



HAL
open science

La maladie mentale dans les écritures dramatiques anglophones contemporaines

Johanna Biehler

► **To cite this version:**

Johanna Biehler. La maladie mentale dans les écritures dramatiques anglophones contemporaines. Loxias, 2012, Doctoriales IX, 38. hal-04529272

HAL Id: hal-04529272

<https://hal.science/hal-04529272v1>

Submitted on 5 Sep 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License



AVERTISSEMENT

Les publications du site Epi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.

Conditions d'utilisation - respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle

L'accès aux références bibliographiques et au texte intégral, aux outils de recherche ou au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs.

Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement et notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site Epi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés sur les postes des utilisateurs ou imprimés par leur soin. L'Université Côte d'Azur est l'éditeur du portail Epi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site.

L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe Epi-Revel.



La maladie mentale dans les écritures dramatiques anglophones contemporaines

Johanna Biehler

Résumé

Il s'agira d'évoquer les spécificités de la maladie mentale dans le théâtre anglophone contemporain, c'est-à-dire principalement au Royaume Uni et en Amérique du nord. Avec l'évolution de la médecine, la folie a disparu des nosographies au profit des maladies mentales qui regroupent diverses pathologies. Le théâtre anglophone s'est emparé de cette thématique comme d'un médium pour aborder diverses questions politiques sensibles, la parole étant supposée être plus libre chez un « fou », les possibilités dramaturgiques sont plus grandes ainsi que la portée du propos, notamment en ce qui concerne l'Histoire.

This paper examines the specificity of mental illness in the contemporary English-speaking theatre, mainly in the United Kingdom and North America. With the advances of medical knowledge in the mid-20th century, the more obsolete term "insanity" has been replaced by the more modern concept "mental disorder" which regroups a wide spectrum of different pathologies. English speaking theatre-makers soon seized upon the theme as a medium for sensitive political issues. Indeed, the supposedly greater freedom of speech amongst "insane" people interestingly adds greater dramaturgical possibilities and scopes, particularly regarding History.

Mots-clés

théâtre, maladie mentale, politique, contemporain, littérature anglophone

Bedlam plays, asylum plays

période contemporaine

États-Unis, Royaume Uni

« Je voulais être acteur, mais ça n'aurait pas marché, je n'y serais pas arrivé... Jouer Hamlet... Pourquoi Hamlet est si intéressant ?¹ » se demande Anders, le personnage enfermé pour zoophilie en hôpital psychiatrique dans la pièce de Norén, *Crises*. Même aujourd'hui, le personnage de Hamlet garde tout son mystère intact et la pièce reste une œuvre majeure du théâtre, par delà le temps, les langues et les frontières.

Tout comme Hamlet est hanté par le fantôme de son père, la scène européenne est hantée par Hamlet et cette obsédante question : le prince danois est-il fou ou joue-t-il la folie ? L'œuvre de Shakespeare (et surtout la pièce *Le Roi Lear*) rend compte de la mode qui a existé dans le théâtre anglais de la Renaissance pour deux types de

¹ Lars Norén, *Tristano* suivi de *Crises – Les Pièces mortes*, traduction Arnau Roig-Mora, Jean-François Martinelli et Camilla Bouchet, Paris, L'Arche, 2007, p. 166.

« personnages fous » : ceux qui se font passer pour fous (tel le bouffon de Lear) et ceux qui deviennent fous (Lear lui-même ou Ophélie dans *Hamlet* pour ne donner que des exemples shakespeariens).

Ce courant a été appelé *Bedlam plays* (en référence au premier hôpital psychiatrique anglais, le *Bethlem Royal Hospital*) ou regroupé sous l'appellation plus générique de *asylum plays*. La folie, à cette époque, est devenue un spectacle comme les autres, au même titre que le théâtre ou les combats de chiens : on va voir les fous à Bedlam comme un divertissement. Pour William C. Carroll, « The 'Bedlam poor' are thus just another form of popular entertainment, culturally equivalent to various urban curiosities, or to such theatricalized spectacles as bear-baiting or 'stage plays'² ».

La folie a toujours eu un côté à la fois effrayant et fascinant, phénomène que l'on peut rapprocher de l'intérêt que suscitaient les monstres de foire. Et cet intérêt pour la folie est toujours présent dans le théâtre anglophone contemporain. Toutefois, les progrès faits en matière de traitement maladie mentale ont quelque peu bouleversé les propos. Depuis l'avènement de la psychiatrie et des psychotropes dans les années cinquante, nous pourrions penser que cet intérêt aurait disparu, que le terme de « folie », au fur et à mesure qu'il disparaissait des nosographies médicales pour devenir un mot de la langue courante désignant quelqu'un d'excentrique ou d'extravagant, perdrait de son intérêt. Malgré ce glissement sémantique, les auteurs dramatiques, eux, ont continué à s'intéresser à la maladie mentale, tout en intégrant dans leurs pièces les nouveaux aspects liés à la spécialité : hôpitaux psychiatriques, traitements, médecins et infirmiers, diagnostics... Soit un lieu, des personnages, des thèmes, des fables : une situation qui se révèle en elle-même très théâtrale.

À la fois dans une certaine continuité avec cet héritage venant de la scène jacobéenne, les dramaturges anglophones (principalement des îles britanniques et d'Amérique du nord) ont conservé cet intérêt pour la folie devenue maladie mentale. Toutefois, la tradition a évolué : aux fous dont la parole est plus libre de dénoncer certains maux dans la société, les dramaturges vont jusqu'à explorer la maladie moderne et les divers aspects qu'elle comporte (les médecins et leurs patients, les diverses institutions qu'ils fréquentent ainsi que les multiples thérapies possibles – qu'elles relèvent de la psychiatrie, de la psychanalyse, de la psychothérapie, voire du traitement médicamenteux). Au fur et à mesure que ces spécialités s'invitent dans nos sociétés, les auteurs dramatiques anglophones en donnent des détails de plus en plus précis dans leurs pièces.

² Carroll William C., *Fat King, Laen Begger : Representations of Poverty in the Age of Shakespeare*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1996, cité par Drouet Pascale, « 'Let's go see the madmen' : le méta-spectacle de la folie sur la scène jacobéenne » [en ligne] disponible sur <http://shakespeare.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=158> [consulté le 04 avril 2012]. Notre traduction : « Les "fous de Bedlam" ne sont alors qu'une autre forme de divertissement populaire, culturellement équivalent à différentes curiosités urbaines, ou des spectacles théâtralisés tels que les combats d'ours ou des représentations dramatiques. »

Le malaise lié à la maladie mentale : le dissimuler ou en rire ?

Les auteurs dramatiques ont commencé par hésiter entre deux possibilités de représentation de la maladie mentale : soupçonner sa présence à travers des comportements difficilement explicables autrement que par la maladie et montrer ce en quoi elle peut prêter à rire, dans la lignée des « fous du roi » du Moyen Âge. Ces deux possibilités participent à une volonté de dénoncer les aspects qui effraient dans la maladie mentale : se trouver face à un comportement inattendu, incompréhensible et bien sûr potentiellement dangereux.

L'un des tout premiers auteurs dramatiques à nous faire passer sa vision de la maladie mentale dans ses écrits est l'auteur américain Tennessee Williams. Cela n'est aucunement étonnant puisque dans *La Ménagerie de verre* (*The Glass Menagerie*), sa première pièce à connaître le succès en 1945, le personnage de Laura, une jeune femme handicapée à la fois socialement et physiquement, est directement inspiré de la propre sœur de Williams, Rose. Il s'agit pour l'auteur de dénoncer l'injustice et la disproportion du traitement qu'a eu à subir sa sœur qui, malgré sa douceur et son absence d'agressivité, a été « soignée » par des thérapeutiques très dures et certainement inutiles. Dans sa préface à la nouvelle traduction de la pièce par Jean-Michel Déprats, Marie-Claire Pasquier voit dans cette pièce les excuses qu'un frère peut présenter à sa sœur qu'il n'a pas su protéger du monde :

N'oublions pas que dans cette pièce assez directement autobiographique, le modèle de Laura c'est Rose, la sœur chérie de Tennessee Williams, qui fut enfermée pour schizophrénie et à qui on fit subir une lobotomie (comme il en sera question pour la Catherine de *Soudain l'été dernier*). De cette Rose, dont il resta proche toute sa vie, bien qu'elle fût « en maison », Williams devait écrire « Les pétales de son esprit sont repliés par la peur »³.

Catherine, la jeune patiente de *Soudain, l'été dernier* (*Suddenly, Last Summer*), a été placée en institution parce que personne, dans son entourage, ne veut croire à son récit de la mort – sans parler de la sexualité – de son cousin Sébastien. Elle y subit tous les traitements de l'époque et leurs désagréments (médicaments, piqûres, hypnose et électrochocs, jusqu'à la lobotomie, pour faire cesser son « radotage »), tout comme Rose Williams après son internement. Mais peut-on soigner la vérité, aussi sordide soit-elle ? Le personnage de Blanche Du Bois dans *Un Tramway nommé désir* (*A Streetcar Named Desire*) se réfugie aussi dans un monde d'illusions pour ne pas avoir à affronter la dure réalité de la perte du domaine familial et de son prestige social. Face à son comportement hystérique et sa mythomanie pathologique, sa sœur Stella ne voit pas d'autre solution que l'internement.

³ Marie-Claire Pasquier, « Portrait d'une jeune fille en verre » dans Tennessee Williams, *La Ménagerie de verre*, traduction Jean-Michel Déprats, Paris, Théâtrales, 2000, p. 9-10.

Pour les personnages de Williams, le séjour en hôpital psychiatrique (ou en « maison », selon l'euphémisme du moment) est rarement le signe d'une maladie mentale existante, et d'une efficacité plus que discutable. Le révérend Lawrence Shannon, personnage central de *La Nuit de l'iguane* (*The Night of the Iguana*), a fait l'expérience de l'internement comme d'un bon moyen de se débarrasser de lui en tant qu'élément perturbateur (un homme d'église n'ayant pas à avoir une liaison avec une jeune fille de sa paroisse) : « Le résultat ? Eh bien, je n'ai pas été défroqué. On m'a fermé la porte du temple de Pleasant Valley et on m'a collé dans un asile pour me rétablir de ce qu'ils disaient être une profonde dépression nerveuse.⁴ » L'internement selon Williams n'est pas un moyen d'aider ou de soigner, de protéger les plus faibles, d'empêcher les plus dangereux de se faire du mal ou d'attaquer d'autres personnes (ce à quoi devrait servir un hôpital psychiatrique) mais, au contraire, la maladie mentale devient une sorte d'arme absolue puisqu'il suffit d'en soupçonner quelqu'un pour qu'il soit enfermé et là, l'« asile » se rapproche de la prison.

Tennessee Williams s'inspire de son expérience personnelle de la maladie mentale. Il devient son premier matériau de travail, à travers son vécu mais aussi de ce qu'il a pu observer autour de lui. Écrire devient alors un témoignage extrêmement intime, une plongée dans la psyché de l'auteur, d'autant plus quand la réalité rejoint la fiction :

Chez tous ces êtres, la folie est un point de non-retour, à la fois refuge contre la violence du monde et, mais aussi renoncement définitif à soi-même, à la réalité et à la liberté. Williams ne les condamne pas, car ces fous, il les connaît bien pour les avoir côtoyés de près. D'ailleurs, la période des années soixante-dix, son "âge de la défonce", comme il l'appelle, n'est autre qu'un moment de sa vie, où il crût devenir fou lui-même. Avec une certaine tendresse, il montre les ravages de l'environnement hostile sur les âmes fragiles⁵.

Tennessee Williams a fait le choix de montrer que la maladie mentale est vue par la société comme une chose dérangeante qu'il faut éliminer et que cette menace déclenche autour d'elle une peur paranoïaque qui entraîne des thérapeutiques disproportionnés, comme la lobotomie de sa sœur. Chez Williams, le mal-être et la fragilité de ses personnages provoque une telle hostilité dans leur entourage que cela se rapproche du comportement pathologique, voire de la paranoïa.

Pour supporter l'idée de la maladie mentale, d'autres auteurs, anglais ceux-là, ont perpétué la tradition des *asylum plays* dans le théâtre contemporain en donnant à rire de la maladie mentale et ainsi en désacralisant son côté effrayant.

⁴ Tennessee Williams, *La Nuit de l'iguane*, adaptation française de Marcel Aymé, Paris, 10/18, « Domaine étranger », 1972, p. 79.

⁵ Sandrine Villers, *La Société américaine dans le théâtre de Tennessee Williams*, Paris, L'Harmattan, « Critiques littéraires », 2000, p. 176.

Le choix d'un hôpital psychiatrique comme lieu de l'action pour une pièce de théâtre a commencé d'une façon plutôt timide et légère avec le texte de Joe Orton, *What the Butler Saw* créée le 5 mars 1969. La pièce, bien que se déroulant dans une institution (ce qui indiquerait une certaine tragédie), se rapproche de la farce. Le texte a été traduit en français sous le titre très évocateur de *La Camisole* et les journaux de l'époque la présentent comme une agréable comédie : « Une désopilante satire de la psychiatrie écrite par une sorte de Feydeau britannique.⁶ » Pour William Wood, si Joe Orton adopte le ton de la satire et utilise le « rire comme arme » (il s'agit du titre de son article), c'est pour mieux faire face à ce constat proprement terrifiant : « "Les gens d'aujourd'hui sont si déséquilibré", dit Fay, dix-sept fois meurtrière : "Cet homme-là, à côté de vous dans l'autobus, pourrait être fou."⁷ » Comment supporter l'idée que l'on peut côtoyer des malades sans le savoir ? Chercher à en rire, c'est pouvoir vivre avec cette menace permanente, alléger l'idée de la dangerosité de l'inconnu.

Bien que nous n'ayons cité que des auteurs masculins, la maladie mentale est un thème que l'on trouve aussi dans les textes écrits par des femmes, avec une certaine portée féministe. Caryl Churchill a adapté au début des années soixante-dix les *Mémoires d'un névropathe* de Daniel-Paul Schreber sous le titre *Schreber's Nervous Illness*, cas que Freud a analysé comme un exemple de paranoïa et qui a été surnommé « cas du président Schreber ». La pièce tourne autour d'un personnage masculin persuadé que son corps est en train de changer de sexe. Plus récemment, Sarah Daniels, auteur aussi dite féministe, s'est elle aussi placée dans une certaine tradition de la maladie mentale dans le théâtre anglais vue par des personnages féminins :

Le plus fou n'est jamais celui qu'on pense, nous fait comprendre Dee à propos de l'hôpital psychiatrique : "ici, on peut faire n'importe quoi impunément, sauf si on fait partie des malades" (*Head Rot Holiday*, 238). La dialectique de l'impossible normalité avait déjà été présentée en ces termes par Orton dans *What the Butler Saw* en 1969. Ici, l'innommable doit être nommé, donc expliqué, puis compris et enfin maîtrisé⁸.

Ses personnages féminins, comme ceux de Williams trouvent refuge dans les institutions psychiatriques et le suicide pour ne plus vivre dans un monde d'hommes qui les écrasent et qu'elles ne peuvent plus supporter. Se conformer à cette tyrannie est impossible, alors elles cherchent une échappatoire. La normalité qu'on leur demande est une chimère irréalisable qu'elles fuient par n'importe quel moyen quand le désespoir prime, comme le suicide ou l'internement.

⁶ « Spectacles pour les fêtes » dans *Le Nouvel Observateur*, 23 décembre 1972, p. 12.

⁷ Joe Orton, *What the Butler Saw* dans *The Complete Plays*, Grove Weidenfeld, 1976, p.201, cité par William Wood dans « Le Rire comme arme chez Joe Orton », traduction Brian Marrin et Karl Brau, *Multitudes* n°30, 2007, p. 216.

⁸ Nicole Boireau, « La Comédie selon Sarah Daniels ou l'éloge de la raison » dans *Le Théâtre anglais contemporain* (sous la direction d'Élizabeth Angel-Perez et Nicole Boireau), Paris, Klincksieck, « Angle ouvert », 2007, pp. 148-149.

La maladie mentale, par ses aspects protéiformes et les difficultés de diagnostic qu'elle entraîne, demande une grande maîtrise des mots, tout comme le rire au théâtre. Chercher à identifier le malade et donc mettre des mots sur quelque chose d'aussi fuyant, c'est se rassurer sur sa propre normalité et sa capacité à nommer l'innommable.

Les auteurs qui ont choisi de parler de la maladie mentale et de son univers dans des pièces comiques cherchent la catharsis par le rire, cette espèce de chimère du théâtre : une purgation de la crainte et de la pitié que l'on peut ressentir face à la maladie mentale. De la crainte parce que, malgré tout l'arsenal thérapeutique, cela reste mystérieux, incompréhensible (voire dangereux) et de la pitié parce que, en tant qu'êtres humains, nous ne pouvons nous empêcher de ressentir de l'empathie pour ces pauvres malades qui ne pourront jamais vivre une vie que nous qualifions de « normale » et qui passeront pour certains leur vie « enfermés » dans une institution. Cela passe par le rire parce que sinon l'idée de vivre avec la maladie mentale au quotidien peut rapidement devenir insupportable.

Malgré le fait que l'on peut faire rire avec une pièce abordant la maladie mentale, un tel texte est loin d'être aussi léger qu'il peut sembler de prime abord. Harold Pinter, qui a reçu le prix Nobel de littérature en 2005, est l'auteur de *Hot-House* qui se déroule dans un hôpital psychiatrique. La grande originalité de la pièce repose sur les personnages : contrairement à ce à quoi les spectateurs peuvent légitimement s'attendre, les personnages mis en scène sont exclusivement des membres de l'équipe soignante. Les malades ne sont que des présences (ou des fantômes, comme le père de Hamlet), toujours là mais jamais visibles sur scène. Pour Pinter, bien que *Hot-House* soit une pièce comique (il l'a décrite comme « bourrée de blagues »), elle n'en est pas moins une pièce politique puisqu'il y a, dans cette pièce, un monstre de pouvoir : « dans *Hot-House*, qui date de 1959, il y avait au centre de la pièce un maniaque du pouvoir, qui, à maints égards, était un personnage caricatural, quoique barbare et inquiétant. Un dingue !⁹ » À l'époque de sa rédaction (mais elle a été créée pour la première fois par Pinter lui-même vingt ans plus tard) la vérité commençait à être connue à propos des expériences faites par les médecins nazis dans les camps, où la frontière entre traitements médicaux et torture gratuite était parfois bien mince. C'est l'idée du roman de l'américain Ken Kesey, *Vol au-dessus d'un nid de coucou* (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*), qui a été adapté au théâtre puis au cinéma, où psychiatrie et coercition sont bien plus proches qu'on ne le souhaiterait.

Cette idée de la maladie mentale comme élément du théâtre politique est toujours présente aujourd'hui. Parmi la génération actuelle d'auteurs dramatiques anglais chez qui nous pouvons trouver une influence d'Harold Pinter se trouve Joe Penhall, qui a lui aussi écrit deux textes explorant l'univers de la maladie mentale, *Voix secrètes* (*Some Voices*) et *Bleu/Orange* (*Blue/Orange*). La première présente les difficultés de réinsertion d'un malade sorti de l'institution psychiatrique, la seconde

⁹ Mel Gussow, *Conversations avec... Harold Pinter*, traduction Isabelle D. Philippe, Paris, Denoël, « Conversations avec... », 1998, p. 114.

toutes les conséquences que peut avoir un diagnostic sur la vie d'un individu. C'est toute la difficulté qui oppose deux médecins à propos de Christopher, le jeune malade de *Bleu/Orange*, pièce éditée en 2000. La pièce se situe dans un hôpital psychiatrique londonien où Robert, médecin expérimenté, affronte Bruce, jeune interne, sur la question du diagnostic. Là encore, les mots ont des conséquences capitale car une pathologie peut décider de la vie de Christopher. Robert penche pour une personnalité « borderline » mais le patient, avec un tel comportement pathologique, pourra néanmoins vivre en société avec un suivi et un traitement adapté. Bruce, qui n'a pas encore son doctorat, considère que Christopher est schizophrène et estime qu'il ne peut pas vivre hors d'une institution :

BRUCE – Christopher est schizophrène.

Pause.

Tu m'as entendu ?

ROBERT – Non. Il est borderline.

BRUCE – Si tu le fais passer sous le coup de l'Article 3, je peux le garder jusqu'à ce qu'on ait établi un vrai diagnostic.

[...]

BRUCE – Je ne souscris pas à ce diagnostic.

ROBERT – Oui, mais tu ne peux pas faire de nouveau diagnostic avant au moins un mois.

BRUCE – Et je ne peux pas le garder un mois de plus si je n'ai pas établi de nouveau diagnostic¹⁰.

Or, poser un diagnostic, au-delà de mettre une étiquette sur une pathologie, va aussi déterminer l'avenir de Christopher, entre un internement prolongé, voire à vie, et un traitement provisoire pour traiter un état passager parce qu'il existe aussi la possibilité qu'il soit « en colère, parano, déprimé et instable. C'est peut-être la seule réponse congrue à la condition humaine ? » (p. 173). En cela, pour Joe Penhall, parler de la maladie mentale c'est tout simplement parler de l'universel :

Les thèmes de mes quatre premières pièces – la mort, la folie, l'amour, la perte, les familles, l'échec, la communication et son manque – peuvent paraître évidents – pas particulièrement originaux, c'est sûr – mais ils sont profondément inscrits dans notre inconscient collectif. Des histoires enfouies. L'étoffe de nos rêves et de nos cauchemars¹¹.

Avant *Bleu/Orange*, Joe Penhall avait déjà écrit une pièce qui traitait de la maladie mentale et qui peut être vue comme la suite de *Bleu/Orange*. *Voix secrètes*, créée en Angleterre en 1994, présentait les difficultés d'un malade à se réinsérer dans la société après avoir quitté l'hôpital psychiatrique. Malgré la surveillance de son frère Steve, Tom refuse de prendre ses médicaments et de se rendre aux rendez-vous de suivi. Ceci marque le retour des voix dans la tête de Tom qui « disent... plein de choses » (acte II scène 8). Les fameuses voix secrètes, qui donnent le titre de la pièce (outre les voix de Tom), sont aussi toutes ces voix que l'on n'entend jamais et qui demandent désespérément de l'aide : Laura est si perdue dans sa vie

¹⁰ Joe Penhall, *Bleu/Orange* dans *Trois Pièces*, traduction Blandine Péliissier, Nointel, L'Embarcadère éditions, 2005, p. 168.

¹¹ Joe Penhall, *Trois Pièces*, Nointel, L'Embarcadère éditions, 2005, quatrième de couverture.

qu'elle s'accroche désespérément à un homme violent, Dave, qui est aussi alcoolique (Tom, qui sort pourtant d'un hôpital psychiatrique, le décrit comme un psychopathe). Steve, qui pourrait passer pour le plus « normal », essaie de prendre la succession de son père sans en répéter les erreurs tout en s'occupant de son frère malade. Tom, pour qui la situation de son frère n'a rien de sain, finira par mettre le feu à son restaurant, et ainsi le forcer à prendre un nouveau départ loin du fantôme de leur père. Les deux pièces de Penhall présentent, en une sorte de diptyque, les deux problèmes cruciaux que pose la maladie mentale dans la société contemporaine : peut-on enfermer ces gens ? Que faire en cas de refus de traitement ? Où situer la frontière entre le normal et le pathologique ?

D'une façon plus inattendue, la maladie mentale, en tant que problème de société, n'est parfois qu'un prétexte pour aborder des questions qui touchent à l'histoire d'un pays, où l'individu n'est qu'un petit exemple de tout ce qui ne va pas à l'échelle de toute une communauté.

De l'influence des *Angry Young Men* sur la vision donnée de la maladie mentale par les auteurs dramatiques anglais

Il est convenu de dire que le théâtre anglais contemporain a une date de naissance bien précise : 1956, année de la création de *Look back in Anger*¹² de John Osborne, pièce qui a donné son nom à tout un mouvement, celui des « jeunes hommes en colère ». Celui-ci cherchait, selon la formule de Nicole Vigouroux-Frey, à « balayer les valeurs d'un *establishment* suranné¹³ » Et cela passe aussi par la critique et la remise en question des institutions, qu'elles soient sociales, médicales ou religieuses. L'hôpital psychiatrique (et cela reste un débat d'actualité) peut être perçu comme une institution autoritaire puisque les médecins décident qui y entre et qui en sort, un lieu où les libertés individuelles sont restreintes. Cela devenait une cible toute désignée à critiquer sur une scène de théâtre.

Peter Shaffer a écrit sa pièce *Equus*¹⁴ au début des années soixante-dix, à un moment où les mouvements antipsychiatrie étaient très actifs en Angleterre. En France, il existait aussi à la même époque une remise en cause de l'institution psychiatrique comme le témoigne le début de l'ouvrage critique *Les Murs de l'asile* de Roger Gentis :

¹² Plusieurs traductions en français : John Osborne, *La Paix du dimanche*, traduction Constance Coline, Laquet, « Théâtre en poche », 1999 ; *Presque un gentleman*, traduction Jean-François Bonnabel, Pierre-Vincent Chapus, Les Cygnes, 2004. La pièce a aussi été adaptée par l'auteur pour le cinéma sous le titre *Les Corps sauvages*.

¹³ Nicole Vigouroux-Frey, « Royaume-Uni et Irlande : théâtre de langue anglaise, théâtre de consensus » dans Michel Corvin, *Anthologie critique des auteurs dramatiques européens (1945-2000)*, Montreuil-sous-Bois, Théâtrales/CNDP, 2007, p. 61.

¹⁴ Peter Shaffer, *Equus* (1976), adaptation française Mathieu Galey, Paris, Gallimard, « Le manteau d'Arlequin – Théâtre français et du monde entier », 1986.

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 bourgeoises¹⁵.

Peter Shaffer 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 autour de lui : plutôt que de la psychiatrie seule, il s'agit de repenser les valeurs bourgeoises et religieuses qui conduisent 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 maître-esclave 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 et refuse de voir combien un adolescent de quinze ans peut être dans ces conditions perturbé par sa sexualité¹⁶.

En cela, *Equus* rejoint la critique de la religion catholique et son poids sur la sexualité que fait Thomas Murphy dans sa pièce *Bailegangaire* : le peuple irlandais vit aujourd'hui « les résultantes psycho-pathologiques d'une sexualité longtemps réprimée par la famille et l'église [...] La pièce relate la persévérance de l'Irlande moderne à s'impliquer dans le passé, son besoin compulsif de sortir son histoire pour enfin s'en sortir¹⁷ ». Si, chez Murphy, la maladie mentale n'est pas ouvertement présente, il y a une sorte de « traumatisme » présent chez tous les membres d'une communauté qui crée un collectif (le peuple irlandais) face à aux

¹⁵ Roger Gentis, *Les Murs de l'asile*, Paris, Librairie François Maspero, « Cahiers libres », 1970, p. 7.

¹⁶ Isabelle Smadja, *La Folie au théâtre*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, p. 273.

¹⁷ Nicholas Grene, « L'Irlande de Murphy : *Bailegangaire* » dans *Literature & Nationalism*, Vincent Newey et A. Thompson, 1990, cité et traduit par Isabelle Famchon dans Thomas Murphy, *Bailegangaire*, traduction Isabelle Famchon, Paris, Théâtrales, 1993.

valeurs et à la religion de l’envahisseur (les Anglais),. L’Irlande serait un pays à l’image de la vieille Mommo, une grand-mère sénile qui ressasse son passé en une sorte de cure par la parole, de catharsis sans médecin mais au sens médical du mot, afin de se libérer enfin des événements traumatiques : « 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’acte¹⁸ ». 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 pour Freud la cure par la parole va libérer le patient en provoquant le souvenir du traumatisme.

Le ressassement, l’éternel retour de la même histoire jamais finie devient une métaphore politique : ici, Murphy emploie les poncifs de la psychanalyse pour nous parler de l’état de « santé mentale » d’un peuple tout entier. Si Bailegangaire est, comme le précise le sous-titre, « la ville d’où le rire a disparu », c’est qu’il manque alors à ses habitants un élément nécessaire pour supporter les événements difficiles que la vie amène dans un pays à l’histoire aussi tourmentée que l’Irlande. Ouvertement, la maladie mentale n’est plus, dans les « histoires de terroir¹⁹ », le propos principal d’une pièce mais le moyen d’aborder de façon détournée les conséquences de l’Histoire et parfois de tenir des propos qui, sans le médium de la maladie mentale pour libérer la parole, auraient été jugés trop subversifs.

Sebastian Barry adopte ce même système d’écriture dans sa pièce *Le Régisseur de la chrétienté* (*The Steward of Christendom*). Le vieux Tom, pensionnaire de l’asile – ici, le mot est à comprendre au sens d’hospice – de Baltinglass, ressasse ses souvenirs, entre démence précoce et maladie d’Alzheimer. Il se rappelle d’un temps révolu où il était le dernier régisseur catholique de la citadelle de Dublin. Le propos de la pièce n’est évidemment pas les conséquences de la dégénérescence du cerveau d’un vieillard, mais de parler d’un moment difficile de l’histoire d’Irlande et cela entraîne une dramaturgie particulière, dictée par le propos politique même de la pièce :

La schizophrénie de Thomas est d’ordre politique, mais les conséquences en sont dramaturgiques : le passé et ses ombres traversent sans arrêt le présent du récit, avec un mélange constant du jadis et du maintenant, des vivants et des morts. L’écriture de la folie entraîne des ruptures de ton, des changements d’allure, des distorsions de points de vue qui font l’originalité de la pièce. D’autre part, la confusion incessante du rêvé et du vécu à une valeur de parabole : elle est significative des contradictions que vivent les Irlandais d’aujourd’hui, viscéralement soucieux de rester fidèles à leurs racines gaéliques et à leur haine de l’Angleterre, mais sachant bien, au fond d’eux-mêmes, que la

¹⁸ Claude Balier, Gilbert Gormezano, « Catharsis » dans *Lexique des termes psychiatriques*, Suresnes, Laboratoires Servier, ca 1970, p. 29.

¹⁹ J’emprunte la formule à Helena Wulff, « Histoires de terroir – Les écrivains contemporains et l’Irlande nouvelle » dans *Ethnologie française*, vol. 41, 2011.

vieille Irlande se meurt et qu'ils font partie, *volens nolens*, du monde anglophone²⁰.

La pièce de David Harrower, *Des Couteaux dans les poules (Knives in Hens)*, participe à ce mouvement, qui mêle propos politique et liberté de ton rendus possibles par la maladie mentale. Avec Harrower nous délaissions l'Irlande pour aborder l'histoire de l'Écosse. Le texte rapporte le trajet d'une jeune femme isolée dans la campagne écossaise pour affirmer son identité. Elle cherchera à maîtriser les mots pour pouvoir enfin dire qui elle est et ce qui est en elle. Ceci ne sera pas sans risque car, lors de cette recherche d'elle-même, elle trompera et tuera son mari, fréquentera le meunier rejeté par le village et finira elle-même mise à l'écart par la communauté, murmurant sans cesse pour elle-même des propos obscurs et faisant le travail d'un homme. Pour Jérôme Hankins, traducteur de la pièce, il était presque inévitable qu'elle devienne folle, mais il parle d'une folie *poétique* :

La revendication que fait la jeune femme, d'une singularité, à la fois extérieure (je ne ressemble pas à un champ, donc je n'en suis pas un), mais aussi intérieure (quelque chose en moi, une anarchie sémantique, se rebelle, se cabre, refuse la compromission qui me juge, me jauge, faute de mieux), serait-elle un symptôme de ce moment du temps où, dit Foucault, « la ressemblance va dénouer son appartenance au savoir et disparaître, au moins pour une part, de l'horizon de la connaissance ? » Pour mener peut-être... à la folie, la folie de cette épouse meurtrière devenue à la fin de la pièce accoucheuse de chevaux, ermite aux cheveux sales ? Folie purement poétique²¹...

Que peut être une folie « purement poétique » ? Une folie du langage, de la recherche de soi à travers la parole... La jeune femme ne blesse personne, ne pousse pas de cris perçants, ne traverse pas son village à moitié nue, comme on le craint des « fous »... Franck Chaumon, dans son article « Folie, poésie, résistance » définit le « fou » comme « celui que la communauté veut faire taire²² ». La jeune femme est désignée comme « devenue folle » par le village car elle a accédé à une certaine maîtrise de la langue, et qu'elle jouit de ce nouveau pouvoir en parlant, même seule, à voix haute. Je proposerais de définir la « folie purement poétique » par une obsession et une jouissance des mots. La jeune femme paraît de prime abord « folle », mais elle est surtout devenue poète.

Apparaîtra plus tardivement, en Écosse, un théâtre de l'affirmation de soi, violent, sensuel, poétique, à l'exemple de *Knives in Hens* (1995, David Harrower). Les accents régionaux, dans les années 1950, stigmatisent tout citoyen britannique qui n'est pas né dans le sud du pays. On comprend mieux alors la valeur de la parabole proposée par

²⁰ Michel Corvin, *Anthologie critique des auteurs dramatiques européens (1945-2000)*, Montreuil-sous-Bois, Théâtrales/CNDP, 2007, p. 339.

²¹ Jérôme Hankins, « Le Dedans dehors » dans *Alternatives théâtrales* : Le théâtre dédoublé, n°65-66, Novembre 2000, p. 107.

²² Franck Chaumon, « Folie, poésie, résistance » [en ligne], disponible sur http://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=VST_078_0022 [consulté le 29 septembre 2010].

Harrower, à quelques mois seulement d'un référendum qui, au terme de trois siècles, redonne à l'Écosse un parlement (1997)²³.

La pièce de Harrower devient alors bien plus qu'un petit « drame pastoral », elle nous parle de l'Écosse et de son histoire, passée et présente, ainsi que des difficultés à se placer en tant qu'individu et de surmonter les événements traumatisants. L'acte de parole devient à la fois thérapie et politique.

En se penchant sur *4.48 Psychose (4.48 Psychosis)* de Sarah Kane (texte plus récent qui a été rédigé vraisemblablement vers la toute fin des années quatre-vingt-dix) qui est un texte entouré d'un halo de suspicion du fait que son auteure se soit suicidée tout de suite après l'avoir achevé, il en a été très rapidement conclu qu'elle souffrait elle-même, sinon d'une maladie mentale, du moins d'une grave dépression non repérée et l'ayant amenée à commettre une première tentative de suicide (elle sera secourue à temps pour être sauvée) avant de parvenir enfin à se pendre dans la salle de bain de sa chambre d'hôpital. Malgré cela, son entourage a toujours maintenu dans ses déclarations après sa mort que Sarah Kane était une personne joyeuse, heureuse de vivre et qui ne paraissait absolument pas susceptible de se suicider. Alors faut-il vraiment voir en sa pièce *4.48 Psychose* une dimension prophétique ?

Toutefois, en allant plus loin que l'idée communément admise que *4.48 Psychose* serait une annonce du suicide de Sarah Kane à venir ou un appel au secours, Marie-Christine Lesage y voit aussi une forme de dénonciation de la folie ambiante, de la maladie sociétale :

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 voir 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"²⁴. Tout le propos de 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 collective²⁵.

²³ Nicole Vigouroux-Frey, « Royaume-Uni et Irlande : théâtre de langue anglaise, théâtre de consensus » dans Michel Corvin, *Anthologie critique des auteurs dramatiques européens (1945-2000)*, Montreuil-sous-Bois, Théâtrales/CNDP, 2007, p. 61.

²⁴ Pour la citation entière voir Sarah Kane, *4.48 Psychose*, traduction Évelyne Pieiller, Paris, L'Arche, 2001, pp. 35-36.

²⁵ Marie-Christine Lesage, « Sarah Kane, dans le meilleur des mondes » dans *Jeu*, n° 106, janvier 2003, p. 120.

Certes, la pièce a une volonté d'ouverture sur le monde mais passe paradoxalement par l'utilisation d'un lieu clos avec ses codes et son langage, et une particularité des pièces les plus récentes portant sur la maladie mentale est leur rapport très précis aux médicaments. Or, quoi de plus particulier qu'une prescription ? Outre le fait qu'ils sont très personnels, les médicaments sont perçus comme un signe de maladie indéniable : un « vrai » malade doit prendre des médicaments. Il s'agit pour les auteurs dramatiques de qualifier clairement leurs personnages en tant que malades. Les noms de médicaments, et surtout dans le cas de nos pièces qui mentionnent des noms commerciaux de molécules parfois très connus (« Fluoxetine hydrochloride, nom commercial Prozac,... », p. 32) donnent une réalité supplémentaire à la maladie, en la « crédibilisant » en quelque sorte. Sarah Kane nous présente un extrait de dossier médical suivi d'une liste de médicaments, ainsi que leur dosage et leurs effets :

Symptômes : ne mange pas, ne dort pas, ne parle pas, aucune pulsion sexuelle, désespérée, veut mourir.

Diagnostic : chagrin pathologique.

Sertaline, 50mg. Insomnie aggravée, forte anxiété, anorexie (perte de poids 17 kg), accentuation des pensées, projets et intentions suicidaires. Suspendu après hospitalisation.

Zopiclone, 7,5 mg. A dormi. Suspendu après crise d'urticaire. Tentative de la patiente de quitter l'hôpital contre l'avis médical. Retenue par trois infirmiers deux fois plus grands qu'elle. Patiente menaçante et peu coopérative. Pensées paranoïdes – croit que le personnel hospitalier cherche à l'empoisonner²⁶.

Nous sommes littéralement projetés dans les dossiers médicaux et la vie de l'hôpital. Les notes des médecins sont offertes aux spectateurs, tous les fantasmes possibles sont anéantis par le côté descriptif des observations : il n'y aucune explication, et la litanie des médicaments et de leurs effets plutôt aléatoires rapproche cela plus du tâtonnement que de la science. Joe Penhall nous offre la même scène vue par des non-spécialistes dans *Voix secrètes* (acte II scène 4) :

STEVE.- Tom doit prendre des médicaments ces médicaments-là parce que quelque fois il est déprimé.

TOM.- Je suis déprimé.

[...]

TOM.- Je fais des trucs idiots.

STEVE.- Oui, il... des trucs idiots, il...

TOM.-Je ...

STEVE.- Il...

TOM.- Mais vraiment idiots. Schizo.

STEVE.- Oui, il... Schizo. (*un temps*) C'est ça.

Le discours psychiatrique sort de l'institution et chacun peut donner son point de vue sans être un spécialiste : la maladie mentale peut se trouver partout et un discours médical ne situe plus forcément l'action au sein d'un hôpital. L'action n'est pas enfermée dans un lieu obligatoire, l'équation maladie mentale = hôpital

²⁶ Sarah Kane, *4.48 Psychose*, traduction Évelyne Pieiller, Paris, L'Arche, 2001, p. 31.

psychiatrique n'a finalement jamais été de mise, et c'est tout l'intérêt. Pourtant, au théâtre, on peut pousser la porte de l'institution et pénétrer dans ces lieux où, habituellement, nous n'avons pas accès. Les pièces les plus récentes qui abordent la maladie mentale ont une caractéristique commune : à une grande précision dans la description des traitements est mise en parallèle une grande liberté d'imagination des lieux, entre réalisme et onirisme.

En ce qui concerne la scénographie, Penhall se contente de préciser que la première scène de l'acte I se situe dans un hôpital psychiatrique, sans détailler plus avant le décor, l'ambiance ou même des éléments que l'on peut s'attendre dans un tel endroit (ni porte, ni lit, ni blouse...). Sarah Kane a choisi un lieu d'action totalement différent : elle a opté pour « l'abandon d'indications scéniques relatives à la scénographie ou aux mouvements des acteurs²⁷ ». Une liberté totale est laissée au lecteur/metteur en scène. Martin Crimp qualifie cela « d'espace mental, pas physique²⁸ » comme dans ses pièces *Face au mur* (*Face to the Wall*) et *Tout va mieux* (*Fewer Emergence*) où le lieu de l'action est dit « neutre ».

L'espace ne veut plus rien dire puisque tout peut être partie du corps ou élément de décor. Chaque élément 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, même l'origine de la voix devient mystérieuse, le corps se délite dans l'espace, se rapprochant de la bouche de *Pas moi* de Samuel Beckett. Le théâtre est réduit à son essence même, la parole.

*

La maladie mentale n'est pas un phénomène récent dans le théâtre anglophone : les auteurs dramatiques de la Renaissance s'y intéressaient déjà alors que la « folie » n'était qu'un divertissement. Avec l'évolution de la médecine, la folie est devenue un ensemble de pathologies regroupées sous le nom de « maladies mentales ». Parce qu'elles affectent le comportement et sont parfois spectaculaires, elles en deviennent tout naturellement théâtrales. Les auteurs dramatiques n'ont pas pu passer à côté de ce phénomène et en proposent toutes les facettes : des prémices de la maladie jusqu'à l'internement, de la fragilité d'une personnalité quasi-pathologique jusqu'à la sortie de l'hôpital psychiatrique, il n'existe plus aucun tabou concernant la maladie mentale que l'on exhibe sur scène alors que notre société cherche au contraire à l'éradiquer et à la cacher.

Toutefois, ce qui semble intéresser les auteurs n'est, paradoxalement, pas la maladie mentale en elle-même mais les possibilités qu'elle offre, tant en termes de dramaturgie que de représentations scéniques et de thèmes politiques. La folie, dont la maladie mentale est l'héritière, offrait une parole libre et excusable, dans la tradition des « bouffons » de la cour, et cela est toujours le cas aujourd'hui. Écrire

²⁷ Graham Saunders, *Love me or Kill me – Sarah Kane et le théâtre*, traduction Georges Bas, postface d'Edward Bond, Paris, L'Arche, 2004, p. 178.

²⁸ Cité par Solange Ayache, « Utopie et Pathologie : le théâtre contemporain à la conquête de l'espace mental » [en ligne], disponible sur <http://agon.ens-lyon.fr/agon/index.php?id=1306> [consulté le 4 avril 2012].

des propos très politiques pour un personnage insensé est un moyen d'aller très loin dans la polémique sans en subir les conséquences : le fou, par définition, ne mesure pas la portée de ce qu'il dit. Tout est possible avec un personnage malade et cela offre de nombreuses possibilités pour l'écriture dramatique.

La maladie mentale est un thème, disons-le, à la mode dans les médias : romans, films au cinéma, séries télévisées... et le théâtre n'y échappe pas. La démocratisation des connaissances en matière de psychiatrie et psychanalyse, le nombre croissant de personnes ayant déjà consulté un médecin pour des troubles disons « émotionnels », tout cela contribue à faire de la maladie mentale une récurrence au théâtre, parce qu'elle a déjà envahi nos vies. Maintenant, la question qui devrait intéresser les dramaturges est celle-ci : jusqu'où pourra-t-on aller dans sa représentation ? Quel est l'avenir de la maladie mentale sur scène ? Actuellement, avec un théâtre de l'« espace mental » et des institutions psychiatriques, quel mystère renferme encore la maladie mentale qui n'a pas été exploité sur une scène de théâtre ?

Les auteurs anglais et nord-américains ont proposé des visions de la maladie mentale très complètes et précises sans négliger toutefois de parler de la société dans laquelle ils vivent : la maladie mentale est, paradoxalement, « dans » la société et non « en dehors » comme on peut le supposer de prime abord. Par-delà les limites extrêmement difficiles à poser entre le normal et le pathologique, il s'agit tout simplement de nous parler de l'humain, et les auteurs dramatiques anglais de ces dernières années, comme Crimp et Kane avec un théâtre de l'« espace mental », ont commencé à poser les jalons du plus intime des espaces : la psyché de chaque individu.

Johanna Biehler est doctorante en deuxième année de littérature française à l'université d'Avignon et des pays de Vaucluse sous la direction de madame Hélène Laplace-Claverie. Elle travaille à une thèse portant sur les diverses représentations de la maladie mentale dans les écritures dramatiques francophones contemporaines après des études de lettres, d'anglais et de théâtre. En parallèle, elle est aussi dramaturge et comédienne.