

## Patrick Dandrey

# Itinéraire d'un chercheur

---

Une vie, c'est du hasard qui prend sens, à longueur de temps et à chaque instant. L'illusion des hommes, c'est d'en faire une destinée. Eventuellement un destin, pour ceux qui se prennent vraiment au sérieux. Ce destin, le mythe d'Œdipe en a ciselé l'expression à la fois réelle et trompeuse une (première) fois pour toutes, sous la forme d'une confrontation meurtrière au carrefour de deux itinéraires qui se fuyaient : celui d'un père qui ne savait pas qu'il y rencontrait son fils en cherchant à l'éviter, celui d'un fils qui ne savait pas qu'il rencontrait son père en croyant l'éviter. De cette rencontre meurtrière a découlé pour le malheureux parricide le plus effroyable et extraordinaire destin jamais assigné à un être humain ; un destin dont Freud nous a pourtant appris qu'il est aussi, de manière paradoxale, le plus universellement et ordinairement réservé à tous les hommes. En tout cas, ce que suggère le mythe d'Œdipe sous l'angle où je le sollicite, c'est que les itinéraires humains, de la naissance à la mort, sont régis par ces interférences de parcours qu'on nomme des rencontres – souvent plus heureuses que celle d'Œdipe avec Laïos – et par l'art d'en saisir aux cheveux l'une ou l'autre des propositions qui se révélera déterminante, en bien ou en mal. L'épistémologie moderne en a tiré la théorie de la bifurcation décisive ; les Anciens, eux, en avaient fait un dieu nommé Kairos (Καῖρός), un dieu fuyant dont la chevelure s'offrait à une saisie fugace, de la fugacité de l'instant crucial où se rencontre l'opportunité, bonne ou mauvaise, mais de toute façon irréversible, l'opportunité d'un choix déterminant. La loi vaut pour une carrière de chercheur s'achevant comme pour un itinéraire intellectuel d'étudiant débutant. Après tout, chaque vieux chercheur fut autrefois un jeune étudiant, en application de cette loi formulée de manière un peu abrupte par Aragon : que c'est avec les jeunes sots qu'on fait les vieux cons<sup>1</sup>.

Une carrière de chercheur s'ébranle en effet très tôt. Pour mon cas, ce fut avec ce que l'on nommait en 1970, quand j'y suis venu, un mémoire de maîtrise : le genre de la maîtrise venait de succéder à ce qui s'appelait jusqu'alors le diplôme d'études supérieures ; additionné d'un diplôme de deuxième année de troisième cycle intitulé depuis 1964 diplôme d'études approfondies (DEA), elle allait former un duo qu'on offrirait bien des années plus tard en sacrifice sur l'autel de l'Europe et sous le couteau du modèle international, *i.e.* américain, pour devenir le master – en anglais dans les textes. Bref, c'était alors une chose un peu balbutiante et pas nécessairement très savante qu'une maîtrise de lettres. Et comme la nouvelle critique, prélude à la théorie de la littérature, battait son plein en France, avant d'aller envahir les USA (juste retour de politesse), on pensait plus qu'on ne cherchait et, pour tout dire même, on pensait avant de chercher, en craignant un peu que chercher n'empêche de penser. Le premier des hasards dont je parlais plus haut, c'est l'époque dans laquelle on survient.

Je n'ai pas échappé à son influence, qui avait assurément du bon, quoique acheté au prix de l'oubli de bien des pratiques revenues depuis et dont fut privée ma formation : pas de philologie, guère d'études d'archives, une bibliographie surtout contemporaine, une certaine amnésie académique revendiquée, un certain dédain envers la lettre des textes au profit de leur déconstruction ou de leur herméneutique. On sortait de la querelle retentissante sur le théâtre de Racine qui avait mis aux prises

---

<sup>1</sup> « L'Express va plus loin avec Aragon », *L'Express*, 20 septembre 1971, p. 66-74 (p. 72).

Barthes et Picard : elle avait fait l'actualité pendant deux ans – on ne le croirait plus guère aujourd'hui, où les choses de l'esprit font rarement l'actualité. Et l'on choisissait alors Barthes, sans surtout réfléchir, crainte de finir réactionnaire et de tomber sous le coup de la formule d'Aragon citée plus haut. C'était l'époque aussi où Sollers la reprenant à Aragon, cette formule, ajoutait qu'elle était autobiographique<sup>2</sup>. Sollers était alors maoïste.

C'est donc sans envisager le sous-sol de savoir ni la visée d'érudition impliqués par eux que j'ai choisi mon siècle et mon auteur, *i.e.* l'orientation de ma vie de chercheur à venir, en croyant raisonner mon choix, mais à dire vrai sans du tout en mesurer les tenants et aboutissants ni surtout les implications à venir. Première manifestation du hasard. Je suis devenu dix-septième et moliériste, pour avoir été fasciné par la retransmission télévisuelle, à une heure de grande écoute sur une chaîne nationale<sup>3</sup> (époque très ancienne et révolue, on le voit) d'une représentation éblouissante de *La Princesse d'Elide* par la Comédie française de jadis – Moron était joué par Robert Hirsch et l'ours par Jacques Charon, c'est tout dire<sup>4</sup>. Georges Delerue avait recomposé la musique parce qu'on ne savait plus jouer Lully : il faudra attendre encore vingt ans pour qu'*Atys* recréé en 1986 par les « Arts florissants<sup>5</sup> », dans un contexte d'indifférence d'abord, puis de curiosité, enfin de ferveur, ne fasse renaître les fastes de l'opéra baroque et donc de la comédie-ballet de Molière. Dont on se souciait peu, qu'on n'enseignait pas et sur laquelle on ne travaillait guère.

Je fus surpris et séduit à la découverte du spectacle reconstitué par une Comédie française qui incarnait alors une façon de norme scénographique, à côté ou plutôt en face des tentatives passionnantes et fracassantes des premiers metteurs en scène dits contemporains, au génie plus iconoclaste. Je me pris à imaginer ce que pourrait apporter une lecture de cette part méconnue du théâtre de Molière sous l'angle du baroque – le baroque faisait alors bruire ses fuseaux depuis le livre de Jean Rousset bien connu sur *La littérature de l'âge baroque en France* paru en 1954<sup>6</sup>. Mais au lieu d'inscrire sur la comédie-ballet, et comme je voulais relier ma recherche à une approche historique et sociale, dans l'optique du structuralisme génétique qu'avait illustré *Le dieu caché* de Lucien Goldmann dans le sillage de Lukacs<sup>7</sup>, c'est une autre optique que je retins : celle du théâtre de cour, en formant l'hypothèse que la nature toute particulière de la commande royale et du public de cour avait pu influencer les pièces de Molière composées dans cette vue et serties à cet effet dans un cadre de ballet et de chant. On était au temps aussi où les *Morales du Grand Siècle* de Paul Bénichou<sup>8</sup> nous avaient peint un Molière pactisant avec la cour, avec son goût et son idéologie. Conception que je trouve aujourd'hui bien naïve et réductrice, mais encore faut-il avoir été jeune pour pouvoir prendre sur sa jeunesse et celle de l'époque où on l'a vécue le recul de la maturité.

---

<sup>2</sup> *Tel Quel*, n° 47, 1971, p. 134.

<sup>3</sup> Sur la 2<sup>e</sup> chaîne, le mardi 20 janvier 1970 à 20h30. Réalisation de Jeannette Hubert.

<sup>4</sup> Mise en scène de Jacques Charon, musique originale de Georges Delerue, chorégraphie de Michel Descombey.

<sup>5</sup> Direction de William Christie, mise en scène de Jean-Marie Villégier, chorégraphie de Francine Lancelot. Création au Teatro Metastasio de Patro (20-23 décembre 1986) et puis Opéra-Comique de Paris (16 janvier- 6 février 1987).

<sup>6</sup> Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Paris, J. Corti, 1954.

<sup>7</sup> Lucien Goldmann, *Le dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les « Pensées » de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard, 1955, « Bibliothèque des idées ».

<sup>8</sup> Paul Bénichou, *Morales du Grand Siècle*, Paris, Gallimard, 1948, « Bibliothèque des idées ».

J'inscrivis donc un mémoire intitulé « *Molière baroque et courtisan* », qui entendait interroger la spécificité de cette part du théâtre de Molière qui n'entraînait pas dans ce que John Cairncross avait traité sept ans plus tôt dans son petit livre suggestif : *Molière bourgeois et libertin*<sup>9</sup>. Entraient ainsi dans la quinzaine de pièces de mon corpus quelques œuvres extérieures au genre de la comédie-ballet proprement dit, comme *L'Impromptu de Versailles*, comédie de cour et pour la cour s'il en fut, dont les effets d'encadrement pouvaient passer pour un comble de baroque — c'est une pièce dont le propos et la leçon allaient jalonner mon parcours, au point qu'une de mes derniers livres, paru en 2014, porte sur *La Guerre comique, i.e. sur la querelle de L'École des femmes dont L'Impromptu est le fleuron*<sup>10</sup>. Je faisais entrer aussi dans ce théâtre de cour *Amphitryon*, une comédie créée à la ville, mais dont le propos était clairement allusif aux mœurs de cour et singulièrement aux amours royales de Louis XIV en proie aux humeurs de M. de Montespan : c'était l'hypothèse de lecture de G. Couton, auteur de l'édition de référence de Molière. Et puis surtout le ton, le tour et les machineries fantasmagoriques exigées par la pièce me semblaient autoriser d'en faire le fleuron du genre de la comédie-spectacle, mieux qu'aucune comédie-ballet proprement dite, d'autant que Molière n'y avait pas eu les ailes bridées par la présence parfois encombrante de Lully.

Les deux chefs-d'œuvre incontestables de la comédie-ballet, *Le Bourgeois gentilhomme* et *Le Malade imaginaire*, sommaient de leur côté respectivement les pièces que je regroupais dans l'optique de l'idéologie de cour pour l'une, et dans celle de l'anthropologie historique pour l'autre, car je m'étais avisé déjà que *L'Amour médecin*, une part de *Monsieur de Pourcaugnac* et surtout cet énigmatique chef-œuvre qu'est *Le Malade imaginaire* mettaient en scène la médecine et la maladie en des termes assez parallèles et très savamment informés, ceux d'une forme particulière et non moins énigmatique de folie qu'on nommait alors la mélancolie. Ce qui me permettait d'informer auprès de Michel Foucault et de son *Histoire de la folie à l'âge classique*<sup>11</sup> ma tentative d'interprétation de cette étrange rencontre entre rire et humeur noire (ou du moins humeur noire pour rire), cependant que les travaux de Rousset me servaient à éclairer l'esthétique et le goût baroque des fantaisies dramatiques mêlées de danse et de chant. La part sociale, elle, était éclairée par le structuralisme génétique que Goldmann avait appliqué à Pascal et Racine et que je transposais, *mutatis mutandis*, sur le théâtre de Molière. Trois parties, trois sections de l'œuvre, trois domaines de recherche et trois penseurs de référence, j'étais paré pour tenter la démonstration.

Je demandai son parrainage à l'un des meilleurs spécialistes du baroque dans les études françaises d'alors, Henri Lafay, qui venait de terminer sa grande thèse sur la poésie française entre la mort de Ronsard et l'émergence de Malherbe<sup>12</sup>, et qui, quoique connaissant bien Jean Rousset auquel il me fit un jour l'honneur de me présenter, avait finalement retiré l'adjectif « baroque » de son arsenal de pensée, en projetant plutôt sa recherche doctorale vers une approche historique puisée du côté de l'École des Annales : il unissait ainsi l'œuvre dispersée et disparate des quelque 400 poètes qui formaient le corpus de son sujet par une étude d'histoire de la sensibilité rapportée aux structures de la société et de l'imaginaire à la charnière entre le XVI<sup>e</sup> et le XVII<sup>e</sup> siècle. Je traitai donc du baroque sous la houlette de quelqu'un qui l'avait quitté et du théâtre sous la direction

<sup>9</sup> John Cairncross, *Molière bourgeois et libertin*, Paris, Nizet, 1963.

<sup>10</sup> *La guerre comique. Molière et la querelle de L'École des femmes*, Paris, Hermann, 2014.

<sup>11</sup> Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique. Folie et déraison*, Paris, Plon, 1961.

<sup>12</sup> Henri Lafay, *La Poésie française du premier XVII<sup>e</sup> siècle. Esquisse pour un tableau*, Paris, Nizet, 1975.

d'un spécialiste de poésie ; mais Henri Lafay était un maître et avait un charisme qui compensait cette légère distorsion.

Je ne le rencontrai d'ailleurs guère en tête-à-tête, car il était sur-occupé et gravement malade, et moi très autonome et non moins absorbé : on préparait en effet à cette époque le Capes en même temps qu'on écrivait son mémoire et avant de se consacrer à l'agrégation l'année suivante. C'était une règle de prudence et une mise en jambes utile. Préparant le Capes de Lettres Classiques, je consacrais un jour de ma semaine à la littérature française, un jour au latin, un jour au grec, un jour au séminaire de maîtrise et le reste seulement au mémoire, sans compter la révolution internationale et la guerre du Vietnam, à quoi on s'occupait aussi, c'était l'époque, mais sans jour assigné dans le calendrier. De naturel plutôt prolige, j'ai documenté, conçu et rédigé mon mémoire dans ce cadre contraint, ce qui m'a appris à travailler vite mais pas à taper à la machine : c'est ma mère qui s'en chargea avec générosité et papier carbone, pour en tirer les trois exemplaires attendus. J'ai retrouvé pour mon propos d'aujourd'hui un de ces trois volumes tout jauni et bien oublié, je me suis aperçu qu'il comptait tout de même 270 pages assez serrées (3000 signes à la page), ce qui était bien peu pour la moitié du théâtre de Molière, mais beaucoup pour un seul homme, prédisposé à l'inquiétude de ne pas finir dans les temps. Si bien que, près de cinquante ans après, je me rappelle comme si c'était hier, m'être dit tant de fois avant de m'endormir après une journée de travail que, si je terminais mon mémoire dans les temps et à ma satisfaction, je devrais me souvenir que tout au long de sa gestation je me serais persuadé ne jamais y parvenir. Ce serait donc un motif d'espérance pour l'avenir et pour moi la source d'une loi d'évidence : c'est que, plus on se donne de tâches à accomplir, plus vite et mieux on y parvient.

Surtout, j'y ai appris qu'on commence par voir large avant de réduire l'ampleur de la prise pour approfondir la saisie. Vingt ans plus tard, avec il est vrai entre-temps une demi-douzaine de livres écrits au hasard des envies ou des commandes, je devais soutenir une thèse d'Etat, genre lui aussi disparu depuis, inscrite dès le lendemain de mon agrégation et qui ne porterait finalement que sur un tiers du projet initial. Mais comme je peine à me restreindre, ce tiers-là me demanderait tout de même 2537 feuillets, soit dix fois plus que ceux de mon mémoire initial. A mi-parcours, j'aurai découvert le caractère indispensable de l'érudition et de la contextualisation pour valider les intuitions et fonder les démonstrations, et surtout débouté mon hypothèse sur la spécificité du théâtre de cour, qui se sera révélée trompeuse. Mais ç'aura été pour lui substituer un sujet plus inattendu, sur les médecins et les malades de Molière, après avoir découvert la cohérence de ses comédies sur ce sujet, depuis *Le Médecin volant* jusqu'à ses deux résurgences que furent *L'Amour médecin* et *Le Médecin malgré lui*, en passant par la scène de satire médicale de *Dom Juan* et jusqu'aux deux comédies plus tardives que sont *Monsieur de Pourceaugnac* et *Le Malade imaginaire*.

J'aurai beaucoup lu (quoique sans doute pas tous les 1823 titres de ma bibliographie), beaucoup réfléchi, rencontré des domaines de savoir et de connaissance dont le nom même m'était inconnu, calmé mes angoisses de ne pas finir, puisque j'aurai eu tout le loisir pour le faire à mon rythme, toute ambition de carrière ayant été absente de mon esprit depuis que l'agrégation m'avait offert l'emploi par lequel je m'étais toujours senti appelé et pour lequel, l'heure venue, j'ai d'emblée senti être fait — je veux dire : l'enseignement —, cependant que l'anxiété se sera déplacée de la durée de la démonstration sur sa validité, puisque même encore maintenant, je suis toujours en doute sur la justesse de mon hypothèse formant clef de voûte, celle qui porte sur l'analyse de la maladie imaginaire d'Argan. J'aurai travaillé et publié sur plusieurs

auteurs et sur plusieurs questions, mais jamais sur Boileau, parce qu'on lui doit le vers : « Qui ne sut se borner ne sut jamais écrire ».

De 1970, date d'inscription de mon mémoire de maîtrise, à 1994, date de la soutenance de ma thèse d'Etat, se seront écoulés 24 ans, et encore 24 depuis cette soutenance jusqu'à mon départ de l'Université — j'ai quitté la Sorbonne en septembre 2018. Pendant 15 ans j'ai enseigné avec bonheur en lycée, tout en étant chargé de cours à l'Université de Nantes : qui n'a pas connu le lycée français entre 1969 et 1989 ne connaît pas le bonheur parfait d'enseigner... Puis j'aurai exercé comme maître de conférences, deux ans à Bordeaux et huit à la Sorbonne nouvelle, avant de professer pendant 20 ans à la vieille Sorbonne qui a changé trois fois de nom pendant cette période. Au total, donc, 45 ans d'enseignement sans jamais d'année sabbatique — et je ne me sentais ni fini ni fatigué quand on m'a montré la sortie. Ce qui suggère qu'avec celui de chef d'orchestre, le métier d'universitaire est de ceux qui vous conservent.

J'aurai appris d'Henri Lafay la rigueur et la générosité, qu'il poussa jusqu'à noter mon mémoire sur le lit d'hôpital où il se remettait d'une opération grave, et jusqu'à refuser de diriger ma thèse d'Etat, comme je le lui demandais, pour se mettre en quête pour moi d'un directeur de Sorbonne et plus approprié au sujet : ce fut Jacques Morel. Celui-ci me laissa également maître de mon temps et de ma méthode, qui expliquent la durée de gestation et l'épaisseur volumique du résultat, dont je vais tâcher de rendre compte maintenant en expliquant la distorsion entre le nombre de pages qui m'a paru utile et la relative minceur du corpus : une demi-douzaine de pièces en un ou trois actes, et certaines pour quelques scènes seulement<sup>13</sup>. Mais c'étaient des pièces de Molière – et Molière oblige.

\*

Justifions-nous donc. Il me paraît que pour être valide, une thèse – et d'ailleurs tout travail de recherche, même un mémoire de master –, requiert un objet, un sujet et un projet. Par objet, j'entends un domaine sinon vierge, du moins circonscrit par une découpe originale ou saisi dans une optique inédite, qui propose et impose comme évidente une approche nouvelle d'un corpus méconnu ou l'approche renouvelée d'un corpus célèbre. Par sujet, j'entends la découverte éclairante et féconde d'un rapport entre cet objet et un gisement de savoir, de culture et de pensée au sein duquel l'œuvre étudiée a pris jadis et recouvre désormais grâce aux recherches entreprises une part perdue ou encore inconnue de son sens. Et puis, enfin, toute thèse suppose, me semble-t-il, un projet : c'est-à-dire une intuition que la rencontre entre le sujet et l'objet vérifie ou infirme. Si l'objet procède d'une découpe et le sujet d'une découverte, d'une traque, le projet, lui, relève de leur combinaison et prend la forme d'une proposition à soutenir. Le projet, c'est en somme la thèse formulée et défendue au sein de ce qu'on nomme une thèse : la thèse de la thèse.

Le sujet de la mienne ne me fut donc pas donné d'emblée : il s'est imposé à moi chemin faisant, et comme à mon corps défendant. En effet, au bout d'une dizaine d'années occupées par une enquête assez suivie, par quelques autres activités de recherche et d'édition, beaucoup d'enseignement en lycée et en université, la soutenance d'une thèse dite de troisième cycle et deux réformes du doctorat, il fallut se rendre à l'évidence : mon hypothèse sur la spécificité du théâtre de cour dans l'œuvre de Molière m'est apparue peu fondée. La matière rassemblée, assez considérable, ne corroborait pas l'intuition première, n'établissait pas comme une évidence nécessaire le caractère

---

<sup>13</sup> *La Médecine et la maladie dans le théâtre de Molière*, Paris, Klincksieck, 1998, « Bibliothèque française et romane », 2 vol.

spécifique et déterminant de l'inspiration de cour dans l'œuvre de Molière. Ce genre de déconvenue arrive. Certes, j'aurais pu faire illusion, on le peut toujours : j'avais matière à dégager des différences entre théâtre de cour et de ville ; et en montant en épingle ces éléments, en épousant la vague des études naissantes sur la comédie-ballet, j'aurais pu traiter le sujet. Mais encore fallait-il y croire : il m'est apparu que les éléments en faveur de l'hypothèse ne l'emportaient pas en nombre sur ceux qui l'invalidaient. Et on n'organise pas la part centrale de sa démarche de recherche sur une imposture.

Or, en travaillant la seconde partie de mon projet initial, qui portait sur les trois comédies-ballets mettant en scène des malades pour rire aux prises avec des médecins obtus, une évidence jusqu'alors ignorée m'est apparue. C'est que ces trois comédies, *L'Amour médecin*, *Monsieur de Pourceaugnac* et *Le Malade imaginaire*, additionnées, hors théâtre de cour cette fois, du *Médecin volant* et du *Médecin malgré lui*, relevaient toutes d'un modèle esthétique et anthropologique commun et flagrant, quoique inégalement explicité : celui de la mélancolie, la maladie de l'humeur noire, imitée par feinte par les trois jeunes filles ou diagnostiquée par erreur chez les deux barbons de ce théâtre pourtant comique. Le modèle avait été exploité par Molière d'abord sous une forme héritée de la dramaturgie espagnole et italienne antérieure, celle d'une feinte mélancolie amoureuse affectée par des jeunes filles à marier pour obtenir la visite et la main de leur amant. Mais il trouvait son épanouissement original dans son transfert sur le cas de Pourceaugnac pris par feinte et par erreur pour un mélancolique hypocondriaque à la faveur d'un diagnostic parfaitement informé de cette pathologie longuement circonstanciée par le texte. Puis surtout il était amplement développé par le cas d'Argan, dont la maladie imaginaire posait une question inédite d'anthropologie historique : comment Molière avait-il pu concevoir ce que nous appellerions une névrose obsessionnelle, produisant dans l'esprit illusionné et obsédé d'un homme bien portant une autosuggestion fantasmée sur l'état de son propre corps, mis à distance d'égarement par la crainte de la mort ou par l'amour effréné de la médecine ? Se trouvait ainsi esquissée la découpe d'un nouveau sujet, curieusement inédit et pourtant évident, qui allait consister à étudier de manière exhaustive et systématique la relation entre malades et médecins, entre maladie et diagnostic médical dans l'œuvre de Molière ; avec le projet d'y déceler la syntaxe de cette dramaturgie de l'imaginaire qui constitue le substrat de tout son théâtre.

Ce sujet présentait une triple cohérence : dramatique, satirique et scientifique. Une cohérence dramatique, car ces petites comédies qui couvrent la carrière du poète dans son ensemble, de ses tout débuts à son terme extrême, laissent deviner l'élaboration progressive d'un modèle de « comédie médicale » fondée sur un déguisement et une méprise, un modèle qu'il a d'abord dérivé sinon même imité de ses prédécesseurs italiens et espagnols, enrichi ensuite par des contaminations fécondantes, enfin transcendé en une comédie de caractère tout originale, ce *Malade imaginaire* qui participe à plein de la dramaturgie de l'imagination chimérique et obsessionnelle qu'illustrent ses plus grands chefs-d'œuvre. À cela s'ajoutait la cohérence d'une visée satirique d'abord assez gratuite et badine, puis progressivement épanouie en une interrogation morale sur les conditions et les effets de l'imposture, de l'erreur et de l'autosuggestion hallucinée, qui constituent l'expression de la folie humaine et la matière première du ridicule dans l'inspiration comique du poète. Enfin et surtout se dégagait de cet ensemble une cohérence d'ordre scientifique, ou pour mieux dire anthropologique, puisqu'elle procède de la similitude étrange et jusqu'ici méconnue entre les pathologies et les diagnostics successivement mis en scène par ces comédies : la découverte inédite du rôle paradoxal joué par la nosologie mélancolique au sein du

genre comique, son exploitation et son explicitation allaient fournir l'axe majeur de la thèse dont le sujet s'était peu à peu imposé à moi. Car le choix exclusif de ce mal réclamait une double élucidation : pourquoi cette constance et pourquoi cette préférence ?

C'est la réponse à ces deux questions qui a déterminé l'objet de ma recherche, c'est-à-dire la mise en relation des comédies retenues avec un gisement de textes, les uns dramatiques, les autres médicaux, éthiques ou philosophiques, à la lumière desquels s'expliquent la nature, la continuité et la signification du choix de la mélancolie par Molière.

Il s'est agi, d'abord, d'exhumer la longue tradition dramatique, particulièrement illustrée par les poètes ibériques et italiens, des feintes maladies de forme hystérique, calquées sur les symptômes de la mélancolie érotique, qu'affectent de jeunes amoureuses pour obtenir la visite de leur galant ou de son valet déguisé en médecin par feinte<sup>14</sup>. C'était l'occasion de faire le point sur les sources européennes du *Médecin volant*, dont le recensement était loin d'être complet ; l'occasion de mesurer ensuite les inflexions que Molière avait fait subir au modèle tantôt en le versant dans le moule de la comédie-ballet satirique pour composer son *Amour médecin*, tantôt en fusionnant la structure à l'italienne du *Médecin volant* avec la trame farcesque du *Fagotier* pour élaborer *Le Médecin malgré lui*. La remontée aux origines indo-européennes de cette dernière comédie, jusqu'aux contes du *Çukasaptati*, du *Vetalapantschavinçati* et du *Somadeva*, la poursuite de ce fil à travers le Moyen-Âge et la Renaissance européenne, m'ont permis, tout comme le parallèle avec les *comedias* espagnoles ou les scénarios *dell'arte*, de mettre en valeur les caractères propres du génie comique de Molière dans l'adaptation de ses emprunts. On ne peut bien évaluer une œuvre que par soustraction de ce que les modèles exploités par elle lui ont apporté et par analyse comparée de sa manière d'en faire son profit. C'est la seule façon probe et probante de définir avec exactitude le génie de la synthèse sélective et fécondante que Molière partage avec les créateurs de son temps, héritier de l'humanisme. Méthode coûteuse en temps et en efforts, en quête textuelle et en minutie d'analyse, mais indispensable.

De même pour la quête des origines farceuses et festives de *Pourceaugnac*, qui reprend en la modulant et en l'inversant l'intrigue de la ruse amoureuse parée du masque de la maladie et de la médecine : c'est ici un rival du galant qui en fait les frais et, comme dans *L'Amour médecin*, c'est un duo de véritables praticiens de la Faculté, et non plus un valet ou un amant déguisé, qui en sont les agents involontaires. La satire n'en est que plus féroce. Nouvelle variation de la manière de Molière, le propos « médical » est inclus, dans cette pièce, au sein du flux carnavalesque d'un charivari stylisé qui accueille le projet de mariage inégal et inapproprié caressé par un barbon limougeaud venu prendre femme à Paris. Il m'a été possible de montrer que cette intrigue procède d'un archétype *dell'arte*, celui des *disgrazie* faites à un benêt, répandues dans l'Europe latine et anglo-saxonne de l'époque et du siècle suivant, archétype calqué lui-même sur le modèle narratif de ces récits de bizutage cruel qu'on nomme *beffe* dans la littérature florentine de la Renaissance, et qui transcrivaient une forme normée de rituel propitiatoire allant jusqu'aux deux antiquités : l'expulsion d'un bouc émissaire chassé de la cité par une confrérie de jeunes gens. Parallèlement, la contextualisation du motif du charivari et de la course au fou carnavalesque insérait le texte de Molière dans une réalité sociale contemporaine de son époque : celle de la contestation festive et des

---

<sup>14</sup> *L'Amour médecin de Molière ou le mentir-vrai de Lucinde*, Paris, Klincksieck, 2006, « Jalons critiques ».

rituels d'inversion du monde dont témoignent nombre de traités des XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles qui la décrivent pour la condamner et constituent malgré eux une passionnante bibliothèque ethnographique et folklorique de cette furie et de cette folie sociale servant de soupapes de sécurité dans les sociétés fortement contraintes. Ce qui se rencontre aussi d'une certaine façon avec les origines et l'effet du genre même de la comédie, et situe *Monsieur de Pourceaugnac* comme au principe de ce genre<sup>15</sup>.

Mais j'ai pu établir en même temps par l'étude sur pièce des manuscrits de canevas *dell'arte* jusqu'alors proposés pour sources de cette pièce que le canevas ordinairement donné pour source de la mystification spécifiquement médicale incluse à ce rituel (*Pourceaugnac* mis entre les mains de deux médecins bornés qui le réputent fou par mélancolie hypocondriaque) fut en réalité, lui et lui seul, imité de Molière par les comédiens italiens. Ainsi, le diagnostic savant de mélancolie hypocondriaque professé par les médecins devant leur patient éberlué relève-t-il dans cette pièce de la seule inspiration de Molière, qui prolonge de la sorte en la précisant la leçon de médecine bien informée qu'esquissaient déjà les trois comédies précédemment citées. Il y avait bien là un fil à tirer : le fil sombre de la pathologie mélancolique. Et donc, lorsque Molière combine une fois encore, une fois dernière, les deux inspirations comique et médicale pour composer enfin le personnage d'Argan, son ultime création, il ne faudrait pas croire, comme on l'a fait jusqu'ici, qu'il tire de son seul fonds la matière de cette œuvre ; c'est en réalité la lente maturation du modèle de la comédie à sujet médical et de teinte mélancolique, plusieurs fois remise par lui sur le métier, qui lui en a fourni l'inspiration. On pouvait croire que la seule observation de ses contemporains et de leurs travers lui avait suggéré le caractère de son malade imaginaire ; mais c'est en réalité d'une familiarité avec le thème et avec le discours savant sur la pathologie de l'humeur noire qu'est nourrie cette création qui offre à toute la dramaturgie moliéresque de l'imagination égarée, non seulement l'une de ses plus heureuses expressions, mais aussi sa clef herméneutique<sup>16</sup>.

Le cas d'Argan posait en effet la question des conditions dans lesquelles pouvait être conçue au XVII<sup>e</sup> siècle, sans que l'on recoure pour l'éclairer au concept anachronique de maladie mentale, la notion de « maladie imaginaire », c'est-à-dire l'égarement fantasmé d'une autosuggestion machinée par l'esprit à propos du corps qui le loge, qui le constitue et pourtant lui échappe et lui demeure méconnu. Molière avait-il prophétisé la psychiatrie à venir ? Certainement pas. Une fois encore, pour comprendre, il fallait contextualiser. On se rendait compte alors que l'âge classique s'était interrogé sur un vide dans son arsenal théorique, à l'endroit qu'occupait la question de l'imposture candide et involontaire – chez Argan, celle d'un esprit pour le reste lucide mais égaré sur l'état de son propre corps. On voit cette limite dans les vains efforts d'analyse qui sont tentés alors sur des phénomènes similaires comme ceux de l'illusion sorcière ou possessionnelle, de la part des médecins qui ne se résignent pas à incriminer en l'affaire la main du diable ; on voit cette limite dans les interrogations sans réponse que formule la médecine légale alors naissante sur les simulations involontaires de maladies ; ou dans les analyses des moralistes consacrées à ces « pensées imperceptibles » qui gisent au fond du cerveau et leurrent sur ses propres intentions le sujet dupé par son amour-propre quand il se croit désintéressé, généreux ou charitable. Toutes butent sur la même alternative : une origine physiologique du délire, « psycho-

<sup>15</sup> *Monsieur de Pourceaugnac ou le carnaval des fourbes*, Paris, Klincksieck, 2006, « Jalons critiques ».

<sup>16</sup> *Le «Cas» Argan. Molière et la maladie imaginaire*. Paris, Klincksieck, 1993, « Bibliothèque d'Histoire du Théâtre ». Rééd. refondue : Paris, Klincksieck, 2006, « Jalons critiques ».



physiologique » dirions-nous aujourd'hui – et c'est l'hypothèse mélancolique qui est remise en selle. Ou une explication morale, éthique – et c'est alors la simulation volontaire, la mauvaise foi délibérée qui est retenue contre le patient, le calcul d'intérêt et l'intention retorse de nuire. La clarté classique répugne à concevoir l'abîme obscur de l'inconscient, s'il n'est voilé du sombre alibi de l'humeur atrabilaire ou de la noirceur d'âme.

Et pourtant plus d'un analyste ressent alors le besoin d'une théorie capable d'interpréter une réalité intermédiaire : celle qui, dans le cas d'Argan, revêt l'apparence de ce que nous appellerions une maladie ou un égarement mental sans lésion physique, projeté sur le corps pris pour cible de son égarement. D'autant que plus d'un médecin commence justement dès cette époque à s'interroger sérieusement sur l'existence même de la bile noire et sur la mythologie mélancolique qu'aucune expérience n'est venue confirmer, alors que des observations modernes, et singulièrement la révolution introduite par la théorie de la circulation sanguine, contribuent à la mettre à mal. Mais Molière ne saurait être de ces novateurs-là, pour sceptique qu'il soit : il y a loin de la scène au cabinet du savant, à l'amphithéâtre d'anatomie. Supposons donc, par un raisonnement que j'appellerais un jour bien lointain de « génétique virtuelle<sup>17</sup> », *i.e.* de reconstitution abstraite d'un processus de création *in vitro*, que, faute de mieux, Molière ait sollicité la vieille rhétorique de la mélancolie par analogie, qui traitait des maux de l'esprit et de l'âme dans le jargon des affections du corps. Mais qu'il ait éradiqué tout le substrat physiologique de cette doctrine, qu'il ne l'ait donc professée ni en termes réalistes et concrets – car la maladie imaginaire d'Argan n'a rien à voir avec la physiologie des humeurs –, ni en termes seulement métaphoriques – car Argan n'est pas la proie d'un simple mal-être existentiel, il est franchement halluciné, vrai fou qui s'ignore. Quel agent, puisqu'il en fallait un, est-il à même d'expliquer cette puissance d'hallucination dévolue à une erreur d'appréciation, à une pure passion, pour qu'elle vire à la maladie sans origine pathologique ? Quel agent qui ne soit ni le diable ni la bile noire ni l'imposture volontaire, mais joue exactement leur rôle ? La réponse va de soi : celui qui est à la fois le diable, le poison et l'imposteur attitré d'Argan, son médecin, la médecine. Argan est malade de la médecine, voilà le cercle harmonieusement (et vicieusement) bouclé, par une solution esthétique à un problème anthropologique insoluble.

L'hypothèse paraît moins insolite, quand on découvre (contextualisation, toujours) que, dix ans à peine après la création du *Malade imaginaire*, un médecin britannique, Thomas Sydenham, proposait une réinterprétation de la mélancolie hystérique et hypocondriaque comme maladie fourbe et fictive, maladie Protée, pathologie caméléon, dit-il, qui fait mimer involontairement par certains patients, victimes candides de leur propre imposture, des souffrances organiques et des désordres physiologiques qu'ils ressentent mais qui n'existent pas, et qui se résorbent dès la crise passée. La moitié des maladies observées par les médecins, selon lui, relèvent de ce théâtre d'ombres qui transforme le corps en scène comique et tragique pour les intrigues tramées par l'esprit, première victime de sa propre comédie. Et encore cinquante ans plus tard, c'est Boissier de Sauvages qui, dans sa célèbre *Nosologie*, proposera parmi les catégories de la mélancolie, désormais réduite à des manifestations psychologiques accompagnées de désordres physiologiques d'origine mentale ou tout simplement imaginaire, une variété baptisée « *Melancholia argantis* ou maladie

---

<sup>17</sup> *Génétique matérielle, génétique virtuelle. Pour une approche généticienne des textes sans archives.* Collectif coordonné et édité par Patrick Dandrey, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2009.

imaginaire », renvoyant au théâtre de Molière... La poésie bien instruite sait parfois doubler la science ou du moins faire un bout de route en sa compagnie, chacune dans son registre. En tout cas, les imaginaires selon Molière n'ont pas fini de nous donner à réfléchir en nous donnant à rire. C'est que le rire propulse parfois très loin les intuitions de la pensée.

L'élucidation de ce cas m'a paru requérir, on le voit, une méthode sans grande originalité, puisque j'en ai puisé le modèle dans l'ouvrage fameux et déjà bien ancien de Lucien Febvre, aux temps originels de l'École des Annales, intitulé *Le problème de l'incroyance au XVI<sup>e</sup> siècle. La religion de Rabelais*<sup>18</sup>. En réponse à la thèse d'Abel Lefranc qui avait postulé la libre-pensée de Rabelais, Febvre avait entrepris de lister tous les modèles susceptibles d'offrir les matériaux et les étayages à l'élaboration d'une telle posture et à la possibilité intellectuelle de concevoir une telle conception dans le contexte intellectuel où écrit Rabelais. La négative l'amena à réfuter l'hypothèse de manière fondée, après un long détour par tout ce qui aurait pu donner matière à la concevoir. C'est cette méthode bâtie sur l'analyse exhaustive des conditions de possibilité d'une idée, d'un modèle, qui m'a guidé et imposé les longs détours de savoir que ma thèse et mes autres travaux ont toujours observé.

Cette étude des conditions de possibilité d'une œuvre littéraire suppose une extension de la littérature vers des domaines connexes et progressivement, par cercles concentriques, vers des régions de savoir et d'imaginaire instruisant et encadrant la représentation du monde au temps où a été conçue une œuvre littéraire, pour mesurer non seulement ce qu'elle en a tiré, mais encore comment elle élabore spécifiquement sa propre représentation, selon ses propres schèmes, de nature proprement poétique, à partir de cette anthropologie partagée. C'est donc entre la spécificité poétique et l'anthropologie historique que se situe mon itinéraire, autrement dit au croisement de l'humain et du texte. L'humain plus particulièrement envisagé dans l'optique de ce qui est le plus partagé depuis que l'humanité existe, *i.e.* la souffrance, et l'usage plus particulièrement comique qu'en fait ce que j'appelle la poésie, *i.e.* la pratique esthétique du langage dont le principe consiste à penser par les formes, à travers les formes – ce qui ne se réduit nullement au formalisme, mais suppose que les formes, comme le corps, sont lestées de leur poids de pensée. La littérature, pour moi, c'est du concept qui danse, de la beauté qui pense. Quant au choix paradoxal d'aborder une littérature du rire ou du sourire par le biais et dans le cadre des savoirs de la souffrance, il découle de la maxime de Figaro : « Je me presse de rire de tout, de crainte d'être obligé d'en pleurer<sup>19</sup> ». Ce qui est à la fois un constat et une morale quant au rôle de la littérature et plus généralement de l'art comme consolation.

Cela suppose la construction de ce que j'appelle des modèles partagés, dont celui de la mélancolie a été central dans mon parcours, mais en supposant des interférences avec d'autres et des cristallisations à géométrie variable, les modèles mineurs étant englobés dans de plus vastes : dans le cadre large du modèle mélancolique entrent les figures secondes que j'ai eu l'occasion de travailler à diverses occasions et au hasard des rencontres, des commandes ou des exigences herméneutiques, comme ceux de la sorcellerie et de la possession, de la lycanthropie, de la nostalgie, de l'acédie, de la maladie d'amour ou de l'hystérie, de la maladie de l'âme, qui évidemment croisent et

---

<sup>18</sup> Lucien Febvre, *Le problème de l'incroyance au XVI<sup>e</sup> siècle. La religion de Rabelais*, Paris, Albin Michel, 1942, « Bibliothèque de synthèse historique ».

<sup>19</sup> Beaumarchais, *Le Barbier de Séville*, 1775, acte I, scène II.

mettent en jeu divers savoirs et d'autres modèles, de secteur et d'ampleur différents<sup>20</sup>. Mon *Anthologie de l'humeur noire*, parue chez Gallimard en 1995<sup>21</sup> dans le cadre de l'exposition du Grand Palais sur le sujet, croisant diverses acceptions du terme – médicale, depuis Hippocrate et Galien, morale depuis Aristote ou Sénèque, religieuse depuis les cénobites et les pères du désert –, m'a permis en un gros volume de 800 pages de parcourir jusqu'à l'*Encyclopédie* l'évolution de ce modèle d'imaginaire du savoir fondé sur une sécrétion qui n'existe pas, sur une erreur physiologique, en somme, qui a nourri des représentations et des discours couvrant et découpant des champs de savoir aujourd'hui autrement cadastrés. Sans recourir à leur découpe désormais enfouie et oubliée, on ne saisit plus certaines structurations de la vie affective et morale ancienne et des représentations qu'on s'en est faites, lesquelles innervent son expression littéraire.

Ainsi ce que l'on nomme par facilité la psychologie amoureuse dans la tragédie de Racine, singulièrement celle de la passion et plus particulièrement encore dans *Phèdre*, à laquelle j'ai consacré un petit livre en 1999<sup>22</sup>, ne peut être éclairée sans anachronisme si on ignore la longue tradition savante et littéraire de la mélancolie amoureuse, de sa physiologie, des processus de sa contagion par les yeux et de cette fièvre qu'il communique au cœur et à l'esprit. Racine en a tiré un jeu de métaphores en équilibre subtil entre une anatomie du sentiment encore en voie d'élaboration et la vieille rhétorique de la maladie d'amour. Phèdre privée de relations sensuelles avec Thésée toujours parti, Thésée cru mort ; Phèdre se consumant de langueur au premier acte de la tragédie, et laissant échapper par bribes insensées les images amoureuses et morbides qui traversent son esprit délirant ; Phèdre faisant au dénouement couler dans ses veines un poison, un sombre venin si semblable à l'atrabile qu'on croirait y voir le substitut de l'humeur qui tour à tour l'a embrasée et fait languir ; Phèdre obsédée par l'image de celui qu'elle adore, à la façon des mélancoliques habités d'une idée fixe jusqu'au délire ; Phèdre aux « ardeurs insensées » et à la « force défaillante », dont « le flanc » brûle d'un « feu fatal », « ardeur dans ses veines cachée » qui finit par la « sécher » dans les feux et les larmes ; Phèdre dont Vénus punit « tout le sang » en embrasant le sien qu'elle rend « vil » et « déplorable » ; Phèdre enfin pour qui l'amour est une « blessure trop vive » prête toujours à « saigner » — Phèdre se consume de maladie amoureuse, ardeur et

---

<sup>20</sup> « De la pathologie mélancolique à la psychologie de l'autosuggestion : l'herméneutique de la sorcellerie et de la possession au XVII<sup>e</sup> siècle », *Littératures classiques*, n° 25, automne 1995, « *L'irrationnel au XVII<sup>e</sup> siècle* », p. 135-159. – « Splendeurs et misères du mal d'amour », dans *Sganarelle et la médecine ou de la mélancolie érotique*, tome I de *La Médecine et la maladie dans le théâtre de Molière*, éd. cit., p. 457-574. – « Démocritus ridens. Rire, morale et folie dans les Lettres hippocratiques », [in] *Poétique de la pensée. Études sur l'âge classique et le siècle philosophique. En hommage à Jean Dagen*. Mélanges réunis par Béatrice Guion, Maria Susana Seguin, Sylvain Menant et Philippe Sellier, Paris, Champion, 2006, p. 299-319. [sur la maladie de l'âme] – « Nostalgie et mélancolie : de l'affection morbide à l'affliction morale », [in] *De la mélancolie*, textes réunis par Jean Clair et Robert Kopp, Paris, Gallimard, 2007, « Les Entretiens de la Fondation des Treilles. Les Cahiers de la NRF », p. 95-129. – « Le loup-garou, son double et l'homme intérieur : une fable mélancolique », [in] Hélène Cazes et Anne-France Morand, avec le concours de Pascale Duhamel (dir.), *Miroirs de la mélancolie / Mirrors of Melancholy*, Paris, Hermann, 2015, « Collections de la République des Lettres », p. 213-230.

<sup>21</sup> *Anthologie de l'humeur noire. Écrits sur la mélancolie d'Hippocrate à l'Encyclopédie*, Paris, Gallimard/Le Promeneur, 2005.

<sup>22</sup> « *Phèdre* » de Jean Racine. *Genèse et tissure d'un rets admirable*, Paris, Honoré Champion, 1999, « Unichamp ».

froides mêlées, feu et cendre, comme l'exprime l'image insolente de la « flamme si noire » qu'il lui faut « dérober au jour ».

Voilà une des sources assurément d'où procède la fameuse « psychologie » tragique d'un Racine : d'un ajustage verbal et mental entre, d'une part, les anciennes sciences du corps et de l'âme revêtues des ornements de la mythologie, et, d'autre part, l'intuition moderne que l'Autre, sous les traits de Vénus ou de quelque image de même valeur emblématique et suggestive, campe au fond du moi, constitue la face cachée du moi. S'en déduit la leçon de la pièce : que nous fabriquons notre destin et en sommes responsables sans être coupables des émois, des fureurs et des ardeurs qui nous soulèvent, jusqu'à cette irresponsabilité commode dont nous parons en aveugles l'origine de nos désirs. Aux prises avec des réalités confuses où sont intéressés et se mêlent l'âme et le corps, le désir et l'amour, le sexe et le sentiment, l'individu et sa lignée, le sujet et le groupe social, la nature et la loi, il apparaît que la création littéraire cherche sa cohérence dans l'usage d'anciennes structures et d'anciennes expressions réutilisées comme images. Dubitative sur la validité de l'édifice scolastique qui s'effondrait par pans entiers, mais dépourvue de modèle global de remplacement, l'époque classique compensait l'absence de nouveau cadastre par la redistribution et la parcellisation de vieilles, de très vieilles terres, labourées d'un soc toujours plus opiniâtre par les moralistes, les philosophes et les savants que meuvent les exigences nouvelles de la raison critique et de l'observation des mœurs. C'est une sorte de vaste « bricolage », une gestion métaphorique des vieilles croyances, un usage ludique ou pervers des débris de certitudes anciennes tombant par pans entiers, que pratique alors la poésie pour en extraire la matière humaine, conceptuelle et verbale, nécessaire à sa création.

C'est dans un ouvrage un peu plus récent, *Les Tréteaux de Saturne*, paru en 2003<sup>23</sup>, que j'ai tenté de la manière peut-être la plus large, sur des œuvres très diverses, la systématisation de cette herméneutique empruntée aux diverses formes de l'ancienne mélancolie et de ses suggestions sur ces domaines de l'émotion humaine que ne circonscrivaient pas comme nous les siècles anciens : le sang, le désir, la démence, le fantasme, l'ensorcellement. Ce livre est le plus représentatif peut-être de ma méthode d'élucidation du texte littéraire par la grille des savoirs perdus remontant jusqu'à leurs sources anciennes et antiques. Comment évaluer à sa juste puissance l'image hardie du sang de Don Gormas écrivant et dictant par les lèvres de sa plaie en lettres rouges le devoir de Chimène sans la rapporter à la croyance médiévale en la cruentation ? Et si on ne sait pas que cette théorie, selon laquelle le sang des cadavres se remet à couler en présence de leurs meurtriers et par là les dénonce après que la mort les a privés de parole, sert aux médecins depuis l'Antiquité pour valider le mécanisme de la contagion amoureuse par des parcelles de sang jaillissant des yeux de l'aimé(e) jusque dans ceux de l'amant, on perd beaucoup de la puissance imaginaire attribuée au ravissement oculaire dans le vocabulaire amoureux de Racine.

C'est ce que dit explicitement ce sonnet d'Amadys Jamyn, unissant la leçon juridique de la cruentation à la doctrine éroto-mélancolique de la contagion oculaire :

Si je porte en mon cœur une plaie incurable  
 Vos yeux ont fait le coup, et votre belle main  
 Enfonce plus avant toujours dedans mon sein  
 Le trait de vos beautés qui m'est si redoutable.

Vous êtes la meurtrière, hélas, inexorable !

---

<sup>23</sup> *Les Tréteaux de Saturne. Scènes de la mélancolie à l'époque baroque*, Paris, Klincksieck, 2003, « Le génie de la mélancolie ».

Si tôt que je vous vois le cœur me bat soudain :  
 Tout mon sang se ramasse en tel endroit malsain,  
 Et bouillant veut jaillir encontre la coupable.

Bien que mort et muet je ne m'aïlle plaignant,  
 Je vous puis accuser par l'ulcère saignant  
 Qui lorsqu'en approchez décèle votre offense.

Ainsi quand le meurtrier vient approcher d'un corps  
 Que son fer a tué, le sang jaillit dehors,  
 Et les esprits ténus demandent la vengeance<sup>24</sup>.

Simple exemple d'une restitution des textes à l'intensité de leurs couleurs premières, que permettent ces remontées aux origines.

Car une troisième dimension de la recherche m'apparaît comme constitutive de toute analyse fondée en réalité historique et excédant le simple effet d'intuition facile et seulement gratifiante : la généalogie des modèles, la remontée aux origines, à l'Antiquité le plus souvent, pour évaluer par le tracé restitué de leur progression l'accumulation des connotations, le jeu des bifurcations, le feuilleté des couches géologiques et repérer les influences cachées dans les textes que la lecture de premier degré laisse passer sans les voir. Sans ce creusement historique, sollicité parfois seulement par un mot, une expression, un détail formant indice, la perspective fait défaut. Ainsi, alors que je ne tirais plus rien pour ma démarche doctorale de l'application aux pièces de Molière et singulièrement au cas Argan du modèle d'analyse de l'histoire de la folie que Foucault avait cantonnée entre la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et le XVIII<sup>e</sup>, alors que le système grippait au contact des textes (les textes sont un verdict terrible pour les modèles herméneutiques), le contournement de cet obstacle épistémologique m'a été rendu possible par les travaux d'un autre de mes maîtres, Jackie Pigeaud, antiquisant et historien de la médecine, dont la thèse sur *La maladie de l'âme* dans l'Antiquité gréco-latine<sup>25</sup> m'a ouvert une voie indispensable pour dépasser le modèle médico-pathologique et l'éthique des passions de l'âme en les combinant dans une lecture métaphorique de l'affection mélancolique, dernier étage de l'édifice herméneutique éclairant la maladie imaginaire, maladie par métaphore du désordre de l'âme projeté sur le corps.

Cette lecture a ensuite nourri mon interprétation des *Lettres hippocratiques*, roman épistolaire du tout début de notre ère, montrant l'erreur des Abdéritains qui croient Démocrite, leur grand homme, atteint de folie parce qu'il découpe des cadavres d'animaux en riant de tout et de tous. Ils appellent à son secours Hippocrate qui trouve Démocrite parfaitement sage et sain, anatomisant des bêtes à la recherche du siège de la folie et riant de lui-même, puisque au fond, dit-il, la folie ne gît pas dans le corps des animaux, mais dans l'âme des hommes follement agités de leurs passions et de leurs erreurs. La rencontre des deux héros se termine par une conversation en forme de parallèle sur les mérites de la médecine et de la philosophie dans la cure des corps et des âmes.

Ce court récit en forme d'emblème me paraît constituer la première articulation entre les deux types opposés de relations entre corps et âme concevables au sein de l'appareil conceptuel de la folie mélancolique: *l'interaction concrète* illustrée par le personnage d'Hippocrate et par les travaux anatomiques de Démocrite sur les viscères

<sup>24</sup> Amadis Jamyn, « D'un homicide », Sonnet LXII, [in] *Œuvres poétiques*, 1575 (Genève, Slatkine repr., 1967, p. 96). Je remercie Frédéric Martin pour avoir opportunément attiré mon attention sur ce texte.

<sup>25</sup> Jackie Pigeaud, *La maladie de l'âme. Etude sur la relation de l'âme et du corps dans la tradition médico-philosophique antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1981, « Études anciennes ».

des animaux ; et *l'interférence formelle*, seulement formelle, incluse au sein de sa diatribe morale, et plus généralement dans le réseau d'images qui tisse le texte, alternant références physiques et spirituelles en un jeu serré de fugue et de contrepoint. Car la texture littéraire ou du moins rhétorique de l'ouvrage, que je suppose écrit par un sophiste tant il abonde en effets verbaux suggestifs et sagaces, constitue ce discours en agent de réflexion et de méditation sur les effets de déplacement métaphorique qui sont son objet : les procédés de ce discours miment ceux par lesquels toute écriture littéraire se décale de la langue véhiculaire. Ainsi incarne-t-il l'expression concrète d'une science poétique de l'humain. C'est une telle efficacité du verbe dans la pensée qui explique la survie d'un modèle comme celui de la mélancolie, en dépit de son herméneutique scientifique indiscutablement erronée : fécondité intellectuelle des erreurs bien énoncées.

Pour en revenir à mon itinéraire de chercheur, on voit quelle part de rencontre, pour ne pas dire de hasard dans ces rencontres, y a joué son rôle, ouvrant des voies et suggérant des pistes qui nous mènent plus qu'on ne les mène. Un exemple encore : la courte scène de satire de la médecine incluse dans le *Dom Juan* de Molière où Sganarelle vante l'émétique d'avoir achevé en un instant un homme qui se mourait depuis huit jours, signe de « l'efficacité » de ce médicament tout nouveau, verse un trait de satire convenu dans un moule formel, celui de la louange par dérision, qui aurait pu me laisser indifférent, si je n'avais rapporté ce dialogue entre un maître et son valet gouailleur aux dialogues de Tabarin et de son maître Mondor sur le Pont-Neuf quelques décennies plus tôt, à propos de sujets souvent médicaux et de même registre comique. Or les dialogues de Tabarin se révèlent à mainte reprise inscrits dans la même forme de rhétorique moqueuse et joyeuse qu'utilise Molière, mais qui dans le format plus fruste et naïf du bateleur se révèle plus aisément identifiable à une forme oratoire parodique, celle de l'éloge paradoxal, dont celui de la Folie par Erasme est peut-être le plus célèbre, mais dont la tradition est bien plus ancienne et infiniment riche et variée.

Cette identification des origines de l'ironie de Sganarelle aux dépens de la médecine jetait alors un pont vers l'énigmatique éloge du tabac qui ouvre la comédie. Pour le coup, le caractère bateleur du genre m'a amené à former l'hypothèse qu'il constituait une « chute » des tirades de harangueur que tenait Molière comme orateur de sa troupe, fonction qu'il venait d'abandonner au moment où il écrit *Dom Juan*. De là, une étude du genre de l'éloge paradoxal et sa remontée jusque vers ses origines situées dans la rhétorique et la sophistique antiques, en permettant d'identifier et d'inventorier ses formes sur une vingtaine de siècles et d'en répertorier les modalités, me révélait aussi dans *Dom Juan* la présence de ce modèle qui structure les deux harangues en forme louant de manière paradoxale l'inconstance à l'acte I et l'hypocrisie à l'acte V. Et bien d'autres passages de la pièce apparaissaient aussi, à l'évidence, relever de ce tour d'esprit paradoxal et parasitaire. Sans compter d'autres passages de tout le théâtre de Molière marqués par ce tour d'esprit et de parole à la fois virtuose et incisif.

Cette intuition m'a donné la matière de deux livres : l'un sur le genre de l'éloge paradoxal de Gorgias à Molière<sup>26</sup>, remplaçant les très nombreux exemples d'éloquence pseudo-encomiastique dans leur lignée lointaine pour en classer les formes et les effets, le genre pouvant aller de la facétie gratuite et purement joyeuse à la satire ou à la contestation des certitudes, des savoirs et des valeurs, cette forme-ci se cachant éventuellement sous cette forme-là. Ce qui permettait de relire le théâtre de Molière

---

<sup>26</sup> *L'Éloge paradoxal de Gorgias à Molière*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, « Écriture ». Rééd. Paris, Hermann, 2015, « Collections de la République des lettres. Études ».

sous le signe du paradoxe éloquent et de déterminer une des couleurs spécifiques de son comique. En était sorti auparavant un autre ouvrage, consacré à la structure et à la signification de *Dom Juan*, que j'ai intitulé *Dom Juan ou Critique de la raison comique*<sup>27</sup>, et où j'ai rapporté cette éloquence parodique au modèle du parasite élaboré par les théories modernes de la communication, dans la lignée des travaux de Michel Serres. Cela, sans tomber, me semblait-il, dans le piège de l'anachronisme, puisqu'on peut identifier aisément le « parasite » tel que le comprend notre modernité à deux modalités constantes de l'écriture dramatique de Molière, identifiées nommément par lui et singulièrement représentées dans *Dom Juan* : le contretemps (sous-titre de sa première comédie) et la fâcherie, amplement utilisée comme effet d'obstacle comique, et pas seulement dans la pièce intitulée *Les Fâcheux*. Dom Juan voyant revenir Elvire à ses trousseaux ne commente-t-il pas *in petto* : « Ah ! fâcheuse rencontre » ?

Dans ce livre consacré à *Dom Juan*, pour une fois assez court, j'ai rapporté à cette constance du paradoxe et du parasitisme le traitement particulièrement approprié de la légende de Don Juan par Molière. En effet, il permet de révéler la cohérence des deux composantes sans rapport entre elles qui constituent ce récit : d'un côté, la séduction des femmes, de l'autre le défi à la statue. Dans les deux cas, c'est la perturbation parasitaire qui fait le principe de cette conduite, passant de la conquête au défi, d'une perturbation de ici-bas à celle de l'au-delà. Il est frappant que Molière ait dédaigné le lien laborieusement noué entre les deux ordres, horizontal et vertical, l'un développé pendant les deux premiers actes de sa comédie, où Dom Juan court de femme en femme, l'autre pendant les deux suivants, ponctués par l'échange des invitations avec la statue : chez lui, Elvire trompée dans l'ordre humain n'est plus la fille du Commandeur défié dans l'ordre divin. C'est un thème nouveau qui vient opérer au lever de rideau du V<sup>e</sup> acte le lien de cohérence entre les deux panneaux : l'éloge paradoxal de l'hypocrisie, perturbation supérieure à toutes, apporte cohérence à l'édifice des perturbations sociales d'abord, religieuses ensuite, puisque ce poison détruit les contrats sociaux et affectifs en portant atteinte au contrat de foi. Perturbation universelle, qui fait vaciller le sens de tout.

Et donc celui aussi de la comédie, dès lors que la brillance de l'éloquence paradoxale enveloppe de son indécision toute parole humaine. J'ai cru pouvoir en tirer une lecture de la pièce comme mise en forme structurelle et expérimentale d'un suspens du sens : *i.e.* comme une entreprise de soupçon hyperbolique qui ne porterait pas tant, comme on le dit volontiers, sur l'existence de Dieu et les fins dernières de l'homme et la morale, que sur la possibilité même de traiter cela dans un ouvrage de pensée, de représentation et de fiction comme la comédie, dès lors que toute parole en figuration est menacée par le poison du parasitisme universel. Comme si la comédie ne prenait pas tant pour objet de son doute la question métaphysique, morale et sociale posée par la pièce, mais plutôt sa légitimité et sa capacité de la traiter en lui apportant une réponse. C'est plutôt un suspens de sens que subtilement cette pièce organise, et qui culmine dans la fatrasie de Sganarelle<sup>28</sup>, incarnation du genre comique, qui y perd ses mots et ne peut que balbutier sa pensée devant l'hypocrisie de son maître affichée au dernier acte : expression ou plutôt expérience d'un vacillement de la raison comique temporairement

<sup>27</sup> *Dom Juan ou la critique de la raison comique*, Paris, Honoré Champion, 1993, « Bibliothèque de littérature moderne ». N<sup>lle</sup> éd. corrigée et mise à jour, 2011, « Lumière classique ».

<sup>28</sup> « Sachez, Monsieur, que tant va la cruche à l'eau, qu'enfin elle se brise; et comme dit fort bien cet auteur que je ne connais pas, l'homme est en ce monde ainsi que l'oiseau sur la branche, la branche est attachée à l'arbre, qui s'attache à l'arbre suit de bons préceptes, les bons préceptes valent mieux que les belles paroles, (etc.) », Molière, *Dom Juan ou le Festin de Pierre*, acte V, sc. II.

survenu et essayé dans ce moment de la carrière de Molière où il est en proie aux cabaleurs acharnés contre *Tartuffe* et où il dérouta sa marche sur la voie de l'esthétique du ridicule tracée depuis *L'École des femmes* et sa querelle. Or la foi dans la raison comique constitue le contrepoint indispensable à l'évocation scénique de la folie humaine : la peinture des égarements et difformités de l'âme éclairés par l'anthropologie de l'erreur et de la dénaturation des conduites humaines qui fonde l'optique comique renvoie nécessairement à une certitude rationnelle que la comédie de *Dom Juan* soumet elle-même, elle aussi, à l'épreuve de la critique.

Cette pièce forme donc, à sa façon, le panneau second d'un diptyque dont le panneau premier porte la conception du comique moliéresque. En parlant d'esthétique du ridicule, je faisais implicitement allusion à mon premier livre publié sur Molière sous ce titre, en 1992<sup>29</sup>, où justement je développais le principe esthétique, moral et philosophique qui me paraissait soutenir toute la démarche de Molière, et que le miroir parodique et ironique de *Dom Juan* reflète en le retournant dans son inversion d'image. Ce premier livre paru bien avant l'achèvement de ma thèse procédait des toutes premières recherches sur l'ancien sujet de celle-ci, sur cette étrange comédie-critique qu'est *L'Impromptu de Versailles*, pièce de cour commandée à Molière dans le cadre de la querelle faite en 1663 à sa première grande comédie, *L'École des femmes*, et formant diptyque avec une autre comédie paratextuelle, *La Critique de L'École des femmes*, créée, elle, à Paris sur le même sujet : rares exemples d'une autoanalyse par Molière de son art et des fins de celui-ci.

Le hasard d'un cours d'agrégation que j'avais professé sur ces trois pièces m'avait amené à reprendre la réflexion. Et les progrès de l'informatique concomitant avec mon entrée parmi les auteurs de Klincksieck a achevé la liste des conditions anecdotiques de cette parution. Ce livre procédait d'une intuition initiale et globale sur la révolution accomplie par Molière dans la conception du genre comique. Bergson disait qu'un philosophe a dans sa vie une intuition initiale et ne fait tout au long de son itinéraire qu'en déduire les conséquences. Et pour mon humble part, j'ai répété sans trêve aux étudiants d'agrégation pour lesquels j'ai régulièrement travaillé depuis 1979 que le secret de la réussite de toute dissertation, c'est une conception globale, claire et condensée, résumable en une ou deux phrases, formant le cœur d'une herméneutique cohérente de l'ouvrage étudié et ouvrant sur toutes les questions connexes posées par lui et à lui. L'intuition qui présida à *Molière ou l'esthétique du ridicule* est la suivante : dépassant la contradiction entre les deux impératifs traditionnellement contradictoires de la comédie – peindre avec mesure et vraisemblance les mœurs du temps (se faire miroir du vrai, *speculum veritatis*) ou donner à rire en les déformant par une caricature outrée (l'outrance comique, *vis comica*) – le geste de Molière aura consisté à imputer leurs difformités caricaturales à ses modèles humains et à leurs conduites extravagantes, mues par une image déformée et délirante de la vie et d'eux-mêmes dont ils sont, dont nous sommes (presque) tous responsables. La responsabilité de la déformation risible se déportant de la scène à la rue, de la scène à la salle, c'est la vraisemblance même de la comédie qui exige et légitime ces invraisemblances apparemment outrées, en réalité exactes, dont le rire qu'elles suscitent est un gage de l'objectivité de la peinture révélant les travers observés et transposés à la scène qui les met en évidence.

---

<sup>29</sup> *Molière ou l'esthétique du ridicule*. Paris, Klincksieck, 1992, « Bibliothèque d'Histoire du Théâtre. 2<sup>e</sup> éd, revue, corrigée et augmentée, 2002, « Librairie Klincksieck ».



De cette option découlaient comme par contraste une esthétique et une éthique du naturel, de la lucidité et de l'élégance, offrant leur relief et leur critère à l'évocation des incongruités et des folies humaines : d'où la part faite sur la scène de Molière aux raisonnements et aux raisonneurs, aux honnêtes gens avisés et aux aimables jeunes gens en âge de se marier. La seconde partie du livre remontait jusqu'à l'Antiquité la généalogie de cet idéal d'élégance et de raison dans les traités de belles manières et les manuels dits de « courtisans » des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles mis en parallèle avec la leçon de Molière. Et elle tâchait d'éclairer par ces textes et par ceux des moralistes et philosophes du temps sur l'éthique et les critères du naturel la genèse de la transparence de sens et de jeu que requiert à mainte reprise le poète pour critère de probité artistique (dans *L'Impromptu de Versailles*), poétique (dans *La critique de l'Ecole des femmes*) et morale (dans *L'Ecole des femmes* avant *Tartuffe*).

De la même option initiale m'a semblé découler aussi, découler surtout cette « optique du ridicule » à travers laquelle le théâtre de Molière perçoit l'ensemble de la comédie humaine. Cette optique détermine dans son œuvre une véritable anthropologie des égarements de perception et de conduite. Pour en expliquer la genèse, en comprendre les données et en sonder la profondeur, nulle autre méthode que de rapporter cette anthropologie à la leçon des savoirs du temps sur l'homme, sur ses difformités de nature et de conduite. Et c'est auprès des anciens médecins de l'âme, voire du corps, que j'informais déjà mes analyses : ainsi la distinction entre erreur illusionnée et erreur obsessionnelle, explicitée dans *L'Ecole des femmes* en termes de « chimère » et de « marotte », s'éclaire-t-elle par le témoignage des traités médicaux sur la maladie de l'esprit et les égarements qu'elle provoque, sur l'hallucination et l'illusion. Ce qui plaçait par avance *Le Malade imaginaire* en situation de grammaire générative de son anthropologie comique et de son éthique de l'imagination égarée.

Depuis *L'Ecole des femmes* et sa querelle jusqu'au *Malade imaginaire*, l'inspiration de ce premier livre sur Molière annonçait déjà ma thèse sur la médecine comique et mon plus récent travail moliérien paru en 2014, consacré à la querelle de *L'Ecole des femmes* envisagée, pour le coup, indépendamment de son propos esthétique, mais sous l'angle de sa forme et à travers le modèle global de la guerre, en l'occurrence comique : j'ai tâché d'y montrer à partir de quels schèmes et de quelles bifurcations impliquées par eux une polémique crée son propre sillage, son propre itinéraire, en distribuant par sa dynamique et sa force d'inertie le parcours des combattants qui croient la mener, la victoire revenant à celui qui sent le mieux les mouvements du conflit et en épouse la logique. Une méditation sur l'autonomie d'un itinéraire qui se dessine plus qu'on ne le dessine consone avec une carrière de chercheur qui est depuis longtemps passée sur son versant descendant. Effet de pente, sans doute...

Un an avant mon *Esthétique du ridicule*, qu'allaient accompagner quelques éditions séparées de certaines comédies de Molière, dont bien sûr *L'Ecole des femmes*<sup>30</sup>,

---

<sup>30</sup> Molière, *L'École des femmes*. Préface, notes et dossier. Paris, Le Livre de Poche, 2000, « Théâtre de poche ». *L'Étourdi ou les Contretemps*. Édition présentée, établie et annotée, Paris, Gallimard, 2002, « Folio-Théâtre ». Molière, *Sganarelle ou le Cocu imaginaire*. Édition présentée, établie et annotée, Paris, Gallimard, 2004, « Folio-Théâtre ». *George Dandin, par la Compagnie des Minuits*. Édition établie et annotée par Patrick Dandrey, précédée de « Le cauchemar de George Dandin » par Dominique Barbéris et suivie de « *George Dandin, une pastorale burlesque ?* » par Patrick Dandrey. Avant-propos de Michel Viel, Paris, Klincksieck, 2007. *George Dandin* suivi de *La Jalousie du Barbouillé*. Édition présentée, établie et annotée, Paris, Gallimard, 2013, « Folio-Théâtre ».

et pas mal aussi d'articles et de collectifs<sup>31</sup>, j'avais composé, sur un ordinateur Mac classic dont la taille de l'écran était inversement proportionnelle à celle du coffre et le tout très rudimentaire, mon premier ouvrage auto-composé, destiné aux éditions Klincksieck et consacré à La Fontaine sous le titre *La fabrique des fables*<sup>32</sup>. Il y avait une histoire derrière ce livre. Il procédait pour partie d'une thèse dite de troisième cycle, ancêtre du doctorat actuel, créée au début des années soixante, mais dont on pouvait se dispenser jusqu'alors en passant directement à la thèse d'Etat, avant que la possession de cette thèse courte et peu approfondie ne devienne en 1980 la condition pour accéder pour accéder à la maîtrise de conférences. Je l'encastrai donc au milieu du parcours de ma thèse d'Etat, en la plaçant sous la direction d'Henri Lafay qui voulut bien pour l'occasion me reprendre temporairement sous sa gouverne, avec l'accord de Jacques Morel qui continuait de diriger ma thèse d'Etat et présida la soutenance de cette thèse intermédiaire.

Celle-ci fut donc en partie inspirée par le goût de son directeur pour la nouvelle critique, même si lui et moi avions abandonné entre-temps Goldmann, lui pour Julia Kristeva, moi pour des travaux plus éloignés de la théorie littéraire : celle de la communication selon Michel Serres, le modèle de la séduction selon Baudrillard, la théorie des jeux ou certains modèles de linguistique structurale et de rhétorique, qui formaient une partie de ce doctorat transitoire. Les attermolements de l'éditeur auquel j'avais d'abord soumis ce livre, au temps de l'imprimerie à l'ancienne, m'ont préservé de le produire au jour et permis d'attendre la révolution informatique pour en extraire en 1991 *La fabrique des fables*, en gommant ces excursions risqués et en me cantonnant aux pages inspirées par des recherches plus érudites qui cristallisaient, dans ce creuset solide et en même temps nouveau, ma conception globale de la fable selon La Fontaine.

*La fabrique des fables* demeure à ce jour, de la vingtaine d'essais et d'études que j'ai écrits, celui qui se sera le moins mal vendu, c'est-à-dire très peu quand même<sup>33</sup>. Il fait partie de ceux, tirés de mes recherches ou de rencontres de hasard, liés notamment aux programmes d'agrégation, où je tente d'appliquer aussi le principe déjà exposé de « l'intuition synthétique ». L'occasion en fut aussi un programme d'agrégation que je devais professer et pour lequel m'était venue l'idée de produire ce livre déjà quasiment prêt. Et le choix de l'œuvre procédait lui-même de ma propre expérience de candidat au concours, bien des années avant : l'hypothèse globale que je développais était déjà celle qui avait guidé en 1973 ma dissertation de concours que le peu d'heures offertes aux candidats ne m'avait pas permis de traiter assez largement. Compensation d'une frustration lointaine, en somme.

Et donc l'intuition centrale de ce livre fut que le choix esthétique de l'enjouement séducteur, de la gaieté charmeuse, de la vivacité narrative, qui promouvait l'apologue ésope au statut de poème chez La Fontaine, s'était naturellement projetée sur leur

---

<sup>31</sup> Pour une liste complète de ces publications (livres, collectifs, éditions et articles), voir le site <http://patrickdandrey.com/publications/articles-et-collectifs/>.

<sup>32</sup> *La fabrique des Fables. Essai sur la poétique de La Fontaine*. Paris, Klincksieck, 1991, « Théorie et critique à l'Age classique. Deuxième édition revue, corrigée et augmentée, 1992. *Poétique de La Fontaine (I). La fabrique des fables*. Préface de Marc Fumaroli. Paris, PUF, «Quadrige», 1996. [Version abrégée du précédent]. N<sup>lle</sup> éd. du même revue, corrigée et augmentée. Sous le titre : *La fabrique des Fables. Suivi de : Pour comprendre (enfin ?) La Cigale et la Fourmi*, Paris, Klincksieck, 2010, « Librairie Klincksieck ».

<sup>33</sup> C'est-à-dire autour de 8 000 exemplaires, les chiffres exacts étant inconnus. Je ne compte pas le volume La Fontaine de la collection « Découvertes-Gallimard » évoqué plus loin, qui va vers 18 000, mais qui est acheté pour sa séduisante facture certainement plus que pour son texte !

portée éthique. En concurrence victorieuse avec la leçon prudente et étroite de leurs moralités topiques, une sagesse de la délectation légitime, de l'hédonisme réfléchi et pourtant teinté d'inquiétude mélancolique, émergeait ainsi au point de contact entre le récit de l'ancienne fable, renouvelé en comédie, et la moralité ésopique de jadis, décalée en ornement aimablement archaïque. Cette implication du sens par la forme, gage de l'entrée du texte en poésie, impliquait aussi le glissement de sa fonction naguère prescriptive en une intention désormais plus descriptive. Or, pour décrire, il faut savoir regarder. Par quels cheminements le fabuliste-moraliste devenu « poète moral » était-il parvenu à se faire observateur et anatomiste de la comédie humaine et animale – tel devenait l'enjeu de l'analyse, qui s'élargissait dès lors en une étude d'histoire de l'imaginaire : l'histoire d'une mutation survenue au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle et au terme de laquelle une expression encore balbutiante de la réalité observée allait se substituer à la réitération de la topique caractérologique et morale héritée de l'antique, tout en se coulant dans ses formes subverties au sein même de leur réitération.

Cette déduction conduisait à assigner à la recherche littéraire de nouvelles ambitions : suivre, par exemple, le destin du discours consacré aux diverses espèces animales depuis les zoologies antiques et à travers les « Histoire des animaux » médiévales et humanistes, jusqu'aux modernes dissections de la jeune Académie des sciences, pour mesurer l'évolution du regard porté par le fabuliste sur le règne animal ; ou encore examiner depuis le lointain traité des *Physiognomonica* prêté à Aristote les résurgences humanistes de la physiognomonie comparée entre bêtes et hommes jusqu'au renouveau de ce savoir projeté vers une « scientificité » nouvelle par les réflexions picturales, morales et philosophiques d'un Charles Le Brun épris de cartésianisme. De ces enquêtes dans les sciences anciennes travaillées par le souci nouveau d'observer la réalité, émergeait un effet frappant de parallèle entre les voies de la poésie morale et celle des sciences de la nature et du vivant. Il apparaissait que l'une et l'autre avaient dessiné leurs leçons similaires sur le fond d'une même imaginaire, un imaginaire révolutionné par une transformation discrète mais radicale des relations entre savoir livresque et réalité observable, gage d'une véritable « naissance du regard ». L'analyse génétique de la fabrique de ses fables par le poète, qui s'annonçait toute « formaliste », aura ainsi été éclairée et approfondie par une étude d'anthropologie historique portant, elle, sur la matière du poème, sur les origines et les substrats savants du parallèle entre les règnes, de l'observation de la nature et de la mise en scène de la comédie humaine qui en font la saveur et la nouveauté.

\*

Tout au long de mon itinéraire, depuis ce premier ouvrage publié, il me sera apparu que le spécialiste d'histoire littéraire traitant d'un auteur célèbre et d'une œuvre déjà largement travaillée devait devenir un homme de carrefour et embrasser des domaines de recherche variés, voire éloignés de son sujet, pour mieux se rapprocher ensuite de celui-ci. L'autarcie en l'affaire ne ferait qu'épuiser un sol auquel on a déjà beaucoup fait rendre. Le secret réside évidemment dans le juste choix des modèles élaborés pour dégager les latences secrètes des textes tout en les enveloppant d'une saisie synthétique : ils doivent être la fois contextuels et écartés, éviter le redondance tout en suggérant le processus génétique et en tâchant d'aller au plus court vers ce que le texte a de plus fondamental. Un prochain (ou futur) livre encore en cours d'élaboration depuis quelques années prendra pour modèle global de l'œuvre de La Fontaine le jardin classique, filtre de perception de la nature restituée à son essence de perfection, conservatoire édénique de mémoire esthétique et affective, cadre

d'enchantement et de songe merveilleux, école de méditation et d'introspection, en même temps qu'invite à la promenade amicale et aux charmes de la conversation qui en imite la déambulation, modèle de régulation et d'ordonnance dont la scansion entre ordre et caprice peut servir d'*analogôn* à la disposition des fables de livre en livre dans le recueil du poète<sup>34</sup>. Cette invention parmi les plus délicates et séduisantes du siècle entre en telle sympathie avec le génie de La Fontaine que sa superposition à lui fait parler le langage le plus secret de son œuvre.

La fabrique des fables, qui reparut quelques années après sa publication, en format de poche, aux PUF, ouvrait la voie à un autre versant de mon travail, le versant La Fontaine, que le tricentenaire de 1995 accroîtra d'un petit livre très illustré pour « Découvertes-Gallimard<sup>35</sup> » et que jalonne depuis 30 ans ma part prise dans la Société des amis du fabuliste fondée en 1989, dont Marc Fumaroli m'a laissé la présidence en 1997, et dont j'ai créé et je dirige toujours la revue annuelle, *Le Fablier*, avec l'aide de précieux rédacteurs, tous très dévoués. Ces expériences collectives sont aussi constitutives d'un itinéraire de recherche que la rédaction des livres ou des articles. De même, la fondation de collections éditoriales (j'en ai créé cinq depuis 1991 dont deux sont encore vivantes<sup>36</sup>), de même les journées d'études (par exemple chaque année celle consacrée à l'auteur d'agrégation du XVII<sup>e</sup> siècle que j'ai organisée pendant une décennie environ en Sorbonne), et aussi les colloques et les séminaires ménageant des interventions de chercheurs invités autour d'un thème annuel (j'en ai organisé une cinquantaine), et encore les conférences, cours et communications, sont des occasions de rencontres et de confrontation d'idées, qu'il faut évidemment évoquer dans un tel itinéraire, et qui ont tissé un réseau de contacts, d'amitiés, d'échanges, permettant par exemple à la faveur d'invitations d'enseignement hors de France de connaître et d'éprouver des systèmes de recherche autres que les nôtres et d'observer à la fois la diversité géographique et le renouvellement historique des pratiques, surtout quand au cours d'une vie on a assisté à la répercussion d'une révolution comme celle de l'informatique sur la recherche et sa diffusion.

Cela dit, l'essentiel de cette sociabilité et de cette part humaine qui est le meilleur du métier demeure l'enseignement, dont la diversité est aussi grande et enrichissante que celle des auditoires auxquels on s'adresse, et bien sûr aussi la direction de travaux. Même si le développement tardif de ma carrière dû à la longueur de gestation de ma thèse d'Etat ne m'a pas permis de diriger des thèses sur une très longue période, l'une et

<sup>34</sup> « *Du jardin classique et de son imaginaire* ». Numéro thématique de la revue *XVII<sup>e</sup> siècle*, dirigé par Patrick Dandrey, n° 209, oct.-déc. 2000. Etude introductive, p. 563-600. – « Un jardin de mémoire. Modèles et structures du recueil des *Fables* », *Le Fablier*, 9 (1997), « Actes de Genève », p. 57-65. – « Espace et littérature au XVII<sup>e</sup> siècle : à propos de jardins », « *Espaces classiques* ». *Études littéraires* (Université Laval, Québec), n° 34, 1-2, hiver 2002, p. 7-27. – « Les féeries d'Hortésie : éthique, esthétique et poétique du jardin dans l'œuvre de La Fontaine », [in] *Études en hommage à Roger Duchêne. Papers on French Seventeenth Century Literature*, XXXVI, n° 70, n° 2009, p. 115-138. Réédition d'un article paru dans *Le Fablier*, n° 8, 1996. – « La Fontaine au jardin des fables. Diptyques, parallèles et reflets dans le livre I de 1668 » [in] Paul Pelckmans dir., *La Fontaine en séries*, Leiden/Boston, Brill/Roodpi, 2018, p. 7-22.

<sup>35</sup> *La Fontaine ou les métamorphoses d'Orphée*. Paris, Gallimard, 1995, « Découvertes ». Rééd. corrigée, 2008.

<sup>36</sup> « Bibliothèque d'Histoire du Théâtre », Klincksieck, 1991. – « Jalons critiques », Klincksieck, 1999. « Cadratin », Klincksieck, 2003. – « Le génie de la mélancolie », Klincksieck, 2003. – « Convergences (Antiquité – xxi<sup>e</sup> siècle) », H. Champion, 2013. – « Bibliothèque des Littératures classiques », composée, produite et diffusée par les éditions Hermann pour suite de la Collection de réédition des textes rares du 17<sup>e</sup> siècle publiée par la Société de Littératures classiques, 2013.

l'autre Sorbonne où j'ai passé l'essentiel de ma vie universitaire m'ont offert des élèves et des disciples, en France et hors de France, en assez grand nombre pour compenser ce retard : le bonheur de l'enseignement secondaire s'est ainsi prolongé pour moi dans les plus de 300 masters que j'ai dirigés depuis l'invention du genre en 2005 (avant, je n'ai pas de statistiques, sinon pour 81 DEA) et la trentaine de thèses soutenues ou en cours d'achèvement dont la première en 1998 et la dernière française en 2018 portaient sur La Fontaine et rayonnaient d'une excellence et d'une perfection qui sont un plus vif bonheur pour un professeur que la rédaction d'un de ses livres imparfaits ne peut lui apporter. De ces thèses, aucune ne m'est lointaine, indifférente ou étrangère par la méthode et la réalisation : cette connivence de manière et d'esprit dans la différence des sujets, des auteurs, des parcours constitue comme une conversation de savoir étalée dans le temps qui, pour moi, représente peut-être davantage le sens du mot « œuvre » quand je me l'applique – car il y a là œuvre véritable, partagée, et à laquelle je n'ai eu souvent guère de part, sinon d'approprier ma gouverne et mes services à la personne de ceux qui y travaillaient, parfois en n'y intervenant pas du tout, parfois en intervenant davantage et en apportant ma part discrète de suggestions à l'édifice, toujours en me mettant autant que je l'ai pu au service de mes doctorants dans le respect et l'écoute de leurs attentes et de leurs besoins.

Ce propos ouvert par la dialectique du hasard et de la nécessité, se terminera par celle de la solitude et de la société. Un chercheur n'est jamais seul : mais sauf s'il travaille sur les contemporains, il ne partage que la société des morts, en prêtre du culte voué à l'immortalité de leurs écrits. Et l'écriture est un exercice naturellement solitaire. En revanche, un professeur est toujours entouré, entouré de vivants dont chaque année renouvelle indéfiniment la jeunesse, de manière imperturbablement cyclique. Entre le temps des chefs-d'œuvre, immobilisé par leur éternité, et le temps de l'enseignement, immobilisé par le cycle perpétuellement renouvelé des générations perpétuellement jeunes, l'itinéraire d'un universitaire est finalement comme celui d'Achille : immobile à grands pas, sous l'ombre ironique d'une tortue.

Université Jean Moulin-Lyon III  
Séminaire doctoral du Gadges  
13 mars 2019