

## Pour une histoire du regard : la mélancolie dans les lettres et les arts

Anne Larue

► **To cite this version:**

| Anne Larue. Pour une histoire du regard : la mélancolie dans les lettres et les arts. Lettres actuelles,, 1995, juillet-août 1995 (n° 7), pp.dossier illustré du numéro de la revue. hal-00617413

**HAL Id: hal-00617413**

**<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00617413>**

Submitted on 28 Aug 2011

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## Pour une histoire du regard : la mélancolie dans les lettres et les arts

Tête penchée, reposant dans le creux de la main, coude replié, yeux baissés : l'iconographie de la mélancolie traduit par cette posture bien connue l'accablement, la lourdeur de l'âme malade, le poids moral et physique d'une tête qui, à la faveur d'un jeu étymologique, pèse et pense à la fois. Mais que regarde la mélancolie ? Que nous invite-t-elle à contempler ?

Les rapports entre littérature et mélancolie ont fait l'objet de nombreuses études<sup>1</sup>. En s'appuyant sur elles, il est tentant de retracer, à travers l'étude de gravures allant du XVe au XIXe siècle, une petite histoire du regard mélancolique<sup>2</sup>.

Les yeux baissés de la Mélancolie peuvent signifier bien des choses : un disciple du Pseudo-Aristote, pour qui la mélancolie est la sombre inspiration du génie<sup>3</sup>, fera des yeux baissés le signe de l'intériorité méditative ; mais pour un graveur du Moyen Âge, un tel regard indique un renoncement et un abandon dignes d'être blâmés. Parfois, aux yeux baissés se substituent les yeux dans le vague, absents et vides, de celui ou celle qui ne regarde même plus le monde qui l'entoure, soit qu'il ou elle soit par trop écoeuré ou abattu, soit que ses pensées l'occupent exclusivement.

Peut-on considérer séparément le regard de la figure gravée, arracher les yeux de leur contexte ? C'est difficile : l'image du mélancolique la main à la mâchoire, et les yeux baissés, forme un tout qu'on appréhende globalement, une sorte d'icône significative. Le

---

<sup>1</sup> Outre l'ouvrage de synthèse de R. Klibansky, E. Panofsky et F. Saxl, *Saturne et la Mélancolie*, Paris, NRF-Gallimard, 1989 trad. fr., on peut citer notamment : S. Freud, *Deuil et mélancolie*, 1917 ; Romano Guardini, *De la mélancolie*, trad. de l'all., Paris, Points-Seuil, 1953 (sur Kierkegaard) ; Jean Starobinski, *Histoire du traitement de la mélancolie des origines à 1900*, J. R. Geigy S.A., Bâle, Suisse, 1960 (thèse d'histoire de la médecine ; des extraits figurent dans le numéro sur la mélancolie du *Magazine littéraire*, voir *infra*) ; André Chastel, *Fables, formes, figures*, Paris, Flammarion, 1978 (histoire de l'art) ; Hubertus Tellenbach, *la Mélancolie*, trad. de l'all., Paris, PUF, 1979 (approche psychiatrique fondée sur l'histoire de la médecine) ; Jackie Pigeaud, *La Maladie de l'âme*, Paris, Les Belles Lettres, 1981 (antiquité et médecine mentale) ; Maxime Préaud, *Mélancolies*, Paris, Herscher, 1982 (iconographie de la mélancolie) ; *Le Débat*, n° 29 mars 1984 (articles de Y. Hersant, J. Starobinski, M. Fumaroli, K. Pomian...) ; Marie-Claude Lambotte, *Esthétique de la mélancolie*, Paris, Aubier, 1984, et Julia Kristeva, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987 (approches psychanalytiques) ; *Magazine littéraire*, juillet-août 1987, dossier « Littérature et mélancolie » ; « Aristote », *l'Homme de génie et la mélancolie*, préface de J. Pigeaud, Paris, petite bibliothèque Rivages, 1988 ; Jean Starobinski, *La mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard, 1989. Voir aussi les travaux de Yves Hersant (traductions de textes et introductions d'éditions critiques : « Hippocrate », *Sur le rire et la folie*, Paris, Rivages, 1989 ; traduction de Marsile Ficin dans le *Magazine littéraire*, etc.) ceux d'Olivier Pot sur le XVIe siècle, ceux de Screech sur Montaigne, ceux de Patrick Dandrey sur le XVIIe siècle en France, et de R. Chambers sur le XIXe siècle. Dans son ouvrage *Littérature et Anthropologie* (Paris, PUF, 1993, p. 244), Louis Van Delft signale également la thèse trop méconnue de H. Weinrich.

<sup>2</sup> Selon l'article de Maxime Préaud (« Un oeil noir qui ne te regarde pas », *Magazine littéraire*, *op. cit.*, p. 23 sqq.), la mélancolie peut être envisagée comme « un problème d'optique ». L'auteur s'attache à caractériser surtout le regard détourné de la sorcière dans son rapport avec la nécessaire perversion d'un monde régi par la géométrie euclidienne, et que la perspective artistique ne peut respecter à la lettre sans donner une impression de fausseté.

<sup>3</sup> Voir Pseudo-Aristote, *Problème XXX* (Aristote », *l'Homme de génie et la mélancolie*, préface de J. Pigeaud, *op. cit.*).

regard baissé est un attribut parmi d'autres, au même titre que les clés à la ceinture, la main soutenant la tête, le chien, le cerf, le cygne, la colonne cassée et autres motifs récurrents. À ce titre, les yeux du mélancolique ne sont le miroir d'aucune âme particulière, ils ne traduisent pas une expression privée et unique. Ils participent simplement à la description générale d'un état connu d'avance, la mélancolie, qu'on identifie en décryptant une série de signes. Qu'ils soient symptômes évidents de la maladie de l'âme, toute de dégénérescence et de péché, ou preuve de concentration intérieure, les yeux baissés deviennent, dans l'iconographie, les éléments d'une sémiologie.

Un rapide tour de l'horizon de l'iconographie mélancolique fait apparaître plusieurs types de figures aux yeux baissés. Certaines ont les yeux baissés (ou détournés) sur *rien*. Elles semblent fixer le vide ; les yeux baissés sont le signe de la pesanteur (sensation liée à la mélancolie) ou de la tristesse. Mais d'autres figures ont les yeux baissés sur un objet : un crâne, ou un livre. Dès lors, la signification du regard change, laissant place à la méditation. La contemplation du crâne est morale et religieuse ; les figures aux yeux baissés sur un livre s'absorbent en revanche dans un univers intellectuel qui peut tout à fait devenir païen. Démocrite est souvent représenté plongé dans un livre ouvert ; saint Jérôme également, dont on connaît le goût, à ses propres yeux répréhensible, pour les livres profanes. Si la méditation sur un crâne est d'une orthodoxie irréprochable, on ne saurait en dire autant de la lecture, porte ouverte à toutes les libertés.

Même si leurs yeux semblent tournés vers nous, les figures au regard lointain sont absentes et comme étrangères. Ce regard vague semble se vider du monde pour se retourner vers soi. Les figures aux yeux vagues traduisent aussi l'intériorité, la contemplation intérieure. Parfois une secrète révolte illumine de sa flamme rebelle les yeux qu'aucune contrition ne peut vaincre, et qu'aucun sentiment du péché ne parvient plus à faire baisser : chez Dürer comme chez Cranach, les figures relèvent la tête, et le Diable n'est pas loin.

## I. Des images à lire et à déchiffrer

### Revue de détails des Vanités mélancoliques

Certaines mélancolies exigent de nous non un regard, mais un déchiffrement. Contempler une image pourrait être un envoûtement avant tout sensuel (« Le premier mérite d'un tableau est d'être une fête pour l'œil », écrit Delacroix dans son journal<sup>4</sup>), mais la figure mélancolique nantie de ses multiples attributs (parmi lesquels le regard) demande plutôt une attitude intellectuelle. La représentation du regard baissé de la figure pourrait nous séduire ou nous toucher : c'est là une fonction essentielle de la peinture<sup>5</sup>. Mais elle ne le fait pas. Le regard de la Mélancolie ne saisit pas ainsi l'âme du spectateur<sup>6</sup>. Il en appelle à l'analyse, au raisonnement, et même à la morale comme le suggère Jean Starobinski : « Sous les yeux du

---

<sup>4</sup> Delacroix, *Journal*, Paris, Plon, 1981, p. 808, note dans un calepin à la date du 22 juin 1863.

<sup>5</sup> *Id.*, 7 mai 1824 : « Que tout ça se tienne ! O sourire d'un mourant ! Coup d'œil maternel ! Étreintes du désespoir, domaine précieux de la peinture ! Silencieuse puissance qui ne parle d'abord qu'aux yeux, et qui gagne et s'empare de toutes les facultés de l'âme ! Voilà l'esprit, voilà la vraie beauté qui te convient, belle peinture »...

<sup>6</sup> *Ibid.*, 8 octobre 1822 : « Dans la peinture, il s'établit comme un pont mystérieux entre l'âme des personnages et celle du spectateur. Il [le spectateur] voit des figures, de la nature extérieure [représentées sur le tableau] ; mais il pense intérieurement »... La matérialité apparente des figures peintes ne doit pas dissimuler l'essentiel, qui est une communication de l'âme à l'âme.

mélancolique, dans les tableaux des maîtres baroques, se déploient les objets emblématiques de l'éphémère : colliers rompus, bougies qui achèvent de se consumer, fragiles papillons, instruments de musique rendus au silence, mélodies arrêtées par la double barre. La pensée du spectateur est conduite vers l'éternel, par la voie du *memento mori* et de la contrition. L'œil du mélancolique fixe l'insubstantiel et le périssable : sa propre image réfléchie. Le spectateur, lui, devra lever son regard, dans la direction opposée »<sup>7</sup>.

C'est bien « la pensée » du spectateur qui est concernée par la contemplation du personnage mélancolique, qui lui-même, comme dans une mise en abyme, contemple des vanités. Le regard du spectateur glisse sur ces objets fragiles (les vanités « se déploient »), comme la pensée qui se propage d'une idée à l'autre. Le système des regards mis en jeu est complexe : à la direction du regard mélancolique – qui s'attache en fait à lui-même, à travers le prétexte des symboles de l'éphémère – répond une autre direction de regard, qui n'est pas la première : celle du spectateur vers le ciel. Le mortel spectateur comprend, par le moyen de la peinture, que celle-ci n'est pas une fin en soi. Il est invité par la représentation d'objets tangibles à la contemplation divine.

Cette démarche suppose une analogie complexe. Le mélancolique en peinture contemple le vide, l'éphémère, ou son propre reflet en tant qu'vanité<sup>8</sup> ; l'homme-spectateur réfléchit *par conséquent* sur sa condition fragile et pécheresse. Ces opérations mentales ne vont pas de soi, non seulement parce que la contemplation du tableau est prétexte à une gymnastique mentale mettant en jeu un rapport entre deux rapports, mais aussi parce que cette gymnastique est un tant soit peu acrobatique : le message moral d'une bulle de verre, d'un collier de perles, d'une page de musique interrompue, d'un miroir ou d'un crâne, n'est pas en soi immédiatement *perceptible*, et le code qu'il faut connaître au préalable pour le comprendre n'est pas inscrit dans le tableau.

Ce n'est donc pas *un regard* que ce spectateur porte sur un tel *memento mori*. Ce n'est pas un regard au sens où c'est une lecture culte, nourrie de références extérieures. Mais ce n'est pas non plus un regard au sens où Artaud écrit, dans *Le Théâtre et son double*, à propos d'un tableau de Lucas de Leyde : « il frappe l'esprit par une sorte d'harmonie visuelle foudroyante, je veux dire dont l'acuité agit tout entière et se rassemble dans un seul regard »<sup>9</sup>. Ce n'est pas un regard au sens où Baudelaire l'entend quand il se croit happé par un tableau qui le charme, même de loin, par la séduction de son harmonie colorée<sup>10</sup>. Le vrai regard ne détaille pas, il englobe, il saisit, il est saisi et envoûté. Le regard n'a rien qui ressemble à cette promenade cérébrale dans un univers de Vanités prétextes. Pour parler en termes picturaux, le regard est saisi par la « composition » du tableau plus que par les « détails », qui doivent traditionnellement rester subordonnés à l'ensemble<sup>11</sup>, et qui doivent même être parfois sacrifiés<sup>12</sup> pour que l'effet de la peinture soit réussi – autrement dit, pour qu'un vrai regard puisse advenir. Or la composition du tableau de Vanités mélancoliques n'est qu'une revue de

---

<sup>7</sup> Jean Starobinski, *La mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard, 1989, p. 49-50.

<sup>8</sup> Voir le catalogue de l'exposition *Les Vanités dans la peinture au XVIIe siècle*, Paris, Musée du Petit-Palais, 1990-91.

<sup>9</sup> Antonin Artaud, *Le Théâtre et son Double*, « La Mise en scène et la métaphysique », Paris, Gallimard, Folio-Essais, p. 48.

<sup>10</sup> Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, « Salon de 1846 » : La bonne manière de savoir si un tableau est mélodieux est de le regarder d'assez loin pour n'en comprendre ni le sujet ni les lignes. S'il est mélodieux, il a déjà un sens et il a déjà pris sa place dans le répertoire des souvenirs ».

<sup>11</sup> Voir par exemple Watelet, *Dictionnaire des Arts de Peinture, Sculpture et Gravure*, 1792, 5 vol. (reprint 1972 Genève), article *Accessoires* : le peintre « doit contenir les accessoires dans une telle subordination de ton, de lumière et d'effet, que l'action, représentée d'ailleurs avec la vérité et l'énergie qui lui conviennent, rappelle sans cesse les regards et l'attention des Spectateurs ».

<sup>12</sup> Dans les fragments de son *Dictionnaire des Beaux-Arts*, qui figure au sein du *Journal (op. cit.)*, Delacroix écrit : « *Sur les accessoires*. Ils font énormément pour l'effet et doivent néanmoins être toujours sacrifiés ».

détails, qu'un parcours au milieu d'objets qui ne valent pas pour eux-mêmes mais comme signes d'eux-mêmes.

Le regard du spectateur semble curieusement tributaire de celui de la figure qu'il contemple. C'est le mélancolique du tableau qui indique la *direction* que la pensée du spectateur doit prendre. Cette structure particulière est-elle due au fait que, sur le tableau, la figure mélancolique représentée n'est pas douée d'un véritable regard, mais seulement porteuse de l'attribut du regard ? Peut-on incriminer le faux-regard du mélancolique dans le processus qui transforme un tableau à voir en une page de symboles à décrypter ? Autrement dit : qu'est-ce qu'un regard ?

### **Le regard, une arme braquée**

Si l'on en croit Sartre dans *L'Être et le Néant*, le seul vrai regard est un regard assassin : un regard qui bondit sur nous et nous captive, ou qui nous fascine comme celui d'un serpent. Le regard guetteur est comparé par Sartre à une arme braquée<sup>13</sup>. Être regardé par autrui fonctionne toujours sur le mode de l'agression. Sous le regard de l'autre, je suis directement menacé. Je suis réduit par ma nature corporelle, qui me fait étroitement dépendre du temps et de l'espace, à subir ce que je n'ai pas les moyens d'éviter : « je suis vulnérable (...), j'ai un corps qui peut être blessé (...) j'occupe une place et (...) je ne puis, en aucun cas, m'évader de l'espace où je suis sans défense, bref, (...) *je suis vu* »<sup>14</sup>.

Le regard ainsi défini est frontal. Hors celui qui se pose sur moi, tous les regards sont anodins. Il n'est pas de regard véritable si les yeux sont tournés dans une autre direction. S'ils ne me regardent, les yeux ne sont guère que des globes oculaires, simples supports de ce qui peut soudain, en me braquant, devenir l'objet légitime de mon appréhension : un regard – sous entendu : d'autrui, qui fait de moi sa proie. Le primat de la relation à autrui – relation pénible autant qu'inéluctable, car « l'Enfer, c'est les autres » – dicte au philosophe la spécificité du regard frontal. La théorie du regard intervient en effet, dans *L'Être et le Néant*, au sujet des relations à autrui.

Il peut paraître illégitime de généraliser à la relation entre le spectateur et le tableau le rapport entre un sujet regardant et un objet regardé, tel que Sartre le définit. Cependant, si je regarde (d'un regard frontal, englobant, saisissant) une figure de la Mélancolie qui, sur la toile, ne me regarde pas, mon regard n'est pas le même que si la figure me regardait. Chose étrange, puisque la figure n'est qu'une image, et non cet Autrui qui me veut par définition du mal. Et pourtant ! Il est d'autres figures qui me regardent sur la toile, telle cette jeune fille peinte par le Parmesan, qu'on assimile à une courtisane parce que son regard nous sollicite d'une manière ressentie comme équivoque<sup>15</sup>. Tel Christ pantocrator, du haut de sa coupole byzantine, nous pétrit d'effroi par ses yeux immensément ouverts sur les replis les plus secrets de nos cœurs. Mais les figures qui ne me regardent pas – typiquement, ces mélancolies aux yeux baissés, aux yeux dans le vague – me conduisent à porter sur elles un tout autre regard que si leurs yeux fictifs me contemplaient.

La figure peinte qui me regarde, qui me surprend par son regard soudain porté, alors que je m'assurais, spectateur que je suis d'un objet que je domine, une position de maîtrise, inverse le rapport de l'objet au sujet : là n'est pas le moindre paradoxe de la peinture, qui ainsi (et par d'autres moyens dont nous n'avons que faire ici) nous saute au visage. En revanche, les figures mélancoliques, qui ne m'envoûtent ni ne me foudroient par leur regard, puisqu'il est

---

<sup>13</sup> Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant*, Paris, Tel-Gallimard, 1943, p. 303.

<sup>14</sup> *Id.*, p. 298.

<sup>15</sup> Le Parmesan, *Portrait de femme*, 1530-1531, Galerie nationale, Parme.

détourné, ne remettent pas en cause ma position dominante de sujet regardant. Elles m'invitent à détailler, de manière analytique, les composantes d'une sorte de rébus. La gravure du XVe siècle *Accidia* (**fig. 1**), en est un témoignage.

### Lecture monodique ou foisonnement sémiotique ?

Cette gravure médiévale, divisée comme une carte à jouer par une diagonale imaginaire, établit un contraste entre deux personnages : un chrétien parfait, qui sème à tous vents, et une femme qui donne son titre à la gravure. En effet, ce qui est en jeu dans cette image est l'*acédie*, forme extrême de la mélancolie, marquée par le dégoût de la vie, du travail et de Dieu, incurie radicale que les chrétiens du Moyen Âge considèrent volontiers comme un péché mortel<sup>16</sup>.

La gravure propose une lecture implicite : sans doute celle des paraboles de saint Matthieu qui ont trait au domaine agricole<sup>17</sup> – à moins qu'il ne faille y lire également l'influence des livres d'Esdras, alors très populaires<sup>18</sup>. Outre le jeu significatifs des regards – l'un des personnages a les yeux levés vers le ciel, l'autre baissés vers Satan – tous les éléments marquent une diamétrale opposition entre deux comportements. L'un est actif, il sème dans une perspective évangélique, son élément est l'air, porteur des germes qui fécondent la terre : le pain est matériel autant que spirituel<sup>19</sup>. L'autre arbore les grelots de la Folie, ne tisse ni ne file – la quenouille tenue d'une seule main avec le fil relié à sa bobinette est le symbole du travail non accompli – son élément est le feu destructeur, et un ruisseau emporte dans ses eaux, tel le Ptyx mallarméen dans lequel ne se puisent que des pleurs, le néant d'une vie éphémère. La figure verse dans le feu, à l'aide de ce qui semble être une pelle à pain, le grain même que l'autre figure fait utilement fructifier ; à moins qu'elle ne ramasse l'ivraie pour la brûler et que, par synecdoque, elle soit elle-même cette ivraie, future damnée jetée dans la fournaise au milieu des pleurs et grincements de dents<sup>20</sup>.

De cette image médiévale, le spectateur n'a somme toute *rien vu* ; il a interprété, identifié, appris, ou compris. Il a traduit mot à mot des signes, jusqu'à reconstituer un message moral univoque. La pluralité de l'image véritable, l'empilement de signes qui la caractérise, l'épaisseur sémiotique qui est propre à ce système – et qui s'oppose à la monodie du texte – manque à cette gravure, donnée à lire et non donnée à voir. Qu'est-ce, en effet, que regarder une image, sinon apprécier un foisonnement de données jetées ensemble, une concomitance luxuriante, une sorte de rayonnement où chaque chose et son contraire sont vraies à la fois, comme si se dissolvait la logique aristotélicienne du tiers exclu, liée à la linéarité plate d'un

---

<sup>16</sup> Voir l'article de Yves Hersant intitulé « *Acedia* », dans *Le Débat*, *op. cit.* qui fait le point de manière lumineuse sur la question.

<sup>17</sup> Voir l'*Évangile selon saint Matthieu*, 13, qui développe de multiples paraboles agricoles, principalement liées au pain : blé, levain, grain de moutarde, problème de l'ivraie peuvent renvoyer à la figure d'un semeur au travail, les yeux levés vers son Créateur.

<sup>18</sup> Je remercie Jean-Pierre Lassalle, professeur à l'université de Toulouse, pour cette suggestion. L'épée que porte le semeur peut certes envoyer à *Saint Matthieu*, 10 (le Messie apportant non la paix, mais le glaive) mais aussi, dans l'Ancien testament, au *Livre de Néhémie (II Esdras)* 4 et 5 : les bâtisseurs travaillent d'une main et de l'autre tiennent leur épée. Mais, même s'il est fait allusion au blé et aux vignes dans ce dernier texte, le thème agricole y est moins insistant que dans l'*Évangile selon saint Matthieu*.

<sup>19</sup> Voir *Saint Matthieu*, 13 : l'action de semer rapporte toujours quelque chose, même si certains grains se perdent.

<sup>20</sup> *Saint Matthieu*, 10, 36 : le bon grain est par métaphore le chrétien promis au Paradis, et l'ivraie est l'âme damnée rejetée en Enfer.

raisonnement<sup>21</sup> ? Tout cela manque à *Accidia*. Malgré la quantité de symboles qu'on peut identifier dans cette image, ceux-ci ne sont que des attributs superficiels (grelots, glaive, clés à la ceinture<sup>22</sup> ou quenouille) sans aucune épaisseur sémiotique. Loin de créer le choc interne des contraires, loin d'entrouvrir l'abîme où fusionnent les paradoxes, *Accidia* peut être résumée en une phrase qui réprouverait le péché d'incurie. *Accidia* est à *sens unique* – grand péché pour une image !

## Pôle de fixation, pôle de détournement du regard

---

<sup>21</sup> Nous empruntons sans vergogne à Roland Barthes, pour caractériser l'image, la définition qu'il donne de la théâtralité, et qui se trouve dans sa préface de 1954 pour « Le théâtre de Baudelaire » (*in Essais critiques*, 1964) : « Qu'est-ce que la théâtralité ? c'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur ».

Transférer les caractéristiques de la théâtralité à l'image nous semble tout à fait justifiable, en ce que l'image et la théâtralité ont, à notre avis, un fonctionnement similaire. Ce sont deux systèmes de signes « épais », structurés comme des mille-feuilles pour prendre une comparaison gourmande, « étagés dans l'espace, spatialisés », pour reprendre les mots d'Anne Ubersfeld dans *Lire le Théâtre* (Paris, éd. sociales, 1993, p. 140). Théâtralité et image se déploient dans un *espace*, et s'opposent en cela à l'ordre monodique linéaire du texte. Aucune intention péjorative ne soit se lire dans la qualification du texte comme lié à un « espace plat » (*Lire le Théâtre, id.*) ; mais il importe de souligner la spécificité jumelle de l'image et de la théâtralité, telle qu'elle mériterait une étude conjointe des deux notions : leur espace n'est pas plat.

La théâtralité ne se réduit pas plus au théâtre que, dans le cas d'un rapport « texte et image », l'image ne se décalque sur le texte qui l'étaye, l'accompagne ou la glose. Barthes écrit de façon significative, toujours au sujet du théâtre de Baudelaire (qui est partout dans son œuvre sauf justement dans ses projets de théâtre) :

« Baudelaire ne pouvait que mettre la théâtralité à l'abri du théâtre ». On pourrait en dire autant d'Antonin Artaud, qui en fait de théâtre n'a vraiment aimé et pratiqué que *la voix*. C'est *la radio*, et non le théâtre qu'il décide tristement d'abandonner à la fin de sa vie ; c'est la voix qui transforme en performance théâtrale mémorable la dernière conférence par lui prononcée, au moment où les projecteurs s'éteignent par accident et où le poète continue à parler quand même, dans le noir ; et la voix l'emporte sur le sens des paroles dans la mise en scène rêvée du théâtre de cruauté. Ce dont parle Artaud est *la théâtralité*, et non le théâtre lui-même (au sens où il faudrait entendre sous ce mot un corpus de textes). Et tout l'intérêt de la théorie d'Artaud vient peut-être de cette absence de texte théâtral, ou plutôt de sa dilution au milieu d'autres éléments aussi importants que lui dans la représentation : lumières, cris, irrptions diverses et étranges de sensations fortes et douces (Voir « Le Théâtre de la cruauté », premier manifeste). Dans « Littérature et signification » (*Essais critiques, op. cit.*), Barthes revient à la théâtralité, « véritable polyphonie informationnelle », « épaisseur de signes », qui s'oppose à la « monodie littéraire ».

Le signe au théâtre, comme dans l'image, est polysémique. Si « le théâtre constitue un objet sémiologique privilégié puisque son système est apparemment original (polyphonique) par rapport à celui de la langue (qui est linéaire) », on pourrait en dire autant de l'image, en ce qu'elle empile des signes multiples (et parfois contradictoires), qui curieusement ne se font pas concurrence. Par exemple, la figure centrale de *La Liberté sur les barricades* de Delacroix est à la fois allégorie épurée (tête dont on fait les futurs timbre-poste, représentation symbolique de la Marianne), et femme du peuple guidant le peuple dans une action concrète. Sur son sein, qu'on ne saurait voir mais qu'on voit fort bien, s'empilent rêveusement l'amour marmoréen de la patrie, celui de la mère qui n'est pas seulement la patrie, le feu de l'action qui dégrafe les corsages, la plastique académique du « beau morceau » bien massé en atelier par un artiste sûr de sa virtuosité, et quelque attrait érotique supplémentaire que la noblesse du sujet réprouve sans pour autant dissimuler. Voir un tel sein n'est pas un acte simple, mais sémiologiquement complexe.

Concluons brièvement cette digression en soulignant les affinités, sur le plan de l'orchestration des signes, entre théâtralité et image.

<sup>22</sup> Une foule d'accessoires typiques permettent d'identifier un mélancolique : parmi ceux-ci, la bourse et les clés à la ceinture, symboles de l'avarice (et donc de la richesse...) liée à la représentation médiévale du type. Dürer conservera ce trait : voir *Saturne et la mélancolie, op. cit.* p. 447 sqq.

À l'automne du Moyen Âge, la Mélancolie est devenue, en poésie comme en image, une figure à part entière. De nombreux sonnets de Charles d'Orléans l'ont ainsi personnifiée au XVe siècle. En témoigne par exemple ce dialogue entre le poète, qui défend sa porte, et la figure, qui prétend la forcer : « Qu'est cela ? C'est Merencolye. / – Vous n'entrerez ja. – Pourquoi ? Pour ce / Que vostre compaignie acourse<sup>23</sup> / Mes jours, dont je foys grant folie ». En 1603 encore, Cesare Ripa, fidèle à cette tradition qui personnifie la Mélancolie, la représente dans son *Iconologia*, recueil de textes et d'images destiné à alimenter l'inspiration des poètes et des artistes<sup>24</sup> (**fig. 2**). La figure de la Mélancolie est une femme assise, tenant sa tête dans ses mains. Ses yeux baissés sont fixés sur une grosse pierre, symbole d'immobilité et de pesanteur. On peut déterminer un *pôle de fixation* du regard de la figure : ici, le regard s'attache à une pierre. Derrière la figure, on distingue un arbre mort. La figure s'en détourne – mais le spectateur, de surcroît guidé par le texte, est quant à lui invité à considérer cet élément : « Une vieille femme, triste et affligée, vêtue de méchantes hardes, et dépourvue du moindre ornement, sera assise sur une pierre, les coudes posés sur les genoux, et les deux mains sous le menton ; à côté d'elle il y aura un arbre sans feuilles et alentour des pierres »<sup>25</sup>. Le *pôle du détournement* du regard, l'élément que justement la figure ne regarde pas est donc aussi important que le pôle de fixation du regard. Tout détournement de regard est détournement de quelque chose, et le spectateur voit, quant à lui, cette source d'aversion que la figure refuse par son mouvement de tête.

D'autres gravures étayaient cette hypothèse. Revenons un instant à l'époque médiévale pour examiner une gravure tirée d'un calendrier : le motif des quatre tempéraments était très populaire, et la xylographie florissante l'avait multiplié. L'illustration du tempérament mélancolique (**fig. 3**) présente, outre un homme accablé, la tête dans ses bras repliés sur une table, une femme dont le regard se détourne ostensiblement de la quenouille dont elle devrait faire usage ; ladite quenouille n'en est que plus saisissante pour l'œil du spectateur.

Si la gravure sur bois érige visiblement l'objet du détournement, ultérieurement la gravure sur métal n'est pas en reste. Une eau-forte d'après G. Salviati, datant d'environ 1550, et intitulée *Melancholia* (**fig. 4**) représente ainsi une figure dont le regard baissé contemple les vagues, mutables et abîmantes, tandis que la scène dont elle se détourne appelle l'attention du spectateur : quelques navires, menacés par le tourbillon d'un nuage, filent la métaphore de l'*homo viator* pour lequel toute route est peu sûre, et plus particulièrement la route maritime. Ces gravures, représentant pour la plupart une seule figure de la Mélancolie, ont quelque chose d'étrange : la figure, qui crève l'image, demeure néanmoins comme invisible. Elle est subordonnée à ce qui l'entoure et qui attire l'attention. Le pôle de la fixation du regard de la figure, comme celui de son détournement, conduisent le spectateur à examiner *la périphérie* de l'image plutôt que la Mélancolie elle-même, pourtant centrale. En fait, on ne voit que ce que la figure regarde elle-même (ou, parallèlement, ce dont elle se détourne ostensiblement). Tout se passe donc comme si le spectateur assimilait sa position à celle de la figure

<sup>23</sup> raccourcit.

<sup>24</sup> Ce recueil connaîtra une grande célébrité. Par exemple, on trouve dans le *Dictionnaire* de Watelet, *op. cit.*, à l'article *Iconologie* : « *Méditation*, une femme assise sur une base de colonne, ayant en main un livre fermé, d'autres livres sous les pieds, et plongée dans une profonde rêverie ; sa draperie est large et majestueuse ; elle a la tête appuyée sur sa main, et son visage est en partie caché de son voile, parce qu'une personne qui médite tâche de n'être point distraite par la vue des objets extérieurs ». Le descriptif, dans ce Dictionnaire, des figures les plus connues de cette espèce de grammaire des signes, ou plutôt de langage qu'est l'iconologie (Watelet la définit comme « une écriture hiéroglyphique, que savent lire toutes les nations, quoique différentes de langue ») a pour source le traité de Ripa. Watelet le cite, eu égard à sa célébrité mais non sans une légère répugnance, car il lui trouve force défauts et déplore dans ses pages de multiples erreurs.

<sup>25</sup> Texte de Cesare Ripa accompagnant l'image, cité dans *Saturne et la Mélancolie*, *op. cit.*, p. 363.



mélancolique, s'identifiait à elle au lieu de la regarder, elle<sup>26</sup>. Dans la gravure *Accidia*, le semeur, qui sème le bon grain, *est lui-même* le bon grain – tout comme la folie pleine d'incurie est mauvaise semence : le spectateur médite sur une leçon et choisit entre deux attitudes, la bonne et la mauvaise. Dans ces gravures plus modernes, il se met à la place de la Mélancolie ; il voit avec ses yeux à elle, et non avec ceux de sa pensée et de sa morale à lui.

## II. Mélancolies de la contemplation intérieure

À côté des figures dont on se doit de réprover le comportement mélancolique, il existe aussi des figures dont les yeux baissés signifient, non l'incurie, mais la concentration. Dans de telles gravures, les objets périphériques tiennent toujours une place essentielle ; encore leur rôle n'est-il pas celui des attributs dans les gravures "bipolaires", qui mettent en exergue les symboles de l'acédie.

### De Dürer à Cranach

La source de cette nouvelle inspiration est sans conteste la célèbre gravure de 1514 (**fig. 5**) par laquelle Dürer semble illustrer l'autre conception de la mélancolie, la conception que nous oserons qualifier, malgré l'alliance de mots, d'"aristotélo-ficienne"<sup>27</sup> ; celle suivant laquelle la mélancolie, même si elle est douloureuse et sombre, n'est plus tant le péché des âmes malades que le tribut à payer pour une vie intellectuelle et créative. La mélancolie de Dürer ne baisse pas les yeux : elle résiste et symbolise, compas à la main, le difficile et hasardeux travail de la réflexion. Après Dürer, même le regard baissé de la mélancolie ne signifie plus abattement, mais concentration, méditation.

Cette revendication de l'esprit n'a connu son vrai triomphe qu'à la Renaissance, même si sa première fleur date de l'Antiquité. Elle n'a pas pour autant supplanté radicalement la conception maléfique ou négative de la mélancolie, comme le prouvent, entre autres, les images de Salviati ou de Ripa. Dans la gravure, la coexistence, à diverses époques, entre des mélancolies accablées, issues du Moyen Âge, et des mélancolies méditatives, nées avec Dürer, témoigne de la vitalité des deux conceptions antagonistes.

À cet égard, la "citation", par Lucas Cranach, de la gravure de Dürer est riche d'enseignement. Yves Hersant a montré comment un des tableaux de Cranach intitulé *Mélancolie*<sup>28</sup> (**fig. 6**) prend le contre-pied de l'univers de Dürer, en substituant, au regard grand ouvert et intérieur à la fois, de l'ange androgyne représenté sur la gravure un tout autre regard peint, filtré, noir, séducteur et diabolique, celui d'une femme indiscutablement femme, prompte aux jeux de Vénus comme pommes et perdrix l'indiquent dans le tableau, et qui, vêtue de riches couleurs rappelant l'habit des prostituées, pelant rêveusement, dans un geste castrateur, le bâton des sorcières, évoque, en fait de mélancolie, ses conséquences mauvaises

---

<sup>26</sup> Le même phénomène se manifeste dans les gravures de méditation contemplative sur un crâne. Voir le tableau de Domenico Feti ou à la gravure faite d'après lui par H. S. Thomassin, cf. *infra*.

<sup>27</sup> Ficin, platonicien, réprovoque Aristote, et serait fort fâché de se trouver ainsi associé à lui, ne serait-ce que par un tiret typographique.

<sup>28</sup> 1532. Figure aussi parfois sous le titre erroné de *Vierge avec l'enfant à la balançoire*, ce qui est absurde car la figure porte des ailes, que les enfants sont quatre, que le sabbat au loin n'a rien de virginal, et que d'autres tableaux du même peintre intitulés *Mélancolie* ou *La Sorcière mélancolique* reprennent exactement le même motif iconographique, avec des variantes.

: désir sexuel sans frein<sup>29</sup>, sabbat et chute satanique. Tableau contre gravure, œil de la pensée entêtée contre œil charnel et voluptueux : le contraste entre les deux figures, inspirées l'une de l'autre, est saisissant<sup>30</sup>.

## De vraies images

Dans ce combat de deux images, c'est tout le combat entre l'acédie et la « mélancolie inspirée » qui est en jeu. La peinture de Cranach témoigne encore d'une tradition vivace de la mélancolie néfaste ; mais, élément notable, pour la première fois peut-être, la figure est si séductrice que le message moral devient ambigu. Envoûté, le spectateur qui dévore le tableau des yeux n'est plus celui qui décryptait des symboles. Et même si, dans le tableau de Cranach, les symboles sont multiples, le regard ne les déchiffre plus comme un rébus. L'épaisseur de signes qui est caractéristique des images s'impose dans cette peinture, donnée à voir et non à lire. Est-ce parce que la mélancolie, ici, nous regarde (elle est peut-être la seule de toutes les figures mélancoliques en image à nous regarder ainsi) qu'en retour nous regardons le tableau ? Se peut-il que les mélancolies aux yeux baissés, au regard détourné, suscitent chez nous une attitude de déchiffrement et d'analyse, tandis que celle-ci, nous faisant perdre pied, attire autant l'attention sur sa séduction propre que sur les dangers qui sont supposés lui être inhérents ? En tous cas, c'est une image, une vraie, comme on sait les faire en peinture, et parfois en gravure : une image polyphonique, épaisse, profonde, captivante et qui, loin de dicter une sèche et linéaire leçon sans équivoque, laisse le spectateur libre de s'inventer sa propre dialectique. Cette image nous laisse à la fois tentés et prudents. Nous sommes séduits, et contents de l'être, pour ne point succomber à cette tentation ; en même temps, nous succombons peut-être, tout en sachant pertinemment que jamais le savoir, que nous avons, n'a empêché la chute, que nous redoutons et désirons à la fois. L'image déploie sa parade, cette multiplicité intérieure, cet empilement déferlant de signes contradictoires qui fait toute sa richesse.

La gravure-modèle de Dürer, sur ce point, n'est pas en reste. La Mélancolie, figure acharnée, maussade et batailleuse, est entourée d'objets parfaitement réversibles quant au sens moral qu'on prétend leur attribuer. Est-ce par un coupable abandon que les outils traînent sur le sol ? Sont-ils au contraire le signe d'une activité frénétique ? Quelque chose d'énergique se dégage de la prolifération des formes et des symboles autour de la figure, même si le dodécaèdre inachevé ou l'échelle appuyée contre le mur peuvent être le signe du découragement, de l'inachèvement, de l'impossible aboutissement d'une pensée qui échafaude au-delà de ses limites.

## Un compas pour la Mélancolie

En tous cas, la composition de la gravure mélancolique a changé : la prolifération des objets périphériques, dans la gravure de Dürer, ne se laisse plus réduire à deux pôles. Les attributs du mélancolique ne sont plus les symboles de son incurie, mais l'émanation figurée et

---

<sup>29</sup> Déjà le Pseudo-Aristote notait ce trait dans son *Problème XXX* : les mélancoliques en état d'exaltation, et parfois échauffés par le vin, embrassent sur la bouche tout ce qui s'y prête, avec une audace excessive. Freud développera également cette approche (voir *infra*), qui par ailleurs a nourri la conception de la mélancolie amoureuse dite parfois « érotique », à partir la Renaissance.

<sup>30</sup> Yves Hersant, "Le regard noir. Une *Mélancolie* de Cranach", conférence au séminaire de Michèle Gally et Michel Jourde : *Stratégies du regard dans les littératures du Moyen Âge et de la Renaissance*, E.N.S Fontenay aux roses, 25 novembre 1993. Je remercie Valérie Naudet et Laurence Hélix de m'avoir procuré leurs notes.

complexe de son monde intérieur. Le compas que la figure tient dans la main invite à considérer sa puissance presque divine : la représentation de Dieu aillant le disque du monde est un motif extrêmement répandu, qui illustre maint frontispice de Bible moralisé au Moyen Âge (voir par exemple **fig. 7**). Le geste de l'ange tenant le compas, s'il indique des préoccupations mathématiques, n'a rien d'innocent dans un contexte qui, comme celui de la mélancolie (fût-elle "aristotélo-ficinienne"), baigne dans un climat religieux.

La postérité de Dürer reprend à son compte le motif du compas, mais en simplifiant l'environnement de la figure. On retrouve parfois, sous une certaine multiplication des symboles, les deux pôles que nous avons déterminés plus haut. Virgil Solis (1514-1562), qui illustre très classiquement les quatre tempéraments, représente la mélancolie (**fig. 8**) détournant son regard du compas avec lequel elle mesure la section d'une colonne : le souvenir de la représentation de Dieu en majesté, mesurant le disque du monde, est plus présent ici que chez Dürer lui-même<sup>31</sup>. Est-ce là le pôle du détournement du regard, le pôle de fixation étant le cerf (animal mélancolique) que la figure regarde ? La structure de l'image invite à considérer plutôt, non pas deux pôles, mais la conjonction de quatre éléments signifiants : compas, cygne (animal mélancolique tout autant que le cerf)<sup>32</sup>, le cerf lui-même, et cet arbre qui depuis l'*Iconologia* (et même avant : il figure dans la gravure *Accidia*, par exemple) est souvent associé à la mélancolie. Si cette figure peut paraître, du point de vue des attributs et des choix iconographiques, assez peu originale, le texte qui l'accompagne témoigne du progrès de la mélancolie positive : « les mélancoliques parcourent sans fin tout genre d'étude : à cette catégorie appartiennent des hommes célèbres ».

La gravure de H. S. Beham (vers 1539) (**fig. 9**) garde de Dürer le souvenir des outils répandus, et présente le motif du compas aillant un monde devenu – signe des temps et de l'avancée des théories astronomiques – une boule<sup>33</sup>. Le bras replié de la figure repose sur un livre : déjà le *putto* accompagnant l'ange peu amène de Dürer usait des loisirs apparemment tristes – si l'on en croit son expression renfrognée – à lire. L'association du livre et du mélancolique va devenir, dès la Renaissance anglaise, des plus fructueuses, en littérature comme dans les représentations plastiques. Hamlet entre en scène, lors de son grand monologue, un livre à la main ; le frontispice de *Anatomy of Melancholy* de Burton joue sur l'opposition du livre ouvert et du livre fermé avec une virtuosité qui témoigne du succès du motif<sup>34</sup>.

Dans la gravure de Beham, on ne distingue plus nettement les deux pôles du regard. La mélancolie semble s'abstraire de tous les instruments qui gisent autour d'elle, y compris du

---

<sup>31</sup> Il peut nous paraître naturel, quant à nous, de tracer un cercle avec un compas, et ceci n'implique aucun empire absolu sur la terre et sur l'onde. Mais le compas est un instrument de mesure plus que de dessin. De fait, aucun dessin n'est esquissé par la figure de Virgil Solis, qui nous semble bel et bien se dégoûter de mesurer ainsi le monde. La représentation cosmogonique de la terre comme un cylindre, un morceau de colonne de pierre, existe depuis l'Antiquité. Aetius, dans ses *Opinions*, note : « Anaximandre disait que la Terre est semblable à une colonne de pierre », ou plus exactement à un cylindre trois fois moins haut que large, « comme l'une de ces pierres spécialement taillées que les Grecs empilaient pour faire les colonnes de leurs temples » (Jean-Pierre Maury, *Comment la Terre devint ronde*, Paris, Découvertes Gallimard, 1989, p. 41).

<sup>32</sup> Voir notre article : « Le Théâtre du monde : du jeu de l'acteur aux lieux du cosmos », *L'Information littéraire*, mars 1994.

<sup>33</sup> Les Pythagoriciens avaient déjà émis l'hypothèse que la Terre devait être une boule au milieu d'un ciel sphérique, plutôt qu'un cylindre au milieu d'un ciel en forme de boule, comme le pensait Anaximandre. Mais l'orthodoxie religieuse médiévale la figurant comme un disque, cette représentation avait prévalu, au point que de nombreux ouvrages avaient rejeté la sphéricité de la Terre. Il faudra attendre la renaissance de l'astronomie, au milieu du XIVe siècle, pour que la Terre redevienne ronde sans discussion, le point nodal des débats étant d'ailleurs non cette rotondité, vaguement admise, mais le sujet autrement brûlant de l'héliocentrisme. Les résistances aux idées de Copernic, puis de Galilée, demeureront longtemps très fortes. On rencontre sporadiquement des représentations précoperniciennes médiévales du monde jusqu'au milieu du XVIIe siècle.

<sup>34</sup> Jean Starobinski l'a montré dans son article « Démocrite parle », *Le Débat*, *op. cit.*

livre qu'elle écrase, fermé, sous son coude. S'abstraire ne signifie pas se détourner. Les yeux de la figure semblent fermés plutôt que baissés, soit que son accablement soit immense, soit que sa concentration soit extrême. L'ambivalence présente depuis Dürer perdure dans cette gravure. Il n'est plus question de déterminer deux pôles du regard, fixation et détournement, qui permettraient une lecture simple et univoque des symboles. La gravure de 1589, qui illustre un ouvrage publié à Francfort (**fig. 10**), opte d'ailleurs pour la contemplation au détriment de l'accablement : cette fois, la figure a les yeux fixés sur les objets de son art, compas et boule, et les instruments qui l'entourent semblent voués à l'usage : on est loin des représentations de l'*acedia* oisive et désabusée. Cependant, la colonne tronquée invite encore à la prudence, car elle est peut-être un signe double – polyphonie iconique oblige : représentation anaximandresque du monde<sup>35</sup>, elle confine aussi à l'impuissance d'échafauder.

### III. « El sueño de la razón produce monstruos »

#### Du regard à la vision

À partir de Dürer, les objets, attributs et symboles qui entourent la figure semblent déployer sa vision intérieure. En contemplant des colonnes tronquées, des compas mesurant le monde, des dodécaèdres ébauchés, des angelots jouant à la balançoire ou un sabbat dans le ciel noir, nous voyons les doutes qui harcèlent la figure, les images que sa pensée a fait naître, la dualité dangereuse de toute chose. La figure mélancolique a repris droit de cité ; elle occupe de nouveau le centre de l'image. Les "détails" qui l'entourent sont de nouveau subordonnés à elle, et c'est elle qui régenté leur apparition. Alors que, dans le système bipolaire, la figure était gommée par le relief de sa périphérie, annulée par les attributs sur lesquels elle invitait à méditer en priorité par son attitude neutre et son regard baissé, à présent la figure cesse d'être une image (au sens mathématique), une projection du spectateur dans le tableau : elle suscite tout ce qui l'entoure et devient personnage à part entière de la scène qu'elle anime. Qu'elle soit maléfique, comme la sorcière de Cranach, ou concentrée sur sa pensée, comme l'ange de Dürer, elle ne laisse point advenir autour d'elle des éléments qui ne fassent pas partie de son propre univers *mental*. Cela peut se résumer en quelques mots, en reprenant le titre d'une gravure de Goya représentant justement l'accablement mélancolique : « El sueño de la razón produce monstruos », le rêve de la raison engendre des monstres<sup>36</sup>. Voir comment la raison rêve, jusqu'à produire les monstres les plus dangereux, explique peut-être pourquoi saint Antoine est le patron des mélancoliques<sup>37</sup>.

Au regard d'une figure-prétexte, fixant un symbole ou se détournant de lui, s'est substituée la *vision* d'une figure agissante. Les modalités en sont diverses : si, avec Dürer, la vision de l'ange s'acharne sur son objet intellectuel rétif, chez Goya, comme dans les diverses représentations de saint Antoine, elle tourne à un cauchemar qui submerge le penseur.

#### Livres et lecture

---

<sup>35</sup> voir note 31.

<sup>36</sup> Ou : le sommeil de la raison enfante des monstres.

<sup>37</sup> Voir André Chastel, *Fable, forme, figure, op. cit.*, « La Tentation de saint Antoine ou le songe du mélancolique », et Maxime Préaud, « Saturne, Satan, Wotan et saint Antoine Ermite », *Les Cahiers de Fontenay*, n° 33, déc. 1983, p. 81-102.

La raison commence à rêver et à produire grâce aux livres : c'est ce que laisse à penser la gravure de Salvator Rosa représentant Démocrite en méditation (vers 1660, **fig. 11**). Le philosophe est entouré des traces de son activité et de sa pensée, qui se combinent avec les motifs traditionnels de la mélancolie. Notons que l'arbre mort est ici mêlé à un arbre vif pour un symbolisme plus dialectique, et que les architectures défaillantes sont elles-mêmes marquées de la même dualité : si un obélisque tient debout, à gauche de la gravure, l'autre est incliné dans la chute, souvenir peut-être de tant de colonnes, tronquées comme les ailes de l'albatros mélancolique. Le motif des crânes d'animaux, inhérent à la figure de Démocrite, est un apport original dans l'iconographie de la mélancolie. La tradition littéraire d'un Démocrite mélancolique, malgré son rire bien connu, n'est pas neuve (on pense au pseudonyme de Robert Burton, écrivant sous le nom de « Democritus Junior » son *Anatomie de la Mélancolie*<sup>38</sup>) mais la représentation de son activité d'anatomiste opère ici la jonction entre deux univers : celui de la méditation mélancolique sur un crâne (on pense au tableau de Domenico Feti ou à la gravure faite d'après lui par H. S. Thomassin<sup>39</sup>) (**fig. 12**) et celui de Démocrite réalisant, hors les murs d'Abdère, des dissections pour trouver chez les animaux la source de la bile noire. Ces crânes qui peuplent le côté droit de l'image sont ceux des animaux anatomisés ; mais parmi eux se glissent, comme des fantômes, deux crânes traditionnels du *memento mori*, dont l'un est encore un peu animal, mais dont l'autre affecte sans conteste la forme humaine que la tradition a stylisée.

Les lecteurs mélancoliques ne sont pas étrangers à la vulgarisation, par l'iconographie, du cliché qui configure la position de lecture moderne. Dans une civilisation où le livre personnel est reproduit en de multiples exemplaires, et où l'on pratique la lecture muette, une telle activité est intime, repliée sur soi, concentrée. Alors même que la lecture à l'époque de saint Jérôme, avant l'apparition du livre imprimé, devait être fort différente (les sarcophages de l'époque attestent, par leurs sculptures, de l'usage des rouleaux qu'on lisait à voix haute) c'est comme un lecteur méditatif et solitaire de sa propre époque que la Renaissance représente le saint dans son *studiolo*. Le présupposé mélancolique accentue d'ailleurs le caractère clandestin de la lecture, qui s'apparente par bien des côtés à un plaisir solitaire plutôt ambigu<sup>40</sup>. Dans son rêve, Jérôme est fouetté par les démons pour avoir péché en lisant des œuvres païennes<sup>41</sup>. Augustin, dans ses *Confessions*, s'accuse de n'avoir su résister à la séduction des fables et de la mythologie<sup>42</sup>. Toute lecture est-elle par définition mauvaise lecture ? Tout vrai livre est-il livre interdit ? En tous cas, le saint mélancolique, plongé dans son livre, est entouré d'objets de vanités, qui sont autant de discrets rappels à l'ordre. Le saint Jérôme attribué à Van Eyck (**fig.13**) baisse les yeux vers son livre, dans une attitude concentrée. Son lion familial veille à ses pieds ; sablier et carafe au long col de verre voisinent significativement avec des instruments scientifiques. De la mélancolie, la figure n'a

---

<sup>38</sup> Voir « Démocrite parle », article cité.

<sup>39</sup> Le mélancolique, la main soutenant le front, est agenouillé et approche son visage d'un crâne qu'il contemple étroitement, attentivement, dans une attitude concentrée et exclusive. L'image semble inviter le spectateur à une relation de miroir : c'est lui-même qu'il contemple dans cette attitude de méditation religieuse, et la posture représentée donne en quelque sorte la marche à suivre.

<sup>40</sup> Cf. Jean Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main. Lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIIIe siècle*, Aix-en-Provence, Alinea, 1991.

<sup>41</sup> Voir Jean Steinmann, *Saint Jérôme*, Paris, éd. du Cerf, 1985, p. 51 sqq. « songe et délire ». Le biographe cite la lettre XXII, 30, où le saint, plein de remords parce qu'il lit Cicéron et Plaute, fait un rêve épouvantable. Il raconte dans sa lettre comment il fut traîné au tribunal du grand juge, où on lui demanda sa religion : « – Je suis chrétien, répondis-je. – Tu mens, répondit celui qui siégeait. Tu es cicéronien, non chrétien ! ». Le fautif est durement fouetté ; les assistants, pris de pitié, supplient qu'on arrête cette torture, « quitte à reprendre plus tard le supplice mérité, si jamais j'en revenais à la lecture des œuvres littéraires des païens ». Le saint jure de ne plus lire ni posséder des livres profanes, et à son réveil tremble encore de l'avertissement.

<sup>42</sup> Saint Augustin, *Confessions*, livre premier, chapitre XIII.

guère que la position de la tête penchée, reposant au creux de la main. Les yeux baissés ne sont signes d'aucun accablement. Mais les Vanités veillent, luisantes, familières et comme apprivoisées par une sereine et constructive méditation.

## Melencolia II ?

Dans le saint Jérôme gravé par Dürer (**fig.14**), la mélancolie ne semble être qu'une référence assez lointaine. Le saint, en train d'écrire, baisse les yeux sur son travail mais ne tient plus sa tête dans sa main. Un chien endormi au premier plan, à côté du lion, serait la seule attache à l'univers mélancolique, n'était la date de la gravure, 1514, est la même que celle de *Melencolia I*. Les deux gravures sont de même date et pratiquement de même format<sup>43</sup>. On pourrait penser que, peut-être, elles constituaient une sorte d'ensemble – *Mélancolie I* et *Mélancolie II*, face blanche et face noire de la mélancolie. Le saint nimbé de lumière, dans son cabinet de travail illuminé par une large baie et surmonté d'un lustre envahissant, aux bizarres et fantasques efflorescences, s'oppose peut-être au génie nocturne. L'un écrit, l'autre en est réduit à rêver, poing contre la tempe, au milieu de stériles et prometteuses tentatives qui ne sont pas sans évoquer à nos yeux rétrospectifs l'univers scientifique de Léonard de Vinci. Saint Jérôme n'est pas étranger à la mélancolie : la tradition lui a attribué, pendant sa retraite dans le désert, une figure sombre comme celle d'un Nubien, et la face noire est un attribut traditionnel du mélancolique.

Cette hypothèse repose sur malgré tout sur peu d'éléments : le saint mélancolique par excellence reste saint Antoine, plutôt que saint Jérôme ; l'argument de la peau noire est peu convaincant, car chez Dürer c'est justement la figure de la mélancolie "scientifique" qui a la figure sombre (en partie à cause de l'éclairage paradoxal, du « soleil noir » de Saturne) alors que la figure religieuse baigne dans la clarté. On peut noter cependant divers éléments de symétrie. Par exemple, les outils de travail du saint sont bien rangés derrière lui. Ciseaux, notes, petit rouleau de papier sont retenus en ordre par une sangle murale, près du large chapeau que portait le saint dans le désert, et qui semble sur la gravure le rayonnement d'un soleil éblouissant, tandis que les outils de la Mélancolie sont en désordre à ses pieds, luisant sombrement dans la lumière douteuse d'une planète maudite... Mais *Melencolia II* n'est qu'une hypothèse.

## De l'impression

Le saint Jérôme au burin, d'après Michiel Coxie (**fig. 15**), ouvre à l'univers mélancolique où les objets périphériques reflètent, autour de la figure, le monde déployé de ses rêves intérieurs. L'inscription qui se trouve en bas à droite de l'image invite à considérer la scène comme l'émanation même de la lecture que saint Jérôme est en train de faire. Paradoxalement, le lecteur semble absolument indifférent à tout ce qui l'entoure, plongé qu'il est dans son livre, les yeux baissés et les doigts posés sur le front. Mais c'est bien la Résurrection des Morts que la lecture du saint engendre sous une forme d'*image*. La méditation du saint sur son livre donne forme plastique à une prolifération de pensées relatives à l'épisode biblique : « Sans cesse résonne à mes oreilles cette parole terrible : Debout les mort, venez au Jugement ! »

Comme le rappelle Sartre dans *L'Imaginaire*, Hume considère encore que l'image mentale est une impression – c'est-à-dire une estampe : « Les perceptions qui pénètrent avec le plus

---

<sup>43</sup> *Melencolia I*, 1514, 23,9 cm sur 16,8 cm ; *Hieronymus im Gehäus*, 1514, 24,7 cm sur 18,8 cm.

de force et de violence, nous pouvons les nommer *impressions*... par *idées*, j'entends les faibles images des premières dans la pensée et dans le raisonnement », écrit Hume cité par Sartre<sup>44</sup>. L'image est gravée de manière matérielle, comme sont gravés par exemple les caractères<sup>45</sup>. Pour Sartre (homme de notre siècle où la métaphore de l'impression et de la gravure devient de plus en plus ténue devant les assauts d'un monde qui deviendra électronique et virtuel), il ne saurait plus y avoir d'image mentale, au sens où quelque chose serait gravé dans l'esprit. L'image ne peut être « implicitement assimilée à l'objet matériel qu'elle représente », elle « demeure toujours hors de la conscience » ; elle n'est qu'« une certaine façon qu'a l'objet de paraître à la conscience », et on devrait l'appeler, plutôt qu'image comme la tradition l'impose, « conscience imageante »<sup>46</sup>.

Mais en 1550, l'image mentale née de la lecture *s'imprime*, se grave au burin. Saint Jérôme est environné de ses pensées, qui occupent l'espace naguère dévolu aux attributs de la mélancolie. Dans une gravure d'Abraham Bosse, datant d'environ 1630 (**fig. 16**), un « Homme fourré de malice »<sup>47</sup>, dans une attitude aussi mélancolique que celle de son singe, à côté de lui, est désigné comme un « rêveur » par la légende en vers qui accompagne l'image. Les têtes de femmes qui envahissent les revers de sa pelisse sont la matière de ce rêve, explicitement issues de la sombre rêverie de ce monarque pensif. Les « souvenirs » du vieillard lithographié par Nanteuil (**fig. 17**), l'assaillent comme autant de réalités auxquelles l'artiste prête figure. Il en va de même pour les chimères qu'engendre le rêve de Beethoven (**fig. 18**). Maxime Préaud note combien cette dernière gravure doit son inspiration à celle de Goya<sup>48</sup>. La planche en question, tirée des *Caprices*, représente un personnage accablé, la tête dans ses mains (dans une position qui, dès le Moyen Âge, était associée à la mélancolie et faisait concurrence à celle des yeux baissés et de la tête au creux de la paume), qui engendre les monstres de ses propres rêves : le papier et la plume gisent sur l'écritoire supportant par ailleurs le titre de la gravure, et derrière l'écrivain mélancolique un chat au regard fixe, des vols de hiboux et de chauve-souris figurent un imaginaire torturé (**fig. 19**).

Un des oiseaux fantastiques qui peuplent ces rêves affreux semble tenir une plume dont il menace, comme il le ferait d'une flèche acérée, le flanc de l'homme. Ne croirait-on pas déjà entendre le Cochon de la Tentation de saint Antoine de Flaubert (« je m'en vais te faire au flanc un trou pour boire ta bile »)<sup>49</sup> ? Quoi qu'il en soit de cette salutaire « saignée » d'humeur noire, le péché de lecture du mélancolique s'est mué en active souffrance d'écriture, dans la gravure de Goya. La plume remplace le livre : c'est par une vision *volontaire*, et pas seulement par les impressions émanant d'une lecture fût-elle interdite, que le mélancolique empoisonne le monde avec des monstres.

## Goya, saint Antoine et les monstres

Dans l'iconographie de la mélancolie, le rôle de Goya semble être, à l'égal de celui de Dürer en d'autres temps, un rôle-phare. Symboliquement, il l'est, même si chronologiquement Goya n'utilise que tardivement, dans l'histoire des images mélancoliques, le motif d'une

---

<sup>44</sup> Hume, *Traité de la Nature humaine*, trad. M. David, cité par Sartre, *L'Imaginaire*, 1940 ; Paris, Gallimard, Folio-Essais, 1986, p. 18.

<sup>45</sup> Voir Louis Van Delft, *Littérature et Anthropologie, op. cit.*, et « *Memoria/Prudentia* : les recueils des moralistes comme arts de mémoire », in *Les lieux de mémoire et la fabrique de l'œuvre*, Biblio 17, Papers on French Seventeenth Century Literature, Paris, 1993.

<sup>46</sup> Sartre, *L'Imaginaire, op. cit.*, p. 19 sqq.

<sup>47</sup> Voir G. Duplessis, *Catalogue de l'œuvre de A. Bosse*, 1859, n° 1411 (28,6 cm sur 20,2 cm).

<sup>48</sup> Maxime Préaud, *Mélancolies, op. cit.*, commentaire de la reproduction de Goya.

<sup>49</sup> G. Flaubert, *La Tentation de saint Antoine*, version de 1849 (Paris, éd. du Seuil, « L'Intégrale », p. 382).

souffrance engendrant une prolifération hallucinée d'images mentales. Goya résume et synthétise, par la légende inscrite dans sa gravure, tout le versant iconographique déjà existant de la mélancolie assiégée par ses propres pensées, et par ses propres cauchemars. Il nourrit cet imaginaire préalable d'un élément nouveau : la dimension active de l'écriture, la production créatrice qui apparaît aussi dans la gravure représentant Beethoven fait de Goya le fondateur d'une lignée de mélancoliques volontaires. La sensibilité de Goya est de plus bien de son temps, invitant à considérer le pré-romantisme d'un univers mental spécifique voué à la chair, à la mort et au diable<sup>50</sup>. On pense aussi au Baudelaire du *Spleen* : il ne fait pas bon vivre dans la boîte crânienne oppressée du poète, que le « ciel bas et lourd » ferme et étouffe, et qu'un « peuple muet d'infâmes araignées » habite, pour « tendre ses filets au fond de nos cerveaux ». Le mélancolique romantique produit, par son activité de pensée, des monstres issus de sa tête malade.

Mais bien avant Goya, de multiples tentations de saint Antoine – saint éminemment mélancolique – avaient pris acte de cet avatar du mal de la bile noire, si proche, dans certaines traditions, de la folie elle-même : la prolifération morbide d'images peuplant un cerveau assiégé. Le saint Antoine de Bosch médite, les yeux absents (**fig. 20**). Convergent sur lui le marteau et la corne acérée d'un premier groupe de monstres, la charge liquide d'un second, le regard et la griffe d'un troisième, qui émerge de l'eau, pour ne rien dire de deux autres groupes encore que des armes étranges et brandies tiennent prêts à l'assaut. Des silhouettes inquiétantes d'échelles se devinent derrière le monticule. Au loin, de minuscules factions s'organisent, ayant pénétré par le portail ouvert dans le lieu de retraite de l'ermite. Un bâton de Damoclès se balance au-dessus de sa tête, un grouillement de plus en plus apparent de formes inquiétantes se matérialise partout : le voici encerclé. Bosch a choisi, comme Nicolas Manuel Deutsch, et au contraire de Martin Schongauer ou de Grünewald<sup>51</sup>) de représenter le saint avant l'assaut par les tentations ; tout le talent de cette peinture tient peut-être à une sorte de progression dans la visibilité des formes cauchemardesques, dont le spectateur ne prend conscience que peu à peu.

La légende de saint Antoine veut qu'il ait été éprouvé à plusieurs reprises par des monstres diaboliques, envoyés sur lui comme des ennemis extérieurs ; mais très vite, la dualité de ces monstres est manifeste dans la peinture, où ils apparaissent aussi comme l'émanation intérieure des mauvaises pensées de l'ascète. *Acedia* : le démon de midi se saisit des anachorètes, les roulant dans une lubricité qu'aucun objet véritable ne permet d'assouvir concrètement. Le mal des ardents est le feu de saint Antoine<sup>52</sup> : une sorte de peste dévoratrice, réalité bien adaptée à une telle métaphore de feu et d'ardeur. Antoine arraché du sol par les monstres, poursuivi par une horde d'horreurs, est assailli par ses propres chimères

---

<sup>50</sup> Voir l'ouvrage de Mario Praz, traduit en français sous le titre *La Chair, la Mort et le Diable*, Le Romantisme noir. Firenze, 1966, trad. fr. Denoël, 1977.

<sup>51</sup> Voir les reproductions dans André Chastel, *Fables, formes, figures*, op. cit. La gravure sur cuivre de Martin Schongauer représente le saint enlevé dans les airs par les démons, le panneau de retable de Grünewald représente un assaut terrestre : le saint est traîné par les cheveux (à ce sujet, voir aussi le texte de Huysmans sur ce retable, référence *infra*). Nicolas Manuel Deutsch réalise un dessin à l'encre où le saint contemple d'un air méditatif une femme vue de dos, les reins cambrés, un pied griffu dépassant de l'étoffe de sa robe, et présentant un plateau rond. La signature de l'artiste, en haut à droite de l'image, comporte une épée qui se trouve à l'aplomb de la tête de l'anachorète et semble ainsi le menacer discrètement. Dans le tableau de Bosch, c'est un bâton qui est ainsi suspendu au-dessus du chef de l'ermite.

<sup>52</sup> Voir J.-K. Huysmans, *Les Grünewald du Musée de Colmar*, Hermann, 1988, édition critique par Pierre Brunel, André Guyaux et Christian Heck, p. 44-45 : saint Antoine guérit du « mal des ardents », dit aussi « feu de saint Antoine », maladie qui se traduit par des plaies buboniques et engendre d'insupportables démangeaisons. Grünewald met en scène un malade de façon très saisissante dans son retable, détail noté et commenté par Huysmans.



et cauchemars qui le tenaillent. Le rêve de la raison (ou plutôt ici, l'excès de méditation anachorète) engendre des monstres par excès de sève – nous devrions dire : de bile.

Les peintres éprouvent de grandes difficultés à représenter les tentations. Les faire séductrices serait accorder à la vision intérieure du saint, qui les trouve attirantes (sans quoi il ne serait pas tenté) une importance qui risquerait de faire oublier leur diabolisme<sup>53</sup> ; les peindre de manière repoussante est un parti pris d'extériorité qui ne peut rendre compte de la tentation elle-même, puisque le message moral (les tentations sont laides) l'emporte sur la plastique qui devrait en être agréable. Nous sommes ici arrivés à un point limite dans la matérialisation, par l'image, des rêves tentateurs et monstrueux.

### La tentation de l'image

En 1849, dans la première version de sa *Tentation de saint Antoine*, Flaubert pose nettement le problème de cette particulière mélancolie, alliant la tradition de l'acédie à la prolifération goyesque d'un imaginaire qui se matérialise. Le romancier sait l'assoiffement auquel condamnent les images qu'on a inventées soi-même, l'affreux vide d'un désir ardent et sans objet autre qu'imaginaire. Ce n'est pas un hasard si, en 1894, Freud décrit la mélancolie comme « une grande tension érotique psychique »<sup>54</sup>. Or est-il vide plus affreux que celui d'une image, qui suggère sans combler, enflamme sans repaître, aiguise encore et toujours un désir torturant et impossible structurellement à assouvir<sup>55</sup> ?

La scène dans laquelle Antoine donne forme (et formes) à une image de la Vierge qu'il était censé adorer est particulièrement éclairante à cet égard<sup>56</sup>. C'est le désir qui saisit le saint tandis qu'il considère l'image pieuse : « les lèvres frémissent, les narines semblent s'ouvrir au mouvement du sein gonflé ». Comme en réponse à ce désir pygmalionnesque, l'image voltige, et « s'arrête droit en l'air ». Sous l'effet du ravissement d'Antoine, « la forme de la Vierge, se détachant de l'image, surgit tout à coup en grandeur naturelle. Antoine recule tout en la regardant ». Le péché de regard, ici, crée le monstre, c'est-à-dire la vision ensorcelante : bientôt la figure se dévêt sous l'effet du vent. « Je suis le rêve », dit la Voix qui accompagne la scène, et qui reflète la conscience d'Antoine. La Voix promet l'échange des regards et la réciprocité du désir, gauchis cependant par une formule bizarre : « Elle [la Vierge] te serrera dans ses bras, elle te plongera dans ses regards, luisants comme l'acier des glaives ». Ici la tentation se dévoile, non plus comme nudité désirée mais comme vision diabolique, en ce qu'elle absorbe le saint dans ses yeux dangereux et menaçants, en ce qu'elle le plonge dans son regard à elle.

Antoine l'entend bien, qui conjure : « Démons de mes pensées, arrière ! », n'ayant aucune hésitation sur la source du mal – lui-même, ses propres pensées. La figure séductrice continue son insoutenable parade sous les yeux fascinés de l'anachorète, qui n'en peut mais : « Oh ! Il me vient aux entrailles des fantaisies monstrueuses, feux de l'enfer plus terribles que la réalité ». Antoine exprime ici au plus juste le pouvoir de l'image, puissance au-delà du réel et d'autant plus envoûtante. La Voix se fait rassurante : « C'est la réalité. Oui, approche, essaie ! » Le moment est venu de toucher le rêve, d'assouvir sa soif. Mais Antoine sait que cette satisfaction est impossible : « Non. Malheur à qui touche à sa tentation ». Il sait que

---

<sup>53</sup> Martin Schongauer représente cependant la tentation sous une jolie forme féminine, mais non sans faire dépasser de sa robe, à l'insu de l'anachorète, un pied griffu.

<sup>54</sup> S. Freud, *Manuscrit E*, cité par M.-C. Lambotte, *Esthétique de la Mélancolie*, Paris, Aubier, 1984, p. 37.

<sup>55</sup> Voir notre article sur les fins de la peinture selon David et Delacroix, in *Les fins de la peinture*, dir. R. Démoris, Desjonquères, 1990.

<sup>56</sup> Flaubert, *op. cit.*, p. 378-379.

l'image qui le torture a été forgée par lui-même. Et de chasser, au nom de Dieu, la « vision de l'enfer » – de son propre enfer. Alors la Vierge disparaît.

Cette aventure emblématique de saint Antoine montre bien comment le regard mélancolique finit par susciter une vision qui, venue de lui, l'assaille en retour. À la vision créatrice et intellectuelle de la Renaissance, incarnée par *Melancholia I*, s'est substituée, le Romantisme avançant, une vision de cauchemar incarnée par Goya : mais celle-ci plonge ses sources bien avant Goya. Le malaise mélancolique est depuis longtemps celui de la tête assiégée par la prolifération de ses pensées. Hamlet a de mauvais rêves dans la coquille de noix qui lui sert de crâne<sup>57</sup>. L'hygiène mentale de l'intellectuel (c'est-à-dire, peu ou prou, du mélancolique) intéresse Marsile Ficin, qui craint l'emballement délirant des pensées<sup>58</sup>. Democritus Junior voudrait vivre comme un étudiant, comme Démocrite en son jardin<sup>59</sup> : enfermé, isolé, claquemuré, séparé du monde, protégé mais aussi étouffé dans la prison de soi-même. Depuis longtemps la mélancolie s'apparente, par la production de ses visions enfiévrées, à la folie : les deux affections sont traditionnellement liées dans le discours médical antique.

Le regard de la Mélancolie évoque donc, en fin de compte, le paradoxe même de l'obsidionalité, qui est une composante essentielle de cette maladie de l'âme : l'état de siège crée la liberté de l'imaginaire, qui se renvoie elle-même à l'impuissance de l'intangible. Une brève histoire du regard mélancolique se devait de prendre en compte ce moment de la prolifération quasi-maladive de la pensée, née d'un regard baissé devenu regard inspiré.

---

<sup>57</sup> Shakespeare, *Hamlet*, acte II, scène 2 : "I could be bounded in a nutshell".

<sup>58</sup> Marsile Ficin, *De Vita Triplici*. Voir la traduction partielle par Yves Hersant de ce texte, dans le *Magazine littéraire*, *op. cit.*, et le commentaire de l'œuvre dans *Saturne et la Mélancolie*, *op. cit.*

<sup>59</sup> Voir la traduction partielle de la préface au lecteur de Robert Burton à son *Anatomy of Melancoly*, par J. Starobinski, dans l'article cité « Démocrite parle ».