

Richard Brome et la catharsis comique : théorie des semblables ou théorie des contraires ?

Athéna Efstathiou-Lavabre
Université de Paris Ouest-Nanterre la Défense

Richard Brome (1590?-1652), ce « fils de Ben »¹ longtemps oublié mais aujourd'hui redécouvert², dont la période de production coïncide avec le règne personnel³ de Charles I^{er}, est l'auteur d'une œuvre originale fortement ancrée dans

¹ Voir Joe Lee Davis, *The Sons of Ben : Jonsonian Comedy in Caroline England*, Detroit : Wayne State University Press, 1967.

² Pour des publications récentes des pièces de Brome, voir Richard Brome, *The Antipodes*, in *Three Renaissance Travel Plays*, The Revels Plays Companion Library, 1995, éd. Anthony Parr, Manchester, Manchester University Press, 1999 (Toutes les citations de cette pièce proviennent de l'édition de Parr) Richard Brome, *The Antipodes*, éd. David S. Kastan et Richard Proudfoot, Londres, Nick Hern Books, 2000 et Richard Brome et Thomas Heywood, *The Witches of Lancashire*, éd. Gabriel Egan, Londres, Nick Hern Books, 2002. En 1992, Stephen Jeffreys monte une adaptation de *A Jovial Crew or The Merry Beggars* avec la *Royal Shakespeare Company* au *Swan Theatre* à Stratford. La pièce est publiée la même année. Voir Richard Brome, *A Jovial Crew*, adapté par Stephen Jeffreys, Londres, Warner Chappell Plays, 1992. La même année, *The Antipodes* est montée à Hobart en Australie au *University Studio Theatre*. Voir Danielle Wood, « Topsy-turvy travel to antipodes » in *The Southern Star*, le 29 septembre 1992. Huit ans après, pour sa saison 2000, le très réputé *Shakespeare's Globe* accueille les représentations de *The Antipodes*, mise en scène par Gerald Freedman. La même année, une lecture publique de *The Sparagus Garden* (1635) est également organisée au *Shakespeare's Globe*, dans le cadre du projet *Read not Dead*, destiné à faire découvrir au public des pièces peu connues du corpus anglais des XVI^e et XVII^e siècles. En 2001, *The Witches of Lancashire* (1634), co-écrite avec Thomas Heywood, est à son tour mis en espace dans le même cadre. Enfin, le premier symposium international consacré à Richard Brome, "Richard Brome and the Caroline Stage Symposium", tenu à *Royal Holloway* en 2007, s'est achevé par une représentation de *The City Wit or The Woman Wears the Breeches* (1631) dont la création eut lieu, par une jeune troupe d'acteurs australiens sous la houlette du metteur en scène Kim Durban, à *The Arts Academy* de l'université de Ballarat en Australie du 28 mars au 1^{er} avril 2007.

³ La première comédie de Brome, *The Northern Lasse*, est jouée au *Blackfriars* en 1629, année où Charles I^{er} dissout le Parlement pour une période de onze années. La carrière du dramaturge s'arrête brusquement en raison de la *First Ordinance of the Long Parliament against Stage-plays and Interludes* qui provoque la fermeture des théâtres le 2 septembre 1642. Pour des ouvrages traitant de cette période, à titre d'exemple, voir Martin Butler, *Theatre and Crisis*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, p. 11-19, Esther S. Cope, *Politics without Parliaments, 1629-1640*, Londres, Allen & Unwin, 1987 ou encore Kevin Sharpe, *The Personal Rule of Charles I*, New Haven, Yale University Press, 1992.

son époque⁴, comme le veut généralement le genre comique. Si cet ensemble, composé de treize comédies – dont une écrite en collaboration avec Thomas Heywood (c.1574-1641) – et de trois tragi-comédies, témoigne bien de l'influence de ses prédécesseurs, il révèle surtout une marque de fabrique très personnelle, dont le théâtre dans le théâtre⁵ et les liens étroits que ce procédé baroque entretient avec la thérapie ne constituent pas la moindre des caractéristiques.

De nombreux critiques ont déjà souligné la portée thérapeutique de la dramaturgie de Richard Brome. En 1943, dans « Richard Brome's Neglected Contribution to Comic Theory »⁶, Joe Lee Davis est le premier à aborder la notion de « comic catharsis », sur laquelle il reviendra une vingtaine d'années plus tard dans son ouvrage, *The Sons of Ben. Jonsonian Comedy in Caroline England*⁷. Si tous les critiques qui lui ont succédé s'accordent laconiquement à reconnaître la validité de cette « comic catharsis », aucun ne s'attarde d'une manière approfondie sur cet aspect, pourtant essentiel de la dramaturgie bromienne. Comme l'écrit Robert Burton (1577-1640) dans sa conclusion à *Democritus Junior to the Reader*, qui ne voit pas comment mieux utiliser son temps qu'en se consacrant à la prescription d'un remède contre la mélancolie,

Being then as it is a disease so grievous, so common, I know not wherein to doe a more generall service, and spend my time better, then to prescribe means how to prevent and cure so universall a malady, an Epidemicall disease, that so often, so much crucifies the body and minde.⁸

Richard Brome nourrit l'ambition de guérir ses personnages, Peregrine, Joyless, Oldrents, etc. Cela étant dit, puisqu'il s'agit d'abord de guérir des personnages et non pas des personnes, il semble préférable de substituer au terme de catharsis comique, celui, sans doute plus approprié, de catharsis comique fictive. Je me contenterai donc ici de traiter de cette catharsis comique fictive, qui est avérée puisque les personnages guérissent bien dans le cadre de la fiction – contrairement à la catharsis comique réelle, dont l'effet sur les spectateurs réels

⁴ De multiples références à des noms de lieux réels, à des événements de la vie politique, historique, sociale et théâtrale des années 1630 à Londres ponctuent ses pièces, comme le souligne entre autres le dernier ouvrage critique en date sur le dramaturge, Matthew Steggle, *Richard Brome. Place and Politics on the Caroline stage*, Manchester, Manchester University Press, 2004.

⁵ Bien que consacré au théâtre français du XVII^e siècle, l'ouvrage de Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, 1981, Genève, Droz, 1996, m'a énormément aidée à formaliser ma réflexion sur le procédé de théâtre dans le théâtre dans l'œuvre bromienne.

⁶ Joe Lee Davis, « Richard Brome's Neglected Contribution to Comic Theory », in *Studies in Philology*, 40, octobre, 1943, p. 520-8.

⁷ Voir surtout, « Chapter Two. *Thalia's Double Image* » in Davis, *The Sons of Ben. Jonsonian Comedy in Caroline England*, op.cit., p. 59-80.

⁸ « *Democritus to the Reader* », in Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy*, éd. Thomas C. Faulkner, Nicolas K. Kiessling et Rhonda L. Blair 6 vols, Oxford, Clarendon Press, 1989-2000. Burton, vol. 1, op.cit., p. 110.

demeure strictement spéculatif. À ce dessein, je reviendrai brièvement sur la notion de catharsis telle qu'elle est désignée par Aristote dans la *Poétique* avant de rappeler l'interprétation qui en est faite par des théoriciens des XVI^e et XVII^e siècles, surtout sur le continent. Il sera ensuite question d'examiner le mode opératoire de cette catharsis comique fictive à travers la moins méconnue des comédies de Brome, en tout cas la plus aboutie sur le plan dramaturgique, *The Antipodes* (1636)⁹, en tentant de vérifier s'il elle s'apparente à l'une ou à l'autre des théories hippocratiques, qui sont souvent opposées alors qu'elle ne sont peut-être que complémentaires : *la théorie des semblables* et *théorie des contraires*.

* * *

Le segment, *των τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν*¹⁰, qui termine la « Définition de la tragédie » dans *La Poétique* d'Aristote a donné naissance, au fil des siècles, à de nombreuses gloses. Il a en outre posé des problèmes de traduction sur lesquels je ne m'attarderai pas. Comme le demande Tony Gheeraert dans « La *Catharsis* impensable. La passion dans la théorie classique de la tragédie et sa mise en cause par les moralistes augustiniens », « Faut-il traduire catharsis par purgation, purification, épuration ? En d'autres termes encore ? »¹¹ Jean Hardy et Michel Magnien¹² utilisent « purgation ». Dupont-Roc et Lallot préfèrent « épuration »¹³. La simple apposition de ces deux traductions suffit à mettre en évidence les nombreuses difficultés d'interprétation qu'offre la phrase du Stagirite. Les choix de traduction du seul mot *κάθαρσις* témoignent ainsi des différentes interprétations que suscite la catharsis, « purgation » se situant sur le terrain médical, « purification » se plaçant sur celui de la morale et « épuration » se restreignant à une dimension esthétique. Toutefois, si les critiques ou les traducteurs français refusent d'assujettir la catharsis à une dimension morale,¹⁴ cette interprétation fut néanmoins promue dès le XVI^e siècle, notamment par des

⁹ Cette date renvoie à l'année où la pièce a sans doute été composée. Voir Steggle, *op.cit.*, p. 105-109. En revanche, la pièce est jouée en 1638 au *Salisbury Court*.

¹⁰ Aristote, *La Poétique*, 1449b, texte établi et traduit par Jean Hardy, Paris, Les Belles Lettres, 1985, p. 36-37.

¹¹ Sur le problème que pose la traduction du mot catharsis, ainsi que sur celui qui touche l'interprétation des mots, *των τοιούτων παθημάτων*, voir l'analyse judicieuse qui en est faite dans « 3) Le mystère de la *catharsis* » in Tony Gheeraert, « La *Catharsis* impensable. La passion dans la théorie classique de la tragédie et sa mise en cause par les moralistes augustiniens », in *Études Épistémè, La Représentation des passions en France et en Angleterre (XVI^e et XVIII^e siècles)*, n° 1 (2002), p. 116-118 : Disponible sur : <http://www.etudes-episteme.org/ee/>. Pour tout l'article, voir p. 104-140.

¹² Aristote, *La Poétique*, introduction et traduction de Michel Magnien, Paris, Librairie générale française, 1990, p. 110.

¹³ Aristote, *La Poétique*, traduction de R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, Le Seuil, 1980, p. 53.

¹⁴ Voir aussi Aristote, *Poetics*, traduction, introduction et notes de James Hutton, Londres et New York, W.W. Norton, 1982, « 6. Tragedy Defined and Analyzed into Parts », p. 88-89. Hutton parle également de « pleasure without moral consequences », *Poetics*, éd. Hutton, *op.cit.*, p. 89.

commentateurs italiens¹⁵, à commencer par Francesco Robortello (1516-1567), dont l'interprétation très orientée et aujourd'hui tombée en désuétude, ouvre la voie à de nombreux défenseurs d'une conception morale de la catharsis, en particulier les théoriciens et dramaturges français de l'âge dit « classique »¹⁶, qui accueillent la *Poétique* d'Aristote à bras ouverts. Le XVII^e siècle français va doter la catharsis d'un sens éminemment moral¹⁷. Si la traduction du mot catharsis peut poser problème, la suite de la formule d'Aristote n'est pas en reste. Qu'il s'agisse de purgation, de purification ou d'épuration, que peut signifier « propre à pareilles émotions » ou « de ce genre d'émotion », pour se limiter à deux traductions ? Tony Gheeraert s'interroge encore : « s'agit-il seulement de la terreur et de la pitié, *éléos* et *phobos*, comme le pense Racine, ou peut-on étendre ce mot à toutes les passions, comme le pensent beaucoup (en particulier Rapin et Dacier) ? »¹⁸. Astucieusement, Tony Gheeraert finit par conclure que « Chacun voit Aristote à sa porte, chacun l'interprète à sa convenance »¹⁹. Les réponses divergent. Chaque commentateur de chaque époque interprète en effet les propos laconiques du philosophe grec à sa façon, en fonction de son terrain idéologique propre.

Si *La Poétique* d'Aristote crée un réel engouement chez les Italiens du cinquecento puis chez les Français du XVII^e siècle, qui récupèrent les commentaires italiens afin de bâtir leurs théories d'un théâtre régulier, aucun commentateur ne se penche d'une façon exclusive sur le traité aristotélicien en Angleterre, ce qui ne signifie pas pour autant que les Anglais n'aient pas eu accès aux nombreux écrits et commentaires des Italiens du XVI^e siècle consacré à Horace puis à Aristote, ou même au travail de l'humaniste et poète hollandais, Daniel Heinsius²⁰ (*De tragoediae constitutione* 1611). La conception cathartique que

¹⁵ Pour une synthèse de la réception du texte aristotélicien, voir « The Fortune of the Poetics after Aristotle », *Poetics*, éd. Hutton, *op.cit.*, p. 24-34, ainsi que l'excellente synthèse faite par Michel Magnien qui traite de la réception du texte pendant l'Antiquité, le Moyen Age, la Renaissance italienne, le XVII^e siècle français, et en Allemagne pré et post-romantique in « II. La Fortune de l'œuvre » in *La Poétique*, trad. Magnien, *op.cit.*, p. 50-95.

¹⁶ Voir à titre d'exemple l'ouvrage de Jacques Scherer, *La dramaturgie classique en France*, nouvelle édition, bibliographie revue et mise à jour par Colette Scherer, Paris, Nizet, 2001.

¹⁷ Sur « la moralisation » de la catharsis voir, « Une *catharsis* ambiguë » in Catherine Naugette, *L'esthétique théâtrale*, Paris, Nathan, 2000, p. 109-110.

¹⁸ Gheeraert, « La *Catharsis* impensable. La passion dans la théorie classique de la tragédie et sa mise en cause par les moralistes augustinis », *op.cit.*, p. 117.

¹⁹ *Ibid.*, p. 118.

²⁰ Daniel Heinsius (1580-1655) : humaniste et poète hollandais. Clark explique que l'aristotélisme de Ben Jonson provient de « Pontanus, Heinisus, and Lipsius and from the Latin rhetoricians, Cicero and Quintilian. » Donald Lemen Clark, *Rhetoric and Poetry in the Renaissance*, New York, Columbia University Press, 1922, p. 94. Il importe de noter également que d'après Magnien, « les analyses d'Heinsius sont sans doute parmi les plus fidèles à la lettre et à l'esprit du texte aristotélicien. Il expose par exemple fort bien les implications de la *katharsis* ; et plutôt que d'en donner, comme la majorité des commentateurs, une interprétation moralisatrice, il la rattache à la théorie générale des émotions qui se dégage de l'ensemble de l'œuvre. » Aristote, *La Poétique*, trad. Magnien, *op.cit.*, p. 73. Voir aussi Aristotle, *Poetics*, éd. Hutton, *op.cit.*, p. 31.

développe Sir Philip Sidney par exemple en reformulant certains passages de la *Poétique* d'Aristote dans *An Apology for Poetry (or The Defence of Poesy)*, ouvrage posthume publié en 1595, est orientée sur le plan moral. Comme Scaliger et Minturno, deux théoriciens dont il s'inspire, Sidney considère le spectacle tragique comme un outil d'enseignement apte à susciter les deux émotions précitées, qui peuvent ainsi éviter tout excès potentiellement criminel. La prédominance de l'influence horatienne est encore ici évidente, Horace ayant utilisé les mêmes termes : « Les vieillards ne veulent pas d'un poème sans enseignement moral »²¹. Si Sidney octroie à la tragédie à travers la représentation du crime la possibilité d'une instruction morale, il n'en prive pas nécessairement la comédie, dont il pense qu'il peut effectivement être fait un bon usage : « the right use of Comedy ». C'est sans doute ce « bon usage », cette capacité à dispenser un enseignement moral, que Thomas Randolph (1605-1635), contemporain de Brome, entend promouvoir en 1630 dans sa comédie intitulée *The Muses' Looking Glass* :

Roscius. There has been more by us in some one play
Laugh'd into wit and virtue, than hath been
By twenty tedious lectures drawn from sin
And foppish humours (I, ii, p.183)²²

John Milton (1608-1674), quant à lui, puise directement dans *La Poétique* d'Aristote. Dans son unique tragédie *Samson Agonistes* (1647-53?), il écrit :

TRAGEDY, as it was anciently composed, hath been ever held the gravest, moralest, and most profitable of all other poems: therefore said by Aristotle²³ to be of power, by raising pity and fear, or terror, to purge the mind of those and suchlike passions, that is, to temper and reduce them to just measure with a kind of delight, stirred up by reading or seeing those passions well imitated. Nor is nature wanting in her own effects to make good his assertion; for so in physic, things of

²¹ Horace, « Epître aux Pisons » in *Œuvres*, traduction, introduction et notes François Richard, Paris, GF-Flammarion, 1967, p. 268.

²² Thomas Randolph, *The Muses' Looking-Glass*, in *Poetical and Dramatic Works of Thomas Randolph*, 2 vols. éd. William Carew Hazlitt, Londres, Reeves et Turner, 1875. Le dernier chiffre renvoie à la page du volume cité. *The Muses' Looking Glass* se trouve dans le premier volume. Cette pièce est d'abord jouée en 1630 sous le titre de *The Entertainment* à l'université de Cambridge où Randolph fait ses études. Puis, elle est rejouée en 1630 à Londres par la troupe, *the King's Revels* à l'occasion de l'ouverture du *Salisbury Court*, théâtre avec lequel Brome est lié par contrat dès 1635. La pièce de Randolph est publiée en 1638.

²³ Il n'est pas surprenant que Milton cite Aristote. Déjà dans *Of Education* (1644), Milton écrit : « Poetry [...] that sublime art which in Aristotle's *Poetics*, in *Horace*, and the *Italian* commentaries of *Castelvetro*, *Tasso*, *Mazzoni*, and others, teaches what the laws are of a true *Epic* poem, what of a *Dramatic*, what of a *Lyric*, what decorum is, which is the grand master peece to observe. » John Milton, *Of Education*, in *Complete Prose Works of John Milton*, volume 2 (1643-1648) éd. Ernest Sirluck, New Haven, Yale University Press, 1959, p. 403-405.

melancholic hue and quality are used against melancholy, sour against sour, salt to remove salt humours.²⁴

Il s'agit pour Milton²⁵ de purger le mal par le mal. Autrement dit, comme l'explique Gheeraert, « Pour Milton, la *catharsis* fonctionne à la manière d'une médecine homéopathique »²⁶. Certes, le terme est anachronique, puisqu'il n'apparaît qu'en 1827, quand le médecin allemand Samuel Hahnemann (1755-1843) fonde cette « méthode thérapeutique qui consiste à soigner les malades au moyen de remèdes (à doses infinitésimales obtenues par dilution) capable, à des doses plus élevées, de produire sur l'homme sain des symptômes semblables à ceux de la maladie à combattre. »²⁷ Il est pourtant particulièrement approprié. Cette conception homéopathique souligne le lien entre Aristote, qui est – faut-il le rappeler ? – fils de médecin, et la médecine hippocratique, dont s'est inspiré Hahnemann. Le processus cathartique ébauché par Aristote dans *La Poétique*, qui veut que la représentation de ce qui inspire les sentiments de crainte et de pitié purge le spectateur de ces mêmes émotions, est en effet très proche de la théorie des semblables établie par Hippocrate dans *Des lieux dans l'homme*. Le médecin écrit en effet : « la maladie est produite par les semblables ; et par les semblables que l'on fait prendre, le patient revient de la maladie à la santé. Ainsi ce qui produit la strangurie²⁸ qui n'est pas, enlève la strangurie qui est ; la toux, comme la strangurie, est causée et enlevée par les mêmes choses. »²⁹

Le rapprochement entre la catharsis et l'homéopathie permet de mieux comprendre ce qui oppose les détracteurs du théâtre aux défenseurs de l'art

²⁴ John Milton, *Samson Agonistes*, in *John Milton. Complete Shorter Poems*, éd. John Carey, 1968, Londres et New York, Longman, 1995, p. 341.

²⁵ Les sources utilisées par le poète anglais pour sa théorisation de la tragédie comprennent *De Poeta* (1563) de Minturno, ce dernier ayant également établi une analogie homéopathique, *Il Compendio della Poesia Tragicomica* (1601) de Giovanni Battista Guarini (1538-1612), mais surtout, *De Tragoediae Constitutione* de Daniel Heinsius. Voir la note en bas de page dans l'édition de Carey, ce dernier s'appuyant sur un article de P. R. Sellin, *Journal of English and Germanic Philology*, 1x (1961) 712-30. Voir Milton, *Samson Agonistes*, éd. Carey, n. 1-9, *op.cit.*, p. 341.

²⁶ Gheeraert, « La *Catharsis* impensable. La passion dans la théorie classique de la tragédie et sa mise en cause par les moralistes augustiniens », *op.cit.*, p. 118.

²⁷ Voir entrée « Homéopathie » in *Le Robert. Dictionnaire de la langue française*, vol. 5, Paris, Le Robert, 1985, p. 217.

²⁸ « STRANGURIE. Terme de Médecine, qui se dit d'une maladie qui cause une involontaire émission d'urine fort fréquente & en petite quantité ou goutte à goutte, quelquefois sans douleur, & quelquefois avec douleur. Elle vient ou d'avoir bue une trop grande quantité d'eau froide, ou lors qu'il a coulé des humeurs froides sur les parties qui reçoivent l'urine, qui les rendent paralytiques ; car alors le muscle qui serre la vessie, est relâché & amolli, ensorte qu'il ne peut tenir le col de la vessie serré. Ce mot est Grec, & composé de *stranx* qui signifie goutte, & de *ouron* qui signifie urine. » Voir sous STR, entrée strangurie in Antoine Furetière, *Le Dictionnaire universel d'Antoine Furetière*, tome 3, P-Z, Paris, SNL- Le Robert, 1978.

²⁹ Hippocrate, *Des lieux dans l'homme* in *Œuvres complètes*, tome II, édition revue et corrigée sur la traduction de Littré, introduction de Georges Duhamel, bois originaux de Jean Chièze, Paris, Union Littéraire et Artistique, 1955, p. 31.

poétique. Tous sont d'accord pour dire que le théâtre représente les vices des hommes. Mais si les premiers fustigent le risque de contamination là où les seconds soulignent la possibilité d'une purgation, il semblerait théoriquement possible de mettre tout le monde d'accord en prétendant que tout est question de posologie :

[...] en tant que remède - gr. *to pharmakon* [τό φάρμακον], le même mot, au neutre, que celui désignant le bouc émissaire -, la *katharsis* implique plus précisément l'idée de médecine homéopathique : il s'agit avec la *purgation* de guérir le mal par le mal, le même par le même ; c'est d'ailleurs pourquoi tout *pharmakon* est « poison » autant que « remède », le dosage du mal produisant seul un bien.³⁰

La notion de juste mesure – « just measure » – abordée par Milton, qui ne se retrouvant pas dans la définition de la tragédie dans *La Poétique* n'en demeure pas moins un concept aristotélicien³¹, concerne donc autant la méthode que le résultat. Le poète doit bien doser, bien mesurer le degré des passions qu'il met en scène pour les tempérer et les réduire à leur juste mesure – « to temper and reduce them to just measure » – chez le spectateur. C'est ici, dans la qualité de l'imitation des passions – « passions well imitated » – par le poète, qu'intervient la notion fondamentale de plaisir – « with a kind of delight ». Une imitation qui serait en même temps une exaltation des passions, le manque de justesse ou de justice dans la représentation, aurait un effet répulsif, qui est contraire selon Aristote aux sentiments de crainte et de pitié³², et ne procurerait pas de plaisir. Il est au passage intéressant de constater que le plaisir est indissociable de la catharsis, et que si la catharsis est bien le but de la tragédie, celle-ci doit son origine, selon Aristote, à « deux causes naturelles », toutes deux liées à la notion de plaisir : le plaisir d'imiter et le plaisir d'apprendre³³ – ce qui, sans remettre en question le détournement moral dont fut victime la catharsis aux XVI^e et XVII^e siècles, semble démontrer que l'impératif horatien de *l'utile dulci* n'est pas « totalement étranger à

³⁰ Voir l'entrée, « c. *Katharsis* et homéopathie », Barbara Cassin, Jacqueline Lichtenstein, Elisabete Thamer, *Dictionnaires le Robert*, Paris, Seuil, 2003. Disponible sur : robert.bvdep.com/public/rep/Pages_HTML/CATHARSIS.HTM.

³¹ « [la] théorie du « juste milieu » [est] conforme à la doctrine aristotélicienne inspirée de la médecine hippocratique : le rôle de la « purgation » étant de débarrasser le corps des humeurs excessives et de rétablir ainsi l'équilibre vital. » Gheeraert, *La Catharsis impensable. La passion dans la théorie classique de la tragédie et sa mise en cause par les moralistes augustiniens*, *op.cit.*, p. 117.

³² « [...] la tragédie doit imiter des faits qui suscitent la crainte et la pitié (car c'est là le propre d'une imitation de ce genre), d'abord il est évident qu'on ne peut pas y voir les bons passer du bonheur au malheur (ce spectacle n'inspire ni crainte ni pitié mais répugnance. » Aristote, *La Poétique*, 1453a, « Le Changement de fortune : combinaisons à éclairer », trad. Hardy., *op.cit.*, p. 46.

³³ « La poésie semble bien devoir en général son origine à deux causes, et deux causes naturelles. Imiter est naturel aux hommes et se manifeste dès leur enfance [...] et, en second lieu, tous les hommes prennent plaisir aux imitations [...] Une raison en est encore qu'apprendre est très agréable non seulement aux philosophes mais pareillement aussi aux autres hommes. » Aristote, *La Poétique*, 1448b, « Origine de la poésie », trad. Hardy, *op.cit.*, p. 33.

la *Poétique* »³⁴, car comment une conséquence, la naissance de la poésie, pourrait-elle être étrangère à sa cause, le plaisir d'apprendre ?

Il peut sembler étrange de considérer que la perception bromienne de la catharsis comique fictive est proche de celle de Milton. Pourtant, l'étude des enchâssements de l'œuvre de Brome laisse bien entrevoir une conception thérapeutique³⁵ – « so in physic » – fondée sur la théorie des semblables – « things of melancholic hue and quality are used against melancholy » –, destinée à purger les passions – « to purge the mind of those and suchlike passions » – des spectateurs fictifs, ou plutôt à les ramener graduellement à leur juste mesure – « to temper and reduce them to just measure » – sans exclure la notion de plaisir – « with a kind of delight ». C'est notamment le cas dans *The Antipodes* et dans *A Jovial Crew, or The Merry Beggars* (1642), comédies bromiennes où le procédé de théâtre dans le théâtre est le plus abouti. La seule grande différence est que Milton traite de la « TRAGEDY », genre que Brome n'aborde jamais, préférant se consacrer à la composition de comédies : « I Never spilt Ink, except in Comedie »³⁶.

* * *

Si le terme *catharsis* n'apparaît jamais lors des spectacles enchâssés bromiens – d'après *The Oxford English Dictionary*, la première entrée du mot grec en anglais date du début du XIX^e siècle, en 1803, dans une revue médicale –, le mot « purge », qui en est une des traductions possibles, est très fréquemment utilisé par les personnages bromiens. Provenant du verbe latin *purgare*, signifiant « purify », « purge » fait son entrée dans le vocabulaire anglais vers 1290. Ce mot comporte plusieurs significations, dont deux dans *The Oxford English Dictionary* qui recourent les deux conceptions antagonistes de la catharsis, l'une étant morale –

³⁴ Aristote, *La Poétique*, trad. Magnien, *op. cit.*, p 51.

³⁵ Si Brome se moque de la conception hippocratique des humeurs, il adopte pourtant ainsi, peut-être sans le savoir, le point de vue d'Hippocrate. Néanmoins, les passions dont souffrent les personnages de Brome ne sont pas d'ordre physiologique. Ces affections, qui sont dues aux situations auxquelles ils sont confrontés, sont d'ordre psychique. Si la *catharsis* de Brome s'apparente donc à la théorie des similitudes d'Hippocrate, elle n'est cependant pas humorale. Ce sont bien des passions et non pas des humeurs qui sont purgées. Bien que traitant du théâtre shakespearien, pour cette transition des humeurs aux passions dans le théâtre anglais à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècles, voir Gisèle Venet, « Shakespeare – des humeurs aux passions » in *Études Épistémè, La Représentation des passions en France et en Angleterre* (XVI^e et XVIII^e siècles), n° 1, printemps, 2002, p. 85-102. Disponible sur : <http://www.etudes-episteme.org/ee/>.

³⁶ Dans l'éloge qu'il écrit dans *Lachrymae Musarum*, collection publiée en 1649 en mémoire du décès d'Henry Huntington, Lord Hastings, Brome revendique son allégeance à Thalie. Voir Richard Brome, *Lachrymae musarum : the Tears of the Muses : exprest in elegies*, written by divers persons of nobility and worth upon the death of Henry, Lord Hastings (Londres : Thomas Newcombe, 1649). Cette collection est publiée l'année où le roi Charles I^{er} est décapité publiquement.

« 2a. To make figuratively or ideally pure or clean, to free from moral or spiritual defilement ; to rid of or free from sin, guilt, fault, error, or evil of any kind. » –, l'autre étant médicale – « 4a. Said of a medicine, or of one who administers it: To empty (the stomach, bowels, etc.) ». Ainsi l'emploi de ce mot maintient-il une certaine ambiguïté, à l'instar de « catharsis ». « Purge » est un terme récurrent dans l'œuvre de Brome, qui l'emploie, parfois en l'absence de spectacle enchâssé, alternativement dans un sens médical ou moral. L'auteur caroléen y recourt dès sa première comédie. Ainsi, dans *The Northern Lasse* (1629), Trainwell l'emploie-t-elle au sens médical lorsqu'elle dit au sujet de Constance : « she is too full of melanchollie to be purg'd this way » (III, ii, p.50)³⁷. Dans *The City Wit or The Woman Wears the Breeches*, Pyannet Sneakup l'emploie dans un sens moral. Le spectacle enchâssé, dont l'obscénité n'avait d'autre but que d'humilier Pyannet Sneakup sans pour autant représenter les humeurs de cette odieuse femme, a un effet inattendu : il purge sa victime.

Pyannet. And for the cure that he has wrought on me,
I will applaud his wit, and blesse the light
It gave me to discover my foule error:
Which by his demonstration shew'd so monstrous,
That I must loath my self, till I bee purg'd. (V, I, p. 372)³⁸

Dans *The Sparagus Garden*, où il est pourtant question d'escroquer un personnage, Brittleware l'emploie dans un sens médical : « The season of the yeare serves most aptly too, Both for purging and bleeding » (II, iii, p.143)³⁹. Dans *The Love-Sick Court or the Ambitious Politique* (1639), le roi évoque la purge morale de Stratocles, qui retrouve un tempérament équilibré après avoir été régi par une ambition démesurée :

You have from your late Errors, which your then
Head-strong ambition hurried and cast you in
With that humility purg'd your self, that I
Conceive you now a temperate Man. (V, iii, p.160)⁴⁰

Dans *A Jovial Crew* quand Oldrents apprend que ses filles sont parties avec leur fiancé respectif pour rejoindre Springlove dans son pèlerinage, le père

³⁷ Richard Brome, *The Northern Lasse* in *The Dramatic Works of Richard Brome*, vol. 3. éd. John Pearson, Londres, 1873. Le dernier chiffre renvoie à la page du volume 3.

³⁸ Richard Brome, *The City Wit, or The Woman Wears the Breeches* in *The Dramatic Works of Richard Brome*, vol. 1. éd. John Pearson, Londres, 1873. Le dernier chiffre renvoie à la page du volume 1.

³⁹ Richard Brome, *The Sparagus Garden* in *The Dramatic Works of Richard Brome*, vol. 3, éd. John Pearson, Londres, 1873. Le dernier chiffre renvoie à la page du volume 3.

⁴⁰ Richard Brome, *The Love-Sick Court, or The Ambitious Politique* in *The Dramatic Works of Richard Brome*, vol. 2, éd. John Pearson, Londres : 1873. Le dernier chiffre renvoie à la page du volume 2.

mélancolique déclare : « I'll purge my house of stupid melancholy » (II, ii, 119)⁴¹. Le même terme prend par ailleurs une tournure juridique dans la bouche du juge Clark, qui dit au sujet des comédiens itinérants s'appêtant à jouer le spectacle enchâssé devant Oldrents : « That is to say, by vagabonds ; that is to say, by strolling players. They are upon their purgation⁴². If they can present anything to please you, they may escape the law; that is (a-hey) » (V, I, 252-255). Enfin, le mot « cure », qui sans en être le synonyme demeure intimement lié au concept de « purge », est également utilisé à maintes reprises dans l'œuvre de Brome, notamment dans *The Antipodes*.

Dans *The Antipodes*, il s'agit avant tout de guérir Peregrine de la mélancolie des voyages dont il souffre. En effet, venu avec sa famille depuis la campagne jusqu'à Londres, Joyless souhaite la guérison de son fils. Mais il s'avère que d'autres membres de cette famille sont également malades : Joyless souffre de jalousie envers sa femme Diana, et Martha, l'épouse de Peregrine, d'une mélancolie liée à sa virginité. À travers une pièce dans la pièce, le docteur Hughball et Letoy, un meneur de jeu fantasque qui dirige sa propre troupe de comédiens, vont faire croire à Peregrine qu'il a atteint les Antipodes après un long voyage, la famille du patient s'improvisant acteurs fictifs et spectateurs fictifs. À travers différentes scènes représentant un monde à l'envers – un anti-Londres – Peregrine, ainsi que toute sa famille, va guérir, après que la représentation, qui occupe une bonne partie de la pièce, s'achève par un ultime masque enchâssé.

Ainsi, cette purge de la mélancolie des voyages, par l'expérience factice du voyage, va se doubler d'une seconde thérapie des semblables, où la folie du personnage est mise en miroir avec celle des personnages de la pièce enchâssée, qui porte d'ailleurs le même titre que la pièce principale. Peregrine est confronté à des scènes absurdes de la vie quotidienne des antipodiens, qui sont « in their manners, / Their carriage, and condition of life, / Extremely contrary » (I, iii, 110-112). Ces exubérances, qui suscitent en lui une certaine pitié, éveillent son sens critique et révèlent sa capacité d'indignation, sont destinées à éprouver sa vision du monde. La représentation de ce monde à l'envers prend tout son sens à la lumière de cette citation de Baltasar Gracián (1601-1658), écrivain et philosophe jésuite espagnol, qui écrit dans son roman *El Criticón* (1651-1657) : « Les choses du monde doivent toutes être regardées à l'envers pour les voir à l'endroit. »⁴³ Mais il s'agit aussi de lui faire prendre conscience des excès de son propre tempérament. C'est en effet une des vertus de la comédie que de permettre au spectateur de

⁴¹ Richard Brome, *A Jovial Crew or The Merry Beggars*, éd. Ann Haaker, Londres, Edward Arnold, 1968.

⁴² « Purgation » signifie ici, d'après *The Oxford English Dictionary* : « 4. The action of clearing oneself from the accusation or suspicion of crime or guilt ».

⁴³ Cité dans Bertrand Gibert, *Le baroque littéraire français*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 123. Les principaux personnages de *El Criticón* font également un long pèlerinage mais à la différence de Peregrine, ces derniers voyagent réellement.

décèler ses propres tares à travers la contemplation de celles, exagérées, des personnages. Sidney l'exprime fort bien en écrivant :

Comedy is an imitation of the common errors of our life, which he representeth in the most ridiculous and scornful sort that may be, so as it is impossible that any beholder can be content to be such a one. [...] And little reason hath any man to say that men learn evil by seeing it so set out; [...] nothing can more open his eyes than to find his own actions contemptibly set forth. So that the right use of Comedy will (I think) by nobody be blamed [...].⁴⁴

Le docteur ne se contente cependant pas de faire contempler à son patient des scènes délirantes. Peregrine s'est autoproclamé roi des antipodes à l'occasion d'un coup d'éclat aux allures de coup d'État. Il a ainsi quitté son statut de spectateur fictif inconscient pour devenir acteur⁴⁵ dans ce monde imaginaire qu'il tient naïvement pour réel. Il occupe donc une position intermédiaire. Quand la représentation enchâssée est achevée, Letoy s'adresse au père de Peregrine :

Letoy. Now, Master Joyless, do you note the progress
And the fair issue likely to ensue
In your son's cure? Observe the doctor's art.
First, he has shifted your son's known disease
Of madness into folly, and has wrought him
As far short of a competent reason as
He was late beyond it; As a man
Infected by some foul disease is drawn
By physic into an anatomy
Before flesh fit for health can grow to rear him,
So is a mad man made a fool, before
Art can take hold of him to wind him up
Into his proper centre, or the medium
From which he flew beyond himself. (IV, i, 493-506)

Letoy souligne l'importance du rôle que l'art a pris dans le processus de la guérison, ce qui rappelle *The Lover's Melancholy* (1629) de John Ford, où l'art de Corax⁴⁶ déclenche le processus de guérison de la mélancolie du prince Palador. Mais la métaphore anatomique de Letoy, qui rappelle le sens horticole de la catharsis mis en avant par Dominique Bertrand – « élaguer les arbres »⁴⁷ pour permettre à de nouvelles branches de pousser –, est ici d'une violence inhabituelle. Cette image d'un squelette devant être dépouillé de sa chair corrompue pour

⁴⁴ Sir Philip Sidney, *An Apology for Poetry (or The Defence of Poesy)* 3^{ème} éd. introduction et notes augmentées par R. W. Maslen, Manchester, Manchester University Press, 2002, p. 98.

⁴⁵ Peregrine peut en effet éventuellement être considéré comme acteur, bien qu'il joue son rôle à son insu.

⁴⁶ Voir la scène I de l'acte III et la scène 3 de l'acte III dans John Ford, *The Lover's Melancholy*, éd. Marion Lomax, Oxford, Oxford University Press, 1998, p. 40, 49.

⁴⁷ Dominique Bertrand, *Lire le théâtre classique*, Paris, Dunod, 1999, p. 226.

permettre l'émergence de nouveaux tissus musculaires, évoque une renaissance bien plus douloureuse que ne semble l'être celle de Peregrine. Elle fait davantage songer à Stephen Gosson (1554-1624) qu'à Brome, le détracteur du théâtre développant également la métaphore d'une médecine dure, aux traitements amers et aux opérations mutilantes :

These are harde lessons which I teache you : neverthelesse, drinke uppe the potion, though it like not your tast, and you shall be eased : resist not the surgeon, though hee strike with his knife, and you shall be cured. [...] my Scoole is tarte, but my counsell is pleasant, if you imbrace it.⁴⁸

Justement, la violence soudaine de cette métaphore crée un contraste qui, au lieu de les rapprocher, oppose les deux éléments de la comparaison. Brome, à travers Letoy, met face à face deux conceptions thérapeutiques que tout oppose et réaffirme avec l'évocation de la brutalité chirurgicale de la médecine traditionnelle – « physic » – sa préférence pour la douce médecine du théâtre – « art » –, qui ramène graduellement, en douceur, les passions des personnages, parfois sans même qu'ils s'en rendent compte, à leur juste mesure :

Letoy. Go, then, and possess him,
Now he is sensible, how things have gone,
What art, what means, what friends have been employed
In his rare cure; and win him by degrees,
To sense of where he is. Bring him to me;
And I have yet an entertainment for him
Of better settle-brain than drunkard's porridge
To set him right. As I am true Letoy,
I have one toy left. Go. (V, ii, 278-280)

La cure s'achèvera donc par une ultime représentation théâtrale, un anti-masque suivi d'un masque, qui viendra parachever la catharsis comique fictive de Peregrine.

Dans *A Jovial Crew*, bien avant d'assister au spectacle enchâssé qui a lieu à la scène 2 de l'acte I, Oldrents tente de se guérir de sa mélancolie. Propriétaire hospitalier d'une grande demeure et père de Rachel ainsi que de Meriel, il tombe dans une profonde mélancolie lorsqu'un magicien lui prédit que ses filles vont devenir mendiante. Alors qu'elles partent avec leurs prétendants respectifs pour se joindre à l'intendant de Oldrents et à son équipée, à travers des chansons et surtout en buvant du vin en quantité considérable⁴⁹, à la scène 2 de l'acte II, le père

⁴⁸ Stephen Gosson, *The School of Abuse, Containing a Pleasant Invective against Poets, Pipers, Players, Jesters, &c.*, New York, AMS Press, 1970, p. 51.

⁴⁹ Pour l'importance et les enjeux du vin dans cette pièce, voir Steggle, *Richard Brome. Place and Politics on the Caroline stage, op.cit.*, p. 170-173. Dans l'optique de la gaieté, le vin joue également

souffrant, en compagnie des joyeux mendiants⁵⁰, tente de se soigner. Plus loin dans la comédie, le mélancolique entreprend d'étendre sa thérapie œnologique à Tallboy, qui souffre lui aussi de mélancolie :

Oldrents. 'Ods, my life! He sighs again, and means to blow me out of my house. To horse again. Here's no dwelling for me. Or stay; I'll cure him, if I can. Give him more sack, to drown his suspirations.
While Oldrents and Tallboy drink, Oliver takes Hearty aside. (IV, i, 242-245.1)

Sans doute Oldrents croit-il mettre en pratique les préceptes de Burton, qui estime que le vin est un excellent remède :

Amongst this number of Cordials and Alteratives, I doe not finde a more present remedy, then a cup of wine or strong drinke, if it be soberly & opportunely used. [...]⁵¹

Mais Burton précise bien que ce remède contre la mélancolie n'en est un que s'il est consommé avec modération :

Let's drive downe care with a cup of wine: and so say I too, (though I drink none my selfe) for all this may be done, so that it be modestly, soberly, opportunely used.⁵²

Tout est encore question de dosage, et le meilleur remède peut devenir un poison si la juste posologie n'est pas respectée. Le recours excessif à la boisson ne soigne pas Oldrents. Les symptômes de sa maladie persistent. Le processus de sa guérison ne débute qu'à partir du moment où il assiste à la représentation enchâssée du spectacle de sa vie, « a true story » :

Oldrents. It begins my story, and by the same fortune-teller that told me my daughters' fortunes, almost in the same words. (V, i, 334-335)

C'est dans la confrontation avec son « double scénique »⁵³ qu'il parvient à retrouver son équilibre psychique. Oldrents est purgé de la mélancolie causée par

un rôle important dans les pièces suivantes : *The Weeding of the Covent Garden. Or The Middlesex-Justice of Peace, The Witches of Lancashire et The English Moor, or The Mock-Marriage.*

⁵⁰ Dans sa deuxième partition, Burton préconise cette forme de thérapie : « merry company is the only medicine against melancholy ». « 2.2.6.4. *Mirth and merry Company, faire Objects, Remedies* », Burton, vol. 2, *op.cit.*, p. 123.

⁵¹ « 2.5.1.5. *Alteratives and Cordials, corroborating, resolving the reliques, and mending the Temperament* », Burton, vol. 2. *op.cit.*, p. 247, 249.

⁵² *Ibid*, p. 249.

⁵³ Pour ce qui est de la notion du dédoublement lors d'une pièce enchâssée, voir « La dramaturgie du dédoublement » in Forestier, *op.cit.*, p. 229-273. Il est ici question de double scénique car Oldrents se voit représenter dans la pièce enchâssée interprétée par les joyeux mendiants, son intendant Springlove, ses propres filles et leurs fiancés.

sa crainte de voir se réaliser la prophétie qui lui annonçait le départ de ses filles avec la troupe des mendiants, par la représentation d'une histoire quasiment semblable, mais pas tout à fait, à la sienne.

Dans *The Antipodes*, Peregrine souffre de la mélancolie des voyages. Si la mise en œuvre de la pièce dans la pièce qui est censée le guérir est complexe, l'idée de la cure est extrêmement simple : il faut lui faire croire qu'il effectue un voyage à l'autre bout du monde. Le docteur Hughball, après lui avoir longuement parlé des antipodes, lui fait boire une drogue qui l'endort. Quand le jeune malade se réveille, le docteur prétend qu'il est enfin arrivé aux Antipodes. Ainsi Peregrine est-il plongé au cœur d'une représentation théâtrale, orchestrée par Letoy, destinée à lui faire croire qu'il est véritablement à l'autre bout du monde. Telle est la base de la thérapie homéopathique qui le ramène à la raison. Comme pour Oldrents, le mal est soigné non pas exactement par le mal mais par la représentation – la « dilution infinitésimale » – du mal.

* * *

Mais Peregrine n'est pas le seul malade de *The Antipodes*. Tous les membres de sa famille sont atteints par différentes manifestations de la mélancolie. La « cure » du fils est l'occasion d'une thérapie familiale. Son père, Joyless, est extrêmement jaloux. Bien qu'intervenant en marge de la représentation enchâssée, le processus de sa guérison, où la jalousie est purgée par un jeu de rôle destiné à susciter pareille émotion, servira ici à illustrer la catharsis comique fictive et la théorie des contraires.

Joyless est parfaitement conscient de sa pathologie. Nourrissant l'espoir de pouvoir être soigné, il demande à Blaze : « But, pray, has he the art / To cure a husband's jealousy? » (I, i, 87-88). Si la réponse est positive – « Mine, sir, he did » –, il ne sera néanmoins plus question de cette cure devant Joyless, qui ignore jusqu'au bout que la thérapie destinée à le guérir est en marche. Pour mener à bien cette cure, le docteur Hughball et Letoy requièrent la complicité de Diana, la jeune épouse de Joyless :

Letoy. Well, to the business.

Hast wrought the jealous gentleman, old Joyless,
To suffer his wife to see our comedy?

Doctor. She brings your ring, my lord, upon her finger,
And he brings her in 's hand. I have instructed her
To spur his jealousy off o' the legs.

Letoy. And I will help her in 't. (II, i, 33-39)

La jeune femme va ainsi se livrer à un jeu de rôle auprès de son mari, qui ignore bien entendu qu'elle a reçu des instructions précises dans le dessein de le rendre encore plus jaloux qu'il ne l'est déjà. Alors que la pièce enchâssée joue depuis une centaine de vers, Diana commence à provoquer Joyless, en feignant de tomber sous le charme de l'acteur Byplay :

Diana. And trust me, 'twas well done, too, of Extempore
To let the poor old children loose. And now
I look well on him, he's a proper man.
Joyless. She'll fall in love with the actor, and undo me. (II, ii, 226-229)

Le couple de spectateurs fictifs commente ensuite les scènes auxquelles ils viennent d'assister, véritable entrée en matière des mœurs sexuelles aux Antipodes, où la licence charnelle est admise. Joyless, toujours inquiet pour son épouse et les effets néfastes que le spectacle peut avoir sur elle⁵⁴, souhaite connaître son point de vue sur ce qu'elle vient de voir. Or, si la jeune femme n'est guère favorable à une loi antipodienne permettant aux hommes et aux femmes de pratiquer le libre-échange sexuel, elle estime tout de même raisonnable le fait qu'un vieil homme veuille faire arrêter un jeune galant qui ne veut pas satisfaire sexuellement l'épouse de ce premier. Effrayé, Joyless envisage de répudier son épouse. Il s'apprête à quitter son siège et à laisser Diana sur place :

Joyless. Give me leave
Now to be gone, my lord, though I leave her
Behind me; she is mad and not my wife,
And I may leave her. (II, ii, 243-246)

Quelques vers plus loin, le vieil époux craint encore que le théâtre ne se révèle être une école du vice pour sa femme :

Joyless. Diana, yet be wise; bear not the name
Of sober chastity to play the beast in.
Diana. Think not yourself, nor make yourself a beast
Before you are one; and when you appear so,
Then thank yourself. Your jealousy durst not trust me
Behind you in the country, and since I'm here,
I'll see and know and follow th' fashion; if
It be to cuckold you, I cannot help it. (III, i, 336-343)

Diana excite de nouveau volontairement la jalousie de Joyless, qui redoute qu'elle ne déshonore le nom mythologique de la chaste et farouche déesse de la chasse. Mais, à travers cet échange où Brome aborde l'opposition entre la perception de la ville en tant que lieu de débauche et celle de la campagne en tant

⁵⁴ Se reporter surtout à l'acte III de *The Antipodes*.

que lieu de pureté, elle le pousse encore plus loin dans ses retranchements pour mieux le ramener au centre, à son juste milieu. Elle n'abandonne d'ailleurs pas encore son jeu de rôle quand s'achève la première pièce enchâssée. Profitant d'une réplique du meneur de jeu concernant la nuit de noces de Peregrine et Martha, elle enflamme une dernière fois l'ardeur jalouse de son mari. En aparté, mais il s'agit d'un faux aparté puisqu'il est destiné à être entendu par son mari à qui elle fait semblant de ne pas s'adresser, elle confie à Letoy :

Diana. [...] I could even wish
If he were not my husband's son, the doctor
Had made myself his recipe, to be the means
Of such a cure.
Joyless. How, how? (IV, i, 516-519)

Elle feint ensuite d'entrevoir la possibilité de devoir cocufier son époux pour le purger de sa jalousie :

Diana. Perhaps that course might cure your madness too of jealousy,
and set all right on all sides.
Since if I could but make him such a fool⁵⁵
He would forgo his madness, and be brought
To Christian sense again.
Joyless. Heaven grant me patience,
And send us to my country home again! (IV, i, 520-525)

Joyless compare la maison de Letoy à une prison – « Sure your lordship / Means not to make your house our prison? » (IV, i, 537-538) –, dont il veut s'enfuir pour regagner sa campagne, où règne la vertu. Mais l'habile meneur de jeu réussit à le retenir une nuit de plus, nuit durant laquelle il achèvera à sa façon la cure du jaloux : « [Aside to Diana] I have a way / To cure your husband's jealousy myself » (IV, i, 530-531). Faut-il en conclure que la thérapie du fameux docteur n'a pas été fructueuse ? « To cure your husband's jealousy myself » témoigne implicitement de l'échec de la voie suivie par Hughball. La purgation de la jalousie par ce qui suscite pareille émotion n'a pas véritablement eu lieu. Au contraire, il semblerait même que la pathologie de Joyless sorte aggravée de cette confrontation. En effet, à la première scène de l'acte V de *The Antipodes*, Joyless, dont l'expression de la jalousie est à son paroxysme, cherche désespérément sa femme, qu'il imagine être en train de se livrer à des plaisirs adultérins avec Letoy. L'unique monologue de la comédie prend des accents tragiques :

Enter JOYLESS with a light in his hand.
Joyless. Diana! Ho! Where are you? She is lost.

⁵⁵ Selon Parr, l'expression "make him such a fool" signifie ici "le cocufier". *The Antipodes*, éd. Parr, n. 522, *op.cit.*, p. 306.

[Tries the doors.] Here is no further passage. All's made fast.
 This was the bawdy way by which she 'caped
 My narrow watching. Have you privy posterns
 Behind the hangings in your strangers' chambers?
 She's lost from me forever. Why then seek I?
 Oh my dull eyes, to let her lustful will upon me!
 Is this hospitality of lords?
 Why rather if he did intend my shame
 And her dishonour did he not betray me
 From her out of his house, to travail in
 The bare suspicion of their filthiness
 But hold me a nose witness to its rankness?
 No! This is sure the lordlier way and makes
 The act more glorious in my sufferings. [Kneels] Oh!
 May my hot curses on their melting pleasures
 Cement them so together in their lust
 That they may never part, but grow one monster. (V, i, 1-19)

La comédie risque de tourner au drame. L'ombre d'Othello, dont la jalousie fut également rudement mise à l'épreuve mais dans un dessein criminel, erre dans la demeure de Letoy. Joyless, qui se heurte aux portes closes, cherche en vain son épouse, une dague à la main. Quand Barbara le surprend, ignorant que le docteur n'est plus vraiment mêlé à l'affaire, elle se dit qu'il a encore bien du travail à faire avec ce patient : « Here's more work for the doctor! » (V, i, 39). Le ton de la comédie revient rapidement. Quand Barbara lui demande pourquoi il a une dague – « What mean you with that dagger? » – Joyless répond en effet comme un enfant pris en faute : « Nothing; I / But play with't. » (V, i, 41-42). Mais, en dépit du ton comique de cette réplique, la menace d'une sanglante vengeance perdure. Joyless oblige Barbara, qu'il insulte, à le conduire jusqu'aux amants supposés, sous la contrainte de son jouet dangereux : « Go, bring me to 'em, then. Bawd, will you go? » (V, i, 55). C'est ainsi que Joyless découvre Letoy en train de tenter de séduire Diana. Si cela n'est guère de nature à étonner le mari suspicieux, les ardeurs de Letoy surprennent tout de même Diana, qui croit comprendre qu'il ne s'agit plus du jeu de rôle destiné à purger la jalousie de son époux mais bel et bien d'une invitation à l'adultère. Les spectateurs réels sont d'ailleurs sans doute également surpris de voir ce personnage, qui semblait jusqu'à présent digne de confiance, se livrer à une telle entreprise. Mais, en dépit des paroles persuasives de Letoy, qui n'épargne aucun argument pour la faire céder, Diana défend jusqu'au bout l'honneur de son statut de femme mariée. Lui tenant tête, elle lui rappelle enfin le pacte qu'ils ont conclu dans l'unique but de guérir la maladie de son mari :

Diana. Are you a lord?
 Dare you boast honour, and be so ignoble?
 Did not you warrant me upon that pawn
 Which can take up no money, your blank honour,

That you would cure his jealousy, which affects him
 Like a sharp sore, if I to ripen it
 Would set that counterfeit face of scorn upon him
 Only in show of disobedience? –which
 You won me to upon your protestation
 To render me unstained to his opinion,
 And quit me of his jealousy forever. (V, ii, 93-103)

Letoy insiste pourtant encore avant de se rendre à l'évidence : « She is invincible ! / Come, I'll relate you to your husband » (V, ii, 128-129). Joyless, qui a été témoin d'une partie de la scène, est enfin guéri. Mais c'est donc davantage la preuve par l'expérience, le fait qu'il ait été témoin de la ténacité dont Diana a fait preuve pour résister aux assauts de Letoy, que l'excitation dangereuse de sa passion, qui a achevé de le convaincre du caractère infondé de sa jalousie malade. Les propos de Joyless montrent bien que c'est Letoy, et non pas la thérapie du docteur Hughball, qui a fini par le soigner :

Joyless. O, my lord,
 My lord, you have cured my jealousy, I thank you;
 And more your man – for the discovery;
 But most the constant means, my virtuous wife,
 Your medicine, my sweet lord. (V, ii, 133-137)

Mais, peu de temps après, Joyless se met à douter de ce dont il a pourtant été spectateur :

Joyless. Why may not this be then a counterfeit action,
 Or a false mist to blind me with more error?
 The ill I feared may have been done before,
 And all this but deceit to daub it o'er. (V, ii, 146-149)

Sa passion est-elle incurable ? La comédie connaît alors un extraordinaire rebondissement. Letoy révèle au couple qu'il l'a fait venir à Londres afin d'éprouver la chasteté de Diana, qui n'est autre que sa fille naturelle. Il explique que, souffrant jadis de la même maladie que Joyless – « I was / A thing beyond a madman, like yourself / Jealous; » (V, ii, 212-214) –, il avait abandonné son enfant, car il pensait ne pas en être le géniteur. Guéri de sa jalousie depuis la mort de son épouse, il souhaite réparer ses torts, ce qui explique toute sa stratégie. La thérapie des semblables est remplacée par une thérapie initiée par un semblable, son *alter ego*, Letoy, qui prie alors Joyless de suivre son exemple : « defy / The cuckold-making fiend, foul jealousy » (V, ii, 228-229). Suite à cette injonction, Joyless est

enfin définitivement guéri. Il reconnaît pour de bon les bienfaits de la cure instrumentée⁵⁶ par Letoy :

Joyless. My lord, 'tis not her birth and fortune, which
Do jointly claim a priviledge to live
Above my reach of jealousy, shall restrain
That passion in me, but her well-tried virtue;
In the true faith of which I am confirmed,
And thoroughly cured. (V, ii, 230-235)

Si cette longue thérapie repose bien en partie sur la théorie des semblables, force est de constater que la purgation de la jalousie par la seule jalousie s'avère inopérante face à la gravité de la pathologie psychique de Joyless, à moins que, puisque « tout *pharmakon* est « *poison* » autant que « *remède* », le dosage du mal produisant seul un bien⁵⁷, Diana ait largement dépassé la posologie prescrite. Toujours est-il que l'excitation de la jalousie de Joyless, préconisée par le docteur Hughball, a semblé pouvoir mener au pire, quand le malade déambulait dans la maison de Letoy une dague à la main. C'est bien plutôt le « spectacle » de la vertu de Diana qui a triomphé de sa passion, et non pas le jeu de rôle où elle devait susciter sa passion pour l'en purger. Cette nécessaire preuve par l'expérience est en outre doublée d'une explication très claire lors de la scène de reconnaissance. Le docteur, qui n'est pas venu à bout de cette ravageuse passion, ne réapparaît d'ailleurs étrangement qu'après la guérison de Joyless, au moment du masque enchâssé intervenant en toute fin du dernier acte de la comédie. À cet instant, il est évident que Letoy, l'homme de théâtre, a clairement pris le dessus sur le médecin, comme en témoignent les répliques qui précèdent le masque enchâssé et qui suivent le moment où le meneur de jeu a appris qu'il était le père de Diana à Peregrine :

Doctor. [Aside] My lord, you'll put him back again if you
Trouble his brain with new discoveries.
Letoy. [Aside] Fetch him you on again then ; pray, are you
Letoy, or I? [...]
Doctor. [Aside] I fear your show will but perplex him too.
Letoy. [Aside] I care not, sir ; I'll have it delay
Your cure a while, that he recover soundly. (V, ii, 320-325)

Selon lui, la cure de Peregrine n'a pas encore complètement abouti. Désinvolte et autoritaire, ne se fiant désormais plus qu'à son instinct d'homme de

⁵⁶ Ce terme, s'il est d'un usage rare en français, correspond au substantif que Letoy emploie : « Instructing your friend Blaze, my instrument, / To draw you to my doctor with your son. / Your wife, I knew, must follow. » (V, ii, 189-191)

⁵⁷ Pour cette idée, voir Cassin, Lichtenstein et Thamer et l'entrée, « c. *Katharsis* et homéopathie », *op.cit.*

théâtre, il entend la retarder, ou plutôt la prolonger avec le masque qu'il a inventé – pour permettre le complet rétablissement de Peregrine. Cet ultime enchâssement, constitué d'un anti-masque et d'un masque, ne relève pas non plus de principe de la théorie des semblables, loin s'en faut. Il faut en effet plutôt encore y voir l'expression de la théorie des contraires⁵⁸, second versant⁵⁹ de la médecine hippocratique :

Autre procédé : la fièvre née par la phlegmasie, tantôt est produite et supprimée par les mêmes choses, tantôt est supprimée par le contraire de ce qui l'a produite. (...) Ainsi, de deux façons contraires, la santé se rétablit. S'il en était de même dans tous les cas, la chose serait étendue, et l'on traiterait tantôt par les contraires suivant la nature et l'origine de la maladie, tantôt par les semblables suivant encore la nature et l'origine de la maladie.⁶⁰

Ce n'est plus le mal qui soigne ici le mal, mais le bien qui triomphe du mal. La danse tonitruante de *Discord*, *Folly*, *Jealousy*, *Melancholy* et *Madness*, personnifications des maux accablant les membres de la famille de Peregrine, est interrompue par l'entrée des personnages allégoriques du masque :

*After a while they are broke off by a flourish,
and the approach of Harmony followed by Mercury, Cupid,
Bacchus and Apollo. (V, ii, 345.1-3)*

⁵⁸ Aristote aurait lui-même écrit un ouvrage intitulé *La Théorie des Contraires* ou *Le Choix des Contraires*. Selon Gabriel Tarde (1843-1904), philosophe et sociologue français, « Aristote seul, parmi les grands maîtres de la philosophie, a paru préoccupé et comme tourmenté de notre sujet, dont l'importance ne lui a pas échappé, non plus qu'à ses prédécesseurs helléniques. Dans sa *Métaphysique* et ses autres ouvrages, il fait des fréquentes allusions à un écrit de lui intitulé la *Théorie des contraires* ou *Le Choix des contraires*. Il est regrettable que ce traité ait été perdu. » Voir « Chapitre 1. L'idée d'opposition » in Gabriel Tarde, *L'opposition universelle. Essai d'une théorie des contraires*" 1^{ère} éd, Paris, Alcan, 1897. Édition électronique réalisée par Diane Brunet dans le cadre de la collection : « Les classiques des sciences sociales » dirigée et fondée par Jean-Marie Tremblay, professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi, en collaboration avec la Bibliothèque Paul-Émile Boulet de l'Université du Québec à Chicoutimi. Disponible sur http://classiques.uqac.ca/classiques/tarde_gabriel/opposition_universelle/Opposition_universelle.rtf.

⁵⁹ Dans « *Quel discours pour le scientifique ? Mieux parler de l'homéopathie et de la recherche en homéopathie* », le docteur René-Philippe Halm, docteur en pharmacie, Secrétaire Général des Entretiens Internationaux de Monaco et Membre fondateur du GIRI, explique le rôle de Galien dans l'abandon de la théorie des semblables au profit de la diffusion de la théorie des contraires : « Dans l'abondante littérature hippocratique, ce sont bien deux grands axes de réflexion et de pratique médicale qui sont offerts aux médecins : la théorie des semblables et celle des contraires. Le responsable de l'abandon de la théorie des semblables est sans aucun doute Galien qui vécut deux siècles après J-C en Asie mineure et fut le plus grand diffuseur de la pensée hippocratique. Mais il ne parla jamais du semblable. Il réduira au maniement du contraire toute l'activité médicale. Il ne s'agit pas d'une trahison mais d'une omission plus ou moins volontaire. » Disponible sur <http://entretiens-du-carla.com/publication.php?pub=homeo&pg=interventions>. www.entretiens-du-carla.com.

⁶⁰ Hippocrate, *Des lieux dans l'homme* in *Œuvres complètes, op.cit.*, p. 31-32.

À peine instauré, le régime tyrannique de la Discorde et de ses acolytes s'effondre aussitôt : « *Discord and her faction fall down* ». C'est l'avènement du règne d'*Harmony*, qui symbolise la guérison parfaite :

Harmony. Come Wit, come Love, come Wine, come Health,
Maintainers of my commonwealth,
'Tis you make Harmony complete,
And from the spheres, her proper seat,
You give her power to reign on earth
Where Discord claims a right of birth.
Then let us revel it while we are here,
And keep possession of this hemisphere. (V, ii, 354-361)

Une dizaine de vers avant la fin de la pièce, Peregrine, en dépit de la crainte exprimée par le docteur avant la représentation du masque enchâssé, déclare se sentir mieux : « *Indeed, I find me well* » (V, ii, 373). Le docteur, qui, soit dit en passant, se réapproprie la cure de Peregrine à travers l'emploi du pronom personnel « *my* », exprime quant à lui son incertitude : « *Whether my cure be perfect yet or no / It lies not in my doctorship to know* ». Si le médecin refuse de se prononcer, ce n'est pas tant parce qu'il doute que parce qu'il refuse d'être juge et partie. C'est au public de décider:

Doctor. Your approbation⁶¹ may more raise the man
Than all the College of Physicians can,
And more health from your fair hands may be won
Than by the strokings of the seventh son. (V, ii, 379-384)

En sollicitant les applaudissements du public réel qu'il flatte, le facétieux docteur implique les spectateurs dans la phase finale de la guérison de son patient. « Si vous avez aimé cette pièce, alors la cure de Peregrine sera parfaite », semble-t-il dire. Brome instaure ainsi une relation de réciprocité. La cure devient la métaphore de la comédie, dans sa globalité, qui ne peut être qualifiée de bonne que si elle suscite l'adhésion du public.

* * *

Le caractère médical de cette dramaturgie enchâssée valut à Brome d'être fréquemment qualifié de docteur par ses contemporains. Ainsi Thomas Stanley

⁶¹ L'approbation du public est à nouveau sollicitée par Peregrine à la réplique suivante : « *And from our travels in th'Antipodes / We are not yet arrived from off the seas ; / But on the waves of desp'rate fears we roam / Until your gentler hands do waft us home* », *The Antipodes*, V, ii, 385-388, éd. Parr, *op.cit.*, p. 326.

« Richard Brome et la catharsis comique »

(1625-1678)⁶², le dédicataire de *A Jovial Crew*, écrit-il ces vers élogieux publiés à l'occasion de l'édition en 1659 des pièces de Brome :

When he strook *vice*, he let the *person* go,
Wounded not *men* but *manners*; [...]
But as the *Surgeon* at once *hides* and *cures*,
And bindeth up the *limb* which most indures
The *sore* and *pain* : so he with gentle hand
Did heal the *wound*, and yet conceal the *man*.⁶³

Dans cette même veine, lors de son éloge en vers pour *A Jovial Crew*, Alexander Brome écrit :

Thou 'rt th' age 's doctor now, for since all go
To make us poor, thou maks 't us merry too. (33-34)⁶⁴

À la publication de *The Sparagus Garden*, un certain C.G.⁶⁵, qui composa également un éloge pour *The Antipodes*, écrit :

Thy Hearbs are physicall⁶⁶, and do more good
In purging Hu mors, then some 's letting blood.⁶⁷

⁶² Aristocrate, écrivain, poète, philosophe et traducteur, Stanley est éduqué à Cambridge et y obtient un diplôme de *Master of Arts* en 1641. Il est surtout célèbre pour *The History of Philosophy*, publié en trois volumes entre 1655 et 1661. Très connu également dans le milieu littéraire, il est le mécène d'autres contemporains de Brome.

⁶³ *Five New Playes* (1659) in *The Dramatic Works of Richard Brome*, vol. 2, *op.cit.*

⁶⁴ Brome, *A Jovial Crew*, éd. Haaker, *op.cit.*, p. 13.

⁶⁵ Dans la mesure où ce C.G. se dit membre de *the Inner Temple* (une des quatre écoles de droit en Angleterre, les trois autres étant *Middle Temple*, *Lincoln's Inn* et *Gray's Inn*), après vérification des registres d'admission, Steggle suggère qu'il s'agit soit de Christopher Goodfellow, un avocat, soit de Christopher Gewen, originaire de l'ouest du pays et diplômé d'Exeter College à Oxford. Toutefois, d'après Steggle, Christopher Gewen est plus vraisemblablement le C.G. en question. Voir Steggle, *Richard Brome, Place and Politics on the Caroline stage*, *op.cit.*, p. 151. Aussi le critique souligne-t-il l'importance de ce C.G. qui, dans les années 1630, avait écrit d'autres vers élogieux permettant de dépeindre les cercles littéraires de Brome et de ses contemporains: « The Brome/Nabbes/Chamberlain circle, then, was not composed merely of impecunious hacks and 'theatre professionals': it also had at least some Inns-of-Court input, and one may infer, patronage [...] highlighting a West Country flavour to the left-wing, populist, and politically aware Brome/Nabbes/Chamberlain literary circle ». *Ibid*, p. 151. Dans son édition de la pièce, Ann Haaker suggère qu'il s'agit de Charles Gerbier. Cet auteur collabore avec Brome à l'écriture de l'éloge en vers de *The Fancies' Theatre* (1640) de John Tatham. Voir Richard Brome, *The Antipodes*, *Regents Renaissance Drama* éd. Ann Haaker, Lincoln, University of Nebraska, 1966, n. 23, p. 4. Parr est du même avis que Haaker. Voir *The Antipodes*, éd. Parr, *op.cit.*, n. 23, p. 219.

⁶⁶ D'après *The Oxford English Dictionary*, dès la fin du XV^e siècle, le mot « physicall » avait un sens thérapeutique : « 5b. Beneficial to health ; curative, remedial ; restorative to the body, good (for one's health) ».

⁶⁷ Richard Brome, *The Sparagus Garden*, vol 3, éd. John Pearson, Londres, 1873.

Comme l'explique Ian Donaldson dans *The World Upside-Down*, la métaphore du dramaturge en tant que docteur n'est guère originale :

The medical metaphor is a commonplace of comedy ; the comparison of the comic dramatist to a physician, lancing sores, and probing wounds, is particularly familiar in 'humours' comedy, with its notions of individual 'disease' and purging. Jonson had given the theory of catharsis a grotesquely literal rendering in the final act of *Poetaster*, where Crispinus is given his final emetic.⁶⁸

Si la remarque de Donaldson est incontestable, il convient néanmoins de souligner que le « docteur Brome », selon l'expression d'Alexander Brome, a une approche thérapeutique plus douce, moins acerbe, que celle de Ben Jonson. Il paraît en outre paradoxal que l'auteur qui critique avec virulence la médecine traditionnelle soit en retour qualifié, de manière honorifique, de docteur par ses admirateurs. Richard Brome ne s'est jamais lui-même comparé à un médecin. Il est en tout cas incontestable que le dramaturge met en avant, dans le cadre des spectacles enchâssés, les vertus thérapeutiques du théâtre en général et de la comédie en particulier, sa catharsis comique fictive reposant, d'une manière tout à fait originale, sur deux modes opératoires opposés : la théorie des semblables mais aussi la théorie des contraires.

⁶⁸ Voir « 'Living Backward' : *The Antipodes* » in Ian Donaldson, *The World Upside-Down : Comedy from Jonson to Fielding*, Oxford, Clarendon Press, 1970, p. 96.