Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 16 (1989)

Artikel: L'hypocondriaque au théâtre

Autor: Pot, Olivier

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-259326

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

L'HYPOCONDRIAQUE AU THÉÂTRE

Dès l'Antiquité, la psychopathologie reconnaît au mélancolique une propension à somatiser, à «théâtraliser» les fantasmes engendrés par les vapeurs de la «bile noire»: persuadé d'incarner un volatile, l'hypocondriaque s'obstine à picorer du grain; se prenant pour Atlas, il refuse de desserrer son poing où il croit tenir l'univers. Cet histrionisme devait naturellement rapprocher le diagnostic médical du théâtre: considérant la nature malléable, la «plasticité» humorale *(euplastos)* de l'atrabile, Aristote élabore sa taxinomie des symptômes mélancoliques à travers les modèles de la tragédie (folies «furieuses» d'Oreste, d'Ajax ou d'Hercule). Par un effet de retour, les médecins voient dans l'illusion théâtrale une occasion de satisfaire la demande de mimétisme des malades: Galien prescrit ainsi aux mélancoliques la fréquentation des théâtres *(ad ludos, ad fabulas)*. Mieux: dans la mesure où le comportement pathologique s'inscrit de plain-pied dans une théâtralité, la thérapie psychologique programme des mises en scène destinées à infléchir progressivement le scénario initial du malade vers un dénouement, une *crisis* (le terme vaut simultanément pour le théâtre et pour la médication) qui évacuerait le fantasme en le réalisant dans une fiction. Les stratagèmes imaginés par les médecins à cette occasion n'ont d'égal que la fantaisie retorse de leurs patients: du simple tour de passe-passe jusqu'à la scénographie complexe, les thérapeutes explorent systématiquement les ressources multiples du psychodrame. Tourmenté par les gargouillis de sa bile, un mélancolique est-il persuadé d'avoir avalé un serpent par mégarde? Avec un talent de prestidigitateur, le médecin glisse subrepticement le reptile incriminé dans le bassinet où le psychopathe est censé rejeter, sous l'action d'un émétique, l'objet délictueux de son introjection.

Curieusement, l'ingéniosité des médecins-scénaristes semble avoir peu inspiré la dramaturgie des Anciens: le *Dyscolos* de Ménandre joue davantage sur la caractériologie de l'hypocondriaque, héritée d'Aristote et de Théophraste, que sur l'éventualité d'une scénographie au second degré (c'est en philosophe, et non en dramaturge, que Sénèque évoque aussi la mésaventure d'un acteur, ancêtre de saint Genet, pris de folie réelle en simulant la démence). Convient-il d'attribuer ce désintérêt à l'absence d'une épistémologie de l'illusion comparable à la perspective picturale qui implique, à l'époque moderne, une explicitation du point de vue, et donc un relativisme «scénographique» des représentations imaginaires? En tout état de cause, seules la modélisation normative de la «boîte noire» d'Alberti, et, par extrapolation, l'organisation du théâtre «vitruvien» conçue en fonction de la place exclusive d'un spectateur idéal invitent à intégrer structurellement les projections des fantasmes mélancoliques à la fantasmagorie de l'espace scénique (dans le *Trattato*, c'est Momus, le fou, qui défend la *prospettiva*), comme tendrait à le suggérer le couplage, à la Renaissance, de la mélancolie et des phénomènes optiques: anamorphoses et autres déformations visuelles dues à l'humeur aberrante *(the optic glass of humours)* indexent l'écart que toute représentation creuse entre la scène mentale *(cosa mentale)* et le monde des phénomènes. Convenance «perspectiviste» de la pathologie et du dédoublement théâtral qu'emblématise pour lors le thème pictural de l'«extraction de la pierre de folie»: le substitut fantasmatique (le malade attribue ses maux de tête à une «pierre de folie») que le médecin-charlatan empaume par un tour de prestidigitation, décèle au spectateur virtuel du tableau ce qui échappe aux badauds participant à la scène, soit la dimension proprement fictive de l'opération qui se déroule sur le tréteau de foire. Autrefois centré sur la guérison du patient, l'illusionnisme de la cure se transforme en plus-value gratifiant le destinataire de la représentation ainsi conforté dans sa place de voyeur idéal par le clin d'œil complice et exclusif que lui adresse le metteur en scène-chirurgien[1]. C'est pourquoi encore, dans l'*Ospedale dei Pazzi* de T. Garzoni, la structure maniériste du *Teatro* entendue comme «revue», catalogue méthodique et panoramique des diverses pathologies, tient à son organisation perspectiviste («un *fabrica* nova... un

solennissimo ospedale da me *dipinto* con si bella *prospettiva*») donnant à voir aux *morati spettatori* des tableaux de la folie que le médecin exhibe dans une taxinomie «tel un montreur de monstres dans une foire»[2].

Cette articulation de la folie et du théâtre explique le goût des médecins de la Renaissance pour les cures «spectaculaires» répertoriées plus tard dans l'*Anatomy of Melancholy* de Burton: surgissant dans une fantasmagorie orchestrée à grand renfort de machines (bougies, draperies, poulies), un serviteur déguisé en ange apostrophe avec succès un mélancolique qui se prend pour un prophète. Ou bien un incendie provoqué délivre d'une dysurie imaginaire un gentilhomme siennois appelé d'urgence à jouer de ses fonctions physiologiques en sapeur-pompier. Autant de stratégies qui reposent à l'origine sur une conception théurgique des images (on recourt parfois à la *fascinatio* ou *ligatio* pour exorciser les affections hypocondriaques), mais qui n'ignorent pas dans la foulée la jouissance théâtrale procurée par de telles mises en scène. Car si l'idéalisme néo-platonicien rejette l'effet scénique de la pathologie au nom du *furor divinus*, tout à l'inverse la valorisation de la *mania* dans le maniérisme investit l'espace de jeu de la mélancolie. Avec leurs cortèges de «fous, insensez, follastres et esventés» de toutes espèces, les ballets des *Petites Maisons*, de *Bicêtre*, des *Incurables du corps et de l'esprit* et surtout des *Hypocondriaques* inventorient, pour le plus grand divertissement du spectateur, le magasin des délires mélancoliques: personnages de fantaisie accoutrés de jambes de verre, coiffés de chapeaux en entonnoir, ou encore métamorphosés en violons et moulins à vent, toute une imagerie hétéroclite et extravagante que le médecin-alchimiste des gravures de Lagniet «subtilise» à la même époque du cerveau de ses patients mélancoliques comme d'une boîte à malices, se déverse à peu de frais dans l'univers onirique du théâtre.

Le comportement délibérément ludique qui signe de cette façon sa parenté avec les illusions des mélancoliques dévalorise d'autant le statut du comédien maniériste: dans ses farces, Tabarin coiffe le bonnet phrygien de Saturne; sur un vase de Sèvres, de pauvres baladins suivent le chariot de Thespis à la traîne du Vieillard-Temps, fantasme d'un «âge d'or» à jamais révolu du Théâtre. A l'image du Pantaleone affublé d'une

bedaine protubérante (mais comme la *Melencholia* «bossue» de Dürer, le bouffon n'est-il pas «bouffi» d'humeurs noires?) à qui un médecin-charlatan administre sur scène un clystère, l'acteur maniériste assume la disgrâce physiologique de l'«humoriste», du «clown» dérisoire dont les fantaisies excentriques servent d'exutoire à la mélancolie du spectateur. Projection misérable du théâtre mental du «saturnien», la scène prébaroque consacre ainsi, par attachement au modèle pathologique, l'histrionisme de l'acteur: dans deux gravures de Callot illustrant les mois de janvier et février (signes astrologiques notoires du saturnien), une troupe de *Commedia dell'Arte* évolue sur des tréteaux en arrière-plan d'un mélancolique assis, selon l'iconographie habituelle, près du feu: *Laetitias in scena quas exhibet histrio ludi*[3].

A la vérité, c'est seulement avec le métathéâtre baroque que le théâtralisme de la mélancolie introduit une réflexion critique sur la nature de l'illusion théâtrale et que la symptomatologie médicale n'induit plus simplement une scénographie mais une dramaturgie. Certes Rotrou emprunte à un traité médical le scénario de l'*Hypocondriaque ou le mort amoureux*; 1631[4]: «devenu *hypocondriaque*» (38) à l'annonce de la (fausse) mort de son amante, Cloridan refuse de quitter le cercueil où l'enferme le mirage de sa propre mort. Toutefois l'échec de la thérapeutique spécifique appliquée par l'entourage (en conformité avec le *Discours des maladies mélancoliques* de Du Laurens, deux comparses simulant leur propre mort au côté du malade sont réveillés «au doux air des luths», exemple qui, espère-t-on, devrait convaincre Cloridan de sa propre résurrection, 90), cet échec significatif décèle un projet théâtral plus englobant que le simple objectif psychothérapique: en comédien averti, Cloridan dénonce les mises en scène comme autant d'illusions nées de la folie d'autrui ou de stratagèmes conçus dans le dessein malicieux de le tromper[5].

Ainsi reflété en «abyme», le désir de réalisation fantasmatique qui obsède l'«hypocondriaque» («Ici la vérité s'accorde aux apparences», affirme Cloridan à propos de son tombeau imaginaire, p. 71) inscrirait au cœur de la représentation le vœu secret du théâtre d'authentifier, sur le mode symbolique, l'illusion comme «effet» de réel. Si la présence du fou à la scène,

remarque O. Mannoni, témoigne de «l'envie que la pièce soit vraie, envie qui se confond avec le besoin que quelqu'un, pour notre satisfaction à nous, soit en proie à cette illusion», en même temps cette «identification, dans le théâtre, n'a radicalement rien de commun avec l'identification hystérique» dans la mesure où la scène théâtrale, à la différence de la scène fantasmée, «opère par les conventions, par le symbolique, une sorte de reprise de l'imaginaire»[6]. C'est pourquoi la thérapeutique traditionnelle du mélancolique «mort-vivant» se heurte, chez Rotrou, à la *dénégation* du protagoniste («Ce n'est pas moi, c'est lui qui rêve»), projection de l'instance critique du spectateur qui, selon une pratique inaugurée précisément avec l'*Hypocondriaque*, s'installe sur l'avant-scène. De l'usage fantasmatique qui en était fait par le maniérisme, les symptômes mélancoliques participent désormais, sur la scène baroque, d'une problématique plus large de la représentation où les comédiens sont appelés à manipuler la pathologie comme pantomime pathétique: dans la «tragi-comédie», note Schérer, «les personnages jouent à nous faire peur et à se faire peur; ils font les gestes de la tragédie, mais le geste reste perpétuellement inachevé». Dans ce genre du *shadow-boxing*, on ne fait pas mieux d'ailleurs que le simulacre de mort (un pistolet «chargé à poudre» révèle finalement à Cloridan, avec la «peur de mourir», le fonctionnement «à blanc» de l'imaginaire) pour s'assurer de la maîtrise scénique, comme si la représentation (en vertu de la prégnance étymologique du terme *larva*, simultanément «fantôme», «fantasme» et «masque de théâtre») motivait par ce flirt manqué avec la mort sa propre réalité spectaculaire. En théâtralisant ses humeurs morbides, l'Hypocondriaque agit en somme à l'inverse d'Hamlet. «Ce n'est pas mon manteau d'encre – la mélancolie – qui peut me peindre... Ce sont là les actions d'un comédien. Ce que j'ai en moi, rien ne peut l'exprimer»: incapable de choisir entre son statut de patient-mélancolique et celui de metteur en scène-thérapeute, Hamlet se plaçait en effet dans l'incapacité «névrotique» d'objectiver symboliquement, comme les comédiens qu'il envie ou dénonce, son fantasme de mort par la gestion efficace de la nosographie et son dédoublement scénique (jouera-t-il la scène du meurtre pour son seul plaisir ou pour dénouer la tragédie?).

Car, la mise en scène des imaginations mélancoliques constitue, dans la tragi-comédie, l'alibi des opérations dramaturgiques: les détours compliqués de la folie permettent à Cloridan de transgresser les obstacles parentaux, le deuil impossible du mélancolique et le renouement avec la réalité qu'implique la cure dessinant en filigrane la perte et les retrouvailles de la «fausse-morte» qui intéressent, au premier degré, l'intrigue de la pièce. De fait, le paradigme de la mélancolie renforce invariablement chez Rotrou la vraisemblance d'un providentialisme scénographique. Dans la *Pèlerine amoureuse*, les hallucinations simulées de Clélie masquent un calcul pour évincer des prétendants indésirables, ruse payante de la folie dont la comparaison avec la *Pellegrina* de Girolamo Bargagli révèle bien l'intention dramaturgique: dans le modèle italien, le père de Lépida déjoue le diagnostic médical de mélancolie (sa fille lui apparaît plutôt de complexion «sanguine») où son bon sens théâtral soupçonne à raison un désir inavouable (dans l'*Hypocondriaque*, Cléonice accuse aussi un instant Cloridan de «feinte manie», p. 41). Ailleurs, la pathologie «naturalise» la vraisemblance de la «catastrophe» tragique: les visions «chimériques» engendrées par le remords «mélancolique» (p. 346) incarnent la justice immanente du théâtre qui conduit le roi Cosroès, «fol et parricide» (p. 348), à se laisser détrôner par son propre fils. Avec le métathéâtre baroque, le désordre «incident» des déformations mélancoliques se subordonne ainsi au retournement perspectiviste qui ordonne l'intrigue: la scène pense son fonctionnement selon une normalisation annexant le théâtralisme pathologique à l'ordre de la théâtralité. «Forme relative à la raison», commente Foucault, «la folie est le grand trompe-l'œil dans les structures tragi-comiques de la littérature préclassique.»

Un dispositif propre aux «pièces de la folie» spatialise d'ailleurs cette analogie (et non identité) qui fait de la cure du mélancolique la métaphore d'une dramaturgie. Le jeu de scène de l'*Hypocondriaque* comme des diverses *Folies* (de *Turlupin*, *Clidamant* ou *Cardenio*) se partage entre deux praticables: un décor de palais et une scène «satirique»[7]. En admettant d'une part que la scène «satirique» (selon Serlio, «un décor d'arbres, cavernes et autres objets d'un paysage» à quoi s'ajoutent dans nos pièces, un «hermitage», des «ruines» ou une «prison»)

«historie» le décor traditionnel de la mélancolie et de ses distorsions «grotesques» (étymologiquement: de la «grotte», de l'«antre»), et d'autre part que la régularité du palais aménage cette nature sauvage de la folie (selon d'Aubignac, la perspective des architectures urbaines rationalise, au théâtre, l'invention primitive des *scenai* ou «huttes» de branchages), on serait alors tenté de faire de l'orchestration des pôles d'alternance cour/jardin, l'équivalent scénographique du mouvement cyclothymique qui, dans le *Problème* 30, 1, d'Aristote émancipe la mélancolie «aberrante» en mélancolie «géniale», l'«humeur noire» en son avers «brillant». De la même manière que les efflorescences du décor, dans les églises du temps, focalisent la présence glorieuse du tabernacle, le trompe-l'œil de la tragicomédie baroque «illustre» les humeurs fantasques du comédien qu'anoblit la décantation de l'alchimie «dramaturgique». La dialectique scénique palais/nature comporterait alors une signification métathéâtrale empruntée au système des humeurs: à la scène, le comédien est censé transcender son idiosyncrasie propre dans une *persona*, masque ou rôle, échangeant par là le jeu des humeurs contre un enjeu théâtral plus valorisant. C'est ce processus de transfert que théorise à sa façon, deux ans après l'*Hypocondriaque*, la *Comédie des Comédiens*.

L'«incident» qui empêche une troupe théâtrale de représenter le sujet programmé, relève avec à-propos, dans la pièce de Gougenot, d'une fausse similitude entre le «mimétisme» hallucinatoire du mélancolique et la «mimêsis» consciente de l'acteur. Invoquant un avantage d'ordre physiologique ou tempéramental («la proportion et la disposition de son corps» et «une certaine majesté acquise dans la conversation des Princes»), le Capitan de service revendique par caprice le rôle du Roi. «Naturellement, vous possédez toutes les qualités du rôle», convient le régisseur qui s'emploie toutefois à distinguer «scène» du monde et «scène» théâtrale: «Dans le théâtre universel, nul n'est attaché qu'à sa propre condition; mais au comique, chaque acteur doit *représenter* la qualité et la condition que les sujets requièrent.» Paradoxe du comédien que vérifie immédiatement une double référence au paradigme de la mélancolie et à la discrimination qu'elle suggère entre illusion pathologique et illusion théâtrale: alors que M. de Beauchasteau se révèle acteur «génial» parce qu'en mesure de feindre, à

l'encontre de son «génie» naturel, le rôle du mélancolique amoureux («De sorte, Monsieur, que contre toutes les règles de votre âge, vous voulez devenir *mélancolique*», s'étonne un comparse), inversement un comédien aussi «empathique» que le Capitan se condamne à répéter caractériellement à la scène les fantasmes que son tempérament conditionne dans les situations réelles: «Cet *hypocondriaque* s'imagine sous peine de la mort pratiquer [au théâtre] *les mesmes règles* dont on se sert chez les Princes...» Remarquons au passage la facilité du mélancolique à remplir les «utilités», ces rôles occasionnels que sollicite le tempérament: dans le *Roman Comique* de Scarron, une «misanthropie» congénitale limite le comédien La Rancune à certains emplois subalternes et stéréotypés (il joue «en même temps, le roi, la reine et l'ambassadeur») où s'exprime, sans espace de jeu possible, son humeur altière. La problématique médicale énoncerait à cet égard, dans la *Comédie des Comédiens*, la loi théâtrale d'une permutation des rôles: «Peut-être que ce changement de conditions», constate le régisseur, «changera les humeurs du Capitan» (p. 47). L'illusion comique mobilise en définitive un champ opératoire et expérimental où le privilège du théâtre comme «remède de la mélancolie» se redéfinit dans la perspective humorale d'une «héroïsation» du comédien mélancolique devenu auteur ou acteur de son théâtre idiosyncrasique (en l'espèce la «bile noire») sublimé dans un rôle magnanime: «Le Théâtre *magnifique* et les acteurs *inventifs* sont préservatifs contre l'humeur *mélancolique*», proclame la devise de «la chambre de l'hôtel de Bourgogne».

Aussi à l'étape suivante, le régisseur est-il en mesure de déposséder le médecin de ses prérogatives, s'appropriant un savoir-faire thérapeutique dont il met à nu les mécanismes latents. La réussite du métathéâtre baroque dépend exclusivement de l'organisation scénique de la cure comme «métacure»: c'est sans doute l'absence d'une réflexion sur l'acte thérapeutique qui explique l'échec de la *Stratonice ou le Malade d'Amour*, 1642, première pièce de Brosses où le stratagème classique utilisé par le médecin Erasistrate pour guérir la «mélancolie» du prince Antiochus amoureux de sa belle-mère ne parvient pas à développer une problématique de l'illusion théâtrale comme telle. «Le Théâtre», note d'Aubignac dans sa critique du scénario, «ne peut souffrir cette circonstance»

(c'est-à-dire une exploitation des hallucinations mélancoliques qui ne déboucherait pas, au second degré, sur un véritable questionnement de la théâtralité). En comparaison, la pièce suivante de Brosses, *Les Songes des Hommes Esveillez*, 1646, marque un progrès significatif: le théâtre englobe désormais à son profit les données primaires du psychodrame médical qu'il intègre, sur le modèle de la sublimation «géniale» des humeurs, à une opération de véridiction scénique («L'Acteur saura tout en mentant dire la vérité»).

Un châtelain-démiurge entreprend, dans son château-théâtre, la guérison de Lysidor que la disparition de son amante dans un naufrage rend «toujours *mélancolique*». Or, bien qu'empruntés à la symptomatologie de J. Ferrand, *De la maladie d'amour ou mélancholie érotique*, 1623, les fantasmes de Lysidor n'entraînent pas *a priori* de diagnostic pathologique, mais se réclament au contraire du «*noble* effet d'une ardeur *véritable*» (v. 143) qui élève la mystification comique des humeurs à un statut héroïco-tragique (l'ambiguïté étymologique entre mélancolie «érotique» et mélancolie «héroïque» favorise ce transfert)[8]. Mais surtout, les «adresses» que, conformément à la pratique médicale, «l'inventeur Clarimond imagine pour combattre la tristesse» (417–438) se succèdent maintenant selon une progression proportionnelle à leur valeur théâtrale, soit dans l'ordre d'efficacité: au degré le moins rentable de la thérapie, les divers «passe-temps» (chasse, jeux de hasard) que défavorise leur position d'intermèdes gauchement enchâssés dans l'action principale et théâtralisés uniquement à travers le regard du patient; ensuite les *sketches* improvisés qui, en dépit d'une intention plus scénographique («Joueray-je un personnage en cette comédie», s'interroge un des comparses, 437), ne constituent que des embryons de métathéâtre, les termes ambivalents de «pièce», «comédie» ou «jeu» s'employant plutôt dans l'acception primitive d'«adresse» ou de «galanterie» (417, 626, 350); enfin, ni l'«intrigue plus rare» (679), annoncée comme «une comédie à personnages et Acteurs» et mettant en scène les illusions «mélancoliques» du paysan Dupond, ni le dernier divertissement où Lysidor se trouve déjà placé en situation de spectateur au théâtre («on regarde joüer la pièce» à travers une «verrière», 1251–1252) n'obtiennent plus qu'un succès mitigé («La tristesse *commence*

à mettre bas les armes», 1286). «Mon dernier remède est une Comédie», conclut en dernière analyse Clarimond qui, après un éloge en règle du théâtre, comme opérateur de la sublimation («noble plaisir», «spectacle des Rois», «la Scène est maintenant illustre», 1485–1500), monte cette fois un spectacle dans les formes de l'art, non plus calqué sur l'humeur du patient, mais élaboré avec une «affection ingénieuse» (1516) et le concours de vrais professionnels dont une actrice à succès (1510). En somme, les divers «niveaux théâtraux» des *Songes*[9] se hiérarchisent selon leur degré d'apparentement à la thérapie mélancolique. Alors que les mystifications antérieures demeuraient à l'état de «gadgets» inopérants par fidélité à un fonctionnement pathologique (*jouer*, c'était encore *se jouer de*), seules les propriétés strictement métathéâtrales du dispositif final consacrent la distanciation symbolique, partiellement réalisée par le précédent de la «verrière», entre le fantasme et sa représentation fictive sur la scène (Lysidor est ainsi contraint de «voir représenter la pièce jusqu'au bout et garder le silence», 1530–1531), et dégagent en conséquence, par la sublimation de l'*humeur* déréglée en *humour* comique, la plus-value recherchée par la théâtralisation de la cure psychologique, soit la distanciation du personnage par rapport à la fiction et le plaisir qu'il tire, comme spectateur, de cette fiction maîtrisée. Objectivant le travail du fantasme dans le retraitement dûment programmé de l'imaginaire, l'«illustre» théâtre exemplarise au terme de cette évolution les ressorts du transfert qui œuvraient de façon implicite dans l'acte médical; au sens proprement visuel et scénique, il en «démontre» la *théorie*. Imagination fausse tant qu'elle se conçoit comme vérité idiosyncrasique, l'humeur mélancolique produit au contraire les signes vraisemblables de l'illusion lorsque le comédien qui en frustre et dépossède le malade mimé par lui, la redéploie dans un rôle de «composition» dont la réussite, dira Descartes, distingue précisément l'imagination des «fous mélancoliques» de la «saine» imagination de l'homme d'esprit (*Règles*, XII).

Mais avec l'héroïsation de la *vis comica*, repensée sur le modèle d'une sublimation géniale de la mélancolie, la psychagogie théâtrale du baroque signe son propre déclin qui inaugure la tragédie classique puisque l'annexion réussie de la symptomatologie médicale à une sémiologie générale du théâ-

tre abroge désormais la distinction entre «illustres comédiens» et «illustres fous». Dans la perspective humorale que nous avons retenue, la situation tragique se définirait en effet comme un destin de la folie qui, n'obtenant plus sa rédemption d'une épistémologie humorale, s'isolerait dans sa propre transcendance, non plus simple altérité de la raison mais son Autre absolu et irreprésentable. Ainsi dans les *Illustres fous* de Beys (1653), la résolution théâtrale de l'hallucination se trouve «aliénée» du fait que les acteurs se comportent en vrais fous comme les fous en vrais acteurs: simulant la folie pour se faire admettre à l'«Hôpital des insensés» où le spectacle des malades, espère-t-il à tort, «divertira sa *mélancolie*» (mais «qui tire plaisir de ce dérèglement» n'est-il pas déjà «insensé» lui-même?, p. 19), Dom Alfredo se retrouve piégé, par sa «malheureuse feinte», «dans l'infernale enceinte» de l'asile (censé faire l'«administrateur» de cette fausse comédie, le Concierge-régisseur est lui-même emporté dans le concert de cette folie tragique). Autrefois gage d'une «honorabilité» du théâtre, le dédouanement métathéâtral de la psychothérapie cautionne maintenant la réalisation d'un fantasme inavouable: «Pour mieux faire l'amour, vous feignez d'estre fous, / Ici les criminels se réfugieront tous, / Et l'Hôpital des fous sera l'asile des filous» (pp. 123–124).

L'imaginaire refuse donc une subordination symbolique à la raison: se voulant au contraire une «simple copie» de la «comédie réelle» dont les spectateurs forment les «originaux» (p. 125), il s'octroie un statut ontologique premier qui met hors jeu l'économie ludique des humeurs. A l'intégration baroque de la folie et des humeurs «peccantes» succède ainsi, sur la scène classique du grand «renfermement», la dénonciation janséniste du théâtre comme «péché originel»: «mélancolie» hallucinatoire d'Oreste (*Andromaque*, v. 17), solipsisme «atrabilaire» du Misanthrope ou encore hypocondrie incurable du *Malade Imaginaire*, la folie s'isole dans une revendication irréductible qui ne trouve sa solution qu'avec l'expulsion finale du personnage hors scène, geste parallèle au refus cartésien de laisser «parler» ou «signifier» la folie de «ces insensés, de qui le cerveau est tellement troublé et offusqué par les noires vapeurs de la bile qu'ils assurent constamment qu'ils sont des rois, alors qu'ils sont très pauvres. Mais quoi! Ce sont des

fous» *(Première Méditation)*. Le «purgatoire» des humeurs, dont la conception aristotélicienne du baroque attendait la rédemption du héros, s'est mué en l'«enfer» d'une (dés)illusion métaphysique analogue à l'absence augustinienne de la grâce: liquidant l'alibi optimiste de la cure mélancolique, la théâtralité postbaroque radicalise une situation fantasmatique que la surenchère métathéâtrale ne parvient plus à «divertir», mais qui, se prenant elle-même pour sa propre finalité, «se divertit» (au sens pascalien) dans l'autosatisfaction d'un imaginaire coupable et inflationniste.

Renonçons ici à détailler comment le théâtre classique ferme l'espace de jeu métathéâtral qu'offraient l'illusion thérapeutique et sa construction symbolique. Située à la charnière de ce renversement et participant, par son ampleur, des deux versants (baroque et classique) de cette évolution, l'œuvre de Corneille circonscrit pourtant le rôle d'indexation dont se charge la mélancolie dans ce parcours qui mène de l'optimalisation tragi-comique au pessimisme tragique, les occurrences du terme dessinant une ligne de démarcation chronologique entre l'héroïsme initial et le désenchantement qui hypothèque les dernières pièces. En gros, de *Mélite* à *Don Sanche*, le diagnostic de la «mélancolie» supporte une conception de la «générosité» issue de la sublimation des humeurs: inversement, son abandon dès *Œdipe* accompagne une dégénérescence irréversible de la voix du «sang». Les comédies et tragi-comédies concentrent en effet l'ensemble des références cornéliennes à l'humeur noire appelée ainsi à justifier les distorsions complexes que la complexion des personnages introduit subjectivement dans l'intrigue. *Mélite* se construit à partir du problème que le «mal incurable» d'Eraste («Trêve de jalousie, / Purgez votre cerveau de cette frénésie», lui recommande-t-on, 1 et 430) pose aux autres personnages de la pièce entraînés par contagion, comme Tircis, «à la *mélancolie*» ou, comme Mélite, à une «humeur chagrine» (944, 1078), la résolution même de la pièce étant fonction de cette «illusion» théâtrale que produit la pathologie: la «crise hallucinatoire» finale où Eraste est conduit par sa *Melencholia invidiosa* («Quelle *mélancolie* te met dans le cerveau cet excès de folie?», 1371 – 1372) procure, en révélant «la fourbe qu'il a faite», «le dénouement le plus adroit» que la scène puisse imaginer (*Examen*, pp. 28 – 29). En

exploitant d'abord l'«imagination mélancolique» pour la plus-value heuristique («l'amour était *inventif* puisqu'il était jaloux», 1620) que libère la thérapeutique («feinte» qui sert de «divertissement» à la *«mélancolie»* et «voyage» qui «divertit le cours de la *mélancolie*», 964 et 1405), la *Suivante* confère de la même façon à la pathologie un statut explicite d'opérateur de fiction dramaturgique: «tourner la feinte en véritable amour» (250).

Assurément, la pédagogie de la mélancolie modélise, avec les premières pièces, la conduite des opérations théâtrales: la capacité que manifeste Dorise, «fille *mélancolique*», «à modérer son âme colérée», atteste, dans *Clitandre*, la spécificité du théâtre par rapport à la symptomatologie de l'illusion: «Il n'en va pas de la comédie comme d'un songe qui saisit notre imagination tumultuairement et sans notre aveu» (*Examen*, p. 53). *«Sans notre aveu»*: le volontarisme cornélien procède, on le voit, d'une régulation de la mélancolie réinterprétée comme maîtrise de l'illusion théâtrale, le héros n'étant au fond qu'un «illustre comédien» qui parvient à «enrôler» son désir fantasmatique de réalité. Conformément à la conception aristotélicienne qui la fait entrer, à dose calculée, dans la composition valorisante du «génie», la «concentration» de l'humeur mélancolique forme le ressort pulsionnel de la générosité: réduite à «un mouvement léger qui passe en moins d'un jour» (39–40), l'«aveugle fureur» de la passion «mélancolique» démarque sur ses marges l'effort d'une conscience accédant à son autonomie comme chez la Célidée de la *Galerie du Palais* («Je voulus vous aimer, et je ne le veux plus», 604). C'est ce que théorise la *Place Royale*: à l'inverse de Doraste qui, pour être «trop chargé de sa *mélancolie*» (126), subit sa passion pour Angélique, le «bizarre» (1096) Alidor prend avantage des impulsions de «son cœur *mélancolique*» (1026) pour s'ordonner instigateur de son propre désir («Souverain sur moi [avoir] du bien que je me veux le généreux effet», 1039). Sans doute, le sacrifice *«généreux»* que le protagoniste fait de sa passion en cédant son amante à son ami Cléandre n'obtient-il pas l'issue escomptée (Angélique se dérobe à ce marchandage en disparaissant dans un cloître), mais c'est uniquement parce que ce mouvement de générosité, dissimulant mal son origine pathologique, relève encore d'une «*étrange humeur* d'amant» (249).

La disparition ultérieure de toute référence à la «mélancolie» prouve que l'imagination mélancolique se fond désormais dans l'image valorisée d'un Moi absolu, celui de Médée par exemple, qui «tire raison» de «son mécontentement» et de son «chagrin» (1251 et 1131) et légalise officiellement ses «désirs contents» par la délivrance du roi Egée. Si le diagnostic de la «mélancolie» intervient encore dans *Horace* («J'ai honte de montrer tant de *mélancolie*», se reproche Sabine, 132) ou *Cinna* («Laisse-moi de grâce, attendant Emilie, / Donner un libre cours à ma *mélancolie*», supplie Auguste, 858), l'arbitraire des humeurs ne désigne plus qu'un épisode, vite surpassé, dans la dialectique de l'héroïsme.

Après l'idéalisation du «sang» généreux que le *Cid* introduit dans le théâtre cornélien (concilier «la gloire avec les désirs», 1574)[10], la magnanimité du héros n'a plus besoin en conséquence d'être «animée» par la «mélancolie». «Imaginations! – Célestes vérités»: face à la tentative de Pauline qui continue à voir dans sa conversion l'effet d'une hallucination, Polyeucte rejette tout enracinement dans une humeur mystificatrice (1285). Dépassant l'ambiguïté que problématisait, quelques années auparavant, le «théâtre de la possession de Loudun» (M. de Certeau), *Théodore* répète ce coup de force discriminatoire qui fait du «bon sentiment» de la volonté le double innocenté d'une passion «mélancolique»: par-delà une similitude phénoménologique, «les noires vapeurs des païens» dues à une «jalouse *mélancolie*» (177–22) n'hypothèquent plus la «noire magie» des chrétiens «gardant dans une âme jalouse un esprit *généreux*» (1482).

La régression temporaire du théâtre cornélien vers le genre comique (le *Menteur* et sa *Suite*) remet en selle, il est vrai, la «mélancolie», mais pour planifier rétrospectivement un bon usage des passions intégrant la pathologie du mélancolique au pathos tragique. Loin de présenter un caractère morbide, les mensonges hallucinés de Dorante ne diffèrent pas fonctionnellement de l'activité supérieure et créatrice de l'esprit: légitimés comme activité thérapeutique («s'ennuyant d'être inutile», le Menteur «rêve» et «extravague» pour «se divertir», 26, 168–169), les fantasmes mélancoliques, comme dans le *Problème* 30, 1 d'Aristote, s'égalent aux plus «*hautes* fictions naturelles» (1475) que produit un «talent de *bien imaginer*»

(1475). Plus significatif encore: œuvrant au cœur du «paradoxe» du Menteur («Le Théâtre se venge de lui-même» et «prouve la pure vérité par un mensonge», *Examen*, p. 337, note), la symptomatologie du mélancolique contrôle en fait le processus même de véridiction: c'est en constatant que les «signes du festin» donnés par Dorante (un «divertissement capable de charmer les plus *mélancoliques*» l'accompagnait selon lui, 265) «ne concordent pas bien» (307) avec le récit de la voix commune (la «musique» était en réalité «assez *mélancolique*», 764) que le perspicace Philinste rétablit en fin de compte la vérité théâtrale du *Menteur*. Aussi, avec la *Suite du Menteur*, les mensonges spirituels de Dorante («petites *humeurs* aussitôt passées que l'air du monde change en *bonnes qualités*», 620) ne sont guère moins «honnêtes» ou «généreux» que les illusions en usage dans la civilité: «Vous savez *mentir par générosité*... et adresse d'amour» (363, 1167). Car l'expérience de la prison, emblème traditionnel du mélancolique, a «purgé» Dorante de sa «mauvaise humeur» transformée en «bonne humeur», en «humour»: en «le faisant rire» (364) par un comportement volontairement «extravagant» (1585) et ne comportant rien de «névrotique» («qui n'est pas *mélancolique*», 815), le «vieux domestique Cliton» enseigne au prisonnier à «divertir la *mélancolie*» (651), à dériver le cours surabondant des humeurs vers un bon usage social des passions.

Absents du théâtre cornélien de *Rodogune* à *Pertharite*, l'«éréthisme» de l'«humeur noire», son «irritabilité» semblent, ainsi normalisés, fournir à la raison même son impulsion généreuse. «Qui *hait par devoir* ne s'aveugle jamais: / C'est *la raison qui hait*... toujours équitable» (*Pertharite*, 182). Exploitation des ressources de la déraison que figurait déjà, au premier vers de l'*Illusion comique*, le choix condescendant du metteur en scène-thaumaturge: «Ce mage n'a choisi pour palais que cette grotte obscure.» Car à l'inverse des «mauvais magiciens» qui fondent leur pouvoir sur les hallucinations morbides (évocations de fantômes et autres «miracles pareils»), Alcandre s'adonne à la *magia naturalis* du théâtre, cette intellectualisation des «esprits» ou des imaginations des humeurs qui se rebaptisent en formes «pures» ou «spirituelles» de la «représentation» manipulées sur la scène mentale (hypotypose, *imago agens* ou typus rhétorique)[11]. Prenons spécialement

garde au dénouement inattendu de la pièce: la noblesse de Clindor est révélée avec la paie des comédiens, scène emblématique d'une économie propre et rationnelle de l'illusion. «Une livre de *mélancholie* n'acquitte pas une once de dettes»: le proverbe qui revient souvent dans la comédie de l'époque n'entend-il pas nous signifier que la normalisation du spectacle «solde» la dette imaginaire du mélancolique, que le monnayage du fantasme en argent de bon aloi équivaut symboliquement à la sublimation des scories de l'humeur «noire» en or gratifiant? (Dans une gravure représentant le *Théâtre de l'Orviétan*, des badauds-comédiens vont exposer leurs «fantasmes» à un médecin-charlatan et «luy portant de leur Argent s'en retournent fort contents».) Le nouveau modèle topographique remplaçant, assez tôt chez Corneille, le paysage «naturel» de la folie par un décor de boutique, visualiserait en ce cas l'économie libidinale de la théâtralité calquée sur l'échange productif et la gestion des marchandises: dans la *Place Royale*, le spectacle des marchands permet de «renouer la fin du quatrième acte avec celui du premier» (*Examen*, p. 102) tandis que la *Galerie du Palais* fait astucieusement rimer les «contes» de la fantaisie avec les «comptes» mercantiles (1441).

La disparition de toute référence à la mélancolie coïnciderait, dans cet accommodement du théâtre cornélien, avec l'apparition du tragique. Tandis que la scène baroque attend de la prise en charge du diagnostic pathologique une déculpabilisation des passions «héroïques», la tragédie classique s'interdit cet espace de jeu fictionnel. Dans la mesure où la comédie, selon Alain, élabore l'«éthique» sous-jacente de la tragédie, le personnage tragi-comique pouvait encore espérer maîtriser la genèse de ses pulsions héroïques: persuadé que «du sang le plus vil *se tire* une âme si belle» (1365) et se refusant à décider si «la *nature* agit ou si c'est le *désir*», «l'*ardeur du sang* ou l'effort de l'*estime*» (1305–1306), l'aventurier Don Sanche-Carlos se trouve en position d'inférer sa noblesse authentique de l'illusion d'une naissance basse où l'atrabile, humeur terrestre, semblait renvoyer son homologue espagnol (*El Melancholico* de Molina). Mais maintenant que l'absence de paramètre humoral censure ce jeu de rédemption et de sublimation, l'illusion qu'objectivait la stratégie discriminatoire de la mélancolie met à nu le Refoulé, tragique car suspect, d'un désir que

dénoncent les maximes empruntées à La Rochefoucault: «Tout peut être innocent, tout peut être coupable... *ne discernant rien*» (*Conquête de la Toison d'Or*, 1983–1984), «Dites-moi seulement ce qui vous *intéresse*» (*Attila*, 285). Pour évaluer ce déplacement, comparons la Médée de 1635 à la Médée de 1660. Alors que la magicienne réhabilitait, dans la première version, son ascendance solaire, la *Conquête de la Toison d'Or* fait régresser la générosité vers la phase primitive du «sang révolté» (1970), régression symétriquement articulée: dans le premier acte, avec la ruse de Junon subtilisant l'image de la *mélancolique* (2) Chalciope qui personnifiait la conscience du désir de Médée; à la dernière scène, avec l'opposition des trois «maisons» zodiacales qui oblige le Soleil d'acquiescer au souhait de Vénus (p. 618, note). Sous Louis XIII et pendant la Fronde, la mélancolie ou manie d'identification du comédien ou du héros (comparée par le père Gaussin à l'«hystérie» des Bacchantes) faisait encore miroiter une «grande imagination» où le sujet individualisait son identité: mais avec l'Absolutisme royal de Louis XIV, le dédoublement théâtral de la folie pulvérise maintenant l'image de ce sujet sur l'Autre Scène éclatée du désir dont la machinerie du Pouvoir constitue le signifiant anonyme.

S'ajoutant à la Grande Edition de 1660 après un silence significatif de sept ans, la tragédie d'*Œdipe* donne la mesure de ce refoulement qui ravit au héros le bénéfice de sa folie. Dans l'incapacité de «dire» son origine «obscure» (1059), d'objectiver sa genèse – ce qu'aurait pu faire la référence à la sublimation de la mélancolie –, la «générosité» cornélienne se condamne à «dégénérer»: l'inceste royal avertit à l'avenir comment «la voix du sang», prise au piège de sa propre instance autonome, fonctionne à vide selon une malédiction janséniste de la race ou des humeurs ontologiquement «peccantes», que Thésée combat vainement au nom du «libre arbitre» (baroque) et qui condamne Œdipe, pour rester «maître de tout son sort» (1975), à anéantir «ce sang malheureux» (1944). Le pessimisme de l'anthropologie classique clôt ainsi l'«ère du sang» dont la stratégie psychopathologique du baroque, fondée sur une sémiologie de la mélancolie, attendait la signalisation d'un moi héroïque: selon un scénario que le théâtre racinien intronise d'emblée avec les *Frères ennemis*, les

«tendresses du sang» (*Psyché*, 1188) jouent dorénavant, chez Corneille, à contresens, dans le mauvais «sens» ou le mauvais «sang», puisque l'«aigreur» oppose paradoxalement «ceux qu'unit le sang» (*Tite*, 1180) et que l'incitation surabondante et généreuse que ne discrimine plus l'illusion subjectivante de la mélancolie ne tarde pas à «s'aigrir» en «excès de colère» qui, par exemple, «distille du cerveau» du tyran Attila (pp. 712 et 380). En point final du théâtre cornélien, *Pulchérie* inventera en conséquence le mariage «blanc», «*illusion* de faux hyménée» (1669) apte à remplacer désormais la genèse du fantasme mélancolique par un refus de la génération qui empêcherait le «sang de *dégénérer*» (1536), sang autrement conçu «que pour *dégénérer*» (*Suréna*, 308).

Olivier Pot
Université de Genève

NOTES

[1] Cf. H. Brabant, «Les Traitements burlesques de la folie aux XVIe et XVIIe siècles», in *Folie et déraison à la Renaissance*, Bruxelles, 1976, pp. 75–98.

[2] Cf. A.C. Fiorato, «La Folie Universelle, spectacle burlesque et instrument idéologique, dans l'*Hospidale* de Tommaso Garzoni» in *Visage de la Folie 1550–1650*, Paris, 1981, pp. 131–145.

[3] Cf. G. Kahan, *J. Callot, Artist of the Theater*, 1976, fig. 32, 36 et VI.

[4] Nos références renvoient au *reprint* Slatkine (Rotrou), aux rééditions de Forestier (Brosses, Beys), à l'*Ancien Théâtre français*, Paris, 1856, t. 6 (Gougenot) et à l'Intégrale (Corneille).

[5] Sur les sources voir Toldo, «Les morts qui mangent», in *Bulletin italien*, 1905, p. 291. Burton signale, d'après les médecins Forest, Lemnius et les «French Chronicles» (?) de 1550, la cure similaire d'un avocat parisien qui, selon L. Guyon, *Diverses Leçons*, 1603, aurait déjà été adaptée au théâtre sous Charles IX.

[6] O. Mannoni, «L'illusion comique ou le théâtre du point de vue de l'imaginaire», in *Clef pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*, Paris, 1985, p. 163.

[7] Cf. D.J. Ryngaert, «L'antre et le palais dans le décor simultané selon Mahelot», in *Les Voies de la création théâtrale*, Paris, 1980, pp. 185–226. Voir aussi J. Golder, «L'Hypochondriaque de Rotrou: un essai de reconstitution d'une des premières mises en scène», in *Revue de la Société d'Histoire du Théâtre*, 1979, pp. 247–270.

[8] Cf. M.P. Duminil, «La mélancolie amoureuse dans l'Antiquité», in *La Folie et le Corps*, Paris, 1985, pp. 91–110.

[9] Cf. R. Horville, «Les niveaux théâtraux dans les Songes des Hommes Eveillés de Brosses, 1646», in *Revue des Sciences humaines*, 145, 1972, pp. 115–124.

[10] L'«observation» de Scudéry pour le vers 344 des Stances («Je rendrai mon sang pur») suppose la compréhension de ce processus humoral: «Contre ce qu'il dit, je crois plus raisonnablement que Rodrigue l' [le sang] a tout brûlé par cette *noire mélancolie* qui le possède.»

[11] Cf. M. Fumaroli, «Le statut du personnage dans la tragédie classique», in *Revue d'Histoire du Théâtre*, 3, 1972, p. 230.