

5.

« Shakespeare – des humeurs aux passions »

Gisèle VENET

Université de Paris 3 - Sorbonne Nouvelle

Humeurs et passions se sont longtemps expliquées l'une par l'autre selon la conception moniste des analogies reliant le cosmos et le microcosme humain qui fonde les pratiques médicales d'Hippocrate et de Galien¹. Des liens complexes tissés par la cosmo-physiologie qui en dérive les unissent mais aussi les opposent: les humeurs, données physiologiques du microcosme humain comme les quatre éléments sont les données physiques du cosmos, impliquent un déterminisme matérialiste qui prédispose sinon contraint l'individu à être régi par une passion dominante – ainsi du lien, par exemple, entre l'humeur qu'est la bile chaude et la passion colérique. Pourtant, la domination des passions, pivot de la réflexion antique sur la nécessaire liberté de choix qui fonde l'éthique, présuppose une émancipation de ce déterminisme des humeurs au bénéfice d'une thérapie des "passions de l'âme" comme la formule Galien: fondée sur la perception du lien psychosomatique entre humeurs du corps et passions de l'âme², la maîtrise des passions requiert les efforts conjoints du médecin et du pédagogue. La détermination d'une visée morale, nécessairement à contre courant du "tempérament" issu de la composition des humeurs, passe d'abord par une connaissance physiologique de soi.

Cette relation problématique entre humeurs et passions, déterminisme et liberté, aveuglement et connaissance de soi, se retrouve impliquée dans la conception du personnage de théâtre, en ce lieu d'une

¹ Jean Starobinski signale l'obstacle au progrès de la science médicale que constitue jusqu'au XIX^e siècle l'héritage galénique d'une combinatoire d'éléments et de matériaux, dans sa Préface à Galien, *L'âme et ses passions*, éd., trad. et notes de Vincent Barras, Terpsichore Birchler et Anne-France Morand, Paris, Les Belles Lettres, 1995, p. XIII.

² Voir en particulier le débat philosophico-médical dont Galien fait la synthèse critique dans son traité *Les facultés de l'âme suivent les tempéraments du corps*, figurant dans *L'âme et ses passions*, *op. cit.*, p. 77-116.

mimesis ou imitation des motivations et des actions des hommes qui vise une *catharsis*, autrement dit en ce lieu où l'on exhibe le mal pour tenter de le guérir. Une typologie des "humeurs" se développe sur la scène élisabéthaine, en particulier dans les comédies satiriques, mais le personnage de théâtre peut aussi être mû par une "passion" dominante – ambition, désir, jalousie, colère – qui le conduit à sa perte et fait de lui la figure par excellence de la transgression et de la tragédie. Shakespeare semble avoir joué de la relation entre déterminisme d'une physiologie et tentation d'une liberté pour dégager les passions de leur substrat archaïque, les humeurs, et pour inventer, en particulier avec *Othello*, une nouvelle dramaturgie des passions.

En 1621, Robert Burton publie son traité de physiologie humorale – *The Anatomy of Melancholy* – dans lequel il définit ou décrit les humeurs en référence à Hippocrate: dans certaines parties du corps, les humeurs sont "contained", contenues, contrairement à d'autres parties, "containing", contenant, dit-il³; et il isole les "quatre premières humeurs primaires" produites par des "concoctions dans le foie". Ces humeurs sont véhiculées par le sang mais en restant distinctes les unes des autres:

- le sang, "blood", "a hot, sweet, temperate red humour", fait des parties les plus "tempérées" (c'est-à-dire équilibrées) du chyle dans le foie. Il produit des "esprits" dans le cœur;
- la pituite ou "phlegm", humeur "cold and moist", venue de la partie froide du chyle ou "white juice"; elle nourrit et préserve humides des parties du corps;
- "choler", la bile, "hot, dry and bitter", qui préserve la chaleur naturelle du corps;
- "melancholy", "cold and dry, thick, black and sour": purgée du "spleen", elle doit préserver du déséquilibre deux autres humeurs chaudes, le sang et la bile.

Burton ajoute que ces quatre humeurs entretiennent une relation d'analogie avec les quatre éléments du cosmos et les quatre âges de l'homme. Ces "âges de l'homme" sont apparus aussi parfois au nombre de sept, comme lorsque Shakespeare les fait décrire par le mélancolique Jaques dans *As You Like It*, comédie de 1599. L'analogie n'en est pas moins toujours humorale parce que cosmique: chaque âge de l'homme correspond à un élément, quand ils sont

³ Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy*, éd. Holbrook Jackson, Londres, Dent & Sons, 1972 (1932), I, p. 147. Voir aussi l'édition de J. B. Bamborough et M. Dodsworth, (Oxford: Clarendon Press, 1994-), sur laquelle s'est fondée la traduction complète de Bernard Hoepffner, *L'Anatomie de la mélancolie*, Paris, Librairie José Corti, 2000. Une édition avec traduction collective, par des membres d'*Epistémè*, de morceaux choisis de *L'Anatomie* de Burton, est à paraître chez Gallimard, collection Folio Classiques, en 2003.

quatre, mais chacun peut aussi, lorsqu'ils sont sept, correspondre à l'une des sept planètes connues, chacune ayant une influence déterminante dès la naissance sur l'équilibre ou le déséquilibre à venir entre les différentes humeurs⁴. La plus éloignée de ces planètes, la plus sombre et la plus froide, Saturne, autre visage du Vieillard Temps, conditionne l'humeur mélancolique.

Dans la forêt d'Arden de *As You Like It*, Shakespeare met son atrabilaire⁵, Jaques, en présence du bouffon Touchstone, "Pierre de Touche", nom qui appartient à la tradition alchimique, et certains critiques ont salué l'audace d'une telle association. Le rapprochement pourtant n'aurait pas surpris Burton qui, de la même façon que ses contemporains, voyait dans le bouffon l'autre humeur mélancolique (I, 172), en référence à Erasme. Burton décrit le mélancolique sombre, "swarthy, black, discontented", le satiriste au teint et à l'humeur noirs comme sa bile, le malcontent qui, chez Shakespeare, se nomme Jaques ; et à cette humeur noire Burton conjoint l'humeur mélancolique claire, celle du "fol" qui porte la livrée bariolée, "motley", celle des bouffons du théâtre anglais⁶ ; et ce "fol" pratique la moquerie légère, comme le Touchstone shakespearien. Celui-ci en effet appartient bien à la lignée des "scoffers, light-coloured" décrits par Erasme, que cite Burton, comme ayant "a moist brain and lights hearts", une cervelle moite et un cœur léger, c'est-à-dire ceux qui sont libres de toute "ambition, envy, shame and fear", libres de toute passion, et donc jamais "troublés en leur conscience".

Ces deux humeurs si souvent conjuguées (Burton prend lui-même le masque de Démocrite⁷, le pessimiste heureux, dans sa préface), l'humeur noire et l'humeur folle, se retrouvent intégrées par Shakespeare dans le personnage d'Hamlet, d'abord présenté comme l'homme en habit d'encre, méditant sur le suicide (I, II, 77 et 129-134), puis empruntant le masque du

⁴ Voir la page de titre d'un traité, *Septem Planetæ* (gravure de 1581), qui associe les quatre éléments, les quatre tempéraments, les sept planètes et les sept âges de l'homme (reproduit in R. Klibansky, E. Panofsky et F. Saxl, *Saturne et la mélancolie* (1964) trad. fr., Paris, Gallimard, 1989), p. 613.

⁵ Le mot est équivalent de mélancolique, puisqu'il qualifie également l'humeur noire.

⁶ Jaques rencontrant Touchstone dans la forêt s'écrie, dans un état d'exaltation qui contredit son habituelle mélancolie: "Motley's the only wear" (II, VII, 33), voyant dans le Fou l'incarnation de l'esprit de liberté (47-60).

⁷ Dans l'iconographie du monde à l'envers qui circule dans toute l'Europe aux XVI^e et XVII^e siècles, Démocrite, qui se rit de la folie des hommes, est souvent représenté face à Héraclite qui, devant le même spectacle, pleure leur misère, comme par exemple dans une estampe de Crispin de Pas, *Le monde retourné* (1635), Bibliothèque Nationale.

bouffon – "antic disposition" (I, v, 169)⁸ – pour exhiber et dissimuler tout à la fois sa mélancolie. Mais le bouffon à l'humeur claire – qu'il soit Feste dans *Twelfth Night* ou Touchstone dans *As You Like It* – exprime lui aussi une mélancolie implicite. Sous couvert d'ironie érasmienne, le bouffon est l'héritier des méditations de l'Ecclésiaste et de saint Paul sur la vanité du monde et la folie de Dieu. Ces textes, à l'origine du grand courant mélancolique qui se développe au XV^e siècle, inspirent encore la longue séquence des poèmes de Jean-Baptiste Chassignet, publiés en 1594 sous le titre, révélateur et obsédant, *Le Mespris de la vie et consolation contre la mort*, ou de Jean de Sponde, *Les Stances de la mort*, de 1598, ou la vision de "la misère de l'homme" dans *Le Théâtre du monde* de Pierre Boaistuau, de 1554 ; ils inspirent toujours les vanités picturales du XVII^e siècle ou les sermons de John Donne qui joue, comme tous les auteurs baroques anglais, sur l'assonance entre *tomb* et *womb*, pour donner à l'homme un tombeau pour berceau. Dans *As You Like It*, Jaques se réjouit que le rôle du bouffon soit de décaper jusqu'à l'os la folie de l'homme sage: "The wiseman's folly is anatomiz'd/ Even by the squand'ring glances of the fool"⁹. C'est encore un autre lieu commun de l'époque que d'associer le bouffon, la mort et les humeurs ou tempéraments: dans un livre d'heures de 1502, une gravure montre les quatre humeurs avec, au centre de l'estampe, entre les jambes d'un squelette ou "anatomie", un bouffon qui contemple la lune, astre des mélancoliques ou "lunatiques", l'estampe fonctionnant dès lors comme commentaire implicite sur le sort ainsi fait au ci-devant sage¹⁰.

C'est pourtant par une critique radicale des "humeurs" au théâtre que commence l'ère des grandes créations dramatiques élisabéthaines, bien que cette critique ne soit en aucun cas une réfutation de la physiologie humorale. Dans un texte de 1599, exact contemporain donc de *As You Like It*, et presque de *Hamlet* (1601), Ben Jonson écrit un impromptu en forme de prologue à sa deuxième comédie, *Every Man Out of his Humour* (comédie qui fait suite à *Every Man in his Humour*, de 1598). Ces deux pièces sont jouées au théâtre du Globe, avec Shakespeare au nombre des comédiens. Déjà un autre dramaturge, George Chapman, avait donné le ton satirique de "l'humeur" avec *A Humorous Day's Mirth* (1598). Dans l'impromptu dont Jonson fait précéder sa deuxième pièce, un personnage ou *persona*, masque de Jonson lui-même sous les traits de Asper, présente l'auteur dramatique comme atrabilaire et cinglant dans ses propos. Pour prévenir toute censure

⁸ Les références pour les tragédies de Shakespeare renvoient à l'édition bilingue *Shakespeare, Les tragédies*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 2002, sous la direction de Jean-Michel Déprats, texte anglais établi par Gisèle Venet, Henri Suhamy et Line Cottegnies.

⁹ *As You Like It*, II, vii, 56-57.

¹⁰ Reproduite dans *Saturne et la mélancolie*, op. cit., p. 510.

de la pièce, Asper agresse préventivement les censeurs potentiels – "dry brains", cervelles desséchées. Un autre personnage l'interrompt, inquiet de cette humeur grincheuse qui ne leur vaudra que plus d'ennemis. Asper reprend alors au bond le mot "humeur" et en profite pour vitupérer l'abus fait de ce mot sur les planches – "pauvre mot innocent sur un chevalet de torture" – mot dont il va donner une définition "galénique", conforme à la théorie médicale dérivée par Galien d'Hippocrate.

Le texte de Jonson se veut en effet scientifique et rigoureux:

(...) So in every human body,
The choler, melancholy, phlegm, and blood,
By reason that they flow continually
In some one part, and are not continent,
Receive the name of humours. Now thus far
It may by metaphor, apply itself
Unto the general disposition:
As when some one particular quality
Doth so possess a man, that it doth draw
All his affects, his spirits, and his powers,
In their confluents, all to run one way,
This may truly be said to be a humour.

(Prologue, 104-115)

Cette humeur décrite selon la science (il suggère même des preuves par l'expérience), Asper/Jonson l'oppose à "l'humeur" de théâtre. Asper récuse la caricature qui se pavane sur les planches des théâtres:

But that a rook, by wearing a pyed feather,
The cable hat-band, or the three-piled ruff,
A yard of shoe-lye, or the Switzer's knot
On his French garters, should affect a humour ! (116-119)

La critique, si acerbe qu'elle soit (elle vise un excès chez les "petits maîtres"), révèle une obsession sinon une méthode liée à la création des personnages de théâtre, méthode de création dramatique à l'usage des comédiens liée à une perception médicale de la psychologie. Asper lui-même finit par se dépeindre au moyen du vocabulaire humoral: "I'll melt my brain into inventions", afin de redevenir "an actor and a humorist", et, ajoute-t-il, "make the circle of your eyes/ Flow with distilled laughter" (216-227).

"Humoriste" en ce même sens, Shakespeare l'est aussi dans ces mêmes années, lui l'auteur qui est aussi acteur. L'une de ses dernières pièces historiques, *Henry IV* (1598), pièce politique mais aussi pièce hybride

contenant farces et attrapes autant que combats épiques et débats sérieux sur la nature du pouvoir, met en scène des "humeurs" de théâtre dont Falstaff et Hotspur sont les plus évidentes. La pièce entière révèle une écriture d'humoriste, au sens technique de créateur d'humeurs pour la scène. Dès l'acte I, la première présentation de Falstaff le montre déterminé par les influences astrales, si intimement liées par la médecine humorale au microcosme humain. Il existe en effet, comme le souligne Burton après ou d'après Galien¹¹, une astrologie et une climatologie des humeurs: "Such as have the Moon, Saturn, Mercury misaffected in their genitures ; such as live in over-cold or over-hot climes..." (I, 172). Falstaff affirme d'entrée de jeu qu'il se règle "by the moon and the seven stars, and not 'by Phoebus, he, that wand'ring knight so fair'" (*Henry IV, part I, I, II, 14-15*)¹². De cette influence de la lune résulte une inféodation au nocturne: "let us be Diana's foresters, gentlemen of the shade, minions of the moon" (ibid., 25-26). Et voici l'humeur "lunatique" chargée d'excuser un penchant pour les jeux de mots sur la mélancolie (70-75) et une irrépressible tendance à l'infraction et à la rapine: "governed as the sea is, by our noble and chaste mistress the moon, under whose countenance we steal" (28-30). Le compagnon nocturne de Falstaff, le jeune prince Hal apparemment dévoyé, a recours lui aussi à la terminologie des humeurs pour évoquer son avenir d'héritier de la couronne d'Angleterre. En se plaçant sous le signe de Phébus récusé par Falstaff, il projette d'imiter l'astre solaire "breaking through the foul and ugly mists" – le sec émergeant de l'humide (197-98). Sa rédemption s'amorce sous l'effet d'un changement d'humeur astrale et cosmologique, passage de l'humeur lunatique à l'humeur solaire, faisant alors de lui le digne héritier de ses ancêtres, les souverains anglais étant tous depuis le XIII^e siècle des "rois soleils".

Par le jeu des rapports d'analogie posés entre cosmos et microcosme humain, les humeurs obéissent à une moralisation des signes cosmiques et des phénomènes physiques qui conditionnent les "humeurs" de théâtre et leur donnent leur visibilité. Le prince Hal, à qui l'on demande quels signes se cachent derrière l'apparition de météores, les associe par un trait d'esprit moqueur à ces "hot livers", ces hommes aux foies trop chauds que leur humeur colérique fera pendre (II, IV, 315-21). Il rejoindra bientôt dans la tempérance, c'est-à-dire l'équilibre entre les humeurs, entre le sec et

¹¹ Voir Jean Starobinski, *op. cit.*, p. XLVII.

¹² Les références renvoient à l'édition de A. R. Humphreys, *The Arden Shakespeare*, Londres, Methuen, 1960.

l'humide, le chaud et le froid¹³, son père Henry IV qui se décrit ainsi face aux barons échauffés menaçant par leur rébellion de déséquilibrer le royaume: "My blood has been too cold and temperate/ Unapt to stir at these indignities" (I, III, 1-2). Le roi ne connaît pas le mouvement, la mise en mouvement des humeurs qui engendrerait la passion – ici la colère – et ne peut opposer à ces barons rebelles que sa patience (I, III, 4), encore que ses ennemis ne voient là qu'une stratégie du "roi politique", entendons machiavélien, une feinte au service de la "raison d'état". Hotspur, tout au contraire, dont le nom seul signale un déséquilibre en faveur des humeurs trop chaudes, est prédisposé de nature à des accès compulsifs de colère. Tel Achille au célèbre courroux, il est plus épique que politique et n'a pas le choix de la patience ni de ses stratégies (I, III, 198). L'humeur colérique le meut tout entier, mais aussi l'humeur mélancolique maudite par sa femme, Lady Percy: elle le décrit comme "tossed" en permanence, agité en tous sens par le "spleen", cette source de déséquilibre qui selon Burton génère tout autant la colère que la mélancolie (I, p. 148). Son oncle Worcester le définit tout entier comme "A hare-brained Hotspur, governed by the spleen" (V, II, 19), souffrant de ce que Burton nommera toujours "hairbrain disposition", tendance mélancolique à l'impulsion colérique, dans son chapitre sur l'influence des humeurs (I, p. 401). Et lorsque Lady Percy évoque les étranges changements qui se manifestent sur son visage – "In thy face strange motions appear'd" (II, III, 61) – on pense encore à la physionomie des humeurs à laquelle Burton se réfère pour expliquer les caractéristiques d'un visage. Burton en effet les déduit des observations générales des physiologistes, à savoir la couleur sombre qui dénote la mélancolie, ou encore la maigreur, ou l'épaisseur des sourcils (I, p. 208). Shakespeare ne décrira pas autrement Cassius, le sombre conspirateur que César redoute à cause de sa maigreur, signe de tous les dangers: "Yond Cassius has a lean and hungry look; / He thinks too much: such men are dangerous" (*Jules César*, I, II, 190-91).

La tragédie *Jules César* (1599), inspirée pourtant de Plutarque, est elle aussi encore humorale par bien des aspects, et le mot "passion" y est plusieurs fois utilisé dans le sens physiologique d'ébranlement créé par le mouvement des humeurs, sens qu'il conservera chez Hobbes, dans ce traité des passions qu'est le chapitre 6, au livre I du *Léviathan*. César, "faible de tempérament", souffre d'épilepsie, maladie liée selon Burton à l'humeur mélancolique; et l'erreur fatale de Cassius, au dénouement, qui croit voir des

¹³ Cette perception galénique du tempérament par l'équilibre du chaud et du froid, du sec et de l'humide, perdue dans la tradition médicale jusqu'au XIX^e siècle. Voir Jean Starobinski, *op. cit.*, p. XIII.

signes de défaite là où ses soldats l'emportent sur Marc Antoine, est décrite comme enfantée par la mélancolie, "Melancholy's child" (V, III, 67), sans que la nature de cette "hateful Error" soit éclaircie: elle pourrait être tout aussi bien l'une de ces "erreurs de l'âme" que Galien lie si intimement au mécanisme des passions¹⁴. La conspiration contre César est lancée par un Cassius dont la motivation politique est d'abord l'envie dans laquelle Burton voit la plus irréparable des manifestations de la mélancolie (I, p. 264-65) et Galien "le pire des maux"¹⁵. Prompt à s'emporter, Cassius dit avoir hérité de la "rash humour", l'humeur colérique, de sa mère¹⁶. Autre signe d'un déterminisme humoral sur le "caractère" de Cassius: comme Hotspur dans la pièce *Henry IV*, il est insensible à la musique (I, II, 200) qui pourtant "en apaisant les effets du *spleen* émousse la haine" née de l'envie, comme l'écrit encore en 1674 le musicien Playford. Brutus au contraire est de ces êtres "tempérés" toujours en sympathie avec l'harmonie musicale. Il tente d'y trouver le remède à un déséquilibre dont il présente le danger lorsque, "Vexed [...] Of late with passions of some difference" (I, 2, 37-39), il se décrit comme "poor Brutus, with himself at war" (I, II, 44), partagé qu'il est entre des valeurs, l'amour de Rome et l'amour de César, que rendent contradictoires les choix politiques récents de César. Bien qu'aucune humeur dominante n'ait menacé Brutus de déséquilibre, lui dont la vertu, "like richest alchemy" (I, III, 159), change le mal en bien, il aura été "mû", "moved", contre César comme il le reconnaît lui-même (II, I, 159-164), ému plus que de mesure au contact d'une "humeur" comme Cassius qui se réjouit d'avoir provoqué si peu que ce soit "une manifestation d'émotion", une "passion" chez Brutus (I, II, 173-74). À partir de cet ébranlement initial, le microcosme de Brutus, jusqu'ici tout de tempérance, connaît "une insurrection" (II, I, 67-69). C'est à sa femme Portia qu'il revient de décrire le véritable accès mélancolique que ce "trouble de l'esprit", comme elle le perçoit avec justesse, entraîne, lorsqu'elle le retrouve transformé "comme sous l'effet d'une humeur", "an effect of humour", qui le rend méconnaissable et lui fait affronter les miasmes de la nuit, "the vile contagion of the night", délaissant le repos de son lit "to walk unbrac'd and suck up the humours of the dank morning" (II, I, 261-62). Burton décrira aussi les "passions de l'esprit" comme "this thunder and lightning of perturbations, which causeth such violent and speedy alterations in this our microcosm" (I, 250) jusqu'à induire en retour une violente mélancolie. Pourtant, si cette tragédie, *Jules César*,

¹⁴ Voir *Les passions et les erreurs de l'âme* dans Galien, *op. cit.*, p. 44 en particulier.

¹⁵ *Ibid.*, p. 27.

¹⁶ Galien trouva au contraire dans les colères de sa mère, capable de "mordre une clé" dans cet état, l'anti-modèle, *op. cit.*, p. 13, épisode qu'il transpose en le rendant plus anonyme.

fait jouer leur rôle aux humeurs, elle est également écrite sous l'influence de Plutarque et d'une réflexion stoïcienne sur la passion et les moyens à la disposition des hommes pour l'asservir à la raison. À moins qu'il ne s'agisse à nouveau de l'héritage de Galien qui à la fois constate que "les facultés de l'âme suivent les tempéraments du corps" mais qu'aussi une bonne hygiène de vie et une éducation appropriée peuvent réparer les "maladies de l'âme" dues à la mauvaise constitution des corps¹⁷. Shakespeare nous montre dans une même scène un César à la fois épileptique et au-dessus de la peur, maîtrise acquise sur les passions; de même, au moment de le faire mourir sous les coups des conspirateurs, il choisit d'en faire l'axe du monde, maître de lui comme de l'univers, refusant d'accéder aux suppliques des conjurés parce qu'il n'y voit aucune raison, ni aucune émotion véritable, mais le seul désir avilissant et dégradé de le faire plier (III, I, 36-48). César se veut "unshak'd of motion", incapable d'être ébranlé, mû ou ému, par ce type de passion vile (III, I, 70), qualité que cautionne le témoignage de Brutus lui-même, au moment de décider sa mort: "to speak truth of Caesar,/ I have not known when his affections sway'd/ More than his reason" (II, I, 19-21). Et même une fois sa difficile décision prise, et malgré l'accès de mélancolie qui la suit, Brutus voudra que César soit mis à mort sans haine, par un acte tragiquement nécessaire mais dénué d'envie (II, I, 178), plaçant lui aussi la raison au-dessus des passions, cherchant "le bien général", contrairement à Cassius toujours obsédé d'une revanche personnelle sur César. Pourtant, lorsque apparaît à Brutus le fantôme de César, la veille de la bataille de Philippes, les cordes du luth sonnent faux (IV, II, 290), signe audible que Brutus, malgré sa volonté de s'en tenir à la raison, avait bel et bien été déstabilisé par l'humeur contagieuse qui avait présidé à la conjuration, et avait inconsciemment cédé au mouvement néfaste de la passion.

Jules César paraît bien être une tragédie hybride, entre humeurs et passions, comme *Hamlet*, sa quasi contemporaine, qui recompose, met en regard et en déséquilibre un déterminisme humoral, la mélancolie d'Hamlet, et en même temps une éthique stoïcienne de la patience, comme en témoignent la présence de l'ami stoïcien, Horatio, toujours à ses côtés, et les derniers mots qu'Hamlet prononce avant le duel fatal et truqué dont il mourra. César refusait la peur devant le rappel du devin – "Beware the Ides of Mars" – et bravait les augures et les pressentiments d'une femme, son épouse, pour se rendre au Sénat et y mourir. De même Hamlet, l'humoral mélancolique et bouffon, écarte le pressentiment qui pourrait troubler une femme (V, II, 185-186), comme il veut rester sourd au conseil que lui donne Horatio de remettre le duel à plus tard. Lui aussi "défie les augures" (V, II,

¹⁷ Dans *Les facultés de l'âme*, Galien, *op. cit.*, p. 77 et 93.

Gisèle Venet

189) comme César, non par défaut de prudence, mais parce qu'il est *apathès* enfin, au-dessus des passions. Burton, à la suite des Stoïciens et citant Juste Lipse, décrit par cet adjectif grec l'homme exempt de passion, celui qui a surmonté le déséquilibre des humeurs et échappé ainsi à la mélancolie (I, p. 251). Dans ces derniers instants à la fin de la pièce, Hamlet s'en remet à la providence chrétienne et à la patience stoïcienne avant d'affronter Laërte à l'épée:

We defy augury. There is a special providence in the fall of a sparrow. [...] The readiness is all. (V, II, 189-192)

La psycho-physiologie astro-humorale s'est donc trouvée au cœur d'une contradiction entre physiologie déterministe et choix éthique qui pourrait l'apparenter au débat stoïcien sur le conflit entre passions et action morale, dominé lui aussi par une sorte de monisme ethico-métaphysique, mais sans doute plus sûrement encore l'associe à la médecine psychosomatique de Galien. Burton, au point où il se situe, médecin des corps et des âmes comme il apparaît dans son *Anatomie de la Mélancolie*, souligne bien, comme Galien, l'interdépendance du psychique et du somatique:

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, (...) 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, p. 250).

Le "connais-toi toi-même" socratique, si souvent utilisé dans la poésie didactique élisabéthaine¹⁸, s'en remet donc à nouveau désormais à une méditation médicale, "connais ton propre corps", qui paraît faire retour à Galien et à son matérialisme. Paradoxe que celui des tracés erratiques suivis par la science et la connaissance: le poète "métaphysique" John Donne s'étonne lui aussi d'une prétention de l'être à se connaître alors même qu'il ignore tout de la physiologie de son propre corps. Comme il a exploré longuement dans *First Anniversary* la crise contemporaine des représentations cosmiques, Donne, dans *The Second Anniversary. Of the Progress of the Soul*, se fait l'écho de cette nécessité d'une connaissance

¹⁸ Voir par exemple le poème de Sir John Davies (1569-1626), *Nosce Teipsum* (c. 1599), réflexion poétique sur l'immortalité de l'âme et la capacité de celle-ci de maintenir l'harmonie entre les différentes passions.

physiologique de soi à l'occasion d'une réflexion sur la crise que provoquent de nouvelles perceptions du corps et des éléments censés le composer (v. 263-268). Il fait part du doute introduit dans les esprits par l'avancement du savoir et l'introduction de nouvelles composantes – "new ingredients" – qui pourraient remettre en cause la connaissance traditionnelle d'une composition du corps selon l'analogie des humeurs et des quatre éléments et devraient nous persuader que la seule attitude à adopter devant la connaissance est la "docte ignorance". Il ironise en effet sur la "pauvre âme, en sa chair enfermée", thème platonicien s'il en fut, non plus en termes de métaphysique mais de pure physique:

Thou know'st thyself so little, as thou know'st not,
How thou didst die, nor how thou wast begot (...).
Know'st thou but how the stone doth enter in
The bladders cave, and never breake the skinne?
Know'st thou how blood, which to the heart doth flow,
Doth from one ventricle to th'other goe?
And for the putrid stuffe, which thou dost spit,
Know'st thou how thy lungs have attracted it ? (...)
What hope have we to know our selves, when wee
Know not the least things, which for our use be ?¹⁹

La psycho-physiologie humorale avait pourtant longtemps fait corps avec la connaissance de l'homme et motivé la conception des personnages de théâtre, éclairée par les jeux de sens croisés entre deux langues, le mot français "caractère" qui, chez La Bruyère, se situe toujours dans la tradition des "humeurs" à l'origine de personnages extravagants, et l'anglais "character" qui signifie personnage, rôle, au théâtre, avec la même implication de contrainte humorale sous-jacente, et sans doute les mêmes échos implicites de Galien qui revendiquait un traité médico-éthique, *Des caractères*²⁰. Les personnages du théâtre élisabéthain apparaissent en effet tout autant comme soumis à un déterminisme caractériel que comme manifestation littéraire, "type" codifié par un héritage de pratiques théâtrales. Ainsi en est-il du personnage de roi criminel mis en scène par Shakespeare, Richard III²¹. Dès le premier monologue de Richard sur lequel ouvre la pièce, l'analogie des saisons situe la dimension cosmo-politique d'un

¹⁹ John Donne, *Poésie*, édition et traduction de Robert Ellrodt, Paris, Imprimerie Nationale, 1993, p. 332-334.

²⁰ Voir Galien, op. cit., p. 21, et la note 15, p. 120 qui souligne que "le terme « caractère » (*ethos*) signifie pour Galien une disposition irrationnelle et innée de l'âme".

²¹ Shakespeare utilise dans cette pièce le modèle idéologique créé par Thomas More afin de donner une légitimité à la branche dynastique des Tudors. Les références renvoient à l'édition de Antony Hammond, *The Arden Shakespeare*, Londres, 1981.

Gisèle Venet

moment historique, la Guerre des Deux Roses, longue lutte entre les Lancastre et les York, tous fils, cousins, pères, oncles descendant du même aïeul vénéré, Edouard III:

Now is the winter of our discontent
 Made glorious summer by this son of York;
 And all the clouds that lour'd upon our House
 In the deep bosom of the ocean buried.

Richard III, I, I, 1-4

Dans ce paysage harmonieux de la réconciliation, Richard se décrit lui-même comme l'homme chaos, l'anomalie dans l'ordre de cette Nature qui, marâtre, lui a donné un corps difforme, privé des proportions qui président à l'ordre cosmique et à l'équilibre du tempérament:

I that am curtail'd of this fair proportion,
 Cheated of feature by dissembling Nature,
 Deform'd, unfinish'd, sent before my time
 Into this breathing world scarce half made up –
 And that so lamely and unfashionable
 That dogs bark at me (...) (I, I, 18-23)

Ce corps chaotique à son tour se révélera menace de chaos pour le "corps politique" tout entier. Burton, dans sa préface, "Democritus to the reader", rappelle par citation interposée que les troubles politiques dont souffrent les royaumes sont analogues à ceux dont souffre le corps humain: "as in human bodies, there be divers alterations proceeding from humours, so there be many diseases in a commonwealth which do as diversely happen from several distempers" (p. 79). Cette physiologie imposée se révèle en fait déterminisme éthico-psychologique. Sans cesser d'être liée au devenir du royaume, elle interdit à Richard, sur le plan personnel comme sur le plan politique, le choix du bien:

And therefore, since I cannot prove a lover
 To entertain these fair well-spoken days,
 I am determin'd to prove a villain (...) (I, I, 28-30)

Cette psycho-physiologie du mal peut à son tour pervertir d'autres psycho-physiologies humorales, celle de l'amour en particulier. C'est le cas, toujours dans *Richard III*, de la psycho-physiologie amoureuse pétrarquiste. Celle-ci, sur un mode métaphorique, présente l'amour comme une mort latente préférable à la vie: la flèche d'un premier regard entraîne une blessure physique et mystique qui ne pourrait guérir que par l'impensable fusion des

corps et ne sera donc suivie que de la langueur d'une attente jamais récompensée. Elle induit en l'amant qui souffre de la passion amoureuse une humeur mélancolique, la subtile "voluptas dolendi" de Pétrarque. Richard subvertit les métaphores de l'amour pétrarquiste en les prenant à la lettre, les changeant en menaces d'immolation réelle: tombant à genoux devant Lady Anne dont il veut faire sa femme par choix politique, il offre son poignard pour qu'elle le tue plutôt que de lui refuser son amour. Il sera le premier surpris de la réussite de son stratagème macabre auprès d'une femme dont il est censé avoir lui-même tué le mari et le beau-père (le cortège funèbre de ce dernier traverse la scène au même moment). Le jeu de mots sur le terme "humeur" qu'il utilise dans son triomphe se fait l'écho ironique du jeu shakespearien avec les physiologies du mal et de l'amour, contradictoires mais un instant conjointes:

Was ever woman in this humour woo'd?
Was ever woman in this humour won? (I, II, 232-233)

Hypocrite à souhait dans son jeu avec les métaphores, il l'est aussi aux deux sens du terme, selon le sens moral habituel, de personnage qui pratique la dissimulation à des fins iniques, et selon le sens premier du mot grec *hypocritès*, l'acteur, celui qui simule ce qu'il n'est pas pour créer l'illusion d'être un autre, paradoxe du comédien. Shakespeare prolonge ce jeu sur la moralisation des humeurs, née de l'absorption d'une physique dans une métaphysique, sans jamais cesser de concevoir ses personnages comme des "humeurs" de théâtre. Les insultes dont on gratifiait Richard III, "cacodemon", "arch-fiend", renvoyaient à la parenté entre mélancolie et sorcellerie sur laquelle Burton se penchera aussi (I, p. 180-206); mais lorsque Richard revendique l'équivoque de sa nature qui parle par deux voix – "Thus, like the formal Vice, Iniquity, / I moralize two meanings in one word" (III, I 82-83) –, il se présente aussi comme la figure-humeur du théâtre médiéval, allégorie du mal et de la tentation dans les Moralités.

Falstaff, l'autre personnage-acteur dont la jovialité l'associe moins immédiatement au mal, est tout autant motivé par une éthique humorale qui le contraint à mal faire. Mélancolique paradoxal au rire énorme, Falstaff non seulement subit l'influence de la lune et la pathologie planétaire qui en découle, mais cette représentation du mal, d'ordre métaphysique, renvoie aussi à l'allégorie théâtrale. Comme pour Richard, la nature démoniaque de son "humeur" est clairement soulignée: le prince Hal, sous couvert de faire parler son père, Henry IV, décrit Falstaff comme "un démon qui le hante", "That villainous abominable misleader of youth, Falstaff, that old white-

bearded Satan" (1 *Henry IV*, II, IV, 441, 456-57)²². Malgré le ton moqueur de l'impromptu princier dans lequel Hal joue tour à tour le rôle du roi son père et son propre rôle de fils, c'est l'occasion de révéler le double statut, humoral et théâtral, de Falstaff, "that trunk of humours" (443), mais aussi "that reverend vice, that grey iniquity" (447-448).

Le lien entre humeurs et passions n'a donc cessé d'être étroitement tissé dans la trame théâtrale et il reste difficile de faire la part du déterminisme humoral ou cosmique et celle du choix éthique, signe d'une liberté et d'une responsabilité dans l'action. Dans un chapitre sur l'influence supposée des étoiles, influence de causalité ou de signification, Burton rappelle la critique chrétienne traditionnelle qui refuse un déterminisme astral radical au bénéfice d'une liberté métaphysique: "[the stars] rule us, but God rules them" (I, p. 206). C'est pourtant à l'occasion d'une dissociation entre métaphysique et humeur de théâtre que pourrait bien se dessiner plus nettement chez Shakespeare la transition d'un théâtre des humeurs à une théâtralisation des passions.

Dans *Othello* (c.1604), tragédie du crime passionnel s'il en est, les humeurs sont encore mises en œuvre, mais semble-t-il à des fins de mise en scène d'une passion qui ne doit paradoxalement plus rien au conditionnement humoral. Shakespeare prend soin de codifier à nouveau un personnage clé de la pièce, l'envieux Iago, en "humeur" de théâtre. Constitutionnellement jaloux, il le sera tour à tour de sa femme, de Cassio qui lui fut préféré pour être le lieutenant du More (I, I, 11-33), d'Othello qu'il soupçonne sans preuve, il l'avoue lui-même, d'avoir fait un tour entre ses draps (I, III, 385). La "malignité sans motif" qu'on attribue à Iago pourrait bien avoir pour motivation une "humeur". La description que donne Burton de l'envie (I, p. 264) souligne une fois de plus l'interférence de la mélancolie dans cette disposition humorale chez l'envieux: "every word he speaks is a satire" dit Burton (I, p. 265), ou, comme Iago l'affirme, "I am nothing if not critical" (II, I, 119). Humorale encore, c'est une envie irraisonnée qui pousse Iago à vouloir éliminer Cassio à l'acte V, moins pour le danger qu'il représente de révéler la vérité à son sujet que pour une raison sans motif: "He has a daily beauty in his life/ That makes me ugly" (V, I, 19-20). L'envie a pour corollaire la malfaisance, écrit Burton (I, 264): dans *Jules César*, c'est l'envieux "malcontent", Cassius, qui conçoit "le monstrueux visage" de la conspiration; dans *Othello*, l'envie inspire à Iago "une monstrueuse parturition", un plan "engendré" sous l'emprise des forces de l'ombre, l'enfer et la nuit (I, III, 382-83); ce plan démoniaque à son tour fera naître "le monstre aux yeux verts", la jalousie que Iago cherche à susciter dans l'esprit

²² Les références renvoient à l'édition de A. R. Humphreys, *op. cit.*

d'Othello pour le mener à bien. Et pour ce faire, comme dans le cas du cacodémon Richard III, hypocrisie morale et jeu d'acteur se confondent: "And what's he then, that says I play the villain / When this advice is free I give, and honest (...)", s'exclame Iago, dans un sarcasme jubilatoire (*Othello*, II, III, 318-19); il vient en effet de provoquer la chute de Cassio dans l'estime d'Othello et de lui conseiller d'utiliser l'amitié de Desdémone pour son retour en grâce. Ce plan fatal va lui permettre de perdre le Florentin policé en faisant croire au More qu'il le trahit avec la jeune Vénitienne, son épouse. Car florentin lui-même, mais à la manière de Machiavel, Iago table sur une géographie naturelle des humeurs pour éveiller en Othello la passion jalouse (III, III, 232-242); de même, en voyant Othello et Desdémone retrouver intact leur amour après la séparation et la "discorde" de la tempête – "O, you are well tun'd now" – il se jure d'en détruire l'harmonie: "I'll set down the pegs / That make this music, / As honest as I am " (II, I, 195-197), se référant implicitement à la psycho-cosmologie qui cautionne le "tempérament" des humeurs, du même ordre que le tempérament musical.

Même lorsqu'il formule un traité des passions à l'intention d'une de ses victimes, Roderigo, que tente le suicide (I, III, 295), c'est en fait en disciple d'Épicure que Iago revendique l'indépendance de la volonté et la maîtrise de soi, et non en stoïcien. Burton, comme tous ses contemporains, assimile épicuriens et libertins dans "un même péché d'athéisme et d'impiété" qu'il qualifie, à la suite de Mélancton, de "monstrueuse mélancolie" ou encore de "mélancolie vénéneuse", l'humeur empoisonnée (III, p. 379). Dans *Jules César* déjà, Cassius, lui aussi "épicurien", affirmait son droit insurrectionnel au libre choix en déclarant que l'homme peut décider de son destin: "Men at some time are masters of their fates"; il ajoutait "The fault, dear Brutus, is not in our stars, / But in ourselves, that we are underlings" (I, II, 136-138). C'est dans ce même esprit que Iago redit: "'Tis in ourselves that we are thus, or thus" (I, III, 304). Pour lui, le libre arbitre ne représente qu'une radicalisation de ses choix libertaires, ou libertins, sans principe moral pour les guider: "Virtue? A fig! (...) our bodies are gardens, to the which our wills are gardeners (...); the power and corrigible authority of this lies in our wills" (I, III, 304-311). Même lorsque Iago, dans cette même scène, en appelle à la raison pour dominer l'appétit charnel trop vif (315-316), ce n'est pas pour conserver à l'amour son principe d'harmonie, mais pour traiter par le mépris ce qui n'est qu'un abandon de la volonté: "merely a lust of the blood and a permission of the will" (319-320). On est loin d'Épictète et des conseils stoïciens de soumission au bien supérieur par la maîtrise des passions. Et si l'on est près de la "lettre" de Galien, matérialiste, on est tout aussi loin de son "esprit" et de sa volonté

spiritualiste de connaître les humeurs du corps pour mieux libérer l'âme de ses passions.

Une passion sans raison ni prédisposition humorale va pourtant dévaster l'harmonieux amour qui unissait Desdémone à Othello et provoquer le chaos redouté si cet amour devait finir (III, III, 93). Othello va connaître une jalousie si extrême qu'elle le rendra méconnaissable aux yeux de tous, sans que le moindre déterminisme d'une humeur vienne éclairer le mécanisme de cette altération. En mourant, Othello redira à propos de lui-même qu'il n'était pas facilement jaloux, "but being wrought,/ Perplex'd in the extreme" (V, II, 328-329).

Shakespeare a pris soin de mettre en évidence l'humeur envieuse, la mélancolie vénéneuse d'un Iago, mais avec la même rigueur, il souligne à l'inverse l'absence d'humeurs chez ceux qui vont devenir les acteurs d'une tragédie imprévue. Othello vient de climats brûlants, et pourtant la noirceur de son visage est démentie par une "physionomie" intérieure toute de clarté, comme le souligne le doge de Venise lui-même (I, III, 275). La séduction diabolique qu'impute à Othello le père de Desdémone (I, II, 63-74) n'est autre que la "consécration" volontaire de la jeune femme à ce héros qui "porte son âme sur son visage" (I, III, 237), sacralisation d'un amour sans plus de sorcellerie qu'un récit sans fard adressé à son père mais qui l'a gagnée, elle, à ses exploits. Lorsque la colère monte en Othello après la rixe provoquée par l'ébriété de Cassio, ce n'est pas sous l'effet d'une prédisposition ou d'un déséquilibre morbide qui expliqueraient les excès à venir. Il en donne, certes, un tableau clinique, qui révèle une connaissance de soi et des limites à ne pas outrepasser:

My blood begins my safer guides to rule,
And passion having my best judgement collid
Assays to lead the way. (II, III, 193-195)

Mais cette colère n'est que le sain courroux du magistrat qui doit imposer l'ordre alors que la guerre menace toujours. Cassio lui-même refuse plusieurs verres avant que Iago ne le contraigne à boire, et s'il fait état d'une faiblesse organique devant le vin qui le fragilise, le contexte prévient contre toute imputation de conduite dépravée. C'est Iago qui proposera l'interprétation de la rixe comme un effet de l'humeur colérique de Cassio (II, III, 231), sans que cette humeur l'ait motivée. Iago lui-même table sur la droiture ou la candeur de ceux-là mêmes qu'il veut perdre. Cyniquement, il fait fond sur "la nature franche et loyale du More" (I, III, 378) pour mieux le tromper au jeu des apparences. Il n'en fera que plus facilement passer la courtoisie de Cassio envers Desdémone pour de la lubricité, comme il pourra faire passer la candide vertu de la jeune épouse pour la poix la plus noire (II, III, 342).

Il ne reste plus qu'à confier à l'hypocrite acteur, "honest, honest Iago", le soin de mettre en scène ces personnages sans humeurs dans une tragédie de la jalousie créée de toute pièce par l'ingénieur Florentin pour une vengeance que rien ne motive sinon sa vénéneuse mélancolie. La scène est libre pour une théâtralisation des passions libérée du déterminisme métaphysique ou cosmique qu'impliquaient les humeurs. Laisse seul en scène avec Othello à l'acte III, Iago saura jouer du langage ordinaire, des jeux de répétition de mots que favorise le dialogue de théâtre pour instiller son poison dans l'oreille d'Othello, sans avoir besoin d'aucun élément étranger, d'aucune interférence extérieure à ce langage. "The More already changes with my poison" (III, III, 329a), peut-il rapidement constater, et cet effet, il le commente en termes cliniques (III, III, 330-333), ceux-là mêmes qui, chez Burton examinant les rapports de l'imagination et des passions (I, p. 253 et sqq), servent à décrire les symptômes de l'état passionnel. L'apothicaire Iago, qui connaît les effets calmants de la mandragore ou de l'opium, met la médecine au défi de trouver l'antidote à ce poison qui va troubler le sommeil d'Othello et miner sa santé mentale (III, III, 335-337). Devant ce qu'il va faire passer pour une crise d'épilepsie chez Othello (IV, I, 44), il jubile: "My medicine, work" (IV, I, 39), ce qui ne l'empêche pas de morigéner Othello à son réveil: "...you were here, erewhile, mad with your grief, / A passion most unsuited such a man" (IV, I, 71-72). Déjà plus tôt, à un moment où Othello doutait et réclamait des "preuves oculaires", il feignait de regretter les révélations qu'il faisait devant un More "eaten up with passion" (III, 3, 389), tout en trouvant les mots les plus suggestifs pour évoquer l'adultère imaginaire entre Cassio et Desdémone et tirer d'Othello cet aveu: "Now do I see 'tis true" (III, 3, 443). En cherchant à comprendre, Othello s'égaré: "Nature would not invest herself in such shadowing passions without some instruction. It is not words that shakes me thus" (IV, I, 38a-40a). L'ébranlement initial nécessaire au déclenchement de la passion selon les cliniciens du temps, Burton, et Hobbes après lui, Othello le reconnaît comme provoqué: il parle de sa colère comme "éveillée" en lui (III, III, 369). À mesure que la passion de la jalousie déclenchée par Iago fait ses ravages dans l'esprit d'Othello, Shakespeare prend soin de maintenir chez son spectateur un regard objectif sur l'origine truquée de cette passion et l'absence de pertinence du mot humeur appliqué à Othello. Desdémone, inquiète de la perte de son mouchoir, cadeau du More auquel il tenait beaucoup, rappelle combien il est peu jaloux de nature: "the sun where he was born/ Drew all such humours from him" (III, 4, 23-24). En revanche, dans une scène de voyeurisme où il commente les ébats de Cassio avec sa maîtresse Bianca en faisant croire à Othello qu'il s'agit de Desdémone, le manipulateur des apparences qu'est Iago enjoint cyniquement à Othello la

Gisèle Venet

patience, "Or I shall say you are all in all in spleen,/ And nothing of a man" (IV, I, 83-84). Certes, tout est vrai à s'y méprendre, comme au théâtre: les manifestations physiologiques de cette passion sont minutieusement répertoriées, et Othello sent sa poitrine se soulever, ému au delà de tout contrôle par "la tyrannie de la haine". Desdémone et Emilie en viennent à débattre du sens de ces manifestations. Desdémone a l'intuition d'une machination anormale – "some unhatch'd practice (...)/ Hath puddled his clear spirit" (III, IV, 134-136), tandis qu'Emilie, l'épouse de Iago, terre à terre et sans illusion, tient que le vrai jaloux est jaloux sans cause. Elles mourront toutes deux, l'une de la jalousie induite en Othello qui se croit justicier en étouffant Desdémone sous un oreiller, l'autre, Emilie, poignardée par un Iago qui tente de la faire taire quand enfin elle découvre en lui l'auteur de la machination.

À la faveur d'une suggestion devenue sujétion dont tous les symptômes ont paru, comme il sied au théâtre, plus vrais que nature, l'anatomie des humeurs a laissé place à une anatomie des passions. Le monstrueux a cessé de s'expliquer par une métaphysique, Othello nous le confirme au dénouement: Iago n'a pas les pieds fourchus du diable. La fatalité démoniaque, qui rendait le mal intelligible dans *Richard III*, s'est changée en contingence imparable parce qu'imprévisible, qui impose une autre représentation de la nécessité tragique: la passion y sera vécue comme malheur personnel, et non plus l'humeur comme déterminisme métaphysique. Dans l'alchimie du théâtre baroque qu'illustre ici au premier chef *Othello*, la cosmo-physiologie métaphysique, le théâtre des humeurs, aura finalement permis une expérience de laboratoire dans laquelle se dessine, le temps d'une tragédie, une nouvelle psychologie pour une nouvelle esthétique²³, le théâtre à venir des seules passions.

²³ Voir Gisèle Venet, *Shakespeare. Tragédies*, Gallimard, Introduction, p. CCVII-CCVIII en particulier.