

## Lectures de *The Lover's Melancholy* de John Ford (1629) : théâtre et mélancolie

Claire Gheeraert-Graffeulle, Athéna Efstathiou-Lavabre

### ► To cite this version:

Claire Gheeraert-Graffeulle, Athéna Efstathiou-Lavabre. Lectures de *The Lover's Melancholy* de John Ford (1629) : théâtre et mélancolie. *Etudes Epistémè: revue de littérature et de civilisation (XVIe - XVIIIe siècles)*, Association Études Épistémè, 2002, Lectures croisées: théâtre 17e-18e siècles, 2. hal-02060469

HAL Id: hal-02060469

<https://hal-normandie-univ.archives-ouvertes.fr/hal-02060469>

Submitted on 7 Mar 2019

**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.

**“ Lectures de *The Lover's Melancholy* de John Ford (1629):  
théâtre et mélancolie ”**

Claire GHEERAERT – GRAFFEUILLE (Université de Rouen) et  
Athina LAVABRE - EFSTATHIOU (Université de Paris 8 - Saint-Denis)

La pièce de John Ford, *The Lover's Melancholy*, jouée pour la première fois à Londres en 1629, se prête à des lectures variées. Nous en proposons ici deux. La première s'intéresse à la thématique centrale de la mélancolie, maladie dont souffrent tous les personnages de la pièce, et dont les formes les plus aiguës seront traitées par le biais du théâtre. La seconde lecture examine de près les procédés dramaturgiques sur lesquels repose cette thérapie, véritable catharsis qui permet le retour final à l'harmonie.

**I. De Burton à Ford: les ravages de la mélancolie (Claire GHEERAERT - GRAFFEUILLE)**

Beaucoup de médecins estiment que la mélancolie qui obsède les esprits européens entre 1480 et 1650<sup>1</sup> résulte de désordres physiologiques, mais l'idée qu'elle viendrait essentiellement d'un mal moral et spirituel fait son chemin au XVII<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>. Le pasteur Burton, dont le traité *The Anatomy of Melancholy* paraît pour la première fois en 1621, s'écarte d'une interprétation strictement humorale et définit d'abord la mélancolie comme une maladie de l'âme: “ It is a disease of the soul on which I am to treat, and as much appertaining to a divine as to a physician, and who knows what

---

<sup>1</sup> Sur cet âge de la mélancolie, voir Jean Delumeau, “L'Âge d'or de la mélancolie”, *L'Histoire*, février 1982, n°42, p. 28 sqq. Voir aussi du même, *Le Pêché et la peur. La culpabilisation en Occident. XIII-XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Fayard, 1983, p. 189-208.

<sup>2</sup> Les traités de Jacques Ferrand (*De la maladie d'amour ou mélancholie érotique*, 1610) et André Du Laurens (*Traité des affections mélancholiques*, 1597) étudient la maladie d'amour sous un angle médical.

agreement there is betwixt those two professions? ”<sup>3</sup>. Il ne fait aucun doute que Ford connaissait l'œuvre de Burton quand il composa *The Lover's Melancholy*<sup>4</sup>. Une référence explicite à *The Anatomy of Melancholy* apparaît en marge à l'acte III, 1, v. 108 (“*vid. Democrit. Junior*”), au moment précis où Corax, le médecin du prince Palador, déclare, comme Démocrite Junior<sup>5</sup>, que la mélancolie est une maladie de l'esprit et non nécessairement une affection du corps:

Melancholy

Is not as you conceive, indisposition  
Of body, but the mind's disease. (...)  
A mere commotion of the mind, o'ercharged  
With fear and sorrow first begot i' th' brain,  
The seat of reason, and from thence derived  
As suddenly into the heart, the seat  
Of our affection.<sup>6</sup>

Cette définition, loin d'être anecdotique, révèle au contraire la marque de la pensée de Burton sur toute la pièce de Ford<sup>7</sup>. D'abord, le diagnostic de Démocrite Junior selon lequel le monde entier est devenu mélancolique – “Who is not a fool? who is free from melancholy?”<sup>8</sup> – s'applique à tous les personnages de la pièce: du prince au médecin, des courtisans aux pages, tous souffrent de cette maladie de l'âme. Ensuite, le dramaturge et le pasteur

<sup>3</sup> Voir Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy*, éd. Holbrook Jackson (nouvelle introduction de William H. Gass), New York, The New York Review of Books, 2001, “Democritus to the Reader”, 37.

<sup>4</sup> Pour l'influence du traité de Burton sur la pièce de John Ford, voir Robert Davril, *Le Drame de John Ford*, Paris, Didier, 1954, p. 201-209 et l'introduction de R. F. Hill à *The Lover's Melancholy*, Manchester, Manchester UP, 1985, p. 3-10.

<sup>5</sup> C'est le pseudonyme utilisé par Burton dans son adresse au lecteur. Voir *The Anatomy of Melancholy*, p. 15-20.

<sup>6</sup> III, 1, 106-18 (nous renvoyons à l'édition de R. F. Hill, voir note 4).

<sup>7</sup> Une lecture attentive de *The Anatomy of Melancholy* révèle néanmoins des liens entre le corps et l'âme plus complexes que ne le laissent penser ces quelques extraits. Malgré l'intérêt indéniable qu'il porte à l'âme et à ses “perturbations”, Burton prend en compte, comme ses prédécesseurs, l'interaction entre le corps et l'âme: “For as the body works upon the mind by his bad humours, troubling the spirits, sending gross fumes into the brain, and so *per consequens* disturbing the soul, and all the faculties of it (...) with fear, sorrow, etc. which are ordinary symptoms of this disease: so, on the other side, the mind most effectually works upon the body, producing by his passions and perturbations miraculous alterations, as melancholy, despair, cruel diseases, and sometimes death itself” (I, 2, 3, 1, p. 250). Ce problème est abordé par Gisèle Venet, “Shakespeare – Des humeurs aux passions”, *Études Épistémè*, n°1 (2002), p. 85-102.

<sup>8</sup> “Democritus to the Reader”, p. 39.

partagent un souci identique d'apporter un remède à l'excès de bile noire causé par cette affection. Burton y consacre tout le deuxième volet de son traité (“ *The Cure of Melancholy* ”). Dans la pièce de Ford, le rétablissement du Prince Palador et de Meleander est le principal ressort dramatique de l'intrigue qui ne peut se dénouer que lorsque les esprits ont retrouvé la paix, c'est-à-dire lorsque la mélancolie a été purgée, grâce à une *catharsis* qui repose essentiellement sur les pouvoirs de la représentation théâtrale.

1. “*Who is not a fool? Who is free from melancholy?*”

Les personnages de *The Lover's Melancholy* reprennent ce constat de délire universel que dresse Démocrite Junior au début de *The Anatomy of Melancholy*. Rhétias parle de la “folie des temps” (“the madness of the times”, I, 2, 1) tandis que Sophronos se plaint de la déraison qui a envahi la cour de Chypre: “The court is now turned antic and grows wild” (II, 1, 5). Pour Burton, comme pour les personnages de la pièce, la mélancolie est certes une pathologie aux contours relativement bien définis<sup>9</sup>, mais elle est aussi cette folie généralisée, décrite par Érasme dans *L'Éloge de la folie*<sup>10</sup>. D'ailleurs, l'ambiguïté sémantique du vocable “mélancolie” est attestée par Burton lui-même:

So that, take melancholy in what sense you will, properly or improperly, in disposition or habit, for pleasure or for pain, dotage, discontent, fear, sorrow, madness, for part or all, truly, or metaphorically, 'tis all one.<sup>11</sup>

Peur, sottise, folie, mécontentement, chagrin – ces manifestations de la mélancolie prennent chair dans la pièce de Ford, plus attaché à sonder les âmes qu'à démonter les rouages de l'État. Pour Corax, “Men are like politic states” (V, 1, 5), et non l'inverse; les affaires politiques sont toutes subordonnées à l'état mental des personnages; pour Sophronos, il ne fait donc aucun doute que la mélancolie du royaume vient de la léthargie du prince:

Our commonwealth is sick, 'tis more than time

<sup>9</sup> Pour une histoire de la mélancolie, on peut se reporter à Raymond Klibansky, Erwin Panofsky et Fritz Saxl, *Saturne et la Mélancolie* [1964], Paris, Gallimard, 1989, et pour l'Angleterre, à Lawrence Babb, *The Elizabethan Malady. A Study of Melancholia in English Literature from 1580 to 1642*, East Lansing, Michigan State College Press, 1951.

<sup>10</sup> Voir sur cette thématique, Jean Robert Simon, *Robert Burton (1577-1640) et L'Anatomie de la Mélancolie*, Paris, Didier, 1964.

<sup>11</sup> “Democritus to the Reader”, p. 40.

Claire Gheeraert - Graffeuille et Athina Lavabre - Efstathiou

That we should wake the head thereof, who sleeps  
In the dull lethargy of lost security. (II, 1, 1-3)<sup>12</sup>

Dès la première scène, alors qu'il n'est pas encore entré sur scène, le prince est décrit sous les traits du mélancolique<sup>13</sup>, à la fois inactif, triste, solitaire et indifférent:

He's the same melancholy man  
He was at his father's death; sometimes speaks sense,  
But seldom mirth; will smile, but seldom laugh;  
Will lend an ear to business but deal in none. (I, 1, 70)<sup>14</sup>

La mélancolie qui affecte Palador n'est pas d'origine humorale, divine, alimentaire ou accidentelle<sup>15</sup>, mais vient directement de ses passions. Pour Burton, ces “perturbations de l'esprit”, qui déferlent sur la raison, sont une cause très fréquente de mélancolie: “They [the passions] domineer, and are so violent, that as a torrent (...), they overwhelm reason, judgement and pervert the temperature of the body”<sup>16</sup>. C'est aussi l'avis des personnages de la pièce, selon lesquels l'impuissance de la raison et la violence des passions expliquent toutes leurs infortunes. Pour le très sentencieux Rhétias, un prince qui cède à ses passions et néglige son royaume est mélancolique: “Princes who forget their sovereignty and yield to affected passion are weary of command” (II, 1, 77). Sophronos fait un diagnostic comparable, lorsqu'il évoque les erreurs de jugement de Palador: “I think you are of nature mild and easy, / Not willingly provoked, but withal headstrong / In any passion that misleads your judgement” (II, 1, 88-90). En fait, la conduite désordonnée du “prince mélancolique” (I, 1, 182) trouve son explication dans les passions coupables de son père, Agenor, qui a agi “contre la vérité et l'honneur”<sup>17</sup>. Ce dernier a beau être mort et enterré, et, de fait, ne jamais

<sup>12</sup> Burton donne une analyse similaire de la mélancolie de l'État: “ill-government (... proceeds from unskilful, slothful, griping, covetous, unjust, rash, or tyrannizing magistrates, when they are fools, idiots, children, proud, wilful, partial, indiscreet, oppressors, giddy heads, tyrants, not able or unfit to manage such offices” (“Democritus to the Reader”, p. 81)

<sup>13</sup> Voir “Definition of Melancholy, Name, Difference”, I, I, 3, 1, p. 169-170. Voir aussi par exemple I, 3, 1, 2, p. 394.

<sup>14</sup> Voir aussi les diagnostics de Sophronos, Corax, et Aretus au début de II, 1.

<sup>15</sup> Ce sont là des raisons recensées par Burton, mais qui ne s'appliquent pas à la pièce de Ford. Toute la deuxième section de la première partition de *The Anatomy of Melancholy* est consacrée aux causes de la mélancolie.

<sup>16</sup> I, 2, 3, p. 251 (“Passions and Perturbations of the Mind, how they cause Melancholy”).

<sup>17</sup> Sophronos évoque “such injuries / As the late prince, our living master's father, / Committed against laws of truth and honour” (II, 1, 7-10). Dans “Democritus to the Reader” (p. 81), Burton envisage les ravages provoqués par la conduite dépravée d'un prince – on

apparaître sur scène, sa conspiration pour enlever Eroclea, fille de son conseiller Meleander, et fiancée du Prince, révolte tous les esprits de la cour (II, 1, 170 *sqq.*).

Les vils desseins d'Agenor ont non seulement mis en péril l'harmonie de l'État, mais ils ont aussi dérégulé les amours que se portaient les jeunes gens à la cour de Chypre, victimes de ce que Burton appelle la mélancolie érotique<sup>18</sup> et qu'il définit comme une perversion de l'amour, passion ambivalente, puisque à la fois synonyme de vie et de destruction:

Love (...) first united provinces, built cities, and by a perpetual generation makes and preserves mankind, propagates the Church; but if it rage, it is no more love, but burning lust, a disease, frenzy, madness, hell (...); 'tis no virtuous habit this, but a vehement perturbation of the mind, a monster of nature.<sup>19</sup>

Si l'amour, sous sa forme harmonieuse, triomphe finalement à l'acte V, c'est sous son aspect tyrannique et monstrueux<sup>20</sup> qu'il se manifeste d'abord; la description qu'en donne Corax recoupe très largement celle de Burton: “ Love is the tyrant of the heart; it darkens / Reason, confounds discretion; deaf to counsel, / It runs a headlong course to desperate madness ” (III, 3, 104-107). Ce discours vise Palador qui souffre de mélancolie depuis qu'Eroclea s'est réfugiée en Grèce pour fuir son agresseur malfaisant. D'ailleurs, comme le prince le confie à Rhetias, toutes ses actions sont guidées par l'espoir de retrouver sa bien aimée (II, 1, 223-226). Les jeunes gens qui entourent Palador souffrent à des degrés divers de la même maladie que lui. Ménaphon revient d'un voyage en Grèce pendant lequel il a tenté d'oublier Thamasta qui ne lui rend pas son amour. Son “ amour désespéré ” (I, 1, 185) est une forme de mélancolie érotique que le changement de climat était censé soigner: “ Such cure as sick men find in changing beds, / I found

---

pense ici à Palador: “ what sooner subverts their estates [those of the princes and potentates] than wandering and raging lusts on their subjects' wives, daughters? ”

<sup>18</sup> Voir la troisième “ partition ” de *The Anatomy of Melancholy* intitulée, “ Love-Melancholy ” dans laquelle Burton étudie les dérèglements de l'amour: “ I will now more copiously dilate (...) that so it may better appear what love is, and how it varies with the objects, how in defect or (which is most ordinary and common) immoderate and in excess, causeth melancholy ” (III, 1, 1, 2, p. 11). On peut se reporter à III, 2, 1, 2, p. 56-57, pour une définition de l’“ amour héroïque ” et de ses symptômes caractéristiques. Pour une première approche de la mélancolie amoureuse, voir l'étude de Michel Simonin, “ *aegritudo amoris* et *res literaria* à la Renaissance: Réflexions préliminaires ”, *La Folie et le Corps*, éd. Jean Céard, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1985, p. 83-90.

<sup>19</sup> *The Anatomy of Melancholy*, III, 2, 1, 2, p. 49.

<sup>20</sup> Voir le titre éloquent de cette section “ How love tyrannizeth over men ” (III, 2, 1, 2).

in changing airs ” (I, 1, 51)<sup>21</sup>, mais jusqu'à l'acte V, Thamasta le méprise, insensible à ses avances (III, 2, 196-199), au point d'éveiller sa jalousie et de lui faire craindre la folie (III, 2, 32)<sup>22</sup>. Amethus est un autre amoureux éconduit, déçu par Cleophilia, qui préfère s'occuper de son vénérable père plutôt que de répondre à ses avances (II, 2, 130-148). Thamasta, est victime des mêmes égarements, reconnaissant à la fois les "erreurs de la passions" et ses nombreuses "folies" (III, 2, 183).

Mais il est un plus grand malade à la cour de Palador; il s'agit de Meleander (dont le nom signifie littéralement "l'homme noir"), ancien conseiller d'Agenor, accusé de trahison à la suite de la tentative de rapt dont sa fille Eroclea a été victime (II, 1, 174-178). Les souffrances de ce grand mélancolique s'apparentent selon Corax aux supplices de l'enfer (“ he carries hell on earth / Within his bosom ”, IV, 3, 14). Le médecin prend soin de mettre le délire de Meleander sur le compte du crime insupportable d'Agenor<sup>23</sup> et de rappeler que le mal qui le ronge et le consume vient des tourments de son âme: “ 'tis not a madness, but his sorrow's / Close-gripping grief and anguish of the soul / That torture him ” (IV, 3, 11-13). Déjà à l'acte III, le même Corax avait souligné la différence qui existe selon lui entre la mélancolie et les autres pathologies mentales: “ So ecstasy, / Fantastic dotage, madness, phrenzy (...) differ partly / From melancholy, which is briefly this: / A mere commotion of the mind ” (III, 1, 110-114). À nouveau, force est de constater la proximité des visions de Corax et de Burton; en s'appuyant sur de nombreuses autorités, le pasteur fait comme le médecin une distinction entre la démence ou folie furieuse (“madness”), qui s'accompagne de fièvre (mais qui n'implique pas nécessairement l'angoisse de l'âme), et la mélancolie, qui provoque au contraire crainte et chagrin, et touche à la fois la raison et l'imagination<sup>24</sup>.

Enfin, les courtisans les plus vénérables sont aussi contaminés par la mélancolie. Rhetias est le *malcontent*<sup>25</sup> de la pièce qui déverse son “humeur

<sup>21</sup> C'est un des remèdes préconisés par Burton. Voir par exemple II, 2, 3: “ no better physic for a melancholy man than change of air and variety of places, to travel abroad and see fashions ”.

<sup>22</sup> La jalousie est une forme de mélancolie érotique à laquelle Burton consacre toute la troisième section de la troisième partition (p. 257-311).

<sup>23</sup> Selon Corax “ 'Twas a prince's tyranny / Caused his distraction ” (IV, 2, 14). Voir aussi le récit de Rhetias II, 1, 175-177. Les paroles de Meleander trahissent cette même obsession du crime d'Agenor. Voir par exemple II, 2, 34-44; 116-117.

<sup>24</sup> I, 1, 3, 2, “ Definition of Melancholy, Name, Difference ”.

<sup>25</sup> L. Babb, “ The Malcontent Types ”, *op. cit.*, p. 96-97.

noire<sup>26</sup> et assume comme Democrite Junior<sup>27</sup>, le masque du satiriste pour dénoncer la folie des temps et les vices d'une cour devenue folle:

Why should not I, a May-game, scorn the weight  
Of my sunk fortunes? Snarl at the vices  
Which rot the land, and without fear or wit  
Be mine own antic? (I, 2, 10-13)<sup>28</sup>

De la même façon, Corax nous rappelle Burton, célibataire comme lui<sup>29</sup>, et grand mélancolique<sup>30</sup>. Malgré l'étendue de ses connaissances, et la maîtrise de sa science, le médecin du prince craint que la folie de Meleander ne le rende fou à son tour:

There is so much sense in that wild distraction  
That I am almost out of my wits too,  
To see and hear him; some few hours more  
Spent here would turn me apish, if not frantic. (IV, 2, 129-133)

Il redoute que l'oisiveté de la cour soit contagieuse et exprime son désir de partir se consacrer pleinement à ses études: “Pray, sir, grant me free liberty to leave / The court, it does infect me with the sloth / Of sleep and surfeit ” (II, 1, 56-58) . À nouveau, on pense à Burton qui considère l'écriture<sup>31</sup> et l'étude comme les meilleurs antidotes contre la mélancolie et le désœuvrement: “But amongst those exercises or recreations of the mind within doors, there is none so general, so aptly to be applied to all sorts of men, so fit and proper to expel idleness and melancholy, as that of study ”<sup>32</sup>.

<sup>26</sup> Corax devine dans les insultes et les moqueries de Rhetias l'effet d'un excès de certaines mauvaises humeurs: “[the] superfluity of ill humours ” (I, 2, 140); on songe bien sûr à la mélancolie.

<sup>27</sup> “ Seeing men are so fickle, so sottish, so intemperate, why should not I laugh at those to whom folly seems wisdom, will not be cured, and perceive it not? ”, (“ Democritus to the Reader ”, p. 51).

<sup>28</sup> On pense à Jacques dans *As You Like It*, II, 7, 58-61: “ Invest me in my motley. Give me leave / To speak my mind, and I will through and through / Cleanse the foul body of th'infected world, / If they will patiently receive my medicine ”.

<sup>29</sup> Burton rappelle à son lecteur: “I am a bachelor myself and lead a monastic life in a college ” (I, 3, 2, 4, p. 417); Rhetias souligne aussi le célibat de Corax “ thou livest single ” (I, 2, 117).

<sup>30</sup> “ Saturn was lord of my geniture ” (“ Democritus to the Reader ”, p. 18).

<sup>31</sup> Voir “ Democritus to the Reader ”, p. 20: “ I write of melancholy, by being busy to avoid melancholy ”.

<sup>32</sup> *The Anatomy of Melancholy*, II, 2, 4, p. 86.



Mais au-delà de cette maladie de l'âme dont Corax et Burton déplorent les ravages, il est frappant de constater que le traité et la pièce de théâtre témoignent du même souci de porter remède à la mélancolie. Outre la volonté d'échapper aux effets néfastes de l'humeur noire, c'est le bien-être et le soulagement de ses semblables qui expliquent l'entreprise encyclopédique de Burton<sup>33</sup>. De la même façon, ce qui enclenche le processus de guérison de Palador et de Meleander, c'est le désir de Corax et de ses complices de restaurer la paix et l'harmonie: dès la fin du premier acte, Corax en appelle au concours des autres personnages ("I have employment for thee, and for ye all", I, 2, 150), tous prêts à entrer dans le jeu de celui qui est non seulement médecin, mais aussi metteur en scène.

## 2. "The cure of melancholy"

Pour Corax, la guérison de la mélancolie ne dépend pas d'un traitement physiologique, mais ressemble davantage à une thérapie psychologique, étonnamment moderne. Au lieu de s'occuper des humeurs comme le lui suggère Aretus<sup>34</sup>, Corax, aidé par les autres courtisans, choisit d'agir sur l'esprit et les émotions de Palador et de Meleander. Certes, ces deux grands malades reçoivent des traitements différents, mais leur rétablissement repose sur des principes identiques: la remémoration d'un passé traumatique et le pouvoir de la représentation théâtrale.

Les thérapies mises au point par Corax et ses acolytes semblent directement inspirées du traité de Burton, qui suggère de chercher le remède contre la mélancolie dans l'expérience même du patient: "from the patient himself the first and chiefest remedy must be had"<sup>35</sup>. C'est exactement ce que font Corax et Rhetias qui obligent leur malade à un patient travail de réminiscence qui n'engage qu'eux-mêmes. L'objet de leur désir, Eroclea, est présente à la cour, mais les retrouvailles doivent se faire progressivement, parallèlement à la "cure" qu'ils doivent subir.

---

<sup>33</sup> "But this I hope shall suffice, when you have more fully considered of the matter of this my subject, *rem substratamm*, melancholy, madness, and of the reasons following, which were my chief motives: the generality of the disease, the necessity of the cure, and the commodity of the common good that will arise to all men by the knowledge of it, as shall at large appear in the ensuing preface" ("Democritus to the Reader", p. 38)

<sup>34</sup> "And since your skill can best discern humours / That are predominant in bodies subject / To alteration" (III, 1, 103-105).

<sup>35</sup> *The Anatomy of Melancholy*, II, 2, 6, 1, p. 104.

Ainsi Rhetias joue le rôle du confident auprès du Prince mélancolique, dans le seul but de lui faire reconnaître la source de ses tourments: son amour pour Eroclea, qu'il imagine à jamais disparue. Après avoir créé une atmosphère propice à la confiance, il évoque Agenor (II, 1, 135), la fuite d'Eroclea à laquelle le prince était fiancée (II, 1, 160 *sqq*), avant de raconter une fable (II, 1, 192-199) qui anticipe, de façon très réaliste, sur les retrouvailles de l'acte IV. On songe à Burton qui recommande au mélancolique de raconter ses épreuves à un ami fidèle<sup>36</sup>, et qui affirme que le médecin peut guérir son malade à condition de satisfaire le manque par la chose manquante: “ When the patient of himself is not able to resist or overcome these heart-eating passions, his friends or physicians must be ready to supply that which is wanting ”<sup>37</sup>. Pour ne pas brusquer le rétablissement du Prince (qui, de l'avis général, doit se faire progressivement), la fiction, moins brutale que la réalité, comble un désir qui jusque là était censuré, enveloppé dans les vapeurs de la mélancolie<sup>38</sup>. Le dialogue, puis la fable, ont brisé le silence dont s'entourait jusqu'alors Palador qui déclare solennellement à Rhétias: “ Th' hast unlocked / A tongue was vowed to silence ” (II, 1, 215-217) – preuve que la première phase du traitement a porté ses effets.

Corax procède de la même manière pour faire reconnaître à Meleander la nature du chagrin qui l'obsède, préparer le retour de sa fille et sa réinstallation dans ses hautes fonctions au sommet de l'État. Pour raviver ses sentiments à l'égard d'Eroclea, il crée une situation de transfert que ne désavoueraient pas les psychanalystes d'aujourd'hui. Il prétexte la nécessité de quitter la scène pour aller bénir une fille perdue depuis l'enfance. Cet artifice a pour effet de déstabiliser Meleander qui, une fois démasqué, est obligé de quitter ses habits de bouffon, pour regarder le passé:

Cruel man!  
How canst thou rip a heart that's cleft already  
With injuries of time? Whilst I am frantic  
Whilst throngs of rude divisions huddle on,  
And do disrank my brains from peace and sleep,

<sup>36</sup> “ The simple narration many times easeth our distressed mind, and in the midst of greatest extremities; so divers have been relieved by exonerating themselves to a faithful friend ” (*The Anatomy of Melancholy*, II, 2, 6, 2, p. 108)

<sup>37</sup> *The Anatomy of Melancholy*, II, 2, 6, 2, p. 109.

<sup>38</sup> Burton lui-même encourage ce genre de stratagème: “ Sometimes again by some feigned lie, strange news, witty device, artificial invention, it is not amiss to deceive them ” (II, 2, 6, 3, p. 114).

Claire Gheeraert - Graffeuille et Athina Lavabre - Efstathiou

So long I am insensible of cares. (IV, 2, 94-99)

L'inversion qui suit – c'est désormais Meleander qui prodigue remontrances et conseils à Corax – produit l'effet escompté: le vieillard, ébranlé, finit par évoquer Eroclea: “She [Cleophila] had a sister too; but as for her, I could describe a pretty piece of goodness ” (IV, 2, 146-149).

Mais la guérison n'est pas seulement affaire de parole; dans *The Lover's Melancholy*, elle repose aussi sur la représentation théâtrale, susceptible de toucher les émotions – et de purger la mélancolie. Ford, à travers le personnage de Corax – médecin et metteur en scène – donne au théâtre des vertus plus grandes que celles que lui reconnaît Burton, qui le place au rang des divertissements, utiles pour éviter la mélancolie<sup>39</sup>. La première représentation, qui a lieu à l'acte III, scène 3, s'intitule “The Masque of Melancholy ”: il s'agit d'un défilé d'allégories mélancoliques – incarnations successives de la lycanthropie, de l'hydrophobie, de la vaine gloire, de l'hypocondrie et de la danse de Saint Guy – commenté par Corax qui tire tout son savoir du traité de Burton<sup>40</sup>. Aux dires de Corax, la représentation, pour atteindre le but visé, doit toucher le Prince: “I'll shape ye all for a device before the prince; we'll try to show how that can move him ” (I, 2, 150). Paradoxalement c'est l'absence de la figure de la mélancolie érotique, et l'évocation par Corax des ravages de l'amour qui provoquent une réaction brutale de Palador qui s'en va soudainement<sup>41</sup>. Cependant, les commentaires d'Aretus – “The prince is thoroughly moved ” – et de Sophronos – “I never saw him so distempered ” (IV, 3, 1-3) – montrent tout le succès de ce que Corax appelle “a trifle of mine own brain ”, “a scholar's fancy ” (III, 3, 2, 4). Le dernier indice qui signale la réussite de Corax est l'aveu de Palador qui reconnaît à l'acte suivant le trouble qu'a éveillé en lui ce “Masque de mélancolie ”:

Some angry power cheats me with rare delusions  
My credulous sense; the very soul of reason  
Is troubled in me – The physician  
Presented a strange masque, the view of it  
Puzzled my understanding. (IV, 3, 21-26)

<sup>39</sup> “Dancing, singing, masking, mumming, stage-plays, howsoever they be heavily censured by some severe Catos, yet, if opportunely used, may justly be approved.” (II, 2, 4, p. 84).

<sup>40</sup> Voir en particulier *The Anatomy of Melancholy* I, 1, 1, 4; I, 2, 3, 14; I, 2, 5, 4; I, 2, 4, 7.

<sup>41</sup> Voir la deuxième section de cette étude qui porte directement sur la dramaturgie de Ford, et sur la pièce dans la pièce.

Pour soigner Meleander, Corax a deux fois recours aux pouvoirs du théâtre. D’abord, à l’acte IV, il devient acteur pour apaiser la fureur effrayante de Meleander, qui, muni d’une hache, se prend pour un lion, et menace tous ceux qu’il rencontre<sup>42</sup>. Corax confie à Trollio: “We will roar him, Trollio, if he roar” (IV, 2, 34). La terreur est ici, comme dans la tragédie, censée purger ses mauvaises passions. De fait, dès que Meleander apparaît, Corax, dont le visage est dissimulé derrière un masque de Gorgone, paralyse celui qui se prend pour un lion:

Stay thy paws,  
Courageous beast; else, lo! the Gorgon's skull  
That shall transform thee to that restless stone  
Which Sisyphus rolls up against the hill,  
Whence, tumbling down again, it with his weight  
Shall crush thy bones and puff thee into air. (IV, 2, 52-57)

En agissant ici, Corax suit à la lettre les conseils de son maître Burton qui donne le conseil suivant:

When none of these precedent remedies will avail, it will not be amiss, *clavum clavo pellere* [to drive out a nail with a nail], to drive out one passion with another, or by some contrary passion, as they do bleeding at nose by letting blood in the arm, to expel one fear with another, one grief with one another.<sup>43</sup>

Le second procédé dramatique utilisé pour guérir Meleander est plus sophistiqué: à l’acte V, Corax, aidé par les autres courtisans, a endormi Meleander, avant de lui proposer le spectacle solennel de sa propre guérison. La scène, interprétée par les courtisans, est accompagnée de musique, censée adoucir le retour de Meleander à la raison. Elle est immédiatement suivie par l’arrivée d’Amethus, d’Aretus et de Sophronos qui remettent au vieillard les charges dont Agenor l’avait destitué. En dépit de ces honneurs, Meleander continue à désirer la mort<sup>44</sup>. Seule l’arrivée de l’objet de tous ses désirs, Eroclea, lui rendent les sens et la raison. Après avoir contemplé l’image de sa fille sur une miniature, ses désirs sont finalement comblés par son arrivée,

---

<sup>42</sup> Aux dires de Trollio, “[he] has got a great pole-axe in his hand, and fences it up and down the house ad if he were to make room for the pageants” (IV, 2, 35-37).

<sup>43</sup> *The Anatomy of Melancholy* II, 2, 6, 3, p. 114.

<sup>44</sup> “Round me, ye guarding ministers,  
And ever keep me waking till the cliffs  
That overhang my sight fall off, and leave  
These hollow spaces to be crammed with dust!” (V, 2, 86-90)

soigneusement préparée par Rhetias et Cleophila.

Ainsi nul besoin de potion, de clystère ou de régime pour purger la mélancolie: c'est en exacerbant les passions, par le dialogue ou par la représentation théâtrale que s'effectue la guérison du mélancolique amoureux et que la cour recouvre la raison. Au fond, nous sommes ainsi passés, pour reprendre les catégories de Gisèle Venet<sup>45</sup>, d'une dramaturgie des humeurs à une dramaturgie des passions: même dans une pièce qui prend la mélancolie pour sujet, la bile noire n'est plus qu'une modalité et une conséquence d'un désordre de l'âme. *The Lover's Melancholy* illustre une conception plus psychologique des affections de la bile noire, et met au rebut la pittoresque pharmacopée traditionnelle au profit d'une célébration des vertus thérapeutiques de l'art théâtral. La mise en scène de la catharsis aristotélicienne à laquelle se livre Ford fait la démonstration de l'utilité morale du théâtre au moment où, à Londres, se déchaînent ses ennemis<sup>46</sup>. Pour mieux comprendre cette forme originale de catharsis dans laquelle l'étymologie médicale retrouve toute sa pertinence, c'est à la dramaturgie de Ford qu'il importe maintenant de s'intéresser.

---

<sup>45</sup> “ Shakespeare – Des humeurs aux passions ”, *Études Épistémè*, n°1 (2002), p. 85-102.

<sup>46</sup> Voir par exemple Jonas Barish, *The Antitheatrical Prejudice*, Berkeley, U of California P, 1981.

## II. *The Lover's Melancholy* et le théâtre dans le théâtre. (Athina LAVABRE - EFSTATHIOU)

### 1. *Préambule sur le genre et l'esthétique de la pièce.*

Avant d'étudier de plus près les moyens techniques auxquels Ford a recours pour mettre en œuvre sa “ catharsis comique ”, il importe de voir en quoi consiste sa dramaturgie<sup>47</sup>.

Afin de traiter de la mélancolie d'un Prince et de la “ purgation ” de sa passion, Ford choisit le genre tragi-comique. En raison de son irrégularité et sa diversité, la tragi-comédie est devenue, surtout pour les critiques français, emblématique de l'esthétique baroque<sup>48</sup>. Ce genre hybride a trouvé son premier détracteur anglais en Sir Phillip Sidney dès 1583<sup>49</sup>. Mais ce dernier ne parvient pas à restreindre l'engouement des dramaturges pour ce genre dont John Fletcher fut l'initiateur. Quant à Ford, il ne se plie pas aux exigences d'un Sidney, mais montre au contraire comment – même s'il ne s'agit pas spécifiquement de construction dramatique – il n'est pas de ceux qui affectionnent les règles. Dès les premières lignes de son Prologue, il écrit:

To tell ye, gentlemen, in what true sense  
The writer, actors, or the audience  
Should mould their judgements for a play, might draw  
Truth into rules, but we have no such law.

Si “ règles ou lois ” se réfèrent à la construction poétique concernant l'unité de temps, d'action et de lieu<sup>50</sup>, Ford ne se soucie guère de les respecter. En

<sup>47</sup> Selon Littré, la dramaturgie est “ l'art de la composition des pièces de théâtre ”. Bernard Dort a adopté la définition suivante. La dramaturgie est “ ... l'ensemble de la production dramatique d'une époque, mais aussi, de façon plus rigoureuse, le système de règles et de pratiques, de techniques dont usaient, consciemment ou non, les auteurs d'une époque ou d'une école donnée ”. Voir *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre, A-K*, éd. Michel Corvin, Paris, Bordas, 1995, p. 286.

<sup>48</sup> Voir surtout Jean Rousset, “ Le déguisement et le trompe-l'œil (La Tragi-comédie) ”, dans *La littérature de l'âge baroque en France*, Paris, Corti, p. 51-78 et Roger Guichemerre, *La Tragi-comédie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988.

<sup>49</sup> Dans sa *Defence of Poesie*, en parlant du genre, Sidney la qualifie de “ mongrell Tragicomedie ”. Sir Philip Sidney, *The Defence of Poesie*, ed. Albert Feuillerat, Cambridge, Cambridge University Press, 1962, p. 39.

<sup>50</sup> Bien que la référence aux trois unités soit couramment utilisée de nos jours pour parler de l'action, du temps et du lieu, il faut préciser que cette tournure n'est pas utilisée en Angleterre durant les années où Ford compose ses pièces. On rencontre plus aisément le mot “ règles ”

outre, le contraste créé par l'alternance de scènes comiques et de monologues graves, le travestissement et le procédé de théâtre dans le théâtre rappellent la sensibilité baroque de ses prédécesseurs<sup>51</sup>.

Le procédé de théâtre dans le théâtre qui “ consiste à inclure un spectacle dans un autre spectacle ”<sup>52</sup> rattache la dramaturgie de Ford à une sensibilité baroque. Néanmoins, son utilisation du spectacle enchâssé le distingue de ses prédécesseurs. Il faut en effet rappeler ici que lorsque le dramaturge écrit sa pièce, l'enchâssement d'un spectacle secondaire et les jeux d'espace qui en résultent sont loin de représenter une invention dramaturgique. Artifice baroque par excellence<sup>53</sup>, le théâtre dans le théâtre s'inscrit dans une sensibilité théâtrale baroque, marquée par “ les thèmes du *theatrum mundi*, du dédoublement, de l'illusion, du rêve, [et] de la folie ”<sup>54</sup>, thèmes que l'on retrouve également dans *The Lover's Melancholy*. Dans sa pièce, Ford insiste sur le caractère duel de ces motifs: raison et passion, mélancolie et folie, déguisement et dévoilement et sommeil et réveil – autant de thèmes qui vont parcourir les tragi-comédies écrites jusqu'à la veille de la

ou “ lois ”. “ Les unités ”, telles qu'elles sont élaborées par les dramaturges français au milieu du 17<sup>ème</sup> siècle, ne connaissent pas la même polémique qu'en France. Quant à l'utilisation de l'expression “ les trois unités ” en Angleterre, il faut attendre la Restauration et la plume de John Dryden qui, subissant l'influence des dramaturges français, l'utilise dans *Of Dramatick Poesie* 1668 (révisé en 1684). Par ailleurs, à propos de la règle des trois unités en France, il faut noter, comme le précise Pierre Pasquier que, “ à l'exception d'une phrase laconique de Jean de La Taille dans la préface de *Saül le furieux* publié en 1572, cette règle n'a fait l'objet d'aucune énonciation systématique en France avant la constitution de l'esthétique classique ”. Voir Pierre Pasquier, “ Action et unité ”, Chapitre 6, dans *La Mimesis dans l'esthétique théâtrale*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 103.

<sup>51</sup> Sur le baroque shakespearien, voir plus particulièrement l'article de Gisèle Venet, “ L'Angleterre dans l'Europe baroque ”, *Littératures classiques*, 36, 1999, p. 153-63 ainsi que son introduction aux *Œuvres Complètes de Shakespeare, Tragédies*, t. 1, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2002. Même si la critique anglaise semble réticente à parler du baroque pour le théâtre, voir Didier Soulier, *La littérature baroque en Europe*, Paris, PUF, 1988, p. 14, l'ouvrage critique que Roland Hubert publie en 1977, rattache Ford à cette sensibilité. Voir Roland Hubert, *John Ford. Baroque English Dramatist*, Montréal et Londres, McGill-Queen's University Press, 1977.

<sup>52</sup> Georges Forestier, *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII<sup>e</sup> siècle*, Genève, Droz, 1996, p. 10.

<sup>53</sup> Voir surtout Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France* (Paris, José Corti, 1954), Pierre Brunel, *Les Formes du baroque au théâtre* (Paris, Klincksieck, 1996), Didier Soulier, *La Littérature baroque en Europe* (Paris, PUF, 1998), Claude-Gilbert Dubois, *Le Baroque en Europe et en France* (Paris, PUF, 1995). Sur le baroque shakespearien, voir plus précisément, références déjà citées pour Gisèle Venet et sur le baroque et la poésie anglaise de la même période voir, Line Cottagnies, *L'Éclipse du regard: la poésie anglaise du baroque au classicisme (1625-1660)*, Genève, Droz, 1997.

<sup>54</sup> Voir la préface de Forestier, *op. cit.*, x.

fermeture des théâtres<sup>55</sup>. Le dénouement de ces pièces entraîne souvent la guérison des malades. Dans la pièce de Ford, cette visée “ cathartique ” est exprimée par le Prologue avant même que l'action de la pièce ne débute, annonçant la place importante du spectateur-lecteur que Ford interpelle: “ *The Lover's Melancholy* cured by you ”. A travers ce divertissement aux vertus thérapeutiques, il installe d'emblée une relation triangulaire<sup>56</sup> entre le “ dramaturge, les comédiens et les spectateurs ”<sup>57</sup>.

Sans revenir sur la forme et le contenu du spectacle enchâssé, qui intervient sous forme d'un masque “ d'allégories mélancoliques ”, il convient de rappeler brièvement l'évolution du procédé de théâtre dans le théâtre et d'étudier de près sa mise en espace. Puis, nous verrons à place que Corax confère à Palador pendant le spectacle enchâssé. Pourquoi ce personnage, dont la fonction est double, ne va-t-il pas jusqu'au bout de son invention telle qu'il l'a écrite ? Quels sont les enjeux esthétiques et psychiques qui se cachent derrière l'omission de la représentation de l'une de ces mélancolies que Palador s'attend à voir jouer devant lui - “ la Mélancolie érotique ” – qui donne pourtant son titre au masque mais dont il sera finalement privé ? S'agit-il d'une tromperie théâtrale pour Palador, spectateur *fictif* à qui l'on a pourtant donné toutes les clefs concernant le déroulement de l'action avant que ne débute le masque ? Ou au contraire, s'agit-il pour Ford de distraire le spectateur *réel* durant le temps de la représentation au *Blackfriars Theatre* ?

## 2. Le théâtre dans le théâtre : évolution du procédé et sa mise en espace dans la pièce de Ford.

Alors que la première utilisation du théâtre dans le théâtre en France apparaît tardivement, coïncidant avec la date où la tragi-comédie de Ford est joué pour la première fois au *Blackfriars* en 1628<sup>58</sup>, le procédé apparaît dès

<sup>55</sup> L'influence de *The Lover's Melancholy* à travers la thématique de la mélancolie ainsi que le recours au procédé de théâtre dans le théâtre sur la dramaturgie de Richard Brome (1590-1652?) sont très présents. Voir surtout *The Northern Lasse* (1629), *The Covent Garden Weeded or the Middlesex Justice of Peace* (1633), *The Antipodes* (1638) *The Court Beggar* (1640) et *A Jovial Crew or The Merry Beggars* (1641). Quant à cette thématique dans des tragi-comédies dans l'œuvre de Brome, voir *The Queen's Exchange* (1631), *The Queen and the Concubine* (1635) et *The Love-Sick Court* (1639).

<sup>56</sup> Ubersfeld parle d'un "rapport tridimensionnel." Voir Anne Ubersfeld, "Le théâtre et l'espace", dans *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, p. 113.

<sup>57</sup> "The writer, the actors and the audience". Voir le Prologue de la pièce de Ford.

<sup>58</sup> Voir surtout "Histoire du procédé dans le théâtre français." Chapitre II Forestier, *op. cit.*, p.



1589 en Angleterre avec *The Spanish Tragedy* de Thomas Kyd où elle sert à accomplir une vengeance<sup>59</sup>. Par la suite, d'autres dramaturges y recourent<sup>60</sup>. Shakespeare s'en sert à plusieurs reprises à travers son œuvre dramatique<sup>61</sup>, *Hamlet* reflétant peut-être le "degré maximum de structuration"<sup>62</sup> du procédé. En effet, dans cette tragédie, le Prince mélancolique commande une pièce de théâtre aux comédiens itinérants. À la scène 2 de l'acte III, toute la cour devient spectatrice du *Meurtre de Gonzague*. Ce spectacle enchâssé a pour but de révéler la culpabilité du roi. Dans une tragédie où le héros semblait dépouillé de sa capacité d'agir, le théâtre dans le théâtre intervient au moment opportun, dévoilant les vices au cœur de la cour danoise.

Dans *The Lover's Melancholy*, bien qu'il s'agisse d'une toute autre histoire, le recours au procédé du théâtre dans le théâtre à la scène 3 de l'acte III, vient également bouleverser la fixité, voire l'inactivité qui frappe jusqu'alors Famagouste, port de la côte Est de Chypre. Malgré les douze mois qui se sont écoulés (ou en fait vingt-quatre, si l'on inclut les deux ans d'exil d'Eroclea), l'action de la pièce est d'abord statique. Cette impression est accentuée par des marqueurs adverbiaux, "still and same" et "yet" (I, 1, 29, 53, 61). Il y a en outre de multiples exemples emblématiques de cette d'inertie<sup>63</sup> comme lorsque Cleophila tire le rideau de la scène et que les spectateurs découvrent Meleander en train de dormir sur une chaise: "*Draw the arras; MELEANDER discovered in a chair sleeping*". (II, 2, 10 I)<sup>64</sup>.

Mais si la pièce peut sembler statique, la répétition de l'adverbe "Henceforth" annonce un renouveau; c'est d'ailleurs l'utilisation du spectacle enchâssé qui va le déclencher. Comme dans *Hamlet*, ce procédé structurel intervient au milieu de la pièce et "le spectacle intérieur, [qui est]

---

53- 71.

<sup>59</sup> A propos du thème de la vengeance et le recours au procédé de théâtre dans le théâtre sur la scène anglaise, voir surtout, Jean Fuzier, "La Tragédie de vengeance élisabéthaine et le théâtre dans le théâtre", *Revue des Sciences Humaines*, XXXVII, n° 145, janv.-mars 1972, p. 17-33. Bien que la pièce de Kyd soit souvent celle citée comme reflétant la première utilisation du procédé, cette esthétique apparaît dès la fin du XV<sup>ème</sup> siècle avec la pièce de Henry Medwall, *Fulgence et Lucrèce* (1497).

<sup>60</sup> Afin de se rendre compte de l'importance et de la fréquence du procédé dans les pièces anglaises de la Renaissance, on peut consulter avec profit *The Show Within: Dramatic and Other Insets. English Renaissance Drama (1550-1642)*, éd. François Laroque. vols 1 & 2 : Université Paul-Valéry – Montpellier III, Centres d'Etudes et de Recherches Elisabéthaines, Montpellier, 1992.

<sup>61</sup> Voir James L. Calderwood, *Shakespearean Metadrama*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1969.

<sup>62</sup> Forestier, *op. cit.*, p. 134.

<sup>63</sup> Revoir extrait dans ce même article (page 3 note 11) Voir aussi "The court; it does infect me with the sloth / Of sleep and sufeit ..." (II, 1, 56-57)

<sup>64</sup> Voir première note sur ce jeu de dévoilement dans l'édition de R. F. Hill, p. 86.

en liaison [directe] avec l'intrigue, est détaché de l'action principale ”<sup>65</sup>. Le théâtre dans le théâtre et la quasi mise en abyme<sup>66</sup> (par le dédoublement du titre) de la pièce cadre occupent toute la scène 3 de l'acte III. Si le spectateur était confronté à un unique niveau de représentation jusqu'à cet instant, l'inclusion du “Masque de Mélancolie ” l'invite à suivre deux niveaux de représentations.

Le plateau de théâtre (l'espace scénique)<sup>67</sup> figure une salle à l'intérieur du palais princier (l'espace dramatique)<sup>68</sup>, espace fermé qui métaphorise l'esprit troublé de Palador. C'est dans cette salle qui n'est pas destinée à accueillir des spectacles que le masque est représenté – l'espace dramatique devenant un espace scénique improvisé de second plan. La “réalisation spatiale ”<sup>69</sup> du masque se fait donc sans grande peine, le plus simplement possible et prestement: “No interruption; take your places quickly ” (III, 3, 18), recommande Corax. Il suffit en effet que les personnages-spectateurs s'installent pour que la condition minimale du processus théâtral soit enclenchée – puisque, comme l'écrivait Peter Brook:

Je peux prendre n'importe quel espace vide et l'appeler une scène. Quelqu'un traverse cet espace vide pendant que quelqu'un d'autre l'observe, et c'est suffisant pour que l'acte théâtral soit amorcé.<sup>70</sup>

Le propos de Jean Rousset selon lequel, “il n'y a pas de lieu qui ne puisse être une scène ni de moment où l'on ne soit convié à l'illusion ”<sup>71</sup>, illustre aussi parfaitement le procédé de théâtre dans le théâtre à l'œuvre dans *The*

<sup>65</sup> Voir G. Forestier, “ Degrés de structuration des spectacles enchâssés ”, Chapitre II, *op. cit.*, p. 125- 134.

<sup>66</sup> Cf. Forestier: “ *est mise en abyme théâtrale tout spectacle enchâssé réfléchissant tout ou partie de l'action principale* ” (*op. cit.*, p.151). La mise en abyme proprement théâtrale est donc censée refléter l'action de la pièce cadre; il s'agit de “dédoublement thématique”. Comme le spectacle intérieur de *The Lover's Melancholy* ne reproduit pas l'action principale de la pièce, on ne peut parler formellement de mise en abyme comme dans *Hamlet* par exemple, où *The Murder of Gonzago* reflète le contenu de la pièce cadre.

<sup>67</sup> “ Espace scénique (...) est l'espace réel de la scène où évoluent les acteurs, qu'ils se cantonnent à l'espace proprement dit de l'aire scénique ou qu'ils évoluent au milieu du public ”. Voir Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002 (1996), p. 118.

<sup>68</sup> “ Espace dramatique (...) est l'espace dramaturgique dont parle le texte, espace abstrait et que le lecteur ou le spectateur doit construire par l'imagination (*en fictionnalisant*) ”. Voir Pavis, *op. cit.*, p. 118.

<sup>69</sup> Voir Forestier, “ Rapport spatial entre pièce-cadre et pièce intérieure ”, *op. cit.*, p. 94 - 105.

<sup>70</sup> Peter Brook, *L'Espace Vide (The Empty Space)*, tr. Christine Estienne et Franck Fayolle, Paris, Seuil, 1977 (originellement 1966).

<sup>71</sup> Rousset, *op. cit.*, p. 29.

*Lover's Melancholy*. Il suffit donc que les personnages-spectateurs s'installent pour qu'un "espace fictif, mais nettement délimité par la présence de spectateurs intérieurs sur le devant de la scène – les dimensions de cet espace variant en fonction de la place des spectateurs"<sup>72</sup> – soit suggéré.

Comme c'est le cas de la plupart de ses prédécesseurs et contemporains, les éventuelles questions techniques liées à la représentation du spectacle enchâssé ne préoccupent pas Ford. Plutôt que d'implanter un décor, il laisse travailler l'imagination des spectateurs réels qui, initiés aux conventions théâtrales de l'époque, recréent eux-mêmes mentalement le nouvel espace dramatique – comme le premier chœur dans *Henry V* de Shakespeare les y avait déjà invités presque trente ans auparavant. Ford accorde néanmoins une place importante aux didascalies qui précèdent chaque entrée. En effet, il fournit pour chaque allégorie, des instructions très précises concernant le costume, le maquillage ou l'utilisation d'éventuels accessoires. Ainsi, la première didascalie concernant le personnage de Rhétias, celui qui incarne la "Lycanthropie", précise-t-elle: "*Enter RHETIAS, his face whited, black shag hair, long nails, a piece of raw meat*" (III, 3, 19.I). Tous ces signes extérieurs, particulièrement signifiants, compensent en quelque sorte l'absence de décor de l'espace dramatique second.

S'il n'y a pas d'innovation marquante quant à la mise en espace du spectacle enchâssé, Ford modifie son but ultime, qui devient guérir progressivement Palador par le biais de l'artifice et de l'illusion. Comme l'explique Charlotte Spivack en parlant de l'évolution du procédé depuis son premier emploi avec Kyd:

By the time of the Caroline drama, (...) emphasis shifts away from the moral impact of stage plays and toward their psychological effect. As the play-within-a-play explores the state of mind of the viewer, it shifts the focus from the deed as object to the doer as subject<sup>73</sup>.

Aider le patient à retrouver un état psychologique normal devient pour Corax l'objectif capital: la santé du royaume en dépend. Thérapeute et metteur en scène, Corax, qui est "singular in art" (III, 3, 8), va par la suite inspirer Richard Brome, contemporain de Ford. En créant le personnage du docteur Hughball dans *The Antipodes*, joué en 1638 au *Salisbury Court*, Brome puise vraisemblablement dans *The Lover's Melancholy*, composé dix ans

<sup>72</sup> Forestier, p. 94.

<sup>73</sup> Charlotte Spivack, "Alienation and Illusion: The Play-Within-a-Play on the Caroline Stage", *Medieval and Renaissance Drama in England*, 4, 1989 p. 195- 209.

auparavant. Dans cette comédie d'un Londres à l'envers, il s'agit aussi de guérir Peregrine de la mélancolie des voyages qui l'afflige. Comme dans la pièce de Ford, c'est grâce à l'art, une pièce de théâtre, que le docteur Hughball et Letoy, metteur en scène et seigneur fantasque, vont arriver à leurs fins. Mais à la différence de Peregrine qui devient spectateur à son insu, Palador sait qu'il va assister à un spectacle.

3. "But the plot deceives us ; / What means this empty pace?": le théâtre dans le théâtre et le spectateur abusé.

Il s'agit désormais d'étudier le personnage de Palador en tant que spectateur et de voir comment la technique du théâtre dans le théâtre, si elle ne le guérit pas sur-le-champ, devient le catalyseur direct de sa guérison ultérieure, ainsi que de celle de tout son royaume.

Par l'inertie de sa posture, Palador ressemble à l'image masculine de la gravure de Dürer *Melencolia I*. Comme Corax a déjà décidé de mettre en scène un divertissement au palais, le soir venu, il fait appel à l'esprit érudit du Prince: "Imagine you were now in the university" (III, 3, 3). Palador est donc sans doute déjà initié au théâtre en tant que spectateur. En effet, avant que le premier théâtre londonien n'ait vu le jour en 1572, les universités<sup>74</sup> accueillait des spectacles. Ces représentations se tenaient lors des réjouissances de Noël ou lors de visites des monarques qui leur rendaient visite; on y jouait souvent des pièces de théâtre d'influence néoclassique italienne ou encore des allégories sous forme de masque.

Alors que le spectacle est sur le point de commencer, Palador manifeste son intérêt en demandant à Corax le titre du "conceit". Bien qu'il semble dépourvu de tout caractère intellectuel, le spectacle ranime l'esprit de Palador. Corax participe grandement à ce réveil. Avant que ne débute l'action du masque, il confie une feuille sur laquelle est noté le déroulement de l'action, "the paper plot"<sup>75</sup>, au Prince. Il livre à Palador la trame de son masque: "Hold and observe the plot ; 'tis expressed / In kind what we shall be now expressed in action" (III, 3, 16-17). De cette façon, Palador va pouvoir anticiper sur l'action du spectacle, en en suivant le canevas.

Spectateur extérieur du spectacle intérieur qui lui est destiné, Palador acquiert ainsi le statut de spectateur privilégié. Puisque Corax lui en a confié le canevas, il va pouvoir suivre l'action de son invention tout en prenant une

<sup>74</sup> Pour les spectacles qui se jouaient aux universités, voir Martin Butler, "Private and Occasional Drama", in *The Cambridge Companion to English Renaissance Drama*, éd. A. R. Braunmuller et Michael Hattaway, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, p. 148-52.

<sup>75</sup> Dans les théâtres de l'époque, "the plot" était une feuille accrochée dans les loges, indiquant scène par scène les entrées de chaque comédien-personnage ainsi que l'action de la pièce. Voir T. J. King, *CASTING Shakespeare's Plays. London actors and their roles, 1590-1642*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 9-13. Voir également note (III, 3, 0.2.) dans l'édition de Hill, p. 108. Par ailleurs dans les didascalies qui précèdent la première réplique de la scène 3 de l'acte III, Ford indique bien que l'acteur jouant le rôle de Corax, doit rendre cette feuille visible: "Enter PALADOR, [SOPHRONOS,] ARETUS, CORAX with a paper plot, servants with torches".

part active dans le déroulement du spectacle qui est constitué de récits théâtralisés mettant en scène différentes figures de mélancolie. Palador intervient en effet en qualité de spectateur et se fait même commentateur, sans jamais perdre de vue le fait qu’il ne regarde qu’un simple spectacle. Il suit de près les entrées et les sorties des personnages du masque et à plusieurs reprises, il ponctue le discours qu’il entend de ses propres observations: “Here I find it ” (III, 3, 26), “Hydrophobia term you this ?” (III, 3, 35) ou encore “I not dislike the course. ” (III, 3, 48)

Ainsi défilent devant ses yeux les différents types de mélancolie. L’action du masque se clôt avec l’enchâssement de chansons et de danses. Une fois tous les comédiens sortis, Palador remercie l’auteur. Puis il l’interroge aussitôt sur la signification de l’espace vide:

We are thy debtor, Corax, for the gift  
Of this invention. But the plot deceives us;  
What means this empty space? (III, 3, 92-94)

La tromperie à laquelle Palador fait allusion est l’absence de la “mélancolie amoureuse”. En effet, pourquoi une telle omission ? La scène, jusqu’alors occupée par les six formes de mélancolie, devient un “empty space”. Il y a, à première vue, un paradoxe. Le théâtre est le lieu où l’on regarde - “d’où l’on regarde” selon l’étymologie. S’il n’y a rien à voir, il n’y a pas de théâtre. Le procédé métathéâtral entre en friction avec la réalité fictionnelle de la pièce – l’irreprésentable mélancolie amoureuse dont est atteint Palador. Fiction oblige, Corax fournit l’exégèse au Prince abusé:

One kind of melancholy  
Is only left untouched; ‘twas not in art  
To personate the shadow of that fancy.  
‘Tis named Love Melancholy. (...)  
(...) it were impossible  
To limn (...) passions in such lively colours  
As (...) [one’s] own proper sufferance could express.

(III, 3, 94-97, 101-03)

Admettant l’absence de la mélancolie amoureuse, Corax dévoile les limites de son art: s’il a réussi à faire jouer aux personnages-acteurs les autres formes de mélancolie, il se heurte à la passion amoureuse. Alors que tout peut être rendu possible, voire vraisemblable par le biais de l’art, Corax explique au Prince que seule la souffrance d’un individu atteint de cette passion peut réellement la représenter. Mais de quelle réalité parle-t-on ?

Celle de la pièce cadre, qui n'est rien d'autre qu'une réalité fictive, ou de la réalité qui se trouve en dehors de l'espace scénique, celle du monde réel ? Comment comprendre ce masque inachevé ?

Une fois les personnages-acteurs du masque sortis, l'espace dramatique second se dissout. Il redevient une salle à l'intérieur du palais. Ford opère un glissement ou plutôt une fusion très subtile entre la pièce enchâssée et la pièce cadre. L'action de la pièce cadre s'engouffre dans l'espace vide de la pièce enchâssée. Comme la nature, l'homme baroque a horreur du vide. Palador va quitter son statut de simple spectateur-commentateur pour devenir l'objet involontaire du masque inachevé. C'est bien lui qui, en l'absence de représentation scénique, incarne cette mélancolie qu'il s'attendait à voir. Personnifiant ainsi ce mal dont il porte déjà lui-même le masque, le Prince remplit malgré lui cet espace vide. Corax le retient en prononçant des paroles démystificatrices:

Love is the tyrant of the heart; it darkens  
Reason, confounds discretion; deaf to counsel,  
It runs a headlong course to desperate madness.  
O, were your highness but touched home, and throughly,  
With this – what shall I call it devil... (III, 3, 105-109)

C'est ainsi que le temps de cette réplique, Palador occupe l'espace en incarnant la mélancolie amoureuse. Il se rend aussitôt compte que le discours du docteur le vise directement et se retire sur un ordre solennel: "Hold! / Let no man henceforth name that word again. / Wait you my pleasure, youth. 'Tis late; to rest." Quittant la scène affecté par ce qu'il vient de voir, il permet à l'action principale de reprendre son cours, celle-ci nécessitant encore que ses multiples intrigues soient démêlées. Il n'a par ailleurs sans doute jamais été question pour Corax de représenter cette mélancolie. Cette omission est stratégique: le titre avait pour seul but de faire réagir Palador, afin qu'il retrouve son esprit critique et son état actif.

Cette absence de "mélancolie", qui a été soigneusement orchestrée par Corax, le "demiurge"<sup>76</sup>, permet à ce dernier de révéler à l'assistance que le Prince est véritablement atteint de mélancolie: "I will discover whence his sadness is, / Or undergo the censure of my ignorance" (III, 2, 129-30). Elle permet également à Corax d'amorcer en douceur la guérison du Prince – sans le brusquer, ce qui aurait pu déclencher des "effets secondaires" néfastes et exacerber sa mélancolie au lieu de la soigner. Enfin, cet

<sup>76</sup> Voir Forestier, "Le plan symbolique: le demiurge", *op. cit.*, p. 208-215.

inachèvement provoque la prise de conscience de Palador des maux qui l'affligent. C'est en cela que “[l]e rôle cathartique du démiurge peut s'exprimer à travers deux démarches; la démarche psychodramatique, qui consiste à modifier la structure de la personnalité du patient en lui proposant un spectacle qui lui permet de prendre conscience de ses refoulements et de les extérioriser; et la démarche psychagogique, qui vise à instruire le spectateur considéré comme un élève; l'une n'excluant pas l'autre”<sup>77</sup>.

Prendre conscience de soi, se perdre pour se retrouver, renaître et redevenir ce Prince qui veille sur son royaume: tel est le processus cathartique que subit Palador, qui prononce alors les derniers vers de la pièce:

The Lover's Melancholy hath found cure;  
Sorrows are changed to bride-songs. So they thrive  
Whom fate, in spite of storms, hath kept alive. (V, 2, 252-254)

La “ catharsis ” est opérée. Palador a retrouvé toute sa raison.

---

<sup>77</sup> Forestier, *op. cit.*, p. 304-306.



Claire Gheeraert - Graffeuille et Athina Lavabre - Efstathiou

**ANNEXE.**

*The Lover's Melancholy*<sup>78</sup>

de John Ford

**Acte III, Scène 3**

*Enter Prince, Aretas, Corax (with a Paper-plot),  
servants with torches.*

CORAX

Lights and attendance, I will shew your highnes,  
A trifle of mine owne braine. If you can,  
Imagine you were now in the Vniuersity,  
You'll take it well enough, a Schollers fancy,  
A quab. 'Tis nothing else a very quab.

PRINCE

We will obserue it.

SOPHRONOS

Yes, and grace it too Sir.  
For *Corax* else is humorous and testy.

ARETUS

By any meanes, men singular in Art,  
Haue alwayes some odde whimsey more than vsuall.

PRINCE

The name of the conceit.

CORAX

Sir, it is called the Maske of Melancholy.

---

<sup>78</sup> L'édition utilisée ici est l'in-quarto de 1629 (STC 11163): *The Lovers Melancholy. Acted at the Private Hovse in the Blacke Friers, and publikely at the Globe by the Kings Maiesties Seruants* (Londres: H. Seile, 1629). L'orthographe d'époque a été conservée, la ponctuation très légèrement modernisée.

“ *Lectures de The Lover’s Melancholy* ”

ARETUS

We must looke for nothing but sadnesse, here then.

CORAX

Madness rather  
In severall changes: *Melancholy* is  
The Roote as well of euey Apish Phrensey,  
Laughter and mirth, as dullnesse. Pray my Lord  
Hold and obserue the plot, tis there exprest  
In kind, what shall be now exprest in action.

*Enter Amethus, Menaphon, Thamasta, Eroclea.*

No interruption, take your places quickly.  
Nay, nay leaue ceremony: sound to the entrance.

*Florish.*

*Enter Rhetias, his face whited, blacke shag haire,  
long nailes, a piece of raw meate.*

RHETIAS

Bow, Bow, wow, wow; the Moone's eclipsed, Ile to the Church-yard and sup. Since I turn'd Wolfe I bark and howle, and digge vp graues, I will neuer haue the Sunne shine againe, tis midnight, deepe darke midnight, get a prey, and fall too, I haue catcht thee now. *Arre!*

CORAX

This kind is called, *Lycanthropia*, Sir,  
When men conceive themselves Wolues.

PRINCE

Here I finde it.

*Enter Pelias. A Crowne of feathers on, Antickly rich.*

PELIAS

I will hang 'em all, and burne my wife: was I not an Emperour; my hand was kist and Ladies lay downe before me. In triumph did I ride with my Nobles about me till the mad-dog bit mee, I fell, and I fell, and I fell. It shall be treason by Statute for any man to name water, or wash his hands throughout

*Claire Gheeraert - Graffeuille et Athina Lavabre - Efstathiou*

all my Dominions; breake all the looking-glasses, I will not see my hornes;  
my wife Cuckolds me, she is a whore, a whore, a whore, a whore.

PRINCE

*Hydrophobia* terme you this?

CORAX

And men possest so, shun all sight of water:  
Sometimes if mixt with ieaousie, it renders them  
Incurable, and oftentimes brings death.

*Enter Philosopher in blacke rags, a copper chaine on,  
an old Gowne halfe off, and Booke.*

PHILOSOPHER

Philosophers dwel in the Moone Speculation and Theory girdle the world  
about like a wall. Ignorance like an Atheist, must bee damn'd in the pit. I am  
very, very poore, and pouerty is the phisicke for the soule: my opinions are  
pure and perfect. Enuy is a monster, and I defie the beast.

CORAX

*Delirium* this is call'd, which is meere dotage,  
Sprung from Ambition first, and singularity,  
Selfe loue, and blind opinion of true merit.

PRINCE

I not dislike the course.

*Enter Grilla in a rich Gowne, great Vardingale, great Ruffe, Muffe, Fan, and  
Coxcombe on her head.*

GRILLA

Yes forsooth, and no forsooth, is not this fine, I pray your blessing Gaffer,  
here, here, here did hee giue me a shough, and cut offs taile: busse, busse  
Nuncle, and ther's a pum for Daddee.

CORAX

You find this noted there, *Phrenitis*.

PRINCE

True.

## CORAX

Pride is the ground on't;  
It raignes most in women.

*Enter Cuculus like a Bedlam singing.*

## CUCULUS

*They that will learne to drinke a health in Hell,  
Must learne on earth to take Tobacco well,  
To take Tobacco well, to take Tobacco well:  
For in Hell they drink nor Wine, nor Ale, nor Beere,  
But fire, and smoake, and stench, as we do heere.*

## RHETIAS

Ile soope thee vp.

## PELIAS

Thou'st straight to execution.

## GRILLA

Foole, Foole, Foole, catch me and thou canst.

## PHILOSOPHER

Expell him the house, tis a Dunce.

## CUCULUS sings

*Harke, did yee not heare a rumbling,  
The Goblins are now a tumbling:  
Ile teare 'em, Ile seare 'em,  
Ile roare 'em, Ile goare 'em:  
Now, now, now, my braines are a Iumbling, —  
Bounce, the gun's off.*

## PRINCE

You name this here, *Hypocondriacall*.

## CORAX

Which is a windy flattuous humour stuffing  
The head, and thence deriu'd to th'animall parts  
To be too ouer-curious, losse of goods,

*Claire Gheeraert - Graffeuille et Athina Lavabre - Efstathiou*

Or friends, excesse of feare, or sorrowes cause it.

*Enter a Sea-nymph big-bellied, singing and dancing.*

NYMPH

*Good your Honours,  
Pray your Worships  
Deare your Beauties,*

CUCULUS

*Hang thee.  
To lash your sides,  
To tame your hides,  
To scourge your prides,  
And hang thee.*

NYMPH

*Were pretty and dainty, and I will begin,  
See how they doe leere me, deride me, and grin:  
Come sport me, come court me, your Topsail aduance,  
And let us conclude our delights in a Dance.*

ALL

A Dance, a Dance, a Dance.

CORAX

This is the *Wanton Melancholy*; women  
With child possest with this strange fury often,  
Haue danc'd three dayes together without ceasing.

PRINCE

Tis very strange: but Heau'en is full of miracles.

*The Dance: — which ended, they all run out in couples.*

PRINCE

We are thy debtor (*Corax*) for the gift  
Of this inuention: but the plot deceiues vs;  
What meanes this empty space?

CORAX

One kind of Melancholy  
 Is onely left vntouch'd; twas not in Art  
 To personate the shadow of that fancy.  
 Tis nam'd *Loue Melancholy*. As for instance,  
 Admit this stranger here (Young man, stand forth)  
 Intangled by the beauty of this Lady,  
 The great *Thamasta*, cherisht in his heart  
 The waight of hopes and feares: it were impossible,  
 To lymne his passions in such liuely colours,  
 As his owne proper sufferance coo'd expresse.

EROCLEA

You are not modest Sir.

THAMASTA

Am I your mirth?

CORAX

Loue is the Tyrant of the heart, it darkens  
 Reason, confounds discretion, deafe to counsell:  
 It runnes a headlong course to desperate madnesse.  
 O were your Highnes but toucht home, and throughly,  
 With this (what shall I call it) Divell —

PRINCE

Hold, let no man henceforth name the word agen.  
 Wait you my pleasure, Youth; tis late, to rest.

CORAX

My Lords —

SOPHRONOS

Enough, thou art a perfect Arts-man.

CORAX

Panthers may hide their heads, not change the skin:  
 And loue pent ne're so close yet will be seene.

*Exeunt.*