

2m11.2774.8

Université de Montréal

Théâtre de la cruauté et langages de la folie chez Artaud et Gaudreau :  
de la psychopathologie à la création

par

Delphine Le Roux

Département d'Études Françaises

Faculté des Arts et des Sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de  
Maître ès arts (M.A.)  
en Études Françaises

octobre, 1999

© Delphine Le Roux, 1999



PG 4575.1102

35

U54

2000

n. 005

Université de Montréal

L'Office de la recherche et l'Institut de psychologie de la Faculté de psychologie et de sciences de l'éducation de l'Université de Montréal

Division de la recherche

Division de la recherche en psychologie

Faculté des Arts et des Sciences

Université de Montréal  
Division de la recherche en psychologie  
Faculté des Arts et des Sciences

1971

1971



Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

**Théâtre de la cruauté et langages de la folie chez Artaud et Gauvreau :  
de la psychopathologie à la création**

présenté par :

**Delphine Le Roux**

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Mémoire accepté le : \_\_\_\_\_

## SOMMAIRE

L'expression de la « folie » par le langage a longtemps été la préoccupation exclusive de la psychiatrie puis de la psychanalyse, qui basaient leur réflexion sur la seule catégorisation pathologique. La réaction à cet excès de l'interprétation analytique a émané de diverses disciplines (philosophie, littérature, sémiotique, linguistique, etc.), qui ont redéfini la relation de la folie, et notamment de la psychose, au langage. Selon l'auteur de ce mémoire, ces deux approches, si opposées qu'elles puissent sembler, sont complémentaires, et doivent être considérées conjointement dans la perspective de montrer comment la folie « parle ».

À partir de l'analyse textuelle d'un corpus théâtral, composé des *Cenci* d'Antonin Artaud et de *La Charge de l'original épormyable* de Claude Gauvreau, l'objectif de ce mémoire est de montrer la variété des langages de la folie tels qu'ils s'expriment dans le discours des protagonistes. L'hypothèse qui a guidé cette recherche était que ces deux pièces parviennent à donner une voix à la folie, en intégrant dans une création langagière verbale et scénique qui les transcende, certains traits propres au langage de ceux que l'on dit « fous ».

Tout d'abord, les manifestations discursives de ces *langages de la folie* sont analysées à l'aide d'instruments fournis par la psychanalyse (Freud), la psycholinguistique (Andreasen) et la linguistique (Benveniste), qui permettent de mettre en évidence la présence d'un discours sous-jacent. Ensuite, les manifestations linguistiques de ces langages, qui se concrétisent par la création de codes, de systèmes de signes, sont étudiées à la lumière de la théorie théâtrale d'Antonin Artaud et de réflexions pluridisciplinaires modernes portant sur la relation entre la psychose et le langage (Foucault, Derrida, Felman, Pierrsens, Nevert, Ménahem, etc.)

Cette étude est composée de trois chapitres. Le premier chapitre a pour objectif de démontrer les mécanismes de la paranoïa tels qu'ils apparaissent dans le discours du protagoniste de la pièce d'Artaud, François Cenci : il s'attarde d'abord au mode de défense contre l'homosexualité, ensuite aux différents délires paranoïaques.

L'objet du second chapitre est de repérer les marques de la schizophrénie dans le discours du protagoniste de *La Charge de l'original épormyable*, Mycroft Mixeudeim. Ce chapitre commence par décrire les caractères généraux de la schizophrénie (à partir des thèses de Freud), ainsi que les comportements verbaux typiques des psychotiques (à partir des travaux d'Andreasen). Il analyse ensuite le discours du personnage à partir de ces données théoriques.

Le troisième chapitre réunit les deux oeuvres sous l'angle des relations existant entre cruauté et création, en montrant que sur la scène du Théâtre de la Cruauté institué par Artaud se construit un code langagier, tantôt physique (*langue des signes*), tantôt verbal

(*langue exploréenne*). Il montre que la présence de ces codes inédits permet finalement à la création de transcender la psychose.

L'exploration des « langages de la folie » dans les pièces montrent les limites de l'analyse psychanalytique : pertinente dans l'investigation pathologique de certains mécanismes langagiers, elle se contente néanmoins de tenir un discours *sur* la folie. La récente approche multidisciplinaire propose au contraire l'élaboration d'un discours *de* la folie (Felman) qui ne consisterait pas en un commentaire extérieur et moralisateur, mais *dirait la folie elle-même* (Derrida). Ainsi, les codes anticonformistes mis en scène par Artaud et Gauvreau permettent à la psychose de sortir du silence auquel la confine la société.

**mots clés :**

Artaud, Antonin • Gauvreau, Claude • théâtre • cruauté • folie • langage • psychanalyse • linguistique

## TABLE DES MATIÈRES

SOMMAIRE	iv
TABLE DES MATIÈRES	vi
LISTE DES SIGLES ET ABRÉVIATIONS	viii
DÉDICACE	ix
REMERCIEMENTS	x
AVANT-PROPOS	xi
INTRODUCTION	1
Justifications à une étude comparée des œuvres d'Antonin Artaud et de Claude Gauvreau. Objet de l'étude : les <i>langages de la folie</i> . Définitions de « langue », « discours » et « langage ». La langue et le discours dans nos deux pièces : éléments de méthode.	
CHAPITRE PREMIER : LES COMPOSANTES DU DISCOURS PARANOÏAQUE DANS <i>LES CENCI</i>	15
Introduction	16
I. Le discours : lieu d'expression de la paranoïa	18
II. La paranoïa, un mode de défense contre l'homosexualité	22
III. La présence des délires paranoïaques dans le discours de Cenci	32
Conclusion	50
CHAPITRE II : L'HYPOTHÈSE DE LA SCHIZOPHRÉNIE DANS <i>LA CHARGE DE L'ORIGINAL ÉPORMYABLE</i> : ANALYSE DES COMPORTEMENTS VERBAUX ET SOCIAUX DU PROTAGONISTE	52
Introduction	53
I. La schizophrénie sous l'éclairage de la psychanalyse et de la psycholinguistique	55
II. Analyse textuelle de <i>La Charge de l'original épormyable</i>	69
Conclusion	96

CHAPITRE III : <i>FOLICRUAUTÉ</i> ET CRÉATIONS LANGAGIÈRES DANS LE THÉÂTRE D'ANTONIN ARTAUD ET DE CLAUDE GAUVREAU	99
Introduction	100
I. Le théâtre d'Artaud ou la fusion des termes : peste, cruauté, folie et métaphysique	102
II. <i>La langue des signes</i> : l'union de la cruauté et de la création dans la démésure physique	108
III. <i>La langue exploréenne</i> : l'apologie du verbe	126
Conclusion	132
 CONCLUSION	 133
 BIBLIOGRAPHIE	 141
 ANNEXE	 xiii
Reproduction des principaux monologues de Mycroft Mixeudeim dans <i>La Charge de l'original épormyable</i>	 xiv

## LISTE DES SIGLES ET ABRÉVIATIONS

A	Artaud
©	copyright
chap.	chapitre
dir.	dirigé par
et collab.	et collaborateurs
G	Gauvreau
<i>ibid.</i>	<i>ibidem</i>
<i>id.</i>	<i>idem</i>
<i>loc.cit.</i>	<i>loco citato</i>
n°, nos	numéro, numéros
<i>op. cit.</i>	<i>opere citato</i>
p.	page ou pages
s. p.	sans pagination
t.	tome
vol.	volume

*À la mémoire de mon père*

## REMERCIEMENTS

Je remercie infiniment ma directrice de recherche Lucie Bourassa de ses lectures attentives, de ses conseils judicieux, et de ses encouragements réguliers tout au long de l'élaboration et de la finition de ce mémoire.

Je tiens également à exprimer mon extrême gratitude à l'égard de Michel Pierssens qui, au cours de nos chaleureuses discussions, aura su mettre à jour certaines zones d'ombre et ainsi étayer ma réflexion.

Je remercie conjointement Lucie Bourassa et Michel Pierssens de leur soutien financier par l'intermédiaire de contrats de recherche.

Merci également au personnel du service des Livres rares et collections spéciales de l'université de Montréal, et spécifiquement à Henriette pour ses menus services et son écoute amicale.

Je sais aussi gré à ma famille, et tout particulièrement à ma mère, de leur confiance et de leurs encouragements permanents malgré la distance.

Enfin, j'éprouve une reconnaissance toute spéciale envers France, qui m'aura soutenue constamment dans cette exploration enrichissante des dédales de l'*ailleurs*.

## AVANT-PROPOS

La recherche sur les relations entre langage et folie, tendent, depuis plus de vingt-cinq ans, à contester l'approche exclusivement et exagérément psychiatisante ou psychanalytique qui avait prévalu jusque-là. Pendant longtemps, en effet, les expressions langagières semblaient présenter une forme de « folie » furent étudiées dans un but essentiellement nosographique, l'analyse visant la seule catégorisation pathologique du locuteur parlant une telle *langue étrangère*.

La réaction à cette perspective strictement « médicale », qui enfermait les locuteurs dans une pathologie spécifique, a émané de représentants de multiples disciplines. Des psychiatres, des psychologues, des psychanalystes, des linguistes, des littéraires, des sémioticiens, etc., ont voulu offrir un regard neuf et dénué de parti pris sur ces dérapages de la langue, en considérant notamment leur aspect subversif. Parmi eux, l'on retrouve des gens tels que Foucault, Derrida, Ménaheim, Felman, etc.

Dans cette volonté louable de sortir le fou de son exclusion, ces chercheurs ont alors établi des similitudes entre le poète et le fou, en étant conscients du risque qu'ils couraient de *romantiser* la folie. Ils ont également montré les limites d'une vision trop normative de la langue.

Mais à force de vouloir libérer la langue de ses entraves psychiatriques et psychanalytiques, ne fait-on pas face à un autre type de danger qui serait d'aboutir à l'excès inverse, c'est-à-dire de rendre floues les frontières déterminant les différents types de folie?

La réflexion moderne sur les expressions folles de la langue, tout en rejetant fondamentalement l'attitude pathologiste, ne bannit toutefois pas de manière radicale la catégorisation, et émet des commentaires nosographiques sur les comportements langagiers rencontrés.

Toute la difficulté de la présente étude aura été de jumeler ces deux types d'approches, qui à mon sens, ont chacune leur raison d'être : la catégorisation d'une part, qui, si elle ne doit pas se présenter comme infaillible et radicale, fournit néanmoins des instruments pour décrire les expressions folles de la langue ; de l'autre, une réflexion plus nuancée et inspirée de l'approche récente et multidisciplinaire évoquée plus haut, qui voudrait considérer la part de création contenue dans ces langages d'apparence subversive, afin que les langages de la folie ne soient pas uniquement ramenés à des expressions de la marge et laissés pour tels.

Je dois également insister sur le fait que ce travail ne s'attachera en rien à une psychobiographie des auteurs dont l'œuvre est ici étudiée. Alors que ce projet n'était encore qu'une ébauche, une chose déjà était immuable : la considération de la folie dans le langage s'attacherait aux personnages principaux des deux pièces de théâtre, sans jamais se combiner avec une éventuelle identification au vécu personnel des auteurs Antonin

Artaud et Claude Gauvreau. Le lecteur ne doit donc jamais se laisser tenter par l'amalgame qui voudrait que Cenci soit Artaud et Mycroft, Gauvreau.

## INTRODUCTION

### **Justifications à une étude comparée des œuvres d'Antonin Artaud et de Claude Gauvreau**

Une étude comparée des œuvres du Français Antonin Artaud et du Québécois Claude Gauvreau est justifiable à bien des égards. Certains parallélismes ont déjà été effectués entre ces œuvres et leurs créateurs, sans jamais toutefois donner lieu à une analyse approfondie<sup>1</sup>. Les cheminements personnels et professionnels des deux auteurs sont un premier point d'ancrage à une comparaison : Artaud et Gauvreau sont tout d'abord comparables du fait de leur investissement au sein d'un mouvement littéraire et artistique similaire. À une vingtaine d'années d'écart, l'un en France et l'autre au Québec adhèrent en effet au mouvement surréaliste (ou automatiste dans le cas de Gauvreau, mais malgré les légères différences entre les deux groupes, leurs lignes directrices restent les mêmes). Cet engagement des auteurs manifeste leur goût pour le regroupement, qui permet de propager et de partager un certain nombre d'idées. Le choix spécifique de ce mouvement témoigne du désir de rébellion contre les valeurs établies. Un des objectifs du surréalisme, dont la première expérimentation est l'écriture automatique lancée par Breton<sup>2</sup>, est de libérer le langage de ses carcans grammaticaux et lexicaux. Le passage d'Antonin Artaud par le mouvement surréaliste sera de courte durée, puisqu'il est exclu du groupe pour des raisons principalement politiques, étant opposé à la tournure politisée que prend le mouvement de Breton dès 1925. Artaud refuse en effet l'adhésion du mouvement surréaliste au communisme, qui selon lui enlève au groupe toute la force de son indépendance<sup>3</sup>. Claude Gauvreau, qui s'investit dès la fin des années quarante dans le mouvement automatiste mené par Paul-Émile Borduas<sup>4</sup>, restera lié au groupe jusqu'à sa mort en 1971.

Ensuite, Artaud et Gauvreau peuvent être rapprochés dans leur goût commun pour

---

<sup>1</sup> Nous renvoyons ici le lecteur à quelques-unes de ces pistes comparatistes qui nous ont largement inspirées, comme nous en témoignerons au cours de cette étude :

Michel Van Schendel, « Eulalie ou la malédiction du tant-à-dire (à propos de Claude Gauvreau) », dans *Rebonds critiques I : questions de littérature*, Montréal, L'Hexagone, 1992, p. 209-354.

Jacques Marchand, *Claude Gauvreau, poète et mythocrate*, Montréal, VLB, 1979, 443 p.

<sup>2</sup> André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1992, 173 p.

<sup>3</sup> Sur les justifications du départ d'Artaud, on peut consulter l'excellent article de Jean-Gabriel Nordmann, « Antonin Artaud et le surréalisme », dans *Europe*, nos 475-476 (nov.-déc. 1968), p. 153-161.

<sup>4</sup> Voir à ce sujet les manifestes automatistes de Paul-Émile Borduas, *Refus global, Projections libérantes*, Montréal, Parti Pris, 1977, 153 p.

un théâtre de revendications, qui s'incarne dans le Théâtre de la Cruauté<sup>5</sup> créé par Artaud<sup>6</sup>. Les deux auteurs manifestent par exemple un intérêt commun pour le mélodrame, motivé cependant par des raisons bien différentes. Ce qui captive le Français dans le mélodrame, c'est la possibilité de mettre en scène des actes sanglants. Chez Gauvreau, la mise en scène est connotée par le psychologisme et la complaisance permis par le mélodrame. Mais avant tout, le parallèle qu'il est possible de dresser entre les théâtres d'Artaud et de Gauvreau se situe au niveau du concept de cruauté, qui sera au cœur de notre analyse textuelle.

Enfin, Artaud et Gauvreau manifestent un intérêt pour la subversion, qui hante leur vie comme leur œuvre. À l'origine du caractère subversif de l'écriture, il y a, du point de vue biographique, la marginalité de l'expérience de la folie et de l'internement asilaire. Il s'agit d'une œuvre nourrie par la souffrance, une souffrance exploitée différemment selon les auteurs. L'œuvre d'Artaud se veut davantage un témoignage tandis que celle de Gauvreau s'apparente à une mythification. Le rapport des écrivains à la folie s'en trouve du coup transformé : Artaud revendique sa différence à plusieurs reprises, notamment dans les *Lettres à Jacques Rivière*<sup>7</sup>. Claude Gauvreau souhaite quant à lui brouiller les pistes, mais ne résiste pas à la tentation de se mettre en scène. *La Charge de l'original épormyable*, *Les Oranges sont vertes*, *La Reprise*<sup>8</sup>, sont autant de manifestations de ce goût irrésistible de Gauvreau pour la mythification, qui consiste en la redondance d'une unique histoire, celle d'un poète bafoué par la société, qui trouve le réconfort dans la mort, puisque l'amour n'a plus de raison d'être après le suicide de la bien-aimée. La subversion chez le Français et le Québécois se lit également sur le plan de l'écriture proprement dite : c'est cette dimension des deux œuvres que nous comparerons dans le présent mémoire. La folie, qui sera au centre de notre réflexion, sera ici entendue comme l'un des visages de cette subversion.

### **Objet de l'étude: les langages de la folie**

Nous nous proposons en effet d'aborder la folie dans ses manifestations langagières, dans l'œuvre théâtrale d'Antonin Artaud et de Claude Gauvreau. Notre

<sup>5</sup> Nous respectons les majuscules mises par Artaud.

<sup>6</sup> Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1964, t. IV, p. 9-171.

<sup>7</sup> Antonin Artaud, « Lettres à Jacques Rivière », dans *L'Ombilic des limbes*, Paris, Gallimard, 1964, 246 p. Dans cette correspondance, on lit toute la détresse d'Artaud, qui, s'adressant au directeur de la NRF afin de solliciter une publication de ses premiers écrits, se voit refuser cet honneur mais par contre devient au fil des lettres échangées avec Rivière, un spécimen pathologique intéressant ! Rivière demandera tout de même à Artaud l'autorisation de publier cette correspondance.

<sup>8</sup> Claude Gauvreau, *La Charge de l'original épormyable, Les Oranges sont vertes, La Reprise*, dans *Œuvres créatrices complètes*, Montréal, Parti Pris, 1971, p. 637-753, p. 1363-1487 et p. 1263-1361.

corpus sera le suivant : *Les Cenci*<sup>9</sup> d'Artaud et *La Charge de l'original épormyable*<sup>10</sup> de Gauvreau. Même si chacun des auteurs étudiés a souffert, en tant qu'individu, de « troubles psychiques », notre objectif ne sera pas d'étudier les œuvres dans une perspective biographique et pathologique<sup>11</sup>. Selon l'hypothèse de Michèle Nevert exposée dans *Les Accros du langage*<sup>12</sup>, l'auteur de délire vise d'abord sa reconstruction comme sujet, alors que l'écrivain fait plus, il crée une simulation de la folie par le langage, pour aboutir à la création d'un objet qui dépasse le symptôme de telle ou telle pathologie. Le problème qui est le nôtre consiste à se demander si la folie inhérente à l'intrigue et au comportement des personnages dans les deux pièces se dit dans un ou des langage(s) particulier(s). Les travaux de Michel Foucault sur la question de savoir s'il est possible de rendre compte de la folie par le langage en s'abstenant de tenir un discours de la raison sur la folie, étayeront notre réflexion<sup>13</sup>. L'auteur, dans son ambition de ne pas réduire la folie au silence, a voulu lui conférer un langage spécifique, propre à en refléter l'esprit. Shoshana Felman évoque de la manière suivante ces tentatives de trouver un langage à la folie :

Qu'est-ce donc que *parler de la folie*? On a dit et répété après Foucault, avec lui : la folie est absence de langage, absence d'œuvre, le silence d'un langage étouffé, refoulé; notre tâche historique est dès lors de rendre à la folie la parole, de lui restituer son langage : un langage *de* la folie, et non *sur* la folie<sup>14</sup>.

En nous inspirant de cette réflexion de Felman, nous émettrons l'hypothèse suivante : en étudiant la composition poétique, la stylisation de langages « pathologiques » dans les deux œuvres, nous espérons montrer que la folie n'est pas condamnée au silence, mais que, grâce à la création artistique, elle peut se dire dans une langue, ou plutôt dans des langages spécifiques que nous appelons les *langages de la folie*. La démonstration de notre hypothèse se fera en deux temps : dans nos deux pièces, on note des manifestations pathologiques propres à témoigner de l'incursion de la psychose, et qui s'expriment dans le discours des protagonistes. La prise en compte de ces expressions langagières psychotiques nous conduiront dans un premier temps à tenir un discours *sur* la folie, qui fera l'objet de nos deux premiers chapitres, l'un optant pour l'hypothèse de la paranoïa et

---

<sup>9</sup> Antonin Artaud, *Les Cenci, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1964, t. IV, p.183-271.

<sup>10</sup> Claude Gauvreau, *La Charge de l'original épormyable, Œuvres créatrices complètes*, Montréal, Parti Pris, p. 637-753.

Désormais, lorsque nous nous référerons à l'une ou l'autre des pièces du corpus principal sans mentionner une page en particulier, nous n'indiquerons pas la référence complète en note de bas de page, afin de limiter ces dernières.

<sup>11</sup> L'analyse psychobiographique des œuvres de ces deux auteurs a déjà été largement exploitée. Nous préférons nous intéresser aux expressions de la folie dans un contexte de création, qui est celui du Théâtre de la Cruauté.

<sup>12</sup> Michèle Nevert, *Les Accros du langage*, Montréal, Balzac, 1993, p. 10-21.

<sup>13</sup> Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972, 583 p.

<sup>14</sup> Shoshana Felman, *La Folie et la chose littéraire*, Paris, Le Seuil, 1978, p. 13.

l'autre pour celle de la schizophrénie<sup>15</sup>. Cette exploration des expressions langagières de la psychose est nécessaire, puisqu'elle permet de mettre en évidence la présence de la folie au sein des textes. Néanmoins, ce regard sur la folie est bien évidemment un regard extérieur et raisonné, qui ne prend pas en compte l'existence de langages *de* la folie, c'est-à-dire de langages qui témoigneraient d'une volonté de création au sein de la psychose. C'est pourquoi nous nous proposons dans un second temps de repérer dans nos pièces ces langages *de* la folie, en insistant sur leur apport créatif.

Comment analyser ces *langages de la folie* tels qu'ils s'expriment dans le Théâtre de la Cruauté d'Artaud, théâtre de la nécessité qui trouve une illustration spécifique dans chacune de nos pièces? Nous choisissons de privilégier cette expression *langages de la folie* plutôt que *langues de la folie* ou encore *discours de la folie* pour les raisons suivantes : tout d'abord, l'expression de la folie passe par des perturbations et/ou créations qui affectent le code de la communication même, que nous désignerons sous le terme de « langue »; elle passe également par le « discours », la mise en œuvre concrète des éléments de la langue dans un texte ou dans la composition d'éléments non verbaux. Dans les faits, il est cependant arbitraire de distinguer ce qui relève du code et du discours, parce que la langue comme code est une abstraction, on n'y a accès qu'à travers des manifestations concrètes, c'est-à-dire à travers des discours.

### **Définitions de « langue », « discours » et « langage »**

Nous avons utilisé les mots : langue, langage, discours. Il faut préciser le sens dans lequel nous emploierons ces concepts avant d'expliquer l'usage que nous comptons en faire dans l'analyse. Nous nous aiderons de deux dictionnaires spécialisés en étude de la langue<sup>16</sup> ainsi que de trois monographies : un ouvrage de Dominique Maingueneau<sup>17</sup> portant sur l'analyse du discours, et deux ouvrages consacrés aux théories linguistiques d'Émile Benveniste<sup>18</sup>.

---

<sup>15</sup> Nous tenons ici à prévenir le lecteur que la comparaison en tant que telle interviendra seulement au troisième chapitre. Nous justifions ce choix comme suit: la recherche des expressions pathologiques dans le discours constitue un travail d'envergure qui aboutit à des catégorisations différentes pour chaque extrait du corpus. C'est pourquoi il nous semblait utile d'exposer la spécificité de chacun de ces discours de la folie avant de faire se rejoindre nos deux œuvres sous l'égide de la cruauté et de la création.

<sup>16</sup> Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Le Seuil, 1972, 453 p.

Jean Dubois, *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Larousse, 1973, 516 p.

<sup>17</sup> Dominique Maingueneau, *L'Analyse du discours : introduction aux lectures de l'archive*, Paris, Hachette, 1991, p. 15.

<sup>18</sup> Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1966, 356 p.  
Gérard Dessons, *Émile Benveniste*, Paris, Lacoste, 1993, 126 p.

### *La langue*

Il semble utile de commencer cette incursion dans la linguistique par l'exploration de ce qui justifie l'existence même de cette science, la langue évidemment. Jean Dubois prend en considération le sens courant du terme et ses développements issus des recherches saussuriennes : au sens banal du terme, la langue consiste en un « instrument de communication, un système de signes vocaux spécifiques aux membres d'une même communauté<sup>19</sup> ». La langue est un phénomène collectif, elle vise à permettre la communication entre des locuteurs ayant la même appartenance linguistique. Dubois oppose alors langue et parole, en montrant que si la langue est un produit de la collectivité, la parole est au contraire un acte individuel, faisant appel à l'intelligence du locuteur. Ducrot et Todorov<sup>20</sup> insistent également sur cette différence entre langue et parole : reprenant la terminologie de Saussure en matière de signe, les auteurs définissent en effet la langue comme un « code », la « mise en correspondance entre des "images auditives" et des "concepts" », lui opposant la parole qui consiste en la « mise en œuvre de ce code<sup>21</sup> », autrement dit en une application concrète de la langue. La langue comporte une autre particularité, relevée à nouveau par Saussure : il s'agit de la norme grammaticale, qui impose un certain nombre de contraintes et qui est là encore un moyen pour les usagers de la langue de se reconnaître et de se comprendre. Dubois, reprenant la terminologie saussurienne, nous montre que la langue est nécessairement structurée par un certain nombre de règles, dont le non-respect entraîne une mauvaise communication entre locuteurs d'une même langue :

[La langue est un] ensemble de systèmes reliés les uns aux autres, dont les éléments (sons, mots, etc.) n'ont aucune valeur indépendamment des relations d'équivalence et d'opposition qui les relient. Chaque langue possède ce système grammatical implicite, commun à l'ensemble des locuteurs de cette langue<sup>22</sup>.

La langue est enfin perçue comme un *système de signes*, expression qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler la théorie des signes d'Artaud dont nous ferons bientôt état. Dubois fait à nouveau référence aux réflexions de Saussure, qui conçoit le signe dans un ensemble et non pas comme individualité. Le signe représente une « unité de langue », l'« unité minimale de la phrase<sup>23</sup> ». Il consiste en l'union d'un concept et d'une image acoustique. Le signe, élément fondamental de la langue, n'existe que dans son interaction avec les autres signes. Ducrot et Todorov ajoutent cependant à cette vision classique du signe un élément moderne repris dans les théories avant-gardistes d'Artaud : « Le signe est la notion de base de toute science du langage. [...] on essaie, dans les théories modernes du signe,

<sup>19</sup> Jean Dubois, *op.cit.*, p. 276.

<sup>20</sup> Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, « Langue et parole », dans *op.cit.*, p. 155-161.

<sup>21</sup> *ibid.*, p. 156.

<sup>22</sup> Jean Dubois, *op.cit.*, p. 276.

<sup>23</sup> *ibid.*, p. 439.

de tenir compte non plus des seules entités linguistiques mais également des *signes non verbaux*<sup>24</sup> ».

### *Le discours*

Il nous faut maintenant définir la notion de discours. Émile Benveniste le conçoit comme la face active du langage :

Si le langage est, comme on dit, instrument de communication, à quoi doit-il cette propriété? [...] Mais est-ce bien de langage que l'on parle ici? Ne le confond-on pas avec le discours? Si nous posons que **le discours est le langage mis en action, et nécessairement entre partenaires** [...]25.

Jean Dubois, reprenant la théorie de Benveniste, note que le passage de la langue vers le discours se fait grâce à la phrase :

Avec la phrase, on quitte le domaine de la langue comme système des signes; le domaine abordé est celui du discours, où la langue fonctionne comme instrument de communication. C'est dans ce domaine que la phrase, cessant d'être un terme ultime, devient une unité : la phrase est l'unité du discours<sup>26</sup>.

La notion de discours présente des difficultés, le terme ayant plusieurs sens. Dominique Maingueneau<sup>27</sup> recense un certain nombre de définitions :

- discours 1** : équivalent de la « parole » saussurienne, toute occurrence d'énoncé<sup>28</sup>;
- discours 2** : unité de dimension supérieure à la phrase, énoncé appréhendé globalement; c'est l'objet que se donne la « grammaire de texte », qui étudie la cohérence des énoncés;
- discours 3** : [...] l'énoncé considéré dans sa dimension interactive, son pouvoir d'action sur autrui, son inscription dans une situation d'énonciation (un sujet énonciateur, un allocutaire, un moment, un lieu déterminés);
- discours 4** : par une spécialisation du sens 3, « discours » désigne la « conversation », considérée comme le type fondamental d'énonciation.
- discours 5** : on oppose parfois *langue* et *discours*, comme un système de valeurs peu spécifiées, à une diversification superficielle liée à la variété des usages qui sont faits des unités linguistiques. On distingue ainsi l'étude d'un élément « en langue » et son étude « en discours » ;
- discours 6** : [...] un système de contraintes qui régissent la production d'un ensemble illimité d'énoncés à partir d'une certaine position sociale ou idéologique [...]
- discours 7** : traditionnellement l'AD<sup>29</sup> définit son objet en distinguant l'*énoncé*

<sup>24</sup> Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 131. C'est nous qui soulignons.

<sup>25</sup> Émile Benveniste, *op. cit.*, p. 258. C'est nous qui soulignons.

<sup>26</sup> Jean Dubois, *op. cit.*, p. 156.

<sup>27</sup> Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 15.

<sup>28</sup> Tout au long de cette citation, c'est l'auteur qui souligne.

<sup>29</sup> Les initiales AD sont utilisées par l'auteur pour désigner l'analyse du discours.

et le *discours* :

L'*énoncé*, c'est la suite des phrases émises entre deux blancs sémantiques, deux arrêts de la communication; le *discours*, c'est l'énoncé considéré du point de vue du mécanisme qui le conditionne. Ainsi un regard jeté sur un texte du point de vue de sa structuration « en langue » en fait un énoncé; une étude linguistique des conditions de production de ce texte en fera un « discours »<sup>30</sup>.

Les trois définitions qui nous intéressent sont la première, la troisième et la septième. Le premier type de discours retenu par Maingueneau équivaut à la parole. C'est cette parole qu'évoque également Jean Dubois en se référant à la proposition de Benveniste d'un discours qui serait le « langage mis en action<sup>31</sup> ». Dans sa dernière proposition (discours 7), Maingueneau semble en désaccord avec ce qu'il considère être une confusion entre énoncé et discours. Dans des termes différents, c'est ce que dit aussi Benveniste lorsqu'il oppose parole et discours, ainsi que le rapporte Dessons :

Benveniste insiste sur la différence entre parole et discours, situant la première du côté de l'énoncé, et le second du côté de l'énonciation : « Le discours, dira-t-on, qui est produit chaque fois qu'on parle, cette manifestation de l'énonciation, n'est-ce pas simplement la "parole" ? - Il faut prendre garde à la condition spécifique de l'énonciation : c'est l'acte même de produire un énoncé, et non le texte de l'énoncé qui est notre objet<sup>32</sup> ».

L'énoncé correspond en fait au texte lui-même (en une phrase ou suite de phrases, à l'oral comme à l'écrit), tandis que le discours s'intéresse aux conditions de production du texte, à ce qu'on appelle aussi situation d'énonciation ou de discours. Ce qui intéresse Benveniste en tant que linguiste, c'est l'énonciation, donc le discours dans ses conditions de production. C'est le troisième type de discours relevé par Maingueneau, c'est-à-dire les circonstances dans lesquelles intervient l'énoncé (« un sujet énonciateur, un allocutaire, un moment, un lieu déterminés »).

Dans nos deux pièces, le principe de l'analyse textuelle auquel nous nous soumettons exige que nous nous penchions avant tout sur le texte lui-même, soit l'énoncé. La première acception de ce terme de discours sera donc pour nous l'énoncé. Il arrivera cependant que l'énonciation soit pertinente dans nos propos, nous en tiendrons alors compte selon des modalités que nous préciserons plus loin.

### *Le langage*

Dans les définitions que nous avons vues et dans celles que nous étudierons, le terme de « langage » est parfois confondu avec celui de langue et celui de discours. Nous

<sup>30</sup> Dominique Maingueneau, *op. cit.*, citant L. Guespin, « Problématique des travaux sur le discours politique », *Langages*, n° 23 (1971), p. 10.

<sup>31</sup> Jean Dubois, *op. cit.*, citant Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1966, p. 258.

<sup>32</sup> Gérard Dessons, *op. cit.*, p. 35, citant Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1966, p. 80.

nous inspirons ici de Jean Dubois pour la notion de langage : Jean Dubois montre que si la langue est un système fixe, le langage représente la possibilité de mettre la langue en mouvement :

*Le langage est la **capacité spécifique à l'espèce humaine de communiquer au moyen d'un système de signes vocaux (ou langue)** mettant en jeu une technique corporelle complexe et supposant l'existence d'une fonction symbolique et de centres nerveux génétiquement spécialisés. Ce système de signes vocaux utilisé par un groupe social (ou communauté linguistique) déterminé constitue une langue particulière<sup>33</sup>.*

Le langage est donc la *faculté* de l'homme à mettre en pratique et en société ses acquis théoriques de la langue. De cette capacité humaine qu'est le langage, Dubois dit encore que le langage « présente deux composantes: la langue et la parole<sup>34</sup> ». Le langage est donc cette faculté et cette activité humaines qui réunissent langue et parole, langue et discours. C'est cette union de la langue et du discours (donc d'un code et de sa concrétisation) par le biais du langage (soit d'une faculté de communication inhérente aux locuteurs d'un même groupe linguistique) qui justifie le titre de notre mémoire dans ses considérations linguistiques : « les langages de la folie » appartiennent en effet au grand ensemble du langage qui fait s'entremêler langue et discours dans nos deux pièces.

### **La langue et le discours dans nos deux pièces : éléments de méthode.**

#### *L'exploréen et le langage des signes: des langues?*

Le système de signes d'Artaud et l'*exploréen* inventé par Gauvreau sont-ils véritablement des langues au sens prédéfini? En fait, ces créations langagières ne répondent pas tout à fait à la définition de la langue comme système possédant une organisation grammaticale implicite et commun à un certain nombre de locuteurs. Pourquoi alors employons-nous le terme de langue? Nous parlons de langue parce qu'il y a, dans chacun des cas, invention d'un code, d'une sorte de « système de signes », qui sont destinés à la communication, même si cette communication ne repose pas entièrement sur des signes déjà codifiés dans une collectivité. En quoi l'*exploréen* s'apparente-t-il à une langue? Tout d'abord, il comporte des mécanismes de création de mots semblables à ceux des langues naturelles : nous verrons que les terminaisons des mots chez Gauvreau rappellent les sonorités françaises (en -tic, -bric-, -ouf-, etc.), ce qui tend à prouver que l'*exploréen* s'inspire au départ de la langue maternelle. Une figure particulièrement présente est la glossolalie, qui témoigne de ce désir d'inventer une langue et de communiquer de l'inouï. Certains chercheurs sont d'ailleurs prêts à qualifier les glossolalies de langue, comme Jean-Jacques Courtine, dans un numéro de la revue

<sup>33</sup> Jean Dubois, *op.cit.*, p. 274. Mis en italique par l'auteur. En gras, c'est nous qui soulignons.

<sup>34</sup> *ibid.*, p.277.

*Langages*<sup>35</sup> consacré aux glossolalies :

Y reconnaître une langue, c'est y voir une intention, même minimale, d'avoir quelque chose à communiquer. Langue « inconnue », « nouvelle », « personnelle » disent les glossolales; langage « imaginaire », « néologique » répondent les manuels, en les rapportant à la schizophasie ou aux délires systématisés des paranoïaques. [...] le désir reconnu au glossolale de parler une langue « autre »<sup>36</sup>.

On relève dans cette citation l'une des caractéristiques essentielles de la langue, qui est sa fonction de communication. Dans la pièce de Claude Gauvreau, le protagoniste Mycroft est le précurseur du parler *exploréen*, qui est également utilisé par certains des personnages qui l'entourent, avec toutefois bien moins de verve et de talent. Une certaine communication est instaurée puisque d'autres locuteurs que Mycroft sont sensibles au caractère anticonformiste du langage *exploréen*. De plus, le désir de communication se traduit par le fait que cela soit fait pour être joué. Il y a aussi, chez Gauvreau, invention de signes à un autre plan, invention de signes non verbaux. L'introduction de cet autre système de signes reflète l'influence de la théorie de la *langue des signes* d'Artaud sur le théâtre de Claude Gauvreau.

Le système de signes non verbaux d'Artaud manifeste également la présence d'un désir de communication. Par ce système, le dramaturge vise une stimulation violente et multiple des sens, vouée à ébranler le spectateur et à aboutir à une véritable catharsis. Les moyens employés par Artaud sont aussi bien sonores que visuels : ainsi, la musique, les cris, les onomatopées, la gestuelle, l'utilisation de mannequins gigantesques, etc., tous ces éléments participent de cette *langue* inventée, qui ne contient pas d'éléments « linguistiques » conventionnels, mais des « signes » qui visent à agir directement sur les sens et affects du spectateur. Le signe est au centre du projet du Théâtre de la Cruauté d'Artaud. Celui-ci institue en effet en tant que langue véritable ce système devant servir la nécessité théâtrale : « Le chevauchement des images et des mouvements aboutira, par des collusions d'objets, de silences, de cris et de rythmes, à la création d'un véritable langage physique à base de signes et non plus de mots<sup>37</sup> ». L'ambition d'Artaud de « briser le théâtre pour toucher la vie<sup>38</sup> » est soutenue par une organisation de signes interdépendants. Une telle organisation rappelle celle des langues. Artaud insiste plus loin sur l'aspect concret de son système, qui doit rompre avec la tradition du verbiage théâtral :

Je dis que ce langage concret, destiné aux sens et indépendant de la parole, doit satisfaire d'abord les sens, qu'il y a une poésie des sens comme il y en a une pour

<sup>35</sup> Jean-Jacques Courtine, « Les silences de la voix: structure et histoire des glossolalies », *Langages*, n° 91, sept. 1988, p. 7-26.

<sup>36</sup> *ibid.*, p. 11.

<sup>37</sup> Antonin Artaud, « Le Théâtre de la cruauté (second manifeste) » dans *Le Théâtre et son double*, *op. cit.*, p. 149.

<sup>38</sup> *ibid.*, « Préface: le théâtre et la culture », p. 18.

le langage, et que ce langage physique et concret [...] n'est vraiment théâtral que dans la mesure où les pensées qu'il exprime échappent au langage articulé<sup>39</sup>.

*Applications possibles de l'analyse de la langue dans les pièces*

Dans nos deux pièces, toute langue est mise en acte, elle apparaît donc toujours en « discours », c'est pourquoi une bonne partie de nos analyses portera sur le discours. Nous ferons cependant certaines analyses qui concernent plus spécifiquement la langue, pour traiter des perturbations du code verbal existant ou les créations de code (verbal ou non verbal). Dans ce dernier type d'analyse, nous nous attacherons à décrire les expressions verbales et physiques de la langue. Dans les deux cas, nous montrerons en quoi la langue est constituée d'un code de signes. En premier lieu, le système de signes physiques se retrouve aussi bien dans la « gestuelle » théâtrale d'Antonin Artaud, fondateur de cette théorie de la langue, que dans l'interprétation personnelle qu'en fait Claude Gauvreau. Ce code physique est soutenu dans les deux pièces par la mise en scène d'une philosophie de la cruauté. Dans *Les Cenci*, la langue des signes englobe aussi bien les expressions corporelles des personnages que certaines éruptions verbales (onomatopées, cris) et tout ce qui participe de la mise en scène (éclairage, son, musique, utilisation de l'espace, introduction de mannequins, etc.). Les signes ont également une valeur métaphysique, la genèse de la famille Cenci étant marquée par une destinée implacable. Le rôle des didascalies sera à considérer dans le cadre de cette langue de la nécessité, langue cruelle qui se fait complice de crimes familiaux tels l'inceste, l'infanticide ou encore le parricide. Dans la pièce d'Artaud, l'invention d'une langue en tant que réseau de signes est exclusivement concentrée sur des manifestations physiques, l'auteur prônant la réduction du texte pour privilégier les effusions gestuelles de la langue : « Il ne s'agit pas de supprimer la parole articulée, mais de donner aux mots à peu près l'importance qu'ils ont dans les rêves<sup>40</sup> ». Bien entendu, notre analyse du langage dans la pièce d'Artaud se base également sur le texte proprement dit, en l'occurrence les monologues du protagoniste Cenci et les dialogues échangés avec les autres personnages. Néanmoins, nous considérons que les dialogues n'appartiennent pas à la langue telle que nous l'avons définie mais au contraire au discours, puisque la pièce d'Artaud ne comporte pas, au plan verbal, de transformation du code ou d'invention d'un nouveau code.

Dans *La Charge de l'original épormyable*, la création d'une langue se retrouve autant au plan verbal que non verbal. Dans l'expression physique de la langue, l'influence d'Artaud se fait sentir, même si nous constaterons que la portée de la gestuelle cruelle est différente d'un dramaturge à l'autre. Artaud veut élaguer la langue usuelle afin de jouir au maximum de la mise en scène, tandis que Gauvreau ressent de façon inverse le besoin de justifier la représentation de la cruauté par un texte prolixe. C'est ici, dans l'usage qui est fait du verbe, que se situe la rupture entre les théâtres du Québécois et du Français.

<sup>39</sup> *ibid.*, « La Mise en scène et la métaphysique », p. 45.

<sup>40</sup> *ibid.*, « Le Théâtre de la cruauté (premier manifeste) », p. 108.

Gauvreau fonde en effet son théâtre cruel sur une langue riche même si parfois impénétrable. La langue *exploréenne* pullule en créations linguistiques, qui s'expriment entre autres par les néologismes et les glossolalies. Dubois définit le néologisme comme « tout mot de création récente ou emprunté depuis peu à une autre langue, ou toute acception nouvelle d'un mot déjà ancien<sup>41</sup> ». Quant à la glossolalie, elle rassemble les « délires verbaux de certains malades mentaux » et est

[...] caractérisée par la création volontaire de mots déformés, associés systématiquement au même sens et aboutissant à un langage incompréhensible / pour / celui / qui / n'en « connaît » pas le vocabulaire. [...] Les termes nouveaux sont des altérations de termes de la langue par additions, suppressions ou inversions systématiques<sup>42</sup>.

Dans cette citation se dessine le statut complexe de la langue *exploréenne* dans laquelle se réfugie le poète déchu incarné par le protagoniste Mycroft. En effet, il s'agit bien là d'une langue qui se situe à mi-chemin entre l'état de création et celui de folie, sans que l'on sache vraiment des deux lequel supplante l'autre. C'est pourquoi dans notre analyse de la pièce de Gauvreau, nous ne négligerons pas cette double origine potentielle de la langue *exploréenne*. Nous insisterons cependant sur le fait que l'objet de notre étude est l'utilisation que fait le personnage Mycroft de cette langue *exploréenne*, et que nous refusons de nous égarer dans l'analyse psychobiographique du poète Gauvreau. Dans notre désir de rendre compte de cette dualité de l'*exploréen*, lieu de rencontre entre poésie et psychose, il nous faudra argumenter notre réflexion par les apports d'une science permettant d'interpréter ces dérapages langagiers qui sont autant de figures créatrices. Cet appui théorique sera en l'occurrence la psycholinguistique, qui consiste en « l'étude scientifique des comportements verbaux dans leurs aspects psychologiques<sup>43</sup> ».

### *Le discours dans les pièces*

Nous avons mentionné que nous utiliserions le terme de discours au sens d'énoncé, que nous n'aborderions pas les conditions de productions. Notre étude du discours s'attachera toutefois à une forme d' « énonciation énoncée », parce que nous mettrons en évidence, à partir du texte brut qu'est l'énoncé, un discours sous-jacent. Ce discours sous-jacent, qui est une hypothèse de la psychanalyse, peut être considéré, dans la fiction, comme se rapportant à la production du discours par les personnages. C'est pourquoi nous parlons d'énonciation énoncée : il ne s'agit pas des conditions de production du discours de Gauvreau ou d'Artaud, mais celles du discours fictif des personnages, notamment Cenci et Mycroft. Notre mémoire fonde son analyse des langages de la folie sur les principes de la psychanalyse freudienne. Or, il est intéressant

<sup>41</sup> Jean Dubois, *op. cit.*, p. 334.

<sup>42</sup> *ibid.*, p. 236.

<sup>43</sup> *ibid.*, p. 399.

de constater que l'ouvrage de Benveniste consacre un chapitre complet aux apports de la psychanalyse en matière de langage<sup>44</sup>. Benveniste juge ainsi le rapport du psychanalyste au patient instauré par le biais du discours :

[...] l'analyste opère sur ce que le sujet lui dit. Il le considère dans les discours que celui-ci lui tient, il l'examine dans son comportement locutoire, « fabulateur » et , *à travers ces discours se configure lentement pour lui un autre discours qu'il aura charge d'explicitier, celui du complexe enseveli dans l'inconscient.* [...] Ainsi du patient à l'analyste et de l'analyste au patient, *le processus entier s'opère par le truchement du langage.*<sup>45</sup>.

Benveniste met ici en évidence l'existence d'un dédoublement du discours : le discours du patient pourrait correspondre à la notion d'énoncé telle que nous l'avons introduite précédemment, c'est-à-dire une parole vierge qu'il s'agit ensuite pour le psychanalyste de décoder. Le résultat de cette analyse est la mise au jour d'un nouveau discours, décelable par les procédés psychanalytiques. Benveniste poursuit sa réflexion en arguant que ce discours soumis à la psychanalyse est doté des composantes présentes dans tout discours. C'est pourquoi il rappelle que le psychanalyste :

[...] doit être attentif au contenu du discours, mais non moins aux *déchirures du discours* [...]. Il prendra donc le discours comme truchement d'un autre « langage », qui a ses *règles, ses symboles* et sa « *syntaxe* » propres, et qui renvoie aux structures profondes du psychisme. Si le contenu le renseigne sur la représentation que le sujet se donne de la situation et sur la position qu'il s'y attribue<sup>46</sup>,

soit sur l'énonciation, le rôle du psychanalyste est de trouver le contenu implicite de ce discours, expression de l'inconscient.

On note différentes formes de dédoublement du discours. En premier lieu, le discours qui ne manifeste aucune déchirure apparente au sein de l'énoncé, et que l'analyste doit entièrement décoder. L'étude des *Cenci* témoignera d'un discours apparemment sensé du protagoniste, dans la mesure où on n'y relève aucun dérapage langagier, ou marque d'illogisme, etc. En revanche, une étude approfondie du contenu du discours permet de retracer la récurrence de motifs paranoïaques. Notre hypothèse sera étayée par un ouvrage de Freud portant spécifiquement sur ce type de psychoses<sup>47</sup>. En second lieu, il existe un dédoublement du discours dont le repérage est facilité par des marques externes du langage. Benveniste nous donne une première idée de la possibilité des marques de la folie dans la langue en évoquant à nouveau les recherches freudiennes :

<sup>44</sup> Émile Benveniste, « Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne », *op. cit.*, t. I, p. 75-87.

<sup>45</sup> *ibid.*, p. 75-76. C'est nous qui soulignons.

<sup>46</sup> *ibid.*, p. 78. C'est nous qui soulignons.

<sup>47</sup> Sigmund Freud, *Remarques psychanalytiques sur un cas de paranoïa (dementia paranoïdes) décrit sous forme autobiographique*, *Œuvres complètes, 1909-1910*, Paris, PUF, 1993, vol. X, p. 225-304.

Il était conduit ainsi à réfléchir au fonctionnement du langage dans ses relations avec les structures infra-conscientes du psychisme, et à se demander si les conflits qui définissent ce psychisme n'auraient pas imprimé leur *trace dans les formes mêmes du langage*<sup>48</sup>.

Benveniste précise un peu plus loin quelles sont les transformations externes du discours, issues de ce qu'il appelle la *symbolique de l'inconscient* :

[...] il s'agit des procédés *stylistiques* du discours [...] L'inconscient use d'une véritable rhétorique qui, comme le style, a ses figures, et le vieux catalogue des tropes fournirait un inventaire approprié aux deux registres de l'expression. On y trouve de part et d'autre tous les procédés de substitution engendrés par le tabou: l'euphémisme, l'allusion, l'antiphrase, la prétérition, la litote [...] la métonymie [...] et la synecdoque [...] l'ellipse<sup>49</sup>.

Cette hypothèse des marques de la folie sur le discours considéré dans son extériorité sera cette fois-ci illustrée par l'analyse que nous offrirons de l'œuvre de Claude Gauvreau. Le discours du protagoniste Mycroft Mixeudeim nous semble en effet être empreint des formes verbales de la schizophrénie. Notre hypothèse sera soutenue comme pour la pièce d'Artaud par la théorie freudienne<sup>50</sup>, à laquelle nous ajouterons cependant les apports de la psycholinguistique, étant donné qu'ici les conflits psychiques laissent des traces dans les formes mêmes du langage. À l'aide d'une grille de comportements verbaux établie par Nancy C. Andreasen<sup>51</sup>, nous rechercherons ces comportements tels qu'inscrits dans le discours de notre personnage, afin de mettre en évidence la présence d'un dédoublement du discours.

Ainsi que nous avons tenté de le montrer, notre objectif dans ce mémoire est de considérer les composantes des *langages de la folie* dans deux pièces de théâtre. Pour démontrer notre hypothèse, nous procéderons à une analyse textuelle qui s'appuiera sur différents outils théoriques et méthodologiques. La linguistique constituera le premier de ces éléments de méthode puisqu'elle nous permettra de préciser le sens de notre réflexion sur les *langages de la folie*, de décrire les illustrations du discours et celles de la langue. Notre réflexion étant par ailleurs placée sous le signe du Théâtre de la Cruauté, cette théorie d'Artaud<sup>52</sup> sera notre deuxième point d'appui : elle permettra de saisir la relation existant entre théâtre, folie et cruauté et d'inscrire la *langue des signes* dans son contexte de mise en scène. La psychanalyse freudienne, en tant que « lieu de rencontre du langage

<sup>48</sup> Émile Benveniste, *op. cit.*, p. 78-79. C'est nous qui soulignons.

<sup>49</sup> souligné par l'auteur.

<sup>50</sup> Joseph Sandler, Ethel Spector Person et collab., *Freud's « On Narcissism » : an Introduction* », the International Psychoanalytical Association, Yale University Press, 1991, p. 3-32. Nous étudierons notamment à l'aide de cet ouvrage le rôle du narcissisme dans l'apparition de la schizophrénie.

<sup>51</sup> Nancy C. Andreasen, « Thought, Language and Communication Disorders », *Archives of General Psychiatry*, vol. XXXVI, n° 12 (oct. 1979), p. 1315-1321.

<sup>52</sup> Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, *op. cit.*

et de la folie<sup>53</sup> », sera le troisième élément de méthode. Elle nous permettra d'étayer notre réflexion sur le dédoublement du discours tel qu'il apparaît dans la constitution des langages psychotiques, au sein de la paranoïa et de la schizophrénie. La mise en évidence des comportements verbaux de la schizophrénie sera également soutenue par la psycholinguistique de Nancy C. Andreasen<sup>54</sup>.

L'analyse textuelle débutera par un décodage des langages fous au moyen de l'analyse discursive, le discours étant considéré sous ses deux aspects d'énoncé manifeste et de contenu implicite déterminé par les déchirures de l'inconscient. Dans cette perspective, le premier chapitre s'attachera à démontrer les mécanismes de la paranoïa tels qu'ils apparaissent dans le discours du protagoniste Cenci. Le second chapitre tentera de dévoiler les comportements verbaux de la schizophrénie dans le discours de Mycroft. Le dernier essaiera de montrer la transition qui s'opère entre folie et création par l'introduction d'une langue entendue comme système de signes, que celle-ci trouve son expression dans une mise en scène physique (*Les Cenci* et *La Charge de l'original épormyable*) ou dans l'effusion verbale (*La Charge de l'original épormyable*). Par cette analyse des *langages de la folie*, nous souhaitons montrer que les expressions folles de la langue sont finalement transcendées par un travail de création.

---

<sup>53</sup> Ruth Ménaheim, *Langage et folie, essai de psycho-rhétorique*, Paris, Les Belles-Lettres, 1986, p. 93.

<sup>54</sup> Nancy C. Andreasen, *loc. cit.*

## CHAPITRE PREMIER

### LES COMPOSANTES DU DISCOURS PARANOÏAQUE DANS *LES CENCI*

Dieu est mort! Dieu reste mort!  
Et c'est nous qui l'avons tué!

Friedrich Nietzsche, *Le Gai savoir*.

## Introduction

Les *Cenci* d'Antonin Artaud et *La Charge de l'original épormyable* de Claude Gauvreau paraissent offrir une certaine expression pathologique à ranger dans le groupe des psychoses, ceci si l'on considère de manière détaillée leur contenu langagier. En faisant cette hypothèse, nous n'avons volontairement considéré que le discours du personnage principal de chacune de ces œuvres, en prenant toutefois en compte, lorsque cela s'avérait pertinent, les dialogues échangés avec les autres personnages. Le choix de n'étudier qu'un échantillon réduit des œuvres se justifie croyons-nous par l'ampleur initiale excessive du projet, qui visait l'étude comparée des deux textes dans leur intégralité.

Le grand ensemble des psychoses est lui-même constitué de deux types de maladies : d'une part, la paranoïa et la schizophrénie, de l'autre la mélancolie et la manie. Jean Laplanche et J.B. Pontalis relèvent dans leur dictionnaire psychanalytique<sup>53</sup> différentes caractéristiques des psychoses : le point commun aux pathologies de ce groupe est ainsi « une perturbation primaire de la relation libidinale à la réalité » tandis que les symptômes, dont la constitution des délires, sont « des tentatives de restauration du lien objectal ». Le rapport complexe du sujet psychotique à la réalité s'avère donc être une donnée essentielle pour tenter de saisir le comportement de celui-ci.

Pour ce qui est du texte d'Artaud, la présence de la paranoïa chez le personnage principal, le comte Cenci, nous semble constituer une hypothèse intéressante, qui sera traitée dans le cadre d'une analyse conjointe de la discursivité et des comportements physiques. La prise en compte de ces derniers s'effectuera dans le dernier chapitre de ce mémoire, consacré à l'interaction cruauté/création dans les deux pièces. Quant à l'analyse discursive, elle fera l'objet du présent chapitre : nous voulons montrer dans un premier temps que le discours est le lieu d'expression privilégié de la paranoïa. (Rappelons que par discours, nous entendons l'énoncé et l'énonciation énoncée; nous considérerons également l'existence d'un discours sous-jacent à l'énoncé, suivant les hypothèses de la psychanalyse et d'Émile Benveniste sur cette question. Pour plus de précisions sur ces définitions, nous renvoyons le lecteur à notre introduction.) En effet, la paranoïa se distingue nettement d'autres psychoses (en l'occurrence de la schizophrénie) en ce qu'elle ne comporte pas de dérapages linguistiques qui pourraient faciliter son identification.

Dans un second temps, nous montrerons que la paranoïa est avant tout un mode de défense qui s'instaure lors de l'intrusion d'une perception interne réprimée par le sujet. Nous évoquerons alors le célèbre cas Schreber, qui a fait l'objet d'une analyse de Freud<sup>54</sup> fondée essentiellement sur la dimension libidinale, et que nous résumerons. Nous ferons

<sup>53</sup> Jean Laplanche et J.B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse* (dir. Daniel Lagache), Paris, PUF, 1967, p. 356-359.

<sup>54</sup> Sigmund Freud, *Remarques psychanalytiques sur un cas de paranoïa (dementia paranoïdes) décrit sous forme autobiographique*, *Œuvres complètes, 1909-1910*, Paris, PUF, 1993, vol. X, p. 225-304.

état des conclusions de Freud qui opte pour une vision de la paranoïa comme mode de défense contre l'homosexualité. Nous appliquerons par la suite cette théorie ainsi que des réflexions de Marcelin Pleynet<sup>55</sup> au texte des *Cenci*, en insistant sur le discours tenu par le personnage principal au sujet de l'homosexualité.

Dans un dernier temps, nous considérerons la présence des délires paranoïaques dans le discours en nous basant sur des définitions de dictionnaires psychanalytiques<sup>56</sup> et le texte de Freud<sup>57</sup> tout en poursuivant notre analyse textuelle. Nous traiterons alors du processus de projection comme mécanisme paranoïaque, puis des quatre délires récurrents dans ce type de psychose, soit les délires de persécution, des grandeurs, de jalousie et d'érotomanie.

---

<sup>55</sup> Marcelin Pleynet, « Excès théâtre (sur "Les Cenci d'A. Artaud" ) », dans *Art et littérature*, Paris, Le Seuil, 1977, p. 174-191.

<sup>56</sup> *International Encyclopædia of Psychiatry, Psychology, Psychonanalysis and Neurology*, New York, Benjamin B. Wolman editor, 1977, vol. IV et VIII.

Jean Laplanche et J.B. Pontalis, *op. cit.*

<sup>57</sup> Sigmund Freud, *op. cit.*

## I. Le discours : lieu d'expression de la paranoïa

Parmi les rares articles consacrés à la mise en scène des *Cenci* par Artaud, celui de Pierre-Jean Jouve<sup>58</sup> émet un jugement à caractère pathologique à propos du personnage principal :

Mais ce furieux, blasphémateur de Dieu et athée dans la manière de Sade, dont l'orgueil à faire le mal et l'esprit revendicateur sont *indéniablement sous le signe de laparanoïa*<sup>59</sup>, contient assez de douleur sanglotante et de défi pour nous attacher à sa torture<sup>60</sup>.

Et Jouve ajoute ceci, qui entérine l'hypothèse de la paranoïa chez Cenci : « On regrette seulement que la figure soit si exactement cernée au point de vue psychiatrique<sup>61</sup> ». En partant de cette remarque de Jouve, il nous faudra étayer notre argumentation par une exploration de la dimension discursive de la pièce. Nous mettrons en évidence la possibilité qu'il y a à tenir un double discours dans le cadre de l'analyse textuelle : le premier correspond à l'ensemble des données brutes fournies par le locuteur, tandis que le second, issu du travail de l'analyse, sonde les zones souterraines, c'est-à-dire inconscientes du discours original. L'étude des *Cenci* nous permettra d'explorer les configurations de ce discours dualiste, en fondant notre réflexion sur l'hypothèse de la paranoïa comme zone d'ombre dans le discours de Cenci.

Au préalable, il semble nécessaire de mettre en évidence le fait que dans le cadre de la paranoïa, il n'y a pas de perturbation du code de la langue, ni invention d'un autre code. Nous nous aiderons pour ce faire de plusieurs définitions psychanalytiques, en les illustrant par des extraits de la pièce d'Artaud. Parmi les multiples définitions psychanalytiques de la paranoïa, nous avons sélectionné celles de Laplanche et Pontalis<sup>62</sup>, et de l'*International Encyclopædia of Psychiatry, Psychology, Psychonanalysis and Neurology*<sup>63</sup> ainsi que des études sur le sujet par Freud<sup>64</sup> et Lacan<sup>65</sup>. Laplanche et Pontalis décrivent la paranoïa comme une « psychose chronique caractérisée par un délire plus ou moins bien systématisé, la *prédominance de l'interprétation, l'absence*

<sup>58</sup> Pierre-Jean Jouve, « *Les Cenci* d'Antonin Artaud », *Magazine littéraire*, Paris, n° 65 (1972), p. 55- 58.

<sup>59</sup> En italique, c'est nous qui soulignons (dans cette note et s'il y a lieu dans les suivantes sauf mention contraire).

<sup>60</sup> *ibid.*, p. 57.

<sup>61</sup> *ibid.*

<sup>62</sup> Jean Laplanche et J.B. Pontalis, *op. cit.*, p. 299-301.

<sup>63</sup> *International Encyclopædia of Psychiatry, Psychology, Psychonanalysis and Neurology*, *op. cit.*, vol. VIII, p. 178-81.

<sup>64</sup> Sigmund Freud, *op. cit.*

<sup>65</sup> Jacques Lacan, « Motifs du crime paranoïaque, le crime des sœurs Papin », *Minotaure*, 1934, rééd., Genève, Albert Skira, vol. I, n° 3 (1981) p. 25-28.

*d'affaiblissement intellectuel*, et qui n'évolue généralement pas vers la détérioration<sup>66</sup> ». Le caractère excessif de l'interprétation peut référer à certains délires propres à la paranoïa, qui se manifestent chez le paranoïaque par la tendance à analyser de façon systématique les situations auxquelles il est confronté : celui-ci perçoit les paroles et les actes d'autrui comme des tentatives de complot à son encontre, ce qui l'entraîne à développer un délire de persécution, qui pourra lui-même être à l'origine d'un délire des grandeurs. Cenci manifeste tout au long de la pièce cette obsession interprétative et ce, notamment dès la réunion qu'il organise pour annoncer la mort de ses deux fils. Il a tendance à analyser aussi bien les paroles que la gestuelle de son entourage<sup>67</sup> : « Plus d'un, je le sais, m'a cru mort; et je dirais même s'est réjoui de ma mort [...] ». Cenci pense toujours être la victime en sursis d'un guet-apens à venir, ou auquel il a miraculeusement échappé. C'est pourquoi, afin de prévenir toute agression, il développe un sens de l'observation qui, du fait de son caractère excessif, en vient à déformer la réalité des faits. Comme on peut le voir dans la définition des délires donnée par l'*International Encyclopædia of Psychiatry, Psychology, Psychonanalysis and Neurology*, la perception du monde extérieur est bien plus aiguë dans le cas d'un paranoïaque que chez un individu dit normal : au sein d'un groupe, celui-ci pourra remarquer une forme de désintérêt de la part d'un membre du groupe à son égard, mais il ne développera pas pour autant un délire de persécution; le sujet paranoïaque observant le même fait en conclura que la totalité des membres du groupe font de lui leur sujet de discussion et de moquerie, et fomentent des complots à son égard :

*At the heart of many delusions, some « kernel of truth » is said to exist [...]. However, the delusional person may quickly surmise that others are talking about him, laughing at him, and otherwise hatching plots against his reputation and well-being. Needless to say, those who harbor such persecutory ideas tend to evoke further instances of rejection and, thereby, create a vicious cycle beginning with a « trivial kernel of truth » and ending with a full-blown delusional system<sup>68</sup>.*

Comme dans toute pathologie, le moyen de repérer la paranoïa dans le comportement individuel est de rechercher dans certaines attitudes la présence de l'exagération, la

<sup>66</sup> Jean Laplanche et J.B. Pontalis, *op. cit.*, p. 299.

<sup>67</sup> Antonin Artaud, *op. cit.* [acte I, scène 3, p. 199-200].

Désormais, quand nous évoquerons les deux pièces étudiées, nous emploierons un système d'abréviations afin d'alléger les notes de bas de pages : quand il s'agira des *Cenci*, nous utiliserons la lettre A (Artaud) suivie de la mention de l'acte, de la scène et de la page concernés. Quant à *La Charge de l'original épormyable*, le système sera le même mise à part l'initiale « G » issue du nom de Gauvreau.

<sup>68</sup> *International Encyclopædia of Psychiatry, Psychology, Psychonanalysis and Neurology*, *op. cit.*, vol. IV, p. 37.

Notre traduction : Au cœur de nombreux délires, il semble exister « un grain de vérité » [...]. Cependant, la personne délirante peut rapidement présumer que des gens parlent d'elle, rient d'elle, ou bien complotent contre sa réputation et son bien-être. Il est inutile de dire que ceux qui entretiennent de telles idées de persécution ont tendance à susciter ces situations de rejet, et de cette façon, à créer un cercle vicieux débutant avec un « grain de vérité banal » pour finalement aboutir à un authentique système délirant.

surenchère.

Quant à *l'absence d'affaiblissement intellectuel*, celui-ci trouve sa concrétisation dans la qualité d'expression du paranoïaque, c'est-à-dire dans l'usage d'une langue structurée, et la démonstration d'une capacité à raisonner correctement. Contrairement à cet autre type de psychose qu'est la schizophrénie, dont les dérapages linguistiques tels le néologisme ou la glossolalie témoignent de la présence de la maladie chez l'individu, la paranoïa, elle, n'offre pas ce genre de signes extérieurs qui pourraient faciliter son repérage : nous proposerons une réflexion sur le langage schizophrénique lors du second chapitre de ce mémoire, basé sur l'étude de la pièce de Gauvreau, et plus spécifiquement sur le personnage principal, Mycroft Mixeudeim. Dans le discours de Cenci, il n'existe pas de tels signes. Par contre, *l'absence d'affaiblissement intellectuel*, qui pourrait faire croire à la bonne santé mentale du personnage, est notamment caractérisée par la conscience qu'il a de la monstruosité de ses actes et de ses désirs. Le projet démoniaque qu'entretient Cenci, en l'occurrence le viol de sa fille et la destruction progressive mais totale de la famille, ne peut émaner que d'un esprit patient et rusé, disposant donc d'une intelligence maligne qui lui permettra d'arriver à ses fins. Cenci expose d'ailleurs en ces termes dès le début de la pièce ses intentions funestes au prêtre Camillo, qui représente la papauté corrompue : « Pour moi il n'y a plus ni avenir ni passé, et donc aucun repentir possible. Je ne m'occupe plus que de bien raffiner sur mes crimes. Un beau chef-d'œuvre noir, c'est le seul héritage qu'il m'importe de laisser » [ A, I, 1, 190] et un peu plus loin : « Je cherche et je fais le mal par destination et par principe » [A, I, 1, 191]. Cenci s'avère être un véritable disciple de Sade dans le sens où ses actes sont indissociables d'une éthique de vie, d'une morale, qui malgré leur caractère inacceptable, constituent le fruit d'un esprit réfléchi. On ne peut attribuer à la cruauté de Cenci un caractère de spontanéité, tout est au contraire savamment calculé, sans marge laissée au hasard. Dans cette mesure, *l'absence d'affaiblissement intellectuel* accrédite l'hypothèse de la paranoïa chez Cenci.

Ainsi, la paranoïa se développerait de façon interne sans détériorer les facultés raisonnantes et par conséquent sans nuire à l'accès au langage : cette conception est partagée par Jacques Lacan. Dans son article intitulé « Motifs du crime paranoïaque, le crime des sœurs Papin<sup>69</sup> », le psychanalyste évoque les faits horribles d'un double meurtre commis au Mans en 1933. Les coupables, deux sœurs employées dans une maison bourgeoise, et responsables de l'assassinat de leurs employeurs, ont été condamnées à mort par le jury. De nombreux psychiatres plaidaient pour l'irresponsabilité. Le sadisme dans la manière de tuer, le caractère rituel et purificateur des actes, ainsi que l'inexistence de véritables mobiles appuient la thèse psychiatrique. Après le meurtre, une des sœurs manifeste en prison de violentes crises faites de délires et d'hallucinations. Lacan dans ce cas précis penche pour l'hypothèse de la paranoïa, dont il donne la définition suivante : il s'agit d'une entité morbide caractérisée par « un *délire intellectuel* qui varie ses thèmes des idées de grandeur aux idées de persécution, des réactions

---

<sup>69</sup> Jacques Lacan, *loc. cit.*

agressives très fréquemment meurtrières, une évolution chronique<sup>70</sup> ». L'appellation de délire intellectuel va bien dans le sens de l'intervention d'un processus interne au sein de la paranoïa, et dont les manifestations externes n'apparaissent pas dans la langue. La phase délirante correspond d'ailleurs selon Lacan à la volonté du sujet d'expliquer ses expériences : dans le désir même d'explication apparaît la capacité à raisonner dans une langue logique; le délire paranoïaque ne s'incarne donc pas dans un langage lui-même *délirant*, mais s'inscrit dans la cadre d'un discours aux *développements délirants*. Par conséquent, ce n'est pas dans l'apparat de la langue qu'il faut chercher les traces de la psychose paranoïde mais dans le contenu qu'elle véhicule. C'est pourquoi nous préférons parler de discours paranoïaque plutôt que de langage paranoïaque.

---

<sup>70</sup> *ibid.*, p. 26.

## II. La paranoïa, un mode de défense contre l'homosexualité

À présent que l'hypothèse de l'existence d'un discours paranoïaque est établie, il nous reste à étudier quelles sont les manifestations de la paranoïa dans ce discours, compte tenu des différentes composantes de cette pathologie. Freud<sup>71</sup> considère que la maladie elle-même constitue un mode de défense face à une agression interne au sujet, mais qui est ensuite projetée vers l'extérieur et perçue comme une agression externe : Freud définit la paranoïa comme un mode de défense indissociable de la libido, et en l'occurrence d'un refoulement libidinal. Cette conviction du psychanalyste est manifeste dans son travail sur Schreber. Schreber était juge à un tribunal de grande instance. C'est lors de l'échec de sa candidature aux élections au Reichstag de 1884 que sont apparus les premiers symptômes d'une maladie mentale. Il a été interné dans une clinique de Leipzig, dirigée par un célèbre psychiatre, le docteur Flechsig. Après sa sortie et presque dix années de rémission, il sera à nouveau interné jusqu'à sa mort et écrira ses *Mémoires*. C'est sur cet écrit que se base Freud pour tirer ses conclusions à propos de Schreber, et qu'il construit sa théorie de la paranoïa.

Selon Freud, Flechsig, pour qui Schreber a successivement éprouvé une admiration forcenée et une haine injustifiée, est à l'origine des phases délirantes de Schreber. La phase admirative de Schreber pour ce psychiatre constituerait en fait un désir homosexuel refoulé et serait la cause du *souhait de fantaisie féminine*, c'est-à-dire de transformation en femme, qui naît chez le patient. Le rejet de ce désir par le sujet serait lui-même à l'origine d'un conflit intérieur ayant provoqué les premières manifestations de la maladie. Le malade vit en effet dans la peur d'une agression sexuelle de la part de Flechsig et a le sentiment qu'un complot se trame contre lui. Dans la réflexion freudienne, la place accordée à l'étude libidinale est tellement grande que l'homosexualité refoulée devient un élément déclencheur de la paranoïa : « Nous dirions que le caractère paranoïaque réside en ceci que, pour se défendre contre une fantaisie de souhait homosexuelle, on réagit précisément par un délire de persécution de cette sorte<sup>72</sup> ».

Freud, toujours dans l'étude du cas Schreber, considère la paranoïa sous deux angles<sup>73</sup> : en premier lieu, le *mécanisme de la formation de symptôme*, autrement dit, la projection, que nous avons déjà évoquée : une perception interne est réprimée, son contenu parvient à la conscience, et ce, de façon déformée en tant que perception externe. Dans le cas d'un des quatre délires paranoïaques, celui de persécution, la déformation est une transformation d'affect, c'est-à-dire que la perception interne d'amour devient une perception externe de haine. Le second élément considéré est le *processus de refoulement* qui comporte trois phases : tout d'abord, la phase de *fixation* : « une pulsion ou un élément pulsionnel n'accompagne pas le développement prévu comme normal et, par suite

---

<sup>71</sup> Sigmund Freud, *op. cit.*

<sup>72</sup> *ibid.*, p. 281.

<sup>73</sup> *ibid.*, p.288.

de cette inhibition de développement, demeure à un stade plus infantile<sup>74</sup> ». Le courant libidinal est donc refoulé. La seconde phase est celle du *refoulement proprement dit*. Il s'agit d'un processus dans lequel les pulsions inhibées sont rejetées et sont source d'aversion. Enfin, la dernière phase est l'*échec du refoulement*, c'est-à-dire le retour du refoulé et la régression du développement de la libido jusqu'au point de la fixation.

Afin d'illustrer ces propos théoriques par un cas, nous évoquerons d'abord le processus de refoulement chez Schreber, qui servira de point de référence dans notre propre étude du cas Cenci. Chez Schreber, la fixation se fait sur la conviction imminente de la fin du monde. La fin du monde intervient après son conflit avec le psychiatre Flechsig, et marque la conséquence de son association avec Dieu. Cette fin du monde est en fait, du point de vue psychanalytique, la fin du monde affectif de Schreber : c'est la projection d'une catastrophe intérieure. Cela intervient lorsque le malade décide de retirer l'investissement libidinal à l'égard de son entourage. Le processus de refoulement proprement dit prend une forme de reconstruction d'un monde, qui se fait par le travail de délire. L'individu retrouve une relation aux autres, intense mais hostile. Freud décrit ce processus comme « un détachement de la libido d'avec des personnes et des choses auparavant aimées. Il s'effectue en silence<sup>75</sup> ». La troisième phase, c'est-à-dire le retour du refoulé, correspond en fait au processus de guérison : la libido est alors ramenée sur les personnes délaissées sous la forme de la projection, avec l'irruption de perceptions externes qui sont en fait les propres sentiments du sujet.

Il convient de préciser que cette conception spécifique de la paranoïa, à connotation principalement libidinale, est issue de la seule réflexion freudienne sur la question. Si l'importance de la libido dans le développement de la maladie n'est pas contestée, il est beaucoup reproché à Freud aujourd'hui d'avoir axé son étude uniquement sur le principe d'un refoulement homosexuel, et d'avoir de ce fait ignoré toute la dimension agressive inhérente à la paranoïa :

*[...] the role of aggression remained undevelopped in his formulations. He recognized its place in his early treatment of paranoïa, but then any consideration of hostility seems to have been lost in his libidinal preoccupations* <sup>76</sup>.

C'est pourquoi, dans le chapitre qui tiendra compte notamment des rapports entre cruauté et folie, nous nous attarderons aux pulsions agressives, notamment celles de mort. Pour l'instant, afin d'expliquer la thèse émise par Freud, il nous faut expliciter ce que représente le concept de défense. La définition proposée par Laplanche et Pontalis<sup>77</sup> est éclairante sur

<sup>74</sup> *ibid.*, p. 289.

<sup>75</sup> *ibid.*, p. 294.

<sup>76</sup> *International Encyclopædia of Psychiatry, Psychology, Psychoanalysis and Neurology*, *op. cit.*, vol. VIII, p. 181.

Notre traduction : [...] le rôle de l'agression est resté inexploité dans ses formulations. Il a reconnu sa place dans ses traitements précoces de la paranoïa, mais ensuite aucune considération de l'hostilité ne semble s'être perdue au sein de ses préoccupations libidinales.

<sup>77</sup> Jean Laplanche et J.B. Pontalis, *op. cit.*, p. 108-112.

ce point : « Ensemble d'opérations dont la finalité est de réduire, supprimer toute modification psychologique susceptible de mettre en danger l'intégrité et la constance de l'individu biopsychologique ». Le mécanisme de défense est orchestré par le moi : la défense s'exerce sur l'excitation interne, ou pulsion, et sur des représentations auxquelles elle est liée (souvenirs, fantasmes), qui sont intolérables pour le moi. Le moi se sentant agressé réagit en opérant une scission entre la représentation et l'affect qui la détermine. Freud différencie deux types d'excitations : celles qui sont externes et offrent de ce fait une possibilité de fuite pour le moi, avec l'instauration du mécanisme de défense; l'excitation interne, elle, ne peut pas être contrôlée par le moi. Freud explicite également l'opposition entre une défense normale et une défense pathologique : la première intervient lors de la répétition d'une expérience pénible, où il y a eu inhibition du déplaisir. L'explosion de déplaisir est moins importante la seconde fois, et les fois suivantes, elle s'exprime au travers d'un signal. Quant à la défense pathologique, elle se réalise toujours selon Freud dans le domaine sexuel : « Freud trouve la condition de celle-ci dans une scène sexuelle qui en son temps n'avait pas suscité de défense, mais dont le souvenir réactivé déclenche, de l'intérieur, une montée d'excitation<sup>78</sup> ». Le *Vocabulaire de la psychanalyse* précise encore que la pulsion qui émerge ainsi est associée à une sensation de déplaisir :

La condition de la défense pathologique est ainsi le déclenchement d'une excitation d'origine interne, provoquant du déplaisir, et contre laquelle aucun apprentissage défensif n'a été établi. Ce n'est donc pas l'intensité de l'affect en soi qui motive l'entrée en jeu de la défense pathologique, mais des conditions bien spécifiques qui ne se retrouvent ni dans le cas d'une perception pénible ni même lors de la remémoration d'une perception pénible<sup>79</sup>.

Au moment de la réalisation de l'expérience qui est la source du déplaisir dans la défense pathologique, il n'y a aucune prise de conscience du caractère désagréable de la pulsion; dans cette mesure, on peut considérer qu'il y a à ce moment précis acceptation par le moi de l'excitation interne qui ne sera refoulée que lors d'une expérience résurgente.

Les propos de Lacan sur le rôle du refoulement de l'homosexualité dans la paranoïa sont plus nuancés que ceux de Freud : dans son article consacré aux sœurs Papin<sup>80</sup>, Lacan rappelle l'existence des délires à deux qui se produisent entre parents proches, et dans lesquels un des membres exerce son emprise sur un sujet débile passif. Il réfute cependant l'hypothèse de relations homosexuelles ou sadomasochistes entre les deux sœurs. Toutefois, il admet que les parentes forment un « couple psychologique », dont l'homosexualité pourrait être inconsciente : il s'agirait alors de sœurs siamoises qui ne dépasseraient pas le premier stade du processus sexuel défini par Freud, c'est-à-dire l'existence d'une hostilité primitive entre frères et sœurs qui peut se transformer en désir. Cette attirance éventuelle s'explique par la mise en place d'une fixation narcissique où

---

<sup>78</sup> *ibid.*, p. 110.

<sup>79</sup> *ibid.*

<sup>80</sup> Jacques Lacan, *loc. cit.*, p. 27.

l'objet désiré est le plus semblable au sujet.

Il serait maintenant pertinent d'illustrer par des exemples empruntés aux *Cenci* l'hypothèse freudienne évoquée, et de voir ainsi si le mode de défense de la paranoïa se retrouve dans le discours du protagoniste. Afin de vérifier l'hypothèse selon laquelle Cenci instaurerait un mode de défense contre sa propre sexualité refoulée, nous prendrons en compte à la fois les extraits du discours de Cenci qui font référence explicitement à l'homosexualité, et d'autres exemples liés au thème de la famille/tribu, qui viennent corroborer cette hypothèse, ainsi que l'explique Marcelin Pleynet<sup>81</sup>. Le thème de la famille pouvant être en corrélation étroite avec celui d'un refoulement homosexuel, nous prêterons d'abord attention au concept de famille tel qu'il est véhiculé par Cenci. L'enclos familial, aux yeux du tyran Cenci, n'est pas un lieu d'union mais au contraire de déchirement permanent. Sa pensée à ce sujet est présente tout le long de la pièce, et apparaît le plus souvent lors de ses dialogues avec sa femme Lucretia, qui aspire au retour d'une paix totalement compromise, au vu des événements sanglants qui ont déjà eu lieu. Cenci, dans la conception qu'il a de la famille, se comporte comme un patriarche possédant droit de vie et de mort sur tous ceux qu'il considère assujettis à lui, et donc nécessairement ceux issus de son sang. Puisqu'il est héritier des empereurs romains, son attitude rétrograde et absolutiste n'est pas très surprenante. Il faut rappeler que l'action de la pièce a lieu au XVI<sup>ème</sup> siècle, et que François Cenci est un riche propriétaire terrien. Ce statut lui confère des pouvoirs importants qui se concrétisent par une domination sans partage, sur la cour et sur la famille.

Ce qui fait de la famille le moteur de la pièce tient au fait même du crime incestueux que le lecteur pressent à travers une tension croissante au cours de la pièce, et qui est finalement réalisé dans un climat de lâcheté générale. L'inceste que commet Cenci sur sa jeune fille Béatrice est le sujet tabou qui intéressait Artaud dans la mise en scène de Shelley<sup>82</sup> et dans la version de Stendhal, inspirée du manuscrit des archives du Palais Cenci<sup>83</sup>. Mais plutôt que de se limiter à raconter l'inceste comme ses deux prédécesseurs, Artaud a recours aux multiples possibilités du langage et de la mise en scène. De plus, il choisit de ne pas représenter le crime sur scène, moins par respect des règles d'éthique que pour en accentuer la portée métaphysique. L'accomplissement incestueux réduit au silence tout l'entourage officiel de Cenci : avant de prendre en compte cette réalité, nous verrons pourquoi l'inceste est l'ultime moyen d'arriver à la destruction totale de la famille, et donc à la négation même de son droit à exister. La famille, selon Cenci, ressemble à un bataillon qui doit se soumettre aux ordres d'un supérieur : « La famille à laquelle je commande et que j'ai faite est ma seule société » [A, II, 1, 219]. Ce sentiment d'être à l'origine exclusive de la naissance d'un groupe d'êtres humains semble constituer un grand danger

<sup>81</sup> Marcelin Pleynet, *op. cit.*, p. 188.

<sup>82</sup> Percy Bysshe Shelley, *Les Cenci, tragédie en cinq actes*, Paris, Avatar, 1990, 157 p.

<sup>83</sup> Stendhal (Henri Beyle, dit), *Les Cenci dans Chroniques italiennes, suivis de Vanina Vanini*, Paris, Lettres françaises, 1986, p. 213-244.

pour les « produits vivants » de cette unique volonté, et en effet, si l'on considère le discours et les actes de Cenci, il est à craindre que le corollaire de ce droit à la vie soit un droit à la mort. Cette appréhension est d'ailleurs justifiée dès le premier acte, lors d'un dialogue de Cenci avec un représentant de la papauté, Camillo, à qui il ne dissimule pas son projet démoniaque : on apprend par déduction que Cenci vient de commanditer l'assassinat de deux de ses fils, assassinat que le Pape accepte d'ignorer en échange de quelques terres. Tandis que Camillo tente de convaincre Cenci d'accepter la proposition, celui-ci lui démontre que ce double meurtre ne constitue que le début d'une entreprise d'anéantissement général dirigé contre la famille : « Un beau chef-d'œuvre noir, c'est le seul héritage qu'il m'importe de laisser » [A, I, 1, 190]. L'utilisation du terme *héritage* est bien la preuve que la haine de Cenci est vouée à la notion même de famille, et que l'idée d'un sang commun pouvant amener les héritiers à profiter d'une quelconque manière de ses biens est une idée qui lui fait horreur. Le refus de ces liens inévitables, qui sont l'essence même de la famille, est une première justification au délire de persécution qui caractérise le comportement de Cenci. Le personnage précise un peu plus loin sa pensée quant à ses ambitions criminelles :

Ce qui distingue les forfaits de la vie de ceux du théâtre, c'est que dans la vie on fait plus et on dit moins, et qu'au théâtre on parle beaucoup pour faire une toute petite chose. *Eh bien, moi, je rétablirai l'équilibre et je le rétablirai au détriment de la vie. J'élaguerai dans mon abondante famille* [A, I, 1, 192].

La métaphore usuelle de la famille dans la généalogie, l'arbre, est ici détournée par le personnage : ainsi, les branches de l'arbre, qui témoignent de l'existence d'une descendance, sont ici utilisées glorieusement comme un outil de dénombrement des crimes familiaux. Artaud oppose ainsi la vie et le théâtre, et offre une mise en abîme de sa propre pièce : ce choix du dramaturge donne aux paroles de Cenci des airs de défi, comme s'il voulait se faire le dépositaire d'une nouvelle création mue par la cruauté, et qui se tiendrait à mi-chemin entre la fiction et la réalité. Cette obsession d'une destruction familiale à accomplir est très organisée dans l'esprit de Cenci : rien n'est laissé au hasard, chacun des membres de la famille a une destinée qu'il ignore encore, alors que le lecteur dès ce premier acte possède toutes les données de la tragédie à venir :

Deux fils là-bas, une femme ici. Quant à ma fille, je l'élague, mais par d'autres voies! Le mal après tout ne va pas sans jouissance. Je torturerai l'âme en profitant du corps [...]. Reste encore cette chose qui pend : Bernardo. Je leur laisserai mon jeune fils Bernardo pour qu'il puisse pleurer sur eux [A, I, 1, 192-193].

Ces prémices de l'analyse témoignent de la haine de Cenci pour sa famille. Il reste que les motifs qui le poussent à accomplir cette destruction totale ne sont pas explicités clairement par le tyran. L'hypothèse de la mégalomanie chez Cenci, qui justifierait sa hargne à préserver coûte que coûte son hégémonie, peut constituer un premier élément de réponse. La psychanalyse peut se révéler à nouveau une alliée efficace pour apporter des preuves

tangibles à la poursuite de cette réflexion.

Pleynet, dans l'article qu'il consacre à la pièce d'Artaud, se base sur certaines réflexions tirées d'une étude de Georges Devereux<sup>84</sup>, afin d'émettre quelques hypothèses psychanalytiques pouvant éclairer le comportement de Cenci. Ainsi, selon cet article et les conclusions de Pleynet, Cenci vivrait selon la loi de la tribu primitive, c'est-à-dire qu'il déclare la guerre aux mâles pour s'approprier les femelles. Dans la revendication de sa « puissance virile », Cenci est en effet confronté à l'obstacle que constitue la famille, et surtout les membres masculins, susceptibles de contester son pouvoir absolu et de s'en emparer. Deux de ses fils sont assassinés dès la première scène de la pièce; on apprend ensuite qu'un autre héritier, Giacomo, a été volontairement éloigné du pouvoir par son père. Lors de confidences échangées avec Camillo, le représentant corrompu de l'Église, Giacomo fait part de son désarroi : « Je ne puis plus compter sur les miens. C'est leur amour qu'a cherché à atteindre mon père en me dépouillant de ce que j'avais » [A, II, 2, 226]. Ironiquement, le danger qui menace Cenci ne provient pas d'un fils, mais de sa fille Béatrice, qui organisera seule l'assassinat de son père. Cenci se doute d'autant moins du projet funeste de Béatrice que, dans son énumération des meurtres à commettre, il ne fait pas figurer le nom de sa fille, la réservant uniquement pour l'accomplissement de ses crimes incestueux. Cenci est cependant convaincu que la famille est le lieu de toutes les luttes de pouvoir visant à l'extermination des membres entre eux. Ne déclare-t-il pas à Lucretia, dans sa tentative à justifier ses ignominies : « C'est la famille qui a tout vicié » [A, II, 1, 218] et encore ceci : « Pas de rapports possibles entre des êtres qui ne sont nés que pour se substituer l'un à l'autre et qui brûlent de se dévorer » [A, II, 1, 219]? Nous verrons dans la dernière partie du chapitre consacrée aux délires que ce genre de suppositions erronées sur les forfaits d'autrui correspond en fait à une projection des désirs funestes de l'accusateur sur les autres. Dans l'obstination du personnage à vouloir à tout prix éliminer le cercle familial, Pleynet perçoit un signe de refoulement homosexuel, toujours en se basant sur les propos de Devereux<sup>85</sup>. Il s'attache notamment au sort qui est réservé au plus jeune fils de Cenci, Bernardo, qui sera épargné comme ce qui reste de la tragédie, le témoin esseulé des crimes en série. L'hypothèse mise en avant par Pleynet est la suivante : le modèle reproducteur normalement reconnu (père/mère, phallus/matrice) est rejeté par Cenci. L'inceste peut dès lors être considéré comme un moyen pour lui de déjouer son rôle de père. Mais l'inceste avec Béatrice est la dernière étape d'un processus plus complexe; c'est ainsi que le jeune Bernardo joue dans la déviance incestueuse de Cenci un rôle plus important qu'il n'y paraît de prime abord. Si l'on considère à nouveau le texte des *Cenci*, on s'aperçoit que Bernardo est le personnage le plus efféminé de la pièce : il est l'enfant qui se retrouve toujours *entre les jambes des femmes*<sup>86</sup>, dont il pressent qu'elles lui fourniront une protection contre la furie de son père; comme dans cet

<sup>84</sup> Marcelin Pleynet, *op. cit.*, p. 184, citant Georges Devereux, « Psychanalyse et parenté », *L'homme*, (juil. - déc. 1965).

<sup>85</sup> Georges Devereux, *loc. cit.*

<sup>86</sup> Marcelin Pleynet, *op. cit.*

extrait, les didascalies nombreuses permettent de rendre compte des mouvements de Bernardo sur scène : « Bernardo, qui s'est levé, vient à son tour derrière Lucrétia » [A, II, 1, 217]. Cenci voue une véritable haine à ce fils qui de par son allure chétive, est d'emblée réduit au déchet subsistant de la tragédie. Les appellations qu'il lui donne témoignent de son mépris et la proximité que Béatrice entretient avec son jeune frère est une source de jalousie pour Cenci : « Toi, Béatrice, et cet *avorton* que tu couves comme si tu l'avais enfanté, préparez-vous à faire vos paquets » [A, II, 1, 220]. Selon Marcelin Pleynet, Cenci utilise l'allure efféminée de Bernardo pour éliminer une bonne fois pour toutes la famille et les rôles qui sont conférés à chacun de ses membres : l'image de Bernardo confronte Cenci à ses propres pulsions homosexuelles et le conduit à rejeter ces tendances en manifestant une haine profonde vis-à-vis du fils, et en violant le dernier tabou, l'inceste. Quelques phrases de Cenci sont particulièrement significatives à ce sujet, parce qu'elles expriment à la fois le dégoût inspiré par Bernardo, et l'aveu explicite de l'homosexualité passée de Cenci<sup>87</sup> : « Et toi aussi, ta vue me rappelle *certaines amours sordides qui ont gâché mes plus belles années. Allez, je déteste les êtres féminisés*. Qu'il s'en aille. Sa figure laiteuse me soulève le cœur de nausées » [A, II, 1, 217]. Le lien entre les amours homosexuelles passées de Cenci et la féminité inacceptable de Bernardo est clairement établi par *et toi aussi*. Ce que rejette Cenci en Bernardo, c'est donc bien sa propre féminité.

Mais ces quatre phrases contiennent bien davantage si on les interprète à la lumière des réflexions freudiennes décrites plus haut. Si on considère par exemple les développements sur l'homosexualité comme mode de défense, il nous faut garder en mémoire la phrase suivante : « Le caractère paranoïaque réside en ceci que, pour se défendre contre une fantaisie de souhait homosexuelle, on réagit précisément par un délire de persécution de cette sorte<sup>88</sup> ». Nous avons vu que la défense pathologique se réalisait toujours dans le domaine sexuel, et que l'instauration du système défensif naissait du souvenir d'une scène sexuelle qui, à l'époque, n'avait suscité aucune défense, mais qui lors de sa réminiscence par une image mentale devenait une source d'aversion. Appliquons cette idée au discours de Cenci : c'est bien la vision de Bernardo, donc une image visuelle, qui est source d'aversion pour Cenci. Et c'est cette même vision d'un être efféminé qui ramène Cenci à des scènes de son propre passé, en l'occurrence sexuelles, puisqu'elles sont décrites comme des *amours sordides*. On peut donc en conclure que l'attitude haineuse de Cenci correspond bien à un mode de défense tel qu'énoncé par Freud au sujet

<sup>87</sup> Si notre objectif était de recourir à la biographie du véritable Cenci (mais tel n'est pas le cas), le manuscrit des Archives du Palais Cenci traduit par Stendhal serait une source assez complète en la matière. Les références à l'homosexualité de Cenci y sont nombreuses, et dotées de jugements de valeurs comme ceux-ci : « On commença à parler, sous ce dernier pape, du jeune François Cenci à cause de certains *amours singuliers*, amenés à bonne réussite par des moyens plus singuliers encore » ou encore « Mis trois fois en prison pour ses *amours infâmes*, il s'en tira en donnant deux cent mille piastres aux personnes en faveur auprès des douze papes sous lesquels il a successivement vécu » (Stendhal, *op. cit.*, p. 222-223) (en italique, c'est nous qui soulignons).

<sup>88</sup> Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 288.

de la paranoïa. Dans son aveu d'une homosexualité passée, Cenci ne semble pas avoir à l'époque dite ressenti le dégoût que lui inspire aujourd'hui son fils. Dans la phrase évocatrice de ce passé obscur, *certaines amours sordides qui ont gâché mes plus belles années*, on peut lire sans difficulté l'intrusion d'un jugement *à posteriori*, équivalant à une forme de remords.

On peut également considérer cet extrait significatif du corpus en comparant son contenu aux étapes de la projection d'abord, et du processus de refoulement ensuite. Comme nous l'avons déjà vu, la projection correspond à la répression d'une perception interne qui sera transformée en perception externe. L'attitude de Cenci envers son fils est des plus ambiguës : pour différentes raisons qui seront exposées ci-après, nous pouvons émettre l'hypothèse que la perception interne détournée par la conscience soit, chez Cenci, liée à un désir inconcevable pour son fils. Les relations homosexuelles vécues par Cenci et à présent rejetées par lui, la haine vouée à un fils du fait de son caractère efféminé, et le viol de sa fille Béatrice qui intervient deux scènes après cette révélation [A, III, 1], constituent un certain nombre d'éléments qui appuient cette thèse. Ainsi, la perception interne serait celle d'un désir homosexuel de Cenci pour son fils. Elle serait réprimée à son arrivée à la conscience du sujet, et se transformerait en une double perception : une perception interne de haine à l'égard de l'objet désiré, du fait de son caractère inconcevable; une perception externe, née du refoulement interne, et qui proviendrait, étant donné l'esprit déformé de Cenci, de Bernardo. Cette dernière perception pourrait être celle d'une provocation à la séduction de la part du fils, Cenci refoulant le fait que le désir puisse en fait émaner de lui. L'attitude équivoque de Cenci à l'égard de son fils corrobore notre hypothèse, même si les faits ne sont pas aussi probants que dans le cas de Béatrice, mais c'est bien là l'expression du refoulement. Tout d'abord, à plusieurs moments de l'action, Cenci est confronté à la présence de son fils alors qu'il souhaite être seul avec Béatrice. Bernardo est toujours l'élément perturbateur qui retarde la réalisation de l'inceste, même si l'enfant est bien trop faible physiquement et effacé pour constituer une quelconque menace pour Cenci. Il est pourtant toujours sommé par Cenci de quitter les lieux, comme si sa présence constituait une confrontation pour son père : ainsi, ce *Qu'il s'en aille* [A, II, 1, 217] est révélateur, puisque Cenci préfère même voir Béatrice et Bernardo quitter les lieux ensemble plutôt que de supporter la vue de son fils : « Arrêtez. Et puis non. Celui de vous deux qui m'intéresse, je sais toujours où le retrouver » [A, II, 1, 218]. Par contre, hors de la présence de sa fille, Cenci se prépare à une action vis-à-vis de Bernardo, qu'il n'a pas le temps d'entamer. Les intentions incestueuses qu'il exprime cependant juste après à l'égard de sa fille rendent cette déduction possible : « Cenci, qui s'avancait vers Bernardo, aperçoit tout à coup Béatrice » [A, II, 1, 216]. Si les didascalies ne participent pas du discours du personnage, elles répondent néanmoins à tout un langage physique omniprésent dans la conception théâtrale d'Artaud théorisée dans son manifeste *Le Théâtre et son double*<sup>89</sup>. On prendra particulièrement en compte ces indications

---

<sup>89</sup> Antonin Artaud, *op.cit.*

scéniques lors de l'étude de la cruauté, qui s'exprime avant tout dans la gestuelle parfois démesurée des personnages.

Le processus de refoulement de l'homosexualité comporte trois phases qui sont la fixation, le refoulement proprement dit et l'échec du refoulement : repérons-les dans le discours du personnage principal. Dans le cadre de la fixation, on pourrait considérer que la pulsion inhibée qui conduit à une libido refoulée est dans le cas de Cenci une impulsion homosexuelle dirigée vers l'être qui le féminise le plus, son fils Bernardo. Le refoulement serait alors le rejet de cette pulsion au développement inachevé et une réaction d'aversion vis-à-vis de la pulsion ainsi éliminée, exprimée concrètement par le dégoût physique que son fils lui inspire. L'échec du refoulement serait enfin constitué par le retour du refoulé, traduit par l'image féminisée du fils, et confronte ainsi Cenci à ses pulsions précédemment refoulées. Nous verrons lors de l'étude des délires paranoïaques que le processus de refoulement peut être appliqué à l'échelle de toute la famille, si l'on prend en compte l'importance du sentiment de persécution dans le retrait de tout investissement libidinal du sujet face à son entourage.

Il existe enfin une dernière preuve de l'ambiguïté de la relation de Cenci à Bernardo, et il s'agit du sort réservé au jeune garçon : en effet, dans sa machination visant à décimer la famille entière, que ce soit par le meurtre (les deux fils et la mère), par le viol (Béatrice) ou par l'éloignement (Giacomo), Cenci accorde à Bernardo d'être épargné. On pourrait penser, ainsi que le justifie Cenci, que Bernardo est ce qui doit rester de la tragédie, et que sa destinée est peut-être la moins enviable, puisqu'il lui faut assister au massacre en toute impuissance et en être le seul rescapé. Pourtant, étant données la haine et l'aversion que lui inspirent Bernardo, il semble difficile d'imaginer que Cenci ne décide pas d'user à son égard d'une violence plus physique. Ceci est d'autant moins compréhensible que Cenci a pris soin d'éloigner tous ses autres fils du pouvoir, ceux-ci étant, dans l'hypothèse où Cenci mourrait, ses héritiers directs. Cenci prend pourtant le parti d'épargner Bernardo. Ce choix semble confirmer le fait que le jeune garçon représente une sorte de miroir des impulsions homosexuelles de Cenci. Assassiner l'enfant impliquerait en effet pour Cenci de faire face au refoulement qu'il dissimule jusque-là sous une haine vouée à Bernardo. Le père étant incapable de se confronter à lui-même, Bernardo est destiné à être la face cachée de Cenci.

Il semble donc que Cenci manifeste par ses comportements physiques et surtout par son discours un mode de défense contre l'homosexualité qui constitue l'une des composantes de la psychose paranoïaque. La famille est au centre des préoccupations paranoïaques de Cenci, parce qu'elle constitue dans son esprit un danger menaçant sa puissance inégalée. Il faut donc en venir à bout, et par tous les moyens, de l'assassinat jusqu'au point de non-retour qu'est l'inceste. Le tyran est aidé dans son entreprise par la complicité tendancieuse d'autorités ecclésiastiques corrompues. Artaud prend plaisir à fustiger la papauté qui ferme les yeux sur l'inceste mais condamne sévèrement le parricide. La papauté apparaît en fait comme une alliée implicite de l'homosexualité dissimulée de Cenci, une protectrice de type fraternel. Certains extraits du texte témoignent de cette

collusion motivée par le pouvoir. Dès la scène d'exposition de la pièce, le prêtre Camillo est envoyé par le pape pour convaincre Cenci qu'il gardera le silence sur ses actions criminelles en échange de quelques terres. Ce sont moins les meurtres qui lui sont reprochés que ses tendances incestueuses à l'égard de sa fille, mais non pas par compassion pour la victime :

Peuh...Un meurtre n'est pas une affaire. Pour qui dispose de la vie des âmes, qu'est-ce après tout que la perte d'un corps? Toutefois, il y a les apparences : oui, la morale publique, les mœurs, toute une façade sociale à laquelle le pape tient essentiellement [...]. Donnez-lui votre terre au-delà du Pincio et il passe l'éponge sur vos péchés [A, I, 1, 187].

Les instances religieuses se font donc les complices d'un inceste avoué en échange de quelques avantages financiers. Camillo, peu avant l'exécution de Béatrice coupable de parricide, évoque la papauté comme « un pouvoir avec lequel les juges nouent d'étranges complicités » [A, IV, 3, 268]. Et on apprend aussi quels ont été les mots du pape à propos des méfaits de Cenci :

J'ai vu le pape pour essayer de l'intéresser aux souffrances de cette famille terrorisée. Sa Sainteté m'a ri au nez. « Que je me lève, m'a-t-elle dit, contre l'autorité naturelle d'un père, que j'affaiblisse ainsi le principe de ma propre autorité? »\_ « Non, jamais », a-t-elle ajouté » [A, II, 2, 229]

Marcelin Pleynet n'hésite pas à qualifier cette attitude ambiguë de l'église de « refoulement homosexuel<sup>90</sup> ». Sans aller jusque là, nous pouvons toutefois affirmer de façon indéniable que la complicité douteuse du pape est à l'origine de la destinée tragique de la famille. Béatrice est non seulement victime de l'hypocrisie criminelle de l'église, mais elle meurt même du fait du refoulement de Cenci. L'inceste semble en fait une gangrène qui contamine toutes les institutions officielles.

---

<sup>90</sup> Marcelin Pleynet, *op. cit.*, p. 189.

### III. La présence des délires paranoïaques dans le discours de Cenci

Parallèlement au mode de défense contre l'homosexualité que constitue la paranoïa, se développent quatre délires - ceux de persécution, des grandeurs, de jalousie, et enfin, d'érotomanie -, qui sont tous une conséquence directe du refoulement libidinal. Parmi ces quatre délires, ceux de persécution et des grandeurs seront traités parallèlement puisqu'ils vont souvent de pair. En considérant l'homosexualité refoulée qui serait à l'origine de la paranoïa, nous avons pu établir un lien direct entre le refoulement libidinal et le délire de persécution. Ainsi que Freud l'affirme, le refoulement homosexuel trouve sa première expression dans le délire de persécution. Ce délire s'exprime tout d'abord au niveau libidinal. Nous avons en effet rappelé que ce refoulement est lié au délire de persécution par le système dit de *projection*, dans lequel des perceptions internes sont d'abord réprimées puis détournées sous forme de perceptions externes. Le refus de certaines perceptions libidinales étant caractéristique chez le paranoïaque, il s'ensuit que ces mêmes perceptions sont attribuées de manière erronée à l'objet du désir, qui devient alors malgré lui un persécuteur aux yeux du paranoïaque tyrannisé. La maladie évolue dans ce sens dans le cas Schreber, par exemple : Flechsig, le psychiatre désiré par Schreber selon Freud, prend cette figure de persécuteur, Schreber étant incapable d'assumer un désir homosexuel. De plus, ainsi que nous avons tenté de le démontrer, nous retrouvons ce même symptôme chez Cenci, qui, tout en avouant des désirs homosexuels dans le passé, refuse catégoriquement la féminité de son fils. Nous avons également mis en évidence le fait que ce rejet du fils peut équivaloir à un sentiment de persécution ressenti par Cenci. Ce dernier manifeste en effet une gêne à l'égard de Bernardo, comme si la seule présence du fils pouvait être interprétée comme une tentative de séduction inconsciente de sa part.

Les délires de persécution et des grandeurs peuvent être considérés conjointement étant donné que le second dérive du premier. Freud rappelle à ce propos une idée reconnue en psychiatrie, qui admet que le délire de persécution est à l'origine de celui des grandeurs : « Le malade, qui, de façon primaire, a été frappé par le désir d'être objet de la persécution de la part des puissances les plus fortes, éprouve le besoin de s'expliquer cette persécution et en arrive ainsi à l'hypothèse qu'il est lui-même une personnalité grandiose, digne d'une telle persécution<sup>91</sup> ». On devine ici le rôle du narcissisme et de la mégalomanie dans l'émergence du délire des grandeurs. À cet égard, la manière dont les phases délirantes se succèdent chez Schreber sont assez éloquentes : le début de la maladie prend la forme d'une homosexualité passive dirigée vers Flechsig, à laquelle Schreber résiste. Cette lutte prend la forme d'un délire de persécution, Flechsig devenant aux yeux de Schreber le persécuteur. Puis, il y a transformation de la maladie avec le remplacement de la figure de Flechsig par celle de Dieu. La fantaisie féminine devient alors acceptable puisqu'il s'agit de servir la création. Le combat et la maladie cèdent alors la place au délire des grandeurs.

*L'International Encyclopædia of Psychiatry, Psychology, Psychoanalysis and*

<sup>91</sup> Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 271.

*Neurology* pour sa part explique dans sa définition des délires (*delusions*)<sup>92</sup> que délire de persécution et des grandeurs sont conjointement appelés délires paranoïdes. Il existe en fait différents degrés de persécution, qui peuvent aller de phases d'anxiété ponctuelles, présentes en chacun de nous, à de véritables délires, caractérisés par l'obsession du sujet face à d'hypothétiques complots qui se trament contre lui, et qui émanent de l'entourage. Une place importante de la définition est accordée au rôle des déterminants culturels dans l'apparition des délires. Le paranoïaque conçoit en effet les intentions d'autrui comme des forces maléfiques qui s'acharnent contre lui. Il se sent incapable de contrôler ces puissances externes. Dans ce sens, on peut dire que le sujet développe des idées animistes. Ces formes hostiles sont en fait la projection de la propre agressivité du soi-disant persécuté, mais il ne peut avoir conscience de cette réalité. Le persécuteur imaginaire est souvent une personne aimante, mais les preuves d'amour qui sont offertes au paranoïaque sont interprétées comme des démonstrations de haine, celui-ci devenant incapable de différencier les sentiments néfastes des bons. Les conventions sociales, en tant que facteur externe, peuvent également jouer un rôle dans le développement du délire de persécution. Une position sociale élevée et les responsabilités qui en découlent sont parfois une cause déterminante. Ainsi, dans le cas Schreber, l'apparition des premiers symptômes de maladie est contemporaine à l'échec du juge aux élections au Reichstag de 1884. Quant à Cenci, sa position sociale peut expliquer en partie le délire de persécution, puisqu'il se met volontairement en situation de tyran inflexible. Du fait de son attitude d'hégémonie face à la famille et la cour, il est en droit de craindre des réactions de cet entourage assujetti. Mais ses craintes d'une hostilité externe ne sont justifiées que par son propre comportement haineux. Le dialogue qui suit entre Cenci et sa femme Lucrezia est très révélateur de ce délire de persécution lié à une position sociale élevée :

*Cenci.* La tyrannie est la seule arme qui me reste pour lutter contre la guerre que vous tramez.

*Lucrezia.* Il n'y a de guerre que dans ta tête, Cenci.

*Cenci.* Il y a celle que vous me faites, et que je sais encore mieux vous restituer.

Ose dire que ce n'est pas toi qui as suggéré à ma fille de transformer le banquet d'hier en une rencontre de meurtriers [A, II, 1, 219-220].

Cet extrait est manifeste du travestissement de la réalité dans l'esprit de Cenci. Le banquet dont il est question était organisé par lui, et dans un but précis qui révèle une fois de plus le caractère ignoble du personnage : annoncer à l'entourage familial et officiel la mort de deux de ses fils, en donnant à cette occasion une fête. Cenci voit dans la réaction terrorisée et veule des convives une menace à son encontre alors qu'il ne s'agit pourtant que d'une débandade générale : « *Ici, toute la foule, comme si elle avait reçu un grand coup de poing dans l'estomac, respire et exhale ensuite un grand cri; puis elle s'élanche en désordre vers*

<sup>92</sup> *International Encyclopædia of Psychiatry, Psychology, Psychoanalysis and Neurology*, op. cit., vol. IV, p. 36-40.

*toutes les sorties*<sup>93</sup> » [A, I, 3, 207].

En considérant le discours paranoïaque, on constate également que le délire de persécution, s'il est la manifestation directe d'un refoulement sexuel, prend d'autres formes que celle de la libido. En effet, dans le cadre de la paranoïa, le délire de persécution est connoté par un changement d'affect, qui s'exprime par la transformation du sentiment d'amour en celui de haine. Dans son étude du cas Schreber, Freud démantèle le mécanisme paranoïaque, et s'interroge notamment sur le thème de la *contradiction*<sup>94</sup> dans le discours, tel qu'il s'exprime dans les différents délires propres à la paranoïa. Dans le délire de persécution, la contradiction se révèle chez le sujet par une négation de ses sentiments véritables : *Je l'aime lui* devient dans l'inconscient du paranoïaque *Je ne l'aime pas, je le hais*. Mais le sentiment de persécution sera énoncé en ces mots, *parce qu'il me persécute*. Au niveau du langage proprement dit, le délire de persécution se lit grâce au choix du verbe, qui mue le sentiment d'amour en celui de haine. Freud relève également une forme de contradiction dans le délire des grandeurs, délire qui s'exprimerait par « la récusation globale de toute proposition<sup>95</sup> ». Dans le discours paranoïaque, les sentiments du sujet pour autrui seraient réduits à néant, celui-ci manifestant une surestimation sexuelle de soi. La libido ainsi ramenée au moi propre se traduirait alors en ces mots : *Je n'aime absolument pas et personne, ce qui équivaldrait à affirmer, Je n'aime que moi*. Les pulsions sexuelles dans le délire des grandeurs s'apparentent de ce fait à un auto-érotisme infantile.

Dans ses développements sur le cas Schreber, Freud met en avant la présence ou l'absence de libido au cours des différents délires : en ce qui concernait l'évitement de l'homosexualité par le sujet, nous avons pris en compte ces trois temps que sont la *fixation*, le *refoulement proprement dit*, et *l'échec du refoulement*. Les trois phases du processus de refoulement étudiées peuvent à présent permettre de repérer le passage du délire de persécution au délire des grandeurs. Les réflexions de Freud sur le refoulement de la libido trouvent un écho favorable dans la prise en considération des modifications d'affect, celles-ci étant une conséquence directe des bouleversements libidinaux. Lors de la première phase du refoulement, appelée la *fixation*, le sujet met un terme à son monde affectif en retirant tout l'investissement libidinal et donc sentimental dont jouissait jusque-là son entourage proche. Cette attitude de retrait du monde trahit la projection d'une catastrophe intérieure : chez Schreber, il s'agit de la conviction de la fin du monde imminente; chez Cenci, la fixation a lieu lorsqu'il prend conscience du pouvoir qu'il peut exercer sur sa famille. Cenci considère qu'il est à l'origine de la famille et que conjointement à ce droit de création, il possède un droit de mort. C'est pourquoi,

<sup>93</sup> souligné par l'auteur. Toutes les didascalies seront indiquées en italique, conformément aux versions originales des deux textes.

<sup>94</sup> Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 285-287.

<sup>95</sup> *ibid.*, p. 287.

convaincu du bien-fondé de son hégémonie, il déclare ceci : « La famille à laquelle je commande et que j'ai faite est ma seule société » [A, II, 1, 219].

La deuxième phase, dite du refoulement proprement dit, consiste en la reconstruction d'un monde, le monde initial ayant été annihilé lors de la fixation : cette création d'un univers intérieur par le sujet se fait en silence, et grâce au travail de délire. L'individu retrouve alors une relation aux autres, intense et hostile. Lors de cette transformation radicale de l'affect, avec le passage du sentiment d'amour à celui de haine, le délire de persécution intervient, les perceptions intolérables pour le moi étant rejetées et transformées. Mais parallèlement, il y a apparition du délire des grandeurs, le sujet se persuadant qu'il est une personnalité grandiose, de par la haine qu'il pense inspirer aux autres. Chez Cenci, le délire des grandeurs s'exprime par sa conviction d'être un mythe vivant, et de bénéficier de l'approbation divine dans ses actions abominables.

La troisième phase, caractérisée par l'échec du refoulement et donc par l'émergence du refoulé, correspond en fait au processus de guérison. La libido est ramenée sur l'entourage délaissé, par le phénomène de projection. Le sujet manifeste alors deux autres types de délires, qui sont l'érotomanie et le délire de jalousie. Cela se concrétise par une focalisation sexuelle excessive, et une volonté de domination qui n'admet aucune rivalité. S'il pourrait être exagéré de considérer que la pièce offre une peinture complète de la paranoïa en ce qu'elle permettrait une lecture des trois phases du processus de refoulement, il est néanmoins indéniable que Cenci donne dans son discours et dans ses comportements physiques des manifestations du délire de jalousie et de l'érotomanie. Cet intérêt amplement développé pour la sexualité, dans ses expressions avouées ou dissimulées, s'adresse dans le cas de Cenci à deux victimes potentielles, ses enfants Béatrice et Bernardo.

Dans les remarques supplémentaires que Freud consacre à la paranoïa, le psychanalyste s'interroge sur la relation entre narcissisme et paranoïa. Si le détachement du sujet de la libido intervient dans plusieurs pathologies, la libido libérée est réutilisée dans le cadre de la paranoïa puisqu'elle prend la forme d'un délire des grandeurs. La libido, volontairement retirée du monde, est ainsi vouée à un « agrandissement du moi<sup>96</sup> ». La focalisation sur le moi comme unique objet sexuel équivaut à un retour au stade primitif du narcissisme. La paranoïa est donc caractérisée par une fixation de type narcissique. Freud en conclut qu'il existe une forme de régression au sein de la paranoïa, qui se concrétise par le passage d'une homosexualité sublimée au retour au stade narcissique.

Freud opte pour un détachement partiel, qui se généralise avec l'apparition du délire des grandeurs. On note dans ce cas trois phases, qui sont bien illustrées dans le cas Schreber : tout d'abord, le détachement de la libido à l'égard de l'objet désiré, qui correspond au refoulement; ensuite, la phase de délire, qui marque le retour du refoulé et donc de la libido vers le même objet de désir; enfin, une nouvelle phase de refoulement, au

---

<sup>96</sup> *ibid.*, p. 295.

cours de laquelle se dessine un conflit entre l'exclusivité accordée à l'objet libidinal et le refus de cet objet. Le refoulement est finalement victorieux et a pour conséquence la régression vers une libido ramenée sur soi. Freud note, que même au comble du refoulement et donc du détachement, le paranoïaque ne retire pas totalement son intérêt du monde extérieur, puisqu'il continue à le percevoir et à en remarquer les évolutions. La régression libidinale au stade primitif a donc pour conséquence de *modifier* la relation du sujet à son entourage, non pas de la supprimer.

Laplanche et Pontalis offrent dans leur ouvrage une genèse du terme de narcissisme en se basant principalement sur l'évolution de la pensée freudienne<sup>97</sup>. Sans reprendre toutes les étapes de la terminologie, il est néanmoins intéressant de reprendre les définitions à la lumière de nos acquis sur la paranoïa. Freud introduit dans ses écrits le concept de narcissisme pour désigner le choix d'objet des homosexuels, puis dans le cas Schreber, comme nous venons de le voir. Il applique ensuite ce concept à l'ensemble de la théorie psychanalytique, particulièrement au niveau des comportements libidinaux. Il en vient à différencier deux types de narcissismes, dits respectivement primaire et secondaire. Le narcissisme primaire est la phase au cours de laquelle l'enfant « se prend lui-même comme objet d'amour avant de choisir des objets extérieurs<sup>98</sup> ». Il s'agit pour lui d'un premier état de la vie, antérieur à l'existence d'un moi. Freud pense donc ici à la vie intra-utérine; cette conception n'implique aucune opposition entre le sujet et le monde extérieur puisqu'il n'y est pas encore confronté. Cette définition prévaut aujourd'hui, même si, d'un point de vue terminologique, elle apparaît contestable pour les auteurs du *Vocabulaire de la psychanalyse*<sup>99</sup>. En effet, l'acception du terme « primaire » impliquant qu'il n'y a pas de relation à soi, accoler cet adjectif au concept de narcissisme est contradictoire. Du point de vue du signifié, définir l'état de nourrisson comme dénué de relations à l'objet est également contestable. Le narcissisme primaire pourrait donc être conçu selon eux comme « *une phase précoce ou des moments fondateurs, qui se caractérisent par l'apparition simultanée d'une première ébauche du moi et son investissement par la libido, ce qui n'implique ni que ce premier narcissisme soit l'état premier de l'être humain, ni que, du point de vue économique, cette prédominance de l'amour de soi exclue tout investissement objectal*<sup>100</sup> ». Quant au narcissisme secondaire, il s'agit selon Freud d'une structure permanente du sujet, qui consiste en un « retournement sur le moi de la libido<sup>101</sup> ». Malgré les investissements d'objet, ceux du moi subsistent. Le narcissisme secondaire correspond à l'idéal du moi, auquel le sujet ne renonce jamais. Dans le cadre de la paranoïa, le désinvestissement libidinal du sujet à l'égard du monde extérieur se manifeste par un retrait de la libido sur le moi. Comme le paranoïaque ne vit pas une phase précoce

<sup>97</sup> Jean Laplanche et J.B. Pontalis, *op. cit.*, p. 261-265.

<sup>98</sup> *ibid.*, p. 264.

<sup>99</sup> *ibid.*

<sup>100</sup> *ibid.*, p. 265.

<sup>101</sup> *ibid.*, p. 263.

de narcissisme, on ne peut pas dans ce cas parler d'un narcissisme primaire, le moi ayant déjà connu une autonomie dans le passé. Le narcissisme éprouvé par le sujet paranoïaque est donc de type secondaire, mais il peut selon les cas être plus ou moins fortement développé.

À présent que les rapprochements entre délire des grandeurs et narcissisme ont été effectués, il nous sera aisé de mesurer l'importance du narcissisme chez notre personnage à l'aide d'exemples illustrant la présence du délire des grandeurs. Certains critiques préfèrent parler de mégalomanie plutôt que de narcissisme, même s'il ne s'agit pas d'un terme spécifiquement psychanalytique, puisqu'il est issu de la médecine générale. On se réfère dans ce cas à un sujet atteint d'un orgueil et d'une ambition démesurés. Ce terme est pourtant employé dans certains dictionnaires de psychanalyse : c'est le cas de l'*International Encyclopædia of Psychiatry, Psychology, Psychoanalysis, and Neurology*. Dans leur définition de la paranoïa, les auteurs relient les délires de persécution et des grandeurs et à la mégalomanie :

*The partial failure of the defense and the return of the repressed produces secondary alterations of the ego in the form of melancholia, that is, a sense of the ego's worthlessness, or in protective delusions of megalomania in which the ego is completely remodeled*<sup>102</sup>.

On constate ici que l'apparition du délire des grandeurs est due à la résurgence des perceptions antérieurement refoulées, et que ce délire a des conséquences très diverses sur l'ego du sujet, celui-ci pouvant être victime d'une dévalorisation, ou au contraire d'une surestimation de soi. Quelle que soit la perspective, les sentiments du sujet sont disproportionnés par rapport à la réalité des événements. Dans cette même source encyclopédique, la mégalomanie semble en fait remplacer le terme et le concept de délire des grandeurs, puisque la mégalomanie apparaît dans la liste des différents délires paranoïaques. Selon les auteurs, la fixation paranoïaque a lieu à un niveau narcissique, intermédiaire entre un auto-érotisme primaire et l'objet d'amour hétérosexuel. Le refoulement se trahit par l'apparition des différents délires connus, c'est-à-dire le délire de persécution, l'érotomanie, le délire de jalousie, et « [...] *finally megalomania in which the love of any kind of object is rejected and the sexual overevaluation of a homosexual object is translated into narcissistic overevaluation of the self*<sup>103</sup> ».

<sup>102</sup> *International Encyclopædia of Psychiatry, Psychology, Psychoanalysis and Neurology, op. cit.*, vol. VIII, p. 178.

Notre traduction : L'échec partiel de la défense et le retour du refoulé provoquent des altérations secondaires de l'ego sous la forme de la mélancolie, qui est un sentiment de dévalorisation de l'ego, ou sous la forme des délires protecteurs de la mégalomanie, dans lesquels l'ego est complètement remodelé.

<sup>103</sup> *ibid.*, p. 180.

Notre traduction : [...] enfin la mégalomanie dans laquelle l'amour pour un objet quelconque est rejeté, et la surestimation sexuelle pour un objet homosexuel se transforme en une surévaluation narcissique du moi.

Différents types d'idées peuvent se forger chez le patient atteint des délires de persécution et des grandeurs. Les *ideas of reference* (idées de référence)<sup>104</sup> tout d'abord sont des délires dans lesquels les événements réfèrent au schéma personnel du patient. Certaines de ces idées ont une qualité de persécution. C'est le cas des complots imaginés par la victime. Quant aux *ideas of influence* (idées d'influence), elles ont une qualité grandiose. Le patient pense pouvoir influencer certains événements de manière grandiose. C'est le cas de notre personnage, qui se considère comme un mythe vivant :

[...] je me suis parfois pris à considérer le mythe que je suis devenu.  
Je suis aujourd'hui descendu pour vous dire que le Mythe Cenci a pris fin, et que je suis prêt à réaliser ma légende [A, I, 3, 200].

Les idées d'influence sont caractéristiques du délire des grandeurs, qui naît d' « *an attempt to heal a narcissistic wound* » (« une tentative de guérir une blessure narcissique »)<sup>105</sup>. Des patients mal aimés et en état d'échec peuvent remplacer ces constats d'échec par des idées grandioses. La réalité externe est alors abandonnée pour laisser place à une réalité interne, fruit de l'imagination délirante du sujet. Une variante des idées grandioses peut être la conviction d'être possédé par le démon, alors que le délire des grandeurs s'exprime souvent par le sentiment de jouir d'une communication personnelle avec Dieu. Le *mysticisme athée* de Cenci englobe les deux cas : il est en effet convaincu d'être épaulé dans ses forfaits abominables par une force suprême, et qui le contredirait dans ses convictions, alors qu'effectivement, ses actions ne sont jamais condamnées, même au-delà de son propre assassinat. À cet égard, la mise à mort de Béatrice, condamnée pour le parricide du tyran, confère même une légitimité absolue à la perversité de Cenci. Si Béatrice meurt en victime de la corruption papale et de lois inhumaines, il est indéniable que mis à part ces châtiments terrestres, il pèse sur la famille entière une véritable malédiction; c'est pourquoi Cenci peut se targuer devant sa fille d'une complicité avec les dieux, et ce totalement malgré lui. C'est ainsi qu'il déclare : « Cette justice que tu invoques, tu vas voir qu'elle est avec moi » [A, I, 3, 203] ou encore ceci : « Venez donc me dire après cela que la providence n'est pas avec moi » [A, I, 3, 204]. À d'autres moments, nous le verrons, il avoue à demi-mot qu'il est envahi par un mal sur lequel il n'a pas d'influence et que l'on peut assimiler à une forme démoniaque.

Enfin, les idées hypocondriaques sont le dernier genre de focalisation chez l'individu atteint des délires de persécution et des grandeurs. Elles révèlent les obsessions du sujet par rapport à sa santé, qui présentent évidemment le caractère de la démesure.

Il nous reste à évoquer les deux derniers délires, plus rapidement cependant, les délires de persécution et des grandeurs ayant fait l'objet de plus nombreuses études. Le troisième délire, l'érotomanie, est comme son appellation l'indique, ancré dans la libido.

---

<sup>104</sup> *ibid.*, vol. IV, p. 39.

<sup>105</sup> *ibid.*

Dans son étude du discours de la paranoïa, Freud relève également une forme de contradiction dans l'érotomanie. La phrase illustrant l'opposition entre le dire et le ressenti pourrait être la suivante : *Ce n'est pas lui que j'aime, c'est elle que j'aime!, parce qu'elle m'aime*. De prime abord, cette expression pourrait donner l'image d'un désir hétérosexuel obstiné, pourtant Freud affirme qu'il n'en est rien :

De nombreux cas d'érotomanie pourraient faire l'impression de fixations hétérosexuelles exagérées, ou distordues sans être fondées sur des raisons d'une autre sorte, si nous ne prêtons attention au fait que *tous ces états amoureux ne débutent pas par la perception interne d'aimer, mais par celle, venant de l'extérieur, d'être aimé*<sup>106</sup>.

Selon Freud, le fait que le sentiment perçu émane de l'extérieur et non pas de façon interne prouve que l'érotomanie participe du mécanisme de refoulement de la libido. Ce délire, nous le verrons plus en détail tout à l'heure, est également présent dans le discours de Cenci, et se manifeste notamment par son attitude vis-à-vis de sa fille. Si Cenci ne se dissimule pas le désir éprouvé pour Béatrice, il est également persuadé que la jeune fille n'est pas insensible à ses charmes. En témoigne par exemple cet affront lancé à Béatrice : « Vous pouvez rester, Béatrice. La nuit dernière, vous osiez me regarder en face » [A, II, 1, 216].

Quant au dernier délire, il s'agit de celui de jalousie. L'*International Encyclopædia of Psychiatry, Psychology, Psychoanalysis and Neurology* résume la pensée de Freud à ce propos : « *In jealousy, there is a projection of impulses of infidelity onto the partner. The use of projection and the implicit denial of repressed homosexual wishes makes delusional jealousy a classic form of paranoïa*<sup>107</sup> ». Chez l'homme, Freud considère que le délire de jalousie trouve son expression dans le comportement de l'alcoolique. L'alcool est un « moyen de jouissance [qui] supprime les inhibitions et défait les sublimations<sup>108</sup> ». Freud pousse la théorie libidinale un peu loin en affirmant que les compagnons de bars de l'alcoolique pourraient inspirer à celui-ci des désirs sexuels refoulés, qui, par le biais du délire de jalousie, seraient alors imputés à la responsabilité de la femme; dans le discours, la jalousie se traduirait ainsi : *Ce n'est pas moi qui aime l'homme - c'est elle qui l'aime!*<sup>109</sup>. Dans la pièce d'Artaud, notre personnage manifeste un délire de jalousie qui s'exprime à l'égard de son fils Bernardo, dont la présence inopinée retarde à plusieurs reprises les objectifs incestueux de Cenci. La relation du comte à l'alcool sera également un motif à considérer, puisqu'elle est mise en scène à la fois dans les épisodes menaçants

<sup>106</sup> Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 286.

<sup>107</sup> *International Encyclopædia of Psychiatry, Psychology, Psychoanalysis and Neurology*, *op. cit.*, vol. VIII, p. 180.

Notre traduction : Dans la jalousie, il y a projection de la pulsion d'infidélité sur le partenaire.

L'utilisation de la projection et le déni implicite des souhaits homosexuels refoulés font du délire de jalousie une forme classique de la paranoïa.

<sup>108</sup> Sigmund Freud, *op. cit.*, p.286.

<sup>109</sup> *ibid.*, p. 287.

et de séduction.

Il semble à présent opportun de rechercher dans *Les Cenci* d'Artaud la trace de ces quatre délires chez le personnage principal. Ainsi que nous avons pu le constater, le comte Cenci est incontestablement la figure forte de la pièce. De prime abord, il pourrait être réduit à l'un de ces tyrans romains qui ont marqué l'histoire de leur cruauté et de leurs actes sanglants. Cenci, dans le respect de cette lignée, entend gouverner sa famille avec la même injustice et la même barbarie qui le fait assujettir sa cour officielle. Mais derrière cette apparence d'une toute-puissance inébranlable, se cachent les signes d'une fragilité qui se trahit notamment par la conviction d'être la victime de complots.

Ici intervient le premier délire nous permettant de déceler la présence de la paranoïa chez le personnage. La théorie psychiatrique qui veut qu'un délire de persécution fasse naître un délire des grandeurs semble trouver son incarnation en Cenci. Cenci est en proie à deux types de délires de persécution. Le premier émane de la conviction que son entourage direct, c'est-à-dire la famille et la cour, préparent des actions meurtrières à son encontre. Le second est d'ordre plus mystique, puisque Cenci finit par se considérer comme un instrument de la fatalité, voire de la divinité. Les proportions démesurées que prend ce second délire de persécution le fait dériver vers le type même du délire des grandeurs. Ainsi que nous l'avons déjà vu dans notre démonstration de la présence de l'homosexualité chez Cenci, la famille constitue dans l'esprit pervers de celui-ci le lieu de tous les complots. Dès le premier acte, les symptômes du délire de persécution se font sentir : Cenci accuse à plusieurs reprises des membres de la famille d'être directement à l'origine de sa perte à venir. Les intentions funestes que Cenci prête à son entourage se situent aussi bien dans le passé et le présent, que dans le futur. Dans un passé qui semble assez récent, Cenci accuse conjointement la famille et les membres d'espérer sa fin : « Trop longtemps, j'ai vécu loin de vous. Plus d'un, je le sais, m'a cru mort; et je dirais même s'est réjoui de ma mort » [A, I, 3, 199-200]. Cette phrase est emblématique de l'intrusion du motif paranoïaque dans le discours : d'un constat attribué à la famille (*m'a cru mort*), Cenci saute à une conclusion dont il n'a pas la preuve (*s'est réjoui de ma mort*). On entrevoit ici le phénomène de projection : les perceptions internes de Cenci, en l'occurrence le plaisir qu'il aurait à éliminer les membres de sa famille, et la haine qui motive ces désirs funestes, sont déviés sous la forme de perceptions externes. Ainsi, c'est la famille qui devient responsable du complot d'assassinat que Cenci a l'intention de mener à bien. Les réflexions de ce type sont nombreuses chez le personnage principal. Par exemple, lors de ce même dîner organisé pour annoncer la mort de ses deux fils, nouvelle qui le ravit alors qu'elle fait trembler toute l'assistance, Cenci s'exclame, devant la foule qui le fuit : « Allez. Concertez-vous tous pour m'abattre. Vous n'aurez pas assez de toutes vos forces réunies » [A, I, 3, 207]. Cette appréhension est d'ailleurs tout à fait injustifiée car les enfants de Cenci ne songent pas à l'héritage comme celui-ci en est persuadé. Ils vivent au contraire dans la terreur et une haine diffuse, née des comportements odieux de Cenci, mais la peur paralysante les empêche de songer à la moindre vengeance. La famille

et surtout les moyens de s'en débarrasser est la préoccupation privilégiée de Cenci, et constitue une grande part de son délire de persécution. Dans cette persévération délirante, Cenci en vient à accuser la famille d'être à l'origine de ses actes monstrueux : « C'est la famille qui a tout vicié » [A, II, 1, 218], déclare-t-il à sa femme Lucretia. Cenci développe avec plus de détails ses accusations. À propos du dîner de la veille qui s'est soldé par le départ précipité de tous les convives affolés, Cenci s'en prend à sa femme Lucretia : « Ose dire que ce n'est pas toi qui as suggéré à ma fille de transformer le banquet de la nuit dernière en une rencontre de meurtriers » [A, II, 1, 219-220], et plus loin :

Quand le meurtre ne vous suffit pas, vous utilisez la calomnie criminelle. Comme mon esprit trop pénétrant vous gêne, vous avez cherché à me faire enfermer comme fou. Toi, ma fille Béatrice, et mes fils dont la Providence vient tout juste de me débarrasser, tous, vous étiez de l'immonde *complot* [A, II, 1, 220].

Cenci se sent donc l'objet de menaces de mort et de tentatives d'internement. Ce complot est aux yeux de Cenci d'origine familiale, la cour ne faisant office que d'exécutant docile, obéissant aux ordres des Cenci. Face à ces multiples accusations, Lucretia entreprend de démontrer au maître qu'il est lui-même l'orchestrateur de sa pseudo-persécution. Celui-ci tente en effet de justifier son ignominie à l'égard de ses proches par le fait qu'il est harassé par eux : « La tyrannie est la seule arme qui me reste pour lutter contre la guerre que vous tramez » [A, II, 1, 219], ce à quoi Lucretia rétorque : « Il n'y a de guerre que dans ta tête, Cenci » [*ibid.*] et un peu plus loin : « Seule votre imagination sacrilège a créé l'atmosphère dont vous souffrez » [A, II, 1, 221]. La référence à l'imagination nous ramène au fait que la paranoïa, avant de se constituer en un discours spécifique, est constituée d'un monde de l'imaginaire créé par le sujet et qui finit par le submerger.

Mais le délire de persécution prend une autre dimension, métaphysique et mystique celle-là, qui touche au narcissisme et le transforme en un délire des grandeurs. Le narcissisme est en effet une donnée fondamentale pour saisir le comportement délirant de Cenci. Les tendances narcissiques sont très perceptibles dans le discours du personnage, qui a tendance à vouloir s'identifier au destin, ou à se définir comme un mythe, voire une légende. Les croyances religieuses du mégalomane, elles, ne semblent pas très définies et fluctuent au fil des conversations avec autrui, selon ce qui peut servir au mieux le personnage. La destinée est d'abord utilisée par Cenci comme un moyen de se disculper de ses crimes : « Il m'arrive plus d'une fois de m'identifier avec le destin. C'est là l'explication de mes vices, et de cette pente naturelle de haine où mes proches sont ceux qui me gênent le plus. Je me crois et je suis une force de la nature » [A, I, 1, 191]. Cette conviction d'être une *force de la nature* est une croyance qui se rapporte à un certain type d'idées forgées par le paranoïaque, qui sont définies comme des *idées d'influence*. Ces idées à caractère grandiose, qui consistent en une surévaluation du moi, amènent le sujet à penser qu'il peut influencer des événements extérieurs de manière remarquable. Tout au long de la pièce, on retrouve ce type d'idées narcissiques chez Cenci. Elles font partie

intégrante du processus évolutif qui mène du délire de persécution au délire des grandeurs. La volonté de destruction exhaustive que Cenci s'apprête à appliquer à la famille est une forme d'idée grandiose : « J'élaguerai dans mon abondante famille » [A, I, 1, 192], déclare-t-il en se conférant le rôle de détenteur unique du sort familial. On ressent dans le discours du personnage la revendication d'une puissance quasi divine. Il confirme cette idée en défiant ses ennemis silencieux : « Allez. Concertez-vous tous pour m'abattre. Vous n'aurez pas trop de toutes vos forces réunies » [A, I, 3, 207]. Ce sentiment d'une supériorité inégalable se précise au fil des scènes, alors que les projets diaboliques de Cenci prennent forme. Ce narcissisme porté à l'extrême n'a d'égal que la lâcheté des autres personnages, qui par leur inaction et leur apitoiement, facilitent d'autant plus les actions du tyran. Béatrice est en effet la seule à lutter contre la monstruosité de son père, et c'est elle qui organisera d'ailleurs l'assassinat du tyran. Face à la démission générale, Cenci a beau jeu de se présenter comme un mythe vivant :

Moi-même, suivant en cela la malveillance générale, je me suis parfois pris à considérer le Mythe que j'étais devenu. Je suis aujourd'hui descendu pour vous dire que le mythe Cenci a pris fin, et que je suis prêt à réaliser ma légende [A, I, 3, 200].

Le passage du mythe à la légende témoigne bien du caractère grandiose des idées créées par Cenci. Le décalage qui sépare ces deux formes de récits merveilleux est aussi le pont qui mènera Cenci d'une réalité tangible à une configuration irréelle. Dans le cadre de ces réflexions, Cenci semble faire preuve de croyances assez animistes. Cependant, au fil des scènes, on s'aperçoit qu'il tente de s'approprier un Dieu qu'il dénigrerait jusque-là. En effet, ne faisait-il pas part de ses convictions athées en présence d'un représentant de Dieu, Camillo, (lui-même incroyant), et ce dès la première scène : « Pour moi, il n'y a ni vie, ni mort, ni dieu, ni inceste, ni repentir, ni crime » [A, I, 1, 191], condamnant du même coup dogmes et conventions sociales? Il ne tient plus le même discours quelques scènes plus tard, sans doute parce qu'il s'aperçoit que ses actions morbides ne sont jamais sanctionnées, tandis que les croyants qui l'entourent vivent dans une peur et une violence subies, sans la moindre intervention divine. Il est donc normal que Cenci finisse par croire qu'il est un élu du divin, et que Dieu n'est pas du côté des victimes. C'est pourquoi il n'hésite pas à blasphémer, rendant un peu plus misérable ce dieu inerte. À Béatrice qui s'obstine encore à croire en une justice divine qui lui prouverait que deux de ses frères sont morts, Cenci ose rétorquer : « Que la foudre de Dieu me tombe sur la tête si je dis faux. Cette justice que tu invoques, tu vas voir qu'elle est avec moi », et après avoir apporté la preuve du décès des victimes, il ajoute : « Venez donc me dire après cela que la providence n'est pas avec moi » [A, I, 3, 203-204]. Le choix du terme de providence reflète bien les conceptions paradoxales de Cenci en matière de croyances religieuses, la providence pouvant être vue comme le contrôle de Dieu sur la création, ou bien comme l'idée plus vague d'une éventuelle destinée. Ce caractère équivoque des relations entre le

paranoïaque et la divinité se retrouve aussi dans le cas Schreber. Le refuge dans l'obéissance à Dieu est à la fois un salut et une forme d'esclavage. Si *l'appel* de Dieu est pour Schreber le moyen de se défaire de son obsession pour le psychiatre Flechsig, il avoue néanmoins dans ses écrits que les exigences divines sont intolérables. Schreber accuse en effet Dieu de vouloir le transformer en femme. Il se pose donc en victime de la volonté divine, et échappe ainsi à ses propres désirs libidinaux. Dans le cas de Cenci, la dualité de la relation à Dieu s'exprime par deux types d'opposition : foi/absence de foi, mais aussi domination/soumission. Le discours fluctue selon ce qu'il cherche à démontrer. Parfois, il voudrait faire penser qu'il est l'allié secret de Dieu, notamment en montrant qu'il n'est jamais puni pour ses crimes divers; à d'autres moments, quand il s'agit de justifier des actions qu'il ne peut assumer pleinement, il se présente comme une victime de la fatalité. Il en est ainsi de l'inceste. Face à l'idée du repentir que lui soumet Lucretia, Cenci fuit à nouveau ses responsabilités, niant sa culpabilité : « Le repentir est dans la main de Dieu. C'est à lui à regretter mon acte. *Pourquoi m'a-t-il rendu père d'un être que tout m'invite à désirer? Que ceux qui m'accusent accusent d'abord la fatalité* » [A, IV, 1, 250]. L'ambiguïté de ses conceptions religieuses est fort bien illustrée par ce passage. Alors qu'il vient d'admettre dans cette phrase le pouvoir divin qui lui aurait fourni le motif de l'inceste, il remet en question cette puissance dans les tirades suivantes : « Désormais, il n'est pas de destin qui m'empêche de réaliser ce que j'ai rêvé » [*ibid.*]. Cenci se pose ici en tant que détenteur d'une force que même Dieu ne saurait ébranler. Ce manque de cohésion et de rigueur dans les idées est à l'image du délire des grandeurs issu d'un narcissisme accru. Comme nous l'avons vu plus haut, dans la partie théorique se rapportant aux délires, une variante d'idées grandioses peut être le sentiment du paranoïaque d'être possédé par le démon. On retrouve cette idée à plusieurs reprises dans le discours de notre personnage. Dans les moments où Cenci veut se présenter comme la victime d'une forme de fatalité, on sent dans ses paroles la croyance en des forces démoniaques qui l'auraient pénétré à son insu. Dans une tirade au cours de laquelle il fait son propre éloge et se compare au destin, certains mots témoignent de ce sentiment d'être entraîné par des forces incontrôlables : « J'obéis à ma loi qui ne me donne pas le vertige. Et tant pis pour ce qui est happé et qui sombre dans le *gouffre que je suis devenu* [...] Je ne saurais résister aux *forces* qui brûlent de se ruer en moi » [A, I, 1, 191]. Cette impression de dépendance de Cenci face à une puissance mal définie se confirme dans le dernier acte, peu avant son assassinat : « Il y a en moi comme un *démon* désigné pour venger les offenses d'un monde » [A, IV, 1, 250].

Le délire de persécution est donc bien à l'origine d'un délire des grandeurs dans le cas de Cenci, pouvant être clairement repéré lors de l'étude des comportements narcissiques du personnage. Ces deux délires sont souvent les plus développés dans la paranoïa, considérée du point de vue des transformations de l'affect. Il ne faut cependant pas négliger les deux derniers délires, qui émanent encore plus directement du refoulement dans ses aspects libidinaux. Le premier, l'érotomanie, est très présent dans le discours de Cenci. L'érotomanie se manifeste, selon Freud, par une focalisation obsessionnelle sur un

objet hétérosexuel, mais dont le caractère exagéré trahit justement une pulsion sexuelle pour un objet homosexuel. Dans l'esprit de Cenci, la sexualité est une préoccupation permanente mais elle est indissociable d'une action ignoble, qui est l'inceste. Dès le début de la pièce, le tyran ne cache pas ses objectifs vis-à-vis de sa fille Béatrice. Lors de son dialogue avec Camillo, il avoue que le crime incestueux est l'ultime étape de ses ambitions funestes, qui mobilise toutes ses pensées et son énergie. De manière dissimulée, il l'évoque ainsi : « La guerre me détournerait de quelque dessein! » [A, I, 1, 189]. Mais s'il subsiste encore un doute chez le lecteur quant à la nature des intentions du maître, il est dissipé par les déclarations qui suivent : « Je fêterai cette amnistie générale dans une orgie où vous serez tous conviés [...] , où les vices du vieux comte Cenci vous montreront ce que veut dire la paix » [A, I, 1, 190]. Les termes d'*orgie* et de *vices* confirment dès lors l'idée que les projets de Cenci touchent à la sexualité et à ses interdits. L'inceste est explicitement évoqué lorsque Cenci veut prouver qu'il n'est guidé par aucun principe et ne se soumet à aucune loi : « Pour moi, il n'y a ni vie, ni mort, ni dieu, *ni inceste*, ni repentir, ni crime » (A, I, 1, 191). Étant donné que Cenci ne se plie à aucune des conventions sociales, la peur de la sanction ne peut réfréner ses actes monstrueux. Selon Marcelin Pleyne, la mise en scène de l'inceste est le prétexte à montrer un scandale plus grand encore. Le scandale réel, ce serait ce que dit Artaud

[...] des conséquences et des formes sociales qui s'instituent sur cet interdit. Ces deux modèles (scandale du discours qui dit la vérité du discours du scandale moral) dans leurs inévitables imbrications et dans leur effets réciproques constituent la véritable clé de la mise en scène des *Cenci*<sup>110</sup>.

Dans le délire d'érotomanie, c'est donc Béatrice que Cenci choisit comme victime : le crime qu'il s'apprête à commettre est avoué lors de l'énumération des sorts particuliers qu'il réserve à chacun : « Quant à ma fille, je l'élague aussi, mais par d'autres voies! Le mal après tout ne va pas sans jouissance. Je torturerai l'âme en profitant du corps » [A, I, 1, 192-193]. Ici, la sexualité apparaît indissociable de la cruauté, et peut correspondre au type de perversions sexuelles connues sous l'appellation de sadisme. Le sadisme est défini par Laplanche et Pontalis comme « une perversion sexuelle dans laquelle la satisfaction est liée à la souffrance ou à l'humiliation infligée à autrui<sup>111</sup> ». Cenci ne cache à personne ses intentions face à sa fille, et pourtant, c'est dans l'indifférence générale que s'accomplit le viol, que celle-ci soit motivée par la peur ou par l'absence de moralité. La mère de Béatrice est l'illustration même du mutisme né de la terreur : elle feint d'abord de ne pas comprendre les craintes de Béatrice à l'égard de son père : « Mais enfin qu'a-t-il pu oser? » [A, II, 1, 215]. Ensuite, elle n'admet pas, une fois l'inceste consommé, qu'il ait pu avoir lieu : « Le pire? Qu'a-t-il pu ajouter de pire à tout ce qu'il nous a fait supporter? » [A, III, 1, 234]. Dans ce climat de lâcheté, Cenci, dont les actions ne sont jamais ralenties par

<sup>110</sup> Marcelin Pleyne, *op. cit.*, p. 182.

<sup>111</sup> Jean Laplanche et J.B. Pontalis, *op. cit.*, p. 428.

l'obéissance à des principes quelconques, n'hésite pas à faire des avances sans équivoque à Béatrice. Lors d'un face-à-face avec sa fille, une curieuse scène de séduction a lieu, moment qui demeure le plus obscur de la pièce : on assiste en effet à un adoucissement de Cenci, qui trouve une sorte d'écho favorable chez Béatrice. Artaud justifie par une didascalie à la signification floue la raison de cette accalmie, qui voit les deux partis réconciliés, et quasiment sous le charme l'un de l'autre :

*Un calme inouï tombe sur la scène.[...] Cenci vient doucement vers elle. Son attitude s'est complètement transformée, elle respire maintenant une sorte de grande émotion sereine. Béatrice le regarde et il semble que sa méfiance à elle aussi se soit tout à coup dissipée [A, I, 3, 208-209].*

Cet instant de grâce inopiné est cependant fugitif, étant données les tentatives de harcèlement entreprises ensuite par Cenci : « Ton père a soif, Béatrice. Ne donneras-tu pas à boire à ton père? » [A, I, 3, 209]. La demande de Cenci est équivoque, et peut être interprétée comme un besoin d'étancher sa soif en absorbant de l'alcool, ou bien comme une invitation à l'acte sexuel. Alors que Béatrice s'exécute en rapportant un verre de vin, l'attitude de Cenci confirme le double sens de sa sollicitation : « *Cenci prend la coupe et esquisse le geste de passer la main sur la chevelure de Béatrice. Béatrice, qui avançait la tête, la retire tout d'un coup violemment* » [ibid.]. L'alcool est un facteur déterminant dans cette scène, scène qui débute par une attitude de relâchement, voire de séduction, et s'achève par des tentatives d'attouchement jumelées à une violence verbale. Freud dit de l'alcool qu'il est un « moyen de jouissance [qui] supprime les inhibitions et défait les sublimations<sup>112</sup> ». Si le psychanalyste lie l'alcoolisme uniquement au délire de jalousie, il nous semble que nous pouvons également le mettre en relation avec l'érotomanie : le rôle de l'alcool est dans la scène évoquée le moyen de séduire et le prétexte aux rapprochements physiques. Il est également en partie à l'origine de la furie de Cenci devant le refus obstiné de Béatrice. Le ton dans le discours change alors totalement : la requête douce se mue en menace : « Ah! vipère, je connais un charme qui te rendra douce et apprivoisée » [A, I, 3, 210], annonce le tyran à sa fille terrorisée. Devant la fuite de Béatrice, Cenci ne manifeste pas de signes de panique, démontrant ainsi la confiance qu'il a de l'issue imminente, qui verra Béatrice soumise. Mais, curieusement, cette conviction inébranlable est nourrie par le sentiment de Cenci que sa fille éprouve pour lui des sentiments et même une certaine attirance physique. Cette phrase, qui achève le premier acte constitue en ceci une preuve irréfutable : « Laisse; le charme opère. Désormais elle ne peut plus m'échapper » [ibid.]. À la lumière des propos freudiens sur l'érotomanie, évoqués une première fois dans nos considérations théoriques, on peut toutefois lire bien davantage dans cette citation : « Ces états amoureux ne débutent pas par la perception interne d'aimer, mais par celle, venant de l'extérieur, d'être aimé<sup>113</sup> ». L'érotomanie serait

<sup>112</sup> Sigmund Freud, *op. cit.*, p.286.

<sup>113</sup> *ibid.*

donc un délire issu du sentiment d'être aimé par l'autre. La déclaration de Cenci illustre cette hypothèse. Selon Cenci, le départ précipité de Béatrice n'équivaut pas pour autant à un rejet physique de son père. Tout au plus cela peut-il révéler à ses yeux une certaine appréhension face à l'accomplissement incestueux. Mais il est persuadé du désir de Béatrice, comme en témoigne l'utilisation de ce terme *charme*. Le charme peut dans ce contexte précis être connoté de deux façons : il peut appartenir au domaine de la séduction, ce qui complète logiquement le déroulement de la scène, mais il peut également référer à une forme d'envoûtement, d'ensorcellement. Peut-on imaginer que Cenci ait pu envoûter sa fille Béatrice et ainsi faire naître chez elle une attirance sexuelle? L'hypothèse de Pierre-Jean Jouve<sup>114</sup> à ce sujet est une piste exploitable, bien que choquante si l'on considère qu'elle se heurte à un autre tabou, qui serait un certain consentement de la part de la victime de l'inceste. Jouve, évoquant l'inceste, parle de la *fatalité de l'instinct*, et va jusqu'à qualifier Béatrice de « l'être le plus chargé d'inceste [...], si paradoxal que cela semble<sup>115</sup> ». La relation de proximité entretenue par Béatrice avec son jeune frère Bernardo serait elle aussi la preuve de l'invasion de l'inceste chez la jeune fille. Jouve alimente sa thèse notamment grâce aux dernières paroles de Béatrice, condamnée à mort pour parricide : « En dépit du cri de Béatrice sur la roue : « J'accepte le crime, mais je nie la culpabilité! », qui repousse la culpabilité morale, la culpabilité inconsciente existe au contraire et le drame entier est en ce sens un conflit de *culpabilités* ». L'inceste est donc perçu par Pierre-Jean Jouve comme une gangrène, qui, si elle est incontestablement à imputer à l'auteur du crime, en l'occurrence Cenci, finit par contaminer tous les membres de la famille, les liant par un sort funeste et irréductible. Et cependant, il épargne en quelque sorte Cenci, en niant que l'inceste soit totalement conscient chez lui. Il le réduit plutôt à un genre d'obsédé sexuel qui ne mesure son appétit en la matière qu'après avoir exécuté le crime : « Le vieux Cenci, plus obsédé, n'éprouve le désir qu'après le viol ». Jouve, afin d'appuyer son hypothèse, affirme que le traitement par Artaud de l'inceste, et de son crime corollaire, le parricide, est teinté de psychanalyse, et s'écarte en cela de la vision traditionnelle de Shelley<sup>116</sup>.

Nous pouvons opposer deux types d'objections à cette analyse de Jouve : d'une part, si la personnalité de Cenci se résumait à celle d'un individu assoiffé de sexe, les avances seraient répétées et sans distinction de personnes : or, Lucretia, la seconde femme du comte, bien loin de faire l'objet de convoitises incessantes, est au contraire rejetée et dénigrée par Cenci, comme ici : « À ta place, la vieille » [A, II, 1, 217]. D'autre part, s'il est incontestable qu'Artaud s'est inspiré des découvertes de la psychanalyse afin de cerner les profils psychologiques de ses personnages, cette donnée ne peut justifier le fait de retirer à Cenci la responsabilité consciente de l'inceste. Le désir pour Béatrice est très nettement défini par Cenci, et ceci bien avant la consommation de l'inceste. Il ne s'agit pas

<sup>114</sup> Pierre-Jean Jouve, *loc. cit.*, p. 55-58.

<sup>115</sup> *ibid.*, p. 57. Les extraits de l'article qui suivront seront tirés de la même page, sauf mention contraire.

<sup>116</sup> Percy Bysshe Shelley, *op. cit.*

uniquement d'un besoin sexuel quelconque à assouvir. Le discours de Cenci dans le premier acte, que nous venons de citer, tend à prouver qu'il y a tentative de séduction auprès de la jeune fille, et que c'est l'échec de cette séance de charme qui convainc Cenci d'utiliser la violence pour parvenir à ses fins. Le jeu de la séduction implique donc d'emblée la présence d'un désir chez le père. Dans le deuxième acte, le discours de Cenci confirme sa conviction d'être aimé par sa fille : « Vous pouvez rester, Béatrice. La nuit dernière, vous osiez me regarder en face » [A, II, 1, 216]. Cenci, dans l'aveuglement de son désir, en vient à lire dans les regards de sa fille la preuve d'une complicité voluptueuse.

Le deuxième acte ne voit pas non plus la réalisation de l'inceste, Béatrice parvenant toujours à fuir la confrontation avec Cenci. Elle se confie à Lucretia dans la première scène du deuxième acte : « Est-il une chose qu'il ne puisse oser? Tout ce que j'ai supporté n'est rien à côté de ce qu'il s'appête à me faire » [A, II, 1, 215]. Béatrice n'évoque pas de façon précise les intentions malignes de son père, par pudeur et en espérant une écoute subtile de la part de Lucretia, mais en vain. La lâcheté environnante face aux dangers incestueux précipite la réalisation du crime. Le troisième acte s'ouvre en effet avec l'arrivée sur scène de Béatrice terrorisée, qui choisit à nouveau Lucretia pour confidente, faute de mieux : « Une armure et un château fort!...Une armée...Une cuirasse secrète...Qu'il ne puisse plus m'approcher... » [A, III, 1, 233]. Devant l'incrédulité de Lucretia, il faudra que Béatrice emploie des termes probants qui ne permettront plus à Lucretia de se réfugier dans son ignorance : « Cenci, mon père, m'a polluée » [A, III, 1, 234]. L'inceste accompli, Cenci ne s'en satisfait pas pour autant. Dès lors, il est à la poursuite de sa fille, et il emploie tous les moyens, sans la moindre considération éthique, pour se l'approprier à nouveau. Ainsi, l'affront fait à la famille va chez Cenci jusqu'à solliciter l'appui maternel afin d'assouvir son désir :

Où se cache-t-elle, dis? Où se cache-t-elle?  
*Désir, fureur, amour, je ne sais pas... mais je brûle.*  
 J'ai faim d'elle...Va me la chercher. [A, IV, 1, 249]<sup>117</sup>

Dans cet extrait, on lit toute la contradiction discursive qui émane de l'esprit confus de Cenci : *désir, fureur, amour*, trois perceptions sont mises sur le même plan pour mieux confondre Cenci dans son ambiguïté originelle. Cenci *ne sait pas* pour la bonne raison qu'il est incapable d'assumer la contradiction dans son discours d'érotomane : *Ce n'est pas lui que j'aime, c'est elle que j'aime!, parce qu'elle m'aime*, nous dit Freud pour illustrer le complexe de l'érotomanie chez le paranoïaque. Ainsi, la confusion de Cenci n'émane pas de la mutation des sentiments incestueux (amour ou haine éprouvés pour Béatrice) mais du refoulement de ses désirs « marginaux » pour le jeune Bernardo. Cenci veut à tout prix échapper à la réalité de son désir, et pour cela il se décharge même de la responsabilité de l'inceste en rejetant la culpabilité sur Dieu : « Pourquoi m'a-t-il rendu

<sup>117</sup> C'est nous qui soulignons.

père d'un être que tout m'invite à désirer? Que ceux qui accusent mon crime accusent d'abord la fatalité » [A, IV, 1, 250]. Et par une métaphore triviale, il justifie à nouveau la consommation incestueuse : « C'est pourquoi j'ouvre les écluses afin de ne pas être submergé » [*ibid.*]. Nous avons déjà largement évoqué cette impossibilité à assumer le désir homosexuel. Il nous fallait néanmoins ajouter que le crime incestueux sur la personne de Béatrice est la conséquence de ce refoulement libidinal. Ainsi, le jeune Bernardo, que Cenci choisit d'épargner comme témoin unique de la tragédie est également, il ne faut pas l'oublier, « cette chose qui pend » [A, I, 1, 193], c'est-à-dire la castration même de l'épanchement naturel de Cenci.

Le délire de jalousie est enfin l'ultime illustration des tendances paranoïaques de Cenci telles qu'elles se lisent dans l'analyse discursive. Freud considère tout d'abord le rôle de l'alcool comme une composante déterminante dans l'apparition de ce délire. Nous avons déjà évoqué la relation à l'alcool de Cenci, qui se manifeste par des tentatives de séduction à l'égard de sa fille. Voyons à présent comment se manifeste chez lui le lien entre ce goût immodéré pour la boisson et le délire de jalousie. Nous avons déjà montré que Bernardo est à plusieurs reprises un élément gênant pour Cenci, notamment dans la réalisation de l'inceste, puisque le jeune garçon joue en quelque sorte un rôle de protecteur pour sa sœur, comme ici : « *Celui-ci s'avance vers la porte et tout à coup, se précipitant vers Béatrice, il la saisit par la main et essaie de l'entraîner* » [A, II, 1, 218]. En tant qu'obstacle à la volonté de Cenci, Bernardo constitue un rival pour le tyran (même si comme nous avons tenté de le démontrer, il est en fait le véritable objet du désir de Cenci). C'est pourquoi les propos de Cenci à son égard sont toujours teintés d'un caractère péjoratif, qui n'est pas sans dénoter une certaine jalousie de la part de Cenci. Celui-ci est en effet parfaitement au fait de la complicité qui unit Bernardo et sa sœur aînée, rapprochement fraternel qui prend la forme d'une résistance farouche au contact de Cenci. Bernardo peut donc représenter aux yeux de Cenci un danger considérable, qui consisterait en l'échec de son entreprise criminelle. C'est pourquoi dans cette attitude dénigrante vis-à-vis du fils, il faut lire les éléments fondateurs du délire de jalousie. L'*International Encyclopædia of Psychiatry, Psychology, Psychoanalysis and Neurology*<sup>118</sup> dit à propos du délire de jalousie que celui-ci est une réaction à un sentiment injustifié d'infidélité du partenaire, alors que c'est le jaloux qui réprime des désirs, en l'occurrence homosexuels. Ainsi, l'objet du désir prêté à la femme est celui éprouvé par le paranoïaque. Freud traduit l'idée en ces termes : *Ce n'est pas moi qui aime l'homme, c'est elle qui l'aime*<sup>119</sup>. Si nous appliquons ces schémas à notre pièce, et notamment dans l'extrait qui suit, on constate que cette théorie peut être convaincante. Ainsi, Cenci, dans un accès de rage, s'exclame : « *Toi, Béatrice, et cet avorton que tu couves comme si tu l'avais enfanté, préparez-vous à faire vos paquets* » [A, II, 1, 220]. Très nettement, Cenci manifeste une jalousie face à la relation privilégiée qui unit Béatrice et Bernardo. Le comte, à défaut de la

<sup>118</sup> *International Encyclopædia of Psychiatry, Psychology, Psychoanalysis and Neurology*, op. cit., vol. VIII, p. 180.

<sup>119</sup> Sigmund Freud, op. cit., p.286.

qualifier d'incestueuse, lui reproche au moins son caractère maternel. De là à accuser Béatrice d'être amoureuse de son frère, il n'y a qu'un pas, puisque Cenci a déjà fait mention de leur proximité exagérée : « Arrêtez. Et puis non. *Celui de vous deux qui m'intéresse*, je sais toujours où le retrouver » [A, II, 1, 218]. Le double sens de cette dernière phrase est d'ailleurs éloquent : étant donné que Cenci ne dit pas explicitement qui des deux l'intéresse, la zone d'ombre reste entière. Même si le délire de jalousie n'est pas aussi explicite dans ces occurrences que dans les trois premières, nous pouvons néanmoins affirmer, en considérant l'ensemble de notre démonstration, que chaque attitude, chaque parole, issue de Cenci, est une pierre apportée à l'édifice paranoïaque dans ses éléments délirants.

En deçà de chaque délire veille sournoisement le spectre narcissique, qui enfonce Cenci de manière irrémédiable dans l'engrenage de la folie. Avec l'enchaînement des actions criminelles commises en toute impunité, cet enlisement dans le gouffre de la psychose annonce la fin de la tragédie, qui a lieu dans une effusion de sang commune aux coupables et aux victimes. C'est pourquoi Béatrice, une fois souillée par son père, réunit la folie et la mort en un unique symbole de clausturation :

Je sais maintenant ce que souffrent les aliénés.  
 La folie, c'est comme la mort.  
 Je suis morte, et mon âme, qui s'acharne à vivre, n'arrive pas à se délivrer [A, III, 1, 235].

## Conclusion

L'analyse discursive de la pièce d'Artaud et l'interprétation psychanalytique d'inspiration freudienne nous auront permis de jeter un regard curieux et, nous l'espérons, novateur sur Cenci, qui se révèle être un personnage bien plus complexe qu'il n'y paraît de prime abord. Le Théâtre de la Cruauté créé par Artaud et illustré par la mise en scène de ce mythe des *Cenci*, a souvent été réduit par la critique contemporaine à sa création à un spectacle de boucherie, sans portée idéologique ni métaphysique. Tout au long de l'élaboration de ses enjeux théâtraux, Artaud n'aura eu de cesse de justifier ses ambitions incomprises, notamment en identifiant le théâtre à la peste :

*Le théâtre comme la peste est une crise qui se dénoue par la mort ou par la guérison. Et la peste est un mal supérieur parce qu'elle est une crise complète après laquelle il ne reste rien que la mort ou qu'une extrême purification. De même que le théâtre est un mal parce qu'il est l'équilibre suprême qui ne s'acquiert pas sans destruction. Il invite l'esprit à un délire qui exalte ses énergies; [...] l'action du théâtre comme celle de la peste, est bienfaisante, car poussant les hommes à se voir tels qu'ils sont, elle fait tomber le masque<sup>120</sup>.*

La fonction de toute pièce de théâtre devrait donc être de mettre en scène l'avènement des forces du mal, en laissant une issue ouverte sur la mort ou la purification qui semblent trouver leur incarnation en Cenci. En effet, le personnage, tout au long de la pièce manifeste un amoralisme à toute épreuve, qui s'exprime par la transgression de tous les tabous, que ce soit indifféremment l'athéisme, l'infanticide ou l'inceste. Pourtant, les actions de Cenci ne sont pas effectuées en toute impunité. La monstruosité indéniable du personnage est en effet soutenue par une vivacité d'esprit et une lucidité fascinantes, ainsi que par une logique de raisonnement infaillible. À plusieurs reprises, Cenci se fait le juge de sa propre insanité, montrant ainsi qu'il n'existe pas d'instance supérieure pouvant émettre une condamnation à son encontre, puisqu'il est cette force transcendante. Cenci manifeste du même coup une indifférence totale à tout ce qui l'entoure, les réalités externes lui étant forcément inférieures, ainsi qu'en témoigne la redondance de la négation dans la citation qui suit : « Pour moi, il n'y a *ni vie, ni mort, ni dieu, ni inceste, ni repentir, ni crime* [...]. Je cherche et je fais le mal par destination et par principe » [A, I, 1, 191]. En se faisant le disciple d'une idéologie aux antipodes de l'abnégation, Cenci incarne le « triomphe des forces noires<sup>121</sup> » et devient à lui seul une métaphore de la peste, cet *étrange soleil* doté d'une lumière d'une intensité anormale<sup>122</sup>.

Comme en a témoigné l'analyse discursive, c'est cette conviction préalable du mégalomane d'être une *force de la nature* qui détermine l'ancrage irréversible du

<sup>120</sup> Antonin Artaud, « Le Théâtre et la peste » dans *Le Théâtre et son double*, op. cit., p. 38-39. C'est nous qui soulignons, dans cette note et dans les suivantes.

<sup>121</sup> *ibid.*, p. 37.

<sup>122</sup> *ibid.*

personnage dans la psychose paranoïde. Suivent alors l'apparition du mode de défense contre l'homosexualité ajoutée à la complaisance dans des délires déterminés par le refoulement libidinal. C'est à nouveau ce narcissisme originel qui conduit Cenci à adopter un comportement de méfiance démesuré jumelé à la conviction de posséder une aura mythique. Dans notre analyse, nous avons montré en quoi ces comportements s'apparentaient en psychanalyse aux délires de persécution et des grandeurs. C'est enfin cette démence narcissique qui est à l'origine d'une focalisation sexuelle excessive, contenue dans le désir incestueux avoué (Béatrice) et dans le refus de l'homosexualité (Bernardo). La dimension disproportionnée du désir et son caractère marginal se traduisent dans les actes par une épouvantable chasse à l'homme (ou à la femme!) plutôt que par des tentatives de séduction; ces perceptions libidinales se recoupent dans les deux derniers délires considérés, l'érotomanie et le délire de jalousie, figurant également dans le discours de Cenci.

Notre objectif dans le dernier chapitre de ce mémoire sera d'opérer une relecture des *Cenci*, non plus sous l'éclairage psychanalytique, mais en nous inspirant cette fois de la théorie du théâtre de la cruauté proposée par Artaud, et de son moyen d'expression privilégié, le langage des signes. Cette nouvelle analyse sera étayée par une réflexion sur le langage dans son apport créatif : nous nous interrogerons en effet sur la fonction poétique d'un tel langage, et montrerons que la paranoïa, si elle se lit dans le cadre d'une analyse discursive, peut également s'insérer dans une optique de renouvellement de la langue. À cet égard, l'autre pièce de notre corpus, *La Charge de l'original épormyable*, que nous allons à présent considérer sous l'angle des manifestations de la schizophrénie dans le langage, sera dans le dernier chapitre évoqué plus haut, également relue d'après cette même théorie d'Artaud. Il y aura en effet matière à comparer les deux pièces dans la réflexion qu'elles permettent sur la relation étroite entre folie et création, sous-tendue par le fil conducteur du langage.

## CHAPITRE II

### L'HYPOTHÈSE DE LA SCHIZOPHRÉNIE DANS *LA CHARGE DE L'ORIGINAL ÉPORMYABLE* : ANALYSE DES COMPORTEMENTS VERBAUX ET SOCIAUX

Tous les personnages d'*originaux et détraqués* sont soit pauvres, soit inférieurs, soit dépossédés, soit - c'est le sommet de la hiérarchie à l'envers - victimes d'une Injustice sociale ou politique, telle qu'ils en ont perdu la raison. À son degré ultime, l'impuissance devant le pouvoir absolu rend fou.

Jean-Claude Germain, *La Barre du jour*.

## Introduction

Ce mémoire, dans l'intérêt qu'il porte aux moyens d'expression des formes psychotiques, se fixe pour objectif d'analyser le *discours du protagoniste* de chacune de nos pièces. Dans *La Charge de l'original épormyable*, qui sera à présent l'objet de notre étude, je m'attacherai donc comme dans l'analyse des *Cenci* à prendre en compte les monologues des personnages considérés, ainsi que certains dialogues significatifs échangés avec leurs interlocuteurs. L'analyse des propos de Mycroft Mixeudeim, le protagoniste de la pièce de Gauvreau, sera donc volontairement détachée du contexte qui les détermine, c'est-à-dire que je ne m'attarderai pas au comportement inqualifiable de ceux qui prétendent aider et qui participent en fait à la lente mise à mort du poète esseulé. Mycroft Mixeudeim, contrairement à *Cenci*, est en effet présenté comme la victime de toutes les institutions à la fois : l'acharnement psychiatrique dont il fait l'objet tout au long de la pièce se veut également une métaphore de la réclusion du poète muselé par la société littéraire, du fait de la subversion qui transparait aussi bien dans l'idéologie que dans l'écriture du poète. Dans l'hypothèse de la présence de la schizophrénie chez Mycroft, notre étude considèrera comme acquis le fait que si pathologie il y a, elle est en grande partie causée par la volonté forcenée des *pseudo-psychiatres*<sup>123</sup> d'enfermer Mycroft dans une maladie quelle qu'elle soit : ce procédé caricatural provoque chez Mycroft l'irruption de comportements sociaux et linguistiques propres à ceux repérés dans le cadre de la schizophrénie, et c'est à eux exclusivement que s'intéressera notre étude. Nous focaliserons donc notre attention sur la possibilité de déceler les traces de la schizophrénie dans le discours tenu par le personnage. Toutefois, il nous faut préciser dès maintenant que notre réflexion ne se limitera pas à une prise en compte pathologique des propos de Mycroft. En effet, l'aboutissement de notre exploration linguistique consistera à montrer que le discours de Mycroft porte l'empreinte de la langue *exploréenne* inventée par Claude Gauvreau, et qui comporte notamment des procédés stylistiques tels la néologie ou la glossomanie, qui répondent à tout un processus poétique. Notre objectif final sera donc de mettre en évidence la dualité de ce discours, dont certains éléments peuvent à la fois relever d'un discours incohérent et d'une forme de création poétique.

Pour soutenir la thèse de la schizophrénie dans *La Charge de l'original épormyable*, nous aurons recours, en plus de l'analyse textuelle, à deux autres approches, la psychanalyse et la psycholinguistique. En nous aidant de ces deux regards sur la pathologie, nous combinerons les réflexions reconnues de la psychanalyse avec une vision

---

<sup>123</sup> Les personnages que nous qualifions ainsi méritent cette appellation du fait de l'ambiguïté de leur statut dans la pièce. Ils sont en effet censés être des compagnons de Mycroft. Or, tout dans leurs agissements va à l'encontre de l'amitié qu'ils prétendent éprouver pour Mycroft. C'est sous couvert de ce soi-disant intérêt amical et par volonté de « guérir » Mycroft qu'ils imposent au personnage toute une série d'épreuves psychologiques et physiques d'une cruauté inouïe, s'apparentant dans leur action « thérapeutique » à des psychiatres, tout en se défendant de vouloir jouer ce rôle.

plus récente et novatrice, la psycholinguistique, qui base ses analyses sur l'étude exclusive du discours. La première partie de ce chapitre offrira un éclairage de la schizophrénie à l'aide de définitions psychanalytiques d'une part, en l'occurrence celles de Laplanche et Pontalis<sup>124</sup>, de l'*International Encyclopædia of Psychiatry, Psychology, Psychoanalysis and Neurology*<sup>125</sup> et de Freud<sup>126</sup>, et des apports de la psycholinguistique d'autre part, grâce à la contribution de Nancy C. Andreasen en ce domaine<sup>127</sup>. Les définitions issues de la psychanalyse nous permettront de saisir les différentes caractéristiques propres à la schizophrénie, tandis que l'étude pratique de l'américaine Andreasen sur les discours de patients psychotiques, parmi lesquels figurent une grande proportion de schizophrènes, lui fait établir une liste de vingt comportements linguistiques.

La mise en évidence de ces données théoriques constitue le préalable fondamental à toute application concrète sur le texte littéraire : ainsi, dans notre seconde partie, nous procéderons à une application de ces acquis sur le discours de Mycroft. Mais avant cette analyse proprement dite, un survol de la pièce établira que la folie est l'un des thèmes principaux, et qu'elle est décelable tant dans l'intrigue que dans le choix même du nom donné au protagoniste, Mixeudeim. Notre démonstration sera en cela facilitée par la fascinante étude de Pierre Gobin sur la folie dans la dramaturgie québécoise, qui s'intéresse entre autres aux œuvres de Gauvreau<sup>128</sup>.

---

<sup>124</sup> Jean Laplanche et J.B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, p. 433-436.

<sup>125</sup> *International Encyclopædia of Psychiatry, Psychology, Psychoanalysis and Neurology*, New-York, Benjamin Wolman Editor, 1977, vol. X, p. 23-65.

<sup>126</sup> Joseph Sandler, Ethel Spector Person et collab., *Freud's « On Narcissism » : an Introduction* », the International Psychoanalytical Association, Yale University Press, 1991, p. 3-32.

<sup>127</sup> Nancy C. Andreasen, « Thought, Language and Communication disorders », *Archives of General Psychiatry*, vol. XXXVI, n°12 (oct. 1979), p. 1315-1321.

<sup>128</sup> Pierre Gobin, *Le Fou et ses doubles : figures de la dramaturgie québécoise*, PUM, 1978, 263 p.

## I. La schizophrénie sous l'éclairage de la psychanalyse et de la psycholinguistique

Notre mémoire se basant principalement sur la réflexion de Freud, nous persisterons dans cette voie pour ce qui est de notre recherche de la schizophrénie. Toutefois, nous ne négligerons pas, lorsque cela semblera fondamental, les conclusions d'autres psychanalystes. Laplanche et Pontalis<sup>129</sup> s'inspirent en ce qui concerne la schizophrénie des réflexions de Freud et de Bleuler. Ce dernier a créé le terme de « schizophrénie », qui regroupe un ensemble de psychoses. Le symptôme fondamental de la schizophrénie semble être la dissociation, appelée par Bleuler *Spaltung*.

Laplanche et Pontalis dégagent un certain nombre de caractéristiques propres à la schizophrénie :

[...] *l'incohérence de la pensée, de l'action et de l'affectivité* (désignée par les termes classiques de discordance, dissociation, désagrégation), *le détachement à l'endroit de la réalité avec repli sur soi et prédominance d'une vie intérieure livrée aux productions fantasmatiques (autisme), une activité délirante plus ou moins marquée, toujours mal systématisée. Enfin, le caractère chronique de la maladie*, qui évolue selon les rythmes les plus divers dans le sens d'une « *détérioration* » *intellectuelle et affective*, et aboutit souvent à des états d'allure démentielle [...] <sup>130</sup> .

C'est à partir des cinq points évoqués dans cette citation que nous tenterons de démontrer en quoi la personnalité de Mycroft recoupe cette définition psychanalytique.

La *Spaltung* schizophrénique de Bleuler et l'inconscient tel que défini par Freud se recourent. Freud perçoit en effet l'inconscient comme une juxtaposition de groupements de représentations indépendantes les unes des autres. Bleuler, quant à lui, considère qu'au sein de la dissociation s'expriment deux formes de symptômes. Ceux qu'il définit comme primaires, et qui consistent en un « relâchement des associations <sup>131</sup> », et les symptômes secondaires, qui marquent le regroupement des idées en complexes affectifs. Ces derniers, concrètement, ne permettent plus au sujet de « penser ce qui contredit une idée marquée d'affect <sup>132</sup> ». Il en résulte une focalisation sur les désirs. Bleuler divise enfin la *Spaltung* en deux moments : la *Zerspaltung* primaire, qui correspond à la désagrégation, suivie de la *Spaltung* proprement dite, qui s'exprime par la scission de la pensée en différents groupements.

Quant à Freud, il se différencie de Bleuler du point de vue terminologique en refusant le terme de *schizophrénie* auquel il préfère celui de *paraphrénie*. La justification à cette nuance est intéressante puisque la décomposition du terme (-para- évoquant la paranoïa, et -phrénie- la schizophrénie) laisse entrevoir que la paranoïa et la schizophrénie

<sup>129</sup> Jean Laplanche et J.B. Pontalis, *op. cit.*

<sup>130</sup> *ibid.*, p. 433. En italique, sauf mention contraire, c'est nous qui soulignons.

<sup>131</sup> *ibid.*, p. 434.

<sup>132</sup> *ibid.*

puissent coexister chez le même individu en alternance. Dans notre étude du discours de Mycroft, nous verrons à cet égard qu'une partie de l'activité délirante est liée à un sentiment de persécution permanent, et également à la persistance d'une idée d'influence, qui consiste chez Mycroft en la conviction d'être le seul à pouvoir défendre les femmes en état de danger hypothétique. Ces deux éléments font partie intégrante de la paranoïa, ainsi que nous l'avons constaté dans notre analyse discursive des *Cenci*.

Le choix du terme *paraphrénie* est également un moyen pour Freud de marquer la division des psychoses en deux pôles qui sont la paranoïa et la schizophrénie. Freud distingue pourtant la schizophrénie de la paranoïa sur deux plans, celui des processus et celui des fixations. Tout d'abord, en ce qui concerne les processus, il accorde à la schizophrénie « la prédominance du processus de refoulement ou du désinvestissement de la réalité sur la tendance à la restitution<sup>133</sup> ». Freud note que les tentatives de restitution propres à la schizophrénie rappellent davantage celles de l'hystérie que celles de la paranoïa. Ensuite, au niveau des fixations, celles de la schizophrénie se situent plus loin que celles de la paranoïa, c'est-à-dire dans les prémices du développement de l'auto-érotisme à l'amour d'objet. Ainsi que le confirme l'*International Encyclopædia of Psychiatry, Psychology, Psychoanalysis and Neurology*, le retrait de la libido, qui est partiel chez le paranoïaque, est bien plus important chez le schizophrène : « [...] *the regression extends beyond narcissism with a complete abandonment of object love and a return to infantile auto-erotism*<sup>134</sup> ».

Dans son étude intitulée *On Narcissism : an Introduction*, intégrée au texte de Sandler et Person<sup>135</sup>, Freud dégage une autre caractéristique fondamentale de la paraphrénie : il s'agit de la mégalomanie, qui ne consiste pas en une nouvelle création,

[...]but is a reappearance of a condition that had existed previously in that the narcissism which arises from the withdrawal of the libido from objects is a secondary narcissism which has been superimposed upon a primary narcissism<sup>136</sup>.

Dans le repérage de la schizophrénie, la mégalomanie s'ajoutera donc aux cinq autres caractéristiques dégagées de la définition de Laplanche et Pontalis. La perception de la schizophrénie par Freud demeure pessimiste pour deux raisons. En premier lieu, le fait

<sup>133</sup> Jean Laplanche et J.B. Pontalis, *op. cit.*, p. 435.

<sup>134</sup> *International Encyclopædia of Psychiatry, Psychology, Psychoanalysis and Neurology*, *op. cit.*, p. 49.

Notre traduction : la régression va au-delà du narcissisme avec un abandon complet de l'objet d'amour et un retour à l'auto-érotisme infantile.

<sup>135</sup> Sigmund Freud, *On Narcissism : an Introduction*, Standard Edition, 1957, vol. XIV, p. 73-102, dans Joseph Sandler, Ethel Spector Person et collab., *op. cit.*

<sup>136</sup> *International Encyclopædia of Psychiatry, Psychology, Psychoanalysis and Neurology*, *op. cit.*, p. 49.

Notre traduction : [...] mais est la réapparition d'une condition qui a existé auparavant, étant donné que le narcissisme né du retrait de la libido des objets est un narcissisme secondaire qui s'est imposé sur un narcissisme primaire.

que le retrait de la libido se situe à un stade très primaire n'est pas très encourageant pour une restitution de l'amour d'objet. En second lieu, le retrait du monde et des choses par le paraphrénique ne semble pas le prédisposer à un accès à la psychanalyse. Cela paraît compromettre une guérison possible. Freud modère cependant son propos en admettant que le schizophrène, contrairement à l'hystérique ou à l'obsessionnel qui brisent toute relation avec les gens ou avec les choses, fait une tentative de restitution de la libido aux objets.

Considérons à présent le texte de Freud lui-même, qui nous apportera davantage de détails sur sa perception de la schizophrénie. L'introduction à l'ouvrage collectif qui transcrit le texte freudien sur le narcissisme<sup>137</sup> fournit certains éléments tant sur le contexte d'écriture de *On narcissism : an introduction*<sup>138</sup> que sur l'interprétation qui peut en être faite : le texte est reconnu comme une contribution essentielle à la connaissance du narcissisme et un tournant dans l'intérêt de Freud pour la psychanalyse. Le terme de narcissisme, emprunté à Näcké, désigne « *the attitude of a person who treats his own body in the same way in which the body of a sexual object is ordinarily treated*<sup>139</sup> ». Le narcissisme devient alors une perversion et absorbe la totalité de la vie sexuelle du sujet. C'est l'intérêt de Freud pour la schizophrénie qui l'a amené à s'intéresser au narcissisme : ce fait lui sera souvent reproché. Dans sa réflexion sur le narcissisme, les références à la schizophrénie sont donc fréquentes. Ainsi, Freud estime que ceux qu'il appelle les paraphréniques ont deux caractéristiques principales, qui sont comme nous l'avons déjà évoqué la mégalomanie et le retrait de l'intérêt pour le monde extérieur. Cette seconde spécificité permet au psychanalyste de comparer la névrose obsessionnelle ou l'hystérie à la paraphrénie : dans les deux premières pathologies, il y a également retrait de l'intérêt pour le monde extérieur, mais les relations érotiques ne sont pas supprimées. Elles survivent par le biais des fantasmes. Dans le cadre de la paraphrénie, le manque d'intérêt pour le monde extérieur n'est pas compensé par des fantasmes. Si le schizophrène manifeste des fantasmes, il s'agit là d'un processus et d'une tentative de guérison<sup>140</sup>. Encore une fois, nous pourrions constater en observant les comportements de Mycroft qu'à deux reprises, le héros sort de sa torpeur habituelle pour se réfugier dans des fantasmes, la première fois parce qu'il pense avoir affaire à la réincarnation de la femme aimée et décédée, la seconde parce qu'il expérimente à nouveau le sentiment amoureux avec une jeune femme, Dydrame Daduve.

Dans le processus de repli sur soi propre au schizophrène, Freud note que la libido retirée des objets extérieurs est remplacée par la mégalomanie : « *The libido that has been withdrawn from the external world has been directed to the ego and thus gives rise to an*

<sup>137</sup> Joseph Sandler, Ethel Spector Person, et collab., *op. cit.*, p. IX-XX.

<sup>138</sup> Sigmund Freud dans *ibid.*, p. 73-102.

<sup>139</sup> *ibid.*, p. 73.

Notre traduction : l'attitude d'une personne qui traite son propre corps de la même façon que l'on traite habituellement un objet sexuel.

<sup>140</sup> *ibid.*, p. 74.

*attitude which may be called narcissism*<sup>141</sup> ». Du point de vue libidinal, on peut dégager un point commun entre la schizophrénie et la paranoïa, qui trouve son ancrage dans les éléments constitutifs de la mégalomanie selon Freud. Se basant sur l'étude des peuples primitifs, il estime que la mégalomanie peut s'exprimer notamment par une surestimation du pouvoir mental, et par une croyance démesurée en la force des mots. Cette définition freudienne de la mégalomanie nous oblige à nous référer à nouveau à la paranoïa et notamment à certaines idées liées aux délires de persécution et des grandeurs : en l'occurrence, *l'idée d'influence*, qui se manifeste chez le paranoïaque par la conviction de pouvoir influencer le cours des événements de manière grandiose. Chez Mycroft, certains comportements physiques traduisent l'existence de cette *idée d'influence* propre à la paranoïa : nous faisons allusion à la *charge*, figure corporelle récurrente dans la pièce. Mycroft, lorsqu'il entend les cris de femmes qui paraissent être attaquées, adopte une posture semblable à celle d'un orignal et défonce des portes plus massives les unes que les autres, grâce à un violent coup de tête. Cette réaction systématique du poète est justifiée par la présence d'une *idée d'influence*, que Mycroft justifie de la façon suivante :

« J'entends l'appel, et j'ai le sentiment d'être le seul assez fort pour intervenir. C'est comme une urgence en moi. Je ne réfléchis pas » [G, III, 695]<sup>142</sup>. Après l'évocation de ces idées d'influence, Freud poursuit sa réflexion en évoquant un système de balancement de la libido, qui intervient entre les deux versants de celle-ci, la libido de l'égo et la libido de l'objet. Il affirme que plus l'une augmente, plus l'autre diminue, et il ajoute ceci concernant le sujet amoureux :

*The highest phase of development of object-libido is capable is seen in the state of being in love, when the subject seems to give up his own personality in favour of an object-cathexis* <sup>143</sup>.

Comme nous avons pu le constater, les apports freudiens en matière de schizophrénie sont fortement empreints de sa théorie sur le narcissisme. Dans le terme spécifiquement choisi par Freud pour désigner la schizophrénie, on comprend que le pont entre la paranoïa et la schizophrénie se situe à l'endroit de la mégalomanie, dont la présence est incontestable dans les deux pathologies. La réflexion psychanalytique se concentre sur les caractéristiques comportementales du schizophrène sans s'interroger sur l'existence d'un discours spécifique de ce type de sujets. C'est pourquoi, afin de

<sup>141</sup> *ibid.*, p. 75.

Notre traduction : La libido qui a été retirée du monde extérieur et redirigée vers l'égo entraîne une attitude qui peut être appelée narcissisme.

<sup>142</sup> Ainsi que nous l'avons introduit pour l'étude de l'œuvre d'Artaud, nous adopterons un système d'abréviations au sein du texte afin de limiter les notes de bas de page. La pièce de Gauvreau est scindée en quatre actes, sans subdivisions de scènes à l'intérieur des actes. C'est pourquoi les références seront indiquées comme suit : (G., acte, page)

<sup>143</sup> Sigmund Freud, *op.cit.*, p. 76.

Notre traduction : La plus grande phase de développement dont la libido de l'objet soit capable se rencontre dans l'état amoureux, quand le sujet semble abandonner sa propre personnalité en faveur d'un don total vis-à-vis de l'objet.

compléter notre étude du discours dans *La Charge de l'original épormyable*, nous nous référerons à la psycholinguistique, domaine qui consiste en « l'étude scientifique des comportements verbaux dans leurs aspects psychologiques<sup>144</sup> ».

Notre objet est à présent de considérer les manifestations verbales du discours de Mycroft Mixeudeim, en fondant notre réflexion sur le principe d'une pathologie du langage, et le moyen de décoder la présence de ces motifs pathologiques grâce à une étude approfondie du langage. À partir des énoncés manifestes du corpus, nous chercherons à montrer l'interprétation souterraine qu'il est possible d'en faire, et ceci grâce aux appuis de la théorie freudienne et à ceux de la psycholinguistique. La justification à cette exploration du discours dans sa couche inconsciente tient à la fois aux définitions du discours énoncées par Benveniste<sup>145</sup> et à tout un courant d'étude de pathologie du langage. Nous avons déjà constaté dans notre introduction que Benveniste, dans sa volonté de démontrer les traces du psychisme dans le discours, distinguait deux types d'énoncés : d'une part, celui qui ne témoignerait d'aucune déchirure dans ses manifestations externes, et dont le dévoilement ne serait possible que par une observation minutieuse du signifié; d'autre part, un énoncé qui comporterait des déchirures visibles du discours, des marques externes de la pathologie. Notre étude du discours de Cenci, fondée sur l'hypothèse de la paranoïa, nous a permis d'illustrer le premier type d'énoncé. Le second type d'énoncé peut quant à lui être repéré de manière plus immédiate puisqu'il s'agit d'un discours marqué dans son extériorité par les empreintes du psychisme. C'est ainsi que Benveniste considère la symbolique de l'inconscient dans ses effets sur le discours :

[...] il s'agit des procédés stylistiques du discours [...]. L'inconscient use d'une véritable rhétorique qui, comme le style, a ses figures, et le vieux catalogue des tropes fournirait un inventaire approprié aux deux registres de l'expression<sup>146</sup>.

Cette seconde forme de dédoublement de la parole semble pouvoir être illustrée par l'ensemble des éléments discursifs rencontrés chez Mycroft Mixeudeim. Le cheminement de notre réflexion répond à toute une théorie de *pathologie du langage*. Cette expression regroupe les différents types de troubles de la communication verbale. *Le Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*<sup>147</sup> de Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov relève trois groupes : les troubles de la parole (bégaiement et dyslexie), les troubles du langage (aphasies) et enfin les troubles de l'énonciation,

[...] qui seraient la manifestation, observée dans les énoncés, de modifications

<sup>144</sup> Jean Dubois, *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Larousse, 1973, p. 399.

<sup>145</sup> Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1966, p. 75-87.

<sup>146</sup> *ibid.*, p. 86.

<sup>147</sup> Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, 453 p.

générales du comportement du sujet vis-à-vis du monde; dans certains cas (psychotiques), il s'agirait d'une perturbation du *schéma de communication* lui-même, portant aussi bien sur les rapports locuteur-allocutaire que sur les rapports locuteur-référent<sup>148</sup>.

C'est ce troisième trouble qui fera l'objet de notre attention, le discours de Mycroft étant indissociable de son comportement social. Nous verrons en effet qu'en présence d'autrui, Mycroft manifeste des attitudes propres à celles des schizophrènes. Nous avons déjà relevé certains de ces traits constitutifs caractéristiques de la schizophrénie, comme « l'incohérence de la pensée, de l'action et de l'affectivité [...], le détachement à l'endroit de la réalité avec repli sur soi et prédominance d'une vie intérieure livrée aux productions fantasmatiques [...]»<sup>149</sup> .

Ainsi que le remarquent Ducrot et Todorov, dans leur définition de la psycholinguistique, « l'importance attachée aux processus de production et de compréhension du langage n'est pas nouvelle<sup>150</sup> ». Pourtant la psycholinguistique est une discipline récente. Les auteurs précités justifient cet état de fait de la façon suivante :

[...] il a fallu attendre que la linguistique se dépouille de considérations d'ordre psychologique et se constitue comme l'étude autonome des systèmes linguistiques. Mais il a fallu attendre aussi que la psychologie développe des concepts descriptifs et explicatifs du comportement qui soient compatibles avec une activité aussi complexe que celle de langage<sup>151</sup>.

L'intérêt de la psycholinguistique est de mettre en évidence ces concepts cognitifs et les comportements langagiers spécifiques qui les illustrent :

[...] les actes de paroles qui résultent des comportements individuels et qui varient avec les caractéristiques psychologiques des sujets parlants sont du domaine de la psycholinguistique.[...] La psycholinguistique s'intéresse en particulier aux processus par lesquels les sujets parlants attribuent une signification à leur énoncé, aux « associations de mots » et à la création des habitudes verbales, aux processus généraux de la communication [...]»<sup>152</sup>.

L'article d'Andreasen<sup>153</sup>, évoqué dans l'ouvrage de Michèle Nevert intitulé *Des Mots pour décomprendre*<sup>154</sup>, restitue certains des raisonnements de la psycholinguistique et constituera la base de notre analyse des comportements linguistiques de Mycroft Mixeudeim. L'article de Nancy C. Andreasen s'intéresse en effet aux troubles de la

<sup>148</sup> *ibid.*, p. 208. Souligné par les auteurs.

<sup>149</sup> Jean Laplanche et J.B. Pontalis, *op. cit.*, p. 433.

<sup>150</sup> Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 92.

<sup>151</sup> *ibid.*

<sup>152</sup> Jean Dubois, *op. cit.*, p. 399- 400.

<sup>153</sup> Nancy C. Andreasen, *loc. cit.*

<sup>154</sup> Michèle Nevert, *Des Mots pour décomprendre*, Montréal, Balzac, 1993, p. 30-33.

pensée, du langage et de la communication. Les définitions de comportements linguistiques et cognitifs qu'il offre proviennent d'une expérience clinique. Andreasen explique que le concept de trouble de la pensée revient à Bleuler, qui l'a considéré dans sa prise en compte de la schizophrénie. Puis, elle montre que les chercheurs américains ont ensuite établi que les troubles de la pensée étaient propres à la schizophrénie et ne se retrouvaient donc dans aucune autre pathologie. Or, récemment, il a été établi que les troubles de la pensée se retrouvent aussi dans d'autres maladies psychiatriques. Dans un contexte clinique, les troubles de la pensée se découvrent grâce à l'étude du comportement verbal du patient<sup>155</sup>. En illustrant ses propos par des exemples de discours de patients observés, Nancy C. Andreasen vise à trouver un ensemble pertinent de définitions. Les patients sélectionnés représentaient trois types de malades : la manie, la schizophrénie et la dépression.

Andreasen recense dix-huit ou vingt catégories de « comportements verbaux<sup>156</sup> », selon que l'on inclut ou non les deux dernières : celles-ci sont reliées à l'aphasie, et ont été rajoutées du fait d'une difficulté à différencier parfois la désorganisation du discours psychotique de l'aphasie<sup>157</sup> : Mycroft ne manifestant pas le trouble de l'aphasie, nous exclurons les paraphasies phonémique et sémantique, qui sont une conséquence de ce trouble de l'expression. Le travail d'Andreasen étant basé sur des entretiens échangés entre un psychiatre et des patients, nous emploierons parfois les termes de « questions » ou de « réponses », nous référant ainsi aux interrogations des psychiatres et aux résultats contenus dans les réponses des malades. Nous tenterons parmi différentes sources d'illustrer ces catégories verbales par des exemples empruntés au discours de patients schizophrènes. Certains seront extraits de l'étude clinique d'Andreasen<sup>158</sup>, d'autres de la reprise de cette étude par Gilbert Pinard dans un article intitulé « Langage et psychopathologie<sup>159</sup> ». Pinard, comme l'avait fait Michèle Nevert dans *Des mots pour décomprendre*<sup>160</sup>, s'inspire des catégories constituées par l'Américaine et les illustre par des exemples de discours psychotiques.

Le premier comportement verbal correspond à la *pauvreté du discours (poverty of speech)*<sup>161</sup> : il s'agit d'un discours limité, avec des réponses brèves, concrètes et peu élaborées. Les réponses du patient peuvent être monosyllabiques. Pinard nous donne l'exemple suivant :

<sup>155</sup> Nancy C. Andreasen, *loc. cit.*, p. 1315-1316.

<sup>156</sup> Michèle Nevert, *op. cit.*, p. 30.

<sup>157</sup> Nancy C. Andreasen, *loc. cit.*, p. 1318-1321.

<sup>158</sup> *ibid.*

<sup>159</sup> Gilbert Pinard, « Langage et psychopathologie » dans *Les Accros du langage* (dir. Michèle Nevert), Montréal, Balzac, 1993, p. 73-87.

<sup>160</sup> Michèle Nevert, *op. cit.*

<sup>161</sup> Nous indiquons le nom anglais de ces comportements verbaux entre parenthèses dans le texte. La traduction nous incombe, même si les parentés avec la version de Nevert sont nombreuses.

- Parlez-moi de vous, ce que vous faites, votre vie de tous les jours.
- Je reste à Longueuil chez Lise...
- Pouvez-vous élaborer?
- Un foyer<sup>162</sup>.

La seconde catégorie est la *pauvreté du contenu du discours* (*poverty of content of speech*), qui consiste en l'expression d'une pensée limitée, faite d'illogisme et de verbigération. Dans ce discours, les réponses de l'interviewé, quoique assez longues, apportent peu d'informations. Le langage est soit trop abstrait, soit trop concret, répétitif et stéréotypé. En voici une illustration tirée de la même source :

- Parlez-moi de vous.
- Je vis dans de drôles de draps, vous me comprenez. Je trouve curieux cette question, je ne saisis pas, vous me comprenez? J'ai de la misère à comprendre, vous me demandez n'est-ce pas? C'est bizarre, mais je songe à ça et je me questionne sur la vie; c'est probablement vrai pour vous alors vous me comprenez. Des dimensions sans limite, la vitalité n'est-ce-pas?

Ainsi que nous le montrerons, ces deux comportements verbaux sont rarissimes chez Mycroft, alors qu'Andreasen révèle dans les conclusions de son article qu'ils sont présents chez les patients schizophrènes observés.

Le trouble du langage suivant est le *discours sous pression* (*pressure of speech*). Il consiste en une inflation du discours spontané. Par *discours sous pression*, on entend qu'il y a chez le locuteur une nécessité absolue de véhiculer sa pensée, ce qui se manifeste par des phrases saccadées, juxtaposées. Le débit est rapide et le locuteur ne se laisse pas interrompre. Certaines phrases ne sont pas complétées, tandis que des questions simples peuvent entraîner une longue réponse si le locuteur n'est pas interrompu. Le discours est fort et emphatique. Le patient peut même avoir tendance à parler seul sans questionnement extérieur. L'étude du discours de notre personnage se révélera en cela éloquente, puisque c'est au cours des quelques monologues de la pièce que Mycroft parvient à propager ses idées, souvent sans sollicitation extérieure. Notre étude se basant sur un texte écrit et non pas sur des témoignages oraux comme ceux analysés par Andreasen, nous mettrons néanmoins en évidence quelques moyens de repérer les traces écrites de ce type de discours particulier, comme par exemple l'observation minutieuse de la ponctuation. Nous ne disposons pas d'exemple de ce type de comportement dans nos deux sources.

Les deux comportements verbaux suivants, le *discours divergent* (*distractible speech*) et le *discours tangentiel* (*tangentiality*) sont presque totalement absents de la pièce étudiée. Dans le premier, le locuteur, à cause d'un stimulus extérieur, s'arrête au cours d'une discussion et change de sujet. Andreasen illustre cette catégorie comme suit :

*Then I left San Francisco and moved to...Where did you get that tie? It looks like it's left over from the '50s. I like the warm weather in San Diego. Is that a*

<sup>162</sup> Gilbert Pinard, *op.cit.*, p. 75. L'exemple suivant provient de cette même page.

*conch shell on your desk? Have you ever gone scuba diving?* <sup>163</sup>

Dans le second comportement, le discours tangentiel, le patient répond à une question de manière indirecte ou inappropriée. Gilbert Pinard propose le dialogue suivant<sup>164</sup> :

-Où demeurez-vous?  
-Je suis catholique, tous les gens ici sont comme ça. Ça fait pas (sic) de différence, j'aurais pu être juif, mais je ne suis pas de là.

Le sixième des comportements verbaux est le *déraillement* (*derailment*), fait d'associations larges et de « vol des idées ». Il s'agit d'un type de discours dans lequel les idées se chevauchent, avec ou sans relation entre elles. Le sujet peut prendre conscience qu'il s'est écarté du sujet initial et y revenir. Pour Nevert, le déraillement correspond à ce qu'elle désigne comme la glossomanie sémantique, c'est-à-dire à un

[...] discours déviant caractérisé par la production de phrases dont les composants (parfois des néologismes) sont choisis non pas en fonction d'un thème mais en fonction de parentés paradigmatiques formelles (glossomanie formelle) et/ou conceptuelles (glossomanie sémantique)<sup>165</sup>.

Voici un exemple de déraillement donné par Pinard<sup>166</sup> :

-Que pensez-vous des élections?  
-Je ne m'occupe pas tellement de ces affaires-là, vous savez; je me dis, mêle-toi de tes affaires; de toute façon, tout le monde critique; ça me fait toujours de la peine quand on me critique et je me suis dit que ce n'était pas de ma faute finalement; le loyer était trop cher de toute façon et je devais quitter cette maison; les dégâts qui ont été causés faisaient partie du complot.

Le septième trouble du langage détecté par Andreasen et appelé l'*incohérence* (*incoherence*) regroupe des phénomènes linguistiques comme le jargon de l'aphasie et la schizophasie. Le jargon de l'aphasie est issu des *aphasies de réception* décrites par Ducrot et Todorov dans leur chapitre consacré à la pathologie du langage<sup>167</sup>. Ce type d'aphasie se remarque à l'altération de « la réception des signes verbaux<sup>168</sup> ». Le jargon de l'aphasie,

<sup>163</sup> Nancy C. Andreasen, *loc. cit.*, p. 1318.

Notre traduction : Ensuite j'ai quitté San Francisco et j'ai déménagé à...Où avez-vous trouvé cette cravate? On dirait que c'est un reste des années soixante-dix. J'aime le temps tiède de San Francisco. Ets-ce que c'est un coquillage de conque sur votre bureau? Êtes-vous déjà allé faire de la plongée sous-marine?

<sup>164</sup> Gilbert Pinard, *op.cit.*, p. 76.

<sup>165</sup> A.R. Lecours et M. Vanier-Clément, « Schizophasia and jargon aphasia : a comparative description with comments on Chaïka's and Fromkin's respective looks at « schizophrenic » Language », *Brain and language*, n °3 (1976), p. 516-565; cité par Michèle Nevert, *op.cit.*, p. 31-32.

<sup>166</sup> Gilbert Pinard, *op.cit.*, p. 76.

<sup>167</sup> Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 208-215.

<sup>168</sup> *ibid.*, p. 210. La citation qui suit se trouve à cette même page.

qui est l'un des troubles issus de l'aphasie de réception, regroupe des « déformations et substitutions [...] entremêlées de phrases stéréotypées ». La schizophasie consiste quant à elle en une dissociation entre le mot et ce qu'il désigne normalement. Ce type de discours est essentiellement incompréhensible par moments, et ce pour les raisons suivantes : parfois, des règles de grammaire ou de syntaxe sont ignorées et une série de mots ou de phrases paraît de ce fait assemblée arbitrairement. Par ailleurs, des morceaux de phrases cohérents peuvent se trouver au milieu d'un tout incohérent. La déviance peut également apparaître à un niveau sémantique. Enfin, des mots de coordination peuvent également être évacués. L'incohérence est souvent accompagnée de déraillement. Afin de clarifier les composantes de cette déviance verbale, considérons cet exemple tiré de l'étude de Nancy C. Andreasen<sup>169</sup> :

*- What do you think about current political issues like the energy crisis?  
- The're destroying too many cattle and oil just to make soap. If we need soap when you can jump into a pool of water, and then you go buy your gasoline, my folks always thought they should get pop, but the best thing to get is motor oil, and money. May may as well go there [...] is what I believed in.*

Ainsi que nous le verrons, le déraillement et l'incohérence sont très présents dans le discours de Mycroft, du fait de la juxtaposition d'idées souvent sans lien entre elles, et de la présence des néologismes et des glossolalies qui fondent en partie l'écriture *exploréenne* créée par Claude Gauvreau (toutefois, si des parentés formelles peuvent être établies entre le discours incohérent et l'*exploréen*, nous montrerons dans la dernière partie de ce mémoire, qui prendra en compte les liens existant entre folie et création que l'écriture gauvrienne illustrée dans le discours de Mycroft est véritablement le résultat d'un processus poétique et ne saurait donc être assimilée à un discours pathologique). L'*illogisme* (*illogicality*), quant à lui, est un type de discours dans lequel les conclusions atteintes ne se suivent pas logiquement. Le patient a également tendance à faire des liens entre deux idées sans rapport. Nancy C. Andreasen donne l'exemple suivant<sup>170</sup> :

*Parents are the people that raise you. Any thing that raises you can be a parent. Parents can be anything, material, vegetable, or mineral, that has taught you something [...]. Rocks, a person can look at a rock and learn something from it, so that would be a parent.*

<sup>169</sup> Nancy C. Andreasen, *loc.cit.*, p. 1319. Cet exemple est également repris par Gilbert Pinard, qui le traduit ainsi (Gilbert Pinard, *op. cit.*, p. 77) :

- Que pensez-vous de la crise économique actuelle?  
- Ils détruisent trop d'animaux et d'huile pour faire du savon. Si nous avons besoin de savon quand nous sautons dans une piscine et maintenant quand vous allez acheter de la gazoline, mes parents ont toujours pensé qu'ils devaient obtenir du coke. La meilleure chose est de l'argent ou du pétrole. Peut-être, est-il aussi bien, c'est ce que je pense.

<sup>170</sup> Nancy C. Andreasen, *loc. cit.*, p. 1320. Gilbert Pinard retient cet exemple qu'il traduit ainsi (Gilbert Pinard, *op. cit.*, p. 79) :

Les parents sont les gens qui vous élèvent. N'importe quoi qui élève peut être parent. Ainsi un parent peut être matériel, végétal ou minéral qui vous a montré quelque chose. Une pierre, une personne qui regarde une pierre et apprend quelque chose, c'est ceci un parent.

Le neuvième comportement, intitulé *clanging* en anglais, est impossible à traduire littéralement (« *clanging* » signifiant « bruit métallique » et le verbe « *to clang* » étant traduit par « émettre un son métallique » ), et peut être assimilé aux procédés poétiques de *l'assonance* et de *l'allitération*, que Nevert définit également par la « glossomanie formelle<sup>171</sup> » : il s'agit d'un discours dans lequel des sons plutôt que des relations sensées paraissent gouverner le choix des mots. La compréhension du discours s'en trouve diminuée. On observe aussi une redondance dans le choix des mots. Nous choisirons quant à nous de réunir les assonances et les allitérations sous une expression générique, qui pourrait être celle d'association phono-sémantique ou de réseau phonétique. L'exemple de Nancy C. Andreasen réfère à une allitération en -s<sup>172</sup> :

*I'm not trying to make noise. I'm trying to make sense. If you can make sense out of nonsense, well, have fun. I'm trying to make sense out of sense. I'm not making sense (cents) anymore. I have to make dollars.*

Le dixième comportement verbal est comme le précédent un procédé utilisé à des fins de création littéraire : il s'agit des *néologismes* (*neologisms*). L'acception de ce terme diffère cependant du sens courant de néologisme. Andreasen donne une restriction sémantique aux néologismes : « *A neologism is defined here as a completely new word or phrase whose derivation cannot be understood*<sup>173</sup> ». Dans le cadre de cette définition, les mots nouveaux obtenus par dérivation ne doivent pas être considérés comme des néologismes. Ceux-ci feront d'ailleurs l'objet du comportement verbal suivant, les *approximations de mots*. Les dictionnaires de langue perçoivent quant à eux le néologisme de façon différente. Le terme de néologisme est évidemment dérivé du processus de néologie ainsi défini par Jean Dubois<sup>174</sup> :

processus de formation de nouvelles unités lexicales. Selon les frontières que l'on veut assigner à la néologie, on se contentera de rendre compte des mots nouveaux, ou l'on englobera dans l'étude toutes les nouvelles unités de signification (mots nouveaux et nouvelles combinaisons ou synapsies).

On constate ici que si Dubois propose d'élargir le champ de la néologie à des unités déjà reconnues mais exploitées de manière nouvelle, la psycholinguistique, elle, limite son acception à la seule création de mots entièrement nouveaux. La distinction entre ces deux

<sup>171</sup> Michèle Nevert, *op. cit.*, p. 32.

<sup>172</sup> Nancy C. Andreasen, *loc. cit.*, p. 1320.

Notre traduction : Je n'essaie pas de faire du bruit. J'essaie de faire du sens. Si tu fais du sens dans le non-sens, amuse-toi. J'essaie de faire du sens en-dehors du sens. Je n'essaie plus de faire du sens (des cents). Je dois faire des dollars.

N.B. La traduction se doit ici d'être littérale, sinon elle n'a plus aucune raison d'être.

<sup>173</sup> Nancy C. Andreasen, *loc. cit.*, p. 1320.

Notre traduction : un néologisme est défini ici comme un mot ou une phrase complètement nouveaux, et dont la dérivation ne peut être comprise.

<sup>174</sup> Jean Dubois, *op. cit.*, p. 334.

propositions peut se retrouver dans l'opposition entre deux types de néologies qui sont tout d'abord la *néologie de forme* et ensuite la *néologie de sens*, ainsi différenciées par Dubois :

Dans les deux cas, il s'agit de dénoter une réalité nouvelle [...]. La néologie de forme consiste à fabriquer pour ce faire de nouvelles unités; la néologie de sens consiste à employer un signifiant existant déjà dans la langue considérée en lui conférant un contenu qu'il n'avait pas jusqu'alors - que ce contenu soit conceptuellement nouveau ou qu'il ait été jusque-là exprimé par un autre signifiant<sup>175</sup>.

La tendance de la psycholinguistique en ce qui concerne la question des néologismes est donc de considérer ce que Dubois considère être la néologie de forme. Dubois considère que la néologie de forme englobe des processus linguistiques comme la préfixation, la suffixation, la siglaison ou encore la troncation.

Le néologisme chez Dubois correspond par conséquent à « tout mot de création récente ou emprunté depuis peu à une autre langue, ou toute acception nouvelle d'un mot ancien<sup>176</sup> ». Pinard évoque à propos des néologismes cette expérience clinique :

[...] les paralogismes, c'est-à-dire l'usage de mots connus dans une acception nouvelle, sont inclus à cet item. Dans ce même projet, un patient nous a répondu « farinité » dans un contexte d'ondes radiophoniques; il était incapable de nous expliquer ce mot, mais s'en attribuait l'origine<sup>177</sup>.

On remarque ici que Pinard se distingue de la restriction faite par Nancy C. Andreasen, qui refuse de considérer comme des néologismes des mots dont l'origine peut être devinée. Elle range ces termes sous le comportement appelé *approximations de mots*. Le paralogisme « farinité » donné par Pinard, à l'intérieur duquel on devine aisément le début du mot « farine » devrait donc normalement être rangé dans la catégorie des *approximations de mots*. Quand ce type de nuances interviendra, nous pencherons toujours en faveur de l'avis de Nancy C. Andreasen, qui demeure la référence originale de toute notre réflexion.

La seconde acception du terme « néologisme » entendue dans l'expression *néologisme de sens* correspond donc en psycholinguistique au comportement verbal appelé *approximations de mots* (*word approximations*). Il s'agit de mots anciens utilisés de manière nouvelle et anticonventionnelle ou de mots nouveaux qui se développent au sein de règles conventionnelles de formation des mots. La signification, souvent évidente, paraîtra néanmoins inaccoutumée. Parfois l'*approximation de mots* consiste en la répétition d'un même mot jusqu'à ce qu'il acquière une nouvelle signification. Les néologismes et les approximations de mots sont présents dans le discours de Mycroft, car ils constituent une des données du langage *exploréen* imaginé par Gauvreau. Ainsi, le titre de la pièce à

---

<sup>175</sup> *ibid.*, p. 334-335.

<sup>176</sup> *ibid.*, p. 335.

<sup>177</sup> Gilbert Pinard, *op. cit.*, p. 77.

lui seul, avec la formation d'un adjectif inconnu, « épormyable », donne le ton des combinaisons multiples qui fondent le jeu de Gauvreau avec la langue.

Les douzième et treizième déviations langagières ne trouvent aucun écho dans la pièce de Gauvreau : le *discours accessoire* (*circumstantiality*) est tout d'abord indirect, et tarde à atteindre son objectif, du fait des nombreux détails qu'il véhicule. Le patient ne se laisse pas interrompre. Nous ne disposons d'aucun exemple de discours pour ce comportement spécifique. La *perte du but* (*loss of goal*) ensuite consiste selon Andreasen en un échec à suivre une pensée jusqu'à sa conclusion finale. Le sujet initial est abandonné définitivement. Cette catégorie n'est pas non plus illustrée par nos sources. Si ces deux types de discours ne sont pas repérables chez Mycroft, c'est que les monologues, par exemple, sont un moyen pour le poète d'exprimer des sujets qui lui tiennent à cœur : sa haine des institutions, son amour éternel pour la fille d'Ebenezer Mopp, son sentiment de persécution. Le monologue est une forme d'exutoire, un cri puissant pour Mycroft que l'on limite à des tâches risibles et que l'on cherche à accabler sous toutes sortes d'étiquettes pathologiques. Dans la mesure où la parole est pour lui le seul moyen de transmettre sa vérité, des discours qui perdraient leur sens à force de dérives nuiraient à la perception du personnage et lui confèreraient une déficience qu'il n'a pas.

La *persévération* (*perseveration*), est par contre très présente : il s'agit d'un discours qui consiste en la répétition excessive de mots, d'idées ou de thèmes . Si, dans le cadre de la schizophrénie, la persévération peut se lire comme la focalisation excessive de l'esprit sur un motif particulier, et offrir ainsi un exemple de caractère obsessionnel, elle peut aussi, du point de vue d'une étude littéraire, correspondre à un leitmotiv, dont l'intérêt réside dans la répétition. Nancy C. Andreasen nous propose l'exemple suivant :

« *I think I'll put on my hat, my hat, my hat, my hat*<sup>178</sup> ».

Toujours dans cette même idée de répétition, l'*écholalie* (*echolalia*) consiste pour le patient à reproduire par écho des mots ou phrases de son interlocuteur. Ce procédé est rarissime dans notre pièce. Pinard propose ceci :

- Pourquoi êtes-vous venu à l'hôpital?
- Venu à l'hôpital? Venu à l'hôpital? L'hôpital?

Le *blocage*, quant à lui, représente l'interruption du discours avant que la pensée n'ait été complétée. Ce comportement verbal est également absent du discours de Mycroft . L'avant-dernière catégorie, le *stilted speech*, que Nevert appelle *discours emphatique* et que je traduirais plutôt par discours guindé, est un discours exclusivement pompeux ou formel. Il est absent de notre pièce. En voici tout de même une illustration proposée par Gilbert Pinard : « Vous me ferez l'insigne honneur de me recevoir dans votre réputé cabinet de travail, que j'y verrais une marque d'estime pour mon humble personne<sup>179</sup> ».

<sup>178</sup> Nancy C. Andreasen, *loc. cit.*, p. 1320.

Notre traduction : Je pense que je vais mettre mon chapeau, mon chapeau, mon chapeau, mon chapeau.

<sup>179</sup> Gilbert Pinard, *op. cit.*, p. 78.

Enfin, le *discours auto-référentiel* (*self-reference*) est un trouble de la pensée qui entraîne le sujet à ramener de façon répétitive le thème d'une conversation à lui-même. Ce comportement est récurrent chez Mycroft, et se combine avec un des caractères de la schizophrénie dégagés par Freud, la mégalomanie. Nancy C. Andreasen illustre cette dernière catégorie comme suit :

- What time is it?
- Seven o'clock. That's my problem. I never know what time it is. Maybe I should keep better track of the time<sup>180</sup> .

On remarque ici l'abus des pronoms personnels, qui constitue également une caractéristique essentielle du discours de Mycroft. Dans le cadre de la psycholinguistique, ce type de comportement verbal ne doit toutefois pas être pris en compte lors d'une entrevue psychiatrique, puisque le patient est alors invité à parler de lui-même. C'est pourquoi en adaptant cette règle de travail à notre pièce, nous ne prendrons en considération que les monologues de Mycroft<sup>181</sup> .

---

<sup>180</sup> Nancy C. Andreasen, *loc. cit.*, p. 1321.

Notre traduction :

- Quelle heure est-il?
- Sept heures. C'est mon problème. Je ne sais jamais quelle heure il est. Peut-être devrais-je avoir une meilleure notion du temps.

<sup>181</sup> Afin que le lecteur puisse bénéficier d'une vision globale de notre analyse, nous reproduirons les monologues de Mycroft en annexe du présent mémoire.

## II. Analyse textuelle de *La Charge de l'original épormyable*

Avant d'analyser le discours de Mycroft à la lumière des catégories définies par Nancy C. Andreasen, nous tenterons de mettre en évidence d'autres éléments de la pièce qui favorisent d'emblée une interprétation pathologique. Ces éléments sont l'intrigue d'une part, et le comportement des personnages d'autre part, dont la destinée semble être inscrite dans le choix des noms qui leur sont donnés par Gauvreau. Dans l'analyse que nous ferons des patronymes, nous focaliserons plus particulièrement notre attention sur le nom du protagoniste, Mixeudeim.

Pierre Gobin<sup>182</sup>, dans son étude des relations entre folie et théâtre, se propose de répondre à la question suivante : comment expliquer que le lien entre la folie et la littérature soit si fort au Québec? Au cours de l'histoire du Québec, Gobin note « une troublante corrélation entre les crises historiques et la manifestation au théâtre de certaines formes de déséquilibre psychique<sup>183</sup> ». L'auteur se propose donc d'étudier ce qu'il appelle les *figures de fous* dans la dramaturgie québécoise, qui sont selon lui susceptibles de mettre à jour « par distorsions certaines visions du monde, explicites ou implicites, et traduisent en termes culturels les problèmes aigus de l'insertion sociale des individus dans les structures sociales<sup>184</sup> ». Centrant ensuite davantage sa réflexion sur les éléments constitutifs des pièces, Gobin estime que ces dernières se caractérisent notamment par une apparence de discontinuité, qui se manifeste par des ruptures et des affrontements dans l'action. Son attention se focalise sur les personnages, qui d'une part, cristallisent selon lui des problèmes inhérents aux Québécois, et qui représentent des *types* d'autre part. À l'intérieur de son corpus, Pierre Gobin estime qu'il y a impossibilité de « classer les pièces et les personnages de théâtre en fonction de catégories nosographiques ou cliniques<sup>185</sup> ». Il admet pourtant une exception à cette règle, qui revient à *La Charge de l'original épormyable*, du fait des différentes pathologies et traitements imaginés par l'entourage de Mycroft Mixeudeim. Pierre Gobin consacre dans son ouvrage un chapitre à l'œuvre théâtrale de Gauvreau<sup>186</sup>, dont il extrait deux échantillons, *La Charge de l'original épormyable* et *Les Oranges sont vertes*<sup>187</sup>.

Le sujet des deux pièces fournit une première indication sur l'insertion liminaire de la folie. Il s'agit de la mise à mort d'un héros-poète que l'on veut constituer en fou. Dans *La Charge de l'original épormyable*, la volonté farouche de quatre individus souhaitant enfermer un cinquième sujet dans une pathologie quelconque, oblige à un constat : la présence de la folie est incontournable, du fait de l'intrigue initiale. Il s'agit ensuite de

<sup>182</sup> Pierre Gobin, *op.cit.*

<sup>183</sup> *ibid.*, p. 11.

<sup>184</sup> *ibid.*, p. 14.

<sup>185</sup> *ibid.*, p. 21.

<sup>186</sup> *ibid.*, chapitre V: « Un étrange soleil : agonies et thérapeutiques », p. 27-58.

<sup>187</sup> Claude Gauvreau, *Les Oranges sont vertes, Œuvres créatrices complètes*, Montréal, Parti Pris, p. 1363-1487.

savoir jusqu'où vont ses développements. Gobin note tout d'abord que dans *La Charge de l'original épormyable*, Gauvreau ne tient pas compte des règles de la tragédie dans le traitement final de l'intrigue : la pièce s'achève non pas seulement sur la mise à mort du héros mais sur la profanation de son cadavre. Les dernières pages du quatrième acte font état de l'acharnement morbide et frénétique des personnages sur le cadavre de Mycroft, véhémence qui s'exprime par des insultes de toutes sortes et une violence inégalée dans les gestes. Lors de cette scène, les masques de l'hypocrisie et de la thérapie pervertie tombent. La déshumanisation de ceux qui prétendaient vouloir guérir apparaît alors au grand jour, d'autant plus démesurée qu'elle était contenue jusque là par le biais de jeux stériles. Cette apo théose dans la violence aboutit à faire de l'intrigue une suite d'obstacles et d'affrontements. Un des obstacles réside dans l'espace alloué aux personnages. Il s'agit d'une pièce sans fenêtre mais dotée par contre de cinq portes plus massives les unes que les autres. Cette restriction à la circulation des personnages constitue une négation de la liberté nécessaire à l'épanouissement individuel de tout être. La limitation des déplacements physiques semble être un élément fondamental dans l'instauration d'une promiscuité odieuse, qui peut favoriser l'invasion de l'espace par la folie.

Au cours des quatre actes, le lecteur a le sentiment d'assister à une forme de surenchère dans les événements, qui se traduit notamment par le sadisme croissant contenu dans les traitements imaginés par les pseudo-psychiatres afin de guérir Mycroft d'une maladie qu'ils ne parviennent pas à diagnostiquer! On peut donc parler d'une propagation de la folie qui atteint tous les personnages, et qui se rapproche de l'interprétation de la folie par Artaud, perçue comme une forme de peste, comme « une crise complète après laquelle il ne reste rien que la mort ou qu'une extrême purification<sup>188</sup> ». Dans *La Charge de l'original épormyable*, la contagion inhérente à la folie ne peut aboutir qu'à la mort, un recul dans les formes du vice étant impossible à ce stade de l'intrigue. Le dernier acte voit en fait la concrétisation de la folie dans ses aboutissements déments, qui s'expriment par une succession de meurtres : l'assassinat de Dydrame Daduve par Letasse-Cromagnon exprime la gratuité de la folie dans ses propriétés sadiques. Les actes de Letasse-Cromagnon n'ont pas de visée thérapeutique, ils trouvent leur raison d'être dans la nécessité de venir à bout du supposé masochiste Mycroft. Puis, c'est au tour des deux personnages les plus charismatiques de disparaître : Letasse-Cromagnon en premier, périt sous la folie furieuse de Mycroft après que celui-ci a découvert le cadavre de Dydrame. En dernier lieu, Mycroft, assassiné conjointement par les quatre personnages subsistant. Dans la scène finale de profanation du corps de la victime, on a alors une dernière preuve si besoin était que la folie sort victorieuse de tous les affrontements. Les exemples de démente volubile dans les injures proférées à Mycroft déjà mort sont innombrables. Ainsi, Marie-Jeanne Commode, qui se voulait prude, crache dans son exaltation macabre des phrases d'une vulgarité inouïe : « Ouvre tes bras, égout! Ouvre tes cuisses, égout! Ouvre ta peau, égout! Ouvre tes tripes! » [G, IV, 751]. La conclusion finale de Lontil-

<sup>188</sup> Antonin Artaud, « Le Théâtre et la peste » dans *Le Théâtre et son double, Œuvres complètes*, 1964, t. IV, p. 38-39.

Déparey, confirme l'omniprésence de la folie, peut-être plus manifeste encore chez les personnages qui se prétendaient sains : « Ha! Ha! Ha! Ha! Ha! Ha! Ha! Ce n'était pas un masochiste! Ha! Ha! Ha! Ha! Ha! Ha! C'était un imbécile! [...] » [G, IV, 753]. Michel Van Schendel, dans une étude comparée de la pièce de Gauvreau et du *Hamlet* de Shakespeare<sup>189</sup>, émet la réflexion suivante à propos de ce qu'il nomme la *poétique de l'injure* :

Dans la poétique de Gauvreau, les parallèles de la conviction et de la persuasion se touchent, s'entrecroisent même, puis s'écartent à travers la singularité de sémantismes lexicaux *a priori* non normés, se confondent enfin avec la poétique de l'injure qui rejoint, à l'occasion, la terminaison de l'acte dramaturgique<sup>190</sup>.

L'auteur poursuit sa réflexion en montrant en quoi l'avènement de l'injure constitue la fermeture définitive du cercle de la parole :

Entendons par *clôture* non pas seulement une terminaison technique -le quadrilogue des injures met un point final à la pièce-, mais une circularité autour du retour sur soi, une étanchéité du cercle, une fermeture. La parole ne peut plus dire ce qu'elle s'est efforcée de dire, qu'elle n'a pas dit tout à fait. Elle s'arrête au bord du tant-à-dire, dans le suspens de l'exclamation substitutive. Elle confirme de la sorte, en une formulation magique de l'incomplétude, tout le mouvement terminable de cette pièce qui tendait au tant-à-dire et le reportait, le répétait, l'inassouvissait. Elle donne rétrospectivement raison à la pièce, la clôt au seuil de l'avènement impossible, la referme sur elle-même<sup>191</sup> .

L'injure semble être ici en quelque sort l'ultime figure d'une parole utilisée jusque dans ses expressions extrêmes, parole qui constitue certainement le personnage de la pièce. Le dénouement de notre pièce s'effectue dans un climat de violence autant verbale que physique, qui offre le spectacle effrayant de la bestialité humaine.

Ainsi que nous avons tenté de le démontrer, le terrain favorable de la folie naît d'abord du choix de l'intrigue. En nous éloignant à présent de la théorie de Gobin, nous considérerons une autre donnée, le choix des noms des personnages. Si certains ne sont pas probants d'une éventuelle référence à la folie, nous les énumérerons néanmoins afin de rendre hommage à la créativité de Gauvreau en matière de néologismes. Les didascalies présentant les personnages<sup>192</sup>, composées de quelques descriptions physiques, et éventuellement de commentaires psychologiques, frappent l'œil du lecteur qui ne peut éviter de lire dans les noms des métaphores délibérées de Gauvreau. L'auteur, en optant pour des noms spécifiques, jette un regard engagé sur le monde qu'il s'apprête à

<sup>189</sup> Michel Van Schendel, « Eulalie » dans Michèle Nevert, *Les Accros du langage*, *op.cit.*, p. 179-210.

<sup>190</sup> *ibid.*, p. 187.

<sup>191</sup> *ibid.*, p. 199.

<sup>192</sup> Claude Gauvreau, *op. cit.*, p. 639.

offrir au lecteur/spectateur. Si nous faisons un découpage rapide des noms des personnages secondaires, nous remarquons immédiatement qu'ils comportent un jugement de Gauvreau. Ainsi, Lontil-Déparey est le poète raté qui jalouse Mycroft, dont les œuvres font l'admiration générale du groupe. Ce personnage tente à tout prix d'égaliser Mycroft, mais c'est en vain, et ses tentatives en matière de langage *exploréen* notamment confinent au dérisoire, en s'apparentant à une caricature de la production poétique de son rival. C'est pourquoi le nom « Lontil- Déparey » peut se comprendre comme suit : « L'ont-ils déparé? », ce qui impliquerait que ce personnage tente de « déparer » Mycroft de son talent poétique en s'adonnant à une écriture similaire en apparence, mais dénuée de consistance. Dès l'acte I, on a une preuve de ce comportement irrespectueux : Lontil-Déparey lit un texte à ses amis dont il affirme qu'il émane de la main de Mycroft. Le personnage se heurte alors à l'incrédulité de ses auditeurs qui trouvent le poème indigne de Mycroft. Les commentaires négatifs fusent alors, comme celui-ci, de Becket-Bobo : « C'est son style. Mais ce n'est plus sa réalité. C'est comme sa pensée qui se serait affaissée; qui n'aurait plus d'énergie, de force. Son style sans nécessité » [G, I, 654]. Lontil-Déparey finit par avouer la contrefaçon dont il est l'auteur : « Qui l'a écrit? Moi, je l'ai écrit » [G, I, 656]. Le patronyme de ce personnage peut aussi être analysé à l'aide des didascalies de Gauvreau présentant les personnages : « *Il fait beaucoup de gestes, mais il n'est pas très solide sur ses jambes; il lui arrive de manquer de balan et il chancelle d'un côté ou de l'autre* » [G, I, 641]<sup>193</sup>. Quant au personnage de Laura Pa, décrit dans la didascalie de présentation comme une femme voluptueuse et joyeuse, il se veut en fait une métaphore du désir. Dans cette perspective, son nom est également significatif. On peut en effet le comprendre dans les termes familiers suivants : « L'aura, l'aura pas », ce qui référerait à la possibilité ou non de séduire Laura Pa. Son attitude volontiers ambiguë confirme cette interprétation hypothétique. Elle s'adonne avec beaucoup de conviction et d'entrain aux jeux érotiques imaginés par les pseudo-psychiatres qui s'efforcent de trouver chez Mycroft la trace d'une forme d'obsession sexuelle. En voici un exemple tiré de l'acte III :

*Laura Pa, en pantalon, et la poupée sont entrées par la porte A. À mesure qu'elles se rapprochent de l'écran, on les voit de plus en plus nettement. [...] On a l'impression de voir un homme et une femme faire l'amour debout.* [G, III, 710]

Le nom du personnage suivant, Becket-Bobo, peut donner lieu à des interprétations divergentes : tout d'abord, la référence au dramaturge et maître du théâtre de l'absurde Beckett est envisageable. On peut également décomposer le nom et Becket-Bobo peut se comprendre comme l'expression québécoise *becquer bobo*, qui réfère à une manière de consoler, de rassurer les enfants. Ceci confèrerait donc soit au personnage un caractère infantile, soit au contraire le rôle de celui qui contrôle le cours des choses. De ces

<sup>193</sup> souligné par l'auteur. Toutes les didascalies que nous reproduirons seront indiquées en italique, selon le respect de l'œuvre originale.

deux hypothèses, nous pencherions plutôt pour la seconde, du fait de cette description liminaire du personnage<sup>194</sup> : « Il monopolise, discrètement, l'efficacité de cet univers : sans lui personne n'y pourrait survivre ». Concernant Marie-Jeanne Commode, le double prénom a des connotations religieuses : on pense en effet aux incarnations de pureté que sont la Sainte Vierge Marie et Jeanne d'Arc. Cette interprétation est confortée par le choix du patronyme, *commode*, où peut se lire toute l'ironie grinçante de Gauvreau. Le terme « commode » peut en effet désigner l'attitude paradoxale du personnage, qui sous des excès de pudibonderie, dissimule une perversité souvent exploitée par son entourage afin de mener à bien certaines expériences censées déterminer la pathologie dont souffre Mycroft. En ce sens, on peut estimer que la présence de Marie-Jeanne est « commode », c'est-à-dire utile et pratique. Cet extrait de dialogue avec Becket-Bobo est à cet égard révélateur :

Becket-Bobo (à Marie-Jeanne Commode) Embrasse-le!  
 M.J. Commode (avec quelque minauderie) Je n'oserai jamais.  
 (*Mycroft Mixeudeim* rentre en scène à droite, avec deux seaux d'eau. Marie-Jeanne Commode le laisse faire quelques pas et l'embrasse.[...] [G, III, 650]

La commode peut également référer au meuble qui sert à dissimuler les choses, se voulant ainsi une métaphore de l'hypocrisie du personnage, illustrée à de nombreuses occasions.

Quant à Dydrame Daduve, son patronyme demeure obscur. Dans « Dy-drame », le terme « drame » peut référer à l'assassinat de la jeune femme par Letasse-Cromagnon, alors que celle-ci représentait pour Mycroft un havre de paix, une vie possible à renaître. La découverte de sa mort par le poète précipite l'issue macabre de la pièce, puisque les assauts de vengeance de Mycroft se concluent par sa mise à mort par les autres personnages. En cela, la disparition tragique de Dydrame peut être perçue comme le drame qui achève Mycroft déjà bien épuisé par tous les « traitements » qu'on lui a fait subir. On peut aussi imaginer le nom « duvet » dans Da-duve, qui pourrait être une référence à la douceur du personnage, qui agit de façon quasiment maternelle avec Mycroft. Enfin, le dernier des personnages secondaires est Letasse-Cromagnon, qui est le véritable sadique parmi tous les personnages. Les pseudo-psychiatres font appel à lui en désespoir de cause et afin de « guérir » Mycroft. Le nom du personnage est assez significatif et recouvre bien l'attitude paradoxale de celui qu'il désigne. D'une part, la référence à l'homme de Cromagnon est évidemment teintée d'une barbarie primaire dont Letasse-Cromagnon fait preuve lors des tortures qu'il inflige à Mycroft. La didascalie qui suit est révélatrice du sadisme dont se vante le personnage : « *Letasse-Cromagnon met à découvert une partie du ventre de Mycroft Mixeudeim en écartant sa chemise; au moyen du rasoir, il lui arrache un morceau de sa peau.* » [G, IV, 744]. Par contre, la connotation de « Letasse » est bien différente et révèle une autre facette de cet individu complexe. On peut tout d'abord penser à l'expression québécoise « tasser quelqu'un », qui signifie « pousser quelqu'un »,

<sup>194</sup> Claude Gauvreau, *op.cit.*, p. 639.

« acculer quelqu'un au pied du mur ». En ce sens, Letasse-Cromagnon manifeste une violence démesurée et injustifiée qui réunit tous les caractères du sadique proprement dit. Mais cette violence se retrouve également dans la très probable référence au poète italien Le Tasse, et ce à deux niveaux : une allusion directe à son œuvre, qui mettait en scène des épisodes héroïques et romanesques, et peut-être aussi un clin d'œil à la destinée personnelle de l'auteur, proche de la démence à la fin de sa vie. L'identification du Tasse avec Letasse-Cromagnon est possible à différents égards : tout d'abord, le sadique, dans les épreuves qu'il inflige au héros, manifeste un goût incontestable pour l'épopée soutenue par des motifs romanesques. En effet, la série de tortures physiques qu'il élabore est systématiquement justifiée par le fait que Mycroft doit se montrer courageux s'il veut être digne de l'amour de Dydrame Daduve. L'origine de cette demande n'émane pas de la jeune femme, ainsi que Letasse-Cromagnon le fait croire au poète, mais bien évidemment de son esprit pervers. Ainsi tente-t-il de convaincre Mycroft en ces termes : « C'est Dydrame Daduve qui le veut. Nous n'exigeons de toi rien moins que de l'héroïsme » [G, IV, 738]. Le poète se voit donc contraint de relever une série de défis de type initiatique, qui en cela ressemblent aux épisodes héroïques du Tasse. La danse sur des patins à roulettes se poursuit par la recherche d'une clé, et s'achève sur le prélèvement d'un morceau de peau de Mycroft, sollicité par un soi-disant sorcier. La cruauté dans les gestes du sadique rejoint la folie, notamment dans ce passage où Letasse-Cromagnon étrangle Dydrame Daduve à l'insu de Mycroft. L'attitude figée du personnage dans l'accomplissement meurtrier, et qui se perpétue même alors qu'on lui a enlevé le cadavre des mains, trahit l'intrusion d'une forme de frénésie chez le personnage. Les didascalies successives témoignent de la fixation furieuse du personnage :

*[...] les deux hommes soustraient le cou de Dydrame Daduve aux doigts de Letasse-Cromagnon qui demeure fixé dans sa position d'étrangleur. Becket-Bobo remplace Dydrame Daduve par la poupée entre les doigts de Letasse-Cromagnon qui reste immobile; il étrangle maintenant la poupée [G, IV, 736-737].*

On peut donc imaginer dans cette attitude du personnage une référence possible avec la biographie du Tasse. Enfin, parallèlement à ces caractéristiques qui ne semblent pas très surprenantes du fait du statut de sadique qui revient à Letasse-Cromagnon, un élément inattendu de sa personnalité est évoqué, et qui consiste en une sensibilité à l'écriture poétique. Loin d'être réduit à un monstre dénué d'intelligence, Letasse-Cromagnon fait preuve d'une finesse d'esprit tant dans la persuasion que dans l'appréciation qu'il fait des poèmes de Mycroft :

*J'ai admiré la variété inouïe de ton style qui demeure pourtant personnel. Chaque poème a son climat propre, son unité. [...] Cher Mycroft, tu as mis au monde l'une des œuvres les plus bouillonnantes que la plastique verbale ait conçues [G, IV, 745].*

Cet extrait témoigne bien du goût du sadique pour la création, et en cela, le parallèle avec le poète italien est à nouveau justifié.

À présent que les noms des personnages secondaires ont été analysés, nous considérerons celui du protagoniste, dont le choix ne relève certes pas du seul hasard. Le prénom « Mycroft » peut tout d'abord référer au terme de « microphone » cet appareil propre à accroître l'intensité de sons, de façon à ce qu'ils deviennent perceptibles. Le thème principal de la pièce étant le cri du poète que l'on cherche à faire taire, la référence peut se comprendre comme une métaphore de l'expression du poète par le biais du langage *exploréen*, formé d'un galimatias de sons sans unité apparente, et mis en exergue par le souffle emphatique de son créateur. Le ton déclamatoire de Mycroft en ce sens imite le microphone, puisqu'il décuple la force sonore des mots, accordant ainsi davantage d'ampleur au discours. L'image que véhicule le patronyme « Mixeudeim » du personnage est encore plus saisissante que celle de son prénom, car elle renvoie indirectement aux comportements schizophréniques du personnage. « Mixeudeim » est l'homophone d'une maladie de la glande thyroïde, que l'endocrinologue Renée Lanoë<sup>195</sup> définit ainsi :

Les hypothyroïdies témoignent de l'insuffisance des hormones thyroïdiennes dans le sang circulant. Elles peuvent résulter [...] notamment d'une atteinte du corps thyroïde, et ce sont les hypothyroïdies primitives, c'est-à-dire le *myxodème* proprement dit<sup>196</sup>.

Lanoë décrit les symptômes physiques et fonctionnels de cette maladie. Le parallèle entre Mycroft et une personne atteinte d'hypothyroïdie est plus significatif du point de vue comportemental que physique, puisque les éléments permettant de dresser un portrait physique de Mycroft sont rarissimes dans la pièce. On apprend seulement lors de la présentation initiale des personnages, que le protagoniste a une forte corpulence, et qu'« il a des cheveux frisés qui lui tombent presque dans les yeux » [G, 639]. Cette dernière indication va à l'encontre de la description d'un hypothyroïdien, dont « les cheveux sont rares, secs et cassants<sup>197</sup> ». Quant aux autres signes physiques, du fait de la rareté des indications de Gauvreau en ce domaine, on ne peut que spéculer sur leur présence : tout ce qui est de l'ordre de la couleur de la peau, ou de l'apparence des mains et des pieds ne peut être considéré. Seul « le faciès [...] arrondi en pleine lune<sup>198</sup> » peut faire l'objet d'une comparaison avec cette indication scénique de Gauvreau : « Il est gros, semble très fort » [G, 639]. Rien de convaincant donc pour ce qui est du physique. Par contre, certains des éléments fonctionnels sont plus probants. On fait état d'un « ralentissement psychique et physique important », qui rend la personne atteinte de cette maladie « lente, apathique, indifférente à son entourage et à sa maladie ». Lanoë note également que l'élocution est

<sup>195</sup> Renée Lanoë, « Hémathologie et endocrinologie » dans *Univers médico - chirurgical*, vol. II, Paris, Presses de Lutèce, 1987, p. 285-290.

<sup>196</sup> *ibid.*, p. 285.

<sup>197</sup> *ibid.*, p. 286.

<sup>198</sup> *ibid.*, p. 286.

« rare » et « monotone » et que le sujet manifeste un « état dépressif<sup>199</sup> ». En comparant ces commentaires à l'attitude générale de Mycroft, on retrouve des similitudes, tirées de son discours et des didascalies. Par exemple, lors d'un dialogue avec Dydrame, Mycroft évoque les défaillances de sa pensée :

Dans ma vie passée, je me souviens qu'on a fouillé dans ma tête avec des instruments : et depuis, l'engourdissement et la fragmentation ont remplacé l'énergie qui y était. Ma pensée est devenue éparpillée [...] [G, III, 693].

Quant à la force physique, Mycroft en possède beaucoup, mais elle est souvent exploitée au profit de tâches débilitantes, comme celle de porter continuellement des seaux d'eau ou de défoncer les portes d'un coup de tête. La lenteur et l'apathie du personnage se manifestent aussi bien par ses attitudes corporelles (tête basse et démarche nonchalante) que par des bribes de son discours : « [...] quand je ne suis pas trop confus, quand je ne suis pas trop engourdi » [G, III, 695]. L'indifférence de Mycroft face à ses interlocuteurs est notoire, sauf vis-à-vis de Dydrame Daduve, qui réveille en lui des sentiments amoureux depuis longtemps taris. Ce désintérêt pour des personnes dont il ne comprend pas les agissements est encore plus flagrant après la rencontre avec Dydrame : « *Mycroft Mixeudeim entre, portant deux seaux d'eau; il traverse la pièce, serein, et sort sans s'être occupé des autres* » [G, IV, 727]. Pour ce qui est de l'élocution de Mycroft, étant donné son attitude nonchalante, elle correspond à celle décrite par Lanoë, mis à part dans les cas de monologues qui sont l'occasion d'un discours emphatique pour le poète et le lieu de l'exutoire verbal. Le reste du temps, les réponses de Mycroft à l'interrogatoire des pseudo-psychiatres ne sont pas empreintes d'une grande vigueur, et ne donnent généralement pas cours à de longs développements :

Laura Pa - Mycroft, pourquoi ne t'es-tu jamais marié?  
Mycroft Mixeudeim - Je ne sais pas [G, II, 669].

Enfin, l'état dépressif que Lanoë évoque est assez présent chez Mycroft, et est fortement compréhensible, étant donné les tortures psychologiques et physiques qu'il subit en tant que cobaye scientifique. Un des points culminants de l'état dépressif de Mycroft correspond sans doute au moment où il prend conscience de la trahison de Dydrame Daduve, en qui il avait investi toute sa confiance. La jeune femme n'a pu résister au spectacle de la *charge*, et ne s'est pas préoccupée de la souffrance qu'elle infligerait ainsi à Mycroft. Mycroft, avant d'amorcer une tentative de suicide qui échouera, fait part de son désespoir au miroir qui lui sert de confident : « Je n'ai plus d'alliée, l'affection est morte. Il faut que je meure » [G, III, 717]. On constate donc que l'apathie du personnage est une des manifestations de l'état dépressif du personnage.

Lanoë aborde ensuite les complications possibles du myxoœdème. D'une part,

---

<sup>199</sup> *ibid.*, p. 286.

« une atteinte cardiaque : **le cœur myxœdémateux** : elle se manifeste cliniquement par une dyspnée d'effort, parfois quelques douleurs thoraciques. Le pouls est lent, et les bruits du cœur assourdis », et d'autre part, **le coma myxœdémateux**, « une complication rare, mais souvent mortelle<sup>200</sup> ». Ces deux aggravations de l'état myxœdémateux peuvent, de façon métaphorique, s'adapter à la situation de déchéance progressive vécue par Mycroft, et qui s'achève finalement par l'acharnement macabre des pseudo-traitants sur le corps du héros. À l'acte IV, le poète est très affaibli physiquement, étant donné les assauts successifs exécutés contre des portes massives, en réponse à des cris de Dydrame Daduve : « Mycroft Mixeudeim, le visage ensanglanté, se remet debout. Il est terriblement ébranlé, il tient à peine sur ses jambes » [G, IV, 734]. L'effort a été tellement intense que « Dydrame Daduve lui éponge le front avec un mouchoir », tandis que Mycroft s'exclame : « Mes forces s'écroulent » [G, IV, 735] et est finalement achevé. Certains éléments de l'hypothyroïdie s'apparentent donc bien au détachement de la réalité et au repli sur soi propres au comportement du schizophrène. C'est pourquoi il semble probable que le choix du patronyme du protagoniste soit un moyen pour Gauvreau d'introduire la thématique du poète martyrisé et incapable d'assurer sa défense, au fil des outrages endurés.

Ainsi que nous venons de l'évoquer, l'intrigue et le choix des noms des personnages dans la pièce constituent les assises d'un phénomène omniprésent, et qui à lui seul constitue un personnage, la folie. Une prise en considération des différents types de folie chez tous les personnages représenterait un défi hasardeux et démesuré dans le cadre d'un mémoire de maîtrise. C'est pourquoi nous nous limiterons à l'étude du discours du protagoniste, selon les critères définis dans la première partie : dans un premier temps, nous référant aux caractères dégagés de plusieurs définitions psychanalytiques de la schizophrénie, nous analyserons les comportements de Mycroft et tenterons d'aboutir à une comparaison significative. Dans un second temps, le discours du héros sera minutieusement observé et disséqué selon la grille des comportements verbaux des psychotiques élaborée par Nancy C. Andreasen.

Comme nous l'avons mentionné plus haut, nous retiendrons dans notre analyse six éléments comportementaux constitutifs de schizophrénie : l'incohérence (dans la pensée, l'action et l'affectivité); le détachement par rapport à la réalité ( qui s'exprime par un repli sur soi et une vie intérieure livrée aux productions fantasmatiques); une activité délirante ( qui peut prendre la forme d'un délire de persécution ou des grandeurs, ou encore d'idées de référence, de fanatismes, etc.); le caractère chronique de la maladie (moments de rémission et réapparition de la maladie); la détérioration (intellectuelle et affective); enfin la mégalomanie. Afin d'éviter des répétitions fastidieuses au cours de notre analyse, nous traiterons l'ensemble de ces caractères en les insérant dans trois sous-parties. Chacun de ces paramètres sera ainsi considéré dans l'ensemble de la pièce, ce qui permettra de noter

<sup>200</sup> Renée Lanoë, *op. cit.*, p. 289. Souligné par l'auteur.

leur évolution au cours des actes. Tout d'abord, nous ferons donc état des actions et pensées incohérentes dont fait preuve Mycroft, et qui peuvent entraîner l'apparition d'une activité délirante et de la mégalomanie. Ensuite, nous étudierons la tendance du personnage à opter pour un refuge dans le passé heureux représenté par l'amour partagé avec la fille d'Ebenezer Mopp. Nous montrerons le danger de cette complaisance dans les souvenirs, emblématique d'un détachement par rapport à la réalité. Enfin, en faisant un survol de la pièce, nous insisterons sur le fait que la schizophrénie est une maladie chronique, qui fait alterner des périodes de rémission intellectuelle et affective avec des phases de détérioration profonde.

Certaines actions du personnage permettent bien d'attester son problème d'incohérence. L'une de ces actions est la *charge*, terme d'origine militaire qui désigne l'attaque impétueuse d'une troupe mais qui est employé ici pour désigner le mouvement d'un orignal qui attaque avec ses bois. Dans la pièce, c'est à Mycroft qu'incombe la *charge*. L'attitude étonnante du personnage est précisée dans cette didascalie qui ouvre le premier acte :

*[...] il se penche vers l'avant dans une position qui ressemble extraordinairement à celle d'un orignal qui va charger; il fonce et d'un coup de tête formidable il ouvre la porte D, et disparaît par l'ouverture de cette porte* [G, I, 641].

Cette action inattendue pour le lecteur est toujours la réaction du protagoniste à une série de cris féminins qu'il entend. Dès les premières scènes, le lecteur devine que ces hurlements correspondent à un jeu imaginé par l'entourage de Mycroft, mais il ne saisit pas encore le motif d'une telle attitude. On apprend seulement que le protagoniste est incapable de contrôler ses émotions lorsqu'il entend ces cris. Laura Pa lui avoue qu'elle n'était pas en danger et qu'il s'agissait de tester sa volonté. Ces attitudes anormales des autres personnages sont justifiées dès le début de l'intrigue par le prétendu désir de guérir Mycroft d'une maladie non identifiée, mais dont une des manifestations est justement la *charge*. La supplication de Mycroft à Laura Pa révèle une certaine faiblesse du personnage : « N'abuse pas de ma loyauté. Je ne peux pas m'empêcher d'accourir : je ne peux pas risquer que tu sois réellement en danger » [G, I, 653]. La crédulité de Mycroft envers les motivations d'individus qui se prétendent ses amis est grande, et entraîne son épuisement progressif. En effet, Mycroft n'a jamais vraiment conscience que les autres personnages peuvent lui imposer de telles épreuves par pure méchanceté. Ainsi, cette interrogation de Mycroft sur la justification de ce jeu des cris trahit une absence de jugement chez lui : « Pourquoi le feraient-ils? » [G, I, 645]. Dans son impuissance à comprendre le fonctionnement d'un entourage mesquin et pervers, Mycroft s'offre malgré lui en pâture, et la violence des jeux inventés ne peut aller que crescendo. C'est bien plus tard dans le cours de l'intrigue que le poète martyr justifie la *charge*, alors qu'il se trouve en confiance avec une nouvelle venue providentielle, Dydrame Daduve. Mycroft vient d'exécuter à

nouveau une série d'assauts inutiles pour tenter de débusquer un ennemi toujours invisible. Il s'épanche alors au cours d'une première conversation avec la jeune femme :

J'ai le sentiment qu'il y a des périls, et que c'est mon devoir d'accourir. [...] tant que je n'aurai pas la certitude absolue que ce n'est qu'un jeu sans péril, je n'oserai pas me servir de l'abstention [G, III, 694-695].

Bien que Mycroft avoue qu'il a quelquefois des doutes sur l'honnêteté des personnes qui l'entourent, il ne peut néanmoins résister à l'irrésistible appel de la *charge*. Dans la mesure où il ne cherche pas à confirmer ses doutes, il faut admettre qu'il y a chez le protagoniste une incohérence de l'action qui se combine avec une incohérence de la pensée. Les précisions qu'il donne encore au sujet de cette action incompréhensible ajoutent à l'incohérence la présence d'une idée d'influence qui appartient au domaine des activités délirantes : « J'entends l'appel, et j'ai le sentiment d'être le seul assez fort pour intervenir. C'est comme une urgence en moi. je ne réfléchis pas » [G, III, 695]. Dans cette déclaration, l'idée d'influence est très présente : elle consiste, ainsi que nous l'avons dit dans notre étude de la paranoïa, en un délire doté d'une qualité grandiose, c'est-à-dire que l'individu qui l'exprime croit pouvoir influencer les événements de manière grandiose<sup>201</sup>. Dans sa conviction d'être l'homme de la situation, Mycroft se fixe des buts excessifs qui, s'ils témoignent d'une force formidable, demeurent néanmoins sans raison d'être et contribuent à l'affaiblissement du personnage, qui s'oblige à relever des défis toujours plus grands. Dans le dernier acte, l'arrivée du sadique Letasse-Cromagnon précipite cette dégradation physique déjà bien amorcée : « *Avec une incroyable violence, Mycroft Mixeudeim défonce la porte massive et arrive tête baissée dans le panneau de métal; le miroir est fracassé sur le coup* » [G, IV, 734]. De cet assaut répondant à un cri injustifié de Dydrame Daduve, qui s'est laissée convaincre d'assister à l'exploit, le héros ressort en sang. Cette obsession à sauver la vie de jeunes femmes en danger hypothétique pourrait dénoter chez Mycroft le caractère de la mégalomanie. Cette dernière, qui se retrouve chez le paranoïque, est admise par Freud comme étant également l'un des caractères de la schizophrénie. Elle intervient pour remplacer la libido retirée des objets extérieurs, et correspond en fait à la réapparition du narcissisme primaire<sup>202</sup>. C'est pourquoi elle peut être qualifiée de « [...] protective delusions of megalomania in which the ego is completely remodeled<sup>203</sup> ».

La mégalomanie de Mycroft ne se manifeste pas uniquement dans son attitude animale. Le miroir placé face à Mycroft lorsqu'il exécute une nouvelle fois la position de

<sup>201</sup> « delusions » dans *International Encyclopædia of Psychiatry, Psychology, Psychoanalysis and Neurology*, vol. IV, p. 36-40.

<sup>202</sup> Sigmund Freud, *op.cit.*, p. 75.

<sup>203</sup> *International Encyclopædia of Psychiatry, Psychology, Psychoanalysis and Neurology*, vol. VIII, p.178.

Notre traduction : les délires protecteurs de la mégalomanie dans lesquels l'égo est complètement remodelé.

l'original est un autre symbole de mégalomanie. Il est introduit dès les premières scènes, et témoigne en fait de l'esseulement du personnage. Mycroft l'appelle son « confident-reflet », et il lui dédie en effet la plupart de ses monologues, dont celui-ci : « Je parle à mon image. À qui d'autre pourrais-je me confier maintenant? Je me suis trouvé un confident-reflet » [G, I, 651]. L'aveu de cette extrême solitude, provoquée à la fois par la mort de la femme aimée et par le comportement hostile de son entourage, conduit Mycroft à se réfugier en lui-même, par l'intermédiaire de sa propre image. La référence au mythe de Narcisse est ici évidente. Le refuge en l'amour de soi ne peut mener dans le cas de Mycroft comme dans celui de Narcisse, qu'à une fin tragique. L'approche vers le miroir se fait en cachette, comme s'il s'agissait d'un acte défendu. Ainsi, lorsque le miroir se brise sous la violence du coup de tête porté par Mycroft, le lecteur pressent la mort imminente du poète. Avec la disparition du reflet, source d'apaisement et de régénérescence, mais également lieu de la revalorisation et donc de la mégalomanie, c'est la possibilité de l'existence même qui est niée à Mycroft. Le retrait de l'amour de soi, ou du narcissisme primaire, enlève toute justification à vivre. Il reste pourtant la relation avec Dydrame, mais elle est déjà remise en cause par la trahison de la jeune femme à deux reprises, mue par le désir d' « aider » à son tour le héros. Cette *charge* représente donc pour le héros un double échec : celui du refuge en soi, et également celui de l'amour pour Dydrame, la seule personne qui pouvait susciter en Mycroft le retour de la confiance en autrui et de l'estime de soi. L'univers affectif est de nouveau complètement à remodeler. L'amour sincère de Dydrame malgré quelques maladroites est toutefois un motif d'espoir, concrétisé par ces mots rassurants : « Ne pense plus à rien. Repose-toi, et que rien ne te fasse bouger » [G, IV, 735]. Pourtant, cette dernière recommandation de Dydrame se conclura par la mort des deux amants.

La grinçante ironie de la pièce détruit en effet tout espoir de réhabilitation du poète. Grâce à l'amour éprouvé pour Dydrame, Mycroft parvient à contrôler ses émotions pour la première fois en ne réagissant pas au cri poussé par Dydrame, cette fois-ci véritablement en danger de mort. L'immobilisme du poète joue finalement contre lui, alors que jusque là, toutes ses actions relevaient de l'incohérence et étaient systématiquement sanctionnées de conséquences néfastes. En ce sens, on assiste à une victoire de l'absurde. Dydrame meurt, victime des affres du sadisme exalté de Letasse-Cromagnon. Mycroft prenant conscience de sa méprise, se jette de façon éperdue dans une phase d'auto-destruction, tuant l'assassin de Dydrame avant de périr sous les coups furibonds des quatre personnages survivants. Dans cet univers oppressant, même l'investissement amoureux ne constitue pas une issue favorable.

L'incohérence se manifeste encore dans une action débiliteuse, celle de porter des seaux d'eau tout au long de la journée. Cette tâche revient à Mycroft, qui l'accomplit avec un sérieux qui frise l'aberration. Il n'est jamais précisé quel est l'intérêt d'accomplir ce travail, et c'est justement la meilleure preuve de l'incohérence. Mycroft se plie à ce rituel quotidien sans lui-même savoir quel en est le but. Claude Gauvreau offre dans la revue

*Jeu*<sup>204</sup> une interprétation métaphorique de ces actions : il dénonce tout d'abord la condition prolétaire et le *travail-corrée* incarné par la tâche dévolue à Mycroft. Cette dénonciation de la déshumanisation du travail se conclut par la proposition d'abolir le prolétariat. Quant à la charge, il y fait allusion en ces termes, après avoir dénoncé l'absence de grandes œuvres :

Serait-ce que l'ignorantisme n'est pas découragé ou rectifié avec toute la vigueur possible? Serait-ce que la pensée vivante se heurte exclusivement à des portes fermées (comme Mycroft Mixeudeim) [...] <sup>205</sup>?

La *charge* se veut donc la métaphore d'une confrontation du poète avec un milieu littéraire sclérosé par son conformisme. Gauvreau utilise en effet la peinture du poète/fou persécuté pour servir son discours de dénonciation des conditions socio-politiques de son époque.

Comme nous l'avons vu, l'incohérence se situe au niveau des actions et de la pensée. De manière générale, l'attitude de Mycroft semble manquer de logique et d'unité à bien des égards. Ainsi, s'il fait part de ses soupçons à Dydrame quant à l'idée d'un complot se tramant contre lui, il continue à faire preuve de nonchalance et de naïveté dans ses rapports avec autrui. Il y a dans son comportement un manque évident de révolte et une incapacité à tirer profit de ses erreurs. Au cours des jeux successifs qui lui sont imposés, Mycroft n'use jamais de la possibilité du refus. Méfiant au départ, il finit toujours par se soumettre à la volonté de son interlocuteur. Ainsi, les exemples pullulent dans les différents actes mais les plus impressionnants sont contenus dans le dernier d'entre eux, lors du dialogue avec Letasse-Cromagnon. Celui-ci lui impose des épreuves de plus en plus cruelles, mais surtout dénuées de sens. Mycroft se plie à ses ordres : « Vous ne m'avez pas entièrement convaincu, mais je vais faire ce que vous me demandez » [G, IV, 739].

Au-delà de ces manifestations d'incohérence, le personnage montre une certaine tendance à se réfugier dans les souvenirs d'un passé heureux. Cette attitude correspond à ce que les psychanalystes nomment la détérioration affective, qui constitue l'un des caractères de la schizophrénie. La détérioration affective, provoquée par un éloignement du sujet face aux données réelles, prend la forme du repli sur soi et d'une complaisance dans les fantômes. La vie de Mycroft semble s'être figée au moment de la mort de « la fille d'Ebenezer Mopp », dont on ne connaît jamais le prénom. C'est encore au miroir puis à Dydrame qu'il raconte cette période de plénitude qui s'est achevée dans une douleur extrême<sup>206</sup>. Les métaphores sont nombreuses dans ces évocations : « La fille d'Ebenezer Mopp... Amour gigantesque, congelé dans le temps gris » [G, I, 651]. À Dydrame, la confiance est plus développée :

Elle a eu plus d'importance que moi-même. [...] Elle a été mon aurore, mon

<sup>204</sup> Claude Gauvreau, « Réflexions d'un dramaturge débutant », *Jeu*, n°7 (1978), p. 20-37.

<sup>205</sup> *ibid.*, p. 30.

<sup>206</sup> On ne peut ici s'empêcher de lire une référence à la biographie de Gauvreau, celle d'un amour qui s'est lui aussi achevé tragiquement, celui éprouvé pour l'actrice Muriel Guilbault.

jour, ma nuit stellaire. Et puis, elle a voulu mourir. Elle est morte sciemment. Sa perte a vicié mes bonheurs, mes sérénités, mes extases. Ma joie n'a pas pu survivre à elle [G, III, 694].

La cristallisation d'une passion d'une telle ampleur, peut, dans les cas les plus désespérés, entraîner une attitude de détachement par rapport à la réalité. La réalité présente n'intéresse pas Mycroft, d'autant qu'elle est véritablement sordide. La seule liberté dont il puisse encore jouir consiste peut-être en cet abandon aux réminiscences d'un bonheur bafoué. La souffrance qui hante Mycroft et qu'il qualifie de « Vieilles douleurs éperdues accrochées à ma peau » [G, I, 651] explique en partie ce comportement de nonchalance qu'il semble adopter face à autrui. Mais cette impossibilité à s'arracher au passé a pour conséquence une attitude de repli sur soi. Dans un dialogue avec Dydrame, il définit son statut de la manière suivante : « Graduellement, je suis devenu le reclus d'ici » [G, III, 694]. La situation d'enfermement vécue par Mycroft va jusqu'à lui faire perdre les notions primaires de socialisation et d'espace : « Je ne sais plus comment trouver ailleurs [...] J'ai oublié le chemin pour partir. Je ne saurais plus établir de contacts avec des imprévus » [G, III, 693]. Mycroft, dans la description qu'il fait de lui-même, apparaît déshumanisé. Il s'apparente à un animal encagé. La conséquence première de cette réclusion est la détérioration affective qui dicte les attitudes du personnage. En cela, nous avons déjà évoqué la plaie béante née d'un déchirement amoureux. La prostration dans le passé conduit le protagoniste à développer une « vie intérieure livrée aux productions fantasmatiques<sup>207</sup> ». Ces fantasmes sont bien évidemment tirés de ce même passé : ainsi, au cours de la pièce, on a la preuve que Mycroft est tellement plongé dans ses souvenirs et avide de pouvoir à nouveau les revivre qu'il en oublie totalement la réalité. En l'occurrence, lors d'une nouvelle machination des pseudo-psychiatres, une silhouette apparaît devant Mycroft qui prétend être une sorte de réincarnation de la fille d'Ebenezer Mopp. Comme à son habitude, Mycroft manifeste au début une certaine méfiance, mais la puissance du désir de revoir son amour morte finit par l'emporter sur le réalisme. Mycroft, au cours du dialogue échangé avec la silhouette, restreint la possibilité du plaisir à l'unique amour vécu, confirmant ainsi son attitude de déni de la réalité présente : « L'image du plaisir est dans ma tête. Immense. Elle est jointe à une tranche privilégiée du passé [...] Ce passé est si beau... » [G, I, 659]. Mycroft finit pourtant par céder aux pressions de la silhouette, tenté par la nostalgie du bonheur : « La vie se cabre dans la splendeur. Un pan de sublime se dévoile à l'improviste » [G, I, 661].

Malgré la présence de ces deux symptômes de la schizophrénie dans le discours du personnage, on assiste pourtant à une résurgence de la libido d'objet, qui se concrétise par l'amour éprouvé pour Dydrame Daduve. Selon Freud, la manifestation de fantasmes chez un schizophrène constitue un premier pas vers la guérison. Quant à la libido d'objet, elle n'est jamais aussi élevée que lorsque le sujet est amoureux. Freud déclare qu'un don total

<sup>207</sup> Jean Laplanche et J.B. Pontalis, *op. cit.*, p. 433.

en faveur de l'objet, au détriment de sa propre personnalité, est possible. En considérant notamment l'amour de Mycroft pour Dydrame et les effets qu'il produit sur sa personnalité, nous sommes en mesure d'affirmer le caractère chronique de la maladie dont souffre le personnage, ceci constituant une donnée essentielle au repérage de la schizophrénie. Le changement d'attitude du poète, une fois que la relation avec Dydrame prend forme, est en effet radical. Face à l'entourage qui le persécute, la nonchalance est à son comble, mais elle n'est plus motivée par la peur. Au contraire, Mycroft affiche une sérénité à toute épreuve qui ne disparaît qu'au moment de la première trahison de Dydrame. Les didascalies témoignent de ces modifications comportementales (« *il traverse la pièce, serein, et sort, sans s'être occupé des autres* »), ainsi que les dialogues avec les autres personnages, qui persistent à vouloir déstabiliser le héros : « Leurs distractions les regardent. J'ai les miennes, et ne veux rien savoir des leurs » [G, IV, 727]. L'amour éprouvé pour la jeune femme constitue une sorte de renaissance pour le poète, qui, en se donnant totalement à l'autre, oublie son sort misérable. Cette revalorisation du moi s'exprime dans la déclaration passionnée de Mycroft : « La torpeur, l'absurde résignation sortent de moi ! Ta chair, ton esprit bon m'ont rendu la pureté de vivre » [G, IV, 722]. Dans cette citation, le fait que l'amour avec Dydrame soit consommé est clairement exprimé. En ce sens, on peut dire qu'il y a vraiment rémission de la schizophrénie, le personnage ne se limitant pas à une complaisance dans des productions fantasmatiques. De plus, le don en faveur de l'objet d'amour semble total. Si l'on tient compte des métaphores utilisées par Mycroft pour faire part de ses sentiments, on a l'impression qu'il remet son sort entre les mains de Dydrame : l'ayant fait renaître à la vie, elle a par conséquent le droit d'en disposer : « Tu es ma nourriture, ma quiétude, ma bienfaisance.[...] Je ne pourrai plus jamais être malheureux » [G, IV, 722]. Ce moment de plénitude, dont la continuité dépend uniquement du bon vouloir d'une personne, est en ce sens extrêmement fragile et ne peut donc être que de courte durée. Ainsi, c'est l'arrivée de Letasse-Cromagnon qui ruine ces instants de quiétude. L'imagination des pseudo-psychiatres étant épuisée, ceux-ci introduisent un nouveau personnage afin de poursuivre et d'achever la déstabilisation du poète. Après la série d'épreuves endurée, et la trahison de Dydrame, la *charge* est à nouveau exécutée, preuve du retour de la maladie. Mycroft supplie ainsi Dydrame de l'épargner : « Mes forces s'écroulent. Je te demande de ne plus m'imposer ces tâches effrayantes » [G, IV, 735].

Cette première considération du discours du personnage semble corroborer l'hypothèse de la schizophrénie selon les critères définis par Freud. Elle établit que les comportements psychologiques et physiques du personnage présentent de nombreuses analogies avec ceux qu'adoptent les schizophrènes. Dans la gestuelle en apparence incohérente de Mycroft, on lit une certaine parenté avec ce qu'Artaud appelait le *langage*

*des signes*<sup>208</sup>, langage qui constitue une forme de discours à part entière. Nous aurons particulièrement l'occasion d'en tenir compte lors de la prise en compte des relations entre folie et cruauté, mais nous pouvons toutefois affirmer que la gestuelle est une composante importante du discours de Mycroft. Ce langage des signes, qui court tout le long du texte, finit par supplanter le verbe et apparaît à un moment où on assiste à la fin des possibilités du discours oral chez le personnage. Pour l'orateur qu'est Mycroft, le recours à la langue des signes ne peut être que le retranchement ultime de celui qui ne peut plus trouver le salut dans les mots. Le corps est en effet l'ultime rempart contre la cruauté. Michel Van Schendel, à propos de la combinaison des mots et de la gestuelle, parle d'une « parole tronquée » qui « commande l'ostentation de la gesticulation vocale; elle est en somme une indication de la mise en voix qui détermine la mise en scène des gestes et mouvements accompagnateurs<sup>209</sup> ». Nous verrons que le statut de *langue des signes* diffère selon que l'on se trouve dans la conception gauvrienne ou artaudienne. Chez Gauvreau, la *langue des signes* est une complémentarité de la parole toute souveraine. Chez Artaud, elle est au contraire la condition élémentaire de la mise en scène, à laquelle vient ensuite se greffer le discours verbal qui se doit d'être minimaliste.

Ce sont cependant les comportements verbaux du personnage que nous prendrons en compte à présent, en nous fiant à la grille établie par Nancy C. Andreasen<sup>210</sup>. Dans le cadre de cette analyse, nous énumérerons d'abord les discours qui ne pourront être considérés, en donnant une justification de leur absence dans le texte. Puis, nous repèrerons les comportements verbaux qui apparaissent de manière régulière dans le discours du protagoniste.

Sur les dix-huit comportements verbaux recensés par Nancy C. Andreasen, seulement six ou sept n'apparaissent jamais dans le texte de Gauvreau. Il s'agit de la *pauvreté du langage*, des *discours tangentiel*, *accessoire*, et *guindé*, de la *perte du but* et du *blocage*. Parmi les comportements cités, on remarque que mis à part le *discours guindé*, purement formel, les *discours tangentiel* et *accessoire*, la *perte du but* et le *blocage* relèvent d'une rupture de la pensée qui ne permet plus la poursuite du langage. Le sujet s'éloigne de la question posée, et cela dans tous les cas dénote une tendance du locuteur à détourner facilement son attention et finalement à être incapable de répondre aux questions posées. De ce fait, ces discours apportent peu d'informations significatives, ce qui est impensable dans l'écriture gauvrienne. L'auteur expose dans la citation qui suit sa conception de ce que doit être la langue :

Moi, je crois en l'abondance; au quantitatif maximum allié au qualitatif maximum. Il ne faut pas craindre les potentialités en richesse d'une langue. [...] La richesse, pour moi, évidemment, réside prioritairement dans couleur, vigueur, originalité extrême, cocasserie, innovation catégoriquement osée,

<sup>208</sup> Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, op. cit.

<sup>209</sup> Michel Van Schendel, op. cit., p. 203.

<sup>210</sup> Nancy C. Andreasen, op. cit.

extravagance, excès, invention sans limite, unicité<sup>211</sup>.

Quant au *discours guindé*, il n'a pas de raison d'apparaître dans le texte de Gauvreau si l'on considère le comportement général du personnage. Ce type de discours implique une redondance dans les formules de politesse qui aboutissent finalement à une facture verbale assez creuse. Mycroft Mixeudeim, dont le talent poétique est incontestable (nous en voulons pour preuve l'admiration avouée de ceux qui l'entourent), manifeste parfois une tendance à l'emphase et à l'accumulation, mais celle-ci est toujours motivée par l'amour de la langue, et ne se confond jamais avec une soumission à des règles de bienséance. C'est pourquoi dans cette conception d'une langue exigeante et novatrice, la *pauvreté du langage* ne peut pas non plus intervenir. Ici, le terme de *pauvreté* doit être compris en termes de quantité et non de qualité, c'est-à-dire comme une « restriction in the amount of spontaneous speech, so that replies to questions tend to be brief, concrete, and unelaborated<sup>212</sup> ». À cette limitation de l'étendue du discours, la prolixité peut être opposée, qui est l'une des constantes de l'écriture de Gauvreau. D'abord, Mycroft manifeste des qualités d'orateur incontestables, particulièrement révélées au cours des monologues. Ensuite, les réponses qu'il donne lors des dialogues ont généralement une longueur normale, et ne sont en aucun cas monosyllabiques comme c'est le cas dans le type de discours évoqué. En sa qualité de poète, et bien qu'il avoue une difficulté à produire depuis quelques années, il témoigne d'un goût prononcé pour l'effusion verbale, d'où l'abondance des métaphores, des personnifications et également des métonymies ou synecdoques. Le monologue est pour Mycroft l'occasion de déployer sa verve poétique tout en fustigeant les institutions. Ainsi, la condamnation de la justice donne lieu à une personnification de celle-ci : « Procuste inquisiteur, Procuste vaniteux et impotent et suiveur et sournoisement envieux » [G, II, 679]. La virulence du propos n'est plus à démontrer quand on sait que Procuste est un brigand légendaire de l'Attique qui infligeait des tortures aux voyageurs rencontrés.

D'autres comportements verbaux apparaissent peu et ne retiendront donc pas une part importante de notre étude. C'est le cas de la *pauvreté du contenu*, dont on trouve peu d'occurrences. Ce type de discours ne doit pas être confondu avec le précédent. La notion de pauvreté s'intéresse cette fois-ci au signifié du discours. Dans le langage utilisé par Mycroft, de rares exemples témoignent d'une pensée faible, avec des réponses longues manifestant un certain vide. Le premier monologue<sup>213</sup> prononcé devant le miroir commence par des élucubrations enfantines : « Ba-Ba-Ba-Be-Be-Be-Bi-Bi-Bi-Bo-Bo-Bo- », et se poursuit par des pensées obscures : « Alors que le réel fait des grimaces, alors que les murs deviennent des dos puis des creux de poitrines, pourquoi assaisonner le désarroi de douleurs absolues? » [G, I, 651]. Il faut préciser ici que cette dernière phrase, qui

<sup>211</sup> Claude Gauvreau, *Jeu, op.cit.*, p. 30.

<sup>212</sup> Nancy C. Andreasen, *loc. cit.*, p. 1318. souligné par l'auteur.

Notre traduction : restriction dans la quantité de discours spontané, si bien que les réponses aux questions ont tendance à être brèves, concrètes, et peu élaborées.

<sup>213</sup> Claude Gauvreau, *op.cit.*, acte I, p. 651.

manifeste *a priori* une certaine incohérence du propos, pourrait également être une illustration d'écriture automatique. Nous aurons l'occasion de reconsidérer le discours de Mycroft sous son aspect créateur dans le dernier chapitre. Nous verrons alors que selon le regard qui est porté par le lecteur sur le texte, les conclusions peuvent varier. Le discours de Mycroft est fondamentalement dualiste en ce qu'il peut être jugé par l'école psycholinguiste comme l'expression même de la psychose, tout en pouvant être interprété par l'école littéraire comme une configuration poétique de subversion de la langue. Dans l'acte II, nous retiendrons un autre exemple de la pauvreté du contenu qui s'exprime cette fois-ci par des phrases à caractère répétitif qui peuvent être lues comme des formes de verbigération, propres à ce comportement verbal : « Tout ce qui est *féminin* est *doux*. Je suis toujours sensible à la *douceur féminine* » [G, II, 672], ou encore « Je vis dans le *présent*. Un *présent atténué*. Atténuation de l'existence<sup>214</sup> » [G, II, 673]. Cependant, le nombre d'exemples de la *pauvreté du contenu* étant très réduit, ce type de discours ne sera pas considéré comme un facteur déterminant dans l'hypothèse de la schizophrénie chez Mycroft. Il en sera de même pour ce qui est du *discours divergent* et de l'*écholalie*. Le *discours divergent* est assez difficile à repérer dans le cadre d'un discours écrit, puisqu'il consiste en l'interruption brutale d'un discours, et ce en réponse à un stimulus extérieur. Un moyen de noter l'arrêt d'un discours à l'écrit est de prendre en compte l'apparition de points de suspension à la fin d'une phrase. Mais là encore, dans le cadre d'un dialogue, il est assez ardu de trancher. Les points de suspension peuvent marquer une interruption volontaire du sujet ou au contraire une interruption fortuite, qui se manifeste par une intervention de l'interlocuteur. En voici un exemple : au cours du premier acte, un dialogue est instauré entre Mycroft et la silhouette, qui tente de le convaincre qu'elle est la réincarnation de la fille d'Ebenezer Mopp. Les phrases de Mycroft sont alors ponctuées de nombreux points de suspension. Ce phénomène peut pourtant recevoir deux interprétations : est-il dû à une interruption répétée de la part de la Silhouette, ou au contraire à un effet de surprise chez le poète qui se laisse distraire par ce stimulus extérieur? D'après les didascalies évocatrices du comportement dérouté de Mycroft, je privilégierais l'hypothèse qu'il s'agit là d'un *discours divergent*<sup>215</sup> :

Mycroft Mixeudeim (*tenté*) - Qui que tu sois. . .  
 Silhouette - Communion d'argent liquide, est-ce que ça te dit quelque chose?  
 Mycroft Mixeudeim (*saisi*) - C'est une de ses inventions! Comment as-tu pu savoir des mots aussi extraordinaires?<sup>216</sup>

En voici un autre exemple :

Mycroft Mixeudeim - Ce n'est pas sa voix. . .  
 Silhouette - En es-tu bien sûr?  
 Mycroft Mixeudeim - Mémoire, mémoire. . .[G, I, 660-661]

<sup>214</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>215</sup> C'est nous qui soulignons, dans cet extrait et dans les suivants, sauf mention contraire.

<sup>216</sup> souligné par l'auteur.

L'*écholalie* est également un comportement verbal peu présent dans le discours de Mycroft. On note en effet trois occurrences qui ont lieu dans un unique dialogue, échangé avec Letasse-Cromagnon. L'*écholalie* correspond à un procédé de répétition de mots ou de phrases émanant de l'interlocuteur. En voici une série d'exemples :

Letasse-Cromagnon - Elle n'aime que *les stoïciens*.

Mycroft Mixeudeim - *Les stoïciens ?* [G, IV, 737].

Letasse-Cromagnon - *Des patins à roulettes*.

Mycroft Mixeudeim - *Des patins à roulettes ?* [G, IV, 738]

Letasse-Cromagnon - Le morceau de peau doit être prélevé à *froid*.

Mycroft Mixeudeim - *A froid ?* [G, IV, 743]

Jusqu'ici, l'analyse du discours de Mycroft ne donne pas lieu à une proportion probante de comportements schizophréniques. Cependant, un certain nombre d'autres catégories langagières tirées de l'étude de Nancy C. Andreasen illustrent davantage notre hypothèse, avec des occurrences très nombreuses pour chacun des comportements. Comme nous pourrons le constater, il s'opère alors une sorte d'équilibre entre les comportements inexistants, rares, ou fréquents. Neuf des dix-huit types de discours considérés sont présents dans le discours de Mycroft : il s'agit du *discours sous pression*, du *déraillement*, de l'*incohérence*, de l'*illogisme*, des *assonances et allitérations*, des *néologismes*, des *approximations de mots*, de la *persévération*, et enfin du *discours auto-référentiel*. Nous ne pourrons hélas dans le cadre de ce mémoire, analyser tous les exemples que nous avons relevés. Un choix étant nécessaire, nous focaliserons notre attention sur l'analyse des soliloques de Mycroft, car ils sont le seul véritable espace de liberté d'expression pour notre personnage, les dialogues échangés avec les autres personnages ressemblant à des sortes d'interrogatoires qui influencent le cours de la pensée de Mycroft. Nous montrerons donc en quoi l'étude des monologues est révélatrice de la présence simultanée de la plupart de ces comportements verbaux.

Les soliloques constituent pour Mycroft le moyen d'expression le plus efficace puisqu'il peut alors laisser déferler sa pensée comme bon lui semble. Il en existe deux types dans notre corpus. Les premiers sont déclamés en cachette, devant le miroir-confident. Les seconds constituent une réponse à la question d'un personnage, ou du moins une autorisation à faire part de ses émotions.

Six monologues ponctuent la pièce, et sont répartis dans les différents actes : dans le premier acte, on trouve un seul soliloque. Dans le second, une série de trois monologues, puis un monologue isolé. Dans le troisième, aucun, et dans le quatrième acte, un monologue final. Le premier de ces monologues a lieu après les charges exécutées par Mycroft en réponse aux cris, et une suite de baisers entre les personnages censée

déstabiliser le héros [G, I, 651]. Il s'effectue devant le miroir, où Mycroft exprime son sentiment de persécution. Lors de ces épanchements du personnage, plusieurs comportements verbaux apparaissent : le *discours sous pression*, par exemple, est repérable à l'aide d'une observation de la ponctuation et du balancement des phrases qui peuvent trahir un essoufflement du locuteur. Ici, la ponctuation est très diversifiée, entre une série de phrases interrogatives qui dénotent l'inquiétude du personnage, et des phrases lapidaires, saccadées qui montrent le chevauchement des idées du personnage : « Qui est là? [...] Que me veulent-ils? Qui me veut quelque chose? ». Certaines phrases sont exemptes de formes verbales, comme si le poète séquestré voulait aller au plus urgent, en sachant que le temps de sa solitude est compté. La fonction du verbe dans toute phrase, c'est *l'agir*, et Mycroft est en effet très limité dans sa liberté d'action. Ces phrases nominales du coup ressemblent à des commentaires génériques bien que poétiques, semblables aux définitions des dictionnaires. C'est ainsi qu'il évoque par exemple de façon métaphorique la femme aimée et décédée : « La fille d'Ebenezer Mopp... Amour gigantesque, congelé dans le temps gris. Vieilles douleurs éperdues accrochées à ma peau ». Cette tendance à la suppression du verbe se confirme un peu plus loin dans : « Oripeaux [...] Peau d'ori. Peau d'oreille ». La succession de thèmes sans relation apparente atteste l'existence du *déraillement*. Dans le monologue, les thèmes évoqués sont en effet d'abord le délire de persécution, suivi des souvenirs amoureux, puis le délire à nouveau, une spéculation sur le fait de savoir si les choses sont vivantes ou non, et enfin l'évocation du miroir-confident. La phrase précitée « Oripeaux [...] Peau d'ori. Peau d'oreille » relève tout d'abord de l'*incohérence* puisqu'elle offre un exemple de schizophasie, c'est-à-dire de dissociation entre le mot et ce qu'il désigne. Les oripeaux sont des guenilles dont il reste malgré tout quelque chose de clinquant. Le découpage que le personnage opère sur ce mot ôte à celui-ci sa signification première. *Ori* pourrait *a priori* tout constituer un *néologisme* au sens strict entendu par Nancy C. Andreasen, c'est-à-dire la création d'un mot nouveau, dont l'origine ne peut être devinée<sup>217</sup>. Dans *peau d'ori*, on peut également deviner le début du substantif « ori-gnal », qui est l'allégorie principale de l'œuvre puisqu'il forme en partie le titre de la pièce. Quant à *peau d'oreille*, dérivé à partir de *peau d'ori*, il s'agit d'une approximation de mots, donc de l'utilisation de mots anciens dans un contexte anticonventionnel. Les métaphores de Mycroft peuvent ainsi être interprétées comme des *approximations de mots*. Il en est ainsi de l'*amour congelé*, du *réel qui fait des grimaces*, ou de la vision des murs qui deviennent des *dos puis des creux de poitrines*. La fille d'Ebenezer Mopp, dont la mort constitue la tragédie de la vie de Mycroft, devient dans cette métaphore l'objet d'une momification, et d'ailleurs d'une cristallisation dans l'esprit du poète. Le réel moqueur est une référence aux facéties des pseudo-psychiatres, et on peut comprendre la transformation des murs comme le renversement perpétuel des situations auxquelles Mycroft est confronté et dont il ne saisit pas le sens. La *persévération* est également très présente et se combine avec un autre comportement verbal qui est le *discours auto-référentiel*, puisque la redondance des mots et des idées est directement

<sup>217</sup> Nancy C. Andreasen, *loc. cit.*, p.1320.

reliée au discours centré sur soi, preuve de l'attitude mégalomaniacale de Mycroft. Cela se manifeste dans les mots par la répétition de pronoms personnels et d'adjectifs possessifs et dans les sujets récurrents comme la persécution, la solitude, l'amour perdu. En voici quelques exemples : « On *me* parle à *moi* sans *me* parler. [...] Et personne ne *m'*aura fait de mal de front » ou encore « *Je* parle à *mon* image. À qui d'autre pourrais-je *me* confier maintenant? *Je me* suis trouvé un confident-reflet. La lampe ou la patte de table *me* le reprochera sans doute<sup>218</sup> ». Comme on peut le voir, la préoccupation issue de la mégalomanie est telle que le délire de persécution est même attribué aux choses. Mycroft se sent redevable vis-à-vis d'objets qu'il imagine vivants. On note dans ce même extrait l'allitération en -m- qui se manifeste notamment dans l'utilisation abusive des *me* et des *moi*. Cette association phono-sémantique forme ici une sorte de murmure inaudible qui court tout le long du monologue. Nancy C. Andreasen englobe ces réseaux phonétiques -qui déterminent le choix des mots par des choix de sons- sous le terme *clanging*. Nevert préfère parler de glossomanie formelle ou d'*assonances* et d'*allitérations*. Dans le monologue, la première phrase comporte un grand nombre d'allitérations en -b-, qui rendent le discours enfantin, inintelligible, semblable à du babillage : « Ba-ba-ba. Be-be-be. Bi-bi-bi. Bo-bo-bo ».

Les monologues de l'acte II comportent également une multiplicité de comportements verbaux. Il faut cependant remarquer que durant cet acte, Mycroft ingère à son insu des drogues diverses qui le font passer par des phases de joie, de mutisme, puis de passivité et de frénésie. Cependant, notre objectif n'est pas de prendre en compte les données extérieures qui pourraient justifier tel ou tel comportement du personnage mais de nous concentrer uniquement sur des portions de discours. Dans le premier monologue<sup>219</sup>, une didascalie indique un état de frénésie chez Mycroft, ce qui peut expliquer que l'on note à nouveau l'existence du *discours sous pression*, qui prend ici la forme de phrases courtes, souvent interrogatives, exclamatives, et également nominales : « Que vient faire cette main? [...] Ah! La maîtresse d'école est belle! [...] Je jette la tasse de café! Flaque de boue brune! ». Les phrases saccadées et sans transition sont justifiées par l'attitude euphorique du personnage. On le note encore ici : « Les femmes dansent! On a dit qu'il était fou! ».

De ce fait, il y a à nouveau apparition du *déraillement*, avec une accumulation de sujets sans rapport les uns avec les autres, comme ici par exemple : « Un pied est pris dans un piège à loup. La femme a des bras invitants qui sont des mâts flexibles, des mâts de rose bambou ». L'incohérence des phrases est en partie due à la présence de la synecdoque formée par « un pied » pour désigner un être humain, et qui ne donne lieu ensuite à aucune description substantielle. Les synecdoques sont ici un moyen de réduire les êtres à une seule caractéristique dont ils sont les représentants, que ce soit l'érotisme (« un gros derrière blanc se dévoile devant moi ») ou les instances jugeantes : « Un doigt est dressé,

<sup>218</sup> C'est nous qui soulignons : en italique, les éléments allant en faveur d'un discours auto-référentiel; en gras les allitérations en -m- dont nous faisons état juste après.

<sup>219</sup> Claude Gauvreau, *op.cit.*, acte II, p. 679. Les extraits suivants seront tirés de cette page.

menaçant : un doigt qui expulse! ». Le *déraillement* est récurrent dans ce monologue, comme en témoigne cet exemple extrait des dernières proférations : « Les moustaches de tendresse font trempette dans la bière âcre. Ce sont les cerceaux, les cerceaux, les cerceaux ». On peut imaginer que les cerceaux évoquent ici l'auréole formée par le contact des moustaches avec le liquide, mais le sens est toutefois loin d'être limpide!

L'*illogisme* au sein des phrases naît du rapprochement de deux idées sans relations à l'aide d'un mot de liaison que rien ne justifie, par exemple de conjonctions de coordination. Dans la phrase suivante, la conjonction *mais* est illogique : « Les juges ont des œillères. Des œillères de chevaux. *Mais* il y a de la beauté, à travers un virevoltement blafard : incendiaire corvée que de se déshabiller en public ». Dans celle-ci, la conjonction de coordination *et* est également absurde : « Le pubis a des sourcils bruns. *Et* quelle est cette enfance qui glisse sur des glacis?<sup>220</sup> ». On note par ailleurs dans la seconde phrase de cet extrait la présence d'une *allitération* en -s-, qui marque le cheminement rapide de l'enfance. L'allitération en-t- est également remarquable dans la phrase « Une tête qui sortait du trottoir a été coupée comme un champignon ». La récurrence du -t- aboutit à une forme de saccade sonore à l'image de l'accident qui se combine bien avec le *discours sous pression*, omniprésent dans le texte. On remarque que les réseaux phonétiques sont à considérer en liaison avec les autres comportements verbaux, puisque leur rôle est de mettre l'accent sur telle ou telle caractéristique du discours. Observés de manière autonome, ils ont peu de signification.

Les *approximations de mots* sont elles aussi nombreuses : la *rosée souriante*, le *hoquet ricaneur*, et la *patinoire de paroles coagulées* sont autant d'images non-conventionnelles : la rosée est personnifiée et fait penser à la rosée à tête de chatte de Breton, le hoquet est doté d'une fonction, le rire. La dernière métaphore semble référer à la salive des drogués, répandue à terre en une surface glissante, et qui rend le discours incompréhensible.

La *persévération* dans ce monologue s'exprime aussi bien dans les mots que dans les sujets. Le mot *femme* est répété à plusieurs reprises dans les phrases qui suivent : « La femme a des bras invitants [...] », « La femme a donné rendez-vous [...] », « Les femmes dansent », « La femme est chaude [...] ». L'idée de sensualité propre à la femme est évidente. La femme est avant tout l'objet du désir pour Mycroft. Son rôle social est souvent passé sous silence, ou s'il est évoqué, ne fait que confirmer la fonction de séduction, comme ici : « Ah! La maîtresse d'école est belle! ». La punition et la justice constituent l'autre thème principal du monologue : « Un doigt est dressé, menaçant » « Les juges ont des œillères », « il fait l'acte défendu », « des gendarmes courent », « Les lois se dissolvent dans le plaisir qui est seul légitime ». Ce dernier exemple témoigne bien de l'opposition qui définit les deux thèmes principaux, la réprobation des institutions jugeantes face à la revendication d'une plus grande liberté, en l'occurrence sexuelle. Dans ce premier monologue d'une série de trois, on lit les prémices d'un délire de persécution qui sera plus présent dans les deux suivants : l'omniprésence des thèmes de la faute et de

<sup>220</sup> C'est nous qui soulignons, dans cette citation et dans les suivantes, sauf mention contraire.

la punition qui s'ensuit est un premier exemple. Le sentiment de persécution se révèle dans le *discours auto-référentiel* par l'emploi abusif de pronoms personnels, comme dans cette phrase : « Des enfants, *qui ne sont pas moi*, montent la garde autour d'un parc sans lumière ». La présence du *moi* manifeste une emphase narcissique tout à fait inutile, et même absurde.

Les deuxième et troisième monologues<sup>221</sup> seront traités conjointement, étant donné la similitude de leur thématique, en l'occurrence à nouveau la persécution, mais non plus située dans l'enfance comme précédemment. Il s'agit à présent de l'acharnement des instances jugeantes sur le poète, qui se perçoit comme un martyr devenu léthargique. Le *discours auto-référentiel* est encore plus présent. Dans le second monologue, il s'exprime par la prééminence des pronoms personnels, qui servent de leitmotiv au discours, ainsi qu'on peut le constater dans ces extraits :

C'est **malgré moi**. On **me** coupe du **monde**. C'est **malgré moi**. On **me** fait un procès. Des **moralisateurs** insincères se reconnaissent le droit de **me** juger. Des conformistes drapés **me** jugent, profitant de **ma** léthargie .

L'*allitération* en -m- donne l'impression d'un murmure du poète persécuté. De plus, les anaphores de la dernière partie du monologue mettent l'accent sur la défense du condamné :

*Je ne reconnais pas* la culpabilité qu'on m'impose de force. *Je ne reconnais pas* la compétence des juges intéressés. *Je ne reconnais pas* l'amour des assassins guêtrés de stupidité. *Je ne reconnais pas* la lucidité des vengeurs qui n'ont rien compris .

Ces exemples témoignent également de la présence de la *persévération*, étant donnée la redondance d'un thème unique : l'innocence du poète face à une machine judiciaire hypocrite et implacable. Il en est de même dans le troisième monologue, mais on note une variante. Le poète, au lieu de parler au « je », préfère adopter une attitude de retrait, afin de donner plus d'ampleur à son propos. Ainsi, le *discours auto-référentiel* et la *persévération*, s'ils sont toujours présents, sont dissimulés sous des appellations telles le *léthargique*, le *lion écrasé* dans les phrases suivantes : « *Le léthargique* se meurt, et on l'aide à mourir » et « Les pleutres armés de pleutrerie montent à l'assaut du *lion écrasé* ». D'autres tirades réfèrent même à son statut de poète, sans le dire explicitement : « On a volé le manuscrit. Pour qu'il ne puisse pas rouspéter, on a pris son œuvre comme otage ».

La thématique du poète écrasé par la machine judiciaire confère à ce discours emphatique le statut de *discours sous pression*. Dans le second monologue, les phrases sont souvent lapidaires et répétitives, avec une présence accrue de points d'exclamation, qui traduisent la rage du poète, comme ici : « Courroucé! Le vaincu est courroucé! » ou encore dans cette phrase « Le jugement de celui qui ne sait pas faire et qui ne sait qu'empêcher l'autre de faire! ». De plus, la répétition des pronoms personnels est un

<sup>221</sup> Claude Gauvreau, *op. cit.*, acte II, p. 679-680. Les extraits suivants seront tirés de ces pages.

moyen pour l'orateur de rendre le discours emphatique. Les réseaux phonétiques que l'on peut observer, tendent, par les associations qu'ils suscitent, à renforcer la violence des propos. L'*allitération* en -r- est notamment omniprésente, dans les extraits précédents comme dans celui-ci : « Celui qu'on déprime et qui déprime, Procuste empereur! ». Le son rêche du « -r- » dénote la présence de l'agressivité. Le troisième monologue fait alterner l'exclamation et l'interrogation dans des phrases courtes : « *Qui l'a voulu? Qui l'a laissé faire? Qui l'a approuvé?* », « Les caves jubilent! ». L'anaphore du *Qui* est encore une forme de persévération qui dénote la présence du même délire de persécution que précédemment.

On remarque également dans le deuxième monologue des exemples de *déraillement*, d'*incohérence* et d'*illogisme* qui peuvent d'ailleurs être rassemblés dans cette unique citation : « Les ongles ont inscrit sur ma face le signe du mépris : sillons du pouilleux-purulent! *Mais* il y a des dentelles roses ». En effet, ces deux phrases juxtaposées n'ont aucun lien entre elles : la première traite de l'injustice, et la seconde de l'érotisme. On a donc l'impression du chevauchement de deux idées. La présence de la conjonction « mais » ne peut suffire à établir un rapport logique entre les deux phrases. En ce sens, il y a *déraillement*. De plus, cette même conjonction *mais* qui tente de marquer une transition là où il est impossible d'en introduire une constitue finalement une illustration d'*illogisme*. Il nous faut enfin noter l'association « pouilleux-purulent », qu'on ne peut assimiler à un comportement verbal pathologique, qui est plutôt une motivation par le signifiant (le pouilleux et le purulent paraissent se supposer l'un l'autre à cause de la parenté phonétique des deux mots). Dans le troisième monologue, on remarque une association semblable en apparence, qui va dans le sens de l'incohérence : il s'agit de *Pustules-bonté!*. La relation entre deux termes aussi contradictoires est en effet difficile à effectuer. La purulence de la pustule est très éloignée du concept de bonté, d'où la présence de l'*incohérence*. *Pustules-bonté* peut être également considéré comme une *approximation de mots*, puisque deux termes connus sont associés de manière nouvelle. Ce type de comportement verbal est d'ailleurs très présent dans ces deux monologues. Dans le premier d'entre eux, on peut retenir cette métaphore de l'amour : « Les amoureux, main dans la main, se noient dans la *pelure nacrée d'une lumière* ». Cette métaphore ne constitue pas un comportement verbal pathologique mais est une illustration de l'écriture *exploréenne*. L'*approximation de mots* est considérée par les psycholinguistes comme une forme de création verbale (de même que les *néologismes*) qui peut se confondre avec une production poétique. En ce sens, on perçoit ici les nuances à apporter à la catégorisation pathologique : ce qui semble relever de la schizophrénie dans un contexte clinique peut devenir dans un contexte littéraire une pure création poétique. Dans le second monologue, l'*approximation de mots* se lit dans l'évocation de la *léthargie* du poète. Celle-ci est assimilée à une *flèche fluidique*, qui affaiblit le « persécuté » dans sa lutte contre le pouvoir établi : « D'où vient la *léthargie*? Qui en a fait une *flèche fluidique*? ». Le *déraillement* se perçoit également dans la juxtaposition des sujets, comme dans cet extrait qui fait alterner une métaphore de l'échec patriotique avec une référence sexuelle : « Les drapeaux ont des

queues de misère. Derrière tout blanc ». Cette phrase témoigne à nouveau de la double focalisation du discours de Mycroft : les revendications d'une part (sociales ou politiques comme c'est le cas ici) avec la question de la sexualité et de l'érotisme. Nous verrons néanmoins que le *déraillement* peut également se confondre avec le procédé de l'écriture automatique inventé par les surréalistes et repris par Gauvreau sous la forme de l'automatisme surrationnel.

Le quatrième monologue<sup>222</sup> étudié se déroule également devant les autres personnages. Dans ce discours, il y a une résurgence d'*approximations de mots*. Certaines seraient considérées au sens courant du terme comme des néologismes (c'est-à-dire des créations de mots ou d'expressions dont on peut ou non deviner l'origine), mais l'acception d'Andreasen est plus stricte puisque les mots dont on peut deviner la dérivation sont des *approximations de mots*. En voici deux exemples : « Un troupeau de femelles *égomaniaques* jouaient à saute-mouton [...] ». Le mot formé, à forte connotation psychanalytique, tire ses origines d'*ego* et de *maniaques*. On devine également aisément le découpage du terme *sous-frîre* dans la phrase : « Et moi, elle a réussi à me faire *sous-frîre* ». Il s'agit d'un homonyme du verbe « souffrir ». La *persévération* réapparaît dans les sujets évoqués, qui sont la gent féminine et le sentiment de persécution :

Et ces printemps où, sur la chevelure de la fille d'Ebenezer Mopp, la tiédeur coloriée faisait étinceler des poussières de bonheur. [...] Non, non, faites disparaître les calculateurs calomniateurs!

Le discours auto-référentiel est une fois de plus relié au sentiment de persécution, ressenti aussi bien dans les souvenirs de l'enfance que dans le présent du poète : « Un jour, un garçon m'attrapa dans l'œil avec une boule. Et la police faillit m'arrêter parce qu'il avait dit qu'on lui avait fait mal à l'œil et que c'était moi ».

Le monologue comporte également des marques de *déraillement*, d'*incohérence* et d'*illogisme*. Le chevauchement des idées est assez manifeste étant donné le nombre de sujets sans liens évoqués les uns à la suite des autres : les jeux d'enfant, un souvenir de fête, l'évocation de la fille d'Ebenezer Mopp, la bibliothécaire, la pêche aux oignons, le poète martyr. L'*incohérence* est incontestable dans certaines phrases qui forment des métaphores incompréhensibles comme celle-ci, « Des cœurs d'artistes voulaient être une couronne mangeable », ou encore « La pêche aux oignons fera frîre nos ailes camuses ». Ce dernier exemple est à intégrer aussi dans les occurrences d'*illogisme*, puisque la phrase qui suit, « Et moi, elle a réussi à me faire sous-frîre » comporte une conjonction de coordination qui n'a pas lieu d'être. En effet, quel lien établir entre la pêche aux oignons et la souffrance causée par une femme?

Enfin, il nous faut considérer le dernier soliloque de Mycroft, qui est particulièrement important puisqu'il intervient au moment de sa mise à mort par les pseudo-psychiatres<sup>223</sup>. Pendant l'agonie de Mycroft, le discours de celui-ci est marqué par

<sup>222</sup> *ibid.*, acte IV, p. 686-687. Les extraits suivants seront tirés de ces pages.

<sup>223</sup> *ibid.*, acte IV, p. 748-749. Les extraits suivants seront tirés de ces pages.

la conscience du peu de temps qui lui est imparti pour exprimer sa rage désespérée. Du coup, on assiste à un *discours sous pression* sans précédent. Le discours est empreint d'une ultime revendication de liberté, et évoque la foi en un triomphe à venir, que le précurseur Mycroft ne verra pas hélas. Il y a une projection importante dans le futur, une adresse qui veut retenir l'attention des générations à venir. Le ton ne peut être que vociférateur dans cette métaphore de la liberté : « La liberté naîtra, corps adulte accouché par l'infiniment piétiné ». L'*incohérence*, cette fois-ci, s'exprime en langue *exploréenne*, avec l'apparition des glossolalies. Nevert<sup>224</sup> rappelle que ce don des langues peut être d'origine religieuse, pathologique ou poétique. On reconnaît la glossolie par les caractéristiques suivantes : parenté avec le monologue, débit rapide, présence de phonèmes de la langue maternelle alternant avec des affixes ou des prototypes de langues étrangères. L'auteur ajoute que le « discours glossolalique donne l'impression d'une répétition incessante de la même phrase ». Voici quelques exemples tirés du monologue de Mycroft : « Et pourtant...résacor dibitlef théosmune » ; « Libualdivane, drétlôdô cammuef;[...] ». Ces extraits de discours, quasiment impossibles à déchiffrer, constituent une illustration des *néologismes* telle que l'entend Andreasen. Il s'agit en effet de mots complètement nouveaux, dont on ne peut deviner l'origine. Seul *libuadivane* pourrait s'apparenter à une transformation des mots « liberté divine ».

Des *approximations de mots* apparaissent également en très grand nombre : « Il n'y a pas d'*ému* réchauffant ». Ici, l'adjectif est transformé en substantif, d'où une nouvelle acception du mot. De même, un verbe prend la forme d'un nom dans cette citation : « Il y a le surlendemain inespéré après le triomphe du *glapir*. » Dans certains termes, une syllabe est modifiée : c'est le cas de *mordicités* dans la phrase « Les coudes sont serrés, les coudes des *mordicités* ». L'origine du mot pourrait être « mordacités », qui désigne le caractère d'une substance corrosive. Dans ce discours du combat, il n'est pas étonnant de trouver des mots porteurs de violence. *Mordicités* pourrait également référer à la morbidité, qui est une constante de l'intrigue. Ce terme peut enfin être compris comme une référence au mot « nordicité », qui serait alors une allusion à l'origine géographique du peuple québécois et une attitude de cohésion nationaliste souhaitée par Mycroft et symbolisée par le contact des *coudes*. De même en ce qui concerne les *boréalités* dans la phrase « À travers des *boréalités* de névé-dentelures, un charme plus jeune que moi sembler rallier des poignées d'idéal ». Dans cet hommage consacré à la relève poétique, les *boréalités* sont en fait un substantif inventé à partir de l'adjectif « boréal ». L'association *névé-dentelures* est plus complexe : « névé » désigne une masse de neige durcie en haute montagne. Le terme « dentelures » pourrait, en considérant le champ lexical précédent, référer à un sommet en dents de scie. En rassemblant ces deux définitions, l'interprétation devient possible : ainsi, il s'agirait d'un sommet neigeux en dents de scie, qui serait la métaphore des combats plus ou moins fructueux du poète, luttes qui devraient à présent être poursuivies par la jeune génération. Dans cette même perspective d'une régénérescence d'un mouvement d'idées, le mot *précursion* dans « les armées du désir purifiant, panorama intangible d'une

<sup>224</sup> Michèle Nevert, *Des Mots pour décomprendre*, op. cit. , p. 30.

*précursion* intuitive » doit être compris comme le substantif dérivé de « précuseur ». Enfin, la dernière phrase du monologue, interrompue par la mort du poète, est un dernier exemple d'*approximation de mots* : *Liberté-rides aqueuses...* doit en effet être décomposé dans ses trois termes « liberté », « rides » et « aqueuses ». Si on considère le mot « rides » dans un contexte aquatique, il correspond à la formation de légères ondulations à la surface de l'eau. Quant à « aqueux, se », il réfère à ce même champ lexical de l'eau. Ainsi, « liberté-rides aqueuses » pourrait être compris comme une liberté « qui fait des remous », ce qui irait dans le sens du discours révolté de Mycroft. Cette *approximation de mots* serait considérée dans le cadre d'une analyse poétique comme une métaphore, bien évidemment. Cette rage du poète agonisant qui voudrait croire que sa lutte n'a pas été vaine se lit également dans les réseaux phonétiques. On remarque dans les allitérations en -r- et en -f- qui suivent des prévisions funestes en ce qui concerne l'avenir, le poète mourant manifestant un certain pessimisme : « L'horrible plane et déverse sa lumière, il n'y a pas d'entrailles d'arborescences de verre [...] » ou encore dans « le fer avec des fleurs », « il n'y a pas de fraternel, il n'y a pas d'ému réchauffant », « prophétique fumet » et « phosphorescent ». La redondance du -r- va dans le sens d'une exacerbation de la violence, qui atteint son apothéose lors de l'assassinat du poète. La répétition du -f-, en revanche, semble révéler la subsistance d'une certaine tendresse, une certaine chaleur utopiques. Le *discours auto-référentiel* est également apparent, non pas dans l'utilisation qui est faite des pronoms personnels, mais des métaphores totalisantes qui réfèrent en fait au travail effectué par le poète en matière de conquête libertaire : « Tout a été occis », « L'espoir est tranché », et « le possible est tué », « l'infiniment petit piétiné », « Ce qui n'a pas été vu ». La profession de foi du poète s'achève donc sur l'espoir d'un germe à renaître, et qui verra cette fois-ci l'avancée de la liberté.

Nous avons tenté, à travers une analyse approfondie des monologues de Mycroft, de démontrer l'omniprésence des comportements verbaux propres aux schizophrènes. Sur les dix-huit catégories considérées au départ, neuf apparaissent très régulièrement, et trois ont peu d'occurrences. Six des comportements ne trouvent aucun écho dans le texte. La proportion plus importante de déviations langagières présentes et la correspondance entre les caractères dégagés par Freud et les comportements du personnage semblent conforter cette thèse d'un comportement schizophrène chez Mycroft.

## Conclusion

La comparaison des comportements psychologiques et physiques de Mycroft avec la grille de caractéristiques élaborée à partir de définitions psychanalytiques de la schizophrénie nous a permis d'affirmer la chose suivante : Mycroft, dans sa gestuelle et dans ses réactions psychologiques manifeste des traits schizophréniques qui sont en l'occurrence l'incohérence, le détachement par rapport à la réalité, une activité délirante, la détérioration affective et intellectuelle, ainsi que des périodes de rémission de la maladie. Le poète épié et torturé psychologiquement qu'est Mycroft voit ses facultés s'amenuiser, puis finalement disparaître totalement. Ce rapport de cause à effet, entre manque de liberté et absence de création est d'ailleurs justifié par Claude Gauvreau dans la phrase suivante : « la plus haute qualité créatrice est productible seulement dans la liberté inconditionnelle<sup>225</sup> ». La pièce aurait ainsi un rôle préventif à l'égard de la jeune génération créatrice, la mettant en garde contre le risque d'enfermement dans un univers clos, de type concentrationnaire. Mycroft apparaît ainsi comme l'exemple du poète reclus, qui préfère le monde imaginaire créé par lui à la réalité, ce qui le rend impuissant face aux machinations dont il peut faire l'objet. Gauvreau admet donc lui-même le repli sur soi du personnage, qui fonde en partie l'intrusion de la schizophrénie.

L'hypothèse de la schizophrénie chez Mycroft est encore renforcée par certaines assertions de Michèle Nevert<sup>226</sup>. Celle-ci distingue trois types de créateurs. Tout d'abord, l'aliéné dont la pathologie « déclenche une activité de compensation ». Puis, l'artiste, qui après un temps d'activité créatrice, « sombre dans la folie ». L'évocation de la vie passée de Mycroft (qui jouissait jusque là d'un grand pouvoir de renouvellement poétique), et du souvenir vague d'une lobotomie qui lui aurait enlevé toute capacité pourrait intégrer le poète dans cette seconde catégorie. Nevert isole enfin un troisième groupe, celui des artistes dont le travail technique témoigne initialement d'une perturbation psychique. Nevert insiste alors sur la nécessité de différencier l'artiste et « l'auteur de délire » : le premier vise en effet à la « reconstruction » d'objets tandis que le second a pour ambition « sa propre reconstruction » par le biais de la création. Dans le cas de Mycroft, la création vise plutôt à la reconstruction du moi, fortement altéré par les expériences subies, et qui ne se révèle à nouveau que dans l'amour éprouvé pour Dydame Daduve.

Cependant, notre analyse serait incomplète et injuste si nous nous contentions de relever dans les propos du protagoniste ce qui a trait à la folie. Il nous faut effectivement évoquer les relations qui peuvent exister entre schizophrénie et création littéraire, en nous interrogeant notamment sur la difficulté à déterminer une frontière entre ces deux pôles. La dimension créatrice contenue dans le discours de Mycroft est à cet égard révélatrice, et témoigne de l'ambiguïté du traitement du langage dans *La Charge de l'original épormyable*. Tout d'abord, le double statut du héros, qui peut être perçu comme un schizophrène mais qui est également un poète déchu. En ce sens, on pourrait se demander si les déviations

<sup>225</sup> Claude Gauvreau, *Jeu*, op.cit., p. 30.

<sup>226</sup> Michèle Nevert, *Les Accros du langage*, op.cit., p. 13-15.

langagières de Mycroft ne sont pas tout simplement le résultat d'une volonté créatrice. De plus, si l'on considère les comportements verbaux les plus présents dans le discours du personnage, on remarque que certains d'entre eux pourraient faire l'objet d'une double interprétation, selon qu'on les envisage des points de vue psychiatrique ou littéraire. Certains d'entre eux peuvent participer des procédés poétiques reconnus, dans le contenu qu'ils véhiculent et même dans la désignation formelle qui leur est donnée. Ainsi, en reprenant rapidement certains comportements verbaux, on peut leur trouver des parentés avec des procédés poétiques : le *discours sous pression* par exemple est un discours emphatique, qui s'exprime sur un ton déclamatoire. Il est omniprésent dans le théâtre de Gauvreau, car il constitue un moyen fondamental d'exercer une focalisation emphatique sur des idées maîtresses. Il est également récurrent dans la poésie. En cela, peut-on considérer qu'il soit révélateur d'une forme de folie quelconque? De même, le *déraillement* dénote une spontanéité du langage qui est le propre de l'écriture poétique et qui s'apparente au procédé de l'écriture automatique. Le chevauchement des idées et l'absence de transitions peuvent constituer les éléments d'un système de valeurs poétiques, qui ne se limitent pas à cette stylisation de la folie que nous avons jusqu'ici mise en évidence. L'*incohérence* par ailleurs, qui rend le discours incompréhensible par l'utilisation de la schizophasie notamment, se retrouve dans l'écriture *exploréenne* inventée par Gauvreau. Bien évidemment, si l'on abandonne les procédés schizophréniques pour s'intéresser à l'analyse du discours de Mycroft dans ce qu'il comporte de poésie, la nécessité d'une compréhension totalisante du texte disparaît puisque les collages verbaux auxquels s'adonnent Mycroft et son créateur Claude Gauvreau ont précisément pour objectif de ne pas être analysables immédiatement. Gauvreau prône en effet en poésie une liberté totale, qui implique entre autres choses de se soustraire aux règles de syntaxe et de grammaire. Il affirme ainsi ses convictions en matière de liberté créatrice :

C'est une langue vivante et originale que je souhaite. La langue, comme toute expression humaine, est un phénomène vivant; [...] Je refuse le suicide linguistique par soumission à l'académisme<sup>227</sup>.

Cette langue anticonformiste que revendique Gauvreau se retrouve notamment dans l'emploi par Mycroft des *néologismes* et des *glossolalies*. Le néologisme est une figure courante en poésie. Le Gradus<sup>228</sup> précise les créations de mots possibles : « Le néologisme s'obtient par dérivation [...], composition [...], imitation de bruits [...], invention gratuite [...] ou amalgame ». Cette langue est également enrichie au moyen d'un grand nombre de métaphores, figures poétiques qui sont assimilées aux *approximations de mots* en psycholinguistique. Notre corpus contient un grand nombre de néologismes, particulièrement ceux nés de la dérivation ou les mots-valises, issus d'un amalgame. La glossolalie est une illustration intéressante de cette rencontre possible entre folie et

<sup>227</sup> Claude Gauvreau, *Jeu*, op. cit.

<sup>228</sup> Bernard Dupriez, *Gradus, les procédés littéraires (dictionnaire)*, Paris, Union générale d'édition, 1984, p. 310.

création. Simon Harel parle de cette rencontre dans son étude intitulée « La glossolalie comme lieu de réparation : Artaud à Rodez<sup>229</sup> ». Il confère en effet différentes fonctions à la glossolalie, parmi lesquelles figure celle d'un désir de faire coïncider parole et écriture : « [...] l'énonciation glossolale tente de reproduire le surgissement d'une parole, d'un flux sonore pouvant combler la résonance d'une douleur perçue dans l'acte de l'écriture<sup>230</sup> ».

De même, les métaphores qui sont extrêmement présentes dans le texte se retrouvent en psycholinguistique sous la définition *approximations de mots*. Parmi ces expressions métaphoriques qui consistent en une opération destinée à donner une impression dont l'interprétation incombe ensuite au lecteur, on a relevé un certain nombre de synecdoques. Mais le propre de l'écriture *exploréenne* dont Gauvreau est le créateur, c'est d'aboutir à une écriture-hiéroglyphe qui échappe en grande partie à une volonté éventuelle de déchiffrement. C'est d'ailleurs ainsi que Claude Gauvreau démystifie certaines données de sa poésie dans sa correspondance avec Dussault :

Des bribes de mots abstraits et connus, modelés dans une intrépide sarabande inconsciente, produisent l'*image exploréenne*.

On parle d'image exploréenne lorsque les éléments constitutifs des nouveaux éléments singuliers ne sont plus immédiatement décelables par une opération analytique. Je dirais aussi qu'il y a image exploréenne lorsque la situation présente de la psychanalyse ne permet pas à cette science [...] de découvrir en l'objet poétique le contenu latent<sup>231</sup>.

Enfin, les récurrences phonétiques considérées à la fois comme un procédé poétique et un comportement schizophrénique occupent une grande place dans le discours du personnage. Même si leur interprétation en poésie doit être prudente, il est évident que la redondance de certains sons donne au discours des connotations spécifiques.

Nous venons donc d'amorcer la possibilité d'une étude du discours de Mycroft considéré cette fois-ci dans ses qualités de créativité. Cette relation entre langage de la folie et langage poétique fera l'objet de notre troisième et dernier chapitre. Cependant, ainsi que nous l'avons indiqué dans l'introduction générale de ce mémoire, le discours ne sera pas l'unique préoccupation de cette ultime réflexion sur la question de la frontière insaisissable entre psychose et création. Nous nous intéresserons en effet également au concept de langue, et à ses deux formes d'expression, la *langue exploréenne* telle qu'exprimée dans le discours de Mycroft et la *langue des signes*, dans la double interprétation que l'on peut en faire, selon la pièce considérée. Cet intérêt pour une langue de la gestuelle sera soutenu par une réflexion sur la favorisation dans le théâtre de la cruauté de cette fusion possible entre création et folie.

<sup>229</sup> Simon Harel, « La Glossolalie comme lieu de réparation : Artaud à Rodez », p. 39-59, dans Michèle Nevert (dir.), *Les Accros du langage*, Montréal, Balzac, 1993, 348 p.

<sup>230</sup> *ibid.*, p. 44.

<sup>231</sup> Claude Gauvreau, « Lettre du 13 avril 1950 », dans *Correspondance 1949-1950 : Claude Gauvreau, Jean-Claude Dussault*, Montréal, L'Hexagone, 1993, p. 300.

### CHAPITRE III

#### *FOLICRUAUTÉ* ET CRÉATIONS LANGAGIÈRES DANS LE THÉÂTRE D'ANTONIN ARTAUD ET DE CLAUDE GAUVREAU

Dès qu'il y langage, il y a loi - faite pour  
mesurer les limites d'une certaine  
liberté, qu'on ne saurait franchir sans  
être bientôt *ailleurs*.

Michel Pierssens, *La Tour de Babel*.

## Introduction

Les langages de la folie dans *Les Cenci* et *La Charge de l'original épormyable* ont jusqu'ici été traités dans leur dimension pathologique (comme mise en scène de pathologies dans le discours). Le langage de la folie peut être également vu comme le résultat d'un travail créateur, lié chez les auteurs à une volonté d'échapper au carcan social de la langue en créant leur propre langue, donc un nouveau code. Antonin Artaud et Claude Gauvreau justifiaient de la façon suivante cet enjeu de subversion linguistique : « [...] il importe avant tout [...] de retrouver la notion d'une sorte de langage à mi-chemin entre le geste et la pensée<sup>232</sup> », proclamait le premier, tandis que le second s'exclamait : « [...] C'est une langue vivante et créatrice que je souhaite. La langue, comme toute expression humaine, est un phénomène vivant ; tout ce qui est vivant évolue... [...]»<sup>233</sup>.

Ces nouveaux codes se fondent sur la théorie du Théâtre de la Cruauté proposée par Artaud. Artaud souhaitait renouveler le théâtre occidental, enfermé selon lui dans le psychologisme et le verbalisme. C'est ainsi qu'il dénonce une culture qui lui apparaît sclérosée. Il attribue la confusion contemporaine à la « rupture entre les choses, et les paroles, les idées, les signes qui en sont la représentation<sup>234</sup> ». C'est afin de réconcilier tous ces éléments qu'Artaud invente la *langue des signes*. Elle a pour objet d'exploiter tous les recours permis par la mise en scène (décor, lumière, son, accessoires, déplacements dans l'espace, etc.) et multiplie également les possibilités d'expression de l'acteur (cris, onomatopées, gestuelle, suppression de la frontière matérielle entre la scène et la foule, etc.). Au sein de la machinerie géniale du Théâtre de la Cruauté se dessine donc une langue fondamentalement physique. L'objectif d'une telle langue est de mobiliser les sens du spectateur avant d'accaparer son esprit.

Il est possible de tisser des liens entre la *cruauté* et la *folie*. Cette association forme ce que nous avons choisi d'appeler la *folicruauté*. Cependant, la *cruauté* participe aussi d'une démarche lucide, volontaire, qui vise une transformation. Elle a une dimension créatrice. C'est ce que nous essaierons de montrer dans ce chapitre, en mettant d'abord en évidence les liens qui unissent la notion artaudienne de cruauté à la folie et à la nécessité de création, puis en analysant dans les deux pièces les inventions des auteurs au plan de la langue, du code.

L'analyse cherchera à témoigner d'un traitement différent de la *langue des signes* selon les pièces, qui s'organise de manière relativement cohérente chaque fois, et relève de deux conceptions différentes de la *cruauté*. Nous tiendrons compte également de la création verbale originale de Claude Gauvreau, appelée la *langue exploréenne*. L'auteur québécois, ne se satisfaisant pas de l'usage exclusif d'une langue physique, choisit de

<sup>232</sup> Antonin Artaud, « Le Théâtre de la cruauté (premier manifeste) », dans *Le Théâtre et son double, Œuvres complètes*, 1964, t. IV, p. 106.

<sup>233</sup> Claude Gauvreau, « Réflexions d'un dramaturge débutant », *Jeu*, n° 7 (hiver 1978), Montréal, p. 29.

<sup>234</sup> Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1964, t. IV, p. 12.

contrer à sa manière la norme langagière en se libérant ainsi des « enclos linguistiques », comme les appelle Ruth Ménahe<sup>235</sup>.

La comparaison, en montrant que dans chaque pièce, les signes tendent à s'organiser pour converger vers une visée différente, devrait conforter l'hypothèse de la dimension créatrice des *langages de la folie*.

---

<sup>235</sup> Ruth Ménahe, *Langage et folie, essai de psycho-rhétorique*, Paris, Les Belles-Lettres, 1986, p. 61-80.

## I. Le théâtre d'Artaud ou la fusion des termes : peste, cruauté, folie et métaphysique

Notre interprétation de la folie a déjà occupé une large part de ce mémoire. Nous nous intéresserons donc immédiatement à la théorie de la cruauté d'Artaud. Jacques Derrida commente ainsi cette première approche de la cruauté : le Théâtre de la Cruauté « annonce la limite de la représentation. Le théâtre de la cruauté n'est pas une *représentation*. C'est la *vie elle-même* en ce qu'elle a d'irreprésentable<sup>236</sup> ». Il nous faut à présent définir quelles sont les modalités du théâtre dans lequel cette nécessité cruelle prend forme, afin de pouvoir ensuite juger de quelle façon la cruauté trouve sa place dans notre corpus. L'objectif d'Artaud, avant de créer son propre théâtre, est de détruire celui qui lui est contemporain, en l'occurrence ce théâtre qu'il considère débordant de mots et de psychologie :

Je sais bien d'ailleurs que le langage de gestes et attitudes, que la danse, que la musique sont moins capables d'élucider un caractère, de raconter les pensées humaines d'un personnage, d'exposer des états de conscience clairs et précis que le langage verbal, mais *qui a dit que le théâtre était fait pour élucider un caractère, pour la solution de conflits d'ordre humain et passionnel, d'ordre actuel et psychologique comme notre théâtre contemporain en est rempli?*<sup>237</sup>

Sa dénonciation du théâtre occidental est également motivée par l'absence d'âme d'un tel théâtre, où le verbiage condamne l'introduction d'une part, fût-elle infime, de métaphysique :

Notre idée pétrifiée du théâtre rejoint notre idée pétrifiée d'une culture sans ombres, et où de quelque côté qu'il se retourne notre esprit ne rencontre plus que le vide, alors que l'espace est plein<sup>238</sup>.

En marge de ce théâtre du superficiel, Antonin Artaud veut toucher à l'essence véritable du théâtre. Il annonce son projet en ces mots : « Briser le théâtre pour toucher la vie, c'est faire ou refaire le théâtre<sup>239</sup> ». Le théâtre prôné par Artaud doit donc faire table rase des précédents, en exploitant la notion de *cruauté*. Le Théâtre de la Cruauté fut une entreprise mal assimilée par les contemporains d'Artaud, qui se méprenaient notamment sur la signification du terme même de *cruauté*. L'auteur a dû justifier l'emploi de ce mot à de multiples reprises. Dans une lettre à son ami Jean Paulhan, Artaud précise : « Il ne s'agit dans cette Cruauté ni de sadisme ni de sang, du moins pas de façon exclusive<sup>240</sup> ».

<sup>236</sup> Jacques Derrida, « Le Théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation », dans *L'Écriture et la différence*, Paris, Le Seuil, 1967, p. 343. Souligné par l'auteur.

<sup>237</sup> Antonin Artaud, « La mise en scène et la métaphysique » dans *Le Théâtre et son double*, *op. cit.*, p. 50. C'est nous qui soulignons.

<sup>238</sup> Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, *op. cit.*, p. 17.

<sup>239</sup> *ibid.*, p.18.

<sup>240</sup> *ibid.*, « Lettres sur la cruauté: première lettre à Jean Paulhan (13 sept. 1932) », p. 120.

L'euphémisme final nous permet d'affirmer que si la cruauté ne saurait être réduite à des actes barbares, elle pourra en contenir parfois (c'est d'ailleurs le cas dans certaines scènes sanglantes des *Cenci*, particulièrement celle de l'assassinat de François Cenci<sup>241</sup>). Dans une autre lettre, la définition est encore étoffée : « J'emploie le mot de cruauté dans le sens d'appétit de vie, de rigueur cosmique et de nécessité implacable [...]»<sup>242</sup>. Ici, la cruauté prend une tournure métaphysique avec les termes de « rigueur » et de « nécessité ». La *cruauté* n'est donc pas limitée à l'exercice d'un sadisme primaire, mais est soutenue par l'intervention de forces transcendantes (divines et/ou diaboliques) qui lui confèrent une aura mystique. C'est finalement dans cette dernière citation qu'Artaud donne des équivalences au terme de *cruauté*: « J'ai donc dit "cruauté", comme j'aurais dit "vie" ou comme j'aurais dit "nécessité" [...]»<sup>243</sup>. La *cruauté* équivaut d'une certaine façon à la fatalité ou à la destinée, à une force implacable qui assujettit l'homme.

Les interprétations de la notion de cruauté divergent, ce qui montre la complexité de cet élément fondamental de la théorie artaudienne. André Green<sup>244</sup>, qui s'interroge sur les relations entre théâtre et psychanalyse, croit que la notion de cruauté est sous-tendue par une manifestation de l'inconscient. À l'opposé, Jacques Derrida<sup>245</sup> y voit un procédé lucide de révolte, dont l'objectif serait d'aboutir à une certaine création. Il ne croit guère à l'influence des théories freudiennes de l'inconscient sur la constitution du théâtre artaudien, comme le montre la définition personnelle qu'il donne du Théâtre de la Cruauté :

Car le théâtre de la cruauté est bien un théâtre du rêve mais du rêve *cruel*, c'est-à-dire absolument nécessaire et déterminé, d'un rêve calculé, dirigé, par opposition à ce qu'Artaud croyait être le désordre empirique du rêve spontané<sup>246</sup>.

Artaud veut effectivement instaurer sur scène un certain climat qui se situerait entre rêve et réalité, et dont le moteur principal serait la cruauté :

Nous pensons qu'on peut identifier les images de la pensée à un rêve, qui sera efficace dans la mesure où il sera jeté avec la violence qu'il faut. Et le public croira aux rêves du théâtre à condition qu'il les prenne vraiment pour des rêves et non pour un calque de la réalité<sup>247</sup>.

<sup>241</sup> Antonin Artaud, *op. cit.*, acte IV, scène 1: « On voit, dans le haut du décor, Cenci réapparaître chancelant, le poing fermé sur son œil droit comme s'il s'accrochait à quelque chose ». Souligné par l'auteur.

<sup>242</sup> *id.*, « Lettres sur la cruauté : deuxième lettre à Jean Paulhan (14 nov. 1932) », dans *Le Théâtre et son double*, *op. cit.*, p. 122.

<sup>243</sup> *ibid.*, « Lettres sur le langage : troisième lettre à Jean Paulhan (9 nov. 1932) », p. 137.

<sup>244</sup> André Green, *Un Œil en trop : le complexe d'Œdipe dans la tragédie*, Paris, Minuit, 1969, p. 11-29.

<sup>245</sup> Jacques Derrida, « Le Théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation », dans *op. cit.*, p. 341-368.

<sup>246</sup> Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 355. Souligné par l'auteur.

<sup>247</sup> Antonin Artaud, « Le Théâtre de la cruauté », dans *Le Théâtre et son double*, *op. cit.*, p. 103.

Pour Derrida, expliquer le théâtre d'Artaud par la psychanalyse est inconcevable, car le dramaturge cherchait à tout prix à échapper à ce genre de paratexte qui enlève toute la force du théâtre pur jeté en pâture au spectateur. C'est pourquoi Derrida écrit que : « Le théâtre de la cruauté ne serait donc pas un théâtre de l'inconscient. Presque le contraire. La cruauté est la conscience, c'est la lucidité<sup>248</sup> ». La cruauté s'apparente donc à un processus de révolte lucide qui est également une démarche de création. Car l'objectif de ce théâtre cruel est bien d'aboutir à l'avènement d'un théâtre novateur. Artaud perçoit son Théâtre de la Cruauté comme l'aboutissement de la révolte qui « prend des gestes et les pousse à bout<sup>249</sup> ». Les éléments de création de ce théâtre seront toujours liés à la notion de révolte contre l'ordre établi, et à la mise en place d'une nouvelle nécessité. Le Théâtre de la Cruauté d'Artaud a donc pour objectif de restituer à la scène sa *nécessité*, comme nous le dit Paule Thévenin :

Le théâtre auquel il pense va d'ailleurs bien au-delà de la catharsis, il ne se borne pas à guérir, à délivrer le spectateur de ses passions ou de ses désirs de meurtre, ses pouvoirs se veulent beaucoup plus considérables. Parce qu'il montre un geste nécessaire, parce qu'il le fait voir, il incite à le reproduire et c'est en cela qu'une *révolution* véritable ne peut se passer de son soutien<sup>250</sup>.

Thévenin, dont l'interprétation des théories d'Artaud se rapproche à certains égards de celle de Derrida, voit dans le théâtre de ce dramaturge une entreprise gigantesque qui dépasse l'esthétique de la cruauté initiale. Le terme de révolution illustre bien l'envergure d'un projet qui doit transformer le théâtre de manière radicale. L'objectif d'un tel théâtre est d'offrir un spectacle total, qui bouleversera les habitudes d'un spectateur souvent épargné. C'est ainsi qu'André Green juge le Théâtre de la Cruauté :

Son but est la provocation à tout prix dans l'événement théâtral d'un frisson [...]. Le théâtre de la diversion doit laisser place à un théâtre corrosif qui ronge la carapace qui l'étouffe et nous rend un visage oublié du spectacle. C'est le théâtre de la cruauté<sup>251</sup>.

Mais la lecture que propose Green de la notion de cruauté s'oppose par ailleurs totalement à celle de Derrida. Selon lui, le théâtre et la psychanalyse sont indissociables, le théâtre étant l'incarnation parfaite de l'inconscient. C'est pourquoi il rapproche les idées de Freud et d'Artaud, voyant dans les rapports entre le bien et le mal tels que les conçoit le dramaturge, le reflet du conflit entre pulsions de vie et pulsions de mort décrit par le psychanalyste :

Ce qu'Artaud nomme le mal est ce qui répond chez Freud à cette action silencieuse

<sup>248</sup> *ibid.*, p.356.

<sup>249</sup> *id.*, « Le Théâtre et la peste », dans *op. cit.*, p. 34.

<sup>250</sup> Paule Thévenin, *Antonin Artaud, ce désespéré qui vous parle*, Paris, Le Seuil, 1993, p. 108. C'est nous qui soulignons.

<sup>251</sup> André Green, *Un œil en trop: le complexe d'Œdipe dans la tragédie*, Paris, Minuit, 1969, p. 20.

de la pulsion de mort qu'on n'atteint jamais elle-même, mais seulement dans les processus où elle a partie liée avec Eros. La cruauté est le produit de cette fusion<sup>252</sup>.

Sans faire de la scène théâtrale le fidèle miroir de l'inconscient, nous retiendrons cette vision de la cruauté comme association de la pulsion de mort et du désir. La cruauté a en effet partie liée d'une part avec le désir de mort, de destruction d'autrui et/ou de soi, et d'autre part avec la libido. Nous ne reprendrons pas ici d'études poussées sur la question de la pulsion de mort mais nous contenterons de cette référence au *Vocabulaire de la psychanalyse* de Laplanche et Pontalis<sup>253</sup> :

*Tournées d'abord vers l'intérieur et tendant à l'auto-destruction, les pulsions de mort seraient secondairement dirigées vers l'extérieur, se manifestant alors sous la forme de la pulsion d'agression ou de destruction*<sup>254</sup>.

La rencontre entre la libido et la pulsion de mort provoque une réaction défensive de la part de la libido qui tend à lutter contre cette pulsion négative en rejetant une grande partie de celle-ci vers l'extérieur. Cette pulsion externe correspond au sadisme, qui consiste en une volonté de destruction et de puissance. Son rôle s'inscrit avant tout dans un cadre sexuel. La seconde partie de la pulsion de destruction n'est pas déviée par la libido et demeure donc dans l'organisme, sous le nom de masochisme<sup>255</sup>. Dans cette définition de la pulsion de mort, la donnée essentielle à retenir est cette mise en évidence de la relation de l'Eros à la mort: la pulsion de mort « lie [...] indissolublement, dans la mesure où elle est "ce qu'il y a de plus pulsionnel", tout désir, agressif ou sexuel, au désir de mort<sup>256</sup> ».

Notre analyse de la *cruauté* dans les pièces tiendra compte de ces deux conceptions: la *cruauté* sera donc d'une part considérée comme l'expression d'une révolte consciente et créatrice. Celle-ci se concrétise sur scène par l'instauration d'un code au service de la cruauté, qui est la *langue des signes*. Nous analyserons les mécanismes de création de cette langue ainsi que ses moyens d'expression. D'autre part, nous établirons que la scène cruelle est le lieu des manifestations inconscientes, qui fait s'entremêler pulsions sexuelles et agressives.

Évoquons à présent plus précisément le modèle d'analyse qui sera le nôtre, établi en corrélation étroite avec la théorie théâtrale d'Artaud. À propos du choix du titre de son manifeste théâtral, Antonin Artaud dit la chose suivante, qui semble confirmer l'hypothèse d'une équivalence possible entre des termes *a priori* différents :

<sup>252</sup> André Green, *op. cit.*, p. 24.

<sup>253</sup> Jean Laplanche et J.B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1967, p. 371-378.

<sup>254</sup> *ibid.*, p. 371. Souligné par les auteurs.

<sup>255</sup> *ibid.*, p. 372.

<sup>256</sup> *ibid.*, p. 377.

Je crois que j'ai trouvé pour mon livre le titre qui convient. Ce sera : *Le Théâtre et son double* car si le théâtre double la vie, la vie double le vrai théâtre...ce titre répondra à tous les doubles du théâtre que j'ai cru trouver depuis tant d'années : la métaphysique, la peste, la cruauté...<sup>257</sup>. C'est sur la scène que se reconstitue l'union de la pensée, du geste, de l'acte<sup>258</sup>.

Ainsi, le théâtre rencontre des équivalences ou des *doubles*, ou bien encore des ombres, dans la métaphysique, la peste ou la cruauté. Nous nous permettons d'ajouter à cette énumération la folie, qui, si elle n'est pas spécifiquement répertoriée par Artaud, hante pourtant de manière sournoise le théâtre artaudien. Dans un premier temps, ce théâtre met sur un même plan la cruauté et la peste. Se référant à des faits historiques, Artaud compare d'abord le pillage des maisons de pestiférés à l'avènement du théâtre : « Et c'est alors que le théâtre s'installe. Le théâtre, c'est-à-dire la *gratuité* immédiate qui pousse à des actes inutiles et sans profit pour l'actualité<sup>259</sup> ». La gratuité, nouveau synonyme de la cruauté, reflète l'instinct primitif inhérent aussi bien au jeu actoriel qu'à l'actualisation de fléaux. Dans un second temps, et d'après les descriptions supplémentaires de la peste fournies par Artaud, se dessine une ressemblance entre peste et folie. L'image forte de la peste n'est pas sans rappeler plusieurs des caractères de la folie comme par exemple la situation d'isolement et de marginalisation du pestiféré, la « gratuité frénétique<sup>260</sup> », le caractère interne de la maladie. Les actes de gratuité accomplis par le pestiféré, tels des meurtres ou des viols, renforcent le rapprochement entre folie et peste. Comme dans la peste, la scène théâtrale se reconquiert à partir d'un raz-de-marée qui seul peut permettre une renaissance : « Le théâtre comme la peste est une crise qui se dénoue par la mort ou par la guérison. [...] Il invite l'esprit à un *délire* qui exalte ses énergies<sup>261</sup> ». Cette allusion à un délire synonyme de frénésie chez le pestiféré semble témoigner de ce que la peste, la cruauté et la folie constituent les ramifications gémellaires d'un même arbre, en l'occurrence le théâtre, théâtre qui mettra en scène aussi bien des fléaux que des actes passionnels : « Tout ce qui est dans l'amour, dans le crime, dans la guerre, ou dans la *folie*, il faut que le théâtre nous le rende, s'il veut retrouver sa nécessité<sup>262</sup> ». Finalement, tous ces doubles du théâtre (peste, cruauté et folie) convergent vers une unique direction, la métaphysique, qui détermine les uns et les autres. C'est à ce dernier niveau de cruauté qu'Artaud semble vouloir faire référence lorsqu'il évoque son théâtre en ces mots : « Comme la peste, il est le temps du mal, le triomphe des forces noires » et il ajoute : « Il y a en lui comme dans la

<sup>257</sup> Plutôt que ces points de suspension, nous proposons d'ajouter un dernier double au théâtre qui serait la folie.

<sup>258</sup> Antonin Artaud, « Lettre à Jean Paulhan (25 janvier 1936) », dans *Autour du Théâtre et son double et des Cenci, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1964, t. V, p. 272-273. C'est nous qui soulignons.

<sup>259</sup> *id.*, « Le Théâtre et la peste », dans *Le Théâtre et son double, op. cit.*, p. 29-30. C'est nous qui soulignons.

<sup>260</sup> *ibid.*, p. 30.

<sup>261</sup> *ibid.*, p. 38-39. C'est nous qui soulignons.

<sup>262</sup> *ibid.*, « Le Théâtre de la cruauté », p. 102. C'est nous qui soulignons.

peste une sorte d'étrange soleil, une lumière d'une intensité anormale<sup>263</sup> ».

Si nous relisons la justification que donne Artaud du titre de son manifeste, nous remarquons que chacun de ces ensembles (métaphysique, peste, cruauté) se concrétise sur scène par une correspondance : « [...] tous les doubles du théâtre que j'ai cru trouver depuis tant d'années : *la métaphysique, la peste, la cruauté*. ... C'est sur la scène que se reconstitue *l'union de la pensée, du geste, de l'acte*<sup>264</sup> ». Les composantes du jeu théâtral auxquelles semblent ainsi renvoyer la métaphysique, la peste et la cruauté sont les suivantes: à la métaphysique la pensée, à la peste le geste, à la cruauté l'acte. On note dans ces correspondances thématiques une évolution de la théorie vers l'action, de l'abstraction spirituelle vers la concrétisation physique. La transition entre l'abstraction de la pensée et le premier geste fait sur l'espace scénique ne peut se conclure que par une explosion de cruauté, qui se manifeste par la pure gratuité de l'action. Ces trois degrés de la cruauté (actes; gestes; pensée) se recouperont dans le modèle d'analyse des pièces qui sera le nôtre. Nous montrerons en effet que la cruauté s'exprime d'abord par un sadisme primaire dans les actes (scènes de tortures; agressions sexuelles). Ensuite, nous mettrons en évidence le fait que ces actes barbares sont soutenus par une cruauté que nous appelons psychologique (qui fait penser au « geste » comme esquisse de l'acte), c'est-à-dire qui s'attache à maintenir la victime dans un état de terreur en mettant son moral à l'épreuve. Il peut s'agir du tourment psychologique subi lors de scènes de harcèlement sexuel (Béatrice) ou de mises à l'épreuve physiques justifiées par une prétendue valorisation de soi (Mycroft). Enfin, il sera également question parfois d'une cruauté métaphysique, qui vient remettre en question la domination de l'homme par l'homme et instaure la toute-puissance de forces indéfinies, mais connotées par une sorte d'aura divine ou diabolique. L'analyse nous permettra de proposer une interprétation spécifique de ces différents degrés de cruauté selon la pièce considérée.

<sup>263</sup> *ibid.*, « Le Théâtre et la peste », p. 37.

<sup>264</sup> Antonin Artaud, « Lettre à Jean Paulhan (25 janvier 1936) », dans *Autour du Théâtre et son double et des Cenci*, op. cit., p. 272-273. C'est nous qui soulignons.

## II. La langue des signes : l'union de la cruauté et de la création dans la démesure physique

Le programme de renouvellement du théâtre d'Artaud passe par un code qui échappe au langage articulé, qui retrouvera l'essentiel en parlant aux « sens ». *La langue des signes* s'insère donc dans le cadre d'une poésie des sens qui s'inscrit contre l'expression verbale :

Je dis que ce langage concret, destiné aux sens et indépendant de la parole, doit satisfaire d'abord les sens, qu'il y a une poésie des sens comme il y en a une pour le langage, et que ce langage physique et concret [...] n'est vraiment théâtral que dans la mesure où les pensées qu'il exprime échappent au langage articulé<sup>265</sup>.

La création langagière d'Artaud a donc pour premier objectif d'ébranler la sensibilité du spectateur. Elle veut également contrer la tendance théâtrale occidentale à vouloir tout exprimer par les mots, alors que certains sentiments devraient demeurer silencieux, pour conserver toute leur force. Il faut selon Artaud conserver cette part de non-dit qu'il incombe au spectateur de déchiffrer :

Tout sentiment puissant provoque en nous l'idée du vide. Et le langage clair qui empêche ce vide, empêche aussi la poésie d'apparaître dans la pensée. C'est pourquoi une image, une allégorie, une figure qui masque ce qu'elle voudrait révéler ont plus de signification pour l'esprit que les clartés apportées par les analyses de la parole<sup>266</sup>.

C'est afin de remédier à ce trop-plein verbal qu'Antonin Artaud semble souhaiter inventer une autre forme de langue. En effet, ses descriptions du nouveau code l'apparentent à celles que les linguistes donnent de la langue, comme un code de signes communicables à une collectivité, pourvu d'une grammaire qui en définit le fonctionnement. Qu'en est-il de cette *langue des signes* ?

C'est ici qu'intervient en-dehors du langage auditif des sons, le langage visuel des objets, des mouvements, des attitudes, des gestes, mais à condition qu'on prolonge leur sens, leur physionomie, leurs assemblages jusqu'aux signes, *en faisant de ces signes une manière d'alphabet*<sup>267</sup>.

Le système apparemment hiéroglyphique d'Artaud comporterait, comme les langues, une sorte d'alphabet. Les éléments alphabétiques sont autant de « signes », auditifs et visuels, qui composent le travail scénique de l'auteur. Les signes auditifs explorent tout le spectre du sonore, de la musique aux bruits de toutes sortes, de l'onomatopée au cri. Les signes visuels exploitent toutes les possibilités offertes par la mise en scène : décors, éclairages,

<sup>265</sup> Antonin Artaud, « La Mise en scène et la métaphysique », dans *Le Théâtre et son double*, *op. cit.*, p. 45.

<sup>266</sup> *ibid.*, « Le Théâtre alchimique », p. 86.

<sup>267</sup> *ibid.*, « La Théâtre de la cruauté (premier manifeste) », p. 107.

costumes, gestes et déplacements des acteurs ; Artaud y montre son goût de l'excès, par exemple quand il met en place une gestuelle de la démesure (danse, pantomime) ou quand il introduit des marionnettes gigantesques. Les signes sonores et visuels participent de toute une culture par gestes, qui constituent par leur assemblage un véritable code.

Selon Jean Dubois, l'une des acceptions les plus importantes du terme de « signe » dans un sens non verbal serait celle du *signal*, c'est-à-dire de l'indice « produit dans une intention déterminée<sup>268</sup> » et qui doit être compris du destinataire. Ce signal peut être exprimé de différentes manières :

- forme graphique : lettres, chiffres, traits [...];
- forme sonore : sons émis par l'appareil vocal d'un individu considéré comme émetteur d'un message;
- forme visuelle : signaux gestuels comme ceux de l'aveugle levant sa canne blanche<sup>269</sup>.

Ces signes doivent être interdépendants afin de former un véritable système, donc une langue : « Combiné à d'autres signes de même nature, il forme un *système de signes* ou *code*<sup>270</sup> ».

Les « signes » d'Artaud pourraient s'apparenter à des « signaux », au sens entendu par Jean Dubois, puisqu'ils manifestent une intention de communiquer. La communication s'effectue avec le public, et passe par une stimulation multiple des sens de celui-ci. Toutefois, et Artaud est le premier à l'admettre, son système de signes n'est pas encore lisible grammaticalement : « De ce nouveau langage la grammaire est encore à trouver. Le geste en est la matière et la tête<sup>271</sup> ». Or, une exigence de la langue est justement de comporter un système grammatical fixe<sup>272</sup>. Jacques Derrida note pourtant la possibilité d'une organisation grammaticale de cette langue :

Ayant toujours préféré le cri à l'écrit, Artaud veut maintenant élaborer une rigoureuse écriture du cri, et un *système codifié des onomatopées, des expressions et des gestes*, une véritable pasigraphie théâtrale portant au-delà des langues empiriques, une *grammaire universelle de la cruauté*<sup>273</sup>.

Et il observe que les signes s'organisent en système, comme le souhaitait justement Artaud :

Cette fois, non seulement l'écriture ne sera plus transcription de la parole, non seulement elle sera écriture *du corps* lui-même, mais elle se produira, dans les mouvements du théâtre, selon les règles du hiéroglyphe, d'un **système de**

<sup>268</sup> Jean Dubois, *op. cit.*, p. 438.

<sup>269</sup> *ibid.*, p. 438- 439.

<sup>270</sup> *ibid.*, p. 438.

<sup>271</sup> Antonin Artaud, « Lettres sur le langage (deuxième lettre à Jean Paulhan le 28 sept. 1932) », dans *Le Théâtre et son double*, *op. cit.*, p. 132.

<sup>272</sup> Jean Dubois, *op. cit.*, p. 276.

<sup>273</sup> Jacques Derrida, « La Parole soufflée » dans *L'Écriture et la différence*, *op. cit.*, p. 287.

**signes où ne commande plus l'institution de la voix<sup>274</sup>.**

*Les Cenci* représentent l'illustration expérimentale de cette tentative, comme nous le constaterons dans l'analyse textuelle.

Il faut encore nous interroger sur les possibilités de communication d'un tel système. Tout code se doit d'être intelligible, ainsi que nous le rappellent les dictionnaires de linguistique<sup>275</sup> : il s'agit d'un phénomène collectif, censé permettre une communication entre des locuteurs ayant la même appartenance linguistique. Le système des signes d'Artaud communique-t-il effectivement quelque chose? L'observation de quelques réactions à la réception des premières représentations des *Cenci* permet de répondre partiellement à la question. Voici par exemple celle de Gérard Baüer :

Cela a comporté quelques hésitations, des moyens musicaux inaccoutumés, déchaînements d'ondes, de bruiteurs, de haut-parleurs, des essais de synchronisme entre la musique amplifiée, les éclairages scéniques et les démarches de la tragédie<sup>276</sup>.

Ce commentaire est plutôt favorable à la *langue des signes*. D'autres en revanche condamnent sans appel le travail de l'écrivain : « Le texte, que Dieu merci, l'on n'entend guère, est souligné par des bruits épouvantables<sup>277</sup> ». Ces « bruits », comme les qualifie de façon dénigrante le journaliste, c'est justement toute l'orchestration sonore d'Artaud dont un autre commentateur dit qu'elle constitue « cette divine folie qui est l'ivresse de l'art<sup>278</sup> ». Paule Thévenin donne quelques exemples sonores du spectacle offert par la *langue des signes* :

Ce bourdon, enregistré sur place par Roger Désormière, grâce au judicieux emploi des hauts-parleurs, résonait dans la salle des Folies-Wagram, avant le lever du rideau. Le son s'amplifiait jusqu'à devenir insupportable, assourdissant. [...] La musique est le plus souvent obsédante : les sons ténus, lancinants, aux aigus insupportables qui accompagnent le poème de Béatrice dans la dernière scène, comme le rythme boiteux, sur un lugubre fond sonore, de la marche au supplice qui termine le drame, *tout visait à laisser le spectateur dans cet état de malaise où, dès le lever du rideau, l'avait plongé la résonance des cloches*<sup>279</sup>.

On remarque à travers ces témoignages contemporains des premières représentations des *Cenci* que le code suscite des réactions, dérange, émeut. Les commentaires ne sont

<sup>274</sup> *ibid.* En italique, c'est l'auteur qui souligne. En gras, c'est nous qui soulignons;

<sup>275</sup> Jean Dubois, *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Larousse, 1973, p. 276.

Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 156.

<sup>276</sup> Gérard Baüer dans *L'Écho de Paris*, 8 mai 1935; repris dans Paule Thévenin, *Antonin Artaud, ce désespéré qui vous parle*, Paris, Le Seuil, 1993, p. 53.

<sup>277</sup> Lucien Dubech dans *Candide*, 23 mai 1935; repris dans « Notes », dans *Autour du Théâtre et son double et des Cenci, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1964, p. 327.

<sup>278</sup> Pierre Audiat dans *Paris-Soir*, 9 mai 1935; repris dans Paule Thévenin, *op. cit.*, p. 53.

<sup>279</sup> Paule Thévenin, *op. cit.*, p. 52-53. C'est nous qui soulignons.

cependant pas suffisants pour en conclure que la langue des signes peut communiquer un sens précis : ils indiquent la présence d'une certaine communication, mais qui n'a pas le caractère rationnel de la langue verbale.

Notre analyse s'attachant strictement au texte des pièces — et non à des représentations concrètes — nous étudierons le langage des signes à travers les didascalies, qui constituent l'ébauche de la mise en scène proposée par les auteurs. Nous essaierons de voir comment agissent et interagissent les « signes », pour vérifier s'ils constituent une sorte de système. Nous considérerons d'abord les signes visuels, puis les signes auditifs.

Parmi les éléments visuels, le décor est le premier moyen d'expression de la *folicruauté*. Il reflète l'atmosphère d'enfermement, de tension permanente qui préside à l'intrigue. Dans *Les Cenci*, les décors rappellent beaucoup l'architecture des eaux-fortes de Piranèse, faite de labyrinthes, de renforcements. Dans l'exemple qui suit, la peinture murale en trompe-l'œil dénote une certaine dissimulation permise par les agencements de décor :

*La scène évoque à peu près les Noces de Cana, mais en beaucoup plus barbare. Des rideaux pourpres volent au vent, retombent en plis lourds sur les murailles. Et tout à coup, sous un rideau soulevé, éclate une scène d'orgie furieuse, peinte comme en trompe-l'œil [A, I, 3, 199] .*

La représentation murale de l'orgie pourrait constituer un prélude aux accomplissements incestueux de Cenci. La présence de « *mannequins en assez grand nombre* » accentue ces présages menaçants. Le rôle des mannequins est de compléter le travail gestuel des acteurs, comme le précise Artaud : « Les mannequins des *Cenci* seront là pour faire dire aux héros de la pièce ce qui les gêne... et que la parole humaine est incapable d'exprimer<sup>280</sup> ». Le décor final de la pièce confirme l'omniprésence de cette violence sous-jacente ou déclarée, selon les moments où elle s'exprime, et qui fait partie intégrante du spectacle de la cruauté. En effet, la scène qui nous montre Béatrice subissant le sort réservé aux coupables de parricides illustre l'exercice de cette cruauté qui aura hanté l'intrigue et les personnages :

*Au plafond du théâtre une roue tourne comme sur un axe, qui en traverserait le diamètre. Béatrice, suspendue par les cheveux et poussée par un garde qui lui tire les bras en arrière, marche selon l'axe de la roue [A, IV, 3, 263].*

Dans ce décor à nouveau digne de Piranèse, la posture de Béatrice est celle d'une suppliciée et confine au sadisme qu'Artaud voulait exclure de son théâtre. Ici se trouve illustré le degré le plus primaire de *folicruauté*, constitué par les actes cruels. Mais comme

---

<sup>280</sup> Antonin Artaud, « Articles à propos des *Cenci* », dans *Autour des Cenci et du Théâtre et son double*, op. cit., p. 46.

le note Pierre Gobin, le calvaire de Béatrice ne constitue « qu'une faible partie d'une immense entreprise concentrationnaire, une *usine en plein mouvement*<sup>281</sup> ». La cruauté ne se situe plus alors sur un plan individuel mais s'inscrit dans le cadre d'un projet de grande envergure, digne selon Gobin des *entreprises nazies ou staliniennes*<sup>282</sup>. L'auteur perçoit dans ce décor le « passage du physique au métaphysique » ou « d'une cruauté singulière à une pan-cruauté<sup>283</sup> ».

L'éclairage, qui constitue le second moyen de faire parler la *folicruauté*, est très significatif dans *Les Cenci*. Il participe du degré métaphysique de la cruauté. Dès la scène d'exposition, une didascalie nous plonge dans des fondations tortueuses, dans une pénombre qui courra tout au long de la pièce : « *Une galerie en profondeur et en spirale* [A, I, 1, 187] ». Le décor dont l'apparence interdit tout espoir est ainsi associé à une obscurité quasi permanente. La nuit tombante semble par exemple constituer un funeste présage lorsque l'ambitieux Cenci se mesure à elle : « *La nuit tombe dans la haute pièce. Cenci se rapproche lentement d'une partie encore éclairée* » [...] Et toi, nuit [...] Tu ne peux me chasser de moi. L'acte que je porte est plus grand que toi [A, II, 1, 221] ». Cenci, narguant ainsi les ténèbres, se voit exaucé dans son vœu de toute-puissance jusqu'au moment de la vengeance filiale qui le voit tomber. La première tentative de cet assassinat inéluctable est à nouveau connotée par l'obscurité qui semble toujours annoncer une nouvelle tragédie : « *En même temps, on entend deux coups énormes de pistolet. La nuit se fait, les éclairs cessent. Tout disparaît* » [A, III, 2, 245]. La lumière artificielle est également tamisée, lors de l'étrange scène de séduction entre Cenci et sa fille Béatrice : « *Plusieurs flambeaux s'éteignent tout d'un coup* » [A, I, 3, 208]. L'intervention de l'éclairage met ici l'accent sur l'ambiguïté de la confrontation père/fille. Élément significatif de la *langue des signes*, le jeu des nuances d'ombre et de lumière semble témoigner de l'intervention d'une force *transcendante*, qui modifie en certaines circonstances le cours de l'intrigue.

Évoquons à présent le dernier élément visuel de la pièce d'Artaud, qui est le jeu scénique des acteurs : nous parlons ici des déplacements dans l'espace (qui s'apparentent souvent à une forme de gesticulation), de la danse, de la pantomime, et des mimiques faciales. Dans la pièce d'Artaud, la gesticulation des acteurs est l'élément essentiel de l'expression visuelle. La gestuelle est souvent caricaturale, presque automatisée. Elle illustre selon les cas la *folicruauté* métaphysique ou psychologique.

On assiste parfois à une certaine déshumanisation des acteurs qui relève de cette aura métaphysique qui guide toute l'intrigue. La première tentative d'assassinat de Cenci est par exemple marquée par cette gestuelle mécanique, qui dénote la présence d'un certain surréalisme, manifeste dans la miniaturisation des êtres humains et la stagnation dans les pas :

<sup>281</sup> Pierre Gobin, « Cenci, sens, censure », dans *Antonin Artaud, Figures et portraits vertigineux* (dir. Simon Harel), Montréal, XYZ, 1993, p. 222.

<sup>282</sup> *ibid.*

<sup>283</sup> *ibid.*

*Plusieurs hommes bardés de fer apparaissent, se déplaçant avec la lenteur la plus excessive, telles les figurines de la grande horloge de la cathédrale de Strasbourg. [...] Lucrétia, Bernardo, Béatrice apparaissent, marchant du même pas de statues, et très loin en arrière, fermant la marche, avance à son tour le comte Cenci [A, III, 2, 243-244].*

La seconde tentative, accomplie par deux mercenaires muets engagés par Béatrice, est encore une illustration du versant métaphysique de la *langue des signes* : « *L'un des deux assassins fait signe que le cœur lui a manqué. L'autre qu'il a essayé d'agir quand même, mais qu'il a été entraîné* » [A, IV, 1, 253]. Artaud, en optant pour des personnages qui ne peuvent s'exprimer qu'au moyen de gestes, offre là la plus belle preuve d'insubordination à la langue usuelle. Le choix d'assassins muets, en plus d'être une garantie de secret, est le prétexte à un hommage à sa création langagière. Les tentatives d'assassinat ratées, la présence de bruits scandant le rythme de l'intrigue (tantôt lent, tantôt précipité) traduisent selon Gobin

[...] une invasion de l'angoisse *métaphysique* au sein d'un visible qui se réduit aux apparences. [...] Entre les machineries d'une théâtralité bien rôdée et les hantises d'un au-delà qu'habitent les *ombres*, la réalité s'abolit, la vérité est ratée<sup>284</sup>.

La cruauté psychologique, qui est le résultat d'une entreprise d'intimidation, trouve également son expression dans la gesticulation des acteurs : lorsque Cenci annonce lors d'un festin la mort de ses deux fils, il s'opère une terrible bousculade au sein des convives qui craignent pour leur vie. On peut lire dans ces didascalies toute l'ironie d'Artaud face à la foule des lâches :

*Les convives refluent de tous côtés en désordre. Ils piétinent, affolés, et avancent comme s'ils allaient à une bataille, mais une bataille de fantômes. Ils partent à l'assaut de fantômes, bras levés comme s'ils avaient dans la main une lance ou un bouclier [A, I, 3, 206].*

Cette gesticulation peut aussi être lue comme une forme de pantomime puisque l'attitude des convives face à une menace hypothétique semble totalement démesurée. La pantomime, de par sa nature emphatique, fait ici de la foule une allégorie de la Peur. La gesticulation issue de cette même *folie* psychologique prend parfois une forme circulaire, chez Béatrice notamment :

*Béatrice fait en courant le tour de la scène et elle vient se placer devant son père. [...] Béatrice reprend son mouvement tournant et fait face maintenant à la foule [A, I, 3, 206-207].*

Ce motif du cercle réapparaît lors du dénouement, qui voit l'arrestation de Béatrice et Lucrétia par le représentant de la papauté corrompue, Camillo : « *Il fait un signe aux*

---

<sup>284</sup> *ibid.*, p. 224.

gardes qui entourent immédiatement les deux femmes. Bernardo se précipite à l'intérieur du cercle, se serre contre Béatrice » [A, IV, 2, 261]. Le cercle semble constituer le seul refuge possible pour les victimes de la tyrannie exercée par François Cenci. Le cercle, ce pourrait donc être la métaphore de la sphère familiale, en l'occurrence de la sphère incestueuse, qui est à l'origine de la tragédie, et qui forme ici la *clôture même de la représentation*.

D'autres éléments visuels apparaissent peu ou pas, du moins dans les didascalies qui soutiennent notre analyse : il en est ainsi de la danse, et des mimiques. Certains regards appuyés pourraient être qualifiés de mimiques, sans certitude cependant. On mesure ici toute la distance qui peut exister entre le texte de la pièce et la représentation elle-même, comme ici : « *L'œil provocant du vieux comte Cenci fait lentement le tour de la salle* » [A, I, 3, 203].

Tous ces éléments visuels de la *langue des signes* dans *Les Cenci* reflètent trois degrés de *folicruauté*, en allant du primaire vers le transcendant : tout d'abord, la *folicruauté* primaire ou actantielle qui consiste en une barbarie dans les actes (viol de Béatrice; assassinat laborieux du tyran); ensuite la *folicruauté* psychologique, soutenue par le spectre de la peur instauré par Cenci ; enfin, la *folicruauté métaphysique*, qui semble dépasser la volonté et l'entendement humains, et avoir raison de tous les actants de l'intrigue. Dans les éléments visuels, la paralysie associée à la *folicruauté psychologique* se traduit par des réactions incontrôlées des personnages. Ainsi, les déplacements de foule sont très révélateurs de l'exercice de cette forme de cruauté qui annihile toute volonté chez les lâches. La gesticulation circulaire du noyau familial (Béatrice, Lucretia, Bernardo) illustre également cette entreprise de la Terreur. L'éclairage, dont les tons varient en fonction de la stimulation mentale à imposer à la victime, en est une autre illustration. Artaud perçoit d'ailleurs la nécessité d'un système d'éclairage perfectionné lorsqu'il recherche « des façons nouvelles de répandre les éclairages en ondes, ou par nappes, ou comme une fusillade de flèches de feu<sup>285</sup> ». Les tons de lumière doivent selon lui être capables de figurer des sentiments humains. La *folicruauté métaphysique*, la plus impressionnante des trois formes de cruauté dans cette pièce, s'infiltrer silencieusement dans tous les interstices de l'intrigue : même Cenci n'échappe pas à son emprise redoutable. Ce type de cruauté s'exprime à travers un processus de déshumanisation des personnages dont nous avons donné quelques exemples. Ainsi, le mouvement quasi-mécanique des pas réduit l'humain à une sorte de machine obéissante, régie par une force supérieure et non clairement définie par Artaud. Celle-ci semble refléter l'ambivalence de la foi chez Artaud, qui semble osciller entre athéisme et mysticisme. Cette force quelle qu'elle soit a de toute façon raison des machinations humaines. Ainsi, Cenci qui pensait dans son délire des grandeurs jouxter le statut divin, succombe finalement à la vengeance filiale. Béatrice, que l'on pensait libérée de cette emprise tyrannique, prouve une dernière fois si besoin était que l'on n'échappe pas à la tragédie familiale, et pire à la tragédie de l'inceste.

<sup>285</sup> Antonin Artaud, « Le Théâtre de la cruauté », dans *Le Théâtre et son double*, p. 114.

Selon Pierre Gobin, le Pape remplace Cenci dans son rôle de père exterminateur<sup>286</sup>. Du coup, la cruauté vient à bout de la foi. L'éclairage, en montrant par des contrastes subits d'ombre et de lumière, le dépassement de la cruauté humaine par des forces indéfinies, est également teinté d'une aura métaphysique. Ainsi, cette *folicruauté* métaphysique ne se dessine-t-elle pas tout simplement au sein de la facture tragique? N'est-elle pas la tragédie elle-même?

Claude Gauvreau accorde également une grande importance à ces éléments scéniques que sont le décor et l'éclairage. Il voit ces moyens d'expression comme des créations à part entière : « Les décorateurs, les éclairagistes, tous les techniciens [...] doivent être des créateurs<sup>287</sup> ». On rencontre dans le théâtre de Gauvreau deux niveaux de *folicruauté* : la cruauté primaire, qui s'exprime par des actes sadiques, et la cruauté psychologique. Les éléments du décor et de l'éclairage, ainsi que certains éléments de gestuelle participent de la *folicruauté* psychologique. Les lieux tout d'abord suscitent une impression d'enfermement. La description liminaire du décor permet au lecteur de comprendre toute l'ambiguïté du texte de Gauvreau. De même que les psychiatres prétendent aider Mycroft bien qu'ils s'acharnent à le tuer, le décor sous des apparences de normalité dissimule une réalité redoutable, celle d'annihiler toute liberté individuelle :

*L'exiguïté est absente de cette pièce, les personnages ne sont pas immédiatement menacés par l'univers extérieur; malgré cela, il y a quelque chose de la réclusion dans l'espace; il y a aussi dans la pièce quelque chose de sauvage, de primitif, car la maison est entourée d'une nature barbare et indisciplinée [G, 640].*

Ce sentiment indéfini et *a priori* injustifié d'un étouffement au sein de l'espace est renforcé par une précision étrange sur l'absence de poignées aux portes, détail qui empêchera celui qui ne possède pas les clefs de sortir : « *Les cinq portes n'ont pas de poignée; chacune est maintenue fermement close par un mécanisme inconnu sur lequel on voit une serrure* » [G, 640].

Décor et éclairage s'entremêlent parfois pour former ce qu'Artaud nomme les « dissonances<sup>288</sup> », qui permettent le passage d'un signe à un autre, ceci dans le but d'atteindre chacun des sens. L'éclairage dans *La Charge de l'original épormyable* connote la dissimulation, l'hypocrisie environnantes. L'exploitation du savant mélange entre ombre et lumière intervient en effet à des moments significatifs et sert la philosophie de la cruauté. Cet éclairage est parfois associé à la présence de mannequins qui semblent constituer des « images verbales<sup>289</sup> ». L'acharnement des psychiatres à vouloir catégoriser pathologiquement Mycroft Mixeudeim est tel qu'il ne recule devant aucun moyen pour

<sup>286</sup> Pierre Gobin, « Cenci, sens, censure », dans *op. cit.*, p. 225.

<sup>287</sup> Claude Gauvreau, « Ma conception du théâtre », *La Barre du jour*, vol. I, nos 3- 4- 5 (1965), p. 73.

<sup>288</sup> Antonin Artaud, « Le Théâtre de la cruauté (second manifeste) », dans *op. cit.*, p. 150.

<sup>289</sup> *ibid.*, « Le Théâtre de la cruauté », p. 116.

parvenir à ses fins. Afin de juger Mycroft sur son passé amoureux, les psychiatres utilisent une poupée, censée incarner la fille d'Ébenezer Mopp, autrefois aimée par Mycroft. Lorsque la *Silhouette* (qui n'est en fait qu'une poupée) apparaît, la lumière est volontairement tamisée de façon à ne pas dévoiler la supercherie :

*Ensuite, Becket-Bobo modifie l'éclairage de la pièce et l'obscurité y est presque totale.  
( [...] une silhouette féminine apparaît; il est impossible de l'identifier à cause de la noirceur) [G, I, 657].*

Une fois Mycroft dupé, la lumière revient à la normale, pour assommer celui-ci de la cruelle réalité :

*(Mycroft Mixeudeim embrasse la Silhouette.)  
(Becket-Bobo fait de la lumière. On voit que la silhouette, que Mycroft étreint, est une poupée)[G, I, 661].*

La silhouette qui s'est finalement avérée n'être qu'une poupée est réutilisée plus tard par les pseudo-psychiatres, qui souhaitent convaincre Mycroft qu'il s'agit bien d'une personne

réelle, et le confondre ainsi dans sa perception de la réalité. La poupée est d'abord utilisée à des fins sexuelles, dissimulée derrière un écran qui permet la simulation, toutes ces mises en scène étant toujours motivées par une feinte volonté thérapeutique :

*Laura Pa, en pantalon, et la poupée sont entrées par la porte A. À mesure qu'elles se rapprochent de l'écran, on les voit de plus en plus nettement : l'écran ne permet de percevoir aucun trait, on ne voit que les silhouettes. On a l'impression de voir un homme et une femme faire l'amour debout [G, III, 704].*

Ces exemples témoignent bien de l'instauration d'une cruauté qui exploite la faiblesse de la victime afin de le détruire.

La *folicruauté* psychologique s'exprime également à travers un élément essentiel du décor, qui est le miroir, confident-reflet de Mycroft. Cet élément de décor hautement symbolique réfère au mythe de Narcisse, ainsi que nous l'avons vu dans l'analyse des monologues de Mycroft. Pour Mycroft, le miroir constitue un refuge pouvant atténuer temporairement le sentiment extrême du dénuement affectif : le poète exprime alors son trouble ou sa rage dans des monologues qui voudraient susciter une réaction de l'interlocuteur-reflet. Les didascalies témoignent d'une certaine culpabilité du personnage à tenter de reconquérir son moi dans un contexte qui exclut la possibilité de toute intimité :

« *(Mycroft Mixeudeim, sans les seaux, se précipite sur la scène... Il n'y a personne. Mycroft regarde de tous les côtés, fait quelques pas hésitants. Ensuite, il se dirige vers la tenture, et découvre le miroir)* »[G, I, 651]. Michel Pierssens, à propos de Mallarmé, parle de *l'épreuve du miroir*<sup>290</sup> : le miroir, qui serait censé renforcer le moi, aboutit en fait à

<sup>290</sup> Michel Pierssens, *La Tour de Babel, la fiction du signe*, Paris, Minuit, 1976, p. 24-25.

désolidariser le corps du moi, et à détruire ce qui relie ces deux éléments, le langage. Selon Michel Pierssens, seul le poème peut permettre d'échapper à cette tentation de se perdre en soi par le biais du miroir :

Miroir, parole, sens aboli, portrait stellaire d'un visage effacé: le poème sera tout cela, ne tenant sa pensée que du rapport entre eux des mots. Ainsi le Néant, où les mots s'articulent, pourra-t-il être contemplé depuis *l'autre côté du miroir*, sans plus porter sa menace de mort et de folie<sup>291</sup>.

L'écriture constituerait ainsi une fenêtre ouverte sur l'espoir, en substituant au reflet narcissique du miroir la création poétique. Dans le cas de Mycroft, *l'épreuve du miroir* intervient à un moment où le poète a perdu confiance en ses possibilités créatrices, du fait de disparition de la femme aimée et du harcèlement continu des psychiatres à son égard. Le miroir est finalement brisé par Mycroft Mixeudeim lui-même, lors d'une de ses dernières *charges*, savamment orchestrée par le sadique Letasse-Cromagnon. Mycroft, privé de son propre reflet, donc de la preuve de son existence, est alors voué à mourir.

Certains éléments de gestuelle relèvent également de la *folicruauté* psychologique. On remarque certains comportements-leitmotiv comme la *charge* ou le port des seaux d'eau. La première occurrence de la *charge* intervient dès la scène d'exposition, en réponse à des cris féminins entendus par Mycroft (on observe donc ici qu'éléments visuels et sonores sont liés dans la *langue des signes*, dans un rapport de cause à effet) :

*Sans hésiter, Mycroft Mixeudeim se tourne vers cette porte; il se penche vers l'avant dans une position qui ressemble extraordinairement à celle d'un orignal qui va charger; il force et d'un coup de tête formidable il ouvre la porte D, et disparaît par l'ouverture de cette porte [G, I, 641].*

Ce mouvement du corps vers l'avant peut être interprété de différentes manières. Ce qui est certain, c'est qu'il symbolise la revendication d'une plus grande liberté en toutes matières : le poète/aliéné qu'est Mycroft sent qu'une responsabilité sociale lui incombe, en l'occurrence celle de sauver les femmes en supposée détresse. Bien entendu, symboliquement, le geste de la *charge*, qui semble *a priori* relever du domaine de l'absurde, représente la volonté déterminée du poète/aliéné de dénoncer sa situation d'exclusion au sein de la société.

Le port des seaux d'eau est la seconde action régulièrement accomplie par Mycroft. Cette tâche fait donc l'objet de nombreuses didascalies semblables à celles-ci : « (*Mycroft Mixeudeim entre, portant deux seaux d'eau*) » [G, IV, 727]. Or Mycroft traverse régulièrement la scène en portant des seaux d'eau, acte qui n'est jamais clairement justifié. On y trouve cependant une référence dans ces mots de Lontil-Déparey : « [...] il n'est plus capable de s'acquitter que de petits travaux très rudimentaires » [G, III, 710].

Le harcèlement dont est victime le poète s'étend au domaine libidinal. L'acte III est

<sup>291</sup> *ibid.*, p. 29. C'est nous qui soulignons.

en effet l'occasion de soumettre Mycroft à une série de tests sexuels qui aura pour objet de dévoiler l'orientation éventuellement refoulée du personnage. Lontil-Déparey ne dissimule pas l'objectif pervers des scènes de simulation sexuelle qui vont suivre : « Il s'agit de rendre Mycroft témoin de gestes et de situations sans contenu sexuel aucun, gestes et situations auxquels il adjoindra forcément des interprétations de caractère sexuel » [G, III, 700-701]. Cette mise à l'épreuve s'effectue comme nous l'avons vu plus haut grâce à l'utilisation d'instruments (écran transparent; poupée). Ainsi, la gesticulation des acteurs participe ici de toute une mise en scène des fantasmes supposés de Mycroft. En ceci, on peut dire que les manifestations de la sexualité dans la pièce de Gauvreau diffèrent de celles rencontrées dans *Les Cenci* : tandis que Gauvreau met directement en scène la symbolique fantasmatique (en donnant dans sa pièce un échantillon des divers tabous sexuels), Artaud offre une représentation de la sexualité qui fluctue entre désir et agression sexuelle.

Si les éléments visuels que nous venons de décrire rendent compte d'une *folicruauté psychologique*, d'autres éléments de gestuelle exclusivement contiennent un caractère proprement sadique : il s'agit des tortures infligées à Mycroft par Letasse-Cromagnon qui revendique d'ailleurs son rôle de sadique. Ce personnage achève Mycroft par une série d'épreuves purement physiques, qui trouvent une justification pertinente auprès de la victime, celle de plaire à Dydrame Daduve en se montrant courageux. Les déplacements de Mycroft sous les coups de Letasse-Cromagnon se situent entre gesticulation et pantomime, comme en témoigne cet extrait : (*Mycroft Mixeudeim évolue au centre de la scène, d'une façon cocasse. De temps en temps, Letasse-Cromagnon lui donne un coup de fouet.*) » [G, IV, 741]. De jeux puérils, Letasse-Cromagnon passe bientôt à l'exercice véritable du sadisme qui lui incombe en justifiant toujours ses actes par la nécessité de prouver la « virilité » de Mycroft : « (*Letasse-cromagnon met à découvert une partie du ventre de Mycroft en écartant sa chemise; au moyen du rasoir, il lui arrache un morceau de sa peau.*) » [G, IV, 744].

Il semble ensuite que cette *folicruauté* primaire se propage à l'ensemble des personnages, l'intrigue se dénouant dans un véritable déchaînement de haine qui s'achève en un bain de sang. Mycroft s'aperçoit après toutes ces preuves de bravoure que l'on s'est joué de lui — Dydrame Daduve ayant été tuée à son insu par Letasse-Cromagnon — et il assassine brutalement le sadique :

*Avec une agilité et une vivacité qu'on ne lui aurait pas soupçonnées, Mycroft Mixeudeim bondit sur Letasse-Cromagnon, le soulève dans les airs et lui broie le dos en le heurtant violemment à son genou recourbé [G, IV, 745].*

La surenchère de la violence s'exprime dans le sort final subi par Mycroft, victime des assauts répétés des quatre personnages subsistant. Lontil-Déparey, Becket-Bobo, Laura Pa et Marie-Jeanne Commode, qui justifiaient jusque-là leurs manipulations psychologiques à l'endroit de Mycroft par une manifestation de bonne volonté, ne peuvent plus dissimuler leur véritable mobile, le plaisir de l'exercice de la cruauté à l'état pur. Ils se révèlent finalement êtres les véritables sadiques, dans leur acharnement à venir à bout de Mycroft,

au milieu de proférations injurieuses qui témoignent de toute la perversion contenue :

*(Tenant chacun leur broc d'une main et empoignant tous les quatre le manche de l'épée avec leur autre main, Laura Pa, Marie-Jeanne Commode, Becket-Bobo et Lontil- Déparey enfoncent l'épée dans le corps de Mycroft Mixeudeim. Ils retirent l'épée du corps immobile) [G, IV, 747]*

Les assassins ne se satisfont pourtant pas de cette mort jugée trop rapide. C'est pourquoi ils se livrent ensuite à une procession funèbre qui met en scène le corps malmené de Mycroft :

*(Marie-Jeanne Commode, Lontil-Déparey et Becket-Bobo se mettent à traîner le cadavre de Mycroft Mixeudeim; ils le traîneront et le transporteront dans la salle, en lui donnant parfois des coups de pieds ou de poings [...]) [G, IV, 750].*

Dans ces actes de barbarie, on retrouve l'idée de pulsion de mort évoquée en début de chapitre. Le sadisme dont font preuve les personnages est en fait connoté libidinalement par cette obsession permanente à vouloir catégoriser Mycroft jusque dans sa sexualité. Cette résurgence, dans les actes de cruauté, d'un désir sexuel se remarque dans les simulations d'actes sexuels qui ne mènent à aucune conclusion probante sur une éventuelle orientation de Mycroft. Du coup, on pourrait aussi bien postuler que le « refoulement » de Mycroft, évoqué à plusieurs reprises pourrait bien être celui des quatre personnages...

Considérons à présent rapidement les autres marques visuelles de la *langue des signes* dans *La Charge de l'original épormyable*, qui sont la danse, les mimiques et la pantomime. Il n'y a qu'une occurrence de danse, toutefois significative puisqu'elle s'apparente à une manifestation de transe bachique :

*(Laura Pa enlève la perruque de la poupée et la met sur la tête de Mycroft Mixeudeim. Laura Pa, Becket-Bobo et Lontil-Déparey se mettent à danser autour de Mycroft) [G, I, 662].*

Le cercle semble figurer l'enfermement qui guette Mycroft.

Les mimiques ne sont pas fréquemment mentionnées dans les didascalies : les rires de Mycroft devant le miroir peuvent en faire partie, ainsi que les échanges complices des quatre autres personnages, qui se manifestent par des clins d'œil ou des sourires. Enfin, la pantomime est présente dans toute une partie de la pièce, au moment où Mycroft subit l'effet de drogues ingérées à son insu. En réponse aux questions des psychiatres, Mycroft n'a d'autre choix que de mimer des actions pour le moins incohérentes et difficilement représentables sur scène comme celle-ci : « *Mycroft Mixeudeim mime un ange remplissant le tonneau des Danaïdes, puis le tonneau des Danaïdes devenant une forêt luxuriante* » [G, II, 684]. Ces nombreuses pantomimes participent à toute une théâtralité de l'absurde et correspondent à l'entreprise de déshumanisation du bouc émissaire. Ainsi, en illustrant par la pantomime cette impossibilité (temporaire) à s'exprimer verbalement, Gauvreau rend hommage à la *langue des signes*. De manière humoristique, il montre également quelles sont selon lui les limites d'une langue exclusivement physique et en quoi la nécessité du

verbe se fait sentir.

L'analyse des éléments visuels dans *La Charge de l'original épormyable* a permis de repérer deux degrés de *folicruauté*, l'un « primaire », l'autre « psychologique ». Le premier s'exprime comme chez Artaud par un déchaînement de violence dans les actes perpétrés (scènes de torture; assassinats). Le sadisme à l'état pur est très développé dans la pièce et ceci sans doute parce qu'il constitue une première façon pour Gauvreau de définir les objectifs de son théâtre : la violence physique est une façon de frapper l'auditoire et de transmettre concrètement les revendications et les dénonciations de l'auteur. La mise en scène de la barbarie, pour être réellement efficace, doit être servie par un second niveau de cruauté, psychologique celui-là. La cruauté psychologique soutient les actes sadiques par des tentatives de déstabilisation de l'individu. Elle a de multiples moyens d'expression : les éléments de décor tout d'abord traduisent un sentiment d'oppression réel, puisque Mycroft est véritablement prisonnier des lieux. L'éclairage sert l'hypocrisie ambiante, avec une utilisation à bon escient des contrastes qui permettront de confondre Mycroft. La fusion des signes visuels que sont le décor et l'éclairage est manifeste dans l'introduction de mannequins, dont le rôle est encore d'accentuer la confusion du poète. La gestuelle des acteurs est également un témoignage fondamental de la machination psychologique dont Mycroft est victime: les mises en scène sexuelles ou les tâches dévolues à Mycroft (la *charge* et le port des seaux d'eau) en sont autant d'illustration. La *charge*, exécutée à de multiples reprises par Mycroft, se veut donc l'illustration emblématique de la résistance du poète/fou face à ceux qui veulent le museler. L'acte de la *charge* est donc fondamentalement revendicateur d'une plus grande liberté en toutes matières : politique, artistique, et également sur un plan plus intime, sexuelle. La revendication d'une liberté sexuelle est une des préoccupations de Gauvreau, victime de cette société ultra-cléricale qui condamne notamment, suivant en cela la tradition judéo-chrétienne, la sexualité motivée par le seul plaisir.

Le port des seaux d'eau, action également débilante pour Mycroft, est une façon pour Gauvreau de dénoncer la condition prolétaire : « La déification du travail-corvée est malsaine au plus haut point<sup>292</sup> ». Jean-Pierre Ronfard quant à lui interprète le port des seaux d'eau comme suit : « C'est le genre d'activité physique que l'on donne aux gens dont on dit qu'ils ont des troubles psychiques<sup>293</sup> », confirmant ainsi cette volonté tenace de réduire la liberté d'action et de pensée de Mycroft en lui imposant des tâches débilitantes. Tous ces éléments visuels participent à l'instauration d'une langue propre à exprimer la facture cruelle de ce théâtre, la *langue des signes*.

Intéressons-nous à présent aux signes sonores qui fondent l'autre versant de cette *langue des signes*. Par « signes sonores », nous entendrons à la fois ceux qui proviennent

<sup>292</sup> Claude Gauvreau, « Réflexions d'un dramaturge débutant », *Jeu*, n° 7 (hiver 1978), p. 36.

<sup>293</sup> Jean-Pierre Ronfard, « Une des pièces les plus étonnantes du théâtre moderne », *Le Jour*, (Montréal), 2 mars 1974, p. 21.

de l'acteur et ceux qui sont issus de sources externes. Chez l'acteur, on rencontre selon la théorie d'Artaud quatre types d'expressions sonores qui sont les cris, la voix, les incantations et les onomatopées. Les éléments externes sont constitués par de la musique ou des bruits divers. L'objectif d'Antonin Artaud, en s'appropriant le son, est de conférer à son théâtre une aura métaphysique qui saura placer le spectateur face aux vérités essentielles. Le cri dans *Les Cenci* exprime véritablement la terreur et la douleur :

*Ici, toute la foule, comme si elle avait reçu un grand coup de poing dans l'estomac, respire et exhale ensuite un grand cri; puis elle s'élance en désordre vers toutes les portes* [A, I, 3, 207].

La coïncidence du mouvement et du son donne ici toute sa force à l'image. Cet assaut invisible semble provoqué, bien plus que par l'action tyrannique de Cenci, par une force dissimulée qui fonde la tragédie elle-même. Si le cri est un phénomène rare, celui de Béatrice lors du supplice de la dernière scène est saisissant car il résume à lui seul la violence contenue dans des actes jusque là dissimulés: le viol et l'assassinat sont en effet effectués en coulisses, tandis que le public assiste véritablement à cette agonie de la jeune fille: « *Tous les deux ou trois pas qu'elle fait, un cri monte avec un bruit de treuil, de roue qu'on tourne, ou de poutres écartelées, venant d'un coin différent de la scène* » [A, IV, 3, 263]. La dissimulation des actes de cruauté perpétrés jusque-là semblaient d'une certaine façon en accentuer l'effet métaphysique puisque dès lors, le spectateur percevait *a posteriori* les conséquences de la *folicruauté* : par exemple à travers l'arrivée sur scène affolée de Béatrice fuyant son père après la consommation de l'inceste, ou encore dans l'apparition irréaliste de Cenci le poing sur son œil crevé. Ici, la vision de Béatrice suspendue par les cheveux et agonisant au fil de la rotation est d'autant plus impressionnante que l'image rend compte du sadisme proprement dit, que nous avons appelé *folicruauté primaire*. Nous remarquons que la métaphore circulaire est encore présente, et qu'elle révèle une fois de plus l'emprisonnement de la famille au sein du cercle tragique.

Les intonations sont également significatives. Dans la scène de séduction qui s'opère entre Cenci et sa fille, les nuances dans le ton témoignent de cette intervention semble-t-il « métaphysique » de la cruauté. Le spectateur jouit pendant quelques instants d'un apaisement incongru qui tranche radicalement avec la haine qui a précédé et qui va s'ensuivre. Le ton de Cenci est « *humble et très ému* » et celui de Béatrice « *ému et profond* » [A, I, 3, 209]. Une musique douceuse ajoute à cette ambiance feutrée : « *Quelque chose comme un son de viole vibre très légèrement et très haut* » [A, I, 3, 208]. Cette sérénité est cependant de courte durée. Béatrice, qui s'apprêtait à pardonner les offenses paternelles, échappe à une nouvelle tentative du tyran. Du coup, le charme précaire est définitivement rompu, et c'est le ton menaçant qui s'instaure à nouveau chez Cenci, qui murmure « *d'une voix basse et les dents serrées[...]* ». Les rires grossiers des assassins muets, que l'on peut ranger dans la catégorie des intonations, dénotent une déshumanisation semblable à celle que nous avons rencontrée dans l'aspect visuel de la

langue. Les assassins ressemblent à des poupées mécaniques dirigées par la commanditaire du meurtre, en l'occurrence Béatrice: « *Elle leur passe la main sur le visage pour éteindre leurs ricanements* » [A, IV, 1, 252].

Quelques onomatopées témoignent de la présence d'un certain humour dans cette pièce de facture pourtant tragique. La course-poursuite entre Béatrice et sa fille mène aussi quelquefois à des dénouements presque cocasses :

*Cenci vient d'entrer dans l'appartement.*  
Béatrice. - Ah!

*Cenci, qui s'avanceit vers Bernardo, aperçoit tout d'un coup Béatrice.*  
Cenci. - Ah!

*Puis, comme s'il s'apprêtait à prendre une décision grave, il pousse un nouveau ah!*

Ah! [A, II, 1, 216].

Quelques proférations peuvent également s'apparenter à des incantations : persuadé qu'il est épaulé par une puissance transcendante, Cenci n'hésite pas à blasphémer et à formuler des sortes d'appels à la divinité : « Que la foudre de Dieu me tombe sur la tête si je dis faux », s'exclame-t-il et « *Il brandit les lettres au-dessus de sa tête* » [A, I, 3, 203].

Les signes sonores externes ont également un impact important dans la constitution de la *langue des signes* : la musique marque notamment d'un ton spécifique les moments cruciaux de l'intrigue. L'introduction d'une musique douce dans la pièce constitue souvent un signe funeste : la mention « *Une musique très douce et très dangereuse s'élève* » [A, IV, 3, 264] intervient peu avant la sentence de mort infligée à Béatrice. La musique reprend par ailleurs toute sa vigueur une fois l'issue de la tragédie dessinée : « *Tout le groupe s'ordonne pour une sorte de marche au supplice, qui éclate sur un rythme Inca à sept temps* » [A, IV, 3, 269]. La musique et une voix indéfinie s'unissent enfin afin de signifier la fin de la tragédie : « *La musique s'agrandit. Une espèce de voix humaine désespérée se mêle maintenant à son rythme obsédant* » [A, IV, 3, 270].

Des bruits alternent parfois avec la trame musicale. Ainsi, les brouhahas sont fréquents et témoignent généralement de la confusion de la foule. Après l'assassinat de Cenci et la découverte de son corps par les soldats, « tout d'un coup, un grand tumulte éclate », puis « le tumulte s'éteint brusquement, silence » [A, I, 2, 258]. Les pas sont des bruits particulièrement significatifs. Ils sont l'emblème d'une menace, d'un danger. Cenci est souvent désigné de façon métonymique par son pas : « *Il y a très haut, comme le bruit d'un pas* » [A, II, 1, 214]. De même, la première tentative d'assassinat sur la personne de Cenci menée à bien par les soldats se fait au rythme régulier des pas de la troupe et des éclats du tonnerre. À cet ensemble sonore s'ajoute le chuchotement obstiné de voix indéterminées qui marquent de façon métaphysique le compte à rebours de l'issue de la tragédie :

*La tempête fait rage de plus en plus et, mêlées au vent, on entend des voix qui prononcent le nom de Cenci, d'abord sur un seul ton prolongé et aigu, puis comme le battant d'une pendule :*  
CENCI, CENCI, CENCI, CENCI.

La trame sonore (particulièrement la musique et les bruits divers) est extrêmement riche dans la pièce d'Artaud. Elle semble être teintée, peut-être de façon encore plus saisissante que pour les éléments visuels, d'une aura métaphysique. La fusion des sons provenant de l'acteur ou de la mise en scène confère à l'intrigue une atmosphère mystérieuse, voire mystique. Le déroulement de la tragédie semble échapper aux actants, même à celui qui paraissait en dominer le cours (Cenci), cloisonnant le cercle familial dans une destinée implacable.

Les éléments sonores ne sont pas très présents dans l'œuvre de Gauvreau. Les facteurs externes peuvent d'emblée être écartés, étant donné qu'aucun bruit ou musique extérieurs n'interviennent. La trame sonore provient donc exclusivement du jeu des acteurs. Les cris sont très présents dans la pièce puisque c'est un élément leitmotiv de l'intrigue, le catalyseur de la *charge*. Ils sont exclusivement féminins et toujours chargés d'une intensité dramatique puisqu'ils déterminent une intervention spontanée et douloureuse de la part de Mycroft. Les cris de la scène d'exposition, émanant de Laura Pa, sont ainsi qualifiés de « cri de frayeur » [G, I, 641] ou de « cri terriblement angoissé » [G, I, 663] et celui de Dydrame Daduve de « cri aigu » [G, III, 717]. Ces cris, nous l'avons déjà évoqué, fondent le climat de tension sournoise qui hante tout le cours de l'intrigue. Ils pourraient faire partie d'un jeu stupide, mais le spectateur prend rapidement conscience qu'il s'agit d'un jeu dangereux et finalement macabre. C'est au rythme des cris, donc des *charges* qui s'ensuivent que le poète s'affaiblit et finit par succomber.

Il existe peu d'indications sur les intonations. Celle-ci, qualifiant la Silhouette, est cependant particulièrement significative du climat environnant : « *La silhouette féminine parle avec une voix étrange qui semble contrefaite* » [G, I, 657]. L'adjectif « contrefaite » témoigne en effet des prémices du complot qui se trame contre Mycroft.

Les onomatopées, qui réduisent la matière verbale au minimum de son expression, interviennent surtout dans la scène finale de l'assassinat de Mycroft. Les proférations injurieuses des meurtriers à l'encontre de la dépouille du poète ressemblent à des sortes de formules magiques funestes. En ce sens, on pourrait même les qualifier d'incantations mortuaires. Des expressions nominales comme « Égout! Égout! Égout! A nous! » [G, IV, 750] ou des appellations zoomorphisantes telles « l'ânon suralimenté », « la vermine ventrue » [G, IV, 752], témoignant de la folie furieuse des assassins sont encore réduites jusqu'à ne former que des onomatopées comme « Hue! Ouf! » [G, IV, 751], qui illustrent l'essoufflement dû à cette laborieuse procession funèbre. La pièce se clôt enfin sur une onomatopée redondante, un éclat de rire hystérique qui constitue l'ultime preuve d'une véritable contagion de la *folicruauté* :

Lontil-Déparey (*riant éperdument*) - Ha! Ha! Ha! Ha! Ha! Ha! Ha! Ce n'était pas un masochiste! Ha! Ha! Ha! Ha! Ha! Ha! Ha! C'était un imbécile! Ha! Ha! Ha! Ha! Ha! Ha! Ha! » [G, IV, 753].

La conclusion hilare de Lontil-Déparey vient démasquer à rebours l'hypocrisie des pseudo-psychiatres, qui prétendaient vouloir aboutir à une catégorisation pathologique sensée du « patient » Mycroft.

L'introduction des éléments sonores chez Gauvreau complète donc le travail de la cruauté opéré par l'expression visuelle. Les sons sont exploités par Claude Gauvreau dans l'esprit de servir la cruauté dans sa composante la plus immédiate, c'est-à-dire sensorielle, qui a pour but d'ébranler le spectateur en imposant à son ouïe les cris de l'idéologie automatiste.

Dans les deux pièces, la considération des signes auditifs confirme les conclusions de l'analyse des signes visuels. Néanmoins, les éléments sonores marquent les moments cruciaux de l'intrigue de façon encore plus saisissante que les éléments visuels, peut-être du fait qu'ils sont davantage imprévisibles. Les cris féminins dans *La Charge de l'original épormyable* interviennent de façon inopinée : la charge qui lui est subséquente est attendue par le spectateur, comme un rapport évident de cause à effet. Dans *Les Cenci*, le phénomène est à peu près semblable : le susurrement du nom de Cenci au cours de la tempête instaure un climat de tension dont on ignore quelle sera l'issue.

La présence de tous ces éléments sonores et visuels repérés dans nos deux pièces témoigne de la constitution d'une véritable *langue des signes* qui prend essor dans le cadre d'une cruauté à trois degrés : primaire, psychologique et métaphysique. L'aboutissement de cette création au sein d'un code original passe par une fusion des éléments, qui doit atteindre de façon multiple les sens du spectateur. Par exemple, les pas mécaniques des personnages dans *Les Cenci* sont soutenus par le bruit de ces déplacements dans l'espace, mais d'une manière démesurément amplifiée. La perception visuelle et la perception sonore sont ainsi dans le même temps unies par la simultanéité et désolidarisées par l'exagération propre au Théâtre de la Cruauté, mû par cet objectif de déstabilisation du destinataire. Cette complémentarité des éléments visuels et sonores se lit également dans *La Charge de l'original épormyable*, par exemple dans l'action de la charge conséquente aux cris féminins. L'analyse de la *langue des signes* dans les deux pièces permet de dresser un certain nombre de ressemblances et de différences dans le traitement de la cruauté proposé par chacune d'entre elles.

*La Charge de l'original épormyable* privilégie une cruauté à vif, qui se manifeste par des actes d'une violence inouïe, issus du sadisme le plus primaire. Cette cruauté physique est toutefois soutenue par toute une machination psychologique qui vise à faire sombrer le bouc émissaire. L'objectif d'une telle démonstration de cruauté est d'émettre des dénonciations et des revendications tant sur les plans idéologique, politique, artistique que personnel. À tous les niveaux, la requête est celle d'une plus grande liberté. Jean-Pierre Ronfard perçoit d'ailleurs Mycroft comme le symbole de la liberté : « Il reste donc la

crainte de laisser pourrir ce personnage qui, malgré toutes ses difficultés et son caractère déviant, avait apporté la liberté. Le cadavre de la liberté, c'est très lourd à supporter! »

Dans *Les Cenci*, les moyens sonores et visuels rendent compte de l'exercice des cruautés primaire et psychologique. Mais celles-ci ne sont qu'un tremplin permettant d'accéder à la véritable *folicrauté*, issue d'une force transcendante qui submerge les actants de l'intrigue, simples jouets aux mains de la tragédie. La déshumanisation des personnages tant dans les mouvements que dans les cris ajoute à ce déploiement d'êtres mécanisés dont la destinée est toute tracée. La *langue des signes* est donc teintée chez Artaud d'une aura métaphysique qui est absente du théâtre de Gauthier. Pierre Gobin, dans l'analyse qu'il propose des *Cenci* d'Antonin Artaud, considère que le Théâtre de la Cruauté touche le spectateur de trois manières : il atteint d'abord leur *perception*, ensuite leur *sensation*, tout cela afin de leur permettre d'accéder à une *conversion*, qui consiste selon l'auteur en l'accès à une vérité de type métaphysique<sup>294</sup>. Dans nos deux pièces, l'essentiel est finalement que la fusion de ces éléments visuels et sonores convergent vers du sens, et vers une création, dont le moteur est la cruauté.

---

<sup>294</sup> Pierre Gobin, *op. cit.*, p. 213.

### III. La langue exploréenne : l'apologie du verbe

Il nous faut à présent achever notre réflexion sur la comparaison des poétiques de la cruauté d'Artaud et Gauvreau en évoquant une création verbale spécifique à l'auteur québécois qui est appelée la *langue exploréenne*. Dans le cheminement professionnel du Français et du Québécois, c'est au niveau de l'utilisation du verbe que les pensées se scindent radicalement. Tandis qu'Artaud privilégie au moment de l'élaboration du Théâtre de la Cruauté une langue éminemment physique, Gauvreau refuse d'abandonner la langue des mots, qui constitue pour lui le véritable lieu de la création. Il invente à son tour un code, spécifiquement verbal celui-là. Ruth Ménaheem remarque que le langage est le lieu d'expression des pulsions et qu'il constitue un moyen par le verbe d'échapper à la folie :

S'il est vrai qu'on ne peut parler hors de la violence des mots, hors de l'aliénation à la pensée de l'autre, il reste cependant une liberté: celle de créer entre les mots, par son énonciation, un langage créateur et expressif qui permet de se libérer de l'empire de l'autre, de traiter avec sa folie<sup>295</sup>.

Nous montrerons que la création poétique a finalement raison des expressions folles du discours. Cette invention originale du poète, c'est la *langue exploréenne*. La *folie* de l'entreprise gauvrienne, comme celle d'Artaud d'ailleurs, c'est de vouloir contrer la norme linguistique en imposant sa propre perception du code. Shoshana Felman montre ici combien la constitution d'une nouvelle langue représente pour celui qui en est l'inventeur un rêve de toute-puissance (puisque dominer l'outil langagier, c'est détenir le pouvoir), qui témoigne de la frontière ténue entre folie et création :

La « folie », c'est un désir de folie, une précipitation aveugle vers le sens, un rêve d'excès et d'hyperbole, de plénitude et de puissance qui, là encore, ne cherche qu'à oublier, à dénier la castration : la castration du sens<sup>296</sup>.

Nous montrerons tout d'abord en quoi l'invention langagière de Gauvreau équivaut à un code au sens linguistique du terme. Ensuite, nous nous intéresserons aux composantes de l'*exploréen*. Enfin, en prenant en compte le fait que la langue *exploréenne* bénéficie dans *La Charge de l'original épormyable* du tremplin théâtral, nous étudierons ses principales figures, les images *exploréennes* « pures » et les images *transfigurantes*.

À la base de l'invention *exploréenne*, il y a chez Gauvreau comme nous l'avons vu pour Artaud la création d'une langue qui échappe à la norme. Jean-Paul Mauranges évoque d'ailleurs en ces termes l'invention du poète québécois : « De même que l'ordre linguistique est bouleversé, de même l'agencement phonique est-il aussi malmené par

<sup>295</sup> Ruth Ménaheem, *Langage et folie, essai de psycho-rhétorique*, Paris, Les Belles-Lettres, 1986, p. 45.

<sup>296</sup> Shoshana Felman, *La Folie et la chose littéraire*, Paris, Le Seuil, 1978, p. 183.

l'intention de violenter la langue dans tout son être<sup>297</sup> ». Il s'agit d'une langue qui s'adresse aux sens, mais qui passe par le matériau verbal, contrairement à la *langue des signes* :

L'image exploréenne est à la portée de toute sensibilité saine et sans fatuité, parce que l'image exploréenne est composée de syllabes, et « où il y a syllabe, il y a langue courante; où il y a langue courante, il y a tangibilité<sup>298</sup> ».

On remarque dans les propos de Gauvreau sur la *langue exploréenne* que sa création s'inscrit dans une volonté de communication semblable à celle que visait Artaud en créant sa *langue des signes*. Le moyen de cette communication avec autrui passe chez Gauvreau par le maintien d'un point de référence de la langue usuelle, qui est en l'occurrence la syllabe, et donc par déduction logique, l'alphabet. C'est pourquoi on retrouve dans la langue *exploréenne* un certain nombre de terminaisons dont la sonorité française est immédiatement repérable :

L'usage d'une langue rend automatiquement un individu familier avec la valeur ou la teinte qui est ordinairement inhérente à chaque son, à chaque syllabe. Les terminaisons en « aille », en « an », en « on », en « eur », en « ier », en « eux », en « toire », en « oix », etc. ont une capacité d'exprimer une nuance particulière [...]<sup>299</sup>.

Quelles sont donc les composantes de cette *langue exploréenne*? Cette création se caractérise tout d'abord par une multiplication des images verbales, qui s'inscrit dans un mode d'écriture spécifique, appelé par Gauvreau *l'automatisme surrationnel*. Celui-ci s'apparente à une décharge émotionnelle exploitée à des fins de création poétique :

Sans aucune sorte d'idée ou de méthode préconçues, permettre l'accroissement d'une forte émotion qui vienne ébranler et affoler toutes les murailles de la cervelle, et alors inscrire successivement tout le chaînon un qui viendra se dérouler en reptile ininterrompu [...]. Tel est l'automatisme surrationnel<sup>300</sup>.

De l'automatisme surrationnel est donc issu spécifiquement la langue *exploréenne* au sens restreint du terme, qui s'exprime par une avalanche d'images fondées sur des sonorités et des mots fragmentés et recréés dans le but d'aboutir à un sens nouveau : « Des bribes de mots abstraits connus, modelés dans une sarabande inconsciente, produisent l'image exploréenne<sup>301</sup> ». Le rôle conféré à l'inconscient dans cette écriture proche de l'écriture automatique instituée par Breton rappelle que les Automatistes ont fondé leurs théories à

<sup>297</sup> Jean-Paul Mauranges, « Le Signe-silence dans la poésie moderne : application à quelques poèmes québécois », *Voix et images*, vol. 3, n° 1 (sept. 1977), p. 87.

<sup>298</sup> Claude Gauvreau, « Lettre du 19 avril 1950 », dans *Correspondance 1949-1950 : Claude Gauvreau, Jean-Claude Dussault*, p. 316.

<sup>299</sup> *ibid.*

<sup>300</sup> *ibid.*, « Lettre du 13 avril 1950 », p. 302.

<sup>301</sup> *ibid.*, p. 300.

partir de celles du groupe français. Gauvreau exploite cependant davantage de possibilités en matière de création verbale (justement à la frontière entre folie et création) et se détache ainsi des surréalistes français, qui semblent exercer une maîtrise plus grande sur leur création, ainsi que nous le verrons plus loin.

Dans le second chapitre de ce mémoire, nous avons, du fait du repérage des comportements verbaux chez Mycroft, donné un certain nombre d'interprétations de glossolalies, de néologismes ou de métaphores. Notre recherche se situait dans les contrées de la psychose, mais les déformations verbales que nous avons observées pourraient tout aussi bien constituer des exemples de création *exploréenne*. C'est pourquoi nous référons le lecteur à ces analyses préalables, la présente analyse de l'*exploréen* se voulant brève. Le code inventé par Gauvreau consiste en un éclatement systématique du sens: nous considérerons d'abord les images *exploréennes* pures, puis ce que Gauvreau nomme les images *transfigurantes*. Les images *exploréennes* exploitent une fusion sonore et visuelle (qui en ce sens rappelle la *langue des signes*) qui aboutit à des créations tout à fait originales, les glossolalies. Jean-Pierre Denis dit ceci des glossolalies gauvriennes :

« Et ce que soulève/ relève/ désensevelit Gauvreau avec ses glossolalies, n'est-ce pas une langue barrée, emmurée vivante, une langue interdite [...]?<sup>302</sup> ». La glossolalie est donc une réaction virulente du poète enfermé dans la langue maternelle : le flux phonétique associé à la vivacité des images inédites en fait une langue des plus anti-conformistes. Les images *transfigurantes* sont des figures qui mêlent les mots-valises, les métaphores et d'autres néologismes : « L'image "transfigurante" transcende la métaphore. Les éléments ne sont plus assemblés par des comparaisons implicites - mais il se produit des alliages comparables aux combinaisons chimiques [...]»<sup>303</sup> ». L'image *transfigurante* consiste généralement en l'association de deux termes connus, sans que celle-ci soit justifiée par un rapport logique : « Plus elle évolue, plus l'image *transfigurante* a tendance à marier intimement ses éléments constituants. Normalement, le "chevreuil-anneau" deviendra le "chevranneau"<sup>304</sup> ». Le procédé correspond à ici à celui du mot-valise. Les mots-valises, créés pour « remédier à l'incertitude des mots » selon Christian Delacampagne, sont « des mots commodes pour exprimer des idées complexes : deux significations peuvent être incluses dans un mot comme dans une valise<sup>305</sup> ».

Dans notre corpus, les expressions spécifiquement *exploréennes* se mêlent souvent aux images *transfigurantes*, ce qui nous obligera dans ces cas-là à les traiter conjointement. La transmission de la langue *exploréenne* (considérée ici comme le code verbal qui englobe tous les langages rencontrés dans la pièce) est ici facilitée par l'intermédiaire concret de la scène. L'*exploréen*, et sa figure la plus expressive, la glossolalie, sont en effet destinés à

<sup>302</sup> Jean-Pierre Denis, *loc. cit.*, p. 493.

<sup>303</sup> Claude Gauvreau, « Lettre du 13 avril 1950 », *Correspondance 1949-1950 : Claude Gauvreau, Jean-Claude Dussault*, op. cit., p. 297.

<sup>304</sup> *ibid.*, p. 298.

<sup>305</sup> Christian Delacampagne, « L'Écriture en folie », dans *Poétique*, n° 5 (1974), p. 164.

être proférés. Grâce à la scène théâtrale, le verbe est enfin délivré. Jean Fisetite distingue deux périodes dans l'écriture de Gauvreau, l'une exclusivement poétique, l'autre théâtrale. Il qualifie la seconde de « thérapie de la représentation<sup>306</sup> » parce qu'elle permet à Gauvreau d'expliquer les procédés de son écriture. Elle permet aussi et surtout la libération du cri farouche contenu jusque là. L'espace scénique est le lieu d'explosion véritable de la création. La scène rend cette langue concrète, sensible. Elle devient, par le biais de l'extériorisation théâtrale, un code communicable. Gauvreau offre dans sa pièce, non sans humour, une mise en abîme de cette écriture glossolale, afin de contrer à l'avance les détracteurs de sa poésie. L'*exploréen*, création verbale spécifique au poète Mycroft, est en effet caricaturée par Lontil-Déparey, qui voudrait voir son talent de poète reconnu. Celui-ci fait dans la citation qui suit la lecture d'une de ses tentatives *exploréennes*, en les attribuant de façon mensongère à Mycroft :

Des josephs au cœur de pierre ont sculpté l'offrande du nougat nigéré sur  
l'estomac-thomas.  
Iveûrlô. Toupla. Imbec brec tap-pala-pala [G, I, 654].

La création gauvrienne se distingue du plagiat de Lontil-Déparey en ce qu'elle n'est pas motivée par la gratuité. elle semble au contraire manifester un certain nombre d'associations significatives. La répétition de certains sons comme « -mas- » dans « estomac-thomas » manifeste une faiblesse de l'activité créatrice, terriblement redondante. Certains sons dénotent également un infantilisme qui est absent de la langue créée par l'authentique poète qu'est Mycroft. Le paragraphe lu par Lontil-Déparey s'achève d'ailleurs par l'exclamation « Bravo! », qui accentue la fatuité de l'imitateur. Les commentaires critiques qui fusent ensuite ne sont pas en faveur de la création caricaturale, dont personne ne croit qu'elle puisse émaner de Mycroft: « Becket-Bobo- C'est son style. Mais ce n'est plus sa réalité? C'est comme sa pensée qui se serait affaissée. Son style sans nécessité » [G, I, 654]. Claude Gauvreau profite de cet intermède pour laisser aux personnages le soin de décrire la véritable langue *exploréenne*:

Laura Pa- Mycroft écrivait d'une façon naïve. Ceci m'apparaît comme la parodie de cette naïveté-là.  
[...]C'est lourd, monotone, sans subtilité d'aucune sorte [...]  
On s'y écarte des usages admis avec autant de constance. Il y a le même dosage de descriptions imaginaires et d'invention totale. Mais ça ne vibre pas!

Les psychiatres devenus pour un instant critiques littéraires mettent ainsi en exergue un aspect essentiel de la poésie de Mycroft : l'émotion.

La fonction de cette décharge émotive est de servir des idéaux de liberté. Son expression passe par un code original fait d'associations qui le distingue des travaux

---

<sup>306</sup> Jean Fisetite, « La Représentation de la folie comme thérapie : à propos de Claude Gauvreau », dans *Voix et images*, XVIII : 3 (54) (printemps 1993), p. 473.

lettristes, contrairement à l'hypothèse de certains critiques<sup>307</sup>. Si nous nous référons en effet à la conception du lettrisme propagée par Isidore Isou, celui-ci fonde sa création sur la lettre et la syllabe, sans permettre une interdépendance de ces éléments dans la création poétique: « Considérant que l'emploi des mots est déjà épuisé dans la poésie, notre mouvement a proposé un élément plus pur et plus profond de versification : la lettre<sup>308</sup> ». Il nous semble que l'écriture de Gauvreau s'inscrit dans la volonté de transcrire l'émotion pure dans des graphes et des phonèmes qui naissent d'un déchirement préalable de la langue. Les juxtapositions lettristes de phonèmes et de syllabes détachés ne peuvent être comparées aux images exploréennes, qui surviennent dans un contexte, celui de l'intrigue, où elles peuvent acquérir un sens par un ensemble d'associations. André G. Bourassa s'inscrit également en faux contre cette comparaison : « Il n'y a aucune intention, aucun projet de ne donner que des syllabes ou du lettrisme [...] mais bien le déroulement d'une mèche explosive<sup>309</sup> ». L'émotion gauvrienne est ici étayée par la mise en scène théâtrale, qui permet de justifier la nécessité de l'*exploréen*. La nécessité chez Artaud consistait à propager la métaphysique dans les esprits. Chez Gauvreau, elle participe d'une revendication de la liberté essentielle à la survie. L'*exploréen*, c'est en effet l'explosion d'une revendication de liberté au sein d'un contexte social sclérosé, comme en témoigne cet extrait : « Fédralbor turiptulif, corne de muse agrippée au cosmos. Libualdivane, drétlôdô cammuef [...] [G, IV, 749]. On note que l'expression glossolale pure alterne avec une image *transfigurante*, qui consiste ici en la métaphore « corne de muse agrippée au cosmos », référant à la relève qui saura poursuivre, malgré son statut de bouc-émissaire, mener à bien le combat en faveur de la liberté instauré par le poète. L'expression spécifiquement *exploréenne* contient des sonorités qui rappellent la langue française comme « -or- » dans « fédralbor » ou « -ane- » dans « libualdivane ». Ce dernier mot peut faire penser à un mot-valise que l'on pourrait scinder ainsi : *libualdivane*, le premier terme faisant référence à la liberté et le second à la divinité, le tout pouvant être compris comme « liberté divine ». Bien sûr, nous ne pouvons formuler que des hypothèses. Dans ce même monologue, « Phinncoxlix » pourrait être une référence au phénix mythique, surtout si l'on s'inspire des phrases qui suivent: « Le possible est tué, mais une goutte de sang, échappée sur la terre, a la discrète racine d'un germe phosphorescent. La liberté naîtra, corps adulte accouché par l'infiniment piétiné ». La *goutte de sang* s'apparente aux cendres du phénix qui permettent finalement sa renaissance, de même qu'il est ici annoncé que *la liberté naîtra* après avoir été malmenée.

<sup>307</sup> Nous renvoyons ici le lecteur aux références suivantes, qui penchent en faveur d'un Gauvreau lettriste :

Marcel Bélanger, « La Lettre contre l'esprit ou quelques points de repère sur la poésie de Gauvreau », *Études littéraires*, vol. V, n° 3 (1972), p. 488.

Michel Van Schendel, « Eulalie (à propos de Claude Gauvreau) », dans *Les Accros du langage* (dir. Michèle Nevert), Montréal, Balzac, 1993, p. 181.

*Magazine littéraire*, n° 134 (1978), p. 115.

<sup>308</sup> Isidore Isou, « Les Créations du Lettrisme », *Lettrisme*, n° 1 (janv. 1972), p. 5.

<sup>309</sup> André G. Bourassa, « Le Projet poétique de Claude Gauvreau », *Les Lettres québécoises*, n° 7 (1977), p. 16.

La référence à l'animal légendaire est d'autant plus probable que « Phinncoxlix » contient deux éléments phonétiques de « phénix », le « -ph- » et le « -ix- ». La langue *exploréenne*, construction qui procède d'une destruction préalable, multiplie les créations glossolales et les images métaphoriques. Certaines glossolalies reprennent la construction des mots-valises, comme ici : « Et pourtant... rescacor dibitlef théosmune » [G, IV, 748]. Étant donné le passage qui précède sur l'absence d'espoir quant au triomphe de la liberté, l'adverbe « pourtant » introduit forcément une opposition, qui consiste dans ce contexte en une résurgence d'espoir. Ainsi, « rescacor » pourrait être une contraction de « rescapé encore », et « dibitlef » une référence à la divinité, confirmée par « théosmune », un mot-valise possible pour « théosophie commune ». Notre interprétation de ce passage par le moins hiéroglyphique serait : *Et pourtant, rescapés encore de la divinité, théosophie commune*. Bien qu'il s'agisse encore une fois ici d'une hypothèse, elle nous paraît soutenue sémantiquement par les revendications athéistes de Gauvreau dans la société ultra-cléricale des années cinquante. La glossolalie intervient dans le dernier monologue de Mycroft, quand celui-ci, brutalisé par les autres personnages, est finalement achevé dans un rite funéraire atroce. Dans ce contexte, on peut comprendre que la glossolalie représente, comme le dit Simon Harel à propos d'Antonin Artaud, un « acte d'écriture perçu comme torture ou sacrifice<sup>310</sup> ». Cependant, toute la force de la glossolalie réside dans le fait qu'elle naît afin de dépasser ce stade de langue-victime pour imposer ce que Simon Harel qualifie de « contre-pouvoir<sup>311</sup> » normatif. Elle tente de reproduire la résonance d'une langue primordiale qui pourrait venir à bout de la douleur d'écrire.

---

<sup>310</sup> Simon Harel, « La Glossolalie comme lieu de réparation : Artaud à Rodez », dans *Les Accros du langage* (dir. Michèle Nevert), Montréal, Balzac, 1993, p. 41.

<sup>311</sup> *ibid.*, p. 55.

## Conclusion

Au moment de conclure, nous souhaitons montrer de quelles façons, dans *Les Cenci* et *La Charge de l'original épormyable*, la création finit par supplanter les expressions psychotiques des discours de Cenci et de Mycroft. Dans un premier temps, les deux auteurs, au sein de l'entreprise de la cruauté, s'engagent dans une lutte contre la norme linguistique, qui limite selon eux les possibilités d'évolution de la langue. Artaud veut réduire la place de la parole au théâtre, tandis que Gauvreau, s'il souhaite s'exprimer par le verbe, entreprend néanmoins de le révolutionner au moyen de déconstructions, de scissions, qui doivent permettre d'aboutir à des créations linguistiques inédites. Dans un second temps, et afin de concrétiser leur volonté d'aboutir à un sens nouveau, Artaud et Gauvreau en viennent à créer leur propre système de signes, l'un physique, l'autre verbal. Artaud opte pour une langue physique, qui exploite tous les recours de la mise en scène. Des signes visuels (décor, éclairage, gestuelle) aux signes sonores (provenant de l'acteur ou externes), chaque élément de cette *langue des signes* s'inscrit dans le cadre d'une démonstration de nécessité ou encore de *cruauté*, qui agit sur la sensibilité du spectateur, stimule son acuité et sa lucidité. Gauvreau manifeste également un intérêt marqué pour cette *langue des signes* qui lui permet de mettre en scène la cruauté inhérente à l'intrigue. Néanmoins, Gauvreau ne se satisfait pas de cette seule expression physique de la cruauté, il lui faut à son tour révolutionner la langue par le biais d'un verbe anticonformiste. Avant d'imposer sa propre création, il dissèque la langue usuelle, dont il conserve néanmoins des éléments de référence comme la syllabe, afin de ne pas compromettre toute communication. La langue *exploréenne* est ainsi une création authentique issue d'une chirurgie verbale préalable, et motivée par une déconstruction volontaire de l'association entre signifié et signifiant qui fonde le signe linguistique dans ses acceptions de signifié et de signifiant. Ses moyens d'expression varient des images *exploréennes* « pures », comme la glossolalie, aux images *transfigurantes*, associations de mots non conventionnelles. L'impression générale offerte par cette création est celle d'une fusion du son, de l'image et du verbe, qui vise autant que la *langue des signes* une déstabilisation du destinataire par une stimulation de ses sens *et* du sens.

Cette entreprise de négation de la langue usuelle qui aboutit à la création d'un code original peut sembler hasardeuse. Quel défi en effet que de remettre en question le bien-fondé du sens, comme nous le rappelle Michel Pierssens<sup>312</sup> :

Toucher au signe, c'est, selon la pente de son désir et la nuance de néant qui s'y découvre, aller vers la folie, la science ou la littérature : triple destin du psychotique, du linguiste ou du poète, noués dans une même énigme.

Pourtant, dans leur acharnement à s'opposer à la norme, Artaud et Gauvreau, chacun à leur manière, imposent une création véritable, qui supprime la *folicruauté* de l'intrigue.

---

<sup>312</sup> Michel Pierssens, *La Tour de Babel, la fiction du signe*, Paris, Minuit, 1976, p. 159.

## CONCLUSION

Poursuivant notre ambition de témoigner que la folie n'est pas reléguée au silence, nous avons tenté de mettre en évidence la présence de *langages de la folie* dans *Les Cenci* d'Antonin Artaud et *La Charge de l'original épormyable* de Claude Gauvreau. Notre analyse textuelle fut conduite selon deux perspectives en apparence contradictoires, et pourtant complémentaires : alors que la première approche visait à faire ressortir le caractère pathologique des discours des protagonistes François Cenci et Mycroft Mixeudeim, la seconde cherchait à montrer la part de création contenue dans les expressions folles, concrétisée sur la scène théâtrale par la mise en place de langues inédites.

La théorie psychanalytique, issue des investigations freudiennes, a guidé l'analyse dans nos deux premiers chapitres; elle nous a permis de montrer la présence d'un double discours dans nos textes, l'un manifeste, l'autre dissimulé et décelé par l'exploration psychanalytique. Le premier chapitre opte pour l'hypothèse de la paranoïa chez Cenci, le deuxième pour celle de la schizophrénie chez Mycroft. Dans le premier, nous avons tout d'abord montré que la paranoïa chez Cenci ne s'inscrit pas dans le cadre d'un langage *délirant* (qui comporterait des marques externes de la paranoïa), mais s'exprime dans un discours aux *développements délirants*. Puisque la « folie » ici ne se manifeste pas à la surface du texte, la mise en évidence d'un double discours est d'autant plus justifiée. Nous avons ensuite montré que le dédoublement de l'individu par le langage se manifeste dans l'instauration d'un mode de défense libidinal, qui répond à une agression interne au sujet. Ce mode de défense, dans le discours de Cenci, semble, conformément à l'hypothèse freudienne, être dirigé contre une homosexualité refoulée. Nous avons vu lors de l'analyse textuelle que le motif homosexuel est récurrent dans le discours de Cenci, de façon explicite (dans l'aveu de son homosexualité passée et dans l'aversion à l'égard du fils efféminé Bernardo) ou de manière implicite, dans son désir d'éliminer la famille/tribu. Nous avons enfin insisté sur les développements de ce mode de défense contre l'homosexualité, qui se concrétise par l'apparition de quatre délires qui sont les délires de persécution, des grandeurs, d'érotomanie et de jalousie. À l'origine de ces délires, il y a de façon indéniable la conviction mégalomane d'être un être exceptionnel, une *force de la nature* selon Cenci. Le délire de persécution, extrêmement présent dans le discours de Cenci, s'exprime par le sentiment qu'il est l'objet d'abominables complots émanant aussi bien de la famille/tribu que de l'entourage officiel. Le sentiment de persécution associé à un narcissisme démesuré forme le délire des grandeurs, qui s'exprime chez Cenci de la façon suivante : les déclarations blasphématoires du personnage sont nuancées par sa conviction d'être soutenu dans ses actes par une force supérieure, d'essence divine ou diabolique. Propulsé par l'efficacité de sa cruauté, Cenci peut dès lors *réaliser sa légende*, dont il avoue n'être pas complètement responsable, puisqu'il s'en remet à la fatalité. C'est encore cette démence narcissique qui est à l'origine d'une focalisation sexuelle

excessive, et qui s'exprime par les deux derniers délires paranoïaques, l'érotomanie et le délire de jalousie : ceux-ci sont concrétisés chez le protagoniste par le désir incestueux avoué (Béatrice) et dans le refus de l'homosexualité (Bernardo). Le désir excessif et marginal se manifeste chez Cenci par un acharnement bestial.

Grâce à une investigation textuelle similaire, nous avons également mis en exergue, dans le second chapitre de ce mémoire, un mécanisme de dédoublement du discours similaire dans *La Charge de l'original épormyable*, émanant cette fois-ci du protagoniste Mycroft Mixeudeim. Pour démontrer l'hypothèse de la schizophrénie dans le discours de Mycroft, nous avons d'abord expliqué les diverses caractéristiques de la schizophrénie en nous inspirant de la description freudienne de cette maladie : ces caractéristiques sont l'incohérence, l'activité délirante (qui peut être qualifiée de comportement mégalomane), le détachement par rapport à la réalité, la détérioration intellectuelle et affective, et enfin le caractère chronique de la maladie. Nous sommes ensuite allés chercher un complément de méthode dans la psycholinguistique, qui étudie les origines psychologiques des perturbations du code verbal. Nous avons eu recours aux travaux de l'Américaine Nancy C. Andreasen, qui propose une grille de dix-huit comportements verbaux caractéristiques du langage des schizophrènes. Le résumé de cette grille, assorti d'extraits de discours de patients psychotiques, constituait un préambule nécessaire à la compréhension de nos analyses.

Nous avons d'abord relevé les éléments de la pièce favorisant une interprétation pathologique, en établissant que la folie est ici une donnée fondamentale de l'intrigue, et qu'elle se propage à l'ensemble des personnages, dont les noms sont connotés par le délire. Le patronyme du héros Mixeudeim est ainsi particulièrement emblématique de l'apathie du personnage et confirme son statut de bouc-émissaire. Nous nous sommes ensuite concentrés sur les résultats de la comparaison entre les éléments de méthode — la psychanalyse et la psycholinguistique — et les manifestations discursives.

La mise en correspondance des caractères freudiens de la schizophrénie et du discours de Mycroft nous a permis d'aboutir aux conclusions suivantes. Premièrement, Mycroft accomplit un certain nombre d'actions qui semblent révéler la présence d'*idées incohérentes*. Les démonstrations de *charge*, ou le port des seaux d'eau témoignent du manque d'acuité dans le jugement de Mycroft. En proie aux machinations vertigineuses de personnages vicieux, il exécute ces actions sans se questionner sur leurs justifications véritables. Pour ce personnage acculé à la mort, ces actions aussi dérisoires soient-elles, sont une manière de se valoriser. Deuxièmement, le manque de fondements des actes de Mycroft témoigne d'une *tendance à la mégalomanie* chez le personnage, tendance que confirme le rôle du miroir-confident, devant lequel Mycroft se contemple en évacuant ses détresses. Troisièmement, le discours de Mycroft montre une détérioration affective et un détachement à l'endroit de la réalité : ces symptômes sont issus d'un même drame, le suicide de la fille d'Ébenezer Mopp. Ces deux caractères de la schizophrénie se manifestent chez le personnage par l'évocation nostalgique d'un passé heureux, qui révèle une impossibilité à s'adapter à la réalité présente, réalité de toute façon sordide. Quatrièmement, la progression de l'intrigue témoigne d'une

rémission de la schizophrénie qui intervient au moment de la rencontre de Mycroft avec Dydrame Daduve. L'amour éprouvé pour la jeune femme réconcilie pour un moment le poète avec la réalité. Néanmoins, la mort prématurée de Dydrame précipite l'anti-héros vers une dernière *charge* suicidaire.

À l'aide de la grille de catégories proposées par Andreasen, nous avons pu relever dans le discours de Mycroft plusieurs traces de perturbation du code verbal. Nous avons fondé notre réflexion sur les six monologues du protagoniste. Les dix-huit comportements n'apparaissent pas avec la même fréquence dans le discours de notre personnage. Certains sont totalement absents : c'est le cas de la *pauvreté du langage*, des *discours tangentiel*, *accessoire* et *guindé*, de la *perte du but* et du *blocage*. Un certain nombre de comportements verbaux apparaissent peu : il s'agit de la *pauvreté du contenu*, du *discours divergent* et de l'*écholalie*. L'absence ou la rareté de certains comportements se justifie de plusieurs façons : certains de ces comportements verbaux témoignent d'une rupture de la pensée qui ne permet plus la poursuite du langage; d'autres traduisent une expression verbale quantitativement limitée, même si elle ne provient pas d'une faille dans le raisonnement. Une parole tronquée est inconcevable chez Gauvreau et donc chez son porte-parole Mycroft du fait du caractère dénonciateur et revendicateur de l'écriture gauvrienne. Le cri farouche de la liberté ne supporte pas le rationnement dans les mots. Les catégories langagières récurrentes sont le *discours sous pression*, l'*incohérence*, l'*illogisme*, les *assonances et allitérations*, les *néologismes*, les *approximations de mots*, la *persévération*, et le *discours auto-référentiel*. Au fil de l'analyse, nous avons pu constater que ces comportements verbaux, dont nous avons amplement démontré la présence dans le discours de Mycroft, sont sujets à une double interprétation, selon le point de vue adopté : catégorisation pathologique ou analyse poétique. Ainsi, si les comportements physiques et les manifestations discursives qui sont celles du personnage peuvent faire de lui un schizophrène, on note une correspondance certaine entre des catégories de discours psychotique et des procédés poétiques reconnus : le *discours sous pression* s'apparente ainsi au discours emphatique du registre aussi bien poétique que théâtral. Le *déraillement* fait penser au déroulement du *reptile ininterrompu* caractéristique de l'automatisme surrationnel et l'*incohérence*, dans la dissociation du mot et du concept, rappelle la déconstruction sémantique opérée par Gauvreau dans l'écriture *exploréenne*, qui se concrétise par exemple dans les mots-valises. Les *approximations de mots* combinent à la fois les néologismes et les créations métaphoriques qui enrichissent le code inédit du Québécois, et sont à l'origine des fameuses *images exploréennes*. Les *néologismes* au sens restreint de la psycholinguistique s'apparentent, dans leur caractère d'invention pure, à la glossolalie qui fait fusionner image, son et sens.

Les deux premiers chapitres ont considéré les *langages de la folie* dans leur dimension pathologique. Le troisième a voulu, dans une optique comparatiste, rechercher la part de créativité intrinsèque à ces langages, inscrits dans le contexte du Théâtre de la Cruauté.

Nous avons en premier lieu évoqué les composantes du projet théâtral d'Artaud.

Nous avons d'abord montré que ce projet est motivé en partie par une réaction violente contre le théâtre contemporain, qu'Artaud jugeait trop dominé par la parole et le psychologisme. Pour cet auteur désireux de retrouver l'essence du théâtre, la clef du spectacle réside dans la notion de *cruauté*. Cette *cruauté*, synonyme de nécessité ou encore de vie, a pour objet de renouer avec un spectacle instinctif, qui doit atteindre la sensibilité du destinataire. Nous nous sommes ensuite interrogés sur la possibilité d'établir des liens entre ce théâtre et la psychanalyse, en nous inspirant de deux réflexions opposées : celle de Jacques Derrida<sup>313</sup>, qui voit dans ce spectacle total la concrétisation d'un rêve cruel mais lucide, mû par une révolte sourde ; celle d'André Green<sup>314</sup>, qui perçoit au contraire la scène cruelle comme une incarnation de l'inconscient, la cruauté pouvant être assimilée à la pulsion de mort en psychanalyse. Le Théâtre de la Cruauté tient selon nous à la fois de cet exercice de rébellion consciente et de manifestations inconscientes, qui font s'entremêler désir et pulsion agressive. Nous avons enfin, à partir d'équivalences établies par Artaud entre le théâtre d'un côté et la métaphysique, la peste et la cruauté de l'autre, proposé un modèle d'analyse. Entre ces doubles du théâtre et la folie, nous avons vu un dénominateur commun, celui d'une certaine gratuité de l'action. C'est pourquoi nous avons réuni sous le terme *folicruauté* les « doubles artaudiens du théâtre ». Notre modèle d'analyse des pièces a révélé trois degrés de *folicruauté*. Nous avons qualifié le premier d'entre eux de *primaire*, parce qu'il consiste en l'accomplissement d'actes barbares, sanglants, confinant au sadisme. Nous avons parlé, pour le second niveau, de *cruauté psychologique*, parce qu'il s'agit d'une forme de cruauté qui, en plus de motiver les actes cruels, vise à une destabilisation du destinataire par une annihilation de sa volonté. Nous avons donné au troisième degré le nom de *folicruauté métaphysique*, parce qu'il témoigne de l'intrusion d'une force supérieure qui a raison des machinations humaines.

En second lieu, nous avons pu témoigner d'un premier lien existant entre cruauté et création, puisque ces différents degrés de cruauté s'expriment dans nos deux pièces au sein d'un code original, qui est la *langue des signes* inventée par Artaud. Nous avons tout d'abord montré que la *langue des signes*, constituée d'unités non verbales, peut à juste titre être qualifiée de langue, pour les raisons suivantes : elle est formée de hiéroglyphes dont l'association constitue un système de signes ; elle manifeste une intention de communiquer, en stimulant les sens du spectateur ; elle provoque une réaction de la part du public, négative ou positive, qui témoigne dans les deux cas d'une réception effective. Ensuite, notre objet a été de décrire les différents moyens d'expression ou encore les signes de ce code physique, aussi bien visuels que sonores, en fondant notre recherche sur l'analyse textuelle. Notre exploration s'est basée presque exclusivement sur les didascalies, qui témoignent précisément des mécanismes de création de la *langue des signes*, en consignnant tous les effets de mise en scène soutenant l'intrigue. Les éléments visuels sont le décor, l'éclairage et le jeu des acteurs, caractérisé par une gestuelle de la démesure (déplacements, pantomimes, danse, gesticulation

---

313 Jacques Derrida, *op. cit.*

314 André Green, *op. cit.*

et mimiques). Les éléments sonores sont constitués aussi bien par les effets propres au jeu de l'acteur (cris, onomatopées, incantations, intonations) que provenant de la scène (musique, bruits). Le repérage de ces signes physiques a permis de noter un traitement différent de la cruauté selon la pièce considérée. En considérant les moyens d'expression visuels des *Cenci*, nous avons retrouvé les trois niveaux de *folicruauté* évoqués plus haut : tout d'abord, la cruauté primaire, qui s'exprime par des actes barbares comme le viol de Béatrice, l'assassinat du tyran ou encore le supplice de la jeune fille; ensuite, la cruauté psychologique, preuve du climat de terreur instauré par Cenci, qui s'exprime par des déplacements de foule spectaculaires, par une gesticulation absurde du noyau familial, et par les variations des éclairages qui semblent épouser les émotions des personnages; enfin, la cruauté métaphysique, qui s'exprime à travers un processus de déshumanisation des personnages, faisant d'eux des êtres mécanisés, ainsi que, encore une fois, à travers l'éclairage, dont certaines variations à des moments clés de l'intrigue semblent venir confirmer l'emprise d'une force transcendante sur les actions des personnages. Dans *Les Cenci*, ce dernier type de cruauté domine véritablement les deux autres, il hante sournoisement les personnages pendant toute l'intrigue. Dans *La Charge de l'original épormyable*, au contraire, on retrouve seulement les deux premiers niveaux de cruauté. On retrouve une *folicruauté* primaire qui s'exprime par le sadisme dans les actes comme en témoignent les séances de torture organisées par Letasse-Cromagnon ou encore dans l'acharnement des psychiatres à mutiler la dépouille mortuaire de Mycroft. La cruauté psychologique s'exprime de plusieurs façons. Le décor, fait de portes massives sans clefs, traduit le sentiment d'oppression du protagoniste. L'insertion de mannequins et les jeux de lumière révèlent ce climat d'hypocrisie, de complot qui vise à déstabiliser le personnage. La progression dans l'anéantissement psychologique de Mycroft est renforcée par des actes-leitmotifs (la *charge*, le port des seaux d'eau, la contemplation devant le miroir-confident ou encore les mises en scène sexuelles) qui ne font qu'accroître la confusion de la victime et la plaisir sadique de ses tyrans.

La recherche des éléments sonores a permis d'observer à nouveau un traitement de la cruauté spécifique à chacune des pièces, et donc une conception différente de la *langue des signes*. L'apport particulier de l'expression sonore réside dans son caractère imprévisible, qui le rend d'autant plus saisissant. L'exploration auditive a permis de retrouver les trois mêmes niveaux de *folicruauté* dans *Les Cenci*, ainsi que les deux premiers pour ce qui est de *La Charge de l'original épormyable*. La signification des éléments sonores n'est pas la même d'une pièce à l'autre, car la langue des signes dans chacune vise des objectifs différents. Parmi les signes sonores provenant de l'acteur, le cri est largement privilégié, mais a une vocation différente dans la pièce d'Artaud et dans celle de Gauvreau : le cri est chez Gauvreau le moyen de propager l'idéologie automatiste en témoignant de l'enfermement de l'individu au sein d'une société sclérosée par le cléricisme. Les cris féminins délibérés qui provoquent l'action de la *charge* illustrent l'épuisement de celui qui se sent opprimé, étouffé dans cet univers de type concentrationnaire. Le cri constitue l'exemple de la gratuité de l'action, donc de la cruauté primaire mais également de la cruauté psychologique qui soutend la tension

inhérente à l'intrigue. Chez Artaud, le cri a une vocation métaphysique : s'il exprime la douleur à l'état pur, comme lors de l'agonie de Béatrice écartelée sur la roue, sa fonction va bien au-delà de l'expression de la seule barbarie. Le cri témoigne de l'invasion d'un mal qui domine le cours de la destinée humaine, et révèle du même coup l'impuissance des machinations humaines. Les onomatopées, dans les deux pièces, signalent également une déshumanisation des personnages, qui dans leur acharnement à vouloir anéantir l'autre, finissent par atteindre une forme de bestialité. Mais là encore il y a aussi une opposition entre les pièces : la robotisation humaine vise une dénonciation sociale chez Gauvreau, tandis qu'elle ambitionne chez Artaud de représenter ce théâtre de l'instinct cruel. C'est sans doute au niveau des manifestations sonores externes que la divergence de portée du théâtre de nos deux auteurs se fait le plus ressentir. Tandis que Gauvreau exclut les interventions extérieures de sons, en privilégiant la voix des personnages, qui saura le mieux propager les revendications de liberté, Artaud exploite les ressources de la musique et du bruit en leur conférant le statut d'allégories, en faisant de son théâtre le lieu de fusion d'une multiplicité d'images verbales. Ces signes auditifs servent l'action dans le sens de cette même détermination métaphysique.

Ces variantes dans le traitement de la cruauté par la *langue des signes* ont justifié le dernier point du dernier chapitre. Un second pont est en effet jeté entre la cruauté et la création à travers l'invention d'un deuxième code, purement verbal, et qui est l'invention originale du Québécois. La verve polémique de Gauvreau ne peut en effet se satisfaire de la seule expression physique, le cri farouche du poète doit exploser dans le démantèlement d'un code du sens imposé par la norme grammaticale et linguistique : c'est la *langue exploréenne*. Nous avons dans un premier temps montré que la création exploréenne s'inscrit dans une volonté de subversion de la langue usuelle, comme la *langue des signes* d'Artaud, mais qu'elle conserve néanmoins certaines des particularités de la langue française, telles des syllabes et terminaisons de mots courantes. Cette révolte contre le conformisme langagier ne se limite cependant pas à une entreprise critique : elle s'inscrit dans une démarche créatrice qui impose sa propre vision de ce que doit être un code.

Nous avons donc dans un second temps étudié les composantes de la *langue exploréenne*, en montrant d'abord rapidement ce qui différencie les mécanismes de l'écriture *exploréenne* de ceux de l'écriture surréaliste. L'automatisme surrationnel imposé par Gauvreau exprime la violence d'une décharge émotionnelle dans un objectif de création poétique. Le résultat de cette opération créatrice est d'aboutir à des fragmentations, des reconstitutions de mots, qui, associées à des sonorités, forment des images verbales inédites. Cet objet poétique, issu d'une langue violée et retravaillée pour rendre compte de l'émotion pure, semble se rapprocher de l'écriture automatique inventée par André Breton, le chef de file de l'école surréaliste française. La différence entre ces deux types de créations verbales se situe sans doute au niveau du processus de création : si l'écriture automatique est déterminée chez les surréalistes français en grande partie par l'inconscient, ils exercent tout de même une maîtrise sur leur création ; Gauvreau, dans ses investigations exploréennes, semble quant à

lui laisser totalement libre cours à l'imagination, et sa langue est beaucoup plus déconstruite que celle des surréalistes, car elle s'attaque même au *mot*. Ensuite, nous avons considéré un certain nombre d'images propres à cette langue, soit purement *explorées*, soit *transfigurantes*. Les images *explorées* rassemblent les glossolalies, flux verbal et poétique qui renoue avec l'aspect originel de la langue. Mycroft manie à merveille les créations glossolales, qui témoignent souvent d'une revendication de liberté sur tous les plans (politique, social, littéraire, sexuel), la glossolalie formant dans son caractère énigmatique une illustration essentielle à la langue gauvrienne. L'image *explorée*, c'est en fait l'expression de la révolte contre la suprématie du catholicisme et donc d'une morale rigoriste. Les images *transfigurantes*, constituées par les métaphores, les mots-valises et les néologismes, sont également très nombreuses; ces créations anticonformistes témoignent elles aussi de l'esprit de subversion du poète : elles s'attaquent aussi bien à la déplorable condition asilaire des années cinquante qu'à ces littéraires raillant l'enjeu automatiste de renouveler l'art, et à travers lui, la société. Nous avons également noté que l'introduction de la langue *explorée* au théâtre lui donne une plus grande communicabilité, permise notamment par un ton déclamatoire.

L'observation attentive de nos deux pièces aura finalement permis de démontrer qu'en-deçà de l'entreprise de la *folicruauté* est inscrit le désir d'attenter à la langue usuelle, afin d'imposer sa propre vision du code. Que cette volonté tenace aboutisse à un système de signes physiques ou verbaux, l'essentiel est que l'empreinte de la folie ou de la cruauté inhérentes à l'intrigue, au comportement des personnages et à leur discours, s'efface au profit de ce travail de déconstruction et de reconstruction de la langue, de désintégration du sens pour aboutir à un nouveau sens. Néanmoins, si les inventions linguistiques d'Artaud et de Gauvreau s'apparentent par certains traits à des langues, nous ne pouvons ignorer les limites de ces créations, attestées par la réception qui leur est faite. Si la volonté de communier avec le public est incontestable chez nos auteurs, le public est-il prêt à assimiler ces langues inédites? La *langue des signes* d'Artaud était, du contemporain de l'auteur, perçue comme l'expression d'un capharnaüm aussi bien visuel que sonore. Le même danger d'incommunicabilité guette la langue *explorée*, dont l'un des objectifs est justement de ne pas être analysable immédiatement. À ce propos, Jean Fiset note l'existence d'un « [...] paradoxe insoluble : alors que la communication visait un niveau d'intimité et d'intensité [...] l'exclusion des codes de référence [...] compromettrait de façon absolue cette communication<sup>315</sup> ». Un effort qui émanerait du spectateur pourrait aider à la propagation de ces systèmes de signes : celui de ne plus raisonner par le seul entendement et de se laisser guider par ses sens.

Ce mémoire s'est voulu une entreprise fondamentalement littéraire. Le détour par l'analyse psychopathologique n'aura servi qu'à montrer les limites de l'exercice. La

---

<sup>315</sup> Jean Fiset, « La Représentation de la folie comme thérapie. À propos de Claude Gauvreau », *loc. cit.*, p. 474.

psychanalyse, qui commente la *folie* du texte, finit peut-être par refouler sa propre *folie* d'analysant. Plutôt que de tenir des discours *sur* la folie, il faudrait parvenir à dire la marginalité en inventant un discours *de* la folie. Néanmoins, les tentatives en ce domaine se sont avérées stériles puisqu'on ne peut véritablement *dire* la folie sans la ressentir dans toute l'intimité de son être, sans être soi-même fou. Les langages inventés par Artaud et Gauvreau nous semblent toutefois refléter cette stylisation de la psychose ou de la *folie* autorisée par la création poétique. C'est pourquoi nous avons essayé dans le dernier chapitre de ce mémoire de laisser *parler* la folie, sans trop mutiler son expression par l'analyse discursive. Laisser parler les langues folles, c'est finalement laisser s'exprimer la part de création qui nous échappe.

## BIBLIOGRAPHIE

## I. CORPUS

## I. 1. Primaire

ARTAUD, Antonin, *Les Cenci, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1964, t. IV, p. 183-271.

GAUVREAU, Claude, *La Charge de l'original épormyable, Œuvres créatrices complètes*, Montréal, Parti Pris, 1971, p. 637-753.

## I. 2. Secondaire

ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1964, t. IV, p. 9-171.

-----, *Autour du Théâtre et son double et des Cenci, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1964, t. V, 375 p.

-----, *L'Ombilic des limbes*, Paris, Gallimard, 1964, 246 p.

-----, *Nouveaux écrits de Rodez, Lettres au docteur Ferdière et autres textes inédits suivis de Six lettres à Marie Dubuc*, Paris, Gallimard, 1977, 187 p.

-----, *Van Gogh, le suicidé de la société*, Paris, Gallimard, 1990, 126 p.

GAUVREAU, Claude, « Ma conception du théâtre », *La Barre du jour*, vol. I, nos 3-4-5 (juil.- déc. 1965), p. 71-73.

-----, « L'Épopée automatiste vue par un cyclope », *La Barre du jour*, nos 17-20 (1969), p. 48-96.

-----, *Les Oranges sont vertes, Œuvres créatrices complètes*, Montréal, Parti Pris, 1971, p. 1363-1487.

-----, *Beauté baroque, Œuvres créatrices complètes*, Montréal, Parti Pris, 1971, p. 380-500.

-----, « Réflexions d'un dramaturge débutant », *Jeu*, n° 7 (hiver 1978), p. 20-37.

*Correspondance 1949-1950 : Claude Gauvreau, Jean-Claude Dussault*, Montréal, L'Hexagone, 1993, 458 p.

## II. OUVRAGES CRITIQUES

### II. 1. Sur *Les Cenci*

GOBIN, Pierre, « Cenci, sens, censures » dans *Antonin Artaud, figures et portraits vertigineux*, HAREL, Simon (dir.), XYZ, 1995, p. 211-226.

JOUBE, Pierre-Jean, « *Les Cenci* d'Antonin Artaud », *Magazine littéraire*, n° 65 (1972), p. 55-58.

PLEYNET, Marcelin, « Excès théâtre (sur *Les Cenci* d'Antonin Artaud) », *Art et littérature*, Paris, Le Seuil, 1977, p. 174-191.

SHELLEY, Percy Bysshe, *Les Cenci, tragédie en cinq actes*, Paris, Avatar, 1990, 157 p.

STENDHAL (Henri Beyle dit), *Les Cenci dans Chroniques italiennes*, suivis de *Vanina Vanini*, Paris, Lettres françaises, 1986, p. 213-244.

### II. 2. Sur Antonin Artaud et son œuvre

BÉHAR, Henri, « La Question du théâtre surréaliste », *Europe*, nos 475-476 (1968), p. 162-176.

DERRIDA, Jacques, *L'Écriture et la différence*, Paris, Le Seuil, 1967, 436 pages.

HAREL, Simon et collab., *Vies et morts d'Antonin Artaud: le séjour à Rodez*, Québec, Le Preamble, 1990, 383 p.

-----, *Antonin Artaud, figures et portraits vertigineux*, Montréal, XYZ, 1995, 295 p.

NORDMANN, Jean-Gabriel, « Antonin Artaud et le surréalisme », *Europe*, nos 475-476 (1968), p. 153-161.

THÉVENIN, Paule, *Antonin Artaud, ce désespéré qui vous parle*, Paris, Le Seuil, 1993, 283 p.

VIRMAUX, Alain, *Antonin Artaud et le théâtre*, Paris, Seghers, 1970, 351 p.

### II. 3. Sur *La Charge de l'original épormyable*

GOBIN, Pierre, « Un étrange soleil : agonies et thérapeutiques » dans *Le Fou et ses doubles : figures de la dramaturgie québécoise*, Montréal, Presses de l'université de Montréal, 1978, p. 27-58.

IMBEAU, Gaston, « *La Charge de l'original épormyable*, l'univers concentrationnaire de Claude Gauvreau », *Québec-Presse* (Québec), 10 mars 1974, p. 33.

LEMOYNE, Wilfried, « Entrevue avec Claude Gauvreau sur *La Charge de l'original épormyable* », émission *Prisme*, télévision de Radio-Canada, 10 mai 1970.

RONFARD, Jean-Pierre, « *La Charge de l'original épormyable*, une des pièces les plus étonnantes du théâtre moderne », *Le Jour* (Montréal), 2 mars 1974, p. 20.

VALLIÈRES, Pierre, « *La Charge de l'original épormyable*: le TNM libère l'un des cris les plus farouches de Gauvreau », *Le Devoir* (Montréal), 8 mars 1974, p. 11.

VAN SCHENDEL, Michel, « Eulalie (à propos de Claude Gauvreau) », dans *Les Accros du langage* (dir. Michèle Nevert), Montréal, Balzac, 1993, p. 179-210.

## II. 4. Sur Claude Gauvreau et son œuvre

BÉLANGER, Marcel, « La Lettre contre l'esprit ou quelques points de repère sur la poésie de Gauvreau », *Études littéraires*, vol. V, n° 3 (1972), p. 481-497.

BOURASSA, André G., « Le Projet poétique de Claude Gauvreau », *Les Lettres québécoises*, n° 7 (1977), p. 12-17.

-----, « Claude Gauvreau, la fin d'une occultation », *Magazine littéraire*, n° 134 (1978), p. 83-85.

DENIS, Jean-Pierre, « Claude Gauvreau : du tombeau du père au langage exploré », dans *Voix et images*, vol. XVIII, n° 3 (54) (1993), p. 483-494.

FISSETTE, Jean, « Le Rythme, le sens et la sémiose: introduction à une lecture peircéenne de Gauvreau », *Protée*, vol. XVIII, n° 1 (1990), p. 47-58.

-----, « La Représentation de la folie comme thérapie : à propos de Claude Gauvreau », *Voix et images*, vol. XVIII, n° 3 (1993), p. 466-482.

GOBIN, Pierre, *Le Fou et ses doubles : figures de la dramaturgie québécoise*, Montréal, Presses de l'université de Montréal, 1978, 263 p.

HAREL, Simon, *Le Pacte amoureux dans Beauté baroque de Claude Gauvreau*, Mémoire de maîtrise, Montréal, Faculté des arts et des sciences, Département d'études littéraires, UQAM, 1981, 175 pages.

ISOU, Isidore, « Les Créations du lettrisme », dans *Lettrisme*, n° 1 (1972), s.p.

LABRECQUE, Jean-Claude, « *Claude Gauvreau, poète* », Montréal, ONF, 1975.

MARCHAND, Jacques, *Claude Gauvreau, poète et mythocrate*, Montréal, VLB, 1979, 443 p.

MAURANGES, Jean-Paul, « Le Signe-silence dans la poésie moderne : application à quelques poèmes québécois », *Voix et images*, vol. III, n° 1 (1977), p. 81-95.

THÉORET SAINT-PIERRE, France, *Discours du moi et de l'autre dans Les Oranges sont vertes de Claude Gauvreau*, Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, Faculté des arts et des sciences, Département d'études françaises, 1976, 111 p.

VAN SCHENDEL, Michel, « Eulalie ou la malédiction du tant-à-dire (à propos de Claude Gauvreau) » dans *Rebonds critiques I : questions de littérature*, Montréal, L'Hexagone, 1992, p. 209-294.

### III. OUVRAGES CONCERNANT LES MOUVEMENTS SURRÉALISTE ET AUTOMATISTE

#### III. 1. Sur le mouvement surréaliste

ALEXANDRIAN, Sarane, *Le Surréalisme et le rêve*, Paris, Gallimard, 1974, 505 p.

BRETON, André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1992, 173 p.

NADEAU, Maurice, *Histoire du surréalisme*, Paris, Le Seuil, 1964, 190 p.

#### III. 2. Sur le mouvement automatiste

BORDUAS, Paul-Émile, *Refus global. Projections libérantes*, Montréal, Parti Pris, 1977, 153 p.

BOURASSA, André G., *Surréalisme et littérature québécoise*, Montréal, L'Étincelle, 1977, 375 p.

LECHERBONNIER, Bernard, *Surréalisme et francophonie : la chair du verbe*, Paris, Publisud, 1992, 409 p.

### IV. OUVRAGES THÉORIQUES

#### IV. 1. Psychanalyse / psycholinguistique

ANDREASEN, Nancy C., « Thought, Language and Communication Disorders », *Archives of General Psychiatry*, vol. XXXVI, n° 12 (oct. 1969), p. 1315-1321.

FREUD, Sigmund, *On Narcissism : an Introduction*, Standard edition, vol. XIV, p. 73-102, dans SANDLER, Joseph et collab. for the International Psychoanalytical Association, Freud's « *On Narcissism : an Introduction* », New Haven, Yale University Press, 1991, 236 p.

-----, *Remarques psychanalytiques sur un cas de de paranoïa (dementia paranoïdes) décrit sous forme autobiographique*, *Œuvres complètes (1909-1910)*, Paris, PUF, 1993, vol. X, p. 225-304.

*International Encyclopædia of Psychiatry, Psychology, Psychoanalysis and Neurology*, New York, Benjamin B. Wolman, 1977, vol. IV et VIII.

LAPLANCHE, Jean et J. B. PONTALIS, *Vocabulaire de la psychanalyse* (dir. Daniel Lagache), Paris, PUF, 1968, 527 p.

LACAN, Jacques, « Motifs du crime paranoïaque, le crime des sœurs Papin », *Minautore* (1934), rééd., Genève, Albert Skira, vol. I, n° 3 (1981), p. 25-28.

LANOË, Renée, *Univers médico-chirurgical*, Paris, Presses de Lutèce, (« Hémathologie et endocrinologie »), 1987, vol. II, p. 285-290.

#### IV. 2. Linguistique

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, t. I, 356 p.

COURTINE, Jean-Jacques et collab., *Langages*, n° 91 (1988), 124 p.

DESSONS, Gérard, *Émile Benveniste*, Paris, Lacoste, 1993, 126 p.

DUBOIS, Jean, *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Larousse, 1973, 516 p.

DUCROT, Oswald et Tzvetan TODOROV, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Le Seuil, 1972, 453 p.

DUPRIEZ, Bernard, *Gradus, les procédés littéraires (dictionnaire)*, Paris, Union générale d'édition, 1984, 544 p.

MAINGUENEAU, Dominique, *L'Analyse du discours: introduction aux lectures de l'archive*, Paris, Hachette, 1979, 268 p.

#### IV. 3. Langue, création et folie

DELACAMPAGNE, Christian, « L'Écriture en folie », *Poétique*, n° 5 (1974), p. 160-175.

DELEUZE, Gilles, « Le Schizophrène et le mot », *Critique*, nos 225-226 (1968), p. 731-746.

FELMAN, Shoshana, *La Folie et la chose littéraire*, Paris, Le Seuil, 1978, 349 p.

FOUCAULT, Michel, « La Folie, l'absence d'œuvre » dans *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972, p. 549-557.

MÉNAHEM, Ruth, *Langage et folie : essai de psycho-rhétorique*, Paris, Les Belles-Lettres, 1986, 259 p.

NEVERT, Michèle, *Des Mots pour décomprendre*, Montréal, Balzac, 1993, 173 p.

NEVERT, Michèle et collab., *Les Accros du langage*, Montréal, Balzac, 1993, 347 p.

PIERSSSENS, Michel, *La Tour de babil, la fiction du signe*, Paris, Minuit, 1976, 159 p.

PLAZA, Monique, *Écriture et folie*, PUF, Paris, 1986, 217 p.

#### **IV.4. Théâtre**

GREEN, André, *Un Œil en trop : le complexe d'Œdipe dans la tragédie*, Paris, Minuit, 1969, p. 11-29.

STANISLAVSKI, Konstantin, *La Construction du personnage*, Paris, Pygmalion, 1984, 336 p.

SERREAU, Geneviève, *Histoire du nouveau théâtre*, Paris, Gallimard, 1966, 192 p.

**ANNEXE**

Claude Gauvreau, *La Charge de l'original épormyable*, *Oeuvres créatrices complètes*, Montréal, Parti Pris, p. 637-753.

## MONOLOGUES DE MYCROFT MIXEUDEIM

### Premier monologue (acte I, p. 651)

« MYCROFT MIXEUDEIM (*regardant le miroir*) – Ba-ba-ba. Be-be-be. Bi-bi-bi. Bo-bo-bo.

Qui est là?

Bonjour, mon confident.

J'entends parler de la fille d'Ebenezer Mopp.

On me parle à moi sans me parler. On joue au billard avec la conversation. On lance les mots sur le visage d'un vis-à-vis pour qu'ils ricochent dans mon oreille. Et personne ne m'aura fait de mal de front. La fille d'Ebenezer Mopp... Amour gigantesque, congelé dans le temps gris. Vieilles douleurs éperdues accrochées à ma peau.

Alors que le réel fait des grimaces, alors que les murs deviennent des dos puis des creux de poitrines, pourquoi assaisonner le désarroi de douleurs absolues?

Que me veulent-ils? Qui me veut quelque chose?

Pourquoi l'inconstable prend-il toujours la fuite? Qui rend si fuyant le moindre définitif? Est-ce moi qui sort des choses? Les choses se déguisent-elles d'elles-mêmes? Quelqu'un met-il aux choses des costumes qui les métamorphosent?

Oripeaux. (*Il rit brièvement d'une façon rauque.*) Peau d'ori. Peau d'oreille.

Je parle à mon image. A qui d'autre pourrais-je me confier maintenant?

Je me suis trouvé un confident-reflet. La lampe ou la patte de table me le reprochera, sans doute ».

**Second monologue** (acte II, p. 679)

« MYCROFT MIXEUDEIM (*monologuant avec frénésie*) – Je vois une main. Une main jaune. Que vient faire cette main? Et ce gros derrière blanc. Un gros derrière blanc se dévoile devant moi. Il n’y a pas d’érotisme; il n’y a que du cocasse. Ah! la maîtresse d’école est belle! Elle a de beaux yeux gris, sur son regard sévère. Je jette la tasse de café! Flaque de boue brune! Un doigt est dressé, menaçant : un doigt qui expulse. Partez! Les juges ont des œillères. Des œillères de chevaux. Mais il y a de la beauté, à travers un virevoltement blafard : incendiaire corvée de se déshabiller en public. Le pubis doré a des sourcils bruns. Et quelle est cette enfance qui glisse sur des glacis? Des enfants, qui ne sont pas moi, montent la garde autour d’un parc sans lumière. Avec la main gauche, il fait l’acte défendu : puis avec la main droite. C’est loin, c’est loin, c’est loin. Un pied est pris dans un piège à loup. La femme a des bars invitants qui sont des mâts flexibles, des mâts de rose bambou. Qu’il y a du chaud dans la succion affectueuse! Des gendarmes courent. La pluie a recouvert la ville d’une rosée souriante. La femme a donné rendez-vous : et un hoquet ricaneur est seul présent à travers les chambres glacées. Signal d’arrêt. Je suis automobiliste. La salive des drogués se répand sur l’asphalte des trottoirs; il y a un manteau de salive, il y a une patinoire de paroles coagulées. L’âge d’homme est venu, et l’espoir s’est résorbé. Une tête qui sortait du trottoir a été coupée comme un champignon. Les femmes dansent! On a dit qu’il était fou! Les moustaches de tendresse font trempette dans la bière âcre. Ce sont les cerceaux les cerceaux les cerceaux. La femme est chaude : sa hanche est un refuge de grive. Les lois se dissolvent dans le plaisir qui est seul légitime ».

**Quatrième monologue** (acte II, p. 680)

« MYCROFT MIXEUDEIM – Dérision. Il n’y a pas de commune mesure entre la densité et la tiède sagesse. Oh oh! la robe verte a des charmes en forme de glands. Pustules-bonté! On a volé le manuscrit. Pourquoi’il ne puisse pas rouspéter, on a pris son œuvre comme otage. “Tais-toi, pendant que nous ferons les cons; sinon, nous saccagerons ton bien”. Le léthargique se meurt, et on l’aide à mourir. Parfois, on a besoin de lui et on souhaite qu’il meure un peu plus tard. C’est rare. D’où vient la léthargie? Qui l’a souhaitée secrètement, et en a fait une flèche fluidique? Qui a englué le corps d’une couche de farine mouillée? Qui l’a voulu? Qui l’a laissé faire? Qui l’a approuvé? Des diamants rient à gorge déployée dans les vitrines. Maintenant les drapeaux ont des queues de misère. Derrière tout blanc. Noces lyriques de l’adolescence. Mariage illégal de la maturité. Synthèse coriace de la décadence. Désarmement obligatoire. Les caves jubilent! Les mijaurées se donnent du plaisir, le but est atteint! Les alliés se prosternent, baisent leur propre futilité. “Il faut les bâillonner!” “Rappelons-lui ses injustices!” Les pleutres armés de pleutrerie montent à l’assaut du lion écrasé. Des guirlandes d’hosties jettent une note de bleuâtre dans le ciel tranquille. Les hommes se donnent la main. Les femmes se donnent le pouce. Un univers se lève sur une aurore courbe ».

**Cinquième monologue** (acte II, p. 686-687)

« MYCROFT MIXEUDEIM (*gai*) – Oh! qu'on avait du plaisir à jouer avec des boules de neige! Elle était blanche, la neige. Un jour, un garçon m'attrapa dans l'œil avec une boule. Et la police faillit m'arrêter, parce qu'il avait dit qu'on lui avait fait mal à l'œil et que c'était moi. Puis arrivait l'époque où les petites filles blondes se récréaient avec nous. (*docile et alourdi*) Quand la boue colle aux semelles, il est difficile de marcher. L'appriivoisement systématique a fini par me donner un mal de tête énorme. (*frénétique*) Oh là! Oh là! Un troupeau de femelles égomaniaques jouaient à saute-mouton à travers des carrelages où un jour impur crachait une flûte rouge vin. Les décors étaient superbes, et l'amitié professionnelle de Lorrenzo de Medici. Des cœurs d'artistes voulaient être une couronne mangeable. (*Il mime un joueur de yoyo; le yoyo lui tombe dans la bouche et il l'avale.*) (*gai*) Et ces printemps où, sur la chevelure d'Ebenezer Mopp, la tiédeur coloriée faisait étinceler des poussières de bonheur. La vie était chaude. La vie était un drap duveteux. (*docile et alourdi*) Une gentille bibliothécaire me désignait la fenêtre limpide par où elle regardait les passants se caresser. Je crois qu'elle faisait cela pour savoir si je rougirais. (*frénétique*) La pêche aux oignons fera frir nos ailes camuses. Et moi, elle a réussi à me faire sous-frir. Non, non, faites disparaître les calculateurs calomniateurs! Faites disparaître ceux qui dépècent ma chair pour s'excuser! (*Il mime un canot très mince qui devient scie, et qui scie un poteau verticalement.*) Ugh! »

**Sixième monologue** (acte IV, p. 748-749)

« MYCROFT MIXEUDEIM (*mourant*) – L'ormellabdelsan croise victorieusement le fer avec des fleurs aux pustules jaunes. Des sourires de bravade entrouvrent le guichet des biftecks aux rainures mordorées. Il n'y a pas de fraternel, il n'y a pas d'ému réchauffant. Le glauque et la pénombre annoncent le triomphe de ce qui est tramé dans l'acier. Les coudes sont serrés, les coudes des mordicités. L'horrible plane et déverse sa lumière, il n'y a pas d'entrailles d'arborescences de verre je n'en vois pas. Tout a été occis de ce qui réverbérait du clair. L'espoir est tranché et ses tranches ont la minceur de l'invisible. Ceci a la similitude de la mort dans le vil. Et pourtant... résacor dibitlef théosmune. A travers des boréalités de névé-dentelures, un charme plus jeune que moi semble rallier des poignées d'idéal. Un nombril de brume, dans le très loin d'un prophétique fumet, fait penser à des cœurs hachés regroupés. Il y a le surlendemain inespéré après le demain du triomphe du glapir. Semblent foisonner, dans l'immémorial du futur, sur la pente de la revanche, les uniformes des orange justiciers. Phinncoxlix, l'abreuvoir miroitant d'une beauté impensée. Le possible est tué, mais une goutte de sang, échappée sur la terre, a la discrète racine d'un germe phosphorescent. La liberté naîtra, corps adulte accouché par l'infiniment petit piétiné. Le grossier a des membres, le grotesque a des bras; réel sans lourdeur appréciable, réel inaperçu que l'on néglige. Ce qui n'a pas été vu, ce qui ne sera pas vu facilement grossira sous forme de soleil. Les armées du désir purifiant, panorama intangible d'une précurSION intuitive. Fédralbor turiptulif, corne de muse agrippée au cosmos. Libualdivane, drétlôdô cammuef; l'élixir des archanges toisonne au fond des crêtes. Liberté-rides aqueuses...»