



Varia 4

- François Poulet

Du spectaculaire au brouillage des signes :

Les représentations littéraires et iconographiques du fou au XVIIe siècle

Au sixieme jour subsequent Pantagruel feut de retour : en l'heure que, par eau, de Bloys estoit arrivé Triboulet. Panurge à sa venue luy donna une vessie de porc bien enflée et resonante à cause des poys qui dedans estoient, plus une espée de boys bien dorée, plus une petite gibbessiere faicte d'une coque de tortue, plus une bouteille clissée pleine de vin breton, et un quarteron de pommes Blandureau¹.

Au moment d'interroger Triboulet, dans les derniers chapitres du *Tiers Livre*, Panurge le revêt d'un certain nombre d'attributs, comme si le fou, à qui l'un des derniers mots de l'œuvre sera laissé – manière de mettre à mal les paroles savantes précédemment proférées – ne pouvait s'exprimer sans être au préalable affublé des signes visuels de son trouble d'esprit. En définitive, pour seule réponse, Triboulet donne à Panurge un coup de poing entre les épaules, lui délivre quelques paroles incompréhensibles et le frappe avec sa vessie de porc ; puis il s'amuse avec celle-ci en faisant résonner les pois. Myriam Marrache-Gouraud constate que, dans les œuvres graphiques et littéraires du XVIe siècle, les signes minimaux délivrés par le fou sont

¹ Fr. Rabelais, *Le Tiers Livre*, texte établi, annoté et présenté par J. Céard, Paris, Le Livre de Poche, « Bibliothèque classique », 1995, chap. XLV, p. 415.

« un costume et un comportement hors-norme, désignant au lecteur ou au spectateur l'image d'un écart par rapport aux règles de conduite prescrites dans une situation donnée, voire une radicale inversion des codes et des attentes normatives »². Parmi ces signes visuels et linguistiques, on trouve ici la vessie de pois, qui fait communément partie de la panoplie du fou à la fin du Moyen Âge et à la Renaissance, mais aussi l'incapacité ou l'absence de volonté de communiquer avec ceux qui l'entourent par le biais d'un langage clair et transparent.

Comment ce codage de la folie évolue-t-il au XVII^e siècle ? Les représentations du fou diffusent-elles des signes directement lisibles et déchiffrables, en fonction de conventions littéraires et esthétiques solidement établies ? Notre étude souhaiterait mettre en valeur l'opposition qui s'instaure, dans la première moitié du siècle, entre les signes visuels et iconographiques de la déraison, que l'on rencontre dans les illustrations, mais aussi dans les costumes et les dispositifs des ballets de cour, et les signes que l'on trouve dans les représentations littéraires du fou. Tandis que les entrées en scène des bouffons de ballet se caractérisent par la reprise de symboles et d'emblèmes traditionnellement associés au trouble d'esprit, dans une visée spectaculaire, les signes littéraires se font plus opaques : brouillant la perception du récepteur, ils aboutissent à estomper les frontières entre raison et trouble de l'esprit. Ce constat vaut pour les représentations du fou que l'on trouve dans les œuvres comiques de la première moitié du XVII^e siècle, et notamment dans les histoires comiques, qui multiplient, dans la lignée de *Don Quichotte*, les personnages de « lecteurs extravagants ». Dans cette catégorie spécifique de roman, l'extravagance ne se donne pas à voir directement : le personnage ne révèle son trouble que progressivement, à partir d'un faisceau de signes convoquant à la fois les domaines (pseudo-)savant, littéraire et esthétique. Ainsi, en laissant de côté les personnages de furieux, dont la folie ne constitue qu'un épisode de l'œuvre qui les met en scène, nous nous consacrerons à l'étude d'un corpus exclusivement comique, confrontant les fous et bouffons des ballets burlesques aux extravagants des textes littéraires.

² M. Marrache-Gouraud, « *Hors toute intimidation* » : *Panurge ou la parole singulière*, Genève, Droz, « Etudes rabelaisiennes », 2003, p. 275. Voir également G. Berthon, « Triboulet a frères et sœurs : fou de cour et littérature au tournant des XV^e et XVI^e siècles », dans *Images de la folie au tournant du Moyen Âge et de la Renaissance*, sous la direction de G. Berthon et X. Leroux, *Babel*, n° 25, 2012.

Fous et bouffons des divertissements de cour : une emblématique spectaculaire

Une panoplie conventionnelle

Dans *Le Sceptre et la marotte : histoire des fous de Cour*³, Maurice Lever montre comment les représentations littéraires et iconographiques du fou rassemblent, à partir de la fin du Moyen Âge, un faisceau de signes et de symboles directement identifiables par le récepteur. Ces codes convoquent d'une part une palette chromatique composée de couleurs à la symbolique négative : c'est le cas du jaune, associé à la bassesse morale, à l'infamie, à la trahison – ce qui est encore le cas aujourd'hui, notamment dans l'expression « un jaune », qui désigne un briseur de grève –, mais aussi au safran, plante considérée comme l'une des causes naturelles possibles de la folie ; c'est également le cas du vert, couleur de déshonneur et de déchéance. Toutefois, la palette de la folie réunit avant tout des couleurs qui jurent les unes avec les autres : jaune et vert sont ainsi fréquemment associés parce que leur confrontation signifie visuellement la laideur et le désordre ; on les trouve fréquemment mêlés au rouge, au sein d'un tableau bigarré et bariolé, dont l'aspect disharmonieux peut être renforcé par des motifs géométriques, telles les hachures, les rayures ou les losanges⁴. Cette palette qui choque la vue s'applique à un costume qui devient très rapidement emblématique de la folie : il se compose d'un coqueluchon, ou d'un capuchon à oreilles d'âne, version dégradée de l'habit monastique, l'âne symbolisant depuis l'Antiquité l'ignorance et la lubricité ; il comporte souvent une casaque dont la forme, en dents de scie, s'oppose à la rigueur et à l'ordre représentés par la coupe en ligne droite ; il est agrémenté d'accessoires tels les grelots et la vessie de porc, celle-là même que porte Triboulet, dont les pois secs résonnent comme la tête vide du sot ; enfin, cette panoplie est complétée de la fameuse marotte, parodie de sceptre royal, qui reproduit très souvent en miniature la tête du fou coiffée de son coqueluchon et de ses grelots, dans une mise en abyme inquiétante de sa folie. Aussi le fou de la fin du Moyen Âge est-il, selon les termes de Maurice Lever, un « corps

³ M. Lever, *Le Sceptre et la marotte : histoire des fous de Cour*, Paris, Fayard, 1983, pp. 37 sq.

⁴ Voir M. Pastoureau, « Formes et couleurs du désordre : le jaune et le vert », *Médiévales*, n° 4, mai 1983, pp. 62-72.

sonnant »⁵, dont les mouvements produisent des bruits discordants, dans un effet de négation sinistre de la parole articulée. Les documents iconographiques du temps, tout comme certaines expressions verbales, associent également la folie à une pierre logée dans la tête, dont l'extraction entraînerait la guérison du patient – cette opération pseudo-médicale apparaissant davantage comme une légende que comme une pratique attestée⁶ : le plus célèbre exemple en est très certainement le tableau de Jérôme Bosch intitulé *L'Extraction de la pierre de folie* (v. 1494), dans lequel le « chirurgien » chargé d'opérer le malade porte lui-même un entonnoir renversé sur la tête et une cruche – image de l'esprit vide – à la ceinture, tandis qu'une religieuse, coiffée d'un livre – symbole de vain savoir – assiste à la scène en se tenant mélancoliquement la tête (**fig. 1**).

Ces signes à la double dimension visuelle et sonore se rencontrent également dans les recueils d'emblèmes et les gravures de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance. *La Nef des fous* de Sébastien Brant, qui paraît en 1494, connaît rapidement un grand succès de librairie dans toute l'Europe. Les gravures de Dürer qui accompagnent chacun des chapitres affublent presque systématiquement les personnages représentés du coqueluchon à oreilles d'âne et grelots⁷ (**fig. 2**). Les accessoires traditionnels de la folie servent donc à illustrer la satire morale et théologique que Brant formule à l'encontre des vices universels des hommes. *La Nef des fous* de Bosch, tableau datant de la même époque, fait elle aussi figurer, dans une position de surplomb, assis en hauteur sur le gouvernail, un fou portant son costume stéréotypé et sa marotte, qui boit – s'enivre ? – dans une coupe.

Cette multitude de symboles signifiant aux yeux de tous la folie de celui qui les porte tranche avec le « dénuement »⁸ qui caractérisait le fou médiéval, selon Jean-Marie Fritz. Dans la littérature du XII^e siècle, on distingue un « fou urbain » (Tristan) qui, attaché à une cour princière, simule la folie, et un « fou sauvage ou sylvestre » (Yvain), dont l'esprit est réellement troublé : celui-ci, au moment de son entrée en folie, se défait de ses vêtements, de ses cheveux et même de son langage ; il rejoint

⁵ M. Lever, *Le Sceptre et la marotte*, *Op. cit.*, p. 51.

⁶ Voir H. Brabant, « Les traitements burlesques de la folie aux XVI^e et XVII^e siècles », dans *Folie et déraison à la Renaissance*, Bruxelles, Ed. de l'Université de Bruxelles, 1976, pp. 75-95.

⁷ S. Brant, *La Nef des fous*, texte établi, traduit, annoté et présenté par N. Taubes, Paris, J. Corti, « Les Massicotés », 1997.

⁸ J.-M. Fritz, *Le Discours du fou au Moyen Âge (XII^e-XIII^e siècles)*, Paris, PUF, 1992, p. 108.

l'espace de la forêt pour y vivre en la seule compagnie des bêtes⁹. Toutefois, ce « dénuement » montre tout autant la folie de celui qu'il caractérise que les multiples accessoires précédemment évoqués, mais en choisissant la voie de l'absence plutôt que celle de la sur-représentation : nudité, pilosité et mutisme permettent à l'observateur du fou de l'identifier comme tel lorsqu'il croise son errance sylvestre. Bien que les signes et les emblèmes de la déraison ne soient pas aussi codifiés qu'ils le seront à la fin du Moyen Âge et à la Renaissance, d'autres symboles de la folie peuvent s'ajouter à ceux que nous venons de citer, telle la massue, ancêtre probable de la marotte. Aussi le chevalier s'attache-t-il, au moment de sa guérison, à effacer les marques de son ensauvagement en revêtant son armure et en reprenant l'apparence d'un gentilhomme courtois et civilisé.

Les représentations spectaculaires de la folie renaissante perdurent-elles dans les œuvres iconographiques et narratives de l'âge classique ? Les accessoires mentionnés par Maurice Lever sont encore fréquemment attribués aux personnages de bouffons que l'on rencontre dans les ballets et les divertissements de cour. Généralement muettes, ces figures ne peuvent signifier leur déraison aux spectateurs qu'au moyen de leurs costumes, de leurs attributs, de leurs danses et gesticulations bouffonnes. Les recueils de *Ballets et mascarades de cour* collectés par le bibliographe Paul Lacroix¹⁰ nous fournissent plusieurs descriptions de personnages insensés : *Le Grand Ballet des Effets de la Nature* (1632), dont le livret est de Guillaume Colletet, réserve par exemple une entrée à « un fol de village ou batteur de sonnettes », vêtu « de gris, de jaune et de vert, le capuchon sur la teste de mesme couleur, et la marotte en main », qui danse « sur un air aussi bouffon que ses desmarches [sont] extravagantes »¹¹. Cette danse plaisante, qui marque un changement de registre par rapport aux festivités nuptiales qui la précédaient, est en outre accompagnée par des hautbois jouant un air qui tranche avec elle¹². Dans la troisième entrée du *Ballet du Roy*

⁹ *Ibid.*, pp. 22-35. Voir également M. Laharie, *La Folie au Moyen Âge (XI^e-XIII^e siècles)*, Paris, Le Léopard d'Or, 1991 et L. Borràs Castanyer, « La maladie amoureuse dans les images et les textes », *Actes Eros-Pharmakon, Ri.L.Un.E*, n° 7, 2007, pp. 295-313.

¹⁰ P. Lacroix, *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)* [1868-1870], Genève, Slatkine Reprints, 1968, 6 t.

¹¹ *Ibid.*, t. IV, pp. 197-198.

¹² Voir M. M. McGowan, *L'Art du ballet de cour en France (1581-1643)*, Paris, Ed. du CNRS, « Le Chœur des Muses », 1978, p. 166.

ou la vieille Cour (1635), un docteur servant de plaisant au Prince du ballet quitte sa robe noire pour exécuter une danse ridicule en « habit de bouffon »¹³. Entrent par la suite, dans la onzième entrée, deux folles et un fou, attachés au service de la Princesse du ballet :

[...] les deux premiers representez par les sieurs Saintot le jeune et Henault, en habits mi-partie de verd et jaune, couverts de plumes de mesmes couleurs ; le troisieme par le sieur Le Camus, coiffé d'un tambour de basque et d'un moulinet, le reste à l'avenant¹⁴.

Intervient également dans ce ballet le « fol de la feste, coiffé de cartes et tarots, vestu de vert, avec force queues de renard, et sonnettes aux jambes », dont le personnage est tenu par le sieur de La Lane, « avec une danse respondant à ses habits »¹⁵. Comme on le voit, les auteurs des livrets ne se contentent pas de reprendre les attributs traditionnellement associés à la folie ; ils savent faire preuve d'inventivité, notamment au niveau des couvre-chefs prêtés aux bouffons : dans *Le Ballet des Ecervelez*, composé par Guillaume Colletet en 1633, « l'avant-coureur des écervelez » est « coiffé d'un moulin à vent », tandis que dans *Le Ballet du Bureau d'Adresses* (1640), la dix-septième entrée fait apparaître un « hypocondre coiffé d'une cruche », qui est ensuite « chassé pour ses extravagances, et sa cruche cassée »¹⁶. Les ballets de cour font également la part belle aux figures allégoriques de la folie, immédiatement identifiables par le spectateur lettré, au premier rang desquelles l'on rencontre Momus, bouffon de l'Olympe : il prend notamment place, en compagnie de son cortège, dans *Le Ballet de l'Harmonie* (1632) et *Le Ballet de Psyché ou de la Puissance de l'amour* (1656)¹⁷.

L'ensemble de ces divertissements participe à la vogue des ballets burlesques qui animent la cour, Paris et la province à partir des années 1620¹⁸. Les danses

¹³ P. Lacroix, *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV*, *Op. cit.*, t. V, p. 60.

¹⁴ *Ibid.*, p. 62.

¹⁵ *Ibid.*, p. 64.

¹⁶ *Ibid.*, t. IV, p. 323 et t. VI, p. 26.

¹⁷ *Ibid.*, t. IV, pp. 207-219. Voir également M.-Fr. Christout, *Le Ballet de cour de Louis XIV (1643-1672) : mises en scène* [1967], Paris, Picard, « Centre National de la Danse », 2005, p. 86.

¹⁸ M. M. McGowan, *L'Art du ballet de cour en France (1581-1643)*, *Op. cit.*, pp. 78-79. Voir également Ph. Hourcade, *Mascarades et ballets au Grand siècle (1643-1715)*, Paris, Desjonquères, « Centre national de la danse », 2002 et *Ballets burlesques pour Louis XIII. Danse et jeux de transgression (1622-1638)*, textes établis, annotés et présentés par M.-Cl. Canova-Green et Cl. Nédelec, Toulouse, Société de Littératures Classiques, 2012, t. II.

ridicules des fous emportent alors les faveurs d'un large public, aristocrate ou bourgeois, comme en témoignent les nombreux ballets qui convoquent ce type de personnages : *Le Ballet de la Folie des folles* (1605), *Le Ballet des Fols* (1620), *Le Ballet des Fols aux dames, dansé aux Marais du Temple* (1627), *Le Ballet de l'Extravagant* (1631), *Le Ballet des Petites-Maisons* (v. 1640)¹⁹, etc. Les grands seigneurs du royaume n'hésitent pas à s'affranchir, le temps du spectacle, de la dignité attachée à leur rang pour revêtir le costume du bouffon et danser son rôle grotesque : Gaston d'Orléans, frère de Louis XIII, semble s'être spécialisé dans ce type de rôles, tandis que le roi lui-même n'aurait pas dédaigné ce passe-temps²⁰. Comme de nombreuses études l'ont déjà montré²¹, la dimension spectaculaire qui caractérise ce type de divertissements auliques vise à conforter et à consolider l'autorité du pouvoir royal : à ce titre, la lisibilité transparente des costumes et des dispositifs participe de l'attribution d'une place bien délimitée à chacun, selon une hiérarchie reflétant l'image des positions sociales²².

Dans la seconde moitié du XVII^e siècle, la comédie-ballet accordera elle aussi une grande place aux personnages de bouffons. Dans *Les Amants magnifiques*, divertissement représenté à Saint-Germain-en-Laye en février 1670, Molière joue le rôle du « plaisant de cour » Clitidas. *L'Inventaire* dressé après sa mort décrit en ces termes l'habit du fou :

[...] consistant en un tonnelet, chemisette, un jupon, un caleçon et cuissards, ledit tonnelet de moire verte, garni de deux dentelles or et argent, la chemisette de velours à fond d'or, les souliers, jarrettières, bas, festons, fraise et manchettes, le tout garni d'argent fin [...]²³.

¹⁹ Voir la table générale des ballets et mascarades fournie par P. Lacroix, *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV*, *Op. cit.*, t. I, pp. XXVII-XXXIII.

²⁰ M.-Fr. Christout, *Le Ballet de cour de Louis XIV (1643-1672)*, *Op. cit.*, p. 26.

²¹ Voir, entre autres, J.-M. Apostolidès, *Le Roi-machine : spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Minuit, 1981 ; L. Marin, *Le Portrait du roi*, Paris, Minuit, 1981 et M.-Cl. Canova-Green, *La Politique-spectacle au Grand Siècle : les rapports franco-anglais*, Paris-Seattle-Tübingen, PFSCS, « Biblio 17 », 1993.

²² Voir le costume bigarré, rouge, vert et jaune, les grelots, la marotte et le coqueluchon des demi-fous du *Ballet des fées de la forêt de Saint-Germain* (1625), dont l'illustration est reproduite dans M.-Fr. Christout, *Le Ballet de cour au XVII^e siècle : iconographie thématique / The Ballet de Cour in the XVIIth Century*, Genève, Minkoff, 1987, p. 95.

²³ *Inventaire après décès de Molière*, dans Molière, *Œuvres complètes*, textes établis, annotés et présentés par G. Forestier et Cl. Bourqui, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, t. II, p. 1150.

Ce riche costume signale la folie de celui qui le porte par sa couleur verte, mais aussi par son caractère démodé, qui évoque à la fois l'habit à l'antique et la mode du siècle passé (avec sa « fraise »). De la fin du Moyen Âge au XVIII^e siècle, on rencontre également des fous et des « hommes sauvages » – image médiévale de la folie – dans les défilés organisés à l'occasion des entrées royales dans les grandes villes du royaume. Jacques Heers mentionne par exemple la présence d'« ung fol chevauchant sur ung cheval a quatre piés, a maniere d'ung singe »²⁴, dans le cortège accompagnant Louis XI lors de son entrée solennelle à Paris, en 1461.

Néanmoins, les représentations de la folie que l'on trouve dans les divertissements de cour ne se contentent pas toutes de reprendre telles quelles les codifications héritées du Moyen Âge et de la Renaissance. En effet, certains ballets montrent que les signes de la déraison tendent aussi à s'incarner au travers de figures littéraires bien connues des spectateurs lettrés : les attributs stéréotypés du fou – coqueluchon, grelots et marotte – sont alors abandonnés au profit de signes moins conventionnels, qui ne sont déchiffrables qu'en passant par le détour des œuvres fictionnelles auxquelles ils sont liés.

Vers une médiatisation littéraire du déchiffrement des signes

Le Libraire du Pont-Neuf ou les Romans, ballet composé vers 1643, fait défiler, entre autres personnages romanesques, Don Quichotte et Sancho Panza, ou encore le « berger extravagant », héros de l'histoire comique du même nom publiée par Charles Sorel en 1627-1628. Cette fois-ci, il ne s'agit pas de rôles muets : les vers prononcés par les personnages sont destinés à redoubler ce que leur apparence, leur costume et leur danse apprennent déjà aux spectateurs, à savoir qu'il s'agit de fous. C'est notamment le cas de la tirade du « berger extravagant », qui prend part à la treizième entrée, en compagnie de Cardenio et de Buscon :

Nostre habit comme nostre danse
Fait bien voir que nous sommes fous :
Mais ce mal à toute la France
Est commun aussi bien qu'à nous.
Qui fait le sot pour une sotté,
Qui d'un teint brun fait sa marotte,

²⁴ J. Heers, *Fêtes des fous et Carnavals* [1968], Paris, Fayard, 1997, p. 158.

Qui pour la blanche a du dessein :
Enfin nostre raison est telle ;
Si l'amour blesse la cervelle,
Qui se peut vanter d'estre sain ?²⁵

Si le terme de « marotte » est bien mentionné dans ces quelques vers, c'est au sens figuré de passion amoureuse intense ressentie par un « sot » à l'égard d'une « sottie », et non comme accessoire matériel et concret brandi par le fou. Mais les vers cités ne suffisent pas à apprendre au public l'identité du personnage en question : il faut supposer que d'autres signes – visuels cette fois-ci –, au niveau du costume et des accessoires associés au rôle, permettraient aux spectateurs de reconnaître le personnage littéraire s'exprimant ici. Les propos du berger se contentent en effet d'évoquer sa folie amoureuse en passant sous silence l'extravagance romanesque qui le pousse à tenter d'imiter les aventures de Céladon et des héros de pastorales. De même, les vers prononcés par Don Quichotte sont assimilables aux rodomontades d'un capitain-matamore se vantant de ses prétendus exploits géographiques et amoureux²⁶ : là encore, la dimension livresque de la folie du personnage – sa volonté de se conduire sur le modèle des héros de romans de chevalerie – n'est pas mentionnée. Seule une allusion est faite à l'épisode du roman de Cervantes au cours duquel le vieil hidalgo perce des outres de vin en pensant avoir affaire à un géant²⁷. Sancho fait quant à lui référence à la vaine promesse que son maître lui a faite de lui confier le gouvernement d'une île. Ainsi, les attributs les plus stéréotypés de la folie, qui en constituent des signes évidents, sont ici délaissés au profit de simples allusions, sous la forme d'un jeu littéraire consistant, pour le public, à identifier les héros des romans qu'il a lus. Les symboles explicites, fréquemment convoqués par l'iconographie, laissent ici place à des signes littéraires moins immédiatement déchiffrables.

D'autres ballets s'inscrivent quant à eux dans la mode de l'imaginaire mélancolique qui, à la fin de la Renaissance et au XVII^e siècle, investit tous les domaines artistiques, comme le montrait déjà l'exemple de Don Quichotte et du

²⁵ P. Lacroix, *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV*, *Op. cit.*, t. VI, p. 67.

²⁶ « Enflé d'une ardeur heroïque, / Et d'un courage sans pareil, / J'ay rendu ma gloire publique, / Et me suis fait cognoistre autant que le Soleil : / On chante par toute la terre / Mes exploits d'amour et de guerre [...] » (*Ibid.*, « Onzième entrée », p. 66).

²⁷ Cet épisode a lieu au début du chapitre XXXV de la première partie de *Don Quichotte*.

« berger extravagant » Lysis, tous deux frappés de mélancolie romanesque. La Mélancolie apparaît notamment dans *La Boutade des Incurables du corps et de l'esprit* (v. 1640)²⁸ et dans *Le Ballet de la Nuit* (1653), où un philosophe au grand chapeau pointu et un poète bouffon incarnent tous deux la bile noire²⁹. Ces allusions à la physiologie humorale renvoient en fait davantage au traitement littéraire de l'humeur noire, notamment dans le roman, qu'au domaine de la médecine proprement dit.

Les signes de la folie que l'on peut relever dans les ballets de la première moitié du XVII^e siècle ne se résument donc pas à la simple répétition des codes traditionnels de la déraison : ils ont tendance à en complexifier les représentations, en puisant tout particulièrement dans le riche vivier de personnages insensés que leur offre la littérature. L'analyse de quelques histoires comiques du XVII^e siècle va nous permettre à présent de montrer comment les signes littéraires de la folie évoluent vers le brouillage et l'opacité, en s'écartant résolument des codes spectaculaires que nous venons d'étudier.

Le brouillage des signes au service de la satire littéraire : portrait du lecteur extravagant dans les histoires comiques du XVII^e siècle

Les signes (pseudo-)savants et littéraires du trouble d'esprit

Dans les histoires comiques du XVII^e siècle, l'identification du fou par celui qui l'observe ne se fait pas dans les mêmes termes que dans les divertissements de cour. C'est tout particulièrement le cas du « lecteur extravagant », personnage que l'on rencontre à de nombreuses reprises dans le sillage de Don Quichotte et qui bascule comme lui dans la folie pour avoir lu de manière intensive une certaine catégorie de romans – roman pastoral pour Lysis dans *Le Berger extravagant* de Sorel, « vieux romans » de chevalerie pour Don Clarazel dans *Le Chevalier hypocondriaque* de Du Verdier (1632), la *Clélie* de Mlle de Scudéry pour Juliette d'Arviane dans *La Fausse Clélie* de Subligny (1671), etc. Une fois la crise mélancolique enclenchée, le lecteur devenu fou enfile un costume conçu sur le modèle de ceux que portent les héros des romans qu'il vénère et quitte sa demeure afin d'imiter, dans la mesure du possible, leurs aventures. L'incipit *in medias res* du *Berger extravagant* s'ouvre sur les paroles que

²⁸ P. Lacroix, *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV*, *Op. cit.*, t. V, pp. 317-329.

²⁹ M.-Fr. Christout, *Le Ballet de cour de Louis XIV (1643-1672)*, *Op. cit.*, p. 72.

Lysis adresse à son maigre troupeau, qu'il garde dans une prairie de Saint-Cloud, et sur l'hommage qu'il rend à sa maîtresse Charite. Voici le spectacle qu'il offre alors à Anselme, jeune seigneur parisien qui, se promenant à la campagne, l'aperçoit pour la première fois :

Mais si son troupeau estoit mal en point, son habit estoit si leste en recompense, que l'on voyoit bien que c'estoit là un Berger de reputation. Il avoit un chapeau de paille retroussé par le bord, une roupille & un haut de chausse de tabis blanc, un bas de soye gris de perle, & des souliers blancs avec des nœuds de taffetas vert. Il portoit en escharpe une pannetiere de peau de fouyne, & tenoit une houlette aussi bien peinte que le baston d'un maistre de ceremonies, de sorte qu'avec tout cét équipage il estoit fait à peu pres comme Bellerose, lors qu'il va représenter Myrtil à la pastoralle du Berger fidelle. Ses cheveux estoient un peu plus blonds que roux, mais frisez naturellement en tant d'anneaux qu'ils monstroient la seicheresse de sa teste, & son visage avoit quelques traits qui l'eussent fait paroistre assez agreable, si son nez pointu & ses yeux gris à demy retournez & tout enfoncez ne l'eussent rendu affreux, monstrant à ceux qui s'entendoient à la Physionomie, que sa cervelle n'estoit pas des mieux faites³⁰.

On le voit, nuls coqueluchon à grelots ni marotte dans l'accoutrement de Lysis, bien que sa houlette puisse en être le substitut. Si son apparence paraît néanmoins « extraordinaire »³¹ à Anselme, c'est parce qu'elle fait signe vers deux domaines : d'une part, le monde théâtral, Lysis pouvant d'emblée être assimilé à un comédien revêtu de son costume et occupé à répéter un rôle de bergerie, tel Bellerose dans *Le Berger fidèle*, pièce inspirée du *Pastor fido* de Guarini – à la différence près que Lysis paraît bien moins bon acteur que le célèbre chef de troupe de l'Hôtel de Bourgogne ; d'autre part, les traits de son visage font référence aux théories humorales en usage à l'époque où Sorel compose son roman. Martine Alet a en effet montré comment chaque détail de son portrait pouvait être interprété à l'aune des traités de médecine consacrés à la mélancolie³² : la physionomie du prétendu berger permet de diagnostiquer un tempérament naturellement dominé par le sang et la bile jaune, ayant dégénéré en bile noire aduste du fait d'une activité de lecture intensive, associée aux nuits sans sommeil, aux jeûnes et au manque d'activité physique. Les signes médicaux à la fois savants et littéraires – ils permettent d'inscrire Lysis dans la lignée

³⁰ Ch. Sorel, *Le Berger extravagant. Où parmi des fantaisies amoureuses, on void les impertinences des Romans et de la Poesie*, Paris, Toussaint du Bray, 1627-1628, I, 1, pp. 2-4.

³¹ *Ibid.*, p. 4.

³² M. Alet, « Etude psycho-physiologique du *Berger extravagant* de Charles Sorel : la mélancolie de Louys », *PFJCL*, vol. XXIX, n° 56, 2002, pp. 153-175.

du mélancolique Don Quichotte – se retrouvent disséminés tout au long de l'œuvre : ils aboutissent à former un réseau qui rend plus complexe l'identification visuelle du fou, dans la mesure où leur repérage engage des connaissances que le lecteur ne possède pas nécessairement. Dans les « Remarques » qui accompagnent et commentent chacun des quatorze livres du *Berger* à partir de 1628, l'auteur n'apporte pas de précision particulière sur cette dimension médicale du portrait de Lysis : il suppose donc que son lecteur entend suffisamment la physionomie pour les comprendre sans aide extérieure.

En définitive, le diagnostic de la folie de Lysis s'effectue moins par le sens de la vue que par celui de l'ouïe : c'est en l'entendant parler que son observateur comprend que son esprit est troublé et qu'il ne s'agit pas d'un comédien³³. Les signes linguistiques de la déraison viennent donc, dans un second temps, mettre fin au quiproquo suscité par la vue de l'extravagant. C'est notamment le cas dans le chapitre XXV du *Chevalier hypocondriaque*, lorsque Don Clarazel, ayant découvert dans un pré les corps sans vie de trois gentilshommes, qui viennent de toute évidence de se battre en duel, se persuade que son devoir lui commande de châtier l'auteur de ces crimes, à l'instar de Don Galaor vengeant la mort du bon Anthébon assassiné par Palingues. Lorsque survient le prévôt des maréchaux de Lyon, accompagné d'une troupe d'archers, Don Clarazel lance immédiatement l'assaut contre ceux qu'il identifie comme les coupables. Le prévôt pense tout d'abord que le chevalier a participé au duel et prévoit de le conduire à Lyon afin de le faire pendre, conformément aux édits prohibant ce type de combats singuliers. C'est lorsque Don Clarazel le menace de la vengeance qu'accompliront après sa mort le chevalier de la Rose Verte, Agésilan de Colchos, Don Sylves de la Selve, Amadis de Gaule ou tout autre prince de Grèce, qu'il comprend la nature de son trouble et décide de le relâcher :

A ces mots le Prevost le regardant attentivement fort esmerveillé de l'extravagance de ce discours il commença de juger qu'il estoit hypocondriaque, & de croire par consequent qu'il estoit innocent du crime pour lequel il l'avoit fait prendre [...] ³⁴.

³³ « Anselme oyant toutes ces choses si peu communes, eut un estonnement nonpareil, & connut qu'il avoit trouvé un homme malade de la plus estrange folie du monde [...] » (Ch. Sorel, *Le Berger extravagant*, *Op. cit.*, I, 1, pp. 8-9).

³⁴ G. S. Du Verdier, *Le Chevalier hypocondriaque*, Paris, Pierre Billaine, 1632, chap. XXV, p. 594.

Comme chez Lysis, la folie romanesque de Don Clarazel est liée à une forme de mélancolie, l'hyppocondrie, parfois assimilée à la mélancolie érotique dans les traités de médecine du temps. Cette médiation doublement littéraire et médicale dans l'appréhension du trouble qui frappe les personnages est révélatrice de l'apparition d'une catégorie de folie spécifique dans les premières décennies du XVII^e siècle : l'extravagance, dérèglement psychique et physiologique causé par un certain type de livres – les romans – et un rapport tronqué au savoir – caractérisé par l'excès et l'accumulation quantitative –, qui convoque l'imaginaire littéraire de la mélancolie et entre au service d'une polémique dirigée contre une mauvaise bibliothèque. La panoplie traditionnelle du fou renaissant, fondée sur le détournement parodique des attributs religieux et politiques (la robe du moine, le sceptre royal) n'a donc plus lieu d'être : l'extravagance ne se définit pas comme un type de folie subversive par rapport au pouvoir, mais comme l'instrument d'une satire métalittéraire et esthétique. Par le biais des « lecteurs extravagants » Lysis et Clarazel, Sorel et Du Verdier – lui-même auteur de romans de chevalerie – visent une certaine conception de l'illusion romanesque : celle que l'on trouve dans les romans-fleuves conventionnels et qui consiste à entraîner le lecteur dans les rets de l'imaginaire le plus mensonger. Introduit dans un monde fictionnel qui n'a plus qu'un lointain rapport avec le monde référentiel dans lequel il vit, le récepteur du roman risque de ne plus pouvoir revenir sur ses pas et de continuer à interpréter tout ce qui l'entoure, une fois le livre refermé, par le filtre trompeur de l'illusion romanesque. L'extravagance de Lysis et de Don Clarazel apparaît donc comme une image hyperbolique du danger encouru par le lecteur de romans fabuleux. L'arrière-plan médical sur lequel se développe leur trouble fait alors office d'autorité savante visant à légitimer la représentation de la folie ainsi donnée.

L'absence de signes visuels de la folie se retrouve dans la plupart des œuvres comiques théâtrales et romanesques du XVII^e siècle qui, sans mettre en scène de « lecteur extravagant », font intervenir des personnages de fous ou de bouffons. Dans *Dom Japhet d'Arménie*, comédie de Scarron datant de 1653, l'ancien fou de Charles Quint ne porte pas le costume traditionnel des bouffons ; seul son valet Foucaral est

affublé d'un « habit bizarre »³⁵, l'adjectif devant ici être entendu au sens de « bigarré », « composé de plusieurs couleurs ». Collinet, qui entre au service du seigneur Clérante après que la perte d'un procès l'a rendu fou, dans *L'Histoire comique de Francion*, est quant à lui vêtu à la manière d'un riche seigneur³⁶. En constituant un signe directement déchiffrable par l'œil, la panoplie traditionnelle du fou avait pour fonction de signifier sa mise à l'écart, son statut singulier au sein de l'espace social et notamment de la cour ; que sa parole fût libre ou bien contrôlée par le pouvoir royal, sa place était d'emblée matérialisée comme distincte de celle des courtisans ou des autres serviteurs du souverain. Au contraire, l'extravagant n'est pas un personnage exclu de la société, monstrueux, qui serait hors des normes sociales : ce trait explique l'absence de costume singulier le distinguant. Dans la mesure où son extravagance possède avant tout des enjeux métalittéraires, son emblématique se comprend d'abord en fonction de problématiques esthétiques.

C'est pourquoi les attributs conventionnels du fou n'apparaissent plus que sous la forme de simples allusions, par petites touches, dans les histoires comiques qui mettent en scène un lecteur extravagant. Tandis que la marotte n'est bien souvent mentionnée que dans le cadre d'expressions lexicalisées et de proverbes³⁷, la palette chromatique de la folie n'est plus présente que sous la forme de rares et discrètes touches de pinceau qu'il est possible de suivre au fil de l'œuvre, tels ces « nœuds de taffetas vert »³⁸ qui servent à fermer les chaussures de Lysis et dont il se défait par la suite lorsqu'il choisit de ne porter que du rouge, couleur supposée de Charite³⁹. Ce détail rappelle par ailleurs « l'imitation de casque » que Don Quichotte nouait autour

³⁵ P. Scarron, *Dom Japhet d'Arménie*, dans *Théâtre complet*, textes établis, annotés et présentés par V. Sternberg, Paris, Champion, 2009, vol. I, III, 1, v. 601, p. 443.

³⁶ Ch. Sorel, *Histoire comique de Francion*, dans *Romanciers du XVII^e siècle*, textes établis, annotés et présentés par A. Adam, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, L. V, p. 262. M. Lever précise toutefois que les fous de cour étaient eux aussi généralement vêtus de riches habits à l'époque médiévale (*Le Sceptre et la marotte*, *Op. cit.*, p. 62).

³⁷ Le terme est par exemple employé au sens de « divertissement bouffon » dans *Le Chevalier hypocondriaque*, lorsque le héros est « intronisé » chevalier : « [...] une vieille femme laquelle estant fort curieuse estoit sortie de la cuisine où elle servoit ordinairement pour avoir sa part du plaisir que l'on prenoit de ceste marotte [...] » (*Op. cit.*, chap. VII, p. 125).

³⁸ Ch. Sorel, *Le Berger extravagant*, *Op. cit.*, I, 1, p. 3.

³⁹ Voir le commentaire que fait l'auteur au sujet de cette couleur dans ses « Remarques » : « [...] s'il dit [Lysis] qu'il mesprise le vert, entre autres choses, pource que l'on donne un bonnet vert à ceux qui font cession, il est vray que l'on fait present de cette livree aux cessionnaires, à cause qu'estans d'ordinaire des hommes qui ont mangé leur bien & celuy des autres par mauvais mesnage, ils meritent de porter une couleur que l'on donne aussi aux fous » (*Ibid.*, R. I, p. 43).

de son cou par des « rubans verts »⁴⁰ dans le deuxième chapitre du roman. De même, dans le récit de rêve que fait Lysis au livre X, alors qu'il est enfermé dans un carrosse supposé l'emmenant, par la voie des airs, vers le château du magicien Anaximandre, il croise de gros oiseaux jaunes et verts⁴¹. Le dogue contre lequel se bat Don Clarazel chez le marquis d'Artigny, transformé en serpent monstrueux grâce à une grande toile peinte, porte des écailles associant elles aussi ces deux couleurs⁴².

Il arrive également que d'autres accessoires traditionnellement associés à la folie ressurgissent à l'occasion de mises en scène théâtralisées : Hircan, gentilhomme que Lysis prend pour un magicien, fait ainsi paraître devant le berger, qui se croit alors métamorphosé en saule, deux « drosles vestus de plume »⁴³, qui représentent le rôle de vents, joués par Anselme et Clarimond. A l'aide de soufflets, tout en gonflant leurs joues, ils frappent si bien l'imagination de l'extravagant que celui-ci se laisse tomber à terre en se croyant déraciné. Les soufflets et les joues remplies d'air évoquent dans ce passage la tête pleine de vent que la tradition associe au fou, à partir de l'étymologie latine *foliis*. En définitive, dans *Le Berger extravagant*, seule la figure allégorique de Momus, qui intervient dans *Le Banquet des dieux*, opusculé burlesque composé par Clarimond, revêt les attributs traditionnels du fou. En plus de son « coqueluchon vert & jaune » et des sonnettes qu'il porte aux genoux, le « bouffon divin » :

⁴⁰ M. de Cervantes, *Don Quichotte de la Manche*, texte établi, traduit, annoté et présenté par J.-R. Fanlo, Paris, Le Livre de Poche, « La Pochothèque », 2008, I, 2, p. 155. On pense également aux célèbres « rubans verts » d'Alceste dans *Le Misanthrope*. L'extravagance du « bourgeois gentilhomme » et de Monsieur de Pourceaugnac, qui prétendent tous deux s'élever au-dessus de leur milieu socioculturel – la bourgeoisie parisienne pour M. Jourdain, la vieille noblesse provinciale pour le limougeaud Pourceaugnac, se traduit elle aussi par leurs costumes bariolés et de mauvais goût, comme en témoigne *l'Inventaire après décès de Molière* : une « robe de chambre, raie double de taffetas aurore et vert, un haut-de-chausses de panne rouge, une camisole de panne bleue, un bonnet de nuit et une coiffe, des chausses et une écharpe de toile peinte et indienne, une veste à la Turque et un turban, un sabre, des chausses de brocart musc garnies de rubans verts et aurore et de points de Sedan, le pourpoint de taffetas garni de dentelle d'argent faux, le ceinturon, des bas de soie verts et des gants avec un chapeau garni de plumes aurore et vert [...] » pour M. Jourdain ; un « haut-de-chausses de damas rouge garni de dentelle, un justaucorps de velours bleu, garni d'or faux, un ceinturon à frange, des jarretières vertes, un chapeau gris garni d'une plume verte, l'écharpe de taffetas vert, une paire de gants, une jupe de taffetas vert garnie de dentelle et un manteau de taffetas aurore [...] » pour Pourceaugnac (Molière, *Œuvres complètes*, *Op. cit.*, p. 1149).

⁴¹ Ch. Sorel, *Le Berger extravagant*, *Op. cit.*, II, 10, p. 473.

⁴² G. S. Du Verdier, *Le Chevalier hypocondriaque*, *Op. cit.*, chap. VII, p. 131.

⁴³ Ch. Sorel, *Le Berger extravagant*, *Op. cit.*, I, 5, p. 802.

[...] avoit aussi un baston avec deux vessies de pourceau pleines de poix attachees au bout, dont il alloit souffleter par mesure les grosses joües des flusteurs, ce qui rendoit une belle harmonie⁴⁴.

Le dieu du sarcasme et de la raillerie, célèbre figure mythologique, apparaît ici dans son costume stéréotypé, conformément à ses représentations iconographiques. Ainsi, en dépit de ces quelques exceptions, dans les œuvres que nous venons de citer, les signes conventionnels de la folie ne sont plus mentionnés que sous la forme d'un jeu allusif avec le lecteur.

Textes *vs* images paratextuelles

Il est intéressant, pour finir, de comparer la rareté des symboles conventionnels de la folie dans les œuvres comiques que nous avons mentionnées avec les frontispices qui composent parfois le paratexte de celles-ci. L'illustration accompagnant la première partie du *Berger extravagant* dans l'édition de 1627 (**fig. 3**) a été réalisée par Crispin de Passe, qui est également l'auteur de la représentation métaphorique de Charite reproduite à la fin du livre I. Ce frontispice représente deux fous qui nous accueillent de part et d'autre de la porte d'un château en nous invitant à y entrer. Tous deux portent le coqueluchon à oreilles d'âne et grelots. Celui de gauche est vêtu en habit de héros antique, un casque et une épée posés à ses pieds : il évoque l'épisode du livre X au cours duquel Lysis part délivrer Panphilie en habit romain. Le fou brandit également une marotte à tête de fou et tient une lyre, symbole de l'écriture poétique. Le personnage de droite nous indique la porte de sa main gauche. Revêtu d'un habit de simple paysan, il tient un livre ouvert sur ses genoux. En haut du frontispice, sur le fronton de la porte, sont représentés des instruments de musique, trompettes, cornemuses, guitare et flûtes, tandis que la niche centrale reste vide. A l'intérieur du château, dans une vaste cour, Lysis apparaît de profil : on le reconnaît à ses cheveux frisés, son vêtement de berger, son chapeau et sa houlette. Il tient un livre et fait face à un chérubin, coiffé d'un coqueluchon, qui menace de lui percer le cœur par une flèche qu'il tient sur son arc bandé. En comparant ce frontispice à celui de *L'Astrée*, Andrew H. Wallis a montré comment les codes iconographiques de la pastorale et des romans sentimentaux (le costume de berger, le

⁴⁴ *Ibid.*, I, 3, p. 386.

chérubin) étaient sapés par la présence des deux fous, qui indiquent d'emblée que ces éléments ne seront traités que sous une forme parodique⁴⁵. De même, la niche vide du fronton s'oppose implicitement à d'autres frontispices, et notamment à celui de *L'Astrée*, qui contient à cet emplacement un bouquet de fleurs, symbole pour Sorel d'une éloquence ampoulée et hyperbolique qui sera continuellement raillée au cours du *Berger*.

En 1638, la deuxième édition des *Visionnaires*, comédie de Desmarets de Saint-Sorlin mettant en scène une galerie de fous, sans qu'aucune didascalie vienne préciser s'ils portent un costume spécifique, contient également un frontispice, réalisé par Daret, qui représente une allégorie de la folie (**fig. 4**) : une femme, assise sur un siège qui nous est dissimulé, tient dans sa main droite une marotte surmontée d'une tête de fou miniature à coqueluchon et grelots et, dans sa main gauche, un parchemin annonçant le titre de la pièce et le nom de son auteur. Son visage, qui sourit d'un air bienveillant au lecteur, comme pour l'inviter à entrer dans la pièce, est surmonté d'une coiffe chargée de pompons. L'édition originale de *La Folie du Sage*, qui paraît chez Toussaint Quinet en 1645, est elle aussi accompagnée d'un frontispice représentant les attributs emblématiques de la folie (**fig. 5**) : on y voit un médaillon surmonté de décors fruitiers et d'un blason et entouré de deux chérubins. Celui de gauche porte un habit antique et une couronne de lauriers : il tient un *in-folio* de la même taille que lui. Celui de droite arbore le coqueluchon à grelots : tandis qu'il cueille des fruits de sa main droite, il tient une flèche dans sa main gauche, évocation possible de la folie amoureuse qui s'empare du roi au cours de la pièce. Le médaillon représente une fenêtre dont les battants sont ouverts : la partition entre savoir et folie, déjà symbolisée par les deux chérubins, y est reprise. Dans la partie gauche, on distingue les instruments du savoir, le compas et le livre ; à droite, se trouvent une marotte semblable à celle du frontispice des *Visionnaires*, ainsi qu'une outre gonflée d'air accrochée à un bâton. En haut du médaillon, au centre, l'inscription *Non procul* (« non loin ») vient prolonger la topique de la proximité entre folie et sagesse. Le titre de la pièce, qui figure en lettres capitales sous le médaillon, est illustré de manière paradoxale : au mot « folie », placé dans la partie gauche du frontispice, s'opposent

⁴⁵ A. H. Wallis, *Traits d'union : l'anti-roman et ses espaces*, Tübingen, Narr-Verlag, « Biblio 17 », 2011, pp. 40 et 133.

les symboles du savoir et de la sagesse, tandis que le terme « sage » est positionné sous les attributs de la folie.

Les codes et symboles traditionnels de la folie survivent donc avant tout sous la forme de signes iconographiques, que l'on rencontre dans les gravures et les frontispices. A l'intérieur des textes littéraires, les signes de la folie se font plus confus et opaques : ils sont moins directement déchiffrables par le récepteur et engagent fréquemment le recours à une médiation, notamment littéraire. Une différence de taille s'instaure par conséquent entre les textes et les illustrations qui les accompagnent.

Dans les comédies-vaudevilles du XVIII^e et du début du XIX^e siècle, qui s'inscriront dans la tradition des ballets et des divertissements chantés et dansés, certains fous pourront retrouver leur costume et leurs attributs conventionnels, comme en témoignent les didascalies qui accompagnent ces pièces. Dans *Les Foux hollandais, ou l'Amour aux petites maisons*, dont l'intrigue a pour cadre le célèbre hôpital parisien, la panoplie des fous enfermés est soigneusement décrite : ils portent un « gilet » et des « culottes de couleurs jaune et rouge, à pointes triangulaires », sur le modèle du « costume sous lequel on peint Momus ». Cet accoutrement est présenté comme « celui de la maison des fous » : chaque pensionnaire lui ajoute l'attribut qui se rapporte à sa folie propre. Le personnage de la folle porte un costume équivalent, qui est « celui sous lequel on peint la Folie », à savoir un « jupon à pointes »⁴⁶. Au contraire, dans les œuvres comiques du XVII^e siècle qui représentent des personnages de fous, l'emblématique stéréotypée de la déraison est repoussée au profit de signes moins directement lisibles : l'extravagance s'exprime par le détournement de codes et d'attributs appartenant avant tout au monde de la fiction ; elle n'est plus directement identifiable comme telle et s'offre par la parole plus que par le regard. Le moment d'incertitude qui s'instaure alors entre l'appréhension du fou et le diagnostic effectué par son observateur crée un effet d'étrangeté, qui peut se révéler inquiétant. Dans la mesure où la frontière entre raison et déraison ne s'impose

⁴⁶ Bignon et Claparède, *Les Foux hollandais, ou l'Amour aux petites maisons*, Paris, Chez les Marchands de Nouveautés, an IX [1801], « Caractères et costumes des personnages », n. p.

plus à l'esprit de manière évidente, l'extravagance nous est présentée comme un trouble psychosomatique dangereux, susceptible de frapper tous les lecteurs de romans.