

LA FOLIE AU THÉÂTRE

(n° 17, 2007, 275 pages)

La folie de Dieu est supérieure à la sagesse des hommes
(Saint Paul)

C'est bien là de la folie, mais qui ne manque pas de méthode !
(*Though this be madness, yet there is method in it*)
(Shakespeare, *Hamlet*, 2.2.203)

Folie. Mot commode et trompeur pour tenter de désigner – ou plutôt d'évoquer – (furtivement, vaguement, dans un raccourci rassurant) l'innommable qui fait peur, l'indécidable qui déconcerte, la réalité – ou l'irréalité ? – qui fuit et échappe au connu, au routinier, au banal, au compréhensible facile.

« Qu'est donc la folie ? » s'interroge Polonius à propos de Hamlet. Et il propose, avec assurance, portant diagnostic sur le cas du jeune prince, cette définition qui ne nous avance guère : « Votre noble fils est fou. / Oui, je puis dire fou puisque, à la bien définir, / Qu'est donc la folie si ce n'est rien d'autre que de n'être rien que fou » (2.2.92-94). Cette définition, donc, ne nous avance guère, avons-nous dit – encore que, en ramenant la maladie au malade, c'est-à-dire en refusant de réduire le malade à sa maladie, bref, en passant de l'abstrait au concret, on évite sans doute le terrible écueil des généralisations oiseuses. Le *Grand Robert de la langue française*, plus explicite, certes, et soucieux de nous éclairer sur cet état obscur de la conscience et ses manifestations multiples – qui évoquent forcément pour le commun le désordre et la confusion et lui paraissent marquer la frontière qui sépare la norme de la marge –, explique avec assurément beaucoup d'à-propos, chaque nouveau terme de la définition semblant apporter une plus grande précision : « trouble mental ; dérèglement, égarement de l'esprit ». Dans un souci de cohérence – comment le lui reprocher quand il est question de *folie* ? –, il rapproche ce terme de « aliénation, délire, démence, déséquilibre (mental) ». On est renvoyé à d'autres termes tels que maladie mentale, névrose, psychose. Puis sont distinguées diverses formes de folie, énumérées de manière relativement détaillée : folie discordante ou schizophrénie, folie raisonnée (telle que délire d'interprétation, de revendication), folie de la persécution ou paranoïa, folie maniaque dépressive, folie du doute (apparaissant dans certaines névroses obsessionnelles), délire chroniques, mélancolies, monomanies et autres mythomanies et mégalomanies, etc. Sans parler des perversions, désordres psychiques et troubles de la personnalité...

En un sens moins médical – et plus théâtral –, on relève cette autre définition : « caractère de ce qui échappe au contrôle de la raison » et, dans l'ordre de l'irrationnel, sont mentionnées « la folie des passions, la folie de l'imagination ». Puis sont évoqués des termes qui, de façon plus appropriée pour la scène, correspondent souvent au comportement de certains personnages de théâtre : « déraison, extravagance, affolement, égarement, emportement, vertige, aveuglement, inconscience » – autant de termes dont pourrait se satisfaire – sinon se contenter – tout critique dramatique portant jugement sur telle ou telle situation, sur telle ou telle scène. Mais la folie au théâtre, puisque tel est le thème choisi pour le présent numéro de *Théâtres du Monde*, met en œuvre essentiellement des élans, des pulsions, des émotions – des passions pour tout dire – qui vont générer une action (avec, à la clé, ce paradoxe fondateur : comment ce que l'on subit, *passivement* donc, à savoir les passions, peut-il engendrer une action, un drame, tout un déroulement de péripéties, et *conduire* à un dénouement ? comment la passion devient-elle action ?). Autrement dit, la folie au théâtre ne vaut, essentiellement, que par ses vertus *dramatiques*. Ce qui est en jeu, ce qui est à l'œuvre, dans le déploiement de la folie au théâtre, c'est *la dramatisation de la passion*. Et c'est en ce sens, le plus souvent, que nous nous interrogerons : comment la folie fait-elle spectacle ? comment la folie, c'est-à-dire non pas l'esprit qui a donné congé à la raison mais la souffrance hyperbolique, cet innommable tourment de l'âme, l'indicible et intolérable souffrance – comment cette folie, cette douleur sans mesure, fait-elle spectacle ?

Véronique Bouisson, dans une étude consacrée à « la folie de l'épée au service de la représentation de la chute du guerrier antique », part du postulat que « lorsque l'épée se retourne contre une victime sans défense ou contre soi-même, elle est l'expression de la fureur, de la folie du guerrier ». Elle prend à titre d'exemples le cas d'Ajax, dans la pièce éponyme de Sophocle, et celui d'Horace, respectivement dans les pièces de Pierre de Laudun d'Aigaliers (*La Tragédie d'Horace Trigême*, 1596) et de Pierre Corneille (*Horace*, 1640). Elle montre ainsi comment « cette folie, qu'elle soit dictée par les dieux, par la cruauté de l'homme, par des motifs personnels ou des raisons politiques, est un des temps forts du drame et de la représentation de la chute du héros, de la dégradation de son statut ». C'est ainsi que, chez Sophocle, la folie d'Ajax est provoquée par la déesse de la

guerre Athéna, l'épée du héros « ne met[tant] pas en relief sa bravoure mais sa démente » et effaçant ainsi quelque peu le caractère épique du modèle homérique – car « l'épée, détournée par volonté divine du duel, devient instrument de la destruction du héros ». De même, dans le combat qui oppose les Horaces aux Curiaces, on observe aussi, chez le protagoniste, « le contraste entre sa bravoure au combat et son acte de folie » qui altère peu ou prou son image héroïque. Dans la pièce d'Aigaliers, on voit nettement que « l'épée permet de matérialiser sans transition le passage du guerrier au meurtrier, du courage à la folie ». De même, chez Corneille, « l'épée [...] fonctionne de la même façon : elle est emblème, métonymie de la mort et transmet le même message ». Chaque fois, en effet, « la folie de l'épée destitue le guerrier – du moins momentanément – de son statut de héros ».

Théa Picquet examine le spectacle de « la folie dans la comédie du *cinquecento* », et plus particulièrement analyse le traitement que Girolamo Bargagli « réserve à cette maladie » dans son unique comédie, *La Pellegrina*, composée en 1564. Elle se penche ainsi sur le cas de Lepida, l'un de ces « personnages qui réagissent de façon extravagante, hors normes, qu'il y ait ou non l'idée de maladie mentale » : Lepida, « pour échapper à des noces qui lui sont imposées, feint la folie ». Et la maladie est, selon le cas, considérée comme « un vacillement de l'esprit » ou comme « un défaut », à la rigueur « un mal extravagant » ou encore « un mal extraordinaire, une étrange indisposition, une infirmité et surtout un grand malheur ». Certains, avançant la théorie des quatre humeurs, base de la médecine de l'époque, voient dans le mal de Lepida « la manifestation de l'humeur mélancolique qui, de manière insidieuse, lui a assombri le cerveau ». La pièce est aussi « la critique des médecins et des médicaments » s'appuyant sur « l'idée qu'il vaut mieux laisser faire la nature ». Alors comment soigner la folie ? En « faisant tout d'abord appel à la grâce de Dieu qui est grande et qui peut faire des miracles » et aussi en s'évertuant à « dénoncer la violence des méthodes employées pour le désenvoûtement ». Inévitablement, la folie, dans cette comédie, « apparaît comme une tare qui provoque un sentiment d'humiliation » et entraîne « la crainte de l'opinion publique », le seul remède semblant être alors l'internement dans un couvent – « sort réservé aux déments » – avec pour conséquence « la marginalisation et l'isolement du malade ».

Maurice Abiteboul, dans une étude où il examine « raison et déraison dans *Hamlet* de Shakespeare », revient en particulier sur la question depuis toujours controversée de la folie réelle et la folie simulée du Prince de Danemark. Mais son propos est surtout de « rechercher le moindre repère de raison et d'équilibre dans ce monde instable et déconcertant où évoluent les personnages de la pièce ». Il y a d'abord Horatio, « l'homme de la *ratio* », un homme de réflexion et de bon sens, un homme qui sait comment ne pas tomber dans le piège des émotions, comment ne pas devenir « l'esclave des passions » – et à qui revient la mission de tenter d'éviter à Hamlet de « glisser dans la folie ». Mais Hamlet, soumis à rude épreuve, oscille, tout au long de la pièce, entre raison et déraison, perturbé par l'apparition du fantôme de son père, par ses révélations et surtout par la mission de vengeance qui lui est imposée. D'où son comportement – pour le moins « bizarre », pour ne pas dire extravagant (ou fou) avec Ophélie, principalement, mais aussi avec chacun des autres personnages de la pièce. Il entre toutefois dans sa stratégie vis-à-vis de Claudius, l'usurpateur, et des autres comparses du roi (Polonius aussi bien que Rosencrantz et Guildenstern), de « jouer au fou », d'adopter une posture et, pour ce faire, de jouer un rôle qui, à la fin, lui va si bien qu'il n'est pas toujours certain qu'il ne correspond pas à sa nature intime et qu'il s'ensuit que le risque de confusion est grand. Chacun bien sûr, en conséquence, va s'évertuer à trouver les raisons d'une conduite jugée par tout le monde insensée, démente. D'où naturellement l'enchaînement des péripéties qui conduisent inéluctablement la tragédie à son dénouement. Sans doute y a-t-il chez Hamlet à la fois « folie simulée » et, parfois, accès de folie réelle. Mais c'est la frêle Ophélie, « celle qui n'est qu'amour » et émotion, qui, succombant à la souffrance que lui infligent les événements (et Hamlet y a sa part aussi), sombrera dans la folie de manière irréfutable, les différents chocs émotionnels qu'elle aura subis ayant raison (si l'on peut dire) de son fragile équilibre mental. C'est ainsi que, « entre raison et déraison, la tragédie de Shakespeare nous fait passer de la maîtrise totale des passions (Horatio) [...] à l'absence totale de contrôle d'un monde devenu inintelligible (Ophélie) », la figure d'Hamlet donnant l'image même de l'homme, ballotté le plus souvent « entre la rigueur d'une pensée *methodique* [...] et l'incohérence d'un esprit soumis aux turbulences de l'âme et du cœur ».

Jean-Luc Bouisson, quant à lui, examinant le thème de « la folie dans *Le Roi Lear* de Shakespeare », y découvre un « élément de perversion et d'inversion des valeurs ». Il s'attache à démontrer comment, « du fou professionnel qui accompagne le roi fou à la folie déguisée ou cruelle des enfants, la folie envahit la pièce ». Il entend également montrer que la folie « est contagieuse et plonge le monde dans le chaos », pervertissant les valeurs, « changeant l'amour en haine, le Bien en Mal ». Il y a tout d'abord, dans cette tragédie, « la folie des pères » avec l'inversion des rôles parent / enfant et l'insistance sur la fonction du Fou qui, « de par son statut, [...] peut mettre l'accent sur la folie du roi en toute impunité ». Mais le déploiement de la folie dans la pièce montre surtout qu'elle est « l'étape, la cassure nécessaire afin de pouvoir avancer sur la voie de la sagesse, de la

purgation des erreurs ». Il y a ensuite « la folie feinte ou la raison déguisée » et, par exemple, sous un déguisement, Kent, loyal serviteur de Lear, « va former, avec le Fou professionnel et Edgar, déguisé en fou, un trio qui accompagne le roi au plus profond de sa folie », se comportant, en quelque sorte, « comme des garde-fous ». Au milieu du chaos – symbolisé par la nuit de tempête sur la lande –, ces compagnons d'infortune trouvent abri dans une misérable hutte, laquelle « devient alors la maison de la sagesse », permettant à « cette petite congrégation d'aliénés [...] en route sur la voie de la raison [...] de s'éloigner de la folie dévastatrice ». En dernière analyse, on pourrait dire, évoquant les paroles d'Edgar, que, dans la pièce, se manifeste alors « un mélange de bon sens et d'extravagance », que l'on assiste à une représentation de « la folie dans la raison ». Il y a enfin, dans *Le Roi Lear*, une représentation du « monde à l'envers », ce « grand théâtre de fous » – selon les termes employés par Lear lui-même – car, à partir de l'instant où le roi renonce à ses prérogatives, on constate que « la folie gagne le royaume et trouve une correspondance dans la furie des éléments naturels ». Mais, dans le même temps, « la folie est salvatrice [car] la souffrance qui la provoque déclenche une prise de conscience qui permet au fou de distinguer les vraies valeurs des fausses ». Et donc *Le Roi Lear* ou la folie dans tous ses états.

Christian Andrés, quant à lui, s'attache à définir « la fonction dramatique de la mélancolie et de la folie dans la *comedia* lopesque ». Il montre comment le grand dramaturge parvient à « tirer le plus grand profit dramatique depuis la simple référence médicale comme symptôme d'état d'âme mélancolique jusqu'à une représentation plus ou moins profonde de la maladie et de la folie ». Interviennent dans les *comedias* lopesques la *melancolia* (dans *El caballero del milagro*) et la *tristeza* (*El arenal de Sevilla*) et aussi la folie furieuse dans *El marmol de Felisardo* mais dans *Los locos de Valencia*, pièce de 1620, la folie apparaît comme stratagème : l'auteur situe sa *comedia* « à l'intérieur de l'enceinte de l'hôpital des fous de Valence fort réputé à l'époque pour le traitement des *frénétiques* ». Ce qu'il y a de notable dans cette *comedia*, c'est un langage de la folie, « les inepties (*disparates*) étant le type de langage fou le plus couramment utilisé ». Concernant la simulation de la folie, on touche là à « un trait de la mentalité baroque où tout n'est que faux semblant, où les apparences sont trompeuses, et où l'illusion devient réalité et la réalité illusion ». Il faut noter un élément sociologique dans cette pièce, à savoir l'évocation de la Fête des Saints Innocents, jour de liberté pour les fous, qui nous renseigne sur « les mœurs asilaires du temps » – en même temps qu'elle constitue une occasion dramatique de premier ordre. Au total, il s'agit d'une pièce qui, entre autres choses, témoigne de l'intérêt de Lope de Vega « pour la médecine et la pathologie, [de sa] connaissance de la folie et de la mélancolie [et du] parti dramatique qu'il pouvait en tirer ».

Aline Le Berre, pour sa part, dans une étude consacrée à *Napoléon ou les Cent-Jours*, la pièce de Christian Dietrich Grabbe publiée en 1831, développe le thème de la folie du monde, montrant comment « à l'arrière-plan d'une telle représentation se profile la conscience aiguë de la fuite du temps, de la fragilité humaine et de l'instabilité universelle ». Car, en créant « un monde en délire », c'est bien « la question de la folie humaine » que met en avant Grabbe. Devant « la folie des événements », en effet, Grabbe, « obsédé par le sentiment d'inanité, choisit délibérément l'angle de la dérision », la meilleure façon, semble-t-il, de présenter un monde sans cesse livré aux conflits sanglants et à l'anarchie, « lieu d'une agitation effrénée, sans but ni signification » (la guerre devient ainsi un véritable jeu de massacre « transformé en bouffonnerie »). Quant aux hommes, vivant leur quotidien, ils apparaissent « comme des ombres, des grains de sable fondus dans un ensemble, et vite disparus » – et le grand thème de la *vanitas*, de la fugacité de la vie, « devient objet de dérision universelle ». Grabbe va plus loin encore : « il dénonce la folie des gens sains d'esprit, prisonniers du cercle étroit de leurs habitudes ». Quant à Napoléon, bien sûr, il souffre « d'une autre forme d'aliénation, la folie des grandeurs ». Mais « chacun a sa folie » : Wellington, « qui danse dans un hôtel à Bruxelles pendant que Napoléon s'approche », et aussi Jouve, « dépeint parfois comme un dangereux psychopathe », lui aussi victime de mégalomanie. Quant à la foule, elle est atteinte d'hystérie collective et « les meurtres se succèdent alors à un rythme accéléré ». Ainsi est esquissée « l'image d'un monde fou et féroce » cependant que le peuple oisif « s'agite dans le plus grand désordre », dans « un univers chaotique ». Alors Grabbe propose « deux réponses possibles à la folie du monde : la rage ou l'insouciance », avec pour corollaire « la tentation du nihilisme » que sous-tend sa vision d'un monde absurde, où « l'Histoire n'a pas de sens », où est soulignée « l'inanité des événements » et où la seule attitude qui convienne est « l'attitude détachée du spectateur ».

Maurice Abiteboul, examinant une nouvelle de Nicolas Gogol de 1834, *Le Journal d'un fou*, qui a souvent été adaptée à la scène, se penche sur le cas du protagoniste, Aksenty Ivanovitch, dont la descente aux enfers apparaît comme un parcours particulièrement douloureux. Analysant ainsi « les étapes d'une folie annoncée », il montre comment la pièce, tableau après tableau, suit de près le texte de la nouvelle, épousant son rythme intérieur et sa chronologie (par moments) démentielle. Il montre notamment comment, dans la pièce comme dans la nouvelle, « la temporalité se décompose en même temps que se défait le lien avec le réel », comment « elle se dissout en une *absence ontologique de la chronologie* [...] et se perd dans une explosion démentielle des instants et des jours ». Le petit fonctionnaire de cette histoire, en effet, traverse trois phases bien caractérisées : une phase

marquée par frustrations et déceptions, aggravées de complexes sévères, entraînant une légère paranoïa ; une phase où apparaissent des troubles comportementaux sérieux avec hallucinations auditives et visuelles graves ; une phase finale avec éclatement de la personnalité, perte de l'identité, phase au cours de laquelle se développe un état mégalomane permanent accompagné de délire de la persécution. L'homme du ressentiment, frustré et complexé, finit par ne plus s'accepter et par tomber dans un auto-dénigrement destructeur mais, pire encore, il finit surtout par succomber à une démence qui s'empare de tout son être et le fait sombrer « dans un gouffre de désespoir innommable [dans lequel] il *n'en finit pas de se perdre corps et âme* ». Plus que « l'incohérence du discours », c'est, en fait, le spectacle d'une « misère psychique insondable » que nous donne à voir Gogol dans *Le Journal d'un fou*.

Marie-Françoise Hamard, dans un article consacré au « théâtre fou de Maurice Maeterlinck » – qui fait aussi une large part à ce « troisième personnage », la Mort, « qui envahit le champ scénique » –, s'attache à montrer comment le grand dramaturge belge « contraint [le spectateur] à ouvrir les yeux, à partager une connaissance douloureuse, qui pourrait le conduire au bord de la folie – l'abîme précisément qu'il cherche journalièrement à éviter ». Il y parvient en « construisant son espace scénique comme un piège » dans lequel il le plonge, faisant advenir au Théâtre ce « choc nécessaire à la progression spirituelle » que l'on pourrait sans doute nommer : folie. Et c'est ainsi que nous assistons à « l'agonie mentale des personnages traqués, pour qui n'existent que d'illusoire refuges » et qui témoignent de manière manifeste que « c'est ici que la folie rôde ». Et la folie, certes, dans des pièces comme *La Princesse Malène* ou *L'Intruse* surtout, dans *Intérieur* ou encore *La Mort de Tintagiles*, sert d' « exutoire à un savoir trop cruel » – ultime pouvoir psychique laissé à l'homme – pour « des personnages en sursis » qui n'ont d'autre recours que de se comporter « selon un régime d'illusoire liberté ». Car tous, « dans un état de révolte inutile ou de sidération », sombrent dans la folie ou « la frôlent » et la destinée humaine apparaît comme le paradigme même de la folie dans *Alladine et Palomides* où le roi (le Destin ?) « rôde comme un fou par les corridors du palais ». On peut se dire, en outre, que « Maeterlinck, par son art, exorcise peut-être sa propre folie », que la folie, en effet, « est neutralisée par le jeu ». Ainsi serait sans doute l'objectif (visé et) atteint par Maeterlinck : « apprivoiser, façonner la Folie », parvenant ainsi, dans un douloureux effort, à « capter et éloigner » en même temps l' « intruse », maîtresse des destinées humaines.

Richard Dedominici, dans une étude consacrée à « la folie dans le théâtre de Gabriele d'Annunzio », note que « le thème de la démence, mais surtout de la demi-folie, de la démence partielle ou passagère, est rarement absent d'une œuvre de d'Annunzio » mais, comme chez tout grand dramaturge, la folie y est « moins considérée comme problème psychologique que comme source inépuisable de possibilités dramatiques » et, en conséquence, le personnage *fou* « n'est jamais, chez lui, l'anormalité mais bien au contraire une autre normalité ». Si bien que le problème central de cette dramaturgie est bien souvent « le rapport individu / société examiné sous l'angle de l'inadaptation d'un certain type de héros à la morale commune ». Sont ensuite examinées deux catégories de personnages fous : ceux qui le sont *avant* le lever du rideau (la folie est la *cause* du drame) et ceux qui le deviennent *pendant* la pièce (la folie est la *conséquence* du drame) soit par « passion amoureuse » soit en raison d'autres « passions aliénantes », comme Corrado dans *Più que l'amore* ou Gigliola dans *La Fiaccola sotto il moggio*. Pour ce qui est de cette dernière, personnage perturbé, rempli de contradictions, « folle intermittente ou partielle » de surcroît, il s'agit d'une héroïne que son ambiguïté rend « si humaine et si intéressante ». Mais c'est dans *La Figlia di Iorio* que nous trouvons « le cas de démence légère le plus intéressant de tout le théâtre dannunzian » avec le personnage d'Aligi (« dont la folie éclate au grand jour sous l'effet d'impressions violentes » et dont l'*envoûtement* apparaît comme « une aliénation mentale longuement nourrie des excès d'autorité de la famille et de la société ») et le personnage de Mila, marginale au discours particulièrement insolite. En fait, dans ce théâtre, « on peut parler davantage de personnages demi-fous, hallucinés ou exaltés, ou encore simples d'esprit, que de fous ou de déments complets ». Pour ces personnages, d'ailleurs, « cette *folie* n'est qu'une forme supérieure de lucidité » – et ce sont les autres, tous les autres, spectateurs compris, qui sont « trop aveugles ou trop lâches », ayant pris le parti de ne pas voir, de ne pas vouloir voir.

Jean-Pierre Mouchon examine, quant à lui, « le thème de la folie dans le théâtre lyrique des XIX^e et XX^e siècles », rappelant qu' « il faut qu'il y ait une adéquation parfaite entre la musique et les sentiments exprimés ». C'est dans cette perspective qu'il examine successivement *Anne Boleyn* (1830) de Donizetti, *Les Puritains* (1835) de Bellini (avec le personnage d'Elvire, folle de douleur, prise d'une « fureur amoureuse incoercible ») et *Lucie de Lammermoor* (1835), toujours de Bellini (Lucie, « prise de fureur homicide, poignarde son mari » et se retrouve « en pleine confusion mentale », son délire se poursuivant jusqu'à l'extrême limite ; quant à Linda, elle se croit trahie et en perd la raison). En même temps, dans ces œuvres, « la folie est rupture de l'ordre établi ». Dans le *Faust* (1859) de Gounod, Marguerite est en proie à « un désarroi moral auquel s'ajoute un désarroi psychologique [...] signes d'une désagrégation de la personnalité » – même si la fin de l'opéra « permet de rédimmer une héroïne emprisonnée pour infanticide et plongée dans la folie ». Sont évoqués aussi le *Hamlet*

(1865) d'Ambroise Thomas – dont le héros est présenté comme un « neurasthénique » dissipé et dont l'héroïne, Ophélie, est atteinte d'une folie « née du délaissement » (à l'instar de celle d'Elvire, de Lucie, de Linda ou de Marguerite) – et le *Macbeth* (1847) de Verdi, dont l'héroïne, comme l'Amina de *La Sonnambule* (1831) de Bellini, sombre dans la folie. On retrouve d'ailleurs encore le thème de la folie dans le *Nabucco* (1843) du même Verdi. Il s'agit, cette fois, d'une folie passagère – que l'on retrouvera dans bien d'autres œuvres lyriques comme *Le Prophète* (1849) de Meyerber, dans *La Juive* (1835), de Scribe et Halévy. Sont enfin passées en revue d'autres œuvres des dernières années du XIX^e siècle – telles que *Carmen* (1875) de Bizet, *Otello* (1887) de Verdi, *Paillasse* (1892) de Leoncavallo – où la folie joue un rôle important quoique dépeinte comme une soudaine crise, brutale, « courte, mais furieuse et radicale ». Au XX^e siècle, le thème de la folie s'imprègne à forte dose « de psychologie et de psychanalyse », comme en témoignent certains opéras de Richard Strauss, Alban Berg ou Benjamin Britten. Dans tous les cas, « la folie au théâtre lyrique est l'expression d'un grand trouble qui déstabilise l'esprit des personnages et leur ôte toute faculté de raisonner », leur laissant pour unique recours de « chanter leur désarroi »..

Maurice Abiteboul, dans un article intitulé « Une Histoire de fous : *Seule à table*, de Lauri Wylie », présente une courte pièce en un acte composée en 1920 et régulièrement diffusée sur les télévisions allemandes pendant la période du Jour de l'An. Il y est question d'un dîner pour célébrer l'An Nouveau, auquel sont invités, comme chaque année, quatre convives, amis de longue date de la maîtresse de maison – lesquels, apparemment, brillent par leur absence (morts sans doute depuis longtemps, et que remplace avec zèle, à tour de rôle, à chaque rasade d'alcool à avaler, le dévoué majordome). Folie douce de la part de l'hôtesse, Miss Sophie, assurément. Mais, derrière ce spectacle – grotesque jusqu'à la farce, comique jusqu'à l'absurde –, on ne peut manquer de percevoir la détresse d'une vieille dame, qui a vu disparaître tous ses chers amis au point de se retrouver désormais *seule à table*, un soir d'anniversaire, et qui refuse d'accepter la dure réalité du temps qui s'enfuit inexorablement. Elle s'accroche alors à un rituel qui ne manquerait pas d'être ridicule s'il n'apparaissait pas comme terriblement pathétique. Le regret du passé, la nostalgie, une mélancolie très digne, ne peuvent désormais être surmontés que par un déni obstiné de la réalité, une fuite salutaire vers « l'autre scène » – ce lieu où, dit-on, se réfugient ceux que l'on qualifie de *fous*.

Emmanuel Njike, pour sa part, étudie « l'envers de la mégalomanie » dans un article intitulé « La folie de la reine dans *La Cardinal d'Espagne* de Montherlant », pièce datant de 1960. Bien sûr, « l'attention se tourne immédiatement vers la reine parce qu'elle est entrée dans l'histoire comme Jeanne la Folle ». Il apparaît assez clairement, cependant, que, si la reine donne des signes de folie, « le régent lui-même n'est pas tout à fait équilibré car certains de ses propos sont de véritables défis au bon sens ». En effet, progressivement, le cardinal est amené à « révéler les bizarreries de son raisonnement par des déclarations pour le moins insensées ». Propos extravagants, remarques paradoxales, mégalomanie, autant de signes de bizarrerie qui caractérisent en effet le cardinal. Quant à la reine, elle apparaît comme un personnage dont le caractère « oscille sur un rythme rapide de la sagesse profonde à la folie » car, comme le dit le cardinal, « elle voit l'évidence, et c'est pourquoi elle est folle ». La reine, anorexique, paranoïaque, sait toutefois, avec bon sens, se dérober à certaines questions par trop embarrassantes et peut, à l'occasion, faire preuve d'une vivacité d'esprit et d'une perspicacité inattendues. Tout son comportement, finalement, atteste qu'elle est « en proie à des névroses obsessionnelles » qui la minent – ce qui ne l'empêche pas de constater, à ses moments de lucidité extrême : « Je suis si peu folle que j'ai découvert cela » (c'est-à-dire la vérité des êtres et des choses). Et cette lucidité est si dérangeante que l'on peut se demander si elle n'est pas ce qui pousse son entourage « à la calomnier en décrétant qu'elle est folle ». Le cardinal admet d'ailleurs : « Elle m'a fait entendre la vérité sortant de la bouche de la folie ! » – ce qui le conduira en fin de compte à « dévoiler la duplicité mégalomaniaque qu'il a vainement tenté de dissimuler ».

Jacques Coulardeau, examinant le traitement du thème de la folie à travers des œuvres romanesques, théâtrales et cinématographiques américaines, constate que « la folie traverse une crise de représentation sur les scènes et les écrans américains qui correspond à une crise sociale et culturelle » à répétition, au cours de la seconde moitié du vingtième siècle. Etudiant successivement *Mort d'un commis voyageur* d'Arthur Miller (1949), *Vol au-dessus d'un nid de coucou*, roman de Ken Kesey (1962) – puis, d'une part, sa version théâtrale due à Dale Wasserman (1963) et, d'autre part, sa version cinématographique due à Milos Forman (1975) –, enfin *Zabriskie Point*, de Michelangelo Antonioni (1970) et *Roadwork* de Stephen King, aka Richard Bachman (1981), il souligne le sentiment d'aliénation qu'éprouve l'individu accablé par « le poids d'une société qui s'accapare la valeur de votre être et de votre travail », sentiment de « totale déstructuration » qui prévaut et conduit le plus souvent à la folie, voire au suicide. Au cours d'une longue et passionnante aventure au cœur d'une Amérique traversée par des courants culturels (mouvement hippy), des secousses économiques et sociales, des moments politiques forts et des événements historiques qui ont marqué le siècle passé (guerre de Corée, crise de Cuba, guerre du Vietnam), Jacques Coulardeau développe l'idée que la folie, simple trouble individuel, « sans attache sociale réellement posée », chez Arthur Miller, devient chez Ken Kesey « dérèglement de l'individu sous

pression sociale » avec « lutte pour les droits de l'individu » et, chez Dale Wasserman, la conséquence inévitable de l'oppression constante d'une société qui ne laisse point d'échappatoire à l'individu. Chez Antonioni, elle est présentée comme une riposte violente à la violence de la société alors que Milos Forman accuse la société de laisser un instinct de mort criminel se développer au point de permettre que soient exécutés « ceux qui sont jugés inaptes à vivre en société, même internés ». L'évocation de la folie est poussée à un paroxysme chez Stephen King qui montre comment « un sentiment de frustration produira un désir de mort du monde et donc de soi ». La folie, dans tous les cas – « de la folie suicidaire à la folie destructrice » –, naîtrait-elle d'une *inadéquation* de l'homme au monde ? Camus avait un mot pour cela : l'absurde. Et l'on avait alors Caligula...

Emmanuelle Garnier, qui évoque « les voix du silence dans *Le Mur* (2004) de Itziar Pascual », écrit en déclaration liminaire : « Le théâtre est une maison de fous où se racontent toutes sortes d'histoires de fous ». Et de s'interroger : « Dans une période où, depuis quelque vingt ans, l'écriture des femmes s'impose sur les planches des théâtres hispaniques, quelle perception de la folie transparaît dans leurs œuvres ? Existe-t-il une vision féminine de la folie ? » Elle s'applique donc à montrer « dans quelle mesure le mur central de la pièce est une métaphore de l'enfermement et de la folie, et comment il matérialise l'impossible transgression qui permettrait de déchirer la camisole de force du silence et de la douleur que revêtent tant de femmes aujourd'hui encore ». Au cours d'une étude, où elle fait intervenir de manière fort originale Itziar Pascual, l'auteure de la pièce, elle souligne que l'aliénation dont souffrent bien des femmes correspond, le plus souvent, à « une altération du psychisme allant de pair avec une difficile insertion sociale ». Se heurtant à ce mur de l'aliénation, les femmes alors, « enfermées dans l'univers de leur pensée », n'ont plus pour s'exprimer que « des mots [qui] sont des cris silencieux ». Toute leur condition se réduit à un sentiment de faute, de culpabilité, de déshonneur, d'infériorité et à quelques réactions de crise : révolte, frustration, rage, peur, honte, mensonge. D'où un texte dramatique si souvent « saturé de silences ». Et ainsi « la frustration d'action et de parole emprisonne les femmes dans la geôle de leur aliénation ». Il peut ainsi y avoir « échec de la parole » mais aussi la volonté, à toute force, d' « énoncer pour dénoncer » – sans parler de « la revendication du rôle politique des arts [qui] apparaît non seulement à travers l'omniprésence de la poésie dans le texte dramatique, mais également dans les autres arts convoqués sur scène : arts plastiques, musique... ».

Ouriel Zohar, pour sa part, propose d'examiner « la folie et l'extase dans la pièce de théâtre *Ha'Dibbuk* ». Son texte se présente comme une méditation sur une adaptation et une mise en scène qu'il a réalisées en 2006 au Théâtre du Technion, à l'Université de Haïfa. Il s'agit, en vérité, d'une méditation – aux accents personnels très émouvants parfois – qui engage et implique directement le public (et même les lecteurs de l'article) et qui nous éclaire avec beaucoup de précision sur le travail exigeant, plein d'invention et d'originalité, que requiert un tel projet. La pièce, composée par Shalom Anski au début du XX^e siècle, fut produite à l'origine par le grand Stanislavski – dont une partie de la troupe d'acteurs devait, en 1918, donner naissance au Théâtre National Habima. Dans cette pièce – qui, notamment, pose le problème technique de la *visualisation des âmes* dans la mise en scène –, la version proposée « met l'accent sur la folie de Hanan et de Léa [et, de ce fait,] renforce la dimension personnelle, humaine et collective de l'extase que ces âmes peuvent atteindre ». D'où une situation, à la limite de la folie, qui tend à traduire le fait que « Hanan est mort mais [que] son esprit est vivant » – et c'est ainsi que, « avec son esprit bien vivant, il va réussir enfin à pénétrer le corps de son amour de toujours, Léa » (à la manière des *dibbuks* précisément). Alors interviennent ceux qui tentent « de libérer Léa de l'esprit de ce fou, afin qu'elle puisse vivre librement ». La pièce évoque alors « une folie qui est en même temps aussi une forme de l'extase » car ce qui est en jeu, c'est « la perte de contrôle de l'être sur son corps, la perte des dimensions humaines de la vie » et aussi de savoir « si les âmes existent vraiment ou pas, si l'esprit de l'homme existe ou pas, s'il a une existence unique ou pas [...], si tout cela est une forme de maladie, de folie, ou l'expression d'un recherche mystique ». Ainsi s'explique que « Hanan se lie à Léa de manière émotionnelle, spirituelle et même physique » – ce qui, pour le commun, ne peut apparaître que comme la confirmation que la folie est à l'œuvre. Ce qui n'empêche pas Léa et Hanan de finalement se rejoindre « dans l'espace infini ».

Michel Arouimi, signalant que l'origine de la folie humaine, « ou plutôt de toutes nos folies », peut se déduire d'une bipolarité menaçante et dangereuse, étudie, dans *Le Montreur d'Adzirie*, de Roland Shön, spectacle de « marionnettes traditionnelles du futur » – comme l'indique le programme proposé au public –, « les reflets scéniques du mythe du double [qui] se voient investis d'un potentiel symbolique particulier à l'égard des plus dangereux aspects de la dualité ». Certes, toutes les situations orchestrées par le Montreur « sont autant de mises en scène du conflit, larvé ou déclaré, des antagonistes ». Mais, si l'homme, toujours porté à une forme d'auto-concentration, est bien « l'acteur des schémas duels qui font de notre monde un monde fou », le Montreur, dans la scène finale qui le présente avec son ultime marionnette, échappe à ces tensions mimétiques « auxquelles cède l'ego commun des hommes ». Dans ce spectacle, « la folie du monde est signifiée dans le cadre spatial du scénario schizophrénique » qu'évoquent des indications telles que « *l'Adzirie est un pays flottant, [...] on le perd facilement* », etc. D'une manière générale, « le rapport du Montreur et de la marionnette

est une métaphore de celui du Père et du Fils » (cf. « la nature paternelle de la contradiction fondatrice, rattachée au Père mythique par René Girard »). Dans une partie de ce spectacle, « la mise en abyme de la situation qui est la nôtre exprime les intentions réflexives du tableau, dans lequel l'art du théâtre domine la folie qui l'inspire, pour lui donner un sens spirituel inédit ». Magie du théâtre – qui ne donne en spectacle la folie que pour nous permettre de la mieux transcender.

Louis Van Delft, reprenant le personnage de Perplexe introduit dans les deux précédents numéros de *Théâtres du Monde*, met en scène, dans son texte intitulé « Le Prozac et le Portique », outre Mlle Stultitia, « la maîtresse de M. Erasme », les interlocuteurs privilégiés du voyageur cosmique : M. Montaigne, M. Chamfort, M. Lucrèce – à qui ce dernier s'adresse « dans son délire » pour savoir s'il est enfin parvenu au « pays du bonheur ». Il est bien sûr question, avec M. Burton notamment, de fatigue existentielle, de *taedium vitae*, inappétence pour la vie, d'*acedia*, bref de mélancolie, ce « soleil noir » dont il s'entretient ensuite avec Marc-Aurèle, Caton et Epictète, Sénèque et Cicéron. Jouant parfaitement son rôle auprès de ce Perplexe qui nous ressemble, Stultitia « découvr[e] à nouveau tout le théâtre du monde, jusqu'au moindre décor, aux moindres coulisses, au moindre ressort ». Elle se révèle pour ce qu'elle est, sans fard ni maquillage : « Appelle-moi *Miss Folie*, coupa-t-elle. Stultitia, c'est classique, c'est bon pour M. Désiré [Erasme] ». Et Miss Folie de lui enseigner le rire, le « gai savoir », lui rappelant la leçon de M. de La Bruyère (« Il faut rire avant que d'être heureux, de peur de mourir sans avoir ri »), de toute la cohorte des « rieurs à bon escient », des « attristés dans l'allégresse » et autres « Spectateurs de la vie ». A ce compte-là, comment ne pas apprécier, *rechercher* la compagnie de Miss Folie ?

Pascal Hébert, en sa double qualité de médecin, diplômé de Médecine des Arts, et de pianiste classique, nous livre « quelques considérations cliniques sur la passion musicale » et, à travers les cas de Schumann et de Glenn Gould (et le contre-exemple du génial pianiste de jazz Thelonious Monk), il évoque des figures emblématiques de l'excès – jusqu'à la folie – « préfigurant l'ignorance – ou le non-respect – du corps et de ses lois physiologiques, entraînant une *fracture* entre l'homme musicien et son instrument ». Ainsi sont soulignées les « conséquences dévastatrices » de la passion musicale, le corps agissant – y compris par le *silence obstiné* et le *refus* même qu'il peut opposer à la pratique de l'instrument – à la manière d'un signal d'alerte, d'un *avertissement*, qu'il convient alors de prendre en compte – à défaut de quoi le prix à payer risque d'être élevé, les musiciens étant alors « blessés non seulement dans leur corps mais dans leur âme », leur passion non contrôlée étant alors « épousée jusqu'à la folie ».

Olivier Abiteboul, examinant les termes *folie* et *raison*, pose la question de principe : « Qu'est-ce qu'agir raisonnablement ? ». Il part du constat que « 'le fou' semble bien correspondre à l'individu qui n'a jamais vraiment quitté le stade de l'enfance ». Dans quelle mesure, en effet, est-il « possible pour l'homme [...] d'imposer une loi à sa propre nature, de lutter contre son penchant naturel pour la passion, l'extravagance, l'inconscience, bref, la déraison ? ». Il y a en effet *conflit* entre obligation extérieure et désir profond. Dans ces conditions, « agir raisonnablement, c'est sentir une exigence intérieure qui m'oblige en moi contre moi ». Si tel est vraiment le cas, alors on ne peut se représenter la figure du fou que « comme celui qui recherche, sans jamais trouver, un fondement, et une norme pour agir raisonnablement, qui tente de trouver le droit du devoir ». D'où, notamment, l'émergence du problème de « l'antagonisme entre raisonnable et rationnel et, plus spécifiquement, le problème du commencement ». Et donc ne surtout pas confondre agir *rationnellement* et agir *raisonnablement*. « Le fou raisonne, mais il raisonne trop, donc mal [...]. Il possède une raison théorique excessive et une raison pratique insuffisante ». Quand l'homme raisonnable agit, c'est en conformité avec la *doxa* alors que le fou agit **contre** la *doxa*, de manière *paradoxe*. On pourrait, en simplifiant, dire que l'homme raisonnable « ne prend pas de risques » là où le fou, lui, « prend des risques », agit déraisonnablement. Mais dès lors que le fou « ne choisit pas l'existence du risque [...], que son acte est [donc] *conditionné* », on peut dire « qu'il n'y a pas de *nature* humaine mais une *condition* humaine ».

Quatre textes complètent utilement le présent numéro de *Théâtres du Monde*. Comptes rendus de lecture et de spectacle, ils apportent un éclairage intéressant sur la critique théâtrale de nos jours, d'une part, sur la scène lyrique contemporaine, d'autre part, sur le mariage du cirque et des arts plastiques, pour finir.

Jacques Coulardeau nous présente le commentaire d'un « livre fondamental pour qui s'intéresse à Shakespeare, d'une part, et à Kenneth Burke, d'autre part ». Le « recensement » par Scott L. Newstock des écrits de Burke sur Shakespeare, en effet, fait apparaître une approche du grand dramaturge élisabéthain fondée sur une théorie du « dramatisme » où sont définies trois perspectives : la grammaticale, le symbolique et la rhétorique – méthode féconde qui constitue, certes, « un apport original ».

Dans ses deux comptes rendus, le premier sur *La Norma*, de Bellini, vue sur la scène de l'opéra de Nice, le second sur *Le Dialogue des Carmélites*, de Francis Poulenc, présenté à l'opéra de Marseille (tous deux en 2006), **Richard Dedominici** souligne que « entre tradition sclérosée (refusée à juste titre par le jeune public) et

extravagances iconoclastes absurdes et inutiles (refusées par tout le monde), la voie est bien étroite, et le chemin fort périlleux, pour le metteur en scène d'opéra de nos jours ».

Jean-Luc Bouisson, enfin, nous livre quelques brèves remarques sur un spectacle de cirque qui marie plusieurs techniques « au service d'une dramaturgie poétique ».

La folie au théâtre, cette « autre scène » sur laquelle se jouent les drames les plus intimes des humains – presque un théâtre dans le théâtre de la vie –, présente, nous l'avons vu, les visages les plus divers. Qu'il s'agisse, en effet, de la *folie du monde* – qui laisse apparaître l'absurdité de l'existence et nous donne le sentiment que nous évoluons dans un théâtre d'ombres – ou bien de la *folie des hommes*, pris de vertige, plongés dans le désarroi et l'incompréhension, dans la *déraison*, parce qu'ils ont voulu être « trop rationnels » et ont perdu le sens et la mesure des choses, la raison *raisonnante*, et ne vivent plus en adéquation avec le monde dont ils font pourtant partie intégrante –, les dramaturges (et les gens de spectacle en général) n'ont cessé, au cours des âges et en tous pays, d'exploiter ce thème, de revenir, encore et encore, sur cet excès d'émotion, ce surcroît d'âme, qui bouleverse l'homme jusqu'à son tréfonds, le transporte dans un univers où il ne peut évoluer qu'au risque de n'être plus lui-même, au risque d'être projeté hors de lui-même. Comme Hamlet, au comble de sa souffrance, l'homme « est arraché » alors à ce qu'est l'homme même.

Maurice ABITEBOUL
Directeur de la Publication

N. B. PROCHAINS THEMES DE *THEATRES DU MONDE*

- N° 18 : Histoire et théâtre (2008)
- N° 19 : Le théâtre dans le théâtre (2009)
- N° 20 : Le théâtre en fête : le rire et le sourire (2010)