



**HAL**  
open science

# “Let’s go see the madmen”: le méta-spectacle de la folie sur la scène jacobéenne

Pascale Drouet

## ► To cite this version:

Pascale Drouet. “Let’s go see the madmen”: le méta-spectacle de la folie sur la scène jacobéenne . Shakespeare en devenir, 2009, Folie et théâtralité, 3, n.p. halshs-01823011

**HAL Id: halshs-01823011**

**<https://shs.hal.science/halshs-01823011v1>**

Submitted on 13 Jul 2018

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

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

« Let's go see the madmen<sup>1</sup> » :

Le méta-spectacle de la folie sur la scène jacobéenne

Par Pascale DROUET

Dans l'Angleterre de la Renaissance, c'est plus précisément à l'époque jacobéenne (1603-1625) que les dramaturges s'intéressent à la représentation de la folie. Dans *Bedlam and the Jacobean Stage*, Robert Rentoul Reed remarque d'emblée : « [there is] an abnormally extensive use of madness upon the Jacobean stage<sup>2</sup> ». Évoluent sur scène tout aussi bien des personnages véritablement atteints de folie, et s'y abîmant (Lear et Ophelia), que des personnages faisant mine d'être fous (Edgar dans *King Lear* ; Antonio et Franciscus dans *The Changeling*) et s'inscrivant dans la lignée des « abram men », ces simulateurs cherchant à se faire passer pour des « Bedlam beggars », c'est-à-dire pour des insensés ayant fait des séjours plus ou moins longs dans l'asile londonien de Bedlam avant de rejoindre la cohorte des fous errants<sup>3</sup>. Avec *The Honest Whore, Part 1*, c'est l'institution même qui est portée à la scène pour la première fois : les internés sont montrés comme des entités anonymes, dénombrables et contrôlables – donc pourquoi pas monnayables et exportables, comme dans *The Duchess of Malfi* et *The Changeling* ?

Engendrant son propre spectacle, la folie se prête naturellement au théâtre dans le théâtre lorsqu'elle est mise en scène. Si l'on s'intéresse uniquement (et ce sera notre cas) à la représentation des internés, ou « Bedlamites », on entendra « théâtre dans le théâtre » non dans son sens strict (avec un jeu de rôle présenté comme tel), mais dans son sens large (avec des regardants et des regardés)<sup>4</sup>. Cette structure de mise en abyme serait presque reléguée à l'arrière-plan tant la théâtralité qui peut naître de la folie s'impose aux spectateurs, à la fois comme quelque chose de « très spectaculaire et impressionnant » et comme une « manière spécifique de l'énonciation théâtrale<sup>5</sup> ». La représentation de la folie à l'époque jacobéenne pourrait se prêter, avant la lettre, à la théâtralité radicale telle que la souhaitait Antonin Artaud, c'est-à-dire à « la possibilité de déployer une écriture spécifique, une écriture de la scène où le mot ne bénéficierait d'aucun privilège, et où la théâtralité serait localisée dans l'espace de la scène conçu comme lieu physique de production d'hieroglyphes et non comme dispositif représentationnel<sup>6</sup> ». Pour rendre la double idée de mise en abyme et de théâtralité, on emploiera le terme de méta-spectacle.

Trois pièces nous permettront de nous interroger sur le méta-spectacle de la folie et sur ses enjeux dans l'Angleterre de James I : *The Honest Whore, Part 1* (1604) de Thomas Dekker, *The Duchess of Malfi* (1614) de John Webster, et *The Changeling* (1622) de Thomas Middleton et William Rowley. Dans une approche à la fois textuelle et contextuelle, on commencera par s'intéresser à l'asile de Bedlam et à son potentiel théâtral, et à voir comment et pourquoi il s'ouvre au public. On analysera ensuite, dans les pièces, l'économie du spectaculaire lié à la folie – stratégies de divertissement, instrument de supplice, rôle dans la syntaxe dramatique. Enfin, on s'attachera à la dimension satirique,

<sup>1</sup> Thomas Dekker, *The Honest Whore, part 1*, éd. Ernest Rhys, London, T. Fisher Unwin, V.2 (vers non numérotés), p. 177.

<sup>2</sup> Robert Rentoul Reed, *Bedlam and the Jacobean Stage*, Cambridge, Harvard University Press, 1952, p. 4.

<sup>3</sup> Le « Bedlam beggar » est aussi appelé « Bedlam », « Bedlamer » ou « Bedlamite », et est défini comme : « one of the discharged, but often half-cured, patients of the former [Bethlehem Hospital], who were licensed to beg wearing as a badge a tin plate on their left hand or arm ». *The Compact Edition of the Oxford English Dictionary*, 2 vols., London, Book Club Associates / Oxford University Press, 1979, art. « bedlam », 5., vol. 1, p. 189.

<sup>4</sup> Pour les définitions de « théâtre dans le théâtre », voir Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, p. 365, et Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, 2 vols., Paris, Larousse-Bordas, 1998, vol. 2, p. 1620.

plus ou moins prononcée, de ce méta-spectacle qui montre autant les béances mentales des fous que les dysfonctionnements de l'asile.

## I. L'asile de Bedlam : de l'internement à l'exploitation du théâtral

Bedlam est considéré comme le premier asile psychiatrique en Angleterre et, à l'exception de l'Espagne, en Europe. À l'origine, il s'agissait d'un prieuré fondé en 1247 pour l'évêque de St Mary of Bethlehem ; il prend, en 1330, l'appellation d'hôpital – « The Hospital of St Mary of Bethlehem » ; en 1402, il est considéré comme « [a] hospital for lunatics », c'est-à-dire comme asile de fous<sup>7</sup>. Géré alternativement par la Cité et par la Couronne, Bedlam est finalement confié, en 1557, aux administrateurs de Bridewell, maison de correction dont la mauvaise réputation n'est plus à prouver. Un rapport intitulé « A View of Bethlehem », daté du 4 septembre 1598, fait état des conditions d'internement désastreuses, quasi inhumaines, à Bedlam<sup>8</sup> – ce n'est d'ailleurs pas un hasard si les deux institutions ont souvent été étudiées en parallèle. Gâmini Salgâdo rappelle : « The treatment of lunatics in the sixteenth century was as brutal as ineffective. Society was not prepared to put up with a poor man who was insane and so he was treated in much the same way as witches, whores, vagrants and others whose conduct was likely to be socially nonconformist<sup>9</sup> ». William C. Carroll précise : « Once they were inscribed in the discourse of poverty, then, the London mad could be classified as a social rather than a psychological problem, and official management could turn from the untreatable 'mind disease' (Macbeth 5.3.42) to the more easily managed body<sup>10</sup> ». On corrige donc plus qu'on ne soigne ; on corrige au sens de battre et non de rendre meilleur<sup>11</sup>. On se tourne vers le perceptible et le palpable, le corps, qu'on arrive à contraindre et à canaliser, à défaut de savoir que faire des troubles mentaux, de l'errance psychologique, de ce qui refuse de se laisser aisément cerner ; on tente de ramener le corps à la raison en l'enchaînant ou en le fouettant. Dans le témoignage qu'il laisse de Bedlam en 1632, David Lupton stigmatise les procédés utilisés par l'asile :

It seemes strange that any one should recover here, the cryings, screechings, roarings, brawlings, shakings of chaines, swearings, frettings, chaffings, are so many, so hideous, so great, that they are more able to drive a man that hath his witts, rather out of them, then to helpe one that never had them, or hath lost them, to find them again<sup>12</sup>.

On y lit une sémiologie de la folie accentuée par l'internement – sémiologie qui rejoint la proxémique si la scène se déplace de l'asile au théâtre. Autrement dit, le « traitement » de la folie ne fait que souligner, voire exacerber, l'anormalité visible du fou, la théâtralité qu'il recèle à son insu. Le corps malmené de l'interné rejoint alors celui du « Bedlam beggar » dans sa dimension d'objet théâtral, « this horrible object » (II.2.188), comme l'appelle Edgar dans King Lear<sup>13</sup>, qui suscite l'effroi ou la pitié. Est-il alors si étonnant que Bedlam ouvre ses portes au public ?

Dans l'enceinte de Bedlam, le spectacle de la folie, essentiellement considéré comme comique à l'époque, devient un divertissement comme un autre. Pour William C. Carroll, « The 'Bedlam poor'

---

<sup>7</sup> The Compact Edition of the Oxford English Dictionary, 2 vols., London, Book Club Associates / Oxford University Press, 1979, art. « bedlam », vol. 1, p. 189.

<sup>8</sup> Voir Robert Rentoul Reed, op. cit., p. 13-22.

<sup>9</sup> Gâmini Salgâdo, *The Elizabethan Underworld*, Stroud, Sutton Publishing, 1997, p. 198-199.

<sup>10</sup> William C. Carroll, *Fat King, Lean Beggar: Representations of Poverty in the Age of Shakespeare*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1996, p. 107.

<sup>11</sup> Voir Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, 3 tomes, Paris, Dictionnaires Le Robert, (1992) 1998, art. « corriger », tome 1, p. 903.

<sup>12</sup> David Lupton, *London and the Countrey Carbonadoed and Quartred into Severall Characters*, London, Nicholas Okes, 1632. STC1 /Reel 847:8. p. 75.

are thus just another form of popular entertainment, culturally equivalent to various urban curiosities, or to such theatricalized spectacles as bear-baiting or 'stage plays'<sup>14</sup> ». C'est un spectacle d'autant plus prisé qu'il peut devenir interactif. Gâmini Salgãdo précise :

Both the harmless and the violent were available for important visitors to amuse themselves with. The general public had to pay for admission. [...] The entertainment regularly provided included the beating of the inmates with wire whips and the opportunity to harass those who were chained from a safe distance<sup>15</sup>.

Le visiteur se fait, en quelque sorte, aiguillon de spectaculaire, activateur de théâtralité. Dans *The Changeling*, Lollio présente le prétendu fou Antony comme un jouet inoffensif : « Fear him not, mistress, 'tis a gentle nigger ; you may play with him, as safely with him as with his bauble » (III.3.102-103)<sup>16</sup>. Ce type de distraction a un tel succès qu'il finit par être perçu comme une attraction et par s'exporter : on loue les services des fous à l'occasion de célébrations et de cérémonies, la plupart du temps sous forme de danse folklorique – « morris dance » – ou grotesque. Dans *The Changeling*, Alibius et Lollio ont prévu d'exhiber et de faire danser leur internés pour clore les festivités nuptiales de Béatrice et d'Alsemero :

A mixture of our madmen and our fools,  
To finish, as it were, and make the fag  
Of all the revels, the third night from the first;  
Only an unexpected passage over,  
To make a frightful pleasure, that is all,  
But not he all I aim at; could we so act it,  
To teach it in a wild distracted measure,  
Though out of form and figure, breaking time's heads,  
It were no matter, 'twould be heal'd again  
In one age or another, if not in this. (III.3.256-265)

Ainsi, le spectacle de la folie n'est pas confiné en un lieu unique ; il peut « s'apprécier » aussi bien dans l'asile que chez de riches particuliers. Pourquoi le théâtre jacobéen le transporte-t-il sur scène en accentuant sa visibilité et en lui conférant une dimension de méta-spectacle ? Tente-t-il de se l'approprier à des fins purement théâtrales (et commerciales), comme le suggère Robert Rentoul Reed<sup>17</sup>, dans l'unique idée d'exploiter son potentiel spectaculaire (et d'attirer davantage de spectateurs sous l'emprise d'un phénomène de mode) ?

## II. La scène jacobéenne et l'économie du spectaculaire

Le méta-spectacle de la folie s'inscrit, en effet, dans une économie du divertissement qui rejoint celle des foires avec leurs exhibitions de curiosités. Avant d'introduire les visiteurs dans l'asile et d'en montrer ses fous, on en fait l'article, on anticipe le spectacle et ses possibles effets de surprise par une mise en scène verbale. Dans *The Honest Whore*, Part 1, Anselmo n'est pas sans évoquer un saltimbanque de Southwark lorsqu'il présente ainsi ses détenus :

<sup>14</sup> William C. Carroll, op. cit., p. 100.

<sup>15</sup> Gâmini Salgãdo, op. cit., p. 202. Voir aussi Robert Rentoul Reed, op. cit., p. 32 : « Undoubtedly, the mad folks were often subjected to goading and, when this practice may not have sufficed, they were sometimes plied with liquor ».

<sup>16</sup> L'édition utilisée pour toutes les citations de *The Changeling* est celle de N. W. Bawcutt, Manchester, Manchester University Press, coll. « The Revels Plays », [1958] 1994.

<sup>17</sup> Voir Robert Rentoul Reed, op. cit., p. 39 : « In a drama particularly marked by showmanship and stage

There are of mad men, as there are of tame,  
 All humoured not alike: we have here some,  
 So apish and fantastic, play with a feather,  
 And, though 'twould grieve a soul to see God's image  
 So blemished and defaced, yet do they act  
 Such antic and such pretty lunacies,  
 That spite sorrow they will make you smile:  
 Others again we have like hungry lions,  
 Fierce as wild-bulls, untamable as flies,  
 And these have oftentimes from strangers' sides  
 Snatched rapiers suddenly, and done much harm,  
 Whom if you'll see, you must be weaponless<sup>18</sup>.

Indiquant les débordements sémiotiques de la folie, cette présentation peut avoir valeur de didascalie et d'indice de théâtralité – ou « theatrical effectiveness<sup>19</sup> ». Le premier fou offert au regard des visiteurs est d'ailleurs un exemple de théâtralité: empêtré dans un filet de pêche dans lequel il se débat, il s'imagine en pleine mer, à la poursuite des pirates qui ont causé sa perte. Dans *The Changeling*, la réaction spontanée d'Antonio quand il découvre les aliénés, n'est autre que la stupeur: « What are these? » (III.3.191). La didascalie était sobre, [Madmen above, some as birds, others as beasts], mais Isabella l'explicite en répondant à Antonio:

Yet are they but our schools of lunatics,  
 That act their fantasies in any shapes  
 Suiting their present thoughts; if sad, they cry;  
 If mirth be their conceit, they laugh again;  
 Sometimes they imitate the beasts and birds,  
 Singing, or howling, braying, barking; all  
 As their wild fancies prompt 'em. (III.3.192-198)

Deux idées émergent des passages cités. La première, c'est que lorsque le texte disparaît au profit d'une expression corporelle (se prêtant à la récupération théâtrale), la folie est appréhendée sous le mode de l'analogie; on assimile le comportement de l'insensé à celui de l'animal. On se souvient de l'analyse de Michel Foucault:

[...] c'est une sorte d'image de l'animalité qui hante alors les hospices. La folie emprunte son visage au masque de la bête. Ceux qu'on enchaîne aux murs des cellules, ce ne sont pas tellement des hommes à la raison égarée, mais des bêtes en proie à une rage naturelle: comme si, à sa pointe extrême, la folie, libérée de cette déraison morale où ses formes les plus atténuées sont enclousées, venait à rejoindre, par un coup de force, la violence immédiate de l'animalité<sup>20</sup>.

Et l'on connaît, dans l'Angleterre de la Renaissance, la contiguïté, voire la coexistence au sein d'une même structure, de deux pratiques culturelles: la mise en scène de pièces de théâtre et l'organisation de combats d'ours et de chiens appelés « bear baitings » et « dog baitings ». La seconde idée, c'est que le comportement du fou est perçu comme imprévisible, relevant de l'indomptable (« untamable ») et de la lubie délirante (« wild fancies »). Autrement dit, portés à la scène, les insensés deviennent des véhicules de spectacle et de surprise, rappelant indirectement que le caractère de l'être humain n'est pas toujours prévisible<sup>21</sup>. Ces insensés permettent en outre aux acteurs de donner toute la mesure de leur aptitude à l'improvisation. Représenter les aliénés au théâtre, c'est certes exploiter leurs comportements spectaculaires, mais c'est aussi alimenter l'imaginaire qui fait dialoguer folie, animalité et improvisation. Sans oublier que ce spectacle n'est pas « gratuit » mais s'intègre dans l'économie dramatique de la pièce concernée.

<sup>18</sup> *The Honest Whore*, Part 1, éd. cit., V.2, p. 178-179. C'est nous qui soulignons.

<sup>19</sup> Robert Rentoul Reed, op. cit., p. 41.