

La Charge de l'original épormyable ou la fabrique du fou

Céline Taylor

Number 140 (3), 2011

Théâtres de la folie

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/65202ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Taylor, C. (2011). Review of [*La Charge de l'original épormyable* ou la fabrique du fou]. *Jeu*, (140), 116–121.

CÉLINE TAYLOR

LA CHARGE DE L'ORIGNAL ÉPORMYABLE OU LA FABRIQUE DU FOU

Dans son édition critique des *Lettres à Paul-Émile Borduas*, Gilles Lapointe écrit que « parmi les hypothèses de lecture les moins aléatoires, on peut penser que Claude Gauvreau a fait de son écriture et de la reconnaissance de son statut d'écrivain (même méconnu et incompris) un dispositif de défense contre la folie¹ ». En effet, si *la Charge de l'orignal épormyable*, pièce écrite en 1956 à la suite de l'internement de son auteur, met en scène une communauté de spécialistes du comportement, Lontil-Déparey, Laura Pa, Becket-Bobo et Marie-Jeanne Commode, dirigeant un asile psychiatrique, il s'agit bien là d'un asile sans fous. Car, dans cette pièce, l'unique patient, Mycroft Mixeudeim, personnage de poète surhumain, *alter ego* héroïque de Gauvreau, apparaît avant tout victime d'expériences cruelles perpétrées par le groupe, visiblement motivées par un véritable sadisme sous-jacent. Celui-ci se révélera au grand jour à la fin du dernier acte, « Furie-Gélatine », avec l'entrée en scène du personnage de Letasse-Cromagnon, sadique et criminel notoire. La pièce s'achève en effet par une scène d'hystérie collective au cours de laquelle les quatre analystes, en transe, exécuteront le héros en rébellion au terme d'une série d'invectives, avant de se livrer à la profanation du cadavre.

Au-delà de la représentation du prétendu fou comme victime innocente de la société – car les limites mal définies de cet univers, à mi-chemin entre Beckett et Kafka, nous induisent particulièrement à voir dans cette communauté pseudo-scientifique une métaphore de la société –, cette pièce est pour Gauvreau le lieu de la mise en évidence des rouages d'une machine à fabriquer le fou. Les expériences menées par la communauté consistent, le plus souvent, à nier une réalité. Au cours du premier acte, à plusieurs reprises, Laura Pa pousse des

1. Dans Claude Gauvreau, *Lettres à Paul-Émile Borduas*, édition critique établie par Gilles Lapointe, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2002, p. 26.



La Charge de l'original épormyable de Claude Gauvreau, mise en scène par André Brassard (Théâtre de Quat'Sous, 1989).
SUR LA PHOTO : Jacques Godin (Mycroft Mixeudeim), Monique Spaziani (Dydrame Daduve), Adèle Reinhardt (Marie-Jeanne Commode)
et Michel Paré (Becket-Bobo). © Yves Renaud.

cris d'effroi, obligeant le héros à enfoncer de très lourdes portes, après quoi tous les personnages du groupe nient la réalité du cri entendu. Une variante de cette mise en scène consiste à confronter le héros à des situations impossibles, comme dans cet échange :

LAURA PA – Ainsi donc, Mycroft, tu accourras toujours si tu m'entends appeler ?

MYCROFT MIXEUDEIM (*Hésitant, désespéré*) – ...Oui

On entend crier la voix de Laura Pa derrière la porte B. [...]

LAURA PA – Vas-tu bondir à mon secours ?

MYCROFT MIXEUDEIM – Tu es à côté de moi, Laura.

La voix de Laura Pa devient très angoissée derrière la porte B².

Cette scène fait ainsi l'objet d'un certain nombre de variantes. C'est sur l'une d'elles que s'ouvre le premier acte, et, au fil de la pièce, d'autres mystifications, de plus en plus compliquées, vont lui faire écho, comme lorsque les quatre comparses mettent en scène le retour de l'amour perdu de Mycroft, la « fille d'Ebenezer Mopp » pourtant morte, sa disparition étant à l'origine de la dépression et de l'internement du poète. La fiction rejoint ici la réalité, puisque c'est le suicide de la comédienne Muriel Guibault, le 3 janvier 1952, qui aurait déclenché les troubles dépressifs pour lesquels le poète, son compagnon, aura été interné à plusieurs reprises. Dans le troisième acte de la pièce, les personnages mettent en place un dispositif complexe, véritable théâtre dans le théâtre donnant lieu à une distribution des rôles, à des jeux d'ombres chinoises et à des répétitions, en vue de faire croire à Mycroft qu'il perçoit à tort des images à caractère érotique. Ces supercheries illustrent le concept de double contrainte, développé par la suite par Watzlawick³. Le héros apparaît en effet constamment soumis à des injonctions paradoxales, dans la mesure où les actions et les paroles des personnages du groupe se contredisent en permanence, la contradiction étant elle-même niée. En ce sens, *la Charge de l'original épormyable* rejoint les thèses anti-psychiatristes en affirmant que la folie résulte d'une violence faite à l'individu, notamment d'une violence perpétrée à travers un usage pervers du langage. En minant les catégories logiques, la double contrainte met en effet en danger l'unité psychique du sujet ; et parce que cette double contrainte est irreprésentable, elle réduit ce sujet au silence.

La folie est donc présentée par Gauvreau comme le résultat d'un certain usage de la parole, donnée pour efficace, qui imposerait à sa victime la conception d'un réel miné par les contradictions. Dès lors, inversant subrepticement les causes et les effets, la folie devient un effet du pouvoir : ce n'est plus, comme l'écrit Foucault dans son *Histoire de la folie à l'âge classique*⁴, le fou qui est rejeté dans la marge, mais bien le marginal, qu'incarne parfaitement le personnage de Mycroft tout à la fois dépressif, poète de génie et surhomme, qui est déclaré fou. Proche de la victime sacrificielle telle que la décrit René Girard dans *la Violence et le Sacré*⁵, Mycroft Mixeudeim est décrété malade par une communauté qui se cimente autour de ce diagnostic : alors que le groupe constitue un seul et même actant lorsqu'il fait front contre son bouc émissaire, les personnages de Lontil-Déparey, Laura Pa, Becket-Bobo et Marie-Jeanne Commode se réindividualisent en l'absence de Mycroft, et s'opposent les uns aux autres dans une lutte pour le pouvoir qui met en danger l'unité de la communauté. Il en est ainsi lorsqu'au cours de la dernière scène, Mycroft étant mort, Laura Pa s'en prend à Becket-Bobo en ces termes : « Gredin ! Tu as hérité de la niaiserie de Mixeudeim ! » En l'absence de bouc émissaire, on assiste au risque d'une propagation de la violence à l'ensemble de la communauté. Cette propagation passe ici par la reconnaissance des traits de caractère du *paria* chez un Becket-Bobo littéralement donné pour *héritier* de Mycroft Mixeudeim ; transmission qui échoue lorsque Lontil-Déparey met fin à ce début de contamination en canalisant à nouveau la haine du groupe sur le héros mort, au cri de « Mycroft Mixeudeim ! Le salaud ! ».

2. Claude Gauvreau, *la Charge de l'original épormyable*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1992, p. 35-36.

3. Paul Watzlawick, *A review of the Double Bind Theory*, dans *Jackson Human Communication : Communication, Family and Marriage*, Palo Alto, Science and Behavior Book, 1968.

4. Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1976.

5. René Girard, *la Violence et le Sacré*, Paris, Grasset, 1972.



Claude Gauvreau et Muriel Guilbault dans *Bien-être*, courte pièce de Gauvreau présentée au Montreal Repertory Theatre le 20 mai 1947.
PHOTO : Maurice Perron, tirée du catalogue de l'exposition *Mémoire objective, mémoire collective* (Musée du Québec, 1998-1999).



François Papineau (Mycroft Mixeudeim) dans *la Charge de l'original épormyable*, mise en scène par Lorraine Pintal (TNM, 2009). © Yves Renaud.

Ainsi donc, Gauvreau met en œuvre, à travers cette *Charge*, une véritable théorie anthropologique de la folie, tout en faisant fonctionner sa mécanique sous nos yeux, par le biais du dispositif de la représentation théâtrale, la monstration palliant l'indicibilité de cette perversion qui enferme celui qui en est victime dans la folie et le silence, lui ôtant toute capacité de représentation, et, par là même, de dénonciation. Mais cette visée de l'œuvre installe une ambiguïté ; en représentant la mécanique par laquelle une société fabrique son fou, Gauvreau n'admet-il pas le diagnostic de folie porté sur son *alter ego*, Mycroft Mixeudeim ? Or, une telle reconnaissance viendrait miner le processus de révélation en mettant en doute la réalité des manipulations dont le personnage est l'objet. Cette incertitude caractérise d'ailleurs tout le premier acte, intitulé à juste titre « Ambiguïté » dans la mesure où les premières scènes, qui ne montrent pas ou peu les coulisses des mystifications dont Mycroft est victime, laissent planer un doute important auprès du spectateur concernant la santé mentale du héros.

Mais *la Charge de l'original épormyable* ne procède pas seulement à une révélation du processus de fabrication de la folie : la pièce constitue également le lieu d'une résistance du héros épique à cette mécanique bien huilée. Car Mycroft Mixeudeim ne devient pas fou : à l'inverse, la dernière scène donne à voir un personnage entièrement lucide, à la suite des révélations de Letasse-Cromagnon et de Lontil-Déparey, que la compétition pour le pouvoir amène à se dénoncer mutuellement. Cette lucidité entraîne même Mycroft Mixeudeim à se rebeller contre ses geôliers, avant d'être maîtrisé et mis à mort par eux. Mais si l'œuvre se fait le lieu fantasmatique d'une résistance héroïque du sujet jusqu'à la mort, cette résistance doit aussi et surtout s'inscrire dans le langage, dans la mesure où, comme nous l'avons vu, l'oppression se joue à travers un usage pervers de la parole. Or, il n'est pas peu significatif que le héros, au sens fort, s'incarne dans un personnage de poète. Car, au-delà de la clé biographique qui fait de Mycroft Mixeudeim l'*alter ego* de Claude Gauvreau, le personnage, plus que poète *et* héros, apparaît héroïque à travers l'usage épique qu'il fait de son langage poétique. En effet, si les manipulations du groupe ont pour conséquence de réduire Mycroft Mixeudeim à un laconisme prudent, les épisodes de révolte se caractérisent par le déploiement d'une langue poétique énorme, à la fois

parole-fleuve au souffle combatif, et envolée triomphale d'images épico-surréalistes, comme dans la tirade qui précède sa mort :

L'ormelladbelan croise victorieusement le fer avec des fleurs aux pustules jeunes. 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. [...] Et pourtant... réscacor dibitlef théosmune. À 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 lendemain du triomphe du glapir. Semblent foisonner, dans l'immémorial du futur, sur la pente de la revanche, les uniformes des oranges 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 aqueuse⁶.

Cette parole s'inscrit dans la lignée du langage « exploréen » développé par Gauvreau dans sa propre production poétique, proche des expérimentations surréalistes d'un Breton ou d'un Césaire. De même que chez ce dernier, écrivant dans son *Cahier d'un retour au pays natal*, « Parce que nous vous haïssons vous et votre raison, nous nous réclamons de la démence précoce⁷ », la parole logique apparaît chez Gauvreau comme le monopole d'une communauté dominante. À ce titre, c'est à travers le langage poétique que Mycroft Mixeudeim va construire une représentation subversive du monde, contre-attaquant le dispositif d'enfermement à la fois langagier et logique mis en place par le groupe. En se référant de manière oblique au réel, cette parole poétique, reposant sur des critères esthétiques, échappe à la possibilité d'une invalidation de la part de cette police du réel que constituent Lontil-Déparey et ses acolytes.

Dès lors, l'œuvre, pour Gauvreau, et la parole, pour Mixeudeim, par le détour de la fiction et la création d'un univers non réaliste pour l'un, et par le biais de la parole « exploréenne » pour l'autre, deviennent le lieu d'une possible dénonciation. En effet, tout comme la pièce dans sa globalité, les tirades de Mycroft Mixeudeim comportent une forte dimension satirique, comme lorsque, dans le deuxième acte, alors que les personnages ont drogué le héros pour le faire parler, celui-ci, pris de logorrhée poétique, s'écrie :

Des justiciers ridicules, élus par eux-mêmes, me font un procès. Des moralisateurs insincères se reconnaissent le droit de me juger. Des conformistes drapés me jugent, profitant de ma léthargie. Procuste m'a jugé, m'a condamné. Procuste inquisiteur, Procuste vaniteux et impotent et suiveur et sournoisement envieux⁸.

La convocation métaphorique de la figure de Procuste, incarnation mythologique du conformisme, permet ici de référer, de manière oblique, aux tortionnaires, qui ne sont jamais nommés dans cette tirade. Ainsi, les accusations ne sauraient être réfutées ni retournées contre leur auteur en vue de prouver sa folie et sa paranoïa. En se jouant des critères du vrai et du faux, cette parole poétique se distingue alors comme une parole subversive, parole de pouvoir même, ainsi que le montrent les tentatives réitérées de Lontil-Déparey pour la conquérir : à plusieurs reprises, en effet, le personnage révèle à ses acolytes ses ambitions artistiques, se ridiculisant à leurs yeux en plagiant sans talent les œuvres de Mycroft.

Si, comme on l'a vu, la tradition relie volontiers folie et génie poétique, l'aliéné constituant un des avatars de la figure du poète inspiré, il apparaît significatif que Gauvreau refuse d'incarner cette figure, le génie du poète-héros de *la Charge de l'original épormyable* résidant à l'inverse dans sa capacité héroïque à résister à cette mécanique perverse créatrice de folie, qu'il dénonce et combat à travers son langage poétique, et que le poète met en évidence par le biais de la mise en abyme théâtrale. ■

Maître ès littérature française à l'Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle, **Céline Taylor** découvre le Québec et sa littérature au cours d'un échange universitaire avec Montréal en 2008-2009. L'année suivante, elle étudiera les mécanismes de la violence perverse dans *la Charge de l'original épormyable* de Claude Gauvreau à l'Université de Montréal, sous la direction de Micheline Cambron, tout en travaillant sur une mise en scène étudiante de l'œuvre, la première en France.

6. *Op. cit.*, p. 206.

7. Aimé Césaire, *la Poésie*, Paris, Seuil, 2006, p. 25.

8. *Op. cit.*, p. 85.