

Tomasz Kaczmarek

"La Folie au théâtre" ou les peurs de la Belle Époque

Romanica Silesiana 11/1, 198-206

2016

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

TOMASZ KACZMAREK
Université de Łódź

La Folie au théâtre ou les peurs de la Belle Époque

ABSTRACT: No one remembers today the achievements of the Grand-Guignol theatre, the French theatre of Horror, which scared the Parisians through the first decades of 19th century. The appearance of the slasher movie contributed to the collapse of the theatre which was unable to compete with the new means of expression. However, cinema adopted a lot of techniques, which aimed at raising fear and panic among the viewers. The Author undertook the task of analyzing three plays, nowadays forgotten, of the most fruitful writer André de Lorde who specialized in dramas concerning the pure themes of madness. In *L'Homme mystérieux* the playwright presents the story of a man suffering from persecution mania who strangles his saviour, while *La Petite Roque*, written on the basis of Guy de Maupassant's novel, describes the case of a mayor of one town in Normandy who killed a young virgin out of lust. *Invisibles*, on the other hand, is devoted to the agony of an old lady who was kept in mental asylum for 20 years. In each of the plays the Author of the article analyzes the mechanism employed by the writer in order to create the gradation of fear which is brought with mastery to paroxysm.

KEY WORDS: André de Lorde, Grand-Guignol, The French theater of Horror, fear, madness

Peu nombreux sont ceux qui se rappellent les exploits extravagants du Grand-Guignol qui pourtant a fait peur aux Parisiens pendant bien des décennies au XX^e siècle. Tant s'en faut, ce théâtre d'horreur a été vite évincé par l'apparition du *slasher movie* qui s'inspire ouvertement des thèmes et des procédés spectaculaires mis en perfection par les créateurs chevronnés de l'épouvante. L'un des auteurs les plus talentueux et prolifiques qui écrivait pour le Grand-Guignol était André de Lorde, connu pour sa prédilection pour les thèmes scabreux : la folie et l'expérimentation médicale. De fait, la folie, toutes sortes de manies et d'autres maladies mentales que plusieurs traités abordaient vers la fin du XIX^e témoignent de l'intérêt toujours croissant des scientifiques et écrivains pour toutes les perturbations psychiques. L'autre, l'être différent ou aliéné effarait le public soucieux de grandes émotions. À ce propos, il serait intéressant d'étudier

les trois pièces d'André de Lorde, sous le titre commun *La Folie au théâtre*, qui n'ont pas connues leurs premières à l'impasse Chaptal (*L'Homme Mystérieux*, *La Petite Roque*, *Les Invisibles*). De nos jours complètement méconnues, elles exemplifient les stratégies et les mécanismes de la peur, qui sont les ingrédients primordiaux de toute la production dramaturgique de l'auteur français.

Le prince de la terreur

André de Lorde (1862–1942) fait ses premières armes en tant que dramaturge dans la comédie. Encouragé par l'acteur Mounet-Sully, le deuxième mari de sa mère, le jeune homme, qui depuis son plus jeune âge s'intéresse à la littérature, se met aussitôt à travailler avec assiduité (au total il va écrire plus de 150 drames). Sous sa plume sortent nombreuses scènes comiques, mais un événement va chambouler sa vie d'écrivain et marquer à jamais la suite de sa carrière. Or, nous retrouvons notre auteur

en vacances à Étretat dans la villa du frère de son beau-père, Paul Mounet. La mer déchaînée gronde en contrebas : incapable de trouver le sommeil, le bibliothécaire pense ne pouvoir s'apaiser qu'en pratiquant son exercice quotidien, la lecture. Au hasard, il se saisit d'un recueil de nouvelles d'Edgar Poe et, dans les meilleures conditions pour produire une pièce d'épouvante, il se met à écrire une version scénique du *Système du Dr Goudron et du Pr Plume*.

PIERRON, 2002 : 69

Le succès incontestable de la pièce, qu'André Antoine considérait comme très dangereuse, convainc de Lorde de se lancer dans une poétique toute différente : celle du macabre et de la terreur. Dès lors, l'auteur d'*Un crime dans une maison de fous* deviendra très convoité au Grand-Guignol surtout sous la direction de Max Maurey (1886–1957) qui, succédant à Oscar Méténier (1859–1913), passera à la postérité comme celui qui a fait de ce théâtre une vraie maison de l'horreur. Jouissant d'un statut privilégié (HAND, WILSON, 2013 : 14), le dramaturge propose à son chef plusieurs pièces où l'épouvantable côtoie le sinistre. C'est lui qui a imaginé une étrangleuse sans pitié (*L'Horrible Passion*), des scènes de tortures aussi recherchées que cruelles (*Le Jardin du supplice* – adaptation du roman d'Octave Mirbeau ; *La Dernière Torture*) ou la vengeance d'une fille qui lance de l'acide au visage d'un interne (*Une leçon à la Salpêtrière*). Impossible de citer toutes les œuvres où l'on retrouve d'innombrables ingrédients qui avaient en vue de terrifier le spectateur désireux de vives émotions. Ne comptait-on pas le nombre de lipothymies qui témoigneraient du succès ou du « four » de la pièce jouée ? On dirait que les méthodes les plus

propices pour réaliser cet objectif consistent plutôt dans les effets directs que dans les dialogues : « le Grand-Guignol tient davantage du corps que du mot, il y a plus de corps que de paroles, [...] plus de cris, d'yeux révoltés, de contorsions, de lenteur dans la démarche que des mots » (PIERRON, 1995 : 15). Ce type de théâtre n'était pas étranger au dramaturge. On l'appelait le « théâtre médical » (REBOUX, 1925), qui n'était point un genre homogène. Les scènes horribles, selon Agnès Pierron, appartiendraient à l'horreur « se rapportant au bistouri et au bloc opératoire » (PIERRON, 2002 : 72), tandis qu'il y avait encore un autre type de ce théâtre qui abordait la folie. Tout en restant moins spectaculaire du point de vue visuel, la folie sur scène pouvait autant effrayer « psychologiquement », car elle suscite des peurs ancestrales et celles de l'enfance du spectateur. André de Lorde favorise cette sorte d'expression qui trahit d'ailleurs ses intérêts pour la médecine. Il n'est donc pas étonnant qu'il se lie d'amitié avec Alfred Binet (1857–1911), connu pour avoir élaboré une échelle métrique de l'intelligence, et avec lequel, il a écrit quelques pièces dédiées aux cas de démence. Cette collaboration fructueuse a permis au dramaturge de brosser des personnages pathologiques criblés par la rigueur nosographique du physiologiste, admirateur du Grand-Guignol.

L'Homme mystérieux

En s'inspirant de Maupassant, maître à penser à l'impasse Chaptal, de Lorde se rend compte que le monstre n'est pas toujours un individu étranger qui nous menace, car le démon, qui nous fait peur, est justement enfoui en nous-mêmes, et c'est pourquoi il est plus redoutable :

puisqu'il représente l'ensemble des forces mauvaises qui flottent autour de nous comme des menaces permanentes. Elles peuvent se synthétiser dans des êtres qui vivent à nos côtés, ou dans des suggestions pernicieuses qui s'accrochent à nous – germes empoisonnés – et rongent lentement notre âme comme la lèpre ronge un corps membre à membre.

DE LORDE, 1928

Le dramaturge s'intéresse vivement à la nature sombre de l'homme et surtout aux facteurs qui le rendent parfois mentalement déséquilibré. Pendant ses multiples visites dans les hôpitaux psychiatriques il cherche éperdument la différence entre le fonctionnement normal d'un cerveau et son détraquement, et, tout de même, il ne réussira jamais à percer l'énigme qu'est le corps humain (PIERRON, 1995 : 20). Ses réflexions sur la question l'amèneront à écrire avec l'aide de Binet *L'Homme mystérieux* (1910), une pièce qui relate la classique

aventure du persécuté méconnu, auquel on interdit la libération de l'asile. Grâce à la persévérance du frère du malade, ce dernier pourra enfin quitter l'hôpital, mais une fois en liberté, il étrangle son sauveur. L'intrigue n'est donc pas compliquée et le thème abordé semble s'inscrire parfaitement dans le répertoire grand-guignolesque. Néanmoins, la pièce connaît un succès retentissant non seulement par l'exactitude et la précision de la documentation clinique, mais avant tout par l'atmosphère de plus en plus étouffante que l'auteur crée *con brio*. De fait, au premier acte, nous apprenons petit à petit les raisons pour lesquelles Louise signe le papier pour que Raymond, son mari, soit enfermé dans un asile. Or, c'est lui qui, dans une attaque nerveuse, se jette sur sa femme pour la stranguler. La victime se dégage miraculeusement de cette étreinte meurtrière tout en ne comprenant pas le comportement de l'époux – telles sont les confessions de la malheureuse qui s'explique devant ses proches. Toute la famille réunie tente de la persuader qu'elle revienne sur sa décision, car les affaires de leur société commune périssent et seul Raymond pourrait remédier à la banqueroute imminente. Le deuxième acte se déroule entièrement dans l'hôpital psychiatrique où l'assassin manqué est interrogé par le procureur, à qui incombera la décision de son éventuelle délivrance. Lionel, qui désire tant le retour de son frère à la maison, est inquiet du déroulement de l'entretien surtout que le docteur déclare Raymond incurable, « les cris monstrueux qui n'ont rien d'humain, les figures désolées et grimaçantes s'affolant derrière les grilles » ne l'apaisent point. Le verdict est favorable et c'est à partir de ce moment-là que de Lorde enclenche le mécanisme de la peur qui va terrifier Louise tout au long du troisième acte. Dès le début, on ressent une angoisse insoutenable régner dans la maison. La femme craint à raison la vengeance de son mari, elle est tellement troublée que chaque bruit provenant de l'extérieur l'exaspère affreusement. L'angoisse monte au zénith quand Raymond rentre dans l'appartement tout gentiment comme si rien n'était arrivé. La tension redescend pour reprendre aussitôt. Tout porte à croire que le paranoïaque a guéri, mais au moment où tout le monde retrouve enfin la sérénité si désirée, le forcené s'élanche sur son épouse, qui une fois de plus, se sauve au dernier moment. Lionel, que le persécuté rencontre par hasard sur son chemin, sera étranglé lentement par ce deuxième, comme avec jouissance, à la place de sa belle-sœur. La scène du meurtre se réalisera comme au ralenti, conformément aux procédés du théâtre du Grand-Guignol : « Le corps de Lionel a eu quelques sursauts, puis il reste immobile. Sa tête retombe en avant, Raymond desserre son étreinte. Le corps de Lionel tombe en arrière comme une masse » (DE LORDE, 1913 : 159). L'intérêt de la pièce ne tient pas tant à cette scène finale, mais à l'action, aux cours de laquelle, l'auteur sait soutenir l'halètement angoissant du spectateur.

La Petite Roque

Contrairement à la pièce précédente, dans *La Petite Roque* (1911) le dramaturge renonce à montrer les scènes de violence physique et, pour susciter une vraie terreur, tient à retracer avec minutie les supplices d'un assassin, horriblement rongé par ses remords. S'inspirant de la nouvelle de Maupassant, de Lorde présente le cas du maire d'une petite communauté en Normandie qui, sous l'effet de sa sexualité compulsive, viole une jeune fille et puis l'étouffe. Au premier acte, le vicieux Bernard suit la future victime avec un regard de convoitise, mais rien ne prédit le fâcheux dénouement à ses assiduités. Ce n'est qu'au cours du deuxième acte en apprenant la mort de la fille des Roque, qu'on devine progressivement le vrai coupable du crime. L'auteur peint graduellement l'affolement toujours grandissant du tueur dévoré par son repentir. Nonobstant, personne ne suspecte le maire honorable dont le comportement de plus en plus étrange est mis sur le compte de son excessive sensibilité. Le pire arrive au moment où l'on dépose provisoirement le corps de la défunte dans sa maison. Après avoir vu le cadavre, Bernard chancelle et manque de s'évanouir. L'intensification de l'angoisse touche à son comble dans le dernier acte, où le meurtrier trouve refuge dans une chambre mansardée, comme s'il fuyait sa proie :

BERNARD : *se levant brusquement, avec épouvante, les yeux dilatés par la peur et fixés sur le bas du rideau qui garnit le fenêtre de gauche.* Regarde donc le rideau de la fenêtre.

DOCTEUR : Le rideau ?

BERNARD : Oui.

DOCTEUR : Eh bien ?

BERNARD : Tu ne vois rien ?

DOCTEUR : Non, je ne vois rien.

BERNARD : *montrant le bas du rideau.* C'est trop fort !... Tu ne vois pas qu'il bouge... Un petit mouvement, là... en bas... très peu de chose... regarde bien... Comme s'il y avait quelqu'un derrière...

DE LORDE, 1913 : 265

Au moment de l'épuisement nerveux, le maire tente sans succès de se suicider et écrit une lettre adressée au procureur, dans laquelle il avoue son délit, mais dès qu'il se sera ressaisi, il voudra l'avoir de retour. Médéric, qui sera chargé de la consigner, reste impitoyable sur le fait de la rendre à son expéditeur et malgré les demandes instantes et puis les menaces directes (le violeur cherche à l'intimider avec son revolver), celui-ci ne fléchit pas. Le pauvre maire ne trouvera pas d'autres moyens que de mettre fin à ses jours en se jetant par la fenêtre, mais les conséquences fort désagréables de cette chute ne seront point montrées au public.

Les Invisibles

Les Invisibles, tableau en un acte, écrit également en collaboration étroite avec Alfred Binet, a été représenté pour la première fois au Théâtre de l'Ambigu, le 31 octobre 1912. L'action du drame se déroule entièrement à l'asile de Saint-Yves, dans une grande pièce, blanchie à la chaux, où règne sans partage une atmosphère étouffante et lugubre, la désolation étant soulignée par le jour gris d'hiver que l'on perçoit à travers une fenêtre grillée. Si l'on omettait les indications scéniques et les dialogues composés conformément à l'esthétique parfaitement naturaliste, on pourrait penser qu'André de Lorde a créé une œuvre symboliste à la manière de Georges Rodenbach, Charles van Lerberghe ou Maurice Maeterlinck. De fait, le dramaturge français focalise toute son attention sur une vieille femme qui agonise. Sentant le rapprochement inévitable de la mort, la femme juste avant de rendre l'âme, reprend ses esprits, assoupis par la maladie mentale pendant les 20 ans de son séjour à l'hôpital. Elle attend la dernière visite de son fils pour pouvoir s'en aller en paix. Dès le début, les folles qui partagent la salle avec la mourante, découvrent la présence des « autres » ces « invisibles » qui les harcèlent depuis longtemps et dont les voix les inquiètent plus particulièrement le jour de la fin ultime de la vieille souffrante. Tels ses prédécesseurs belges, le dramaturge français construit par échelons l'inquiétude qui monte petit à petit jusqu'à son exaspération, après quoi nous assistons au dernier souffle de la mère délaissée. André de Lorde semble partager l'opinion de l'auteur de *Pelléas et Mélisande*, selon laquelle les fous, tels les nouveaux-nés qui ne savent pas parler ou les vieillards dont la vie touche à sa fin, sont les plus proches de la vérité sur la condition humaine précaire. Cet aspect eschatologique du drame est aussi important que le mécanisme de l'effroi que celui-ci doit provoquer sur scène. En qualité de vrai psychologue, l'écrivain met en œuvre les procédés d'une pièce qu'il compare à un comprimé de terreur :

Pour que le sentiment de peur soit violent chez le spectateur, il ne faut pas écrire des pièces où l'intérêt puisse s'éparpiller sur plusieurs incidents, au lieu de se fixer sur un seul. Si l'on veut que le public se retire encore tout frémissant, il faut écrire des pièces courtes, ramassées, où le malaise de la peur s'empare du spectateur dès le lever du rideau pour aller toujours en croissant jusqu'à l'ébranlement de tout le système nerveux. Pas de longueurs, presque pas d'exposition : la pièce en un acte, deux au plus, et très brefs : on entre immédiatement dans le sujet, l'action.

DE LORDE, 1909 : 24

De fait, le drame doit se passer dans le même décor et l'action excessivement simple assurer tout risque d'émiettement de l'attention du spectateur. En observant strictement la fameuse règle des trois unités, l'auteur se garantit l'effet de

terreur. De Lorde a à son actif plusieurs saynètes qui visaient à bouleverser le public par des prestations scéniques fort sanguinaires, mais pour provoquer une excitation ou un évanouissement, il est à même de recourir à des méthodes plus subtiles. Tout en abandonnant les scènes sanglantes qui étaient monnaie courante au Grand-Guignol, le dramaturge désire créer une tension qui n'est pas pour autant moins horrifiante. Au demeurant, à l'impasse Chaptal on était également plus allusif qu'on ne pouvait croire, le corps à corps étant remplacé des fois par des moyens plus suggestifs. *Les Invisibles* est à ce titre un drame exemplaire qui confirme que le théâtre d'épouvante n'avait pas recours uniquement aux têtes coupées, aux empalements ou aux hara-kiris pour inspirer la terreur.

Dès le lever du rideau, nous sommes aussitôt plongés dans une atmosphère inquiétante qui va bousculer au fur et à mesure que l'action se déroule vers une angoisse insoutenable. Au début, Buisson, une démente de 16 ans, se met à chanter tout faiblement, son chant annonçant le sujet de la pièce :

Requiem, Requiem,
Ce chant de Requiem,
J'ai un chant de Requiem.
Avec un air de Requiem,
Un air de Re-qui-em,
Chant, chant, je chante
Un air de Requiem.

DE LORDE, 1913 : 289

Sa voix s'éteint progressivement dans un marmottement indistinct, mais plus la mort s'approche, plus la jeune fille devient angoissée, parfois agressive : elle crache par terre, elle gesticule comme une folle, vocifère, crie en bourrant de coups de poings son lit. Après la mort de la vieille, elle restera accroupie à psalmodier doucement, à demi-voix, sur une mélodie traînante. De Lorde introduit aussi une autre jeune démente qui entend des voix toujours ahurissantes, ce qui ne présage rien de bon. Ces deux malades, dont le comportement déconcerte les autres, contribuent à faire accroître la peur. Elles ne servent que de toile de fond à l'action qui est concentrée sur la femme mourante. Les dialogues entre la bonne sœur et madame Guérout (l'ancienne malade guérie) ainsi que ceux du docteur avec l'interne, témoignent de la dégradation progressive et inévitable de l'état de la patiente. Initialement, tous expriment encore quelque espoir que la vieille femme puisse retrouver son fils avant de quitter ce monde, mais le jour même, sa condition physique empire. Dans un dernier accès de force, elle supplie le destin qu'il lui permette de revoir une dernière fois son petit. Tout le monde attend avec anxiété l'arrivée du jeune homme et cette attente (une vraie course contre la montre) est remplie d'une angoisse toujours croissante portée à son paroxysme. Les personnages trahissent une extrême nervosité, comme s'ils ne pouvaient plus supporter cette angoisse atroce. Le dramaturge crée une telle

tension que le public n'attend que le dénouement, serait-il funeste, pour que la solution finale puisse faire tomber le rideau.

Conclusion

André de Lorde est incontestablement un roi de l'épouvante. Il excelle à écrire des pièces qui ébranlent vigoureusement les nerfs du spectateur. Sans doute, les œuvres dans lesquelles coule le sang à volonté, ou, l'on torture physiquement des victimes, jouissent d'une renommée flagrante auprès du public envieux d'atrocités sur scène. Cependant, le dramaturge ne cherche pas exclusivement les effets sanguinaires visant à faire se rabattre bruyamment les fauteuils ou à compter le nombre de syncopes. Il scrute les méandres ombrageux de l'âme humaine qui l'intéresse au même point qu'elle ne l'épeure. De fait, en étudiant le cas des déséquilibrés mentaux, il attire l'attention sur le diable qui est tapi en nous tous. Le corps-à-corps se déplace ainsi vers l'angoisse suggérée par les bruits mystérieux, les halètements de peur, qui doivent amener aux cris d'horreur. C'est pourquoi, dans *La Folie au théâtre*, l'écrivain accorde une place privilégiée aux appréhensions insinuées plutôt qu'aux effets directs de la brutalité furieuse. Ses personnages, en proie aux psychoses, dérangent le public peut-être encore plus que par leurs actes cruels. De Lorde recourt ainsi à des procédés rudimentaires, mais efficaces. « Dans son théâtre, la folie n'est pas démonstrative, à l'opposé des exubérances de convention et des bouffonneries du fou de théâtre. La fréquentation des asiles, celui de Bicêtre en particulier, fait apparaître une folie d'autant plus dangereuse qu'elle est sournoise » (PIERRON, 2002 : 78).

Bibliographie

HAND J. Richard, WILSON Michael, 2013 : *Grand-Guignol, The French Theatre of Horror*. University of Exeter Press.

LORDE André DE, 1909 : *Théâtre d'épouvante*. Paris : Librairie Charpentier et Fasquelle.

LORDE André DE, 1913 : *La Folie au théâtre*. Paris : Fontemoing et C^{ie}, Éditeurs.

LORDE André DE, 1928 : « Les monstres qui vivent en nous ». In : IDEM : *Galerie des monstres*. Paris : Eugène Figuière.

PIERRON Agnès, 1995 : *Le Grand-Guignol, le théâtre des peurs de la Belle Époque*. Paris : Robert Laffont.

PIERRON Agnès, 2002 : *Les Nuits blanches du Grand-Guignol*. Paris : Seuil.

REBOUX Paul, 1925 : « Le Docteur Coaltar ». In : IDEM : *À la manière...* Paris : Bernard Grasset.

Note bio-bibliographique

Tomasz Kaczmarek, est professeur de littérature française au département de Philologie Romane de l'Université de Łódź. Il s'est surtout consacré, depuis sa maîtrise, au théâtre français du XX^e siècle dans le contexte des avant-gardes européennes. Il est l'auteur de monographies (*Henri-René Lenormand et l'expressionnisme dramatique*; *Le personnage dans le théâtre français du XX^e siècle face à la tradition de l'expressionnisme européen*; *Anarchia i francuski teatr sprzeciwu społecznego 1880–1914*; *Farsy i moralitety Octave'a Mirbeau, francuski teatr anarchistyczny*) et de nombreux articles.