

Jacques Poirier  
*Université de Bourgogne*

## LE FOU, L'ALIÉNISTE, LA DRAMATURGE: LE THÉÂTRE D'ALFRED BINET ET ANDRÉ DE LORDE

Alors que le XIX<sup>e</sup> siècle avait célébré la raison (le positivisme, la méthode expérimentale...), la fin de siècle voit resurgir les ombres. Sous l'influence de la psychiatrie, en plein essor, la folie envahit la littérature, et notamment le théâtre. C'est ainsi que le grand psychologue Alfred Binet va collaborer avec le dramaturge André de Lorde pour une série de pièces où se trouve mise en scène la folie. La question clef touche ainsi à la visibilité de la maladie mentale qui, quelquefois, se laisse aisément repérer (la folle qui se prend pour un train...), mais le plus souvent reste dissimulée – la normalité apparente couvrant en fait les pires dérèglements.

**Mots-clés:** folie, aliénation, théâtre, le fou, psychologie, psychiatrie, maladie mentale, hallucination, visibilité, invisibilité

– *Belcredi*: C'était un acteur remarquable, vous savez ?  
 – *Di Noli*: Et la folie en a fait un acteur aussi magnifique que terrifiant !"

Pirandello, *Henri IV* (1922), acte I

En 1921, André Breton assiste, enthousiaste, à la représentation d'une pièce, *Les Détraquées*<sup>1</sup>, où de jeunes pensionnaires se livrent aux pires dérives, sexuelles et criminelles. „L'admiration sans borne“ qu'il ressent alors fait que cette pièce d'Olaf et Palau „restera longtemps la seule œuvre dramatique“<sup>2</sup> dont il voudra se souvenir. Si le nom de Pierre Palau, acteur et auteur, ne fait pas mystère, il aura fallu attendre 1956 pour que la revue *Le Surréalisme, même* révèle que sous le nom d'Olaf se dissimulait en fait Joseph Babinski (18357-1932). Or, un grand psychiatre portant la folie à la scène sous un nom d'emprunt et avec l'aide d'un dramaturge, voilà qui a un air de déjà vu puisque au tournant du siècle le célèbre Alfred Binet (1857-1911) s'affublait d'une fausse barbe pour

1 Pièce rééditée dans *Le Grand Guignol. Le Théâtre des peurs de la Belle Époque*, s. dir. Agnès Pierron, Paris, Laffont, „Bouquins“, 1995. Sera noté GG. Il faut rendre gré à Agnès Pierron d'avoir exhumé ce théâtre et fait revivre, dans toute sa complexité, la figure d'Alfred Binet.

2 André Breton, *Nadja, Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, „Bibliothèque de La Pléiade“, 1988, 669.

assister à la première des pièces qu'il avait composées avec André de Lorde, figure majeure du Grand-Guignol.

Il faut regretter l'oubli dans lequel ce théâtre est tombé. Ouvertes à tous les excès, au risque de l'in vraisemblance et du mauvais goût, de telles pièces mesurent la puissance de l'irrationnel et le spectre constant de la déraison. À partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le personnage du fou envahit en effet la scène théâtrale, en écho à cette „autre scène“ dont parle Freud. Dès le titre (*Crime dans une maison de fous, Un concert chez les fous, Une leçon à la Salpêtrière*, etc.), le répertoire du Grand Guignol annonce la couleur; tout comme sont hantés par la folie une foule de romans dont l'époque est friande<sup>3</sup>. Reste qu'il y a un écart entre l'écriture fictionnelle de la folie (dans le roman ou le conte fantastique) et sa mise à la scène, puisque tout oppose la folie telle qu'elle apparaît dans la fiction, le plus souvent perçue de l'intérieur (*Journal d'un fou*), et ce qu'en montre la représentation dramatique, qui condamne le spectateur à une forme d'extériorité. Car au théâtre se pose la question de la représentation, ou de la représentabilité, de la folie. Comme on pouvait le craindre, les pièces de Binet et de Lorde sacrifient parfois aux *topoi*, quand le fou se trouve doté de marques extérieures le désignant comme tel; mais on est heureusement surpris de constater qu'une telle dérive reste assez localisée, puisque, dans la plupart des pièces, la folie se dissimule sous les apparences de la „normalité“ et donc n'a rien de „théâtral“.

Figure atypique de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, Alfred Binet est un étudiant en médecine qui ne devient jamais médecin mais soutient une thèse de science (1894), un philosophe sans vraie formation qui traite de métaphysique<sup>4</sup>, et surtout un psychologue autodidacte que Charcot (1825-1893) accueille à la Salpêtrière. En 1893, il devient directeur du Laboratoire de psychologie expérimentale à la Sorbonne, et en 1894 il crée, avec Henri Beaunis, la revue *L'Année psychologique*, dont l'influence sera considérable.

Fasciné par les dérèglements de la psyché, et menacé par ses propres angoisses, Binet affecte la plus grande scientificité (une méthodologie rigoureuse, le recours aux enquêtes, etc.), puisqu'il participe de ce courant pour lequel tout peut être quantifié, quand bien même il s'agit d'objets aussi problématiques que l'intelligence, l'hallucination ou le génie créateur. D'ailleurs, on se souvient de lui pour le fameux „test Bi-

3 Voir notamment, de Bertrand Marquer, *Les Romans de la Salpêtrière. Réception d'une scénographie clinique: Jean-Martin Charcot dans l'imaginaire fin-de-siècle*, Genève, Droz, 2008.

4 *L'Âme et le corps*, Paris, Flammarion, 1906.

net-Simon<sup>5</sup>, censé permettre d'évaluer „l'âge mental“ de l'enfant. Mais s'il est resté comme une référence clef dans le domaine de la pédagogie, on a oublié l'autre part de son œuvre, à savoir ses interrogations sur la création esthétique, notamment dramatique. Persuadé, comme Freud, que le théâtre constitue un lieu de dévoilement, Alfred Binet analyse *Le Paradoxe sur le comédien* de Diderot<sup>6</sup>, mène son enquête auprès d'acteurs fameux comme Julia Bartet ou Mounet-Sully afin de mieux comprendre ce qu'il en est de la psyché quand le sujet „joue un rôle“, c'est-à-dire devient autre, et interroge plusieurs dramaturges (Victorien Sardou, Alexandre Dumas fils, Alphonse Daudet, Edouard Pailleron, François Coppée, Henri Becque, Edmond de Goncourt...) de façon à cerner l'acte créateur. Toute cette enquête donne lieu à un article dans *L'Année psychologique* en 1894<sup>7</sup>.

C'est là, pour Alfred Binet, l'occasion d'une première rencontre, celle du dramaturge François de Curel (1854-1928), avec lequel il aura une correspondance suivie et à qui il consacre, dans *L'Année psychologique*, un long article: „M. François de Curel (notes psychologiques)“ (1894, p. 119-173). Le résultat est assez savoureux. Un an après, François de Curel publie *La Nouvelle Idole*<sup>8</sup>, où Binet peut se reconnaître dans le personnage de Maurice Cormier, ce psychologue balourd, aussi incapable de percevoir l'amour d'une femme que la véritable folie qui s'empare de son ami, médecin.

Mais Alfred Binet ne s'en tient pas là. En même temps qu'il correspond avec Paul Hervieu (1857-1915)<sup>9</sup>, il fait la rencontre de sa vie en

5 Alfred Binet et Théodore Simon, „Le développement de l'intelligence chez les enfants“, *L'Année psychologique*, 1908, 1-94. Il y aurait beaucoup à redire sur ce test qui, présenté comme un pur outil méthodologique, laisse transparaître une charge affective et rejoint parfois, dans ses exemples, le climat qui règne dans les pièces de l'auteur. Ainsi, pour tester la logique, on invite un enfant de dix ans à analyser cette proposition, digne du Grand Guignol: „On a trouvé hier, sur les fortifications, le corps d'une malheureuse jeune fille coupée en dix-huit morceaux. On croit qu'elle s'est tuée elle-même.“; dans le même esprit, on propose à un adolescent de quinze ans de compléter la phrase suivante: „Une personne qui se promenait dans une forêt s'est arrêtée tout à coup très effrayée, et elle a couru chez le commissaire de police le plus voisin pour l'avertir qu'elle venait de voir à une branche d'arbre un... Un quoi?“

6 Alfred Binet, „Réflexions sur le paradoxe de Diderot“, *L'Année psychologique*, 1896, 179-295.

7 Alfred Binet et Jacques Passy, „Études de psychologie sur les auteurs dramatiques“, *L'Année psychologique*, 1894, 60-118. Les principaux textes consacrés par Binet au théâtre ont été réédités par Agnès Pierron sous le titre *Études de psychologie dramatique* (Genève, Slatkine, 1998).

8 *La Nouvelle Idole* (c'est-à-dire la science), publié le 15 mai 1895 dans *La Revue de Paris*, est créé au Théâtre Antoine en mars 1899.

9 Alfred Binet, „La création littéraire. Portait psychologique de M. Paul Hervieu“, *L'Année psychologique*, 1903, 1-62. C'est à propos de Paul Hervieu qu'Anatole France écrit „Les Fous dans la littérature“, *Le Temps*, 19 juin 1887, rééd. dans *Les Fous dans la littérature*, Bordeaux, Le Castor astral, 1993.

la personne d'un autre dramaturge, André de Lorde (1871-1942)<sup>10</sup> et devient alors co-auteur sans qu'on puisse, de façon définitive, dresser la liste des œuvres auxquelles il a collaboré. Avec André de Lorde, il aura écrit au moins cinq pièces: *L'Obsession* (1905), *Une leçon à la Salpêtrière* (1908), *L'Horrible Expérience* (1909), *L'Homme mystérieux* (1910) et *Les Invisibles* (1912), ces deux dernières pièces ayant d'ailleurs été reprises dans un volume intitulé *La Folie au théâtre* (Fontenoing et Cie, 1913). En outre, Agnès Pierron propose d'attribuer à Alfred Binet *Crime dans une maison de fous* (1925), tandis que Jacqueline Carroy ajoute *L'Homme étrange* (1933) et *Le Grand Mystère* (1939), et que Guy Avanzini avance, lui, *Le Cerveau d'un imbécile* (1904) et *La Maison de la mort* (1923).

En fait, même si son influence se ressent dans la thématique des pièces de de Lorde, la question de l'attribution reste ouverte, car il est impossible de restituer à Alfred Binet son dû. C'est qu'en la personne d'André de Lorde, Alfred Binet a rencontré son double. Marqué par l'angoisse, fasciné par les troubles de l'identité, il retrouvait quelque chose de lui chez „ce spécialiste de l'horreur hanté par les multiples problèmes et les situations que suscite la folie“<sup>11</sup>. L'activité théâtrale permet donc à Alfred Binet de pratiquer une forme de clivage: à côté du discours scientifique, qui prétend à la distanciation, la parole littéraire, im-médiate, vise à la représentation. Face à l'intelligence et à sa mesure, l'irruption de l'autre, et sa démesure.

Mettre la folie à la scène, voilà pourtant qui ne paraît guère neuf en cette fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Théâtrale, la folie l'est de plein droit, car si l'asile envahit la scène, c'est bien parce que, dans un premier temps, le théâtre a pris possession de la clinique: on pense avant tout aux fameux spectacles de Charenton<sup>12</sup>, mais plus encore à ce grand théâtre que fut un temps La Salpêtrière, avec les séances offertes par Charcot à un public mondain, sensible au talent des grandes hystériques (avec mention spéciale à Augustine...) <sup>13</sup>. La Salpêtrière comme théâtre, la folie considérée comme un des beaux-arts, c'est là, par effet de miroir, ce qui constitue

10 Sur les relations d'Alfred Binet avec André de Lorde, voir la préface d'Agnès Pierron, *op. cit.*, ainsi que Jacqueline Carroy, *Les Personnalités doubles et multiples*, Paris, P.U.F., 1993, 147-194.

11 Un chroniqueur de l'époque cité par Pierre Morel dans la notice „Alfred Binet“ du *Dictionnaire biographique de la psychiatrie*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, 1995.

12 Laissant de côté la polémique quant à la place réelle des malades dans ces spectacles, je renvoie seulement à la fameuse pièce de Peter Weiss, *La Persécution et l'assassinat de J.-P. Marat représenté par le groupe théâtral de l'Hospice de Charenton sous la direction de Monsieur Sade*, Paris, Le Seuil, 1965.

13 Sur ce point, voir notamment Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie*, Paris, Macula, 1982; Jacqueline Carroy-Thirard, „Hystérie, théâtre, littérature au XIX<sup>e</sup> siècle“, *Psychanalyse à l'Université*, t. 7, n° 26, mars 1982, 299-317.

justement le point de départ d'une pièce fameuse, *Le Système du Dr Goudron et du Pr Plume* (André de Lorde, 1903), qui montre deux journalistes visitant les fous dans un asile. Dans cette pièce inspirée d'Edgar Poe (*Histoires grotesques et sérieuses*), la scène la plus étonnante est sans doute celle où les fous rivalisent de bonnes manières au point de donner le change; jusqu'à ce que, évoquant le cas de tel malade dont ils miment les dérangements (l'homme qui se prend pour un âne et qui rue), ils en viennent à se démasquer. Et c'est donc bien à travers le jeu que la vérité finit par se dire.

En une véritable mise en abyme, le spectateur venu au théâtre voir sur scène la folie contemple ainsi ses doubles, ces deux personnages poussés par un même désir et conduits par une semblable certitude, à savoir que la folie est „visible“ en ce qu'elle affiche des marques extérieures. Or, c'est justement cette question de la lisibilité/visibilité qui constitue le lieu d'achoppement. Le point clef est en effet de savoir si la folie relève de la pure intériorité ou si, au contraire, elle se laisse appréhender de l'extérieur. Comme il était à craindre, le théâtre de Binet et de Lorde, grand-guignolesque à souhait, cède quelquefois à la facilité: *Des yeux dans l'ombre* (André de Lorde, 1910) peint un accusé qui, à l'annonce de la sentence le condamnant à la mine, se „roul[e] par terre en riant aux éclats“; pire encore, *Un concert chez les fous* (André de Lorde et Charles Folleÿ, 1909) met en scène une folle qui se prend pour un train, une autre qui se croit en porcelaine et un fou qui se prend pour Lamartine<sup>14</sup>; enfin, dans un registre noir, *Crime dans une maison de fou* (André de Lorde et Alfred Binet, 1925), renoue avec le *topos* du „fou dangereux“<sup>15</sup> en montrant deux femmes, „la Normand“ et „la Bossu“, aux faciès inquiétants, en train de torturer une innocente. Le finale est d'ailleurs passionnant par le retournement qu'il propose: le spectateur était venu au théâtre pour voir la folie; il assiste à une scène d'horreur lors de laquelle les deux folles crèvent les yeux de la victime, en une belle reprise des mythes du regard interdit.

Pourtant, pareilles outrances restent relativement rares. Malgré le goût du dramaturge pour l'esthétique du Grand Guignol, André de Lorde et Alfred Binet échappent le plus souvent au piège. Leurs pièces ont beau être habitées par la folie, les fous ne s'y désignent pas d'emblée. Dans ce théâtre facile, qui aime le spectaculaire jusqu'à l'obscène, l'angoisse vient justement de cette invisibilité de la folie, de sa dimension latente et de l'absence de signes à même de la localiser. Comme l'explique

14 On songe à la fameuse formule de Jean Cocteau pour qui „Victor Hugo est un fou qui se prend pour Victor Hugo“.

15 Ce fou criminel dont le modèle, au théâtre, reste *Woyzeck* (1836) de Büchner.

le Docteur Mercier, psychiatre, dans *L'Obsession ou les deux forces* (André de Lorde, 1905): „Mais, mon cher, ça ne se lit pas toujours sur leur figure !... Ça serait trop commode...“ (GG, p. 146). Ça se lit d'ailleurs si mal que les quiproquos sont constants: après cette belle déclaration, le Docteur tombe dans le piège en ne voyant pas que l'un de ses visiteurs est un fou dangereux, sur le point de passer à l'acte; chez François de Curel, dans *La Nouvelle Idole*, le psychologue Maurice Cormier (qui, nous l'avons vu, fait référence à Binet lui-même) ne mesure pas la folie, toute intériorisée, de son ami, Albert Donnat; enfin, dans *Le Système du Dr Goudron et du Pr Plume*, les deux journalistes ne comprennent pas tout de suite qu'ils sont en face de „fous“ qui ont pris la place du Directeur de l'Asile et du médecin de l'établissement<sup>16</sup>. Ajoutons que si on ne voit pas la folie où elle est, il arrive qu'on la diagnostique où elle n'est pas<sup>17</sup>: dans *Un concert chez les fous* (André de Lorde et Charles Folléy, 1909), une artiste invitée à se produire dans un asile est prise pour une démente par le personnel, en raison de son costume et de sa gestuelle.

Contre les certitudes et les simplifications, le propos de ce théâtre est donc de brouiller les repères, d'interdire toute reconnaissance immédiate et de jeter le soupçon. Ce travail de sape, on le voit de façon exemplaire dans *Une leçon à la Salpêtrière* quand Suzanne, l'hystérique, commente ses propres exhibitions: „Quand on me dit de dormir, je me laisse tomber comme un paquet, comme ça [...]. Puis si on m'ouvre les yeux, alors c'est l'extase“<sup>18</sup>. Quelle différence entre cette hystérique obéissant aux ordres de l'aliéniste et une comédienne exécutant les consignes du metteur en scène ? On voit avec quelle acuité se pose ici la question de la simulation, et de la suggestion. Car si le symptôme n'est plus que l'effet de la volonté du maître, le psychiatre en vient à contempler dans le patient le reflet de son propre désir, ou de ses propres dérèglements. Avec ces jeux de miroirs, voilà un hôpital qui ressemble à du Pirandello (on pense à *Henri IV*): quand le „fou“ est celui qui accepte de jouer le rôle

16 Dans un genre différent, on pense à *Acherloo* (1986, Lausanne, L'Age d'homme, 1989) de Dürrenmatt, où les fous demeurent seuls dans l'asile tandis que les médecins sont à un congrès et les infirmiers en grève. Les malades décident donc de jouer eux-mêmes le psychodrame préparé par les médecins pour guérir „le Professeur“, qui se prend pour Holopherne; il va donc être soigné par deux patients, qui se prennent eux pour Freud et Jung.

17 Hésitation dont la Salpêtrière fut déjà le théâtre à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, quand on se demanda si Louise du Bellère du Tronchay, d'abord internée en raison de son comportement, n'était pas en réalité une sainte... (cf. Jean Maillard, *Louise du Néant. Triomphe de la pauvreté et des humiliations* (1732), rééd. Grenoble, Jérôme Million, 1987).

18 GG, 320-321. Autant qu'à Augustine, Binet fait sans doute allusion à Blanche-Rosalie, cette comédienne qui se fit passer pour une hystérique (mais peut-on jouer impunément à ce jeu ?) et simula des guérisons, avant de se convertir à la radiologie, et d'en mourir. Voir Elisabeth Roudinesco, *La Bataille de cent ans: Histoire de la psychanalyse en France* (1982), rééd. Paris, Fayard, 1994, 63-64.

du fou, les signes les plus évidents ne renvoient plus qu'à eux-mêmes et dissimulent plus qu'ils ne montrent.

Inaccessible au regard de l'autre, la folie véritable ne se laisse donc appréhender que par la conscience du sujet. Tout se passe comme si l'homme était le spectateur privilégié d'un théâtre intérieur dont il peut seul décrypter le sens. Ainsi, l'un des motifs les plus intéressants des pièces d'Albert Binet et André de Lorde est-il celui de la folie qui a conscience d'elle-même, du „fou“ qui se sait être tel. Dans un article qu'il signe avec Théodore Simon, Binet étudie, dans *L'Année psychologique* de 1910, la „folie avec conscience“ et la „folie systématisée“<sup>19</sup>, où il désigne ces folies dans lesquelles le patient a „conscience du trouble morbide dont [il] est atteint“, juge clairement la nature de son mal, essaie de le surmonter, mais parvient si bien à sauvegarder les apparences que „parfois même ceux qui le fréquentent ne s'aperçoivent pas de sa folie“<sup>20</sup>.

Ainsi que l'explique, „doucement et sur le ton de al confiance“, un des personnages de la pièce *Des yeux dans l'ombre*:

- [...] vois-tu, il faut que je te dise: je suis fou.
- Fou ?
- Oui, oui... mais pas toujours... Quand le malin esprit s'empare de moi, la mère de Dieu vient me délivrer...<sup>21</sup>

C'est à ce même clivage du moi, et à une même lucidité, qu'est confronté le héros de *L'Obsession ou les deux forces*: bon père de famille, travailleur et honnête, Jean Desmarest éprouve par moments le besoin irrépessible de tuer son fils, qu'il adore; entre deux crises, il vit donc dans la terreur, habité par une „obsession consciente“. Expression capitale qui figure dans le texte, en écho à l'article cité.

La folie n'est donc pas l'annulation de la raison mais sa mise en suspens, ou sa distorsion. Dans cette perspective, la déraison ne constitue pas l'autre de la raison, mais sa trace oblique, ou son anamorphose. Michel Foucault a montré combien „l'enfermement des fous“ visait à expulser la folie du sujet en la localisant: d'un côté la rationalité et la maîtrise du sens; de l'autre l'irrationalité et la dérive des significations. La manœuvre peut sembler séduisante, mais ici elle est de peu d'effet:

19 Dans *L'Année psychologique* de 1910, Alfred Binet et Théodore Simon signent des articles sur „Folie avec conscience“ (123-163) ou „La folie systématisée“ (215-265). Il convient de distinguer les „folies“ qui ont conscience d'être telles, et qui donc supposent une forme de distanciation, de ces „délires logiques“, d'une réelle cohérence interne, que le malade considère comme la vérité du monde (voir par exemple P. Sérieux et J. Capgras, *Les Folies raisonnantes*, Paris, Alcan, 1909).

20 „La folie systématisée“, art. cit., 228.

21 André de Lorde, *Des yeux dans l'ombre* (1910), in *Théâtre rouge*, Paris, Eugène Figuière, 1922, 39-40.

il y a bien des asiles, peuplés de fous, mais ce n'est pas toujours là que réside la folie la plus redoutable. Dans un renversement carnavalesque, il apparaît que le non sens fait sens et que la rationalité apparente dissimule les pires dérives. Dès lors qu'on parvient à entendre le discours que tient la „folie“, on comprend qu'elle constitue parfois la seule façon d'énoncer ce qui, autrement, ne peut être dit. Quand un innocent accusé à tort d'un crime devient fou (*Des yeux dans l'ombre*), quand un père qui a perdu son enfant refuse l'évidence – continuant à mettre tous les jours son couvert, parlant de lui comme s'il dormait et installant au centre de la maison une statue du disparu où il a incorporé de vrais os et de vrais cheveux (André de Lorde, *L'Enfant mort*, 1918) –, on mesure à quel point la folie constitue une „formation de compromis“, comme disent les psychanalystes, puisqu'elle vise à annuler par l'imaginaire un réel devenu insoutenable. Elle n'est donc pas rupture dans le tissu des choses mais restauration d'une continuité perdue; et si elle peut apparaître comme un anéantissement partiel, c'est pour mieux préserver le sujet de l'anéantissement absolu (le suicide).

En retour, tandis que les apparences de la déraison possèdent souvent un sens dès lors qu'on les décrypte, les marques de la raison sont bien souvent trompeuses. Dans le face à face du fou et de l'aliéniste, la folie ne se laisse pas reconnaître aussi facilement qu'on pourrait le penser. De ce jeu ambigu, et angoissant, *Le Système du Dr Goudron et du Pr Plume* constitue un exemple privilégié. Accueillis par le faux directeur, les deux journalistes venus visiter l'asile mettront longtemps à comprendre que les fous ont pris le pouvoir, tant celui qui les accueille, merveilleux acteur, joue son rôle à la perfection. À peine plus pontifiant que n'importe quelle sommité médicale, le faux Docteur Goudron maîtrise les usages sociaux: „– Nous vous dérangeons, peut-être ? – Nullement, messieurs, nullement... je suis enchanté de me mettre à votre entière disposition“ (GG, p. 53); dans la grande tradition d'un Pinel, il sait faire preuve d'altruisme, s'exclamant avec emphase: „Ah ! les fous, messieurs !... Qui dira leurs souffrances, leurs misères !... [...] Plaignons-les !... Soignons-les, messieurs ! L'humanité le demande, la science l'ordonne !...“ (GG, p. 54); et surtout il se montre d'une intelligence perverse en expliquant que tel bruit étrange, entendu dans un local voisin, est produit par un dangereux malade qui „veut à toute force être directeur et diriger cet établissement“, au point qu'il y a moins d'une heure il avait réussi à fomenter une révolte et avait essayé de l'enfermer, lui, Goudron, dans une cellule (GG, p. 56). Enfin, la méthode de Goudron, telle que l'expose son inventeur, repose sur une hypothèse intéressante. Pour guérir les fous de leur folie, il propose simplement de „ne contredire aucune manie du malade“



et „de le pousser dans sa propre logique“ (GG, p. 59): ainsi, si un fou se prend pour un poulet, il convient de le nourrir au grain jusqu'à ce qu'il se heurte au réel<sup>22</sup>. Selon Goudron, véritable anti-psychiatre avant l'heure, la folie ne peut donc altérer complètement l'être car toujours, au sein du délire, la raison est là qui veille, et doit finir par l'emporter.

Mais en même temps qu'il prône le plus grand libéralisme, le faux docteur torture et tue le vrai directeur de l'asile. Une doctrine cohérente et argumentée – du moins qui mérite discussion – va donc de pair avec les pires pratiques. Par ce double jeu, le pseudo-directeur constitue le meilleur des révélateurs. Beau parleur mais violent, courtois mais sadique, le Dr Goudron donne à voir toute la duplicité de l'aliéniste, dont la pratique ne cesse de contredire le discours et dont les motivations réelles jettent une lueur étrange quant au but poursuivi. Ainsi, dans *La Nouvelle Idole*, de François de Curel, le Professeur Albert Donnat, grand médecin, cherche à vaincre une maladie incurable. Poussé par la volonté de savoir et le besoin de pouvoir, en proie à une forme de démesure (il désire être „un dieu“), il n'hésite pas à inoculer la maladie à des patients, puis à s'infecter lui-même pour mieux observer les effets. Au point qu'on se demande dans quelle mesure la recherche scientifique ne vient pas cautionner ici une composante suicidaire. Goudron voulait soigner les esprits, Albert Donnat les corps: le problème est que la folie n'est pas dans le but poursuivi mais dans la relation entretenue à un projet. On finit par comprendre que Goudron, aux yeux de la médecine, est un „fou“; mais si, à l'inverse, Albert Donnat est un vrai savant, il y a quelque chose de suspect dans l'exaltation mystique qui s'empare de lui. Car lorsqu'on la sacralise, la science n'est plus scientifique, mais devient une „nouvelle idole“ qui a besoin de martyrs et de sacrifices humains.

Dans cette perspective, le personnage favori du théâtre d'André de Lorde est le „savant fou“, l'aliéniste aliéné, ce médecin monomaniacal chez qui la rationalité apparente du propos cautionne les pires dérives: *Une leçon à la Salpêtrière* nous montre le mauvais médecin (un étranger, heureusement) se livrer à des expériences sadiques sur une pensionnaire, qui finira par le vitrioler; dans la même veine, le Dr Gorlitz, personnage principal du *Laboratoire des hallucinations* (André de Lorde, 1916), sous prétexte de recherches sur les mécanismes cérébraux, aime à torturer ses patients, et parmi eux l'amant de sa femme, à qui il fait une „petite in-

22 À rapprocher d'une pièce de Peter Barnes, *Nobody Here But Us Chickens* (London, 1989), où le personnage principal, qui se prend pour un coq, picore le sol et agite les bras; quand il est mis en présence d'un second personnage, qui se prend lui aussi pour un coq, le spectateur hésite: s'agit-il de deux fous? ou est-ce que le second est un psychiatre qui entre dans le jeu du malade pour le guérir? (pièce signalée par Isabelle Smadja, *La Folie au théâtre. Regards de dramaturges sur une mutation*, Paris, PUF, 2004).

cision“ de façon à réveiller „les fantômes qui sommeillent derrière la raison“ et ouvrir ainsi „la porte à la folie“ (GG, p. 623).

On accepte la folie quand elle déraisonne clairement, car elle conserve quelque chose d’honnête; il en va autrement lorsqu’elle s’avance masquée, c’est-à-dire lorsqu’elle fait mine de respecter la méthode expérimentale (pas de progrès scientifique dans expérimentation), tout en transgressant les règles morales (faire mine de soigner pour mieux condamner). Si la démarche scientifique peut couvrir les pires pathologies mentales, alors le soupçon est partout. Comme l’explique un journaliste de l’époque, frappé de cette alliance entre folie et rationalité: „Parfois [...], rien au premier abord ne révèle la démence. Vous trouverez dans les asiles des pensionnaires qui raisonnent admirablement; interrogez l’un d’eux, vous constaterez chez lui une suite parfaite dans les idées, et vous penserez indigné: “Cet homme n’est pas fou ! Que fait-il ici ?”“ (GG, 1336). Cette représentation anti-théâtrale de la folie, à rebours de l’hystérisation, chère aux années Charcot et au premier surréalisme<sup>23</sup>, suggère entre les deux états une inquiétante familiarité, et annonce la fascination à venir pour la paranoïa, ce dérèglement de la raison qui propose du réel une interprétation renouvelée. Au point que, plutôt que de chercher à soigner, il conviendra d’ „écouter“ le paranoïaque et d’en recueillir la parole (on pense évidemment à Salvador Dali).

Avec *Le Laboratoire des hallucinations*, qui vient d’être évoqué, on touche sans doute à quelque chose d’essentiel quant au statut de l’image et de la scène psychique. En effet, ainsi que l’explique Hippolyte Taine dans *De l’intelligence* (Paris, Hachette, 1870, 2 vol.), „l’hallucination, qui semble une monstruosité, est la trame même de notre vie mentale“ (vol. 1, p. 436), de sorte que la maladie mentale n’est pas rupture ou changement d’ordre mais simple développement d’une potentialité. De ce fait, on ne peut expliquer la différence entre folie et raison en suggérant que l’une, la folie, serait du côté de l’ „hallucination“, maîtresse d’erreur et de fausseté, tandis que l’autre, la raison, s’en tiendrait à la seule „perception“, gage de sérieux et de vérité. C’est que, pour Taine, dont l’influence fut grande sur Binet comme sur toute une génération, ce distinguo de l’hallucination et de la perception est vide de sens, un peu comme, dans son texte sur „Les Fous dans la littérature“ (1887), Anatole France interroge la frontière fragile qui sépare Socrate écoutant son „démon“ de Jeanne d’Arc ses voix. Au point qu’on peut se demander si nous ne sommes pas tous „des visionnaires et des hallucinés“, nous dont les „hallucinations“

<sup>23</sup> Voir, de Breton et Aragon, „Le cinquantenaire de l’hystérie“ (1928), où la maladie apparaît comme „la plus grande découverte poétique de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle“, dans A. Breton, *Œuvres complètes*, I, *op. cit.*, 948-950.

sont „constantes et habituelles”<sup>24</sup>. Au lieu de dire que „l'hallucination est une perception extérieure fausse”, il est préférable d'avancer, selon la formule célèbre, que „la perception extérieure est une hallucination vraie” (*Ibid*, p. 411). L' „hallucination” comme „perception extérieure fausse”, voilà qui éclaire sans doute un aspect de la folie; mais la „perception extérieure” comme „hallucination vraie”, voilà en tout cas qui redéfinit, et de façon inattendue, le genre théâtral lui-même, exposé au vertige par le mélange qui lui est propre du vrai et du faux, du réel et de l'imaginaire.

**Жак Поарије**

**ЛУДАК, ОТУЂЕНИ, ДРАМАТУРГ:  
ПОЗОРИШТЕ АЛФРЕДА БИНЕА И АНДРЕА ДЕ ЛОРДА**

Резиме

Док је XIX век славио разум (позитивизам, експериментални метод...), крајем века се опет појављују сенке. Под утицајем психијатрије, у пуном замаху, лудило преплављује књижевност, а пре свега позориште. Управо тако ће велики психолог Алфред Бине сарађивати са драматургом Андреом де Лордом на низу позоришних комада у којима се приказује лудило. Кључно питање бави се тако видљивошћу менталне болести која се, каткад, лако опажа (луда која мисли да је воз...), али најчешће остаје прикривена – пошто у ствари привидна нормалност скрива и најгоре поремећаје.

24 Anatole France, *Les Fous dans la littérature*, op. cit., 73.