

Anne Larue

Les chambres de l'esprit

Acedia, ou l'autre mélancolie

À Elsa Baumberger

Je remercie pour leur aide Sylvie Ballestra-Puech, Mercedes Blanco, Yves Bonnefoy, Régine Borderie, Michèle Clément, Patrick Labarthe, Stephan Lévy-Kuenst, Stéphane Lojkine, Isabelle Mainié, Pierre Maréchaux, Christian Mouchel, Jean-Pierre Néraudau, Philippe Ortel, Jeanne Pailler et Didier Souiller.

Le château de l'âme

Chambre secrète de son esprit.
Baudelaire, "Madame Bovary" par Gustave Flaubert

Chambre noire de l'imagination.
Blaise Cendrars, *Le Lotissement du ciel*

L'homme est un roseau pensant ; mais sur la vie intellectuelle plane une réprobation larvée. La noblesse et la dignité de l'homme – la pensée – sont théoriquement proclamées ; mais en sous-main, il n'est pas recommandé de penser par soi-même. Un certain nombre de poncifs accompagnent le discrédit de la pensée dans l'idéologie spontanée régnante. Par exemple, la raison est décrétée froide et desséchante, par opposition aux sentiments, investis arbitrairement d'une grande valeur chaleureuse ; la pensée est frappée d'inutilité non productive ; réfléchir passe pour dangereux, et peut certainement rendre fou. En bref, tout est fait pour éloigner le spectre de la vie intérieure, et plus particulièrement pour discréditer la « triste petite fleur », selon Prévert, qui pousse dans les cerveaux : la pensée.

Une loi discrète mais insistante, relayée par les médias, impose que le terrain de la vie intime soit plutôt occupé à des affaires de cœur, de pouvoir ou d'argent. Le contemporain troque sa vie intellectuelle contre un habit emprunté – c'est le snobisme – ou s'occupe l'esprit à diverses banalités répétitives. Au mieux – ou est-ce au pire ? – il tente de se fabriquer un moi névrotique de substitution, en exploitant jusqu'à l'obsession les récurrences les plus marquées de ses souffrances. Mais la plupart du temps, il ne proteste même plus s'il ne pense rien qui soit signifiant pour lui-même.

Cette extinction de la vie intellectuelle, en particulier, va de pair avec celle de la vie psychique en général. De l'une comme de l'autre, il est conseillé de faire l'économie. L'existence est conçue comme une errance soumise aux caprices du hasard et de la Fortune, ce qui rend vaine toute tentative d'appropriation d'un sens ; l'ancien *Memento mori*, qui promettait un autre monde meilleur, devient dès lors un paradoxal appel à jouir et surtout à ne pas réfléchir. « Pressés par le stress, impatients de gagner et de dépenser, de jouir et de mourir », les humains d'aujourd'hui ne représentent pas leur expérience dans leur esprit, constate par exemple Julia Kristeva dans *Les Nouvelles Maladies de l'âme*. L'âme est devenu un luxe indécent, égocentrique et incongru.

L'homme contemporain serait-il le seul à avoir une âme en trop ? Il est vrai qu'au vingtième siècle, l'énoncé des représentations est devenu impossible, que le discours vrai est bloqué à la source. Ce *complexe de Dallas*, si l'on peut dire, rend désormais l'homme incapable de rien formuler *vraiment* avec des mots, sinon les banalités d'usage, du bavardage, un faux-plein qui sonne creux ou un dense tissu de névroses. Parfois on use du discours sur l'âme, et même avec virtuosité et maîtrise, mais c'est toujours « un discours artificiel n'ayant aucune prise sur les affects et les pulsions¹ ». Le vingtième siècle se fait décidément virtuose dans le déni de la vie intérieure. Mais les siècles passés sont-ils en reste ? Comment s'opère, à d'autres époques que la nôtre, l'éviction de la vie psychique – et en particulier de la vie intellectuelle ? Quelles sont les forces qui s'opposent à elle, et comment procède-t-elle pour résister ?

¹. Julia Kristeva, *Les Nouvelles Maladies de l'âme*, Paris, Fayard, 1993, pp. 13-18 et 23.

Mélancolie

Selon un petit roman grec, Démocrite, l'homme qui riait des misères du monde, s'était installé en-dehors de la ville d'Abdère pour préserver sa tranquillité d'esprit. Cette retraite faisait jaser les habitants. Démocrite, ainsi retiré du monde, passait pour fou. Mais Hippocrate lui-même, le grand médecin antique, appelé par les habitants d'Abdère pour soigner le philosophe fou, retourna contre ceux-ci le diagnostic de folie. Il décréta que Démocrite était parfaitement sain et, en retour, les Abdéritains totalement fous de ne pas imiter son sage comportement : se retirer du monde pour penser par soi-même². Quelques siècles plus tard, l'apologue a fait un émule : c'est sous le masque de Démocrite Junior qu'avance Robert Burton, auteur de la célèbre *Anatomy of Melancholy*³. Il a choisi ce surnom parce qu'il veut suivre l'exemple de son devancier : il s'isole comme un étudiant, comme Démocrite en son jardin, pour se livrer à la réflexion solitaire.

Cet exemple invite à s'interroger sur la dialectique de l'utopie sociale étouffante, totalitaire, et de cette *mélancolie* dont Burton est le fer de lance. En effet, les appareils psychiques sont la cible première des romans et discours à volonté réformatrice décrivant une utopie sociale. Robert Burton lui-même, ce pape de la mélancolie, n'a pas manqué de consigner, comme pour se ressaisir après l'avoir trop aimée, sa propre vision utopique de la société⁴. Le rapport entre une société répressive et la fuite mélancolique mérite d'être examiné. Un parallèle entre les propos de Julia Kristeva dans *Les Nouvelles Maladies de l'âme* et, par exemple, *Le Meilleur des mondes* d'Aldous Huxley, roman de la vision totalitaire du monde, pourra s'avérer éclairant à cet égard.

Quand elle parle de la frénésie de gagner, de dépenser et de jouir, Julia Kristeva semble pointer une machine sociale axée sur l'emballage de la production et la nécessité de consommation. Dans cet univers, la lecture, activité intellectuelle non dépensière, non productive et de surcroît pourvoyeuse d'une éventuelle liberté, est proscrite. *You can't consume much if you sit still and read books*⁵ [« Vous ne risquez pas de vous épuiser si vous vous tenez assis tranquille à lire des livres »], écrit Aldous Huxley. Les anxiolytiques et la télévision, identifiés par Julia Kristeva comme les signes de la nouvelle aliénation, rappellent le *soma* et le *cinéma sentant* du *Meilleur des mondes*. *One cubic centimetre cures ten gloomy sentiments* [« Un centimètre cube suffit pour guérir dix mélancolies »] déclare l'*Assistant Predestinator* (lui-même prédestiné par un solide conditionnement) en prenant son *soma* contre les accès de mélancolie. C'est bien la mélancolie qui est l'ennemie à abattre dans la société décrite par Huxley. On lutte contre elle par tous les moyens, y compris ce *cinéma sentant* qui captive le corps et les sens :

Vous êtes saturés d'images, elles vous portent, elles vous remplacent, vous rêvez.
Ravissement de l'hallucination : plus de frontières entre le plaisir et la réalité, entre le vrai et le faux. Le spectacle est une vie de rêve, nous en voulons tous,

écrit Julia Kristeva. Sentiments, sensations : le corps qui ne peut plus leur donner sens somatise, ou prend du *soma*. Contre cette domination du faux, contre le règne du substitut, seule la

². Voir pseudo-Hippocrate, *Sur le rire et la folie*, Paris, Petite Bibliothèque Rivages, 1989.

³. Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy* [1621], Oxford, Clarendon Press, 1989, vol. I, « Satyricall Preface ».

⁴. Voir Jean Starobinski, « Démocrite parle. L'utopie mélancolique de Robert Burton », in *Le Débat*, n° 29, mars 1984.

⁵. Aldous Huxley, *Brave New World* [1931], Essex, Longman, 1991, p. 41.

mélancolie présente un franc visage de résistance. Dans *Le Meilleur des mondes*, le principal défaut de Bernard Marx, aux yeux de son entourage, est d'être *glum* – mélancolique. *He does look glum* [□« Il a vraiment l'air mélancolique »] est une accusation, *glum, Marx, glum* une remontrance mi-amicale mi-menaçante. Entre toutes, dans l'ascenseur, Lenina reconnaît *the melancholy face of Bernard Marx. You do look glum!* répète le sanguin Benito Hoover au mélancolique Marx, dans un affrontement des types de tempéraments que les Anglais aiment à pratiquer depuis des siècles : que l'on songe à celui de Jacques (le mélancolique) et d'Orlando (l'amoureux sanguin) dans *Comme il vous plaira*, de Shakespeare. Bernard, capable de rester *gloomy* tout l'après-midi malgré la présence de Lenina, présente tous les signes de la plus burtonienne mélancolie de génie : c'est un homme fort capable mais, justement, peut-être un peu trop capable. Il voudrait être davantage qu'une simple cellule dans le corps collectif. Le roman vire à l'éloge paradoxal de la mélancolie en tant que valeur de subversion sociale. *We don't encourage them to indulge in any solitary amusements* [□ « Nous ne les incitons pas à s'adonner aux jeux individuels »], déclare un dirigeant du collège d'Eton en parlant des élèves. Le congé hallucinatoire donné par le *soma* s'oppose à la concentration intellectuelle, associée négativement au mal de tête et à l'élaboration d'un discours constitué (une *mythologie*) : *Take a holiday from reality whenever you like, and come back without so much as a headache or a mythology* [□ « Prenez congé de la réalité chaque fois que vous le voulez, et revenez sans rien qui ressemble à une migraine ou à une mythologie »]. En bref, il est interdit d'être seul ; être heureux est un ordre. Dans cet univers, Bernard Marx revendique seulement de droit d'être *glum* – mais c'est une revendication redoutable.

La mélancolie, à la faveur de cette utopie littéraire, se trouve investie d'une fonction essentielle de contre-pouvoir. On pourrait prendre un autre exemple, plus ancien mais tout aussi éclairant : celui de la *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* de Jean-Jacques Rousseau. Dans ce texte, Rousseau somme les humains d'obéir à un impératif catégorique qui est encore et toujours l'absence radicale de vie personnelle. L'homme y a le devoir d'être mis à nu sous les yeux de tous, en toute limpidité et sans aucune réserve. Comme dans *1984* de George Orwell – et l'on pourrait citer ici une kyrielle d'utopies dans ce genre –, Big Brother nous regarde si fort qu'il sonde nos cœurs et nos reins, pourfend notre âme, s'il en reste, et traque sans pitié le moindre secret, la moindre honte, la plus petite zone d'ombre. Un projecteur puissant balaye les tréfonds de notre humanité : tel est le nouveau regard d'un Dieu Pantocrator, qui voit tous les recoins de l'âme et n'a aucune miséricorde.

Selon Rousseau, dans la *Lettre à d'Alembert*, les hommes ont le devoir (réputé délicieux) d'être tous étreints en même temps par la même émotion, et d'essuyer tous ensemble sur leur visage une seule larme universelle. Rousseau veut des fêtes – mais point de « ces spectacles exclusifs qui renferment tristement un petit nombre de gens dans un antre obscur, qui les tiennent craintifs et immobiles dans le silence de l'inaction ». Au contraire, il faut se rassembler « en plein air, [...] sous le ciel ». Est-ce pour que chacun puisse surveiller son voisin ? « Faites que chacun se voie et s'aime dans les autres, afin que tous en soient mieux unis », ordonne Rousseau. *Come, Greater Being, Social Friend, / Annihilating Twelve-in-One!* [□□□□□], psalmodient les *alphas* en transes du *Meilleur des mondes*. Ainsi rendra-t-on les hommes « contents de leur patrie, de leurs concitoyens et d'eux-mêmes » : en d'autres termes, on pourra vérifier que chacun s'amuse bien comme il faut. On se livrera aux « plaisirs permis » et aux amusements « publiquement autorisés », afin de faire reculer le vice. « A force de se cacher comme si l'on était coupable, on est tenté de le devenir. L'innocente joie aime à s'évaporer au grand jour », décrète Rousseau. On ira jusqu'à rétablir sur la scène la « nudité absolue [des] danses des jeunes Lacédémoniennes », bien moins suggestive et perverse que « l'adroite parure de nos femmes ».

Les Lumières (celles de la rampe théâtrale ou de la philosophie) ne laissent rien dans l'ombre. Le mot d'ordre est la transparence absolue, le sentiment obligatoire, l'effusion

collective : « Il n’y a de pure joie que la joie publique⁶. » En somme, il est interdit d’être triste, méchant, sans cœur, d’être un vrai ours mélancolique, un misanthrope, un solitaire. Ces idées ont de l’influence. Au temps de David, « l’âme des citoyens appartient à la vie publique ; le repli sur soi, le lyrisme de l’intériorité qui se préfère soi-même à la nation et à l’État, sont des amorces de haute trahison⁷ ». Voilà qui est clair.

Comment en est-on arrivé à cette euthanasie, que ce soit dans la ville d’Abdère aux temps présocratiques, dans l’Angleterre de Robert Burton, dans la cité rêvée de Genève selon Rousseau, dans le meilleur des mondes d’Huxley ou dans un monde contemporain normalisé par les anxiolytiques et le spectacle permanent à domicile ? À coup sûr, ces poisons, si divers selon les époques, ne viennent pas de nulle part. Mais peut-on vraiment identifier l’ennemi ? *Le Meilleur des mondes* dénonce, assez naïvement, le pouvoir caché de quelques discrets maîtres du monde qui veulent rendre heureux les hommes contre leur humanité même. Ici la lutte mélancolique se trouve une cible. Mais en général, la force cachée qui s’attaque aux âmes évite de faire aussi clairement sa propre publicité. Selon Michel Foucault, le Pouvoir est un socle traversé de fissures, une structure que rien ni personne ne maîtrise, un système mobile produisant des effets globaux de domination, eux-mêmes non stables⁸. Il est vain de désigner un responsable. En l’absence de tout Big Brother se détachant clairement sur l’horizon, il faut se représenter une force secrète mais dense, une tendance globale, impalpable mais efficiente, addition jamais finie de multiples petites stratégies.

Contre ces impératifs mous, cette répression indiscernable, c’est la mélancolie qui est désignée, d’une façon qui a de quoi paraître surprenante, comme la force visant à la restructuration secrète des appareils psychiques et intellectuels à la dérive. Négative, dépressive, pleine de souffrance, peu amène, elle est pourtant le fer de lance de la résistance. Hors du regard social, elle cache d’inavouables plaisirs solitaires – par exemple, celui de réfléchir par soi-même, suivant le nom latin, évocateur, de *libido sciendi*. Certes, tout ne va pas aussi gaiement que sous le dur, clair et pur ciel de Genève. Le choix de la pensée est teinté d’un fort sentiment de culpabilité. C’est là un rude obstacle (intérieur, cette fois) dressé contre la vie psychique, qui se dilue parfois en honte libidinale, aux assouvissements inavouables.

La mélancolie, hymne à la nuit, se cache, comme d’autres activités peu recommandables : la lycanthropie, la nécrophilie, auxquelles elle est souvent associée dans l’imaginaire des hommes. À la mélancolie appartiennent la solitude, les heures creuses, le temps indéterminé – mais libre. La mélancolie se tapit volontiers dans de petites chambres, refuges étroits de cette liberté : « Chacun porte une chambre en soi », selon le mot de Kafka. La mélancolie se clautre en solitaire. En retraite, les mélancoliques, comme les prisonniers et les fous, ne sont pas des rouages sociaux efficaces. L’activité de penser n’est pas scandée par le couperet des heures – heures de travail, heures de loisirs – mais relève d’un mélange, douteux, car non contrôlé, entre les deux. Réveillé quand la ville dort (ou s’abrutit sous le fouet du plaisir obligatoire, selon le mot de Baudelaire dans *Les Fleurs du mal*), le mélancolique vit en-dehors du circuit. Il n’agit pas. Il ne pousse personne à la consommation. Il ne produit rien. Tout le désigne dès lors comme un ennemi public, étranger à la liesse générale, à la fête étourdissante ou à l’activité trépidante.

La mélancolie, entendue non pas au sens psychiatrique de pathologie lourde, mais comme une de ces idées dont on fait l’histoire, se définit donc comme une force de résistance cachée contre l’utopie sociale totalitaire qui menace la vie psychique. Elle est secrète, discrète,

⁶ Jean-Jacques Rousseau, *Lettre à d’Alembert sur les spectacles* [1758], Paris, Gallimard-Folio, p. 297 et suiv.

⁷ Georges Gusdorf, *Fondements du savoir romantique*, Paris, Payot, 1982, p. 132.

⁸ Voir Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, Paris, Gallimard-Tel, 1976, t. I, p. 126 et suiv.

mystérieuse, cachée, *mineure* au sens où l'entendent les philosophes⁹, c'est-à-dire obliquement subversive. Mais aussi, elle subit le retour de bâton d'une honte intérieure. Curieusement, évoquer l'histoire de la vie intellectuelle en Occident revient à parler avant tout de *la culpabilité de penser*. La machine à décerveler n'est pas toujours aussi extérieure que le prétendent les utopies sociales. L'ennemi peut siéger dans la place, au cœur même de la vie intérieure si menacée. Un fort sentiment de culpabilité, mélange de panique et de honte qui conduit à l'obéissance et à la soumission, se manifeste dans l'esprit même du roseau pensant et peut le conduire à une très efficace auto-censure. Avec son double versant de résistance et de dépression, de génie et de morosité, de puissance créatrice et de stérilité morne, la mélancolie rend compte de cette profonde dualité. Elle est le terrain général où s'ancre le phénomène qui nous intéresse : le déni diffus de la vie intérieure, et plus spécialement de la vie intellectuelle. Telle est l'*acedia*, l'autre mélancolie, la face cachée de la mélancolie.

La honte d'avoir un esprit

L'*acedia*, mélancolie spécifique des moines solitaires qui vivaient dans les déserts d'Égypte à la fin du troisième et au quatrième siècle de notre ère, est une mélancolie radicale en réponse à une oppression absolue. Le schéma général de la mélancolie s'en trouve épuré, réduit à des lignes essentielles. Dans le *continuum* général de la mélancolie à travers les siècles, l'*acedia* est un moment pour ainsi dire chimiquement pur. Il s'y joue avec netteté le combat de la vie psychique et des forces qui tendent à l'anéantir.

Dès le début de l'ère chrétienne, au temps de l'Antiquité tardive, pour les Pères de l'Église qui s'attachent à la définir, l'*acedia* fait partie des *tentations, mauvaises pensées* ou *démons* qui découpent l'être humain en parties faibles, susceptibles d'être corrompues : l'estomac pour la gourmandise, le sexe pour la luxure, etc. Dans ce découpage symbolique, l'*acedia* se taille la part la plus noble, et la plus ambiguë : celle de l'esprit.

Si elle n'avait pas été péché *de l'esprit*, l'*acedia* serait restée à bon droit enfouie dans les écrits des Pères, où elle se rabâche sur un mode réprobateur. À quoi bon en lire la description immuable, suivie de conseils tout aussi immuables pour en guérir ? À quoi bon entendre répéter que l'*acedia* est une peste de l'âme, de laquelle naissent les pires maux de l'esprit – divagation érotique, obsessions, ressassement incontrôlé des pensées, en résumé souffrance psychique intense – sinon justement parce que là est tout son intérêt ? L'*acedia* s'imprime au cœur même de l'activité psychique. Pour cette raison inavouée, les Pères lui réservent une place à part, celle du pire des péchés. L'*acedia* porte en elle sa punition, qui lui ressemble : une insupportable torture mentale, la lassitude d'une attente infinie, un intime châtiment de l'orgueil. Mais d'un autre point de vue, elle apparaît comme la part de résistance inaliénable de l'esprit humain. Le moine dans le désert veut mourir au monde et se fondre tout vif dans l'infini de Dieu – dont la fournaise du désert peut constituer un équivalent sensible. Il prétend s'adonner au *Quotidie morior* de saint Antoine et n'être ainsi, sous le soleil, qu'un mort en sursis. Il psalmodie, il tresse des cordes, il parvient à tout abolir en lui – sauf justement l'activité psychique. Elle seule résiste, quoi qu'il fasse ; elle seule met en échec son projet d'auto-réduction à néant.

Le moine en est coupable, et il le sait. Il inflige une épreuve à sa propre conscience. Chauffée à blanc, soumise à un ressassement torturant, la pensée coupable s'emballe dans une danse vertigineuse qui ne va pas, pour comble de honte, sans la dérive d'une volupté toute

⁹ Voir Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975, chap. 3.

cérébrale, et d'autant plus affamante (et infamante : dans la pensée chrétienne, le péché d'intention est pire encore que toute réalisation matérielle). La douleur de la crise acédiaste a été décrite dans les textes patristiques comme une frénésie, accompagnée de délire érotique. Il en résulte un soulagement honteux, qui n'en est pas un. Ces convulsionnaires qui se condamnent eux-mêmes, jusque dans l'exutoire qu'il tentent, vivent le fait de penser par eux-mêmes comme un interdit redoutable.

Tel est le versant le plus énergique, voire hystérique, de l'*acedia*, qui en comporte un second : l'extinction de soi, le renoncement, la paresse, l'accablement, l'endormissement, la fuite intérieure et oblique devant le devoir de ne penser qu'à Dieu. L'*acedia* pointe dès lors un défaut de concentration blasphématoire. Elle élude un objet essentiel de la pensée dans le désert, Dieu lui-même. Cette revanche individualiste involontaire, qui accable et terrifie le pécheur, est un péché encore plus grave que la crise délirante en plein soleil de midi. Saint Thomas le transformera, bien des siècles plus tard, en refus délibéré d'aimer Dieu, en endurcissement abominable du cœur. Il ne fait qu'explicitier ce qui était à la racine de ce comportement psychique particulier, depuis ses origines : la tiédeur n'est pas celle de mal aimer Dieu, mais d'être incapable de se diluer en lui.

L'*acedia* reste donc la forme ultime, et la plus curieuse, de la *dignitas homini* réduite à son minimum vital, et l'incarnation de la rébellion involontaire du sujet pensant. L'anachorète voudrait ne plus être et ne plus penser, mais il pense, donc il est, malgré les efforts les plus désespérés, malgré la culpabilité d'une grande faute. L'*acedia* est à la fois malédiction et rébellion. Malédiction car la vie de l'esprit, dans le monde chrétien, se déroule sous le signe de l'épreuve – souffrance, tristesse, harcèlement des images interdites, prolifération malade de l'activité cérébrale. Rébellion car cette épreuve, loin d'être purement négative, est assortie, qu'elle le veuille ou non, de révolte. À un prix extrême, le moine s'achète le droit orgueilleux d'avoir un monde à soi dans sa tête, un univers intérieur, une chambre de l'esprit. À l'anachorète qui ne veut plus exister en rien, l'*acedia* rappelle qu'il a une tête qui résistera toujours, irréfragable bastion de son existence individuelle. La table rase du désert fait surgir avec plus de relief la seule chose qui soit impossible à abolir, ce reste tenace de toutes les opérations de réduction de soi à rien – l'*acedia*. On comprend que ce péché ait encouru tout particulièrement les foudres de l'Église. La spécificité de l'*acedia*, au sein de la mélancolie, est la culpabilité d'avoir un esprit.

Si elle n'avait une telle importance par rapport à la question cruciale de la culpabilité de penser, l'*acedia* des moines du désert n'aurait pas connu un tel développement ultérieur. Elle serait restée comme simple jalon dans la préhistoire de la mélancolie, dont elle est un des ancêtres reconnus. Mais l'*acedia* n'est pas un phénomène sporadique et isolé, loin de là. Elle se poursuit, sous des formes diverses mais toujours reliées entre elles, jusqu'à notre époque, en passant par le Moyen Âge et le dix-neuvième siècle qui sont ses points d'ancrage les plus forts. Il faut faire l'hypothèse, dès lors, de la permanence des structures de culpabilité qui avaient présidé à sa naissance. Penser reste un péché, même après la mort de Dieu. En retraçant l'histoire de l'*acedia*, nous garderons à l'esprit ce trait fondateur.

Pour une histoire des systèmes symboliques

Il ne manque cependant à l'oisiveté du sage qu'un meilleur nom, et que méditer, parler, lire et être

L'*acedia* et la mélancolie pathologique sont des idées venues de deux champs différents, l'un religieux et l'autre médical. Elles se rencontrent au cours du Moyen Âge : tristesse, dégoût, abattement sont leurs points communs. Peu à peu, elles se partagent le champ de la négativité psychique : l'*acedia* se voit chargée du blâme de paresse, alors que la mélancolie malade migre vers la dépression. Il ne faut pas prendre ces discours pour argent comptant. Écrire l'histoire de l'*acedia*, c'est avant tout écrire l'histoire critique de ses dépréciations. Il en irait de même pour une histoire de la mélancolie en général.

L'histoire de l'*acedia* est traversée d'éclairs, étoilée du fracas des armes, remplie de bruit et de fureur. Elle s'inscrit dans des moments objectivement forts, séparés par de longs intervalles. Cette structure discontinue conduit à prendre des points d'ancrage. Faut-il déplorer dès lors les lacunes qui ne peuvent manquer de surgir dans les espaces intermédiaires ? L'étude diachronique des lettres et des arts ne peut s'arrimer qu'en jetant un frêle pont de corde vers le relais suivant, car il serait impossible de tout approfondir avec un égal sérieux. On peut accuser la faiblesse de cette construction trop légère ; mais sans elle, on se condamne à brasser stérilement, et superficiellement, une succession indifférenciée d'époques et de phénomènes où tout se trouverait artificiellement égalisé. Or ce n'est pas le cas : parfois l'*acedia* est forte d'implications innovantes, parfois elle se réduit à un ronronnement répétitif.

Même si l'on admet ce principe de discontinuité, une autre question demeure. Il faut, en effet, justifier une approche de l'histoire des idées par le biais des lettres et des arts. Cela revient-il à soumettre la littérature et les arts à un principe qui n'est pas le leur, en les intégrant de force dans une chaîne historique ? De plus, si la démarche se veut historique, pourquoi dès lors préférer les lettres et les arts à d'autres témoins apparemment plus sûrs – faits historiques, objets non artistiques ?

L'art

Je fais l'hypothèse que justement *parce qu'ils sont artistiques*, ces objets entament l'épiderme du monde et y creusent un vrai sillon visible. Tant de choses saturent par ailleurs le monde avec ce qui semblait des signes, mais sans qu'il en reste rien ! Tant de phénomènes sociologiquement étudiables ont un impact d'abord immense, qu'on voudrait croire signifiant mais qui, en fin de compte, se révèle dérisoire ! En fait, ce ne sont pas forcément les événements marquants, pleins de tapage, visibles de loin, parfaitement obéissants et soumis à l'autorité ambiante, qui font vraiment l'histoire des idées.

L'art échappe à ce lot commun. Est-ce parce qu'il *laisse une trace* – livre, tableau, statue, disque, pellicule, etc.¹⁰ ? Mais les événements non artistiques laissent aussi des traces. Là n'est donc pas le critère essentiel. Ces traces non artistiques des diverses choses du monde sont en général *sans équivoque*. Il est tentant de relier cette absence de dualité intérieure à une certaine pauvreté de sens. Bien au contraire, l'art laisse une trace tout en ayant plusieurs sens, tout en ménageant à chacun la possibilité de lui donner (ou non) sens. En somme, il ménage le droit de construire la pensée, ce qui ne va pas forcément de soi avec l'ordinaire des traces historiques. L'art (et la littérature qui en fait partie) sont des témoins engagés, partiels, équivoques, polysémiques, rebelles, insaisissables de l'histoire. Ils inspirent des œuvres humaines où

¹⁰ Voir Louis Marin, « L'œuvre d'art et les sciences humaines », in *Encyclopædia universalis*, Paris, 1980, vol. XVII, p. 123.

s'expriment un idéal esthétique, un discours sur le monde, une volonté de beauté ; encore cette existence concrète est-elle compatible avec une visée critique, chose assez rare pour qu'on la remarque. En général, soit les objets matraquent le monde et abondent dans son sens – dès lors, ils n'ont en eux-mêmes aucun sens –, soit la parole rebelle existe, mais manque souvent d'incarnation et de beauté. Même si au départ on ne demandait certes pas à un témoin d'être artistique, il faut reconnaître que le meilleur témoin est artistique, parce qu'il parvient à combiner existence et signification. L'art saute aux yeux, plus beau, plus saisissant, plus cohérent, plus véhément, en un mot plus vivant que toute la grisaille événementielle. L'histoire des idées qui en résulte ne peut être qu'une histoire en relief : une histoire, pour reprendre les termes de Baudelaire à propos de la critique, qui admette délibérément « un point de vue exclusif », qui refuse la démarche « froide et algébrique [qui], sous prétexte de tout expliquer, n'a ni haine ni amour » ; en bref, qui soit « partielle, passionnée, politique¹¹ » – à l'instar de son objet lui-même.

La valeur ultime de l'art, envisagé sous cet angle, serait donc la *résistance*. Cette résistance est matérielle, tout d'abord. L'objet d'art a des bords bien arrêtés. Il se détache, se sépare du monde en le reflétant et n'est pas près de s'y fondre bêtement, comme le font d'autres témoins de moindre envergure. Mais la meilleure résistance de l'objet d'art reste son irréductibilité, du point de vue sémiotique. Augmentée de son histoire et de celle de ses interprétations, l'œuvre ne se laisse pas réduire à un *message* univoque, qui ne dirait que ce qu'il dit à un moment donné. En cela, l'art résiste, au sens large du terme. Contrairement à un phénomène historique, qui se manifeste puis passe sans retour, il n'est pas circonscrit dans le temps, mais diffuse et se projette, capable d'être redécouvert, remanié, occulté pendant longtemps avant de resurgir, latent et par là-même peu soumis au temps. Par ailleurs, l'art fait de la résistance active. Il est difficile à insérer, à intégrer dans l'organisation active et utilitaire du monde occidental, mais il affleure avec un entêtement remarquable, un acharnement étonnant, une persistance implacable.

Peut-être le fait-il, tout simplement, parce qu'il échappe à la mécanique de l'*aveu*, au sens où Foucault emploie le terme : il appelle *aveu* le processus selon lequel l'intériorité humaine doit obéissance à soi-même et aux autres, ce qui passe par un devoir de clarté et de vérité. Il évoque les formes multiples, et les institutions tout aussi nombreuses qui ont eu besoin de l'aveu : Églises, justice, pédagogie, médecine, famille, amour sont des domaines concernés par le *joug millénaire* de l'aveu. Par le biais de l'aveu, l'intériorité est condamnée à une implication personnelle, obligatoire et accablante :

On avoue ses crimes, on avoue ses péchés, on avoue ses pensées et ses désirs, on avoue son passé et ses rêves, on avoue son enfance ; on avoue ses maladies et ses misères ; on s'emploie avec la plus grande exactitude à dire ce qu'il y a de plus difficile à dire ; on avoue en public et en privé, à ses parents, à ses éducateurs, à son médecin, à ceux qu'on aime ; on se fait à soi-même, dans le plaisir et la peine, des aveux impossibles à tout autre, et dont on fait des livres. On avoue – ou on est forcé d'avouer¹².

L'art et la mélancolie ont en commun de *n'avouer jamais*. Hasard ou affinité ? Cela peut sembler bizarre de définir l'art comme *n'avouant jamais* : il passe communément, au contraire, pour l'expression la plus secrète de l'intériorité. Mais c'est un camouflage. Rien n'est plus éloigné de l'aveu de soi qu'une œuvre d'art, même si les chercheurs s'acharnent à décrypter les sentiments de l'auteur, les biographèmes ou les intentions de l'artiste.

¹¹ C. Baudelaire, *Curiosités esthétiques. Salon de 1846*, □date, □éditeur, t. I. □À quoi bon la critique ?

¹² M. Foucault, *Histoire de la sexualité, op. cit.*, t. I, p. 79.

Rien n'est plus objectif que l'art, ne serait-ce que parce que l'art est avant tout un objet. Gagné sur la zone sexuelle, la plus intime et donc la plus fragile à l'aveu, l'art, par la sublimation, détourne vers le *travail culturel* la force énorme du sexe, sans lui faire perdre son intensité¹³. Dans ce virage radical et ingénieux, l'art se délivre de la contrainte de l'aveu : il renvoie le couple sexe/aveu à l'une de ces antinomies de la raison pure dont la philosophie dénonce la stérilité. Affranchi de cette grande structure de culpabilité permanente, où la honte d'être et de penser renvoie sans cesse à l'obligation de tout dire, l'art se permet le luxe de l'inutilité sociale, et rien ne peut venir à bout du scandale permanent qu'il représente. Ainsi se fait-il inopportun et indéracinable, tout à la fois. Souplement, il laisse circuler en lui, sans en éprouver le moindre mal, ces envahisseurs dérisoires qui croient débusquer, sous couvert d'un lien indéfectible entre l'homme et l'œuvre, ses secrets intimes. Quelle importance ? La résistance de l'art à l'aveu est assez grande pour supporter ce genre d'estocade.

Parallèlement, la mélancolie se définit comme une fuite intérieure, une résistance à l'intrusion de l'aveu. Elle dénonce comme répressive la mise en discours de l'intime, autant que le devoir de s'étaler au grand jour. Sa désertion des lieux de pleine utilité sociale témoigne de son désir de garder ses secrets hors d'atteinte. Ce n'est donc sans doute pas un hasard si art et mélancolie se rencontrent si souvent. Tous deux s'inscrivent à contre-courant des forces dominantes. C'est sans doute pourquoi l'histoire de l'un comme de l'autre ne coule pas de source, n'a rien de fluide, et multiplie en fait les guerres intestines, les duels, les rivalités, les chocs, les heurts et les liquidations. L'art est partie prenante de ces combats qui font, de l'histoire des idées, un champ de bataille et de rivalités et non un fleuve trop idéalement tranquille. La mélancolie pose également dans des termes de pouvoir et de résistance la question du rapport de l'homme au monde. Face aux événements pseudo-importants qui font beaucoup de bruit mais, en fait, tiennent sagement leur place dans l'éloquence, souvent creuse, d'un système, en se pliant au discours attendu qui les commande, art et mélancolie se constituent comme des foyers (intérieurs, car il n'y a pas de lieu extérieur du Grand Refus¹⁴) de résistance. Là se constitue le « dur travail de la liberté » dont parle Foucault :

... une histoire qui ne serait pas scansion, mais devenir ; qui ne serait pas jeu de relations, mais dynamisme interne ; qui ne serait pas système, mais dur travail de la liberté ; qui ne serait pas forme, mais effort incessant d'une conscience se reprenant elle-même et essayant de se ressaisir jusqu'au plus profond de ses conditions. Une histoire qui serait à la fois longue patience ininterrompue et vivacité d'un mouvement qui finit par rompre toutes les limites¹⁵.

L'histoire des idées a besoin de ce dynamisme, de cette résistance, de cette subversion que comporte toute idée de liberté. Ce serait un contresens que de traiter l'art et les idées comme des témoins, au sens mort du terme : mausolées, plaques funéraires, pierres tombales. Par définition, les idées et l'art ne sont pas académiques. Retracer l'histoire d'une idée demande de respecter avant tout son acuité, l'esprit de son relief, sans l'aplatir sous le rouleau compresseur des siècles. Il faudrait donc tenter cette histoire dynamique et élective de l'art et des idées, dans l'espoir d'en préserver le sens. C'est grande présomption de prétendre y parvenir, mais du moins doit-on essayer. La voie est tracée par les chercheurs qui travaillèrent à l'Institut Warburg, et qui choisirent justement la mélancolie comme objet d'études.

¹³ Voir Sigmund Freud, « La morale sexuelle "civilisée" et la maladie nerveuse des temps modernes » [1908], in *La Vie sexuelle*, Paris, PUF, 1973.

¹⁴ Voir M. Foucault, *Histoire de la sexualité*, op. cit., p. 126.

¹⁵ M. Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 23.

Une histoire culturelle

À propos d'Aby Warburg, maître spirituel des auteurs de *Saturne et la mélancolie*, Robert Klein écrit :

Cet historien a créé une discipline qui, à l'inverse de tant d'autres, existe mais n'a pas de nom, et qui repose essentiellement sur l'étude des croyances scientifiques, parascientifiques et religieuses envisagées sous l'angle de la tradition de leurs expressions symboliques et artistiques¹⁶.

Ce type de recherche s'apparente à l'histoire des systèmes de pensée telle que l'a menée Foucault, avec toutefois des différences notables. D'abord, le corpus de travail est principalement artistique, sans négliger les formes d'art les plus populaires. Ensuite, la *pensée* dont on fait ici l'histoire n'est ni *pensée* (au sens philosophique du terme) ni *mentalité* (au sens sociologique ou ethnologique). S'agit-il seulement de la *tradition* des *croyances*, pour reprendre les mots de Klein ? Là encore, le mot *croyance* reste trop approximatif. Il s'agit d'étudier, certes, les *croyances*, mais pas au sens dévalué que ce mot pourrait sous-entendre. On étudiera la rigueur, la logique, la cohérence interne d'une axiomatique qui ne repose absolument pas sur les lois scientifiques dont le triomphe est indéfectible à notre époque, mais qui n'en a pas moins existence et valeur.

Pour donner un exemple, dès à présent : si le sagittaire est en relation avec le cygne (d'une manière qui peut sembler arbitraire ou absurde mais qui est une constante, au fonctionnement récurrent) ; si le cygne est en relation avec la chasse, la chasse avec le cerf, la bile noire corrosive avec le *sang noir* des chasseurs saisis par leur démon bouillonnant ; si l'on détermine des zones symboliques dans la dépouille de la bête chassée (le cerf), la plus corrosive et dangereuse de ces zones étant les entrailles ; si les mélancoliques à la bile noire, dense, dévorante, sont si souvent, d'après les descriptions antiques, malades de l'intestin ; si le cygne et le cerf sont, par ailleurs, des animaux réputés *mélancoliques* ; si le centaure sagittaire, l'arbalète, la flèche apparaissent souvent (et parfois de manière surprenante, comme dans telle peinture de Jérôme Bosch) dans les images d'*acedia* et de mélancolie – ne peut-on en conclure que tous ces éléments, reliés pourtant d'une manière a-scientifique (par association d'idées, par attribution dérivée, par fantasme collectif ou par analogie, sachant que l'analogie est, de tous les raisonnements scientifiques, celui qui a la plus mauvaise presse), obéissent pourtant à une cohérence interne infaillible ? Le critère n'en est pas le vrai et le faux, comme en science ; ni le bien et le mal, comme en religion ; ni le valable et le dévalué, comme en histoire de l'art. Mais les critères n'en existent pas moins : on privilégiera en premier lieu la cohérence interne (sans la référencer à aucune expérience scientifique, avec prédiction des phénomènes et reproductibilité), basée sur l'examen des affleurements (leur nombre, leur récurrence, leur enchaînement). Les travaux d'Erwin Panofsky, repris et commentés par Mario Praz dans *Mnémosyne*, ainsi que ceux de Frances Yates, explicités par Jean-Yves Pouilloux, s'inscrivent dans cet esprit¹⁷.

¹⁶ Robert Klein, *La Forme et l'intelligible*, Paris, Gallimard-Tel, 1970, p. 224.

¹⁷ Voir Erwin Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique*, Paris, Éditions de Minuit, 1967. – Mario Praz, *Mnémosyne. Parallèle entre littérature et arts plastiques* [1970], Paris, Gérard-Julien Salvy, 1986. – Frances A. Yates, *L'Art de la mémoire* [1966], Paris, Gallimard-NRF, 1975 ; *La Philosophie occulte à l'époque élisabéthaine* [1979], Paris, Dervy Livres, 1987 ; *Astrée. Le symbolisme impérial au XVI^e siècle* [1985], Paris, Belin, 1989. – Jean-Yves Pouilloux, « Le déchiffrement des énigmes. Frances Yates ou comment lire les portraits allégoriques », in *Les Fins de la peinture*, □ville, Desjonquères, 1990.

Qu'est-ce que la *tradition* ? Les paysages symboliques de chaque époque sont reliés entre eux comme les maillons une chaîne. Chacun est la *transformée* de l'autre, et l'ensemble est appréhendé globalement sous le nom de *tradition culturelle*. Bien sûr, le sens du mot *culture*, ainsi entendu, est proche de celui de *civilisation*. Il ne s'agit pas de la culture au sens des distractions intellectuelles d'une classe sociale en particulier ; le mot engage les formes de pensée de toute une société humaine. La culture est le reflet d'un *continuum* entre les expressions réputées les plus *élevées* de l'art et les pratiques *populaires* que l'histoire de l'art, par préjugé ou myopie, a souvent laissées de côté : imagerie, gravures, canards, affiches, objets kitsch, etc.¹⁸. On peut rappeler la définition de la culture que donne Léopold Senghor, car elle implique, en sus, un certain dynamisme : « l'ensemble des valeurs de création d'une civilisation¹⁹ ». La culture ne se définit pas par des objets ou résultats, mais par des visées. Rien n'est plus difficile à saisir que ces flux en mouvement, les *valeurs de création* ; il faut tenter pourtant d'en faire l'histoire – l'histoire culturelle.

L'art, entendu dans ce contexte, est ancré dans un groupe social qui le reconnaît tout en résistant à l'usure banalisatrice des discours. Cette ambiguïté est évoquée de façon lumineuse dans le *Manuel d'ethnographie* de Marcel Mauss. D'abord, « un objet d'art, par définition, est un objet reconnu comme tel par un groupe, [mais] l'objet esthétique se reconnaît à la présence d'une notion plus compliquée que la seule notion d'utilité [et apporte] une joie sensuelle, mais désintéressée²⁰ ». Plus que de Beau reconnu universellement, quoique sans concept, selon la proposition kantienne, on pourrait parler ici, dans une optique anthropologique, de superflu nécessaire – nécessaire, toujours, à *l'ensemble* d'une société et pas à un petit groupe aux aspirations « culturelles ». Le point essentiel reste cependant le mot *désintéressé*, qui règle le pas de ce superflu nécessaire. *Désintéressé* implique une certaine prise de distance des sociétés par rapport à leur art, qui échappe ainsi aux plus chaudes stratégies de l'actualité, et à l'illustration simple et directe, terme à terme pourrait-on dire, de cette société. L'art *représente* la société dont il émane, mais d'une façon médiate, dérivée et complexe. Par ailleurs, parce qu'il est désintéressé, l'art se détache des subjectivités qui ont été à la source de chacun de ses produits ; ces représentations sont, dès lors, susceptibles d'être reliées en chaîne et, partant, étudiées pour elles-mêmes, le plus objectivement possible. On peut ainsi espérer échapper un peu à la dérive hagiographique qui bloque si souvent l'histoire de l'art ou les études littéraires, qui rendent parfois un culte à de grandes figures de peintres ou d'écrivains, sous couleur de les étudier.

L'histoire de *l'acedia* commence dans le désert.

¹⁸ Voir Ségolène Le Men, *La Cathédrale illustrée de Hugo à Monet. Regard romantique et modernité*, Paris, CNRS, 1998, et *Seurat et Chéret. Le peintre, le cirque et l'affiche*, Paris, CNRS, 1994.

¹⁹ Léopold Sédar Senghor, *Ce que je crois*, Paris, Grasset, 1988, p. 101.

²⁰ Marcel Mauss, *Manuel d'ethnographie* (notes de cours), Paris, Payot, 1947, pp. 69 et 72.

I

Anachorètes

L'audace d'être enfin seul

*Répétons-le, Messssssieurs,
Quand on le laisse seul
Le monde mental
Ment
Monumentalement.
Jacques Prévert, Paroles*

Un paysan égyptien illettré – comme la plupart de ses semblables, aux dires d'Athanase – mais issu d'une famille de possédants aisés, Antoine, rompant les chiens avec la courte tradition de l'Église des premiers temps, s'enfoncé seul dans le désert à la recherche d'une spiritualité chrétienne radicale²¹. Bien des hommes s'installent à sa suite dans le désert d'Égypte, à la fin du troisième et au début du quatrième siècle de l'ère chrétienne. Des textes en grec, en latin, en syriaque ou en copte évoquent ce mouvement anachorétique, comme la *Vie d'Antoine* par Athanase, les *Apophtegmes des Pères du désert*, l'*Histoire lausiaque*, les *Conférences* de Cassien²².

Antoine, le grand

Antoine, le moine, le sage, le père, le grand Antoine, celui qui a subi les attaques des pires démons, n'est reconnu par aucune hiérarchie ecclésiastique. Ses disciples sont des solitaires. Ceux de Pacôme de Tabennèse, son contemporain et rival, sont des cénobites. Cela n'a rien à

²¹ Voir Jacques Lacarrière, *Les Hommes ivres de Dieu*, Paris, Fayard, 1975, p. 47. Voir également Jean Daniélou, *L'Église des premiers temps. Des origines à la fin du III^e siècle*, Paris, Seuil, 1985. – L'illettrisme des anachorètes ne présentait guère d'importance, dans la mesure où la culture était essentiellement orale.

²² Saint Athanase d'Alexandrie, *Vie d'Antoine* (éd. bilingue grec-français), intr., critique, trad., notes et index G.J.M. Barlelink, Paris, Éditions du Cerf, 1994. – *Apophtegmes des Pères*, trad. Lucien Regnault et les moines de Solesmes, in *Les Sentences des Pères du désert*, Sablé-sur-Sarthe, abbaye Saint-Pierre de Solesmes, trad. et prés. L. Regnault, 1966-1985 (5 vol.). – *Histoire lausiaque*, trad. René Draguet (22 chap.), in *Les Pères du désert*, Paris, Plon, 1949. – Jean Cassien, *Conférences [Collationes]* (éd. bilingue latin-français), trad., intr. et notes E. Pichery, in *Sources chrétiennes*, n° 42, Paris, Éditions du Cerf, 1955 (la traduction est peu précise et aucune ponctuation n'est restituée dans le texte latin). Voir également la *Patrologie latine* de l'abbé Migne, t. XLII.

voir. Confinés dans des monastères du désert de la Thébaidé, les cénobites endurent la férule d'un supérieur et se plient à une discipline conventuelle. Leurs cellules, certes, sont séparées, mais en cas de défaillance, le directeur spirituel est là. En revanche, la vie d'anachorète est un libre choix, renouvelé à tous les instants, de rester seul au désert. Le solitaire peut à tout instant plier son maigre bagage pour s'en revenir au monde. De cette tentation suprême naît l'anathème jeté sur l'*acedia*, péché qui, au départ, consiste à ne savoir rester dans sa cellule. La menace d'*acedia* est un substitut abstrait d'autorité, un élixir de punition, car en vérité l'anachorète, totalement libre même au prix d'un extrême dénuement, n'obéit à personne : ni à sa famille, ni à la société, ni à un supérieur.

L'anachorétisme est donc une affaire d'homme libre. Elle éprouve les limites de ceux qui se sont enrôlés dans une recherche sans concession d'eux-mêmes. L'*acedia*, rançon coupable de tant de bonheur, se présente comme un malaise corporel, l'*instabilitas* - instabilité intérieure, tentation de changer, vagabondage des pensées, désir de quitter sa cellule et, partant, la vie monastique. Plus tard, les *oiseaux ivres* de Mallarmé, dans *Brise marine*, sont encore tenaillés par l'angoisse et le désir d'être ailleurs ; Baudelaire voudrait, dans *Les Fleurs du mal*, se voir emmené par une frégate, un wagon ; Huysmans décrit, dans *À rebours*, la frénésie de voyage qui envahit soudain des Esseintes. L'*acedia* se nourrit d'une faim de l'ailleurs, de l'impossible, de la sensation nouvelle qui trahit en elle un ferment d'instabilité physique.

Comment devient-on anachorète ? Tous les postulants ont le désir d'être seuls, pour des raisons parfois peu avouables. Certains sont des fugitifs (esclaves ou bandits), des objecteurs qui veulent échapper à la conscription, de riches aristocrates qui fuient le fisc ; d'autres sont assoiffés d'absolu, d'aventure, d'expériences nouvelles ; d'autres encore ne peuvent plus souffrir les exigences de la vie collective. Tous affichent une volonté extrême de séparation d'avec la société.

Peter Brown, dans sa *Genèse de l'Antiquité tardive*, évoque la situation sociale désastreuse des villages de l'Égypte copte, qui fut le foyer du mouvement acétique. Il met en évidence des tensions de voisinage et une crise de la solidarité. Des paysans âpres et violents, rivés à la même chaîne à cause de l'eau, de l'impôt, de la sécurité collective, s'entretuent pour une vétille tant leur pèsent ces liens communautaires obligatoires. Le prestige de l'anachorète vient de ce qu'il joue « héroïquement, en silence, devant une société enserrée dans les rets d'obligations contraignantes et d'âpres relations, le rôle de l'homme autarcique, absolument indépendant²³ ». À bout de ressources, l'homme se fait moine pour avoir enfin la paix.

L'explication est-elle suffisante ? Il fallait aussi au chrétien copte, pour partir ainsi, un solide goût du néant. Antoine invente la liberté de n'avoir qu'indifférence pour soi-même, de renoncer à tout projet personnel, de se nourrir au jour le jour de son travail manuel, éternellement répétitif, tout en priant. On vendra tout ce qu'on a pour le donner aux pauvres. On partira seul et sans rien. On vivra sans penser au lendemain, et sans le craindre, sans thésauriser, sans chercher à bâtir ou élaborer quoi que ce soit, sans désirer même posséder quelque chose, sans construire sa vie. On n'accordera aucune valeur à cet infime passage terrestre. On tressera des paniers, des nattes, qu'on vendra sur les marchés d'Égypte ; on renoncera à l'attrait des grandes cités. Pas de biens matériels. Pas de vie intellectuelle. Pas d'amour des lettres ou de la philosophie. Dans le désert, il n'y a rien. On y médite. Méditer en Dieu n'est pas penser. Ce programme de total renoncement vise à une liberté elle-même totale. Mais pourquoi ?

Logiques du martyre

²³ Peter Brown, *Genèse de l'Antiquité tardive*, Paris, Gallimard-NRF, 1978, pp. 162-169.

Deux explications sont possibles. La première est celle du rachat symbolique. L'*acedia* est le prix à payer pour conquérir la liberté sociale. Elle permet de se punir soi-même d'avoir enfreint les lois de son village. On règle sa dette en produisant, en échange de cette révolte, de la souffrance psychique. Dans une perspective chrétienne, échanger du sacrifice contre du réel n'est pas un mauvais marché.

On peut penser aussi qu'Antoine et ses pairs retournent contre eux-mêmes la violence qui, naguère, venait de l'ennemi dominant. Le désert est, Origène l'a écrit, un martyr intériorisé. À travers lui, le martyr continue d'imprimer sa marque traumatique. Les persécutions ont beau appartenir au passé, elles ne *passent* pas. Un tribut de douleur et de mémoire reste exigible. Certes, les chrétiens torturés avaient trouvé la ressource, pour échapper à l'horreur du martyr, justement d'y aller volontairement. Par définition, le chrétien demande que soit pardonné celui qui lui inflige la souffrance. Mais cette logique suffit-elle à régler les comptes ? Les martyrs n'ont pu canaliser, malgré leur choix de désespoir héroïque, la violence subie. Il en reste trace. L'histoire est douleur, ce qui rend insupportable l'écoulement du temps : on ne veut désormais vivre sa foi que dans un présent éternel et pétrifié, voué à un deuil impossible, c'est-à-dire, selon Freud, à la mélancolie²⁴.

Le moine se frappe lui-même d'une double pétrification : celle du savoir et celle du temps. Le savoir, tout d'abord : alors que la civilisation antique s'intéresse à l'individu et à ses idées, alors qu'elle chante le nom des grands hommes, alors qu'elle célèbre ses noces avec les idées issues du christianisme naissant, Antoine n'est qu'un moine parmi d'autres, sans études et sans destin. La vie méditative de l'anachorète n'est pas une vie intellectuelle²⁵. Bien peu de moines écrivent des livres. Saint Jérôme, dans sa lettre XXII, rêve qu'il est traîné au tribunal de Dieu. On l'interroge sur son engagement religieux. Il s'affirme chrétien. On l'accuse de mentir : « Tu es cicéronien, non chrétien ! » Le fautif est fouetté ; les assistants demandent sa grâce, « 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 de livres profanes et, à son réveil, il en tremble encore. *Tu ne liras point*, tel est l'ultime commandement.

Le temps est immobile. Le moine pratique un travail manuel monotone, répétitif. Dans sa tête, des litanies en boucle. Une seule attente, la mort. Au prix de ce déni, au prix du refus – le refus radical du deuil –, le désert élude le traumatisme du martyr. Il ne reste qu'une malédiction mélancolique, hantise inguérissable. L'*acedia* est le compromis qui résulte de ce deuil refusé. On s'ingénie à étouffer les voix intérieures, les voix de mémoire qui voudraient oser voir la souffrance en face et mesurer avec désolation l'ampleur de la perte. L'*acedia* naît de cette plaie maintenue ouverte, de cette douleur insurmontée.

Le droit d'ouvrir, en tant que chrétien, des livres païens ne s'affirme qu'à partir de Pétrarque. Nantis de ce passé restauré, les hommes de la Renaissance forgent alors l'idée d'une mélancolie *inspirée*, intellectuelle, contre ceux qui méditent sur un crâne et font leurs exercices spirituels. Sur les gravures, la Mélancolie ne craint plus Dieu. Elle médite intellectuellement, un compas ou un livre à la main. Mais de l'*acedia*, les hommes de la Renaissance auront gardé le goût de tenir la chambre, de soumettre le travail de leur esprit aux quatre murs d'une prison volontaire. Dans la bouche d'un homme triste qui mourut jeune, Pascal, cette vertu est le seul vrai bonheur humain. L'amour du désert est devenu la clôture dans un *studiolo* où l'on pense et où l'on étouffe à la fois.

²⁴ Voir S. Freud, *Deuil et mélancolie* [1915], in *Métapsychologie*, Paris, Gallimard-Folio, 1968.

²⁵ Voir L. Regnault, *La Vie quotidienne des Pères du désert en Égypte au IV^e siècle*, Paris, Hachette, 1990, chap. 9, « L'activité secrète », pp. 125-126.

Haro sur l'*acedia*

À toutes les époques, l'anathème est jeté sur l'*acedia*. Dans les textes religieux anciens, elle est désertion, dégoût, paresse, tristesse, détournement de Dieu. Dans les analyses modernes, fatigue et dépression²⁶. En 1980, Julien Gracq évoque une « *acedia* saturnienne [qui] décolore pour l'âme et dessèche sur pied toute la poésie écrite », en ces jours où « les livres, tous les livres, n'ont plus que le goût du papier mâché²⁷ ». Il évoque comme un désert cet état de sécheresse : le désert n'est plus le lieu où trouver Dieu et combattre les démons, mais il est synonyme d'une stérilité qui, depuis Mallarmé, fait la chair triste et les livres trop lus. Déjà l'idée de mélancolie noble, à la Renaissance, s'était élaborée contre une *acedia* dépréciée, synonyme d'abrutissement paresseux, augmentée de mélancolie déprimée. Ainsi considérée, l'*acedia* constituait un repoussoir idéal pour la mélancolie païenne de l'homme d'étude, sombre et active, d'inspiration et de génie.

L'accusation moderne de dépression qui frappe l'*acedia* relève d'un amalgame. « Des modernes y ont vu la première description, comme clinique, de la "dépression", mais il convient de ne pas oublier son site singulier. L'immense littérature qui l'évoque est et demeure spirituelle²⁸. » Le diagnostic de dépression associé à l'*acedia* modernise le concept en le rattachant à la mélancolie, au prix d'un jugement psychiatrique qui est d'autant moins de mise que l'*acedia* n'est pas une notion médicale. Attelées ensemble au char de la dépression, *acedia* et mélancolie subissent donc le même anathème. Le repli sur soi, la séparation d'avec le monde, le désir de se claquemurer volontairement dans une chambre passent pour d'inquiétants symptômes. Le raffinement technique du mot *acedia* renforce le caractère mystérieux du mal, comme on imagine que le mot anglais *spleen* devait le faire au dix-huitième siècle, lors de son apparition en France.

Revendiquant le repli intérieur, la mélancolie – avec l'*acedia* qui est devenue une de ses espèces – ne suit pas, en notre siècle, le mouvement du monde comme il va, et qui impose la frénésie trépidante des activités, la puissance incontestée de l'en-dehors, l'efficacité triomphante de l'action concrète. Il n'est pas bon de s'enfermer seul et d'appeler *travail* une certaine forme de rêve intérieur qui ne produit que de la pensée, ou de l'art, ou des fantasmes, ou rien du tout. Sommeil, frilosité, hibernation, misanthropie, tous les attributs que le Moyen Âge accordait à la mélancolie sont encore de mise pour la dévaloriser aujourd'hui. Cette reverdie de poncifs montre que, du Moyen Âge au vingt et unième siècle, les ennemis de la vie intérieure n'ont pas tellement modifié leurs stratégies d'attaque.

Baudelaire figure parmi les rares défenseurs obliques de l'*acedia*. Il écrit dans *La Solitude*, poème en prose du *Spleen de Paris* :

Un gazetier philanthrope me dit que la solitude est mauvaise pour l'homme ; et à l'appui de sa thèse, il cite, comme tous les incrédules, des paroles des Pères de l'Église.

Je sais que le démon fréquente volontiers les lieux arides et que l'esprit de meurtre et de lubricité s'enflamme merveilleusement dans les solitudes. Mais il serait possible que cette solitude ne fût dangereuse que pour l'âme oisive et divagante qui la peuple de ses passions et de ses chimères.

²⁶ Voir Peter Hancke, *Essai sur la fatigue*, trad. G.A. Goldschmidt, Paris, Gallimard-Folio, 1991, et Jean-Louis Chrétien, « L'acédie de saint Jean Cassien à Simone Weil », in *De la fatigue*, Paris, Éditions de Minuit, 1996.

²⁷ Julien Gracq, *En lisant, en écrivant*, Paris, Corti, 1981, p. 203.

²⁸ J.L. Chrétien, *De la fatigue*, op. cit., p. 93.

La solitude trempe les âmes fortes et leur fournit les armes nouvelles d'une liberté puissante, tandis qu'au contraire les « races jacassières » voient dans cette épreuve « le supplice suprême ». Le poète convoque ironiquement « dans la cellule du recueillement tous ces affolés qui cherchent le bonheur dans le mouvement ». L'épreuve du désert rend encore plus solides les âmes solides, et encore plus chaudes les fortes têtes qui prétendraient, sait-on jamais, résister à l'emprise d'un monde creux.

Au lieu d'adhérer sans réfléchir aux conceptions patristiques et d'épouser aveuglément leur haine de l'*acedia*, il faut savoir pourquoi la mélancolie a suscité une telle horreur et quels espoirs de liberté les hommes du désert ont pu fonder sur elle. Ce *péché* – qui est d'abord celui de rompre avec la société – garde un parfum sulfureux tout le long de son histoire, lié à l'audace originelle de l'anachorète. Mais cette audace a d'emblée son revers. Dans sa logique chrétienne de rédemption par la culpabilité, le moine souffre : il paye pour son dégoût du monde, mais surtout il se punit de sa *nature pensante*.

La haine de la vannerie

La première sentence des *Apophtegmes des Pères du désert*, intitulée « Antoine 1 », relate, en position inaugurale, l'épreuve d'*acedia* :

Le saint abbé [*abba*] Antoine, assis un jour au désert, se trouva pris d'ennui et dans une grande obscurité de pensées. Il dit à Dieu : « Seigneur, je veux être sauvé, mais les pensées ne me laissent pas. Que ferai-je dans mon affliction²⁹ ? »

Antoine, « pris d'ennui », se lève pour sortir au lieu de continuer à prier. Il est assailli par des pensées qui « ne [le] laissent pas » : le voilà pris en flagrant délit d'*instabilitas*. Ce malaise, cette inquiétude de ne pouvoir tenir en place, ces pensées qui se mettent à tourner dans une tête qui voulait pourtant de vider de tout, tels sont les symptômes du mal. Dieu lui envoie un ange qui tresse des cordes, et alternativement se livre à la prière. Antoine l'imité, et l'anachorétisme est né. Il naît flanqué de sa malédiction originelle : l'*acedia*, maladie des pensées qui ne nous laissent pas. De quelle nature sont donc ces pensées (*logismoï*) ?

Le mot $\geq \sum z \S \ll \text{¶} \gg$ signifie *supputatio*, *computatio*, *rationcinium* dans l'état le plus ancien de la langue grecque. Ce sens évolue ensuite vers *cogitatio* et *deliberatio*. Le mot est employé par la suite, dans une extension de plus en plus large, pour désigner la raison elle-même (*ratio*), voire l'esprit (*mens*). Au sens religieux, il renvoie à la *confessio peccatorum sacramentalis*. Il articule ainsi le poids des pensées à la conscience du péché. Origène emploie fréquemment ce terme au sens de *mauvaise pensée*, c'est-à-dire de pensée lourde, pénible et, partant, pécheresse. Mais, malgré cette réprobation portant sur le péché, c'est bien le mécanisme de la pensée qui est en jeu : Évagre le Pontique, premier auteur à mentionner véritablement l'*acedia*, montre comment la pensée, pas mauvaise en soi, prend lentement racine dans l'esprit et lui imprime son pli. Par l'action des impressions sensibles, les pensées deviennent d'abord habitudes (*hexis*), puis passions de l'âme (*pathos*), puis enfin péchés³⁰.

Dans l'emploi qu'en fait l'apophtegme, le mot *logismoï*, au pluriel, tient de ses deux sens : sens laïque originel de *pensée* et sens religieux de *pensée pesante donc mauvaise*. Plus que la pensée

²⁹ *Les Sentences des Pères du désert, op. cit.*, p. 13.

³⁰ Voir G. Bunge, *Akedia. La doctrine spirituelle d'Évagre le Pontique sur l'acédie*, Bégrolles-en-Mauges, abbaye de Bellefontaine, coll. *Spiritualité orientale*, n° 52, 1991, p. 47.

elle-même, ce qui fait le péché est l'obsession ; mais c'est bien de l'obsession *des pensées* qu'il s'agit, ce qui est spécifique. L'*acedia* est la maladie mentale des pensées incontrôlables, qui infligent une rude épreuve à la conscience.

Tresser la corde, filer la laine

Contre cette souffrance, le travail manuel est le seul remède proposé. La vannerie, au sens où l'entendaient les moines, – fabrication de cordes et de filets, tressage de corbeilles, tissage de nattes de joncs – est à peine un artisanat ; elle n'est qu'une répétition, monotone et minimale³¹. Tresser, filer, c'est ne faire presque rien, mais en donnant à ce rien l'ampleur de l'infini. On vend les paniers pour vivre, on les transforme en pain de presque rien, on vit de rien et pour rien. Mais le moine acédiaste, nouveau Lucifer, repousse ses paniers. Il manifeste son dégoût de l'humble tressage, fil de vie et moyen de subsistance, image même de la résignation chrétienne.

Au quinzième siècle, une fileuse qui ne file pas illustre *La Somme le roi*, le plus lu des manuels de catéchèse français, datant du treizième siècle³². Une affichette allemande gravée représente l'*acedia* affalée sur un banc, tenant sa quenouille inutile d'une main et sa joue de l'autre. Un chiffon couvre sa tête ; dans l'*Iconologia* de Cesare Ripa, il sera signe de bêtise et d'esprit borné. Ripa emprunte sans doute ce détail aux *Emblèmes* d'Alciat. La Paresse, *Desidia*, est représentée par un *speculator* qui, comme son nom l'indique, s'abîme dans la contemplation du ciel. Cet astronome inutile est assis, oisif, sur un boisseau, la tête couverte d'un capuchon de moine et, dit le petit poème en latin, il ne fait du bien ni à lui-même ni à personne d'autre. D'autres emblèmes de la Paresse reprennent ces éléments³³.

L'*Acedia* de l'affiche allemande dort d'un sommeil coupable (ill. 1). Un calendrier à grande diffusion, le *Premier Calendrier allemand*, gravé à Augsbourg en 1480, la représente encore les yeux clos, la tête penchée, une main inactive posée sur le genou et l'autre, tout aussi désœuvrée, s'appuyant sur l'accoudoir de son fauteuil. Dans cette position, elle se détourne de sa quenouille, où l'on note l'absence criante de tout fil en cours de fabrication. L'*acedia* est refus féminin du travail manuel. Dans le dernier chapitre des Proverbes, à la lettre *Yod*, la femme qui « met la main à la quenouille », dont « les doigts s'activent au fuseau », mérite tous les louanges. Ici, la femme manque au devoir de sa condition (ill. 2).

1. *Acedia*. Détail d'une affichette allemande gravée sur bois, quinzième siècle.

2. *Typus melancolicus*. Premier Calendrier allemand, 1480.

La Nef des fous

La Nef des fous [*Das Narrenschiff*] de Sébastien Brant (1458-1521), satire écrite en vieil alsacien, parue à Bâle en 1494, lue avec passion, traduite en latin et encore fameuse au seizième siècle, consacre un chapitre à la paresse. L'ouvrage s'orne de gravures sur bois, une par chapitre. Un tiers d'entre elles serait de la main de Dürer, mais pas celle qui illustre l'*accidia* :

³¹ Voir André Leroi-Gourhan, *L'Homme et la matière*, Paris, Albin Michel, 1943, p. 255 et suiv.

³² Voir Émile Mâle, *L'Art religieux du XIII^e siècle en France*, Paris, Armand Colin, 1986 (rééd.), p. 108 et suiv., et Leo M. Carruthers, *"La Somme le roi" et ses traductions anglaises. Étude comparée*, Paris, Association des Médiévistes anglicistes de l'Enseignement supérieur, 1986.

³³ Voir, par exemple, l'édition anglaise des *Emblemata* d'Alciat, éd. Betty I. Knott (fac-similé de l'édition de Lyon, M. Bonhomme [1550]), Glasgow-Cambridge, Scolar Press, 1996, p. 88 et suiv.

Un paresseux ne sert à rien qu'à être un loir en hibernation et à réclamer son content de sommeil. Rester assis près du poêle est son délice... Mais le Malin profite de sa paresse, et bientôt y sème ses graines. La Paresse est mère de tous les vices. Et elle fut la cause que les enfants d'Israël se mirent à murmurer. David se rendit coupable d'adultère et de meurtre, parce qu'il se vautrait dans l'oisiveté³⁴.

Qu'on retrouve ici l'image de l'*acedia* n'est pas une surprise : Sébastien Brant est proche des éditeurs d'incunables. Il connaît Matthias Hupfuff, célèbre imprimeur de calendriers et d'almanachs alsatiques ; il a travaillé pour lui. Autant dire que le motif de la fileuse boudeuse lui est familier.

Simple comme une carte à jouer, divisée en deux par une diagonale imaginaire, la gravure accuse, non sans naïveté apparente, le contraste entre deux personnages : d'une part le semeur, d'autre part la Folie acédiaste, en bonnet à grelots, qui ne fait rien et baisse les yeux (ill. 3). Le symbolisme chrétien fait ici retour. L'homme qui sème à tous vents évoque le chrétien parfait de l'Évangile selon saint Matthieu et de ses paraboles agricoles : le blé, le levain, le grain de moutarde, l'ivraie évoquent tour à tour l'idéal du semeur des âmes. Cet homme porte l'épée au côté et lève les yeux vers son Créateur, tandis que l'acédiaste, femelle comme de juste, les baisse vers Satan et arbore le bonnet des fous. 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. L'autre ne tisse ni ne file. Elle est *Acedia* car elle tient sa quenouille et s'en détourne. Un fil noir, relié au fuseau, marque l'inaccomplissement du travail car l'ensemble fuseau-quenouille est tenu d'une seule main : il faudrait utiliser les deux pour filer et mettre le fuseau en mouvement. L'élément de cette créature 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. Cette femme verse dans le feu, à l'aide d'une pelle à vanter³⁵, le grain même que la figure opposée du semeur s'emploie à faire 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 des grincements de dents.

3. *Accidia*. Gravure sur bois pour le chapitre « De la paresse » de *La Nef des fous*, de Sébastien Brant, 1494.

La fileuse négligente et paresseuse se trouve donc, par la gravité de ce contexte, promise à rien moins que les feux de l'enfer, le ciel étant réservé au bon semeur. Peut-être faut-il voir dans ces allusions un souvenir de l'*acedia* entendue comme péché mortel, telle que saint Thomas en fait encore le commentaire, ce qui laisserait entendre que les gravures les plus *populaires* – et celle-ci en est un bon exemple – ne sont pas si étrangères aux débats théologiques les plus doctes.

L'anathème est jeté, de gravure en gravure, sur l'ouvrière paresseuse. Elle refuse le labeur humble, contrit, régulier et monotone, sans surprise, sans événement, sans chagrin et sans joie, se tissant, s'entrecroisant parfois en figures connues d'avance, se déroulant, se dévidant jusqu'à l'instant où quelque Parque décide arbitrairement que c'en est assez. Emblématique de l'*acedia*, le travail du fil ou de la corde, dont on ose se détourner, témoigne d'une capitale insoumission devant l'ennui (monocorde) et le fil (du temps).

³⁴ E. Panofsky, *La Vie et l'art d'Albert Dürer*, Paris, Hazan, 1987, pp. 115-116.

³⁵ Inversion grinçante de celle du Christ ? « Il a sa pelle à vanter à la main, il va nettoyer son aire et recueillir son blé dans le grenier. Mais la balle, il la brûlera au feu qui ne s'éteint pas » (Matthieu, III, 13).

Fileuses tardives

Le motif de la fileuse, dans la peinture occidentale, donne une tonalité particulière à ce qui serait, sans lui, de simples peintures de genre ou d'anodines allégories. Quand Goya peint une *Allégorie de l'industrie* pour le palais de Manuel Godoy, ministre du roi Charles IV d'Espagne, il représente, dans la lignée des *Hilanderas* de Velasquez³⁶, des femmes au rouet ; mais parce que l'une semble rêver et l'autre exhorter la distraite au travail, le motif se teinte d'un souvenir acédiaste ; industrieuse, la figure qui rappelle sa compagne à l'ordre l'est autant qu'une abeille travailleuse, et sur la rêveuse plane l'accusation de paresse.

Le tableau de Courbet intitulé *La Fileuse endormie* représente une ensommeillée, tête inclinée, yeux clos, quenouille posée sur les genoux, un doigt sur le fil, l'autre main ballante (ill. 4). Cette « admirable image de la torpeur et de la nonchalance féminine³⁷ » réactualise le motif acédiaste de la fileuse qui ne travaille pas, avec une nuance inquiétante. À travers ses yeux clos, la fileuse semble contempler le fil qu'elle tient négligemment sur son index, le pouce au-dessus de lui, comme prête à refermer ses doigts en ciseaux et à décider la rupture de quelque destin. On pense à « l'inexorable Atropos » qui, selon Érasme, « a coupé le fil avec son pouce³⁸ ».

4. Gustave Courbet, *La Fileuse endormie*. Huile sur toile, 1853. Montpellier, Musée Fabre.

Revendiquant le travail de l'esprit, la mélancolie noble de la Renaissance défendra bientôt un *otium* positif contre la blâmable *otiositas*. Elle ne fait que développer l'esprit de *paragone* que revendique Léonard de Vinci. Le *paragone* (comparaison, parallèle entre les arts) veut prouver que la peinture est le plus noble de tous les arts parce que son éminence intellectuelle est incontestable³⁹. Son enjeu est de défendre la peinture (*cosa mentale*) en tant que travail intellectuel, alors qu'elle se trouvait auparavant réduite à un artisanat. Ce n'est pas le lieu de discuter de l'apport de la Renaissance dans le mépris du travail manuel : dans les arts, il fera long feu, et il faudra attendre le Bauhaus, qui instaure un couple artiste-artisan à la tête de chaque atelier, pour voir les *arts mineurs* sortir de leur purgatoire. Mais en ce qui concerne l'*acedia*, non seulement la fileuse des gravures médiévales ne travaille pas, mais de plus son travail, s'il était, ne serait pas intellectuel mais manuel : autant dire que l'*acedia* se trouve frappée, au temps de la Renaissance, d'un double anathème.

Tresser, tisser, filer : l'*acedia* s'en détourne. Cette haine, qui n'ose pas aller jusqu'à la pensée, va du moins jusqu'à la révolte.

Désserter le désert

³⁶ Voir Fölke Nordstrom, *Goya, Saturn and Melanoly. Studies in the Art of Goya*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1962, p. 97. Voir également l'article de Sylvie Ballestra-Puech, « De la peinture mythologique à la mythologie de la peinture. L'exemple de Velasquez », in *Détournements de modèle*, dir. S. Ballestra-Puech [S. Lojkin], Toulouse, Editions universitaires du Sud, 1998.

³⁷ Michel Hilaire, *Le Musée Fabre. Montpellier*, Paris, Musées et Monuments de France-Fondation Paribas, 1997, p. 105.

³⁸ Cité par Sylvie Ballestra-Puech, *Les Parques. Essai sur les figures féminines du destin dans la littérature occidentale*, Toulouse, Éditions universitaires du Sud, 1999, p. 85.

³⁹ Voir Jacqueline Lichtenstein (dir.), *La Peinture*, Paris, Larousse, 1995, p. 388 et suiv.

In the beginning of the years, when the world was so new and all [...] there was a Camel, and he lived in the middle of a Howling Desert [...]. So he ate sticks and thorns and tamarisks and milkweed and prickles, most scruciating idle.

Rudyard Kipling, *Just So Stories*, « How the Camel got his hump »

... it is a most deserty desert.

Ibid.

Dans les premiers temps de son apparition, l'*akedia* des moines du désert est un refus d'endurance chrétienne, une désertion du désert, l'anxiété d'être là. Le précepte absolu de la vie au désert est de ne quitter sa cellule sous aucun prétexte. Or l'*acedia* est justement un démon qui pousse le moine hors de sa cellule. L'acédiaste est dès lors un déserteur inquiet, rongé d'ennui, tenté par la fuite, tressautant au moindre bruit, faible et découragé.

Garder la cellule

Tous les textes monastiques regorgent d'allusions à l'exigence de garder la cellule et de conjurer en soi la tentation de l'*acedia*. Les *Apophtegmes* s'ouvrent, on l'a vu, sur la leçon de vannerie en cellule qu'un ange donna au grand Antoine. Trois choses suffisent au salut, selon Antoine : penser à Dieu, régler son action sur les Saintes Écritures et, où que l'on se trouve, se garder d'en bouger. Arsène, sage du désert, déclare à un moine que ses pensées tourmentent et qui rêve d'aller visiter des malades, qu'au pire il peut manger, boire, dormir et ne pas travailler, mais qu'il ne doit surtout pas quitter sa cellule. De même, Paphnuce donne à un frère tenté d'entrer dans un monastère de cénobites le conseil de rester dans le désert et ne pas céder à sa « mauvaise pensée ». Alard Gazée, commentateur de Cassien au dix-septième siècle, glose l'expression de *cellæ perseverantia* employée par Cassien⁴⁰. Il cite Macaire l'Alexandrin : *Trahite, trahite me, daemones, si potestis. Ego enim pedibus non vado* [□ « Emmenez-moi, emmenez-moi, démons, si vous le pouvez ! Je refuse de marcher à pied. »] La pire victoire des démons n'est pas d'emporter l'âme, mais de contraindre le corps à marcher, à quitter sa cellule, de son propre mouvement⁴¹. Et Macaire ne quitte point sa cellule, même quand les démons y mettent le feu⁴² !

On trouve chez saint Basile, dans sa louange de la vie solitaire (*De laudibus vitæ solitariæ*), un texte qui vante les mérites de la cellule :

O cella negotiatorum caelestum apotheca [...]
O cella spiritualis exercitii mirabilis officina [...]
O cella spirituale prorsus habitaculum [...].
[□ Ô cellule, boutique des affaires du ciel !
Ô cellule, merveilleuse officine du combat spirituel !
Ô cellule, chambrette par excellence de l'esprit !]

Ciel et cellule sont si proches qu'il joue poétiquement sur les mots :

⁴⁰ *Patrologie latine*, t. XLIX, col. 359 et suiv.

⁴¹ Voir L. Regnault, *La Vie quotidienne des Pères du désert*, op. cit., pp. 96-97.

⁴² *Histoire lausiaque*, chap. 18, « Macaire d'Alexandrie ».

Cella et cœli habitatio cognata sunt ; quia sicut cœlum et cella ad invicem videntur aliquam habere cognationem nominis, sic et pietatis.

[□« La cellule et le ciel sont deux habitations analogues, car il apparaît que le ciel se rapproche de la cellule tant par le nom que par la piété qu'on y trouve. »]

La cellule est un abrégé des cieux.

Instabilité

Évagre le Pontique, Père grec du désert, contemporain de saint Jérôme, disciple de Macaire, allié d'Origène, est l'un des rares moines du désert qui ait écrit des ouvrages malgré la suggestion, fort insistante dans l'univers anachorète où il vécut une grande partie de sa vie, de ne point faire autre chose que de tresser des cordes. On doit à cet auteur un *Traité pratique ou Le Moine*⁴³, rédigé dans la seconde moitié du quatrième siècle, qui consacre à l'*acedia* la première description précise qu'on en connaisse. Évagre traite de l'*acedia* non seulement dans ce manuel, mais aussi dans deux autres textes : l'*Antirrhétique*, gros ouvrage perdu dans sa version originale grecque mais conservé en traduction syriaque, et *Des huit esprits de malice*, traité faussement attribué à saint Nil⁴⁴. Leurs termes redoublent ceux du *Traité pratique*.

Évagre stigmatise le manque de concentration des moines frappés d'*acedia* : ce démon « force à avoir les yeux continuellement fixés sur les fenêtres, à bondir hors de sa cellule ». Le moine est poussé à « regarder, de ci, de là ». Il se représente, comme plus attirants, « d'autres lieux [...], un métier moins pénible et qui rapporte davantage ». Le moine déteste son mode de vie, l'endroit où il est, le travail manuel. Il soupire sur son passé, il rêve d'autres horizons ; il veut abandonner sa cellule. Il n'a plus aucune humilité. Il ne se soumet plus.

Cassien, au cinquième siècle, répand dans le monde latin la connaissance, et l'exemple auréolé de prestige, de l'anachorétisme égyptien. Il écrit deux ouvrages de doctrine, les *Institutions cénobitiques* [*De institutis cœnobiorum*], sorte de règlement intérieur d'un monastère oriental à l'usage de l'Occident, et les *Conférences* [*Collationes* ou *Conlationes*], aux allures de reportage, qui sont d'édifiants dialogues entre l'auteur et des solitaires d'Égypte. C'est Cassien qui, à partir des textes d'Évagre, fixe la formule latine qui devient l'équivalent de l'αἰσθησιβῆς grecque : *anxietas sive tædium cordis* [□« l'anxiété, ou le dégoût du cœur »] et que l'on retrouve inchangée en différents lieux de ses ouvrages. Il décrit de manière saisissante le malaise du moine acédiaste, ne pouvant tenir en place et se jetant désespérément sur tout ce qui peut le distraire. Le moine soupire après les monastères lointains, se précipite sur la nourriture, promène autour de lui des regards anxieux, espère ardemment une visite. « Il sort et rentre souvent dans sa cellule, observe à tout moment le soleil, comme s'il était trop lent à se coucher. » Pris d'angoisse, le malheureux cède au sommeil de torpeur saoule qui deviendra la *paresse* du Moyen Âge, ou bien, « ardent », survolté, plein d'une ardeur animale et d'une grande fébrilité, il se livre à l'assouvissement nauséeux de ses plus bas et plus forts instincts. L'*acedia*, tourment corporel, peut ainsi culminer sur une crise frénétique.

Les écrivains grecs orientaux qui, à la suite de Cassien, rédigent des traités d'ascétisme, innovent peu. Chaque auteur reprend la description première, ajoutant çà et là une petite touche. Cyrille d'Alexandrie, Antiochus de Sabbas, Jean Climaque n'apportent rien de nouveau

⁴³ Voir Antoine & Claire Guillaumont, *Évagre le Pontique. Traité pratique ou Le Moine* (éd. critique du texte grec), trad., comm. et tables, Paris, Editions du Cerf, coll. *Sources chrétiennes*, n° 170, 1971.

⁴⁴ À cause du soupçon d'origénisme qui entache la figure d'Évagre le Pontique, certaines de ses œuvres ont circulé sous un nom d'emprunt, celui de Nil d'Ancyre (mort vers 430).

à l'idée d'*acedia*⁴⁵. Jean Climaque insiste sur l'*instabilitas* : l'*acedia* « nous rappelle quelque affaire indispensable » quand nous prions, et le pire qu'elle puisse faire est de nous inciter « à changer la position de [nos] pieds » quand nous sommes debout. Le moine ne doit craindre que cette passion stérile de la distraction, rien de plus : « Puis elle te fera entendre un son ou un bruit de pas, et elle te persuadera de regarder hors de ta cellule⁴⁶. » Ce manque de concentration est blâmé à peu près dans les mêmes termes par Antiochus de Sabbas, moine du septième siècle, qui glose assez maladroitement Cassien dans une homélie, dressant le portrait d'un moine qui ne pense qu'à manger, à bavarder, à ouvrir et fermer son livre au lieu d'en tirer profit⁴⁷. Jean Climaque, comme Cassien, met le sommeil intempestif parmi les conséquences dommageables de ce malaise et regrette que le démon « lacère chaque verset par des bâillements » quand le moine prie. Il ajoute que « l'*acedia* et la paresse » (tout à fait distinctes à l'époque) affaiblissent les ressources de l'« intellect mourant ». Au lieu de conclure que la prière est ennuyeuse pour ledit *intellect mourant*, qui aurait besoin d'une nourriture plus substantielle, Jean Climaque répète que l'*acedia* est le plus grave des péchés capitaux. Un seul remède : obéir, psalmodier, travailler de ses mains. Il faut s'anéantir soi-même pour anéantir l'*acedia*, comme le montre le dernier paragraphe du treizième degré de *L'Échelle sainte*, où l'*acedia* elle-même prend la parole pour dire où et comment on peut la frapper :

Chez les vrais obéissants, je n'ai aucune place où reposer ma tête. [...]. Et mes adversaires, par qui je suis enchaînée, sont la psalmodie et le travail manuel.

En d'autres termes, ce qui cause l'*acedia* (l'ennui de la répétition sempiternelle) est également, chose étrange, son remède. Cette logique thérapeutique pourrait se résumer à la proverbiale boutade : quand l'œil tombe, l'orgelet est guéri.

Vers le Moyen Âge

Au treizième siècle, période de ressaisissement religieux marquée par les réformes du pape Innocent III (1198-1216) en matière d'assiduité à la messe et à la confession, fleurissent des manuels à l'usage des confesseurs et des prêtres, qui tarifent les pénitences. Les trois signes de l'*acedia* sont : *instabilitas*, *somnolentia*, *otiositas*. Des encyclopédies où se résume le savoir religieux, comme celle, très influente, de Guillaume Peyraut⁴⁸, disent de même. L'*instabilitas*, essentielle chez Cassien, est restée très tard une composante essentielle du paysage acédiaste : chez saint Colomban (v. 540-615), on trouve la formule *instabilitas autem acedia* [□« l'*acedia*, c'est-à-dire l'instabilité »]. En l'an 800, Alcuin décrit encore l'*acedia* comme une *instabilitas loci*⁴⁹.

Les pénitentiels sont férus d'*instabilitas*. Cela n'a rien de surprenant s'ils sont inspirés de Cassien. On dispose, à l'époque, de deux listes de péchés capitaux : celle de Cassien, qui comporte l'*acedia*, et celle du pape saint Grégoire le Grand (590-604), qui l'a supprimée. Le seul fait de mentionner l'*acedia* constitue donc un renvoi implicite à Cassien. Et comme l'*instabilitas*

⁴⁵ Voir S. Wenzel, *The Sin of Sloth. Acedia in medieval Thought and Literature*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1967, p. 18.

⁴⁶ Jean Climaque, *L'Échelle sainte*, trad. P. Placide Deseille, Bégrolles-en-Mauges, abbaye de Bellefontaine, coll. *Spiritualité orientale*, n° 24, 1978, p. 149, § 7 et p. 150, § 14.

⁴⁷ Voir Antiochus de Sabbas, *Homilia XXVI. De acedia*, in *Patrologie grecque*, t. XCVIII, col. 1514 et suiv.

⁴⁸ *Summa de vitiis et virtutibus*, écrite avant 1250. Voir S. Wenzel, *The Sin of Sloth*, op. cit., p. 75.

⁴⁹ Colomban, *De octo vitiis principalibus*, cf. S. Wenzel, « Acedia 700-1200 », in *Traditio*, n° 22, 1966, p. 76. Alcuin, *Liber de virtutibus et vitiis ad Widonem comitem*, *ibid.*, pp. 78-79.

loci était une caractéristique importante de ce vice selon Cassien, on en retrouve tout naturellement mention dans ces livres : c'est dire l'importance de Cassien au Moyen Âge. Saint Bernard de Clairvaux (1090-1153) le glose dans son *Tractatus de ordine vitæ*, opposant les moines paresseux, endormis (*pigrigare* et *dormitare* sont leurs deux péchés) à ceux qui sont saisis d'instabilité et qui désertent leur cellule ou, pire encore, la vie monastique (*vagari* et *fugere* sont leurs deux tristes activités). Cela vient tout droit des *Conférences*, où sont précisés les deux genres de *l'acedia*, évaison dans le sommeil (voire dans les rêves, dans les *pensées*) et désertion de la vie monastique (l. V, chap. 11). *L'instabilitas*, le comportement physique de celui qui ne peut pas se tenir en un même lieu et, partant, qui a le désir d'abandonner la vie monastique, reste un trait essentiel tant que les descriptions des péchés dérivent de Cassien.

Ce n'étaient que quelques lignes dans la conférence de Sérapion, mais elles ont suffi à donner naissance aux deux représentations de *l'acedia* qui connaîtront la plus grande fortune : celle de *l'acedia-instabilitas*, qui connaît avec les successeurs de Cassien une certaine gloire avant de fondre dans l'oubli, et celle de *l'acedia-paresse* qui, en revanche, est vouée à un grand avenir dans les derniers temps du Moyen Âge.

L'Occident contre l'Orient

Le début du Moyen Âge est le théâtre d'un combat de titans : Cassien l'Oriental contre saint Grégoire l'Occidental. Chacun est muni de sa liste des péchés capitaux : huit pour Cassien (dont *l'acedia*), sept seulement pour saint Grégoire (sans *l'acedia*). La liste de Cassien survécut héroïquement pendant la majeure partie du Moyen Âge, malgré les attaques du clan grégorien. Mais saint Grégoire finit par l'emporter, non sans l'appui de saint Thomas et de sa *Somme théologique*, au treizième siècle.

Un combat de titans

Cassien est un homme dangereux sous des apparences bénignes. C'est lui qui importe en Occident les traditions du monachisme oriental et, avec elles, le grand péché d'*acedia* de l'esprit, puissant et tentateur. Son livre le plus important s'intitule prudemment *Institutiones cénobitiques* – ce qui s'énonce d'emblée comme l'inverse de la liberté de l'homme seul dans le désert. Mais Cassien, sous ses apparences irréprochables et obéissantes, est un moine qui vécut en Orient. Ses *Conférences* ou *Collationes* des Pères du désert sont si célèbres dans les monastères, où elles sont lues pendant les repas, que le mot *collation* en est issu. Cassien sait que *l'acedia* frappe particulièrement les solitaires du désert, non les cénobites : *In eremo commorantibus infestior hostis ac frequens* [□« Pour les ermites, c'est l'ennemi le plus dangereux et le plus fréquent »]. La même idée apparaît chez Jean Climaque, qui précise que *l'acedia* ne touche pas les monastères bien réglés, alors qu'elle est la compagne des anachorètes⁵⁰. Or il avoue à plusieurs reprises que le *cænobium* n'est pour lui qu'une école élémentaire, la vie anachorétique restant le vrai but à atteindre⁵¹. Auréolée de respect, de prestige et de dangers, la solitude dans le désert est incomparablement supérieure aux monastères. Autant de prestige qui rejaillit sur *l'acedia*, le plus capital des péchés capitaux.

Dès ses origines, l'anachorèse sent un peu le soufre. L'Église s'estime confusément lésée

⁵⁰ Le détail figure aussi chez Nil d'Ancyre et chez d'autres auteurs.

⁵¹ Voir l'introduction d'E. Pichery à l'édition bilingue des *Conférences* de Cassien, *op. cit.*, p. 52.

par cette volonté affichée de rupture, d'autant que le christianisme, devenu religion d'État, s'est épanoui sans encourager ce genre d'extrémisme. Saint Jérôme, dont l'orthodoxie est irréfutable, recommande le monastère cénobitique plutôt que la solitude des anachorètes⁵². De plus, certains solitaires se sont fait remarquer par leurs excès. Certains ne boivent que de l'eau croupie, d'autres passent des années dans un tronc d'arbre ou dans une cage trop petite pour pouvoir lever la tête ; d'autres encore broutent la végétation rare du désert ; presque tous ont des épines, des pointes, des fouets pour se faire mal⁵³. Excellent dérivatif pour les personnalités portées à l'histrionisme dévot, un tel érémitisme radical a été, pour cette raison et pour d'autres, toléré par l'institution chrétienne. Mais tant de commentaires insistent sur le caractère authentiquement chrétien de l'anachorèse qu'ils finissent par se trahir, et l'on soupçonne alors une certaine dénégation. Antoine, selon Athanase, respectait fort la hiérarchie ecclésiastique et ne manquait pas de s'incliner devant les évêques et les prêtres, si grand anachorète fût-il. Il reste pourtant qu'à partir de lui, le nom de *Père* de l'Église n'est plus réservé aux grands hommes que cette hiérarchie a consacrés, mais aux humbles, qu'une grande sagesse suffit désormais à auréoler comme des saints. Pour être discrète, cette révolution du désert n'est pas anodine.

L'anachorèse et son *acedia*, péché de liberté potentielle, n'ont donc pas si bonne presse, même si on les tolère. Sans le proclamer expressément, l'Église d'Occident prétend se laver de toute la tradition orientale. L'*acedia* attire fâcheusement l'attention ; il faut éliminer cet élément gênant.

Saint Grégoire contre l'acedia

Cassien avait dressé la première liste des péchés capitaux en s'inspirant des huit *logismoï* décrits par Évagre le Pontique dans son ouvrage *Des huit esprits de malice*. Ces *pensées* sont la gourmandise, la luxure, l'avarice, la *tristitia*, la colère, l'*acedia*, la vanité et l'orgueil. Dans sa cinquième *Conférence*, où il en débat avec Sérapion, Cassien rappelle que les huit vices peuvent être regroupés en quatre paires, selon que, pour s'y adonner, est requise ou non la participation du corps (la gourmandise et la luxure la réclament, mais non l'orgueil et la vaine gloire), et selon qu'ils naissent d'une cause extérieure (l'avarice et la colère) ou d'un motif tout intérieur (*intestinis motibus excitantur*) comme c'est le cas de la *tristitia* et de l'*acedia*. L'*acedia* est donc un vice de l'esprit et, pire encore, sans aucune cause venue du dehors. C'est là saluer sa puissance.

À la fin du sixième siècle, Grégoire le Grand prétend porter un coup mortel à l'*acedia* de Cassien. Il établit une nouvelle liste de sept péchés capitaux, qui comporte l'orgueil, l'envie, la colère, la paresse, l'avarice, la gourmandise et la luxure : ce sont là des péchés qui proviennent de « causes extérieures », pour reprendre les mots de Cassien. Les deux péchés relevant d'un motif intérieur (*acedia* et *tristitia*) ont été subtilement gommés. Grégoire ne veut plus de la suspecte *acedia* dans la liste des péchés capitaux de l'homme du commun. Il la juge trop spécifique, obsolète. La vraie raison est-elle qu'il refuse de conserver en pleine lumière un péché aussi tentateur, auréolé du prestige redoutable de l'esprit ?

Doux moraliste et grand contemplatif, Grégoire le Grand n'a certes pas la vigoureuse carrure de son homonyme, saint et pape également, Grégoire VII (1073-1085), qui mena de main de maître la grande réforme politique dite *grégorienne*, laquelle étendit les pouvoirs du Saint-Siège ; mais le premier Grégoire ne s'en préoccupe pas moins de réformer ce qui doit l'être. Sa liste fait autorité pour saint Thomas d'Aquin (1228-1274), qui lui prête main-forte en jetant dans

⁵² Voir sa *Lettre au moine Rusticus*, CXXV.

⁵³ Voir J. Lacarrière, *Les Hommes ivres de Dieu*, op. cit., p. 45.

la balance le pavé de sa *Somme théologique* : il y prône la tradition occidentale contre la tradition orientale, suspecte d'origénisme, de monachisme et autres secrètes infamies.

N'en déplaise à Grégoire le Grand, la liste de Cassien résiste et, avec elle, l'*acedia* honnie. On la retrouve dans *L'Échelle sainte* de Jean Climaque ou dans le *De octo vitiis* de Jean Damascène⁵⁴ : l'*acedia* figure parmi les péchés que le grec appelle toujours *logismoî* et que le latin traduit alors par *cogitationæ vitiosæ*, ou *pensées vicieuses*. La description du vice n'a guère évolué. L'*acedia* figure encore dans diverses sommes théologiques du treizième siècle, comme celles de Guillaume d'Auxerre, d'Albert le Grand, de Guillaume Peyraut. Même saint Thomas, sous couleur d'autorité grégorienne, lui consacre de nombreux chapitres. Bien qu'il ne soit plus capital, le péché d'*acedia* a la vie dure. C'est l'obédience de Cassien qui triomphe, inchangée depuis des siècles⁵⁵.

Comment faire pour l'éliminer ?

La première tentative sérieuse vient de saint Thomas d'Aquin, qui rapproche (au prix d'un léger coup de force de traduction, on y reviendra) le contenu de ses deux ennemies, *acedia* et *tristitia*, afin de les fondre en une seule notion. Pour l'une comme pour l'autre, saint Thomas commence par ouvrir des abîmes métaphysiques. La *tristitia*, au temps de l'anachorèse, n'était rien de plus qu'un mal du pays, un regret des proches laissés au village. Dans le même esprit, l'*acedia* n'était qu'une errance prosaïque. À présent, elle devient *recessus a bono divino*, détournement du bien divin, sécheresse spirituelle, dégoût de la charité. Cette immense tristesse (*tristitia*, dans un nouveau sens du terme, nullement affectif) est d'autant plus blâmable qu'elle est le refus du bien suprême, du meilleur bien que puisse espérer la créature. La seconde habileté de saint Thomas, en isolant l'*acedia-tristitia*, est de la cantonner dans un espace savant, théologique. L'*acedia* des moines du désert – en somme, être enfin seul et tenter de survivre à une telle audace – apparaît dès lors comme un péché archaïque, bizarre, un culte réservé aux clercs.

On ne s'étonnera pas que le Moyen Âge finissant ait cherché à faire de l'*acedia* une paresse, ce qui lui ôte tous ses avantages. L'*acedia* de saint Thomas pouvait encore briller par quelque prestige, parée des séductions de l'esprit. Mais la puissance de l'*acedia* comme péché de l'esprit décline quand, au fil du temps, elle devient paresse religieuse d'un cœur tiède, puis paresse concrète de se lever matin pour aller à la messe, et en fin de compte paresse tout court. Ce péché est alors aussi physique que la gourmandise ou la luxure. La *melancholia generosa* de la Renaissance aura beau jeu de pourfendre l'*acedia* de paresse et d'abrutissement, ce squelette dérisoire, ce cadavre exsangue, quand le temps sera venu de réhabiliter la bile noire à la fois contre l'*acedia* et contre la pathologie mélancolique.

Le retour d'Antoine

Il faut attendre le retour d'Antoine, au quinzième siècle, pour voir l'*acedia* renouer avec sa grandeur mélancolique. Antoine, ou plutôt ses tentations : on assiste alors, selon André Chastel, au « brusque épanouissement de cet aspect de l'iconographie antonienne⁵⁶ ». C'est la reverdie du *démon de midi*. Les tentations sont des monstres ambigus, comme l'est le mot lui-même,

⁵⁴ Voir Jean Damascène, *De octo vitiis*, in *Patrologie grecque* (trad. latine en regard), t. XLV, col. 79 et suiv.

⁵⁵ Le *Dictionnaire de spiritualité acétique et mystique* lui rend hommage à l'article « Acedia », considérant sa description comme « une des meilleures et des plus complètes » (G. Bardy, « Acedia », *loc. cit.*, dir. Marcel Viller, Paris, Beauchesne, 1932, t. I).

⁵⁶ André Chastel, « La tentation de saint Antoine ou le songe du mélancolique », in *Fables, formes, figures*, Paris, Flammarion, 1978, p. 138.

préféré (pour des raisons érotiques) à la classique expression de *martyre*. C'est par ce biais de l'érotisme que l'ancien démon de midi gronde encore, j'entends l'éros de l'esprit tendu vers une quête où la *libido sciendi* se poisse d'une volupté par essence inassouvie. Ces peintures de tentations, où Antoine est livré à ses monstres, relaient les cris anciens de volupté douloureuse : « Toutes les *Vitæ patrum* retentissent du cri des moines et des anachorètes confrontés par la solitude à la monstruosité et à la prolifération de l'imagination galopante », note Giorgio Agamben⁵⁷. Jérôme Bosch, plus particulièrement, matérialise les obsessions incontrôlées, les fantasmes intérieurs envahissants, la prolifération inquiétante de pensées en continuelle métamorphose.

Mais le temps des allégories n'a plus guère de beaux jours devant lui. Gravée à la pointe ou décrite à la plume, l'*acedia* bientôt décore son propre mausolée, même si son cœur bat encore, aux faibles accents du latin mourant.

C'est en latin que l'*acedia*, quoique d'origine grecque⁵⁸, s'est répandue au Moyen Âge dans l'Occident chrétien, grâce aux œuvres de Cassien. L'*acedia* est d'obédience si naturellement latine qu'Albert le Grand, au treizième siècle, inventa pour elle une fausse étymologie, faite de chute (*cadere*, tomber) et d'acidité (*acidus*, acide)⁵⁹. En même temps que le latin, l'*acedia* décline à l'âge classique où Cesare Ripa grave son *Iconologia*, grand mémorial de toutes les allégories en voie d'extinction. Ce n'est pas un hasard si, en 1884, l'acédiaste héros d'*À rebours* de Huysmans, passionné par la langue latine tardive, l'imagine décomposée comme une baudelairienne charogne, « perdant ses membres, coulant son pus », en somme « complètement pourrie⁶⁰ ».

Les temps s'avancent et les voix chrétiennes de la latinité tardive finissent par s'amuir. Au dix-septième siècle, l'*acedia*, en voie d'extinction, subsiste sous une forme fossile dans certains textes religieux. Elle ne se renouvelle plus et l'on peut penser qu'elle touche dès lors à la fin du cycle de ses métamorphoses, accompagnant le déclin du latin usuel. D'autant plus surprenante sera sa renaissance inattendue chez les plus grands écrivains du dix-neuvième siècle français – Sainte-Beuve, Baudelaire, Huysmans : on n'attendait plus l'*acedia* en ce siècle de fer qui inventa les grands boulevards, le bleu de Prusse et la modernité. Et pourtant !

⁵⁷ Giorgio Agamben, *Stanze. Parole et fantasme dans la culture occidentale*, trad. Yves Hersant, Paris, Petite Bibliothèque Rivages, 1994, p. 30.

⁵⁸ Chez Homère, l'*akedia* désigne la négligence dans les soins donnés aux morts.

⁵⁹ Voir Albert le Grand, *Summa theologica*, t. II, cité par S. Wenzel, *The Sin of Sloth, op. cit.*, p. 54. – La confusion est particulièrement facile en espagnol, *acedía* (accentué) désignant l'acidité (voir Robert Ricard, « En Espagne. Jalons pour une histoire de l'acédie et de la paresse », in *Revue d'ascétique et de mystique*, n° 45, 1969).

⁶⁰ Joris Karl Huysmans, *À rebours*, □ville, □éditeur, □date, chap. 3.

II

Paresse, tristesse, noblesse

Dort-on quand midi pèse ?

Au Moyen Âge, l'*acedia* devient paresse. Pourquoi ? Les textes monastiques anciens n'insistent pas sur cette notion. Peu à peu, s'insinue pourtant l'idée qu'à midi, on succombe sous le poids du sommeil. Cette coupable sieste méridienne a un responsable : Qètèb.

Le démon Qètèb

Qètèb, le démon de midi, appartient au folklore hébraïque. C'est une boule de poils et d'écailles qui roule aux pieds de l'anachorète quand le soleil est à son zénith incandescent et qui le fait tomber, face contre terre. Qètèb n'a qu'un œil, situé à la place du cœur. Il est caniculaire : son heure est midi, ou bien, selon certaines traditions, sa plus grande puissance se déploie en plein été⁶¹. Évagre applique à ce « démon du milieu du jour » l'épithète *barytatos*, *le plus pesant*, où le sens figuré (*pénible*) le dispute au sens propre⁶². Dans sa traduction anglaise du texte, S. Wenzel décrit *the noonday demon* comme *the most oppressive of all demons*, ce qui véhicule la même ambivalence : l'oppression est physique et mentale⁶³.

On se demande ce que Qètèb vient faire dans notre histoire, qui est celle de l'*acedia* devenue paresse religieuse, puis paresse tout court. Son rôle est pourtant primordial. C'est à cause de Qètèb, indirectement, que l'*acedia* peut devenir paresse, car c'est de Qètèb que provient l'idée d'une chaleur qui pèse tant, à midi, que le seul recours semble la sieste. Absurde ? Quand on connaît Qètèb – sa virulence, sa course redoutable au milieu des sables – on s'étonne quelque peu de voir se substituer, à ces forces inquiétantes, un benoît endormissement. Comment Qètèb, le *démon de midi*, s'est-il lié au sort de l'*acedia* ?

Évagre fait du *daïmon akedias* (celui de l'*acedia*) et du [*daïmon*] *mesembrinos* (le démon de midi) deux équivalents. Invente-t-il cet amalgame ? La tradition lui vient de plus loin, mais c'est lui qui le formule.

Le démon de midi vient de la Bible des Septante, et résulte d'un malaise de traduction. Roger Caillois précise que les traducteurs grecs du psaume XC, et plus précisément du verset 6 qui fait référence au démon de midi, ont dû être influencés par « le folklore grec contemporain, où midi était, par excellence, l'heure de l'apparition des démons ». Et d'inventer, comme

⁶¹ Voir Roger Caillois, *Les Démons de midi* [1937], Paris, Fata Morgana, 1992, p. 82 et suiv.

⁶² Voir A. & C. Guillaumont, introduction au *Traité pratique*, *op. cit.*, t. I, p. 523.

⁶³ Voir S. Wenzel, *The Sin of Sloth*, *op. cit.*, p. 5.

équivalent de la *dévastation* du texte poétique de la Bible, la « peste qui ravage en pleine midi ». Le Qètèb des Juifs, monstre d'écailles et de cheveux, ne serait donc pas pour grand-chose dans la création du démon de midi par les Septante. Celui-ci, de traduction en traduction, reste un monstre étrange, qui plonge le lecteur de toutes les époques (et déjà les traducteurs grecs) dans des abîmes de perplexité.

Des *Commentaires des psaumes* ont subsisté sous le nom d'Origène. En réalité, leur auteur serait Évagre. Pour le psaume XC, « Origène » – Évagre lui-même ? – précise que le démon de midi est celui de l'*acedia*. Si c'est Origène qui a écrit cela, alors Évagre n'invente rien et se contente de répéter les mots de son maître à penser. S'il est lui-même le pseudo-Origène et si ces *Commentaires* sont de sa main, on ne peut guère s'étonner d'y trouver, là encore clairement formulée, l'équivalence entre *acedia* et démon de midi qui figure aussi dans le *Traité pratique*. Comme on ne trouve rien de particulièrement intéressant chez Origène lui-même au sujet de l'*acedia*, on peut avancer que c'est bien Évagre qui, alternativement sous le nom d'Origène et sous le sien propre, propage l'idée d'un amalgame entre *acedia* et démon de midi.

Quoi qu'il en soit, les voici attelés pour les siècles des siècles : *acedia* et Qètèb. Cela ne signifie pas d'emblée que l'*acedia* devient sommeil et, partant, paresse. En effet, ce qui pèse, lors du l'assaut du *daïmon mesembrinos* chez Évagre, ce n'est nullement l'envie de dormir, mais tout autre chose : les *pensées* obsédantes et pénibles. Il faut donc reconstituer la chaîne des assimilations, pas toujours très fondées, qui ont conduit, de proche en proche, du démon de midi à l'*acedia* de paresse.

Le démon de l'infini ennui

Dans son *Traité pratique*, Évagre mentionne le démon de midi, mais il n'est question ni de sommeil, ni de paresse, ni de sieste. La sensation liée à l'*acedia* est celle d'une *attente*, insupportablement longue, l'attente que le temps passe, l'attente raidie, intense et douloureuse, qui est celle de l'Ennui même :

Le démon de l'acédie, qui est aussi appelé démon de midi, est le plus puissant de tous. Il attaque le moine vers la quatrième heure [dix heures du matin] et assiège son âme jusqu'à la huitième heure [deux heures de l'après-midi]. D'abord, il fait que le soleil paraît lent à se mouvoir, ou immobile, et que le jour semble avoir cinquante heures. Ensuite, il le force à avoir les yeux continuellement fixés sur les fenêtres, à bondir hors de sa cellule, à observer le soleil pour voir s'il est loin de la neuvième heure et à regarder de-ci de-là si quelqu'un de ses frères [lacune]...

Comment a-t-on pu confondre une telle description, qui est celle du plus pur ennui, avec celle de la paresse et du sommeil ? Où a-t-on vu qu'il soit ici question d'un soleil plombant, écrasant, qui donne envie de dormir, sinon dans l'expérience personnelle, totalement extérieure au contenu précis de ce texte, que peuvent donner la connaissance et la pratique de la vie dans les pays chauds ? Chez Évagre, le jour s'étire insupportablement, c'est clair ; le moine attend la neuvième heure (celle du repas) avec une impatience peu chrétienne, cela est manifeste. Mais il ne dort pas – au contraire ! Après avoir désespérément attendu que le soleil veuille bien poursuivre sa course, il montre tous les signes de la plus vive agitation, ne pouvant tenir en place et trompant son attente par tous les prétextes possibles.

Dans *Les Huit Esprits de malice*, texte parfois attribué faussement à saint Nil⁶⁴, Évagre

⁶⁴ Ce texte est cité comme une œuvre de saint Nil par Pierre Miquel (*Lexique du désert. Étude de quelques mots-clés du vocabulaire monastique grec ancien*, Bégrolles-en-Mauges, abbaye de Bellefontaine, coll.

trace le portrait d'un moine anxieux, à « l'œil constamment braqué sur la fenêtre », qui « imagine des visiteurs », qui sursaute au moindre bruit (« La porte a-t-elle grincé ? Le voilà qui sort. Il a entendu une voix ? Il regarde par la fenêtre »). Épuisé, le malheureux finit par sombrer dans le sommeil :

L'acédiaste, quand il lit, bâille beaucoup et est emporté facilement par le sommeil. Il se frotte les yeux, étire ses mains et, détournant ses yeux du livre, il fixe le mur, puis revient, compte ses pages, les dénombre, trouve la graphie mauvaise ainsi que la décoration ; plus tard, il courbe la tête, place le livre sous elle et s'endort⁶⁵.

Un tel sommeil n'est pas paresse, mais blasphème : le moine lit en effet un texte religieux, sur lequel devrait se concentrer toute sa dévote attention. Dormir est dès lors une scandaleuse et inconcevable audace. Mais quel espoir d'échapper aux mâchoires de l'ennui ? Faute de courage devant tout cet ennui qu'il doit endurer pour l'amour de Dieu, le moine rêve, se distrait mollement, regarde les images et la typographie du texte qu'il doit lire, ou s'endort : autant de fuites. Dans l'*Antirrhétique*, « la pensée de l'acédie fait rejeter le travail des mains et fait que le corps s'appuie contre le mur pour dormir⁶⁶ ». Le sommeil est une fuite devant le tressage des paniers. Tout ce que disent ces textes, c'est l'ennui criant et inavouable de la vannerie et des lectures dévotes.

En aucun cas il n'est question de dormir parce qu'il fait trop chaud.

La perplexité de Cassien

Cahin-caha, paresse, *acedia* et démon de midi s'accordent. On imagine un moine accablé par l'insolation, vaincu par l'ennui de la vannerie ou de la lecture pieuse et s'endormant, hanté de cauchemars et de visions. Saint Jérôme qui, sans employer formellement le mot mais en l'évoquant indirectement, décrit dans sa *Lettre à Julia Eustochium* son expérience personnelle de l'*acedia*, fait allusion à des visions érotiques fort éprouvantes qu'il aurait eues dans le désert. La gravure de Goya, *Le Songe de la raison engendre des monstres* (ill. 21) témoigne de la permanence de ce thème, ainsi qu'à la même époque le *Cauchemar* peint par Füssli. Par les pensées érotiques ou par les pensées tout court, par les visions anxigènes ou les impressions fortes, le cauchemar véhicule à merveille le contenu symbolique du démon de midi en ce qu'il fait alliance avec l'*acedia*. Ce point de rencontre entre *acedia* et Qèètèb, le rêve étouffant et pesant, est à la fois une porte ouverte à l'érotisme cérébral, au détraquement douloureux de l'esprit et à l'épreuve de la conscience qui ne peut plus contrôler l'influx de ses pensées. Pour avoir osé penser à lui-même au lieu de s'abolir dans la psalmodie, pour avoir osé formuler intérieurement la sensation de son ennui, le moine est condamné au cauchemar intérieur, aux visions éprouvantes, aux monstres produits par le songe de la raison.

Cet amalgame n'est pas du goût de Cassien, qui précise que le sommeil de l'acédiaste n'a

Spiritualité orientale, n° 44, 1986, art. « Akedia », p. 21), mais dans l'introduction du *Traité pratique*, A. et C. Guillaumont précisent que le traité *Des huit esprits de malice*, édité parmi les œuvres de Nil, est resté sous le nom d'Évagre dans la tradition orientale (t. I, p. 34). Voir les éclaircissements de S. Wenzel, *The Sin of Sloth*, *op. cit.*, pp. 4 et 206 (note).

⁶⁵ Cité d'après P. Miquel, *Lexique du désert*, *op. cit.*, p. 21.

⁶⁶ *Antirrhétique*, VI, 28, cité dans l'introduction du *Traité pratique*, *op. cit.*, t. I, p. 79. Voir aussi l'article de I. Hausherr (qui cite l'*Antirrhétique*), « Les Orientaux connaissent-ils les Nuits de saint Jean de la Croix ? », in *Orientalia Christiana Periodica*, XII, 1946, p. 28. Voir enfin *Antirrhētikos*, éd. Frankenberg, Berlin, 1912, pp. 472-545.

d'autre valeur que métaphorique. Sans doute l'accouplement entre l'anxiété fiévreuse du moine, qu'il a retenue d'Évagre, et un sommeil de paresse le laisse-t-il perplexe. À l'appui de son hypothèse, il cite un psaume. Les commentateurs chrétiens ont régulièrement recours aux psaumes, textes mystérieux et poétiques, quand il s'agit de passer muscade. Cassien cite le psaume CXIX, *Dormitavit anima mea prae taedio* :

Tous les inconvénients de cette maladie, le bienheureux David les a exprimés avec finesse en un seul verset, disant : *Mon âme s'est assoupie à cause du dégoût, c'est-à-dire à cause de l'acédie*. Il dit avec justesse que ce n'est pas le corps, mais l'âme qui s'est assoupie.

Dans le chapitre X de ses *Institutions*, Cassien présente l'*acedia* comme une ardeur, une frénésie, un trouble, une excitation. Le mot grec d'*akedia*, par lui cité, est alors défini comme *tædium sive anxietas cordis*, le dégoût ou l'anxiété du cœur. Mais dégoût et anxiété sont choses fort différentes. Cassien proposerait-il plutôt une *alternative* entre dégoût et anxiété de l'âme (*sive anxietas, sive tædium cordis*) ? Cela s'entendrait mieux que l'assimilation des deux états. L'*acedia* est ou bien une *anxietas cordis* (dont dérive la fébrile *instabilitas*), ou bien un *tædium cordis*, torpeur de l'âme pouvant mener à un sommeil de plomb. Ces deux modes de fuite sont similaires, à ceci près que l'un affecte le corps et l'autre l'esprit.

C'est sans doute pourquoi, pour Cassien, l'*acedia* a deux visages : tantôt celui de la fébrilité anxieuse, tantôt celui du *tædium* qui mène à la torpeur et, partant, à l'abrutissement du sommeil. Cela vaut pour le temps des anachorètes. Mais quand, au Moyen Âge, plus personne ne va dans le vrai désert, l'*instabilitas* n'a plus lieu d'être et l'anxiété du cœur devient mineure. Elle laisse le champ libre à l'idée de sommeil, bientôt réinterprétée en termes de paresse. Les jeux sont faits pour la future *acedia* de somnolence, qui triomphera au quinzième siècle.

Où saint Thomas veut prendre un mot pour un autre

*Con açidya traes estos males atantos,
Muchos otros pecados, antojos e espantos.
Juna Ruiz de Hita, Libro de buen amor*

Le moine vaincu par les exigences de son corps que décrit Cassien n'est certes pas un bon moine ; mais il n'est rongé par aucun désespoir. On ne trouve pas trace de dérélition dans les descriptions des anciens auteurs du désert. Tout au plus voit-on le moine inventer la fausse excuse de servir Dieu pour justifier sa maudite envie de se distraire ; le pire qui puisse arriver est un abandon de cellule, chez Évagre, ou une perte de temps à ripailler stérilement avec d'autres oisifs de même farine, chez Cassien.

Si l'on compare les descriptions que donnent ces anciens auteurs monastiques avec des textes largement postérieurs écrits par des moines, comme ceux du Russe Nil Sorsky (1433-1508), on est frappé par leur diamétrale différence. Ce moine oriental dresse, en vieux slave, un tableau dramatique de l'*acedia* où la créature vaincue par un excès de désespoir se détourne affreusement de Dieu, s'abandonne soi-même à un blasphème prononcé du fond du cœur et

refuse la prière : l'*acedia* est le plus grave des péchés⁶⁷. Là où les anciens commentateurs voient l'attaque d'un démon, heureusement limitée dans le temps, et qu'il est possible de combattre puisqu'« un état paisible et une joie ineffable [...] succèdent dans l'âme après la lutte⁶⁸ », saint Nil Sorsky évoque un tragique désespoir.

L'*acedia* des auteurs monastiques anciens n'est pas cette « *desperatio*, obscure et présomptueuse certitude d'être condamné d'avance, tendance complaisante à s'abîmer dans sa ruine », que décrit G. Agamben en parlant de la *tristitia-acedia*⁶⁹. Quand Cassien juge que l'*acedia* est voisine de la *tristitia*, ce qu'il entend par là n'est que le souvenir des parents, la nostalgie du passé non monastique : autant de faiblesses humaines capables d'ébranler la résolution de vivre dans le désert jusqu'à la mort, mais qui n'ont rien de métaphysique.

Une "maladie mortelle" ?

Selon G. Agamben, les docteurs de l'Église ne placent pas l'*acedia* « sous le signe de la paresse, mais de la tristesse angoissée et du désespoir ». Il renvoie à la *Somme théologique* de saint Thomas d'Aquin, ouvrage qui fait la synthèse « rigoureuse et exhaustive » des observations des Pères⁷⁰. Encore faut-il préciser que, sous l'idée de désespoir et d'angoisse métaphysique, nous avons tendance à entendre aujourd'hui autre chose que ce que pouvait signifier saint Thomas : soit une malédiction interne aux connotations dostoïevskiennes, où l'homme subit les effets tragiques de sa condition, soit la « maladie mortelle » inspirée de Kierkegaard, où l'homme analyse sans concession et lucidement l'étendue de son désastre intérieur : il meurt de ne pas mourir, et cette aporie est soumise à un devoir-vivre qu'on ne saurait éluder. G. Agamben cite justement Kierkegaard : « L'*acedia*, cette fuite horrifiée devant ce qui ne peut être éludé, est un mal mortel ; ou plutôt elle est la maladie mortelle par excellence, dont Kierkegaard a fixé l'image bouleversée. » Telle serait déjà, selon saint Thomas, l'*acedia* devenue *tristitia* : un désespoir qui aurait conscience de l'être. Mais saint Thomas en dit-il tant que cela ?

Le théologien hésite. L'*acedia* n'est pas un péché, mais serait plutôt une passion. Les passions, involontaires, ne sont pas des péchés. Pourtant, saint Jean Damascène a qualifié l'*acedia* de *tristesse accablante* : *Acedia, secundum Damascenum, est quædam tristitia aggravans*⁷¹. Telle est la citation-clé autour de la quelle pivote tout le raisonnement de saint Thomas. La tristesse est un péché ; l'*acedia* est une tristesse ; donc, en fin de compte, l'*acedia* est bel et bien un péché – de tristesse. L'autorité de saint Jean Damascène cautionne cette assimilation.

Le problème est que, dans l'ouvrage connu sous le titre latin *De fide orthodoxa*, où saint Thomas a puisé sa citation (l. II, chap. 4), saint Jean Damascène parle bel et bien de tristesse, mais certainement pas d'*acedia*. L'auteur grec traite, dans ce chapitre, des « quatre espèces de tristesse » : *achos*, *achthos*, *phthonos* et *eleos*, soit, en latin, *mæror*, *molestia*, *invidentia* et *misericordia* : il n'y a pas trace d'*akedia* ou d'*acedia*. La *tristesse accablante* de saint Thomas, celle qui, selon saint

⁶⁷ Saint Nil Sorsky. *La vie, les écrits, le skite*, trad. et notes Sophia M. Jacamon, Bégrolles-en-Mauges, abbaye de Bellefontaine, coll. *Spiritualité orientale*, n° 32, 1979.

⁶⁸ Évagre le Pontique, cité par P. Miquel, *Lexique du désert*, op. cit., p. 20.

⁶⁹ G. Agamben, *Stanze*, op. cit., p. 23 et note p. 29 : « Lorsqu'il est ici question de l'*acedia*, c'est toujours en référence au complexe qui résulte de cette fusion et qu'il faudrait plus précisément désigner par *tristitia-acedia*. »

⁷⁰ G. Agamben, *Stanze*, op. cit., p. 25. – Rigoureuse, certes ; exhaustive, c'est moins sûr ! Au sujet de l'*acedia*, par exemple, saint Thomas ne cite ni Évagre le Pontique, ni Antiochus de Sabbas (entre autres).

⁷¹ Thomas d'Aquin, *Somme théologique* (éd. bilingue), trad. H.D. Noble, Paris-Tournai-Rome, Desclée de Brouwer, 1950 (2^e éd.), t. XXX-XXXII, p. 33 et suiv.

Jean Damascène, est en rapport avec l'*acedia*, est *mæror*, une affliction si profonde qu'elle ôte la parole : *Mæror est tristitia vocem adimens*.

Il n'est pas question d'*acedia* associée à une quelconque tristesse dans le texte de saint Jean Damascène, ni en grec ni dans la traduction latine. Saint Jean Damascène ne place même pas l'*acedia* parmi les quatre espèces de la tristesse. Donc c'est saint Thomas, non saint Jean Damascène lui-même, qui tient à faire de l'*acedia* une espèce de tristesse, en supposant dans la liste de Damascène un mot, *akedia*, qui en fait n'y figure pas. Traduire le grec *achos* par le latin *acedia* est d'autant plus surprenant que le théologien n'ignore certes pas l'existence du mot grec *akedia*. Force est donc de constater que saint Thomas désire unir le sort de la tristesse et de l'*acedia*, non en accord précis avec saint Jean Damascène, mais en accord avec lui-même, sous couleur de l'autorité du Père grec. Saint Thomas traduit ici ce qu'est devenue, à son époque, l'*acedia* : une espèce de la tristesse.

Saint Jean Damascène, qui écrit au début du huitième siècle, est tout ce qu'il y a de plus classiquement évagrien quand il traite de l'*acedia*. Dans *De octo spiritibus nequitiae*, par exemple, il voit en ces huit esprits de malice les « pires démons » (en traduction latine : *extremos spiritus*), qui infligent de « pénibles tortures » (*asperos... cruciatus*). Mais l'auteur ajoute que l'on peut apaiser l'*acedia* et en venir à bout. En somme, l'*acedia* est un démon parfaitement distinct de la tristesse, et son action est limitée dans le temps : on peut en triompher. Le chapitre sur l'*acedia* de son *De sacris parallelis* présente tout l'assortiment de l'*acedia* traditionnelle : le psaume de David qui évoque le sommeil de l'âme (*Dormitavit anima mea...*) est d'abord cité. Il est suivi par un extrait de saint Basile, qui évoque sa navigation anxieuse sur une mer de misère et de nausée, et par saint Jean Chrysostome, qui rappelle qu'il n'est rien de plus pernicieux et diabolique que de s'adonner excessivement à *mæror* et à *acedia*, en latin, c'est-à-dire à *athumia* et à *akedia*, dans l'original grec. *Athumia* (inquiétude, découragement) a un sens plus religieux qu'*achos* (chagrin, affliction) ; *acedia* reste en revanche identique à elle-même, en grec et en latin. Les deux termes sont loin d'être confondus par Jean Chrysostome, et partant par Jean Damascène qui le cite. Vient enfin un extrait d'une version grecque d'une *Conférence* de Cassien, *De cogitatione*. L'esprit de l'*acedia* y apparaît comme un démon *atrox et perquam gravis* (*barytatos* dans l'original grec : « le plus pesant »), qui mène sans cesse la guerre aux moines et donne son assaut à la sixième heure. Bref, rien que de très attendu dans ces différents extraits cités par Jean Damascène, qui s'inspire évidemment d'Évagre *via* Cassien. L'*acedia* n'est pas une tristesse métaphysique insondable, mais un pénible démon que l'on peut terrasser. Elle n'est pas, c'est clair, « une espèce de tristesse accablante », du moins pas au sens où saint Thomas entend désormais le mot *tristesse*.

L'âge du triste

On peut donc conclure, sous bénéfice d'inventaire, que c'est saint Thomas lui-même qui fait de l'*acedia* une espèce de tristesse, au sens grave du terme. À l'époque de saint Jean Damascène, *acedia* et *tristitia* sont distinctes ; au treizième siècle, elles ne forment plus qu'une seule et même notion dans la tradition savante et scolastique. Le théologien entérine cet état de fait. Mais c'est un coup de force. L'*acedia* a résisté longtemps à son absorption par la *tristitia*. Réduite à une condition orpheline par son éviction grégorienne, elle aspire, faute de mieux, à la tutelle de la *tristitia*, sa plus proche parente dans la liste d'Évagre ; mais elle tenait pourtant à son autonomie, ce dont témoignent force traités médiévaux qui s'en tiennent à une ferme distinction entre l'une et l'autre. De plus la *tristitia* n'appartient pas à ce qu'on pourrait appeler le patrimoine génétique de l'*acedia* – contrairement à la paresse, par exemple, qui figure dès les premières description du péché. Le désespoir, l'angoisse, le refus du bien divin qui caractérisent selon saint Thomas l'*acedia* sont des éléments rapportés.

Contaminée par l'idée thomasienne de tristesse religieuse, l'*acedia* devient, désormais et d'une manière irréversible, un péché nouveau. Elle ne consiste plus du tout à vouloir abandonner la vie monastique, ni à désertier sa cellule, ni à subir l'attaque du démon de midi, ni à souffrir les convulsions d'une fièvre ardente, ni à paresser, ni à dormir. L'*acedia* n'est plus un démon qui attaque à heure fixe. Il n'est plus question de livre abandonné, de moine tressaillant au moindre bruit, soupirant par les fenêtres, errant à la recherche de n'importe quel divertissement. Le vice nouveau d'*acedia-tristitia* se définit désormais par un extrême durcissement de l'âme, qui se détourne volontairement du bien divin.

Péché de l'esprit, vice suprême, l'*acedia-tristitia* thomasienne a le front de s'opposer à rien moins que la charité, vertu par excellence. L'*acedia* n'est pas le simple revers de quelque vertu particulière : elle est le péché des péchés. La charité pousse à se réjouir non d'un bien spirituel singulier, comme c'est l'ambition somme toute limitée de chaque vertu, mais du bien divin lui-même. On mesure l'horreur de l'*acedia* quand on sait que le pécheur, non content de ne pouvoir jouir de ce bien absolu, veut s'attrister ainsi, car l'*acedia* résulte de sa volonté délibérée. Sous l'anathème perce une certaine admiration involontaire. Forcenée dans son désir de prendre la mauvaise voie, repoussant le bien divin par un acte concerté de la raison, l'*acedia* selon saint Thomas est-elle désespoir ?

Il semble bien que non. La question de savoir si l'*acedia* « est un vice capital » et de déterminer « si elle a des filles », comme le disait saint Grégoire, borne l'ambition du commentaire et écarte toute dramatisation métaphysique : cette proposition constitue l'ossature de la question sur l'*acedia*, qui se clôt significativement sur des variations autour des six « filles » que saint Grégoire lui attribue à l'*acedia* : malice (*malitia*), rancœur (*rancor*), pusillanimité (*pusillanimitas*), découragement (*desperatio*), torpeur vis-à-vis des commandements (*torpor circa præcepta*) et vagabondage de l'esprit autour des choses défendues (*vagatio mentis circa illicita*).

Il est donc un peu exagéré de dire que l'*acedia* est devenue un vice tragique du fait de sa contamination avec la *tristitia*. Saint Thomas fait certes le bilan d'une *tristitia* grandissante au sein de l'*acedia*, mais son propos est trop strictement encadré dans les limites de son projet théologique pour embrasser des perspectives aussi vertigineuses. Aucun climat d'héroïsation n'entoure l'*acedia* de son halo mystérieux ; et le souci de classer les « filles » du péché capital l'emporte en fin de compte sur toute autre considération. Néanmoins, sans Thomas d'Aquin, Nil Sorsky, par exemple, n'aurait jamais pu faire de l'*acedia* le péché le plus angoissant, ancré aux profondeurs les plus tragiques de l'humain.

Un secret

Entre deux eaux, entre deux mondes, le *Secretum* de Pétrarque (1304-1374), écrit vers 1347, joue un rôle de pivot⁷². Ce texte, qui a promu la vie intérieure au rang de domaine nouveau pour la réflexion des philosophes et des poètes, n'est pas seulement l'histoire intime et secrète d'une âme, dans la filiation avouée des tristes *Confessions* de saint Augustin. Il trahit les ambiguïtés de toutes sortes d'adieux. Pétrarque rompt avec soi-même comme avec le monde ; mais il rompt aussi avec son grand modèle, pour affirmer le choix du désir.

Le poète dit adieu à sa propre tentation monastique : il a choisi la vie mondaine. Il rédige son *Secretum* peu après le *De otio religioso*, écrit pour son frère Gherardo Petrarca qui, lui, a

⁷² Pétrarque, *Mon secret*, trad. François Dupuigrenet-Desroussilles, Paris, Petite Bibliothèque Rivages, 1991.

préféré devenir moine chartreux. Le *Secretum* n'est pas un livre religieux, mais il demeure proche dans l'esprit du *De otio religioso* dont il constitue, à certains égards, le pendant profane. Pétrarque fait le point sur sa propre vie intérieure ; mais cette introspection personnelle se double d'un classique examen de conscience, avec revue de détail des péchés capitaux. Pétrarque déclare dire adieu à l'amour, au profit de la gloire poétique. Mais comme cette gloire n'a jamais cessé, en fait, d'être le doublet de l'amour, les lauriers de l'une s'alliant à la Laure de l'autre, l'adieu en question reste peu perceptible. L'adieu médiéval est tout aussi ambigu. Quand saint Augustin conseille à François de toujours en revenir à son propre cœur, au centre de lui-même, à la méditation personnelle, un projet humaniste commence à prendre corps. Mais la structure même du dialogue entre François et Augustin, héritée des psychomachies qui écartèlent le moi et le réduisent à un champ de bataille où s'affrontent ses propres penchants comme autant d'instances autonomes, rappelle que le temps des allégories n'est pas mort. Celle de la Vérité entre d'ailleurs elle-même dans la chambre, accompagnée de saint Augustin qui rappelle à Pétrarque combien la vie est une maladie dont on finit par mourir.

Par le truchement de saint Augustin, François espère se dédoubler et devenir ainsi le médecin de ses propres passions : la violente *Psychomachie* de Prudence a été revue, intériorisée et adoucie par l'exemple du *De amicitia* de Cicéron, modèle revendiqué explicitement (« Cette manière d'écrire, je l'ai empruntée à Cicéron qui la tenait lui-même de Platon »). Approche-t-on les rivages du dialogue platonicien, dont l'antiquité charme la Renaissance ? Le texte débute pourtant comme un très chrétien *Memento mori*, et s'engage sur les voies de la contrition par une méditation sur les fins dernières de l'homme. « Comme cela m'arrive souvent, je méditais dernièrement sur la façon dont j'étais entré dans cette vie, et celle dont je la quitterai », commence l'auteur. Et le texte est écrit, comme le *De otio religioso*, en latin.

Ce petit livre complexe, tiraillé entre des aspirations contradictoires, est le joyau des chambres de l'esprit, voué au secret et à la méditation intérieure. Et ce n'est pas un hasard s'il consacre nombre de ses pages à l'*acedia* et s'achève sur la revendication du désir.

“Je ne peux borner mon désir”

Saint Augustin encourage François à méditer sur la mort, ce qui n'est qu'une « première étape », la seconde consistant dans « le désir et la volonté de s'élever ». Assez rudement, il le convie à une lucide introspection qui décape le monument d'un prétendu savoir pour le remplacer par un dénuement salutaire : « Te voilà déjà mieux si tu reconnais que tu allais mal. » Récusant tout à tour l'argument d'autorité, l'aveuglement à soi-même, la volonté trop molle, la creuse scolastique, Augustin conduit François à ouvrir douloureusement les yeux sur les erreurs communes à tous les hommes.

Le livre II se concentre sur sa proie, et semble porter l'estocade au malheureux patient : Augustin stigmatise, chez François, la vanité de l'intelligence et les lectures (profanes) qui ne lui ont apporté qu'ignorance. François se trouve dès lors directement mis en cause. Augustin l'accuse de se croire beau et d'en être fier, puis d'être avare et ambitieux. La revue des péchés continue avec la gourmandise et la colère. Puis François se plaint des feux de la luxure, « si violents qu'ils me font parfois regretter de n'être pas insensible ». Le dernier terme de cette énumération est-il, comme on pourrait l'attendre, la paresse ? Au quatorzième siècle, cela n'aurait rien d'étonnant. Et pourtant, ce n'est pas la paresse, mais l'*acedia* dans toute sa splendeur que le discours convoque à l'issue de cette introspection : l'*acedia* maladie de l'âme, tourment intime et non attitude paresseuse, l'*acedia* de profonde et inguérissable tristesse :

*Habet te funesta quedam pestis animi, quam accidiam moderni, veteres egritudinem dixerunt*⁷³.

[Augustin : « Tu es atteint d'une terrible maladie de l'âme, la mélancolie, que les Anciens appelaient *ægritudo* et qu'on nomme maintenant *accidia*. »]

Et alors que François, pécheur repentant, courbait jusqu'ici la tête sous les propos sévères de son interlocuteur, il la relève quand il est question de cette *acedia*-là. Les rôles s'échangent. Augustin cesse de prêcher et de gronder. François ne parlait guère, jusqu'ici, que pour de brèves paroles d'acceptation et de contrition ; à présent, c'est lui qui décrit longuement à Augustin, enfin réduit au silence, les tourments de l'*acedia*.

Fateor, et illud accedit quod omnibus ferme quibus angor, aliquid, licet falsi, dulcoris immixtum est. In hac autem tristitia et aspera et misera et horrenda omnia, aperta que semper ad desperationem via et quicquid infelices animas urget in interitum.

[François : « Oui, et tandis qu'à presque tous les maux qui m'assaillent se mêle toujours quelque douceur trompeuse, dans la tristesse tout est âpre, douloureux, horrible. La route du désespoir est toujours ouverte, et les âmes malheureuses sont poussées vers leur perte. »]

Le mot est dans le texte : mais le discours chrétien de la *tristitia* selon saint Thomas est revu ici dans la perspective d'un mal-être psychologique :

Ajoute à cela que mes autres passions procèdent par assauts violents, mais brefs, alors que ce mal me tourmente pendant des jours et des nuits. La lumière me manque, je ne vis plus que dans la nuit du Tartare, je suis comme mort, mais le pire est que je prends un plaisir amer à ces larmes et à ces souffrances. On ne m'en arrache qu'à grand peine.

Le passage de la référence chrétienne à la plus ancienne prison de la mythologie païenne, le Tartare, marque l'extinction des lumières de Dieu et le désarroi personnel. François avoue pour finir le plaisir ambigu qu'il prend à son mal, lui qui avait inauguré sa tirade en refusant à ce mal de tristesse la moindre « douceur trompeuse ». Devant une telle mise à nu, qui va jusqu'à reconnaître humblement, tout au fond du péché, un fond de morbide jouissance, Augustin n'élève aucune fêrule. Son discours, naguère assertif, est miné par l'interrogation. Même s'il prétend encore faire connaître à François la cause de sa maladie, il perd graduellement sa position de domination dans le dialogue. En effet, aucune chose en particulier n'attriste François, par lui interrogé (« Qu'est-ce donc qui t'attriste ? »). « Explique-toi plus clairement », demande Augustin, perplexe. À la morale religieuse s'est substituée l'expérience humaine, dans sa particularité et sa complexité.

Pour expliquer « ce chagrin cruel », François a recours à la métaphore de l'encercllement :

Imagine un homme que d'innombrables ennemis entourent. Il n'a aucun espoir de s'échapper, ou d'obtenir la vie sauve. Il voit dresser des machines, creuser des mines. Les tours du château tremblent, des échelles sont posées contre les bastions, des mantelets s'approchent des remparts. Les planchers sont déjà en feu. De quelque côté qu'il se tourne, ce ne sont que visages menaçants, épées scintillantes. Il sent sa fin prochaine.

Dans ce texte, qu'Augustin juge confus, le pire n'est pas la mort mais l'attente de la mort et le sentiment aigu de son imminence. La figure de l'assaut guerrier, mené suivant les techniques médiévales, est une frappante hypotypose. François se voit lui-même acculé par les coups de

⁷³ Pétrarque, *Secretum* (éd. italienne bilingue), éd. Ugo Dotti, Rome, Archivio Guido Izzi, 1993, p. 90.

fortune, réfugié dans le château de la raison, terrifié non seulement par l'instant de souffrance qu'il est en train de vivre mais par toutes les douleurs passées et à venir. C'est la perception du temps qui décuple chez lui les effets de l'*acedia*, rendant impossible la guérison des plus anciennes blessures :

François : « Aucune de mes blessures n'est si ancienne que l'oubli ait pu l'effacer. »

Aucun deuil n'est possible pour cette mélancolie, qui garde toutes vives toutes les douleurs ; aucune guérison ne les classe dans quelque archive de l'âme. Augustin, qui tente d'analyser le mal et d'anatomiser ses éléments (« La tâche est compliquée. Je vais donc la diviser et examiner chaque élément en détail ») se fait rabrouer par son patient rétif :

François : « Cesse donc de me harceler ! »

L'*acedia* de François ébranle les certitudes augustiniennes. C'est avec un mélange de gravité soucieuse et de tendresse inquiète que le vieux théologien mène l'interrogatoire du malade, cherchant la cause première du mal et une manière de consolation. Blessé par la fortune, inquiet de n'être pas reconnu à sa valeur par autrui, fatigué et dégoûté par « la plus triste et la plus bruyante des villes », François devra parer à sa douleur par la lecture de Sénèque et de Cicéron, et trouver le calme en lui-même pour ne plus souffrir du bruit extérieur. À la fin du livre II, Augustin déclare, d'un ton plus amène et familier qu'au début : « Je suis heureux de t'avoir été utile. » À l'*acedia* revient un grand mérite : ce mal mélancolique est ce qui donne en fin de compte à François la force de vivre et de résister au grand Augustin, à qui il doit si profonde révérence. Et même si ce dernier continue à égrener conseils, blâmes et remèdes, François trouve contre son maître le ferment de quelque résistance. Les derniers mots que jette François à Augustin sont d'indépendance et de refus. Augustin n'est qu'un mort, fût-il un grand mort. Contre ce mort, en dernier recours, François avoue l'ardeur de sa vie même. Il préfère, et c'est son dernier mot, retourner à ses livres :

François : « Je sais bien qu'il vaudrait mieux tout de suite m'occuper de mon âme, et abandonner les chemins de traverse pour suivre la route droite du soleil. Mais je ne peux borner mon désir. [...] Avec l'aide de Dieu, je sortirai sans dommage de tous ces détours. [...] Ah, que mon âme s'apaise ! Que le monde se taise, et que la fortune cesse de gronder ! »

Cette triple conjuration reprend les termes de la discussion sur l'*acedia*, où François se disait brisé par la fortune, écrasé par le bruit de la ville comme celui de l'avis d'autrui et, partant, sans aucun calme intérieur.

Sombre et féconde mélancolie

Ainsi s'achève le « secret combat des peines de François Pétrarque ». L'*acedia* y tient une place maîtresse. Elle est la cause des plus grandes tortures morales, mais elle est aussi ce qui arrache François Pétrarque à son rôle de petit garçon obéissant devant le maître vénéré. En fin de compte, Pétrarque écrira ses propres livres et ira son propre chemin. Il s'affranchit de son tuteur, qui n'a plus qu'à lui souhaiter bonne route : « Eh bien soit, si c'est impossible autrement. Je supplie Dieu de t'accompagner et de guider tes pas errants. »

L'*acedia* a-t-elle été conjurée, dans le *Secretum*, au point de se retourner en mélancolie généreuse ? Au milieu du livre III, l'allusion à « ce qu'Homère dit de Bellérophon » renvoie

moins à l'*Illiade* qu'au *Problème XXX* d'Aristote, où l'exemple de Bellérophon errant est justement cité. Le pseudo-Aristote écrit :

Ajoutons ce qui concerne Ajax et Bellérophon : l'un devint absolument fou, et l'autre recherchait les lieux secrets. C'est pourquoi Homère dit de lui dans ses vers : *Mais quand il fut en proie à la haine de tous les dieux, alors, à travers la plaine aléienne, seul il errait, mangeant son cœur, évitant le pas des humains*. Et bien d'autres héros ont, de toute évidence, souffert des mêmes affections que ceux-là⁷⁴.

Augustin déclare à François, dont il trace le portrait d'amoureux éperdu, qu'il est semblable à Bellérophon :

Songe que du jour où cette lèpre a envahi ton cœur, tu n'as plus fait que gémir, et tu en es arrivé à ce point de misère que tu as fini par aimer perversement tes larmes et tes soupirs. [...] On aurait pu t'appliquer ce qu'Homère dit de Bellérophon : *Il errait, triste et morne, par les champs étrangers, le cœur rongé, fuyant les pas des humains*. Voilà pourquoi tu es si pâle, si maigre. Tu es fané avant le temps. Tes yeux sont lourds et toujours baignés de larmes. Ton esprit est agité, ton sommeil troublé, tu pousses des gémissements en dormant. Ta voix est faible et altérée par le chagrin, tes mots inarticulés.

Cette allusion au *Problème XXX* d'Aristote ne conduit pourtant pas à une vision positive de la mélancolie. Le portrait du misérable François rappelle au contraire les descriptions du tempérament maudit. Il n'est jusqu'à l'étouffement de la voix, faible et altérée par le chagrin, qui n'ajoute, à ce portrait, sa note d'*acedia* entendue comme une « aphonie spirituelle » ; selon Jean Starobinski, la voix étouffée de l'*acediaste* traduit son malaise, car l'*acedia* « tait en nous le pouvoir de parole et d'oraison⁷⁵ ».

Chez Pétrarque, c'est l'amour, confinant à la folie, qui prélude au génie. Augustin conspue « l'extravagance, [...] l'acte de démente » qui a poussé Pétrarque à aimer le nom de Laure autant que sa personne : « Il n'est pas un de tes poèmes qui ne mentionne le laurier. » La quête de François est en fait, à travers Laure, celle du laurier poétique. « Pour l'atteindre, sans doute as-tu été porté par les ailes du génie. » Passion, folie, tel est l'amour selon Augustin, amour qui, dit-il, est appelé par Cicéron la passion la plus violente de l'âme. On n'en attend pas moins d'un sage de ce temps. Pour les Anciens, la vertu suprême est l'équilibre des fluides intérieurs, garants de la santé physique et mentale. Ce n'est, en somme, que très récemment, au dix-neuvième siècle, que la passion devient une valeur positive ; encore le terrain était-il préparé, justement, par l'étrange *Problème XXX* du pseudo-Aristote, qui prône, en accord avec l'idée platonicienne de *furor* et la fascination exercée par les « monstres sacrés » du théâtre de Sénèque, la richesse du □juste milieu. Il faut avoir la bile noire en excès, et plus chaude que la moyenne, pour être un génie, décrète l'auteur du *Problème XXX*. Ce bouillonnement, cette concentration ne sont pas délibérément extrêmes, mais excèdent juste un peu la moyenne ; la question de la mesure et des proportions, clé de la médecine antique, se met ici au service d'un léger, mais fructueux dépassement de soi. À la rose de l'amour de Pétrarque se mêle subtilement le pampre d'un autre sentiment, celui de sa gloire poétique : les mots d'amour, d'excès et de passion renvoient à ces deux aspirations de François, porté par un double enthousiasme. La mélancolie, dans le *Problème XXX*, porte l'homme *amens*, hors de soi, à l'égal des dieux. Ici, François est certes inguérissable comme le cerf qui emporte dans ses flancs la

⁷⁴ Pseudo-Aristote, *L'Homme de génie et la mélancolie*, trad. J. Pigeaud, Paris, Petite Bibliothèque Rivages, 1988, pp. 84-85.

⁷⁵ Jean Starobinski, *Histoire du traitement de la mélancolie des origines à 1900*, Bâle, J.R. Geigy, 1960, p. 31.

flèche dont un chasseur l'a blessé, métaphore traditionnelle et figure d'emblème associée au *malum immedicabile* qu'est la mélancolie. Mais pour être physiologiquement atteint du mal clinique de mélancolie, le poète amoureux n'en est pas moins enfant, non de Saturne, mais du pseudo-Aristote, qui énonce le génie de la mélancolie.

Une toute nouvelle mélancolie, généreuse et poétique, vient donc retoucher le noir tableau de l'*acedia*. Contre le *topos* du mélancolique, galéniquement morose et pâle⁷⁶, Pétrarque revendique la poésie, mue par l'alliance de deux énergies : un amour extrême et une force poétique supérieure. Le couple maudit de l'*acedia* et de la mélancolie pathologique a vécu. Ce n'est pas pour rien que Pétrarque, à la fin du *Secretum*, revient à ses études malgré les exhortations d'Augustin. Certes, il faut songer aux fins dernières, certes, la mort est aux portes. Mais des occupations nombreuses, importantes – et profanes – attendent François, qui s'impatiente de congédier les ombres et de renvoyer chez les morts aussi bien l'allégorie de la Vérité, qui n'a cessé d'assister, muette, aux débats, que le fantôme parlant d'Augustin :

[François] : « Vous qui êtes tous deux des habitants du ciel, tandis que je vis encore sur terre et que je suis tourmenté de ne pas savoir combien de temps j'y demeurerai encore, je vous en prie, ne m'abandonnez pas ! »

L'aide demandée aux fantômes ne saurait dissimuler combien l'auteur qui tient la plume est vivant, tandis que ces fantômes (au vrai, nés de son imagination) sont ceux des morts. Le temps est venu de congédier la méditation sur un crâne – sur Dieu, la vie, la mort – pour lui substituer un travail de l'esprit nettement plus intellectuel (et profane). Tel est l'enjeu, clairement affirmé, du choix final de Pétrarque, rasséréiné par son dialogue avec Augustin mais déterminé à lire et écrire. En fin de compte, Pétrarque est l'auteur, et Pétrarque est seul. Il n'a fait que débattre avec soi-même, suscitant à titre de personnage dans le roman de son âme un autre écrivain chrétien, son maître spirituel. Saint Augustin ne se consacra pas entièrement à la méditation sur la mort. Il appliqua aussi son esprit à l'écriture d'ouvrages qui, pour être religieux, s'aventurent dans des voies moins strictement orthodoxes – comme son autobiographie. Mauvais apôtre de la pure contrition méditative, où la créature se dilue en Dieu, saint Augustin accorde une place à la vie personnelle de l'âme. Le personnage romanesque d'Augustin, chez Pétrarque dont le *Secretum* est le fruit chéri des *Confessions*, sert une cause finale qui n'a que peu de rapport avec les fins dernières de l'homme : il glorifie la méditation personnelle, la ligne intérieure de vie et la production des œuvres. Pour Pétrarque comme pour Dürer, la mélancolie, même si elle est volontiers douloureuse et sombre, n'est plus tant le péché d'une âme malade que le tribut à payer pour une vie intérieure créatrice, inspirée, préoccupée d'elle-même. Régénéré par son introspection, Pétrarque s'en retourne à ses activités d'amour et d'écriture avec une force nouvelle. Et bientôt, signe de l'avancée des temps nouveaux, la *Mélancolie* de Dürer, compas en main, ne sera pas près, elle non plus, de baisser les yeux.

Quand la mélancolie rencontre la paresse

Au quinzième siècle, *acedia* et mélancolie marchent de concert. Charles d'Orléans écrit ses rondeaux, Villon son *Testament*, Spagnoli son *Discours sur les calamités du temps*. Jérôme Bosch peint les *Tentations de saint Antoine* et représente le péché d'*Accidia* ; Sébastien Brant rédige sa

⁷⁶ Le mélancolique a le teint plombé par analogie avec la planète Saturne, que les manuels d'astronomie décrivent invariablement comme d'un blanc terne, *plombé*.

Nef des fous, Dürer grave *Le Songe du docteur* et, quelques années plus tard, *Melencolia I*. En Italie, alors que Pétrarque a ouvert la brèche depuis longtemps avec son *Secretum* de 1347, Marsile Ficin publie en 1489 le *De vita*, dont le livre I concerne l'hygiène de l'esprit. Ces trois livres s'inscrivent apparemment dans la tradition des régimes de santé, très populaires au Moyen Âge, comme le *Régime de Salerne*, un recueil de vers latins faciles à mémoriser, que l'on apprenait souvent par cœur. Mais en se référant à la mélancolie *noble* des hommes de génie, issue du pseudo-Aristote, le *De vita* crée volontairement une note discordante dans la lignée des ouvrages de diététique. Il est clair que l'auteur fait de son petit traité pseudo-médical une affaire personnelle⁷⁷ ; il fallait oser défendre les penseurs, que le discours médical accuse alors d'être moroses, tristes, maladivement repliés sur eux-mêmes. À l'heure où le danger des études est un *topos* répandu, le livre de Ficin est une prise de position nette dans la défense paradoxale des humeurs maudites.

Faut-il distinguer l'Italie renaissante des autres pays, qui seraient restés « médiévaux » ? Comme l'a montré Johan Nordstrom, cette distinction est un préjugé historique fondé à la fois sur l'autorité de Jacob Burckhardt, qui établit le rôle dominant de l'Italie, et sur la présomption de l'Italie elle-même, qui prétend alors imposer ses valeurs dans le monde occidental. L'idée de *Renaissance italienne* masque l'importance de la culture troubadoure, encore si vivace au temps de Pétrarque qu'il passa une grande partie de sa vie en Provence, d'Avignon à Fontaine-de-Vaucluse. Mais « imbue d'un patriotisme chimérique, l'Italie finit par répudier toute solidarité avec la culture transalpine ». L'invention péjorative du mot *gothique* pour désigner l'art français des cathédrales et la barbarie supposée du Nord en témoigne⁷⁸. En réalité, Dürer voyagea, aima la géométrie, se passionna pour la Réforme et crut, pour toutes ces raisons, à une nouvelle aube pour l'humanité : il ne fut pas le *gothique* que voulut voir en lui Vasari, qui déplore que sa naissance n'ait pas eu lieu sous des climats plus doux. Érasme ne fut pas, quoique du Nord, une figure renaissante moins influente que Marsile Ficin. Le culot de Pic de la Mirandole, qui voulait manger le monde du haut de ses vingt-trois ans, ne doit pas être cru sur parole comme une preuve de grand talent et, partant, de supériorité du peuple italien, père de tels enfants. Et les calendriers des bergers ou les almanachs alsaciens ne furent pas moins *populaires* que le *De vita*, moderne hygiène des penseurs.

Parallèlement fleurissent à cette époque les pénitentiels et les illustrations populaires, les fileuses boudeuses et les pécheurs thomasiens, les danses macabres et les joyeuses entrées des princes, *l'acedia* de Spagnoli en latin et la mélancolie noble de Ficin. Johan Huizinga a décrit l'automne du Moyen Âge, dans les pays du Nord, comme un temps âpre et contrasté, fait de violences atroces et de larmoiements émus, de cruauté judiciaire et de pitié attendrie, mêlant « le parfum des roses et l'odeur du sang ». Tandis que la nouvelle mélancolie, sombre et créatrice, rayonnante de son noir soleil, brillant à travers ses larmes, commence à donner de faibles signes d'émergence avec Pétrarque, Marsile Ficin ou Dürer, *l'acedia* ancienne se fond, et pas seulement en France et en Allemagne, avec ce que la mélancolie a de pire pour former un affreux amalgame : cette jonction s'opère principalement par le truchement de la gravure sur bois, qui propage à travers l'Europe l'icône de la fileuse endormie pour illustrer l'une des facettes du tempérament mélancolique.

La représentation figurée des quatre tempéraments, dans ces gravures, est propice à la fusion des deux traditions : *acedia* de paresse et mélancolie. Par ce biais, *l'acedia* est désormais considérée comme un cas de figure, un sous-ensemble de la mélancolie en général, alors qu'elle vivait auparavant une vie notionnelle indépendante. La rencontre entre paresse et mélancolie n'est à la gloire ni de *l'acedia*, ni de la mélancolie. L'humain, sous ce double joug, cumule alors

⁷⁷ Voir André Chastel, *Marsile Ficin et l'art*, Genève, Droz, 1975 (rééd.), p. 181 et suiv.

⁷⁸ Voir Johan Nordström, *Moyen Âge et Renaissance. Essai historique* [1933], Genève, Slatkine, 1977, pp. 15-17 et 153-154.

les culpabilités : mélancolique, car il est affligé du pire des tempéraments ; acédiaste, car il est de surcroît inactif, paresseux, endormi.

Mauvais tempérament

La mélancolie est, dans un Moyen Âge encore attaché aux humeurs, le plus mauvais des tempéraments. Nommons-la *mélancolie pathologique*, par opposition à la *melancolia generosa*, mélancolie « de génie » élaborée peu à peu par la Renaissance. Les auteurs de *Saturne et la Mélancolie* la décrivent comme un tempérament maudit et sombre, porteur de toutes sortes de tares.

La doctrine des quatre humeurs fut élaborée par les médecins de l'Antiquité sur un terrain préparé par les pythagoriciens. Ces derniers adulent tous les nombres, mais ils ont un faible pour le chiffre quatre. C'est le quatre qui régit l'ordre du monde, celui des saisons, des vents, des âges de la vie, des éléments du cosmos, des états de température et d'humidité de la matière (froid, chaud, sec, humide). Plus tard, le quatre régira encore, en souvenir des pythagoriciens, les chemins, les jeudis, les évangélistes ; et même les cent coups, mais c'est une autre histoire. L'homme étant un abrégé du monde, un microcosme dans le macrocosme, il est logique que le chiffre quatre régisse aussi sa santé. La doctrine de l'humorisme naît de cette nécessité. Dès lors, selon la combinaison et le dosage des humeurs (sang, flegme ou lympe, bile jaune, bile noire), on est sanguin, flegmatique, colérique ou mélancolique. Les humeurs déterminent des types humains qui, eux-mêmes, prédisposent à différentes maladies. Des correspondances sont établies, toujours dans la même logique, entre chaque humeur, chaque saison, chaque qualité, chaque âge de la vie, etc. C'est ainsi que la bile noire se trouve associée à l'automne, au déclin de l'âge, au froid et au sec.

La charge est lourde à porter pour le tempérament mélancolique, qui prédispose à l'aliénation de l'esprit, au point que le mot *mélancolie*, issu du grec, finit par désigner la folie tout court. Le malade mélancolique est hanté par la peur, l'anxiété, la misanthropie, l'abattement, les troubles émotifs. Il est laid et paresseux, il bégaie, il est chauve, il est lycanthrope aussi, car il sort la nuit pour de funestes expéditions. Il se défie de ses plus chers amis. Sa parole est rare, son teint terreux, sa maigreur affreuse. Il est fourbe, cupide, perfide, triste, somnolent, jaloux, engourdi, nonchalant, sournois, avare, pusillanime, timide, rusé, grave, amer, vite vieux et décrépité, noir d'yeux et de cheveux (quoique chauve ?) – en tous cas prompt à grisonner. Il est rhumatisant et son corps souffre sans cesse de mille indispositions. Tel est le panorama (quelque peu audacieusement compilé ici) de la mélancolie dans les textes médicaux antiques, dont le Moyen Âge fit son héritage. L'époque médiévale est décidément peu encline à considérer la mélancolie comme un signe de génie, comme le montre ce petit poème :

*Dieu m'a donné, partage inique,
Une nature mélancolique
Comme la terre, froide et sèche à la fois.
J'ai peau noire et démarche de guingois,
Hostile je suis, vil, ambitieux, sournois,
Triste, rusé, fourbe et timide.
Ni gloire ni femme n'éveillent amour en moi :
En Saturne et l'automne la faute réside⁷⁹.*

⁷⁹ E. Panofsky, R. Klibansky & F. Saxl, *Saturne et la mélancolie*, Paris, Gallimard-NRF, 1994, p. 190. – Voir, dans le même ouvrage, le détail des caractéristiques de la mélancolie chez divers auteurs antiques (p. 31 et suiv.).

Au Moyen Âge, le type mélancolique se résume à « une mauvaise disposition, dans laquelle d'antipathiques traits de caractère et d'esprit s'associent à un physique malingre et une apparence peu séduisante⁸⁰ ». Au douzième siècle, Hildegarde de Bingen, inspirée par l'imaginaire lycanthrope, voit dans le mélancolique un sadique avant la lettre, assoiffé de désir et démoniaque, dont l'étreinte sexuelle est « perverse, haïssable et mortelle comme celle des loups ». Pris d'un violent désir charnel, les mélancoliques se jettent sur leur proie avec une telle furie que, « s'ils le pouvaient, ils feraient mourir la femme dans cette conjonction ». Ils procréent ainsi, sans tendresse et sans amour, des êtres stériles, pervers, misanthropes et, détail intéressant quant à l'*acedia*, « obsédés de maintes imaginations ».

Actuellement, on donne le nom de *mélancolie* à des formes extrêmes de la dépression. Dans *Deuil et mélancolie*, en 1915, Freud décrit la mélancolie comme une béance infinie, une blessure toujours ouverte, au contraire du deuil qui est une lente suture après la perte de l'objet, l'acceptation progressive de la réalité de cette perte. La perte originelle est impossible à combler car le moi s'identifie avec l'objet perdu au lieu de s'y opposer pour finir par s'en séparer. Julia Kristeva décrit avec compassion la voix atone, monocorde, pitoyable du mélancolique⁸¹. Hubertus Tellenbach évoque l'effondrement mystérieux et radical de personnalités attachées à l'ordre, admirées pour leur application, qui se verrouillent dans une prison de devoirs, ou d'autres qui s'adonnent à des obligations écrasantes, poussées par la crainte de n'en faire jamais assez⁸².

Irrémédiable, la mélancolie pathologique contemporaine conserve, de son origine maudite, un lourd passif. Et quand nous employons, même dans un autre contexte que la médecine, le mot *mélancolie*, souvent il est encore grevé par ce contenu implicitement négatif. Complices involontaires de l'autorité médicale, nous avons du mal à considérer la mélancolie comme autre chose qu'une affreuse maladie mentale.

Les noces du monachisme et de la physiologie

Deux notions, l'une religieuse, l'autre médicale, se sont unies. La mélancolie antique est humorale et pathologique ; l'*acedia* véhicule des connotations religieuses que la mélancolie n'a point. La mélancolie dite *inspirée* ou *noble*, sombre tourment génial qui triomphe à la Renaissance, ne découle pas de l'*acedia*. Cette nouvelle mélancolie qui valorise le beau mal de méditer est un *otium* intellectuel, non l'*otiositas* que stigmatisent les Pères de l'Église.

Selon Yves Hersant, « au cours du Moyen Âge, deux traditions se sont rejointes qui, en des langages différents, disaient en vérité la même chose » : *acedia* et *melancholia*. Perplexe, il souligne la différence entre, « d'un côté, un discours théologique, [...] de l'autre, un discours thérapeutique et moral, [...] d'un côté, un terme technique de la vie monastique, [...] de l'autre, un terme technique issu de la théorie humorale. [...] Que les deux séries, respectivement placées sous le signe de Satan et de Saturne, se soient si étroitement mêlées, peut paraître surprenant », conclut-il⁸³.

Que le plus affreux des péchés ait rencontré la plus féroce des maladies n'est peut-être pas si étonnant. Le discours médical sur l'*acedia* existe bel et bien. Dès le quatrième siècle,

⁸⁰ *Ibid.*, chap. 2, « La mélancolie dans la médecine, la science et la philosophie du Moyen Âge », p. 123 et suiv.

⁸¹ Voir J. Kristeva, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987.

⁸² Voir Hubertus Tellenbach, *La Mélancolie*, Paris, PUF, 1979.

⁸³ Yves Hersant, « Acedia », in *Le Débat*, n° 29, mars 1984, pp. 45-46.

Grégoire de Nysse impute à l'extrême fatigue d'un cheminement, lors d'un été excessivement chaud, la torpeur d'esprit qu'il éprouve. Siméon le Nouveau Théologien accuse « la composition de l'air [et] les lourdes vapeurs du vent du Sud » de déclencher l'*acedia* chez les ascètes⁸⁴. Saint Jérôme n'hésite pas à stigmatiser l'excès de macération. Dans sa lettre à Rusticus, qui aspire à l'état monastique, il met en garde son correspondant contre divers excès blâmables. À ce sujet, il décrit les moines confinés dans des cellules humides, soumis à des jeûnes immodérés, accablés de solitude, de lecture et (plus curieusement) de bruit, qui ont besoin des baumes hippocratiques plutôt que de conseils religieux : ces moines sont des fous, comme ceux qui croassent pour eux tous seuls ou arborent un visage hébété⁸⁵. Les signes extérieurs d'*acedia* sont les symptômes d'une maladie qui rendent vains les exercices spirituels. En 1856, J.F. Brière de Boismont, dans *Du suicide*, cite encore cette lettre de saint Jérôme à l'appui d'une définition de l'*acedia* comme maladie des monastères⁸⁶.

Le discours thérapeutique interfère donc avec le discours moral, et ce dès les temps les plus anciens de l'histoire de l'*acedia*. La réciproque n'est pas vraie : la doctrine des quatre humeurs dans la médecine antique ne fait aucun cas de l'*acedia*. Pourtant, les descriptions de ces maux concordent, et les symptômes théologiques et médicaux se recourent. Chez les écrivains monastiques, l'*acedia* est définie comme une attaque de fièvre qui survient à heure fixe. Selon Jean Climaque, « ce démon nous cause, trois heures avant le repas, des frissonnements, des maux de tête, des chaleurs de fièvre et des douleurs dans les intestins ». Sous le masque du pseudo-Nil ou non, Évagre évoque les méfaits de l'*acedia* sur un mode comportemental. La frénésie de bouger est un malaise physique avant que saint Thomas s'en mêle et ne fasse de l'*acedia* une disposition morale. L'*acedia* est une crise, une sorte d'accès hystérique. Elle est marquée par une exacerbation du désir, une fièvre, une frénésie, des convulsions qui traduisent une incapacité à contrôler l'agitation de ses fantasmes intérieurs. Quant aux effets de la crise d'*acedia*, ils sont également proches de ceux de la folie mélancolique : dans les deux cas, on constate un abattement, un dégoût, une torpeur, un découragement, une atonie, une aboulie, un sentiment d'écroulement.

Xylographies

Selon G. Agamben, « il n'est guère facile de préciser à quel moment la doctrine morale du démon de midi est sortie des cloîtres pour se greffer sur l'antique syndrome médical du tempérament atrabilaire ». En fait, cela est très facile, et il le dit lui-même : le « type iconographique de l'*acidiosus* et celui du mélancolique apparaissent confondus dans les illustrations des calendriers et des almanachs populaires de la fin du Moyen Âge⁸⁷ ».

En effet, c'est par le biais de certaines gravures que se réalise la conjonction la plus

⁸⁴ Textes cités par P. Miquel, *Lexique du désert*, op. cit., art. « Acedia ».

⁸⁵ Saint Jérôme, *Lettre au moine Rusticus*, CXXV, in *Saint Jérôme. Lettres*, éd. et trad. Jérôme Labourt, Paris, Belles-Lettres, 1982, t. VII, p. 128. – Dans le *Secretum*, Pétrarque se plaint du bruit des grandes villes. « Mon cœur, étoupe tes oreilles », gémit Charles d'Orléans en proie au vent de Mélancolie. Joachim du Bellay, dans *Divers jeux rustiques*, vante la surdité dans un hymne à elle dédié : *Là se voit le Silence assis à la main dextre, / Le doigt dessus la lèvre. Assise à la senestre / Est la Mélancolie au sourcil enfoncé*. La bienheureuse surdité, qui permet d'étudier, isole enfin le penseur des bruits qui l'entourent – en l'occurrence, celui des chutes tempétueuses du Nil.

⁸⁶ J.F. Brière de Boismont, *Du suicide et de la folie-suicide considérés dans leurs rapports avec la statistique, la médecine et la philosophie*, Paris, Germer Baillière, 1856, p. 165.

⁸⁷ G. Agamben, *Stanze*, op. cit., p. 37.

frappante de l'*acedia* et de la mélancolie. Produites sur une aire très limitée (le domaine germano-alsatique), ces œuvres sont pourtant largement diffusées. La production à grande échelle de ce que Roger Chartier appelle des « imprimés de large circulation » est devenue une réalité au quinzième siècle : c'est la période des almanachs, des encyclopédies de la vie quotidienne, des incunables, des xylographies. L'impression tabellaire, alliant texte et image sur un même bois gravé, se combine avec le texte typographié et mobile de la nouvelle imprimerie. Livres, feuillets, feuilles volantes se multiplient. On ne peut donc minimiser l'importance de ces gravures, quand bien même elles sont aujourd'hui extrêmement rares : elles n'ont pas été conservées, à cause de leur caractère populaire.

G. Agamben parle de deux types *confondus* : plus précisément, les deux types ne sont pas confondus, mais l'un est inclus dans la représentation de l'autre. L'*acedia* est présentée comme un *cas particulier de la mélancolie*. Des gravures allemandes et alsaciennes, derniers vestiges d'un ensemble florissant au quinzième siècle, associent *acedia* et mélancolie sur une même image. Elles se répandent dans les contrées d'un Sébastien Brant ou d'un Dürer, ainsi, probablement, qu'en France et en Angleterre. Au quinzième siècle, l'*acedia* est une composante à part entière de ce qu'on appelle le *tempérament mélancolique*.

Le Calendrier des bergers

Les imprimés illustrés de gravures sur bois qui fleurissent à la fin du Moyen Âge ne sont pas plus populaires qu'aujourd'hui, par exemple, la presse féminine, lue par toutes les couches de la société en Europe. Le *Calendrier des bergers*, gros succès de l'édition française et anglaise de la fin du quinzième siècle, avec ses horoscopes, ses divinations, ses régimes alimentaires, ses agendas, ses signes du zodiaque, ses conseils pratiques et sa délectation pour les catastrophes à grande échelle que prévoit l'astrologie judiciaire, n'est d'ailleurs pas sans rappeler, *mutatis mutandis*, des publications comme *Elle* ou *Marie-Claire*. L'annonce d'un prochain déluge, qui angoissait les contemporains, a fait place de nos jours à de grandes peurs tout aussi générales, aliments transgéniques, an 2000, sida ou vache folle. Les supplices en enfer sont remplacés par des articles scientifiques sur les maladies incurables ; la photographie en couleurs a supplanté les gravures. Mais l'horoscope, l'agenda, l'hygiène, les régimes, les recettes de cuisine, la rubrique *Santé* et les pratiques divinatoires sont toujours là.

Les estampes qui inondent le quinzième siècle sont, selon le terme de Roger Chartier, des « imprimés de large circulation⁸⁸ ». Elles se caractérisent non par leur public, impossible à cerner, mais par la réalité de leur grande diffusion. Bien malin qui peut savoir vraiment qui est lecteur des magazines actuels ; c'est encore plus difficile pour le *Calendrier des bergers*. On sait que le roi Charles VIII possédait un exemplaire de l'édition de 1493. Est-ce là le public populaire ? R. Chartier précise que « l'almanach, tenu longtemps pour le livre populaire par excellence⁸⁹ », ne s'adresse pas spécifiquement à une classe plébéienne.

En marge des manuscrits enluminés, très onéreux, l'imprimerie et la gravure se développent grâce à l'essor du papier, sans lequel rien n'aurait été possible⁹⁰. On peut

⁸⁸ Voir l'introduction au colloque *Colportage et lecture populaire. Imprimés de large circulation en Europe, XVI^e-XIX^e siècles*, dir. Roger Chartier & Hans Jürgen Lüsebrink, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 1996.

⁸⁹ R. Chartier, « Librairie de colportage et lectures "populaires" », in *Colportage et lecture populaire, op. cit.*, p. 11.

⁹⁰ Voir André Blum, *Les Origines du papier, de l'imprimerie et de la gravure*, Paris, La Tournelle, 1935, et *Les Origines de la gravure en France. Les estampes sur bois et sur métal. Les incunables xylographiques*, Paris-Bruxelles, G. Vanoest, 1927. Voir aussi François Courboin, *Histoire illustrée de la gravure en France*, Paris, M.

comparer cette situation à la photocopie par rapport au livre imprimé, de nos jours. Il faut compter en effet, au Moyen Âge comme aujourd'hui, avec la résistance des corporations qui, à l'époque, brident les *tailleurs d'images* gravées sur bois et défendent les enlumineurs. Les premiers incunables ressemblent à des manuscrits parce qu'on n'ose guère s'affirmer au début ; ils finissent par ressembler à ce qu'ils sont : des livres imprimés avant 1500, et souvent illustrés. Dans les universités, dans les écoles, dans les églises, dans les champs, dans les ateliers, on a besoin de livres, et ils se multiplient : grammaire latine, Bible des pauvres, manuels pour étudiants, ouvrages techniques avec croquis, calendriers – parfois livret de quelques feuillets, parfois simple page volante.

Le type franco-anglais du mélancolique se détermine à partir d'un *best-seller*, le *Kalendrier ou Compost des bergiers* : on y trouve mention de Paresse, mais nullement d'*Acedia* – même s'il ne faut pas se leurrer sur ces bergers, médiateurs des lois de la nature, amoureux des planètes et témoins de la vie réglée du monde cosmologique : ils plaisent sans doute aux gens des villes, épris de nostalgie bucolique.

Dès la première version, publiée à Paris en 1491 par Guy Marchant, les quatre tempéraments, debout et raides comme des figures de cartes à jouer – dont ils découlent peut-être⁹¹ – sont à la parade, surmontés de leur planète dominante là où l'on attendrait, si c'était une carte à jouer, un cœur, un trèfle, un pique ou un croissant⁹² ; ils sont reproduits à l'identique, interminablement, d'édition en édition (ill. 5). Le mélancolique est un homme au chapeau rond, les yeux baissés. Il évoque la figure de François Villon dans l'édition de ses *Œuvres*, deux ans auparavant⁹³ : il n'est pas impossible que le graveur s'en soit inspiré, Villon étant « écolier de mélancolie » tout comme Charles d'Orléans. Accompagné d'un porc, il tient à la main une canne coudée qui évoque la béquille (le *tau*) de saint Antoine. Le cochon, même dépourvu de clarine comme ici, accompagne également souvent le saint. La première version de la *Tentation de saint Antoine* de Flaubert en conserve encore le motif. Dans le *Kalendrier des bergiers*, l'illustration qui suit (une planète pour chaque jour de la semaine) renforce l'association de Saturne et de saint Antoine. Le samedi, jour de Saturne, est représenté avec une faucille et une béquille. Le type chrétien a rencontré ici le dieu païen à la faucille. Rien d'étonnant : l'image a le pouvoir d'empiler les registres et les références sans rien détruire, comme si le principe du tiers-exclu était ignoré de son langage. Ici, avec la canne de la vieillesse, les quatre âges de la vie se surimposent aux quatre tempéraments, l'hiver de la vie étant mélancolique.

5. Les Quatre Tempéraments. Première version du *Kalendrier ou Compost des bergiers*. Guy Marchant, Paris, 1491.

L'édition augmentée du livre, en 1493, représente les paresseux attaqués par des serpents volants ; on reconnaît, grâce à leur tonsure, trois moines. L'un d'eux est mordu à l'épaule par un serpent aux dents aiguës. Aucun moine ne figure dans les autres scènes de supplices infernaux

Le Garrec, 1923 (sans illustrations, malgré son titre), et la monumentale somme in-folio en quatre tomes illustrés d'Anatole Claudin, *Histoire de l'imprimerie en France aux XV^e et XVI^e siècles*, Paris, Imprimerie nationale, 1900.

⁹¹ La gravure de cartes à jouer était alors si florissante, à Lyon et à Paris, qu'on lui a attribué un rôle essentiel dans les débuts de la gravure sur bois – mais cette dérivation n'est pas entièrement convaincante. Voir A. Blum, *Les Origines du papier*, op. cit., pp. 88-89.

⁹² Le carreau n'est pas encore très répandu. Voir Henry-René d'Allemagne, *Les Cartes à jouer du XIV^e au XX^e siècle*, Paris, Hachette, 1906.

⁹³ Voir François Villon, *Œuvres*, éd. Pierre Levet, Paris, 1489.

de ce même *Calendrier* ; ainsi survivent très discrètement les origines monastiques de l'*acedia*⁹⁴. Dans les éditions ultérieures, les moines disparaissent de l'illustration : la rencontre de l'*acedia* et de la mélancolie n'aura pas lieu ici.

Les illustrations des vices et des vertus ne présentent pas davantage de rapprochements significatifs entre les deux notions. Les vices personnifiés chevauchent des animaux symboliques dans la tradition de la *Psychomachie* de Prudence – □monumental pavé du quatrième siècle, où le Moyen Âge puisa une grande partie de son iconographie⁹⁵. Ainsi la paresse est-elle représentée par un paysan monté sur un âne (animal réputé abruti) et portant un hibou (qui, quelle honte ! dort le jour) (ill. 6). On rencontre *Accidia*, homme morose, détournant la tête, monté sur un âne, dans les pénitentiels illustrés comme l'*Eruditorium penitentiale*⁹⁶, ou le combat d'*Acedia* et de *Diligentia* dans les livres d'heures, voués à la piété personnelle (ill. 7). Ces illustrations sont des archaïsmes, qui d'ailleurs font long feu : en 1617, on rencontre encore l'*acedia* gravée sur la page de titre du *Panarion* de Jean Buys. L'*acedia* figure traditionnellement dans les livres de vulgarisation destinés aux membres du clergé, comme le *De septem sacramentis* de Guillaume Baufet, que l'on imprime encore à la fin du seizième siècle, ou la *Confession générale* de Jean Columbi. Ainsi se perpétue, sans grande vitalité, la tradition héritée de Prudence⁹⁷, sans rencontrer à aucun moment la mélancolie.

6. *Accidia*, homme morose monté sur un âne. Dessin original d'Anne Larue d'après l'*Eruditorium penitentiale* (Paris, vers 1487).

7. Combat d'*Acedia* et de *Diligentia*. Heures *Ad usum Romane Curie*, Philippe Pigouchet, vers 1487. Lyon, Bibliothèque municipale.

Le domaine germano-alsatique

Dans les calendriers allemands et alsatiques du quinzième siècle, le type du *melencolicus* se caractérise par l'association de deux personnages : une femme endormie à sa quenouille, l'*acedia*, et un homme affalé sur une table. Ces gravures sur bois, accompagnées de textes, figurent dans le *Premier Calendrier allemand*, xylographie imprimée à Augsbourg vers 1480, et dans un *Calendrier de Strasbourg* réalisé vers 1500.

Plus que de la mélancolie en elle-même, il s'agit ici *des* mélancoliques ; l'illustration rejoint la veine des « enfants » des planètes, planches gravées qui représentent en détail, par petites scènes, les fonctions, métiers et états liés à telle ou telle domination astrologique : Boccio Baldini remporte un vif succès en gravant des séries qui représentent les configurations planétaires et les attributs de ceux qui se rangent sous l'influence de tel ou tel astre (Mars, Vénus, Saturne, etc.). Déjà la fileuse boudeuse exhibait clairement son nom d'*Accidia* sur une affiche allemande représentant une roue des péchés (ill. 1). Capitaine d'une série de vices, ses six « filles », *Accidia* n'est pas la mère de tous les vices, mais elle a tout de même une nombreuse descendance.

⁹⁴ Voir les gravures dans A. Claudin, *Histoire de l'imprimerie en France*, op. cit., t. I, p. 376.

⁹⁵ Voir Adolf Katzenellenbogen, *Allegories of the Virtues and Vices in Mediaeval Art*, Londres, Warburg Institute, 1939. Voir aussi Émile Mâle, *L'Art religieux du XIII^e siècle en France*, Paris, A. Colin, 1902, p. 124 et suiv.

⁹⁶ A. Claudin le date de 1487 environ et l'attribue à l'atelier d'Antoine Caillaud, imprimeur-libraire à Paris (*Histoire de l'imprimerie en France*, op. cit., t. I, p. 321).

⁹⁷ Voir *Livres populaires du XVI^e siècle. Répertoire du sud-est de la France*, dir. Guy Demerson, Paris, CNRS, 1986, pp. 173 et 176.

Les deux mélancoliques du *Premier Calendrier allemand*, réalisé vers 1480, sont une fileuse et un homme endormi (ill. 2). Une légende en vieil allemand précise : « Notre tempérament est amolli par la terre, de sorte qu'on nous dit enclins à la mélancolie. » Plongés l'un et l'autre dans le plus profond sommeil⁹⁸, ces deux types jumeaux associent la mélancolie à la paresse. Non seulement l'*acedia* est imbriquée dans l'illustration mélancolique, mais elle devient la mélancolie même. Elle n'est plus un attribut parmi d'autres de ce tempérament, mais son incarnation privilégiée.

Dans le *Calendrier de Strasbourg* figurent trois types de mélancoliques : la fileuse, l'avare et le dormeur (ill. 8). L'avare est un cas bien connu de mélancolie traditionnelle : Cesare Ripa lui rend hommage dans son *Iconologia*, au dix-septième siècle, sous le titre *Malencolico per la terra*. La pose de ce personnage, qui tient une bourse à bout de bras, rappelle celle d'*Avaritia* dans le même recueil d'images allégoriques. Il est associé à la terre, noire, froide et sèche. Le dormeur et la fileuse, motifs acédiastes, sont cités ici d'une manière décalée. Accablé sur ce qui semble une pile de livres jetés à la diable, cet homme est-il, comme Charles d'Orléans, *écolier de mélancolie*, tenu à l'étude jusqu'aux derniers jours de sa vie ? Cela n'aurait rien d'étonnant, car les hommes d'étude sont « enfants de Saturne ». Cette pose fournit un prototype au motif de l'artiste accablé, jeté le front sur la table, que popularisera plus tard Goya sous le titre *Le Songe de la raison engendre des monstres* (ill. 21). Quant à la fileuse, derrière son rouet, elle n'est pas oisive, et ne dort ni ne boude. Ses deux mains sont occupées à son travail. Ses yeux fixent la quenouille. Le rouet, invention récente, ne véhicule sans doute pas les mêmes connotations que la quenouille. Passe encore que la fileuse traditionnelle, avec son fuseau, s'apparente aux vanniers et aux tresseurs de corde du monachisme ancien ; mais comment rester de marbre devant une innovation technologique ? À moins qu'il n'ait pas compris le sens du motif, le graveur, dans la transposition qu'il risque du fuseau au rouet, égare le thème de la fileuse boudeuse. Il se peut aussi qu'aux premiers temps du seizième siècle, cette métaphore du filage féminin acédiaste ait perdu de sa pertinence – en même temps que se perdait l'usage de la quenouille et du fuseau.

8. Mélancoliques. *Calendrier de Strasbourg*, gravé vers 1500.

⁹⁸ Dès l'Antiquité, la *Sagesse de l'art de médecine* [*Sapientia artis medicinae*] décrit des malades mélancoliques portés au sommeil. Au quatrième siècle, le médecin Vindicien qualifie ces malades de *somniculosos* (engourdis, somnolents). Voir E. Panofsky *et al.*, *Saturne et la mélancolie*, *op. cit.*, pp. 116-117, 171-172, 181 et 185-186.

III

Figures

Des hommes tristes près du feu

L'automne du Moyen Âge est l'époque des fileuses boudeuses ; elle est aussi celle de l'homme à l'oreiller. La figure masculine de l'*acedia* marque le retour de la *tristitia* religieuse, en marge de la grande diffusion de la paresse ordinaire. En effet, le dormeur ne véhicule pas les mêmes connotations que la fileuse. Il trahit la méfiance populaire envers la vie contemplative qui, avec la méditation, les lectures saintes et les extases, n'est pas très différente, vue de loin, de la vie paresseuse – tranquillement passée au coin du feu tandis que pioche le laboureur. La partition nette entre paresse et vie active, qu'illustre la gravure de *La Nef des fous* (ill. 3), maquille à peine cette accusation rémanente. Ce n'est pas un hasard si les hommes acédiastes, endormis au coin de leur feu, ont parfois un livre auprès d'eux. Le pas est vite franchi de la contemplation de Dieu au sommeil ; de nos jours, on plaisante encore sur les limites ténues entre le travail intellectuel et la sieste.

Les figures masculines de l'*acedia* n'appartiennent pas au registre *populaire* des imprimés à grande diffusion que sont les calendriers et les almanachs xylographiques. Ce sont plutôt des peintures, objets uniques, et leurs possesseurs ne sont pas le tout-venant. Le roi Philippe II d'Espagne possédait *Les Péchés capitaux* de Bosch, dont il avait fait un objet de contrition personnelle. Ces représentations sont proches de la tradition de saint Thomas d'Aquin qui associe l'*acedia* à la *tristitia*. L'une et l'autre rongent le cœur du chrétien qui se détourne du bien divin. C'est la paresse spirituelle qui accable l'homme devant son feu : une religieuse, un diable, un crucifix sont là pour le rappeler.

Songes de doctes : Bosch, Dürer

Jérôme Bosch (v. 1450-1516) peint un sujet grave sur un plateau de table : une roue des sept péchés capitaux, sous le regard de l'œil de Dieu qui voit tout. Une telle austérité, inattendue dans ce contexte, est renforcée par le motif peu amène des quatre fins dernières de l'homme, aux quatre coins de la peinture. Cette œuvre de jeunesse⁹⁹, qui date sans doute de 1480, reste marquée par un esprit médiéval. Les scènes du Jugement dernier avaient été popularisées tant par un petit livre sur la misère de la condition humaine, écrit au douzième siècle par un cardinal appelé à un plus haut destin – Lothaire de Segni, futur pape Innocent III (1198-1216) –

⁹⁹ Voir Charles de Tolnay, *Jérôme Bosch*, Paris, Booking International, 1989, p. 16, et Robert L. Delavoy, *Bosch*, Genève, Skira, 1990, p. 19.

que par les *artes moriendi* gravés depuis le début du quinzième siècle¹⁰⁰. La figuration de petites scènes juxtaposées est médiévale, par opposition à la perspective centrée louée à la Renaissance. Enfin, l'inscription *accidia* (et non *pigritia*) dans la case de la paresse est un archaïsme volontaire. Le peintre aurait dû omettre l'*acedia*, qui fait partie des huit esprits de malice selon Évagre et non point des sept péchés capitaux selon saint Grégoire. Il ne le fait pas. Ce choix en témoigne de sa prise de position : l'*acedia* est ici entendue comme un péché spirituel.

Selon Charles de Tolnay, à l'époque de Bosch, les péchés capitaux sont « sécularisés ». Au lieu de personnifier des notions abstraites, ils « s'expriment dans des tranches de vie choisies au hasard¹⁰¹ ». Sans doute, mais cela ne leur enlève rien de leur sérieux. De plus, que ce soit un futile plateau de table qui soit ainsi décoré ne signifie pas que Bosch se moque des péchés comme d'une guigne. L'automne du Moyen Âge n'est guère porté à rire de la mort et du jugement. Ici, le festival coloré des péchés qui ornent le centre de la composition ne peut faire oublier les médaillons des quatre fins dernières de l'homme : mort, jugement, enfer, paradis. À partir de cette époque, on considère que chaque homme est jugé par Dieu aussitôt après sa mort, et non à la fin des temps. Cette angoisse se traduit par des danses macabres et des *transis* rongés de vers, qui perdurent au siècle suivant¹⁰². Quant à l'*ars moriendi*, il n'encourage guère les pauvres pécheurs à la tranquillité d'esprit au moment de l'heure dernière¹⁰³. Rares sont les élus, comme l'avait déjà montré le *De miseria* de Lothaire qui fit trembler les âmes jusqu'au seizième siècle. Jérôme Bosch invite au repentir au cœur même de la vie la plus quotidienne. Il s'inspire de miniatures des Vices et des Vertus d'après des manuscrits de *La Cité de Dieu* de saint Augustin. Rien de tout cela n'évoque la parodie. L'usage qu'en fait Sa Majesté le très catholique roi Philippe II d'Espagne non plus.

Un homme morose dort près du feu, dans son fauteuil, calé sur un oreiller, tandis qu'une religieuse lui tend un chapelet (ill. 9). Les autres péchés sont représentés par de vives saynètes empreintes de l'air flamand, prospère et bien astiqué, mais l'*accidia* détonne par la présence de la religieuse, par le dépouillement d'une scène d'intérieur aux rares accessoires, par des couleurs sobres et par un titre qui fleure la tradition monastique. Le dormeur tient l'une de ses mains cachée dans son vêtement, comme pour tâter maladivement sa poitrine. Cette inquiétude, aux accents augustiniens, guide le spectateur vers les limbes insondés de la *tristitia*, comme aurait dit Baudelaire. Une capuche couvre la tête de ce mauvais chrétien : tous les acédiastes mâles de cette époque portent quelque chose sur la tête, capuche ou calot, suivant la tradition de l'astronome inutile chez Alciat. Cesare Ripa s'en souviendra quand il coiffera son *Acedia* – fût-elle femme – d'un chiffon entortillé autour de la tête (ill. 17), symbole de la torpeur de sa pensée.

9. Jérôme Bosch, *Accidia. Détail des Sept Péchés capitaux, peinture sur bois, 1480. Madrid, Musée du Prado.*

L'homme porte à la ceinture une de ces bourses comme on en voit si souvent dans la peinture flamande. Attribut mélancolique, comme dans la *Mélancolie* de Dürer, gravée quelques années plus tard ? C'est plus équivoque. Passé dans la ceinture derrière la bourse, un grand

¹⁰⁰ Voir Lothaire de Segni, *De miseria humane conditionis* [1195], éd. Michele Maccarrone (en latin), Lucani, Thesauri Mundi, 1955. Sur les *artes moriendi*, voir Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, PUF, 1957, t. II, « Le Nouveau Testament », p. 637 et suiv. et pp. 655-656.

¹⁰¹ C. de Tolnay, *Jérôme Bosch, op. cit.*, p. 16.

¹⁰² Voir Johan Huizinga, *Le Déclin du Moyen Âge*, trad. J. Bastin, Paris, Club du Meilleur Livre, 1958.

¹⁰³ Voir Michel Vovelle, *L'Heure du grand passage. Chronique de la mort*, Paris, Découvertes-Gallimard, 1993, et Philippe Ariès, *Essai sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Seuil, 1975.

poignard – et non, comme on a pu le dire, une chandelle à demi-éteinte¹⁰⁴ – se dresse d’une manière curieusement mais indiscutablement égrillarde. À sa base, on distingue deux petites boules d’or. La main à la bourse, dès lors, prend un sens particulier. Ce que dénonce et réproouve Bosch ici, sans une ombre de pudibonderie, n’évoque guère le traditionnel motif de la bourse mélancolique.

La position du dormeur, selon les canons de la peinture médiévale, indique qu’il est en train de rêver : le Bien divin lui-même, sous les apparences d’une religieuse vue en songe, se dresse aux côtés du pécheur. Rien ne contraste davantage avec la *gula* bien concrète ou la réaliste *ira* qui occupent d’autres scènes du tableau ! L’*accidia* admet la complexité d’un fantôme et, partant, deux plans de réalité dans l’image. Cette allégorie de la Religion, aux yeux tristes et vigilants, contraste avec le sommeil érotique de l’homme. Il n’était pas facile de représenter en peinture la sécheresse abstraite, le détournement de la charité ; Bosch y parvient en dirigeant vers le chapelet tendu les yeux fermés de l’aveugle volontaire. Ainsi se déchiffre, comme un rébus, la sentence bien connue : *Ils ont des yeux pour voir et ne voient pas.*

Dans le sillage de l’*Accidia* de Jérôme Bosch, on trouve deux autres œuvres : une peinture du Maître d’Anvers, *Allégorie de l’Envie et de la Paresse*, et une gravure de Dürer, *Le Songe du docteur*.

Le Maître d’Anvers, peintre de l’école flamande, composa vers 1490 une suite des Vertus et des Vices, parmi lesquels figure la Tristesse. *Hier is traerichheit*, annonce un cartouche surmonté d’une scène où un homme à la moue triste, portant capuche et col fourré, soutenant sa tête d’une main, est endormi sur son oreiller (ill. 10). La réprobation de la religion est indiquée par un crucifix qui semble surplomber directement, comme une épée de Damoclès, l’oreiller de perte. Preuve que cette influence n’a pas suffi pour ramener le pécheur dans le droit chemin de l’éveil, un diabolin triomphant occupe l’espace de droite et semble montrer fièrement son travail en soulevant, tel un rideau de théâtre, le drap qui recouvre le dormeur. Ce dispositif de révélation théâtrale est redoublé par le rideau du lit, qui se prolonge hors-cadre et semble porter une ombre sur le tableau. Pareil trompe-l’œil invite à imaginer un tableau voilé par un vrai rideau qui, une fois ouvert, trahit l’ignominie de ce qu’on dissimule : le coupable sommeil de la triste *acedia*.

10. Le Maître d’Anvers, *Allégorie de l’Envie et de la Paresse*. Peinture sur bois, vers 1490. Anvers, Musée royal.

Cette peinture se rattache à ce que l’on pourrait appeler le *type de Boèce*, illustration fréquente dans l’enluminure médiévale des manuscrits de la *Consolation de la philosophie* : on y représente le malheureux philosophe couché, réduit au désespoir, mais consolé par la Philosophie. À l’idée de tristesse inhérente à cette scène s’ajoute donc, indirectement, celle de sagesse, car l’idée du *lit de douleurs* se superpose à celle du *lit d’audience* et du *lit de justice* des rois de France, elle-même tributaire du *lit d’étude* de Salomon¹⁰⁵. Certes, la scène peinte par le Maître d’Anvers est peu ambiguë car à la place de la Philosophie se tient, à l’inverse, un démon ricanant. Pourtant, le modèle du lit de Boèce, mis en scène par le dispositif des rideaux et de la couverture que l’on écarte pour montrer cet homme de douleur, n’est pas si clair. N’était le démon, dont le pittoresque tranche sur l’atmosphère paradoxalement religieuse et recueillie de la scène, elle aurait quelque noblesse en vertu des références qui s’y entrecroisent, et la position de l’homme souffrant à l’aplomb du crucifix ne serait pas sans écho. L’*acedia-tristitia*, sommeil de la religion et de la raison, n’est vraiment pas un péché aussi simple que les autres.

¹⁰⁴ Voir Jacques Chailley, *Jérôme Bosch et ses symboles*, Bruxelles, Palais des Académies, 1978, p. 81.

¹⁰⁵ Voir E. Panofsky et al., *Saturne et la mélancolie*, op. cit., pp. 159, 359 et 368 et 159.

Pas de feu pour l'acédiaste du Maître d'Anvers, qui souffre dans son lit. En revanche, la gravure de Dürer, *Le Songe du docteur* (vers 1497-1498), représente un magnifique poêle de faïence, substitut du traditionnel feu de cheminée (ill. 11). Le vieux docteur dort d'un profond sommeil. Le diable lui titille l'oreille, son point sensible, avec un soufflet. Cette puce à l'oreille, au sens érotique du terme, le tenaille assez pour susciter la vision d'une femme aux seins durs, aux tétons dressés, qui ne semble pas autrement séduisante à nos yeux contemporains. Cette allégorie de la masturbation est complétée par un angelot, le petit enfant Amour peut-être, fils de cette grande Vénus, qui tente en vain, ô symbole ! de grimper sur des échasses qu'on veut croire rétives. Peut-être même est-ce un fruit défendu qui repose à l'intérieur d'une des alvéoles de céramique ornant le poêle. En tous cas, le docteur, frileusement encapuchonné, dort sur un luxueux oreiller garni de glands soyeux à franges. Les coins de sa bouche s'affaissent, peut-être plus à cause de sa vieillesse que de sa tristesse. On croit déjà voir ici la « dépravation de vieux passionné », soutenant à grand peine le péché de chair, dont fera mention Huysmans dans *À rebours*.

11. Dürer, *Le Songe du docteur*. Gravure sur cuivre, 1497-1498.

Panofsky souligne les éléments qui modernisent, dans *Le Songe du docteur*, le concept médiéval du paresseux sujet à la tentation, comme la présence de symboles humanistes, la Vénus à l'antique, le Cupidon échassier. Il conclut néanmoins au rattachement de cette gravure à un univers médiéval, ne serait-ce que parce qu'elle semble l'illustration parfaite de ces vers de *La Nef des fous* qui décrivent le paresseux comme un loir en hibernation, tandis que le Malin sème ses graines dans sa paresse pour y faire pousser tous les vices¹⁰⁶. Dürer (1471-1528) n'abandonne donc pas les traditions médiévales. Cet esprit de la Renaissance, assez fier de l'être pour prôner, dans l'apprentissage de tout artisanat, la mesure et la géométrie¹⁰⁷ et qui semble avoir superbement ignoré Bosch, alors qu'il passait par chez lui – sans doute parce que le vieux maître n'incarnait qu'« une tradition morte, un âge révolu¹⁰⁸ » – ne semble pas avoir renoncé à l'illustration moralisante, et si médiévale encore, des péchés. Une vingtaine d'années après les *Péchés capitaux* de Bosch, le *Songe du docteur*, avec son petit diable et ses évocations érotiques, n'est pas si étranger à l'esprit du peintre de Bois-le-Duc.

Dans la gravure de Dürer, il ne s'agit pas, comme dans *La Nef des fous*, d'être un loir en hibernation, mais bien un docteur qui abandonne son étude – variante intellectuelle du religieux qui dort au lieu de penser à Dieu. Dürer insiste également sur la dimension sexuelle de l'*acedia*. L'oreiller du mauvais chrétien qui, sourd aux cloches qui sonnent à potron-minet pour l'appeler à la messe, préfère rester au lit, se mue en attribut onaniste. On comprend que, devant tant de lubricité intime, la Religion, sur le *tondo* de Bosch, ait un air si désenchanté.

Bruegel

La paresse est l'oreiller du diable : mentionné plusieurs fois par E. Panofsky, ce proverbe n'apparaît pas dans le tableau des *Proverbes flamands* peint en 1559 par Bruegel (v. 1525-1569). Mais au centre de l'œuvre, une petite scène d'intérieur a de quoi attirer l'attention.

¹⁰⁶ Voir E. Panofsky, *La Vie et l'art d'Albert Dürer*, op. cit., pp. 115-116.

¹⁰⁷ Voir l'épître dédicatoire à W. Pirckheimer pour son traité traduit en français sous le titre *Instructions pour la mesure à la règle et au compas*, in A. Dürer, *Géométrie*, Paris, Seuil, prés. et trad. Jeanne Peiffer, 1995, pp. 135-136.

¹⁰⁸ Robert L. Delavoy, *Bosch*, op. cit., p. 7.

Sous une guérite abritée par un toit vert, transparente à nos regards de voyeurs intéressés, un homme à genoux enserme, dans une position suppliante qui pourrait aussi avoir quelque connotation obscène – les tableaux flamands sont pleins de discrets détails de ce genre – un monstre gras à la tête surmontée de bois d’arbres morts, vautré dans un haut fauteuil (ill. 12). Un morceau de la queue du monstre – laide mais non fourchue, façon queue de rat – apparaît discrètement sous le trône. Le monstre tient sa tête en position de mélancolie dans sa main longue et squelettique. Un autre homme actionne un soufflet, dont l’extrémité est dirigée vers l’oreille du suppliant. Détail non négligeable, le monstre est ceint, comme un moine : sa ceinture semble surtout retenir ensemble les deux parties de ce qui semble sa carapace, mais cette ceinture n’est pas sans évoquer le hideux déguisement des hommes de peu de foi, acédiastes en diable et se faisant passer pour pieux.

12. Bruegel, *Proverbes flamands*. Huile sur bois, 1559 (détail). Berlin, Musée de Dahlem.

Selon Pierre Francastel, il s’agit là de deux scènes illustrant les proverbes *Se confesser au diable* et *Celui qui souffle dans l’oreille*. Selon Rose-Marie et Rainer Hagen, il faut également identifier deux scènes : *Il va se confesser au diable* (il confie ses secrets à ses ennemis) et *Souffler à l’oreille* (mettre la puce à l’oreille)¹⁰⁹. Ces deux traductions sont sensiblement identiques, la seconde, plus explicite, apportant une note sexuelle : on sait ce qu’il en résulte quand Panurge déclare avoir « la puce à l’oreille » ! Une troisième scène a lieu sous la même guérite : un homme met un cierge au diable, ce que P. Francastel traduit par *Allumer un cierge au diable* et que R.M. et R. Hagen explicitent ainsi : *Il est bon d’avoir des amis dans tous les camps*.

Les *Proverbes flamands* portent aussi le titre de *Monde à l’envers*, indice de dénonciation morale – on retrouvera plus tard les mêmes caractéristiques dans *Le Roi Lear* de Shakespeare. La position *centrale* de la scène dans le tableau de Bruegel renforce cette hypothèse. Et si, sous couleur d’illustration des proverbes, Bruegel montrait que la paresse, aggravée d’hypocrisie chrétienne, de faux-semblants et d’évagations érotiques, est la mère de tous les vices ? L’homme qui met des cierges au diable rappelle les chandelles dérisoirement allumées de l’*Accidia* de Bosch, et la scène à trois du diable, du suppliant et du souffleur reprend, en inversant les positions, celles du *Songe du docteur* ou de la *Tristesse* du Maître d’Anvers. C’est le diable lui-même qui a pris la place du gras dormeur chrétien, tandis que deux hommes s’activent autour de lui ; c’est lui, le diable, qui affecte une position songeuse, douloureuse et réfléchie. De ses yeux vides, qui sont deux trous noirs, il contemple le lointain ; autour de lui, moteur secret de l’action humaine que la peinture met en évidence, le monde des proverbes agite ses mille couleurs comme autant de prétextes dérisoires à différents péchés humains. Une fois de plus, l’*acedia* est le moteur de tous les maux et de toutes les folies. L’anathème est jeté sur le monstre songeur, ce faux chrétien qui entraîne le monde entier dans la danse et qui, de sa position centrale, met tranquillement le monde à l’envers, pour son malheur.

Évagation cartésienne

Ce n’est pas hasard si c’est en restant dans la petite pièce bien chauffée qu’il appelle justement son *poêle* que Descartes réalise, dans la deuxième de ses *Méditations métaphysiques*, la gymnastique intellectuelle qui consiste à approcher du feu un morceau de cire pour changer son aspect. Méditant dans son poêle, Descartes dénonce aussi bien le rêve, si frappant qu’on le croit réel, que les choses elles-mêmes, comme cette cire dure qu’un peu de feu transforme en matière

¹⁰⁹ Pierre Francastel, *Bruegel*, Paris, Hazan, 1995, p. 224. Rose-Marie & Rainer Hagen, *Tout l’œuvre peint de Bruegel*, Cologne, Taschen, 1994, p. 36.

molle et fluide. Dans la biographie intellectuelle en langue vulgaire qu'est le *Discours de la méthode*, en 1637, Descartes avait déjà abordé « les rêveries que nous imaginons étant endormis » et mis en garde contre le pouvoir de l'imagination et des sens. Mais c'est dans les *Méditations métaphysiques*, publiées en latin en 1641, que la question de l'irréalité du rêve trouve un plus complet développement – non sans rapport avec quelque lointain parfum d'*acedia*.

Juste avant l'épisode du morceau de cire, Descartes vient de se confronter à la puissance de l'imagination et au pouvoir du songe. Il tente de distinguer la réalité avérée de ses pensées (*cogitationes*) et le contenu parfois fantasque qu'elles peuvent prendre, y compris dans les rêves. C'est moi qui pense, même des choses fausses ; c'est moi qui suis, même si je rêve. *Falsa hæc sunt, dormio enim ?* Soit. Mais près de son feu qui transforme la cire et le monde, Descartes affirme que quand bien même il dormirait toujours (*quamvis semper dormiam*), c'est bien lui qui dort ; et quand bien même tous les contenus des pensées, des rêves et des imaginations seraient mensongers, il reste, lui, indéniablement, de tous ces mensonges, la source sûre : *At certe videre videor, audire, calescere. Hoc falsum esse non potest. Voir, entendre, avoir chaud (près du feu) : l'acédiaste de l'automne médiéval s'est mué, deux siècles plus tard, en philosophe qui ne renie pas le feu, ni le sommeil, ni les rêves, ni ces pensées qu'il appelle cogitationes*. G. Agamben glose la *co-agitatio* en « incessant discourir » qui peut aussi bien être celui des fantasmes intérieurs : de fait, l'acte de pensée que recouvre le mot latin n'est pas dissocié de la faculté d'imaginer, de se représenter quelque chose. On en revient à Jean-Baptiste Botul, qui écrit dans *La Vie sexuelle d'Emmanuel Kant* :

D'ailleurs, qu'est-ce que la *coagitation* ? Au sens médiéval, la *coagitatio* désigne la folle agitation des fantasmes dans notre esprit. C'est une suractivité de l'imagination, une hypertrophie de la fantaisie, liée à cette *acedia* mélancolique dont je vous parlais à l'instant¹¹⁰.

À ce stade, dans les *Méditations métaphysiques*, l'acte de penser n'est pas encore distinct de l'acte de sentir, d'éprouver, de rêver, d'imaginer, c'est-à-dire de voir se former dans sa pensée l'image des choses corporelles (*res corporeas, quarum imagines cogitatione formantur*).

C'est à cause de ce mélange indistinct des *cogitationes*, dans lequel il ne voit goutte, que Descartes se propose de prendre un peu de repos. Il lâche un peu la bride à son esprit, afin de le mieux conduire en fin de compte. Éloge de la paresse ? De toute méditation, on se détourne. Voici justement un morceau de cire, distraction parfaite, chose parmi les plus communes. Tranquillement, on le regarde changer de forme, ce qui est sans doute divertissant. Le savant s'amuse avec ses accessoires de bureau. À notre époque, on aurait sans doute, plutôt que de faire rêveusement griller les cachets, dessiné des symboles désœuvrés dans les marges de quelque grand œuvre encore à venir.

Le fil de la méditation reprend, à la faveur de ce détournement de l'attention vers les distractions du monde extérieur. De la cire fondante, on conclut que la seule chose qui existe à coup sûr est non la chose elle-même, mais seulement l'esprit qui la considère : *Nihil dum enim aliud admitto in me esse præter mentem. Mens, l'intelligence, s'est substituée aux insomnia et somnia* des premiers temps de trouble extrême, à ces songes, ces rêves, ces chimères qui obligeaient encore le philosophe à se définir par une série de négations : *Non sum [...] corpus humanum [...] ; non sum etiam [...] aer [...], non ventus, non ignis, non vapor, non halitus*. Vent, feu, vapeur d'eau, exhalaison : quatre éléments en filigrane, quatre points cardinaux qui n'en sont pas esquissent en creux le sort d'une âme désorientée, d'un fantôme sans ancrage dans le cosmos brut, envahi par l'air, le feu, l'eau, la terre.

¹¹⁰ Jean-Baptiste Botul, *La Vie sexuelle d'Emmanuel Kant* (conférences, 1946), s.l., Éditions Mille et une Nuits, 1999, p. 56.

Le premier ressaisissement est celui de la pensée en tant qu'elle est *co-agitatio*, incessant discourir intérieur : *Sed quis igitur sum ? Res cogitans. Quis est hoc ? Nempe dubitans, intelligens, affirmans, negans, volens, nolens, imaginans quoque, et sentiens*. Là est le moment acédiaste, celui de la confusion des images mentales, des sensations et des idées. C'est l'instant où se côtoient et s'interpénètrent toutes les formes de la vie intérieure. Cogiter, c'est tourner les pensées qui, dans ce mouvement, arrachent à toutes les sphères de l'esprit des fragments d'autres espaces mentaux – douter, penser, dire oui, dire non, vouloir oui, vouloir non, imaginer et ressentir. L'assomption du mot *mens*, à la fin de la deuxième méditation, marque que le pas acédiaste est franchi, que ce moment est dépassé. Il n'est plus temps de cogiter, de dormir, de rêver peut-être près d'un feu ou d'être le lieu d'assaut des *logismoi*, mais d'affirmer, sur des bases nouvelles, un nouveau règne de la pensée.

On aurait sans doute tort de conclure que la méthode de Descartes – revenir à la nudité première de la connaissance, faire table rase des choses fausses – est proche, *mutatis mutandis*, de l'épreuve ancienne du désert : surmonter la peur du vide dans le domaine de la vie spirituelle n'est pas la même chose que de ressaisir à neuf les éléments premiers de la vie intellectuelle. Malgré ces réserves, aborder Descartes par le biais de l'*acedia* n'est pas sans résonances.

Le Sagittaire et la mélancolie

Même certains satisfont à l'esprit, par ce fait de ne sembler pas dépourvus de toute accointance avec de hasardeux symboles.

Mallarmé, Richard Wagner. *Rêverie d'un poète français*

Sur l'*Accidia* de Jérôme Bosch figure un petit détail que j'ai passé sous silence : derrière le dormeur, dans une petite niche pratiquée dans le mur, figure un pot contenant des traits ou des flèches et une arbalète (ill. 9).

L'arbalète

La plupart des commentateurs de l'image éludent ce détail. J. Chailley évoque cependant cette « arbalète inexplicée », placée « à côté d'une cruche ébréchée d'où sortent deux objets mal identifiés (peut-être des fuseaux de rouet) ». Il propose une explication alchimique – représentation symbolique de l'ardeur sexuelle par la rencontre du masculin et du féminin – trop générale pour être pertinente, même si on le suit dans sa conception d'un Bosch tendant tous ses efforts esthétiques vers la défense de la foi contre l'alchimie, usurpatrice démoniaque¹¹¹.

On peut pourtant gager que, chez un peintre comme Bosch, cette arbalète ne vient pas par hasard. Il faut exclure le symbolisme de la peste, relatif aux arcs et aux flèches selon Guy de Tervarent¹¹², car l'arbalète, engin d'invention récente, n'a rien de mythologique ou d'allégorique. Différentes gravures médiévales représentent des arbalétriers en train de chasser

¹¹¹ Voir J Chailley, *Jérôme Bosch et ses symboles*, op. cit., pp. 81 et 13.

¹¹² Voir Guy de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane*, Paris, Droz, 1997, p. 53.

ou de faire la guerre. Pour Bosch, l'arbalète renverrait à la guerre plutôt qu'à la chasse, si l'on en croit un détail d'une *Tentation de saint Antoine* où l'on voit des machines de guerre et des soldats brandissant des arbalètes (ill. 19). Cependant, l'examen de la *Tentation* ne met en évidence aucun lien entre l'*acedia* et l'arbalète. Les péchés capitaux et leur punition sont représentés dans les détails, mais aucune punition spécifique n'est mentionnée pour l'*acedia*. Par ailleurs, un pot avec des flèches peut être un symbole d'ébriété et de glotonnerie¹¹³, mais que faire alors de l'arbalète ? Les mots néerlandais désignant l'arbalète (*kruisboog*) et la paresse (*luiheid*) n'ont aucune proximité linguistique.

Les proverbes ont parfois été, pour Bosch comme pour Bruegel, une source d'inspiration. Aucun ne met en relation le péché spirituel et l'arbalète¹¹⁴, ce qui aurait pu expliquer leur rencontre étrange dans la peinture des *Péchés capitaux*. Le tableau de Bruegel met en scène un arbalétrier envoyant deux flèches coup sur coup : c'est là un homme qui gaspille ses munitions à l'envi.

Il n'est pas question d'arbalète dans la *Visio tundali*, traité eschatologique irlandais fort populaire d'un certain Moyen Âge visionnaire, dont il existait alors – entre autres – une traduction en néerlandais que Bosch aurait utilisée pour forger ses monstres¹¹⁵. Les gravures sur bois du début du quinzième siècle ne brillent pas par la présence significative d'une arbalète. Le *Calendrier des bergers*, la *Bible des pauvres* ou le *Speculum humanæ salvationis* font certes apparaître les enfants de Saturne ou les péchés capitaux, mais point d'arbalète associée à l'*acedia*. La machine de guerre appelée *scorpio*, parente de l'arbalète, diffère sensiblement de l'arme peinte par Bosch : aucun salut allégorique ne viendra ici du scorpion¹¹⁶.

Même la *Psychomachie* de Prudence, bruissante de combats guerriers, n'offre pas une telle perspective – bien qu'elle eût pu être relayée par le *Pèlerinage de la vie humaine* de Guillaume de Deguilleville, ouvrage contemporain de l'épopée dantesque, qui connut un prodigieux succès en remettant à l'honneur le combat des Vertus et des Vices. Dans le long poème de Prudence¹¹⁷, Sensualité combat Sobriété – ô nouveauté ! – sans flèche, sans arc, sans javelot, à coups de violettes et de pétales de roses. Mais tout cela manque justement d'armes de jet. Les Vertus aux muscles bardés de fer suivent le char de la Sensualité. Il faudra, pour que l'ordre revienne, que Sobriété terrifie les chevaux du quadriges avec la croix, voit son ennemie déchirée sous les roues de la voiture et lui écrase la bouche avec une pierre, pour lui faire boire son sang et avaler ses os réduits en bouillie. Pas la moindre arbalète ! Le combat s'achève sur la débandade de l'Amour, laissant flèches, arc et carquois ; fuient tout autant Ostentation, Badinage et Volupté. Une traînée de colifichets féminins, véritable réservoir à vanités, marque le sillage de la retraite : épingles à cheveux, rubans, bandelettes, agrafes, violettes, corsets, diadèmes, colliers. Tout cela est foulé aux pieds par l'armée de Sobriété, qui ne jette à ce butin pas le moindre regard de coupable convoitise. Mais d'arbalète, toujours point !

C'est de Prudence que vient la conception de saint Grégoire, aux yeux de qui les vices sont comme des capitaines d'armée, dirigeant les troupes qu'ils ont eux-mêmes enfantées. Par la suite, l'engagement chrétien est comparé à un combat permanent. Dans le tableau de Bosch, l'arbalète désaffectée serait à la fois le symbole de la honte du dormeur (qui ne l'utilise pas) et

¹¹³ Voir Dirk Bax, *Hieronymus Bosch. His picture-writing deciphered*, Rotterdam, A.A. Balkema, trad. anglaise 1979, pp. 379 et 90.

¹¹⁴ Voir P. Francastel, *Bruegel, op. cit.*, p. 224, « Les proverbes flamands », et Rose-Marie & Rainer Hagen, *Tout l'œuvre peint de Bruegel, op. cit.*, p. 36.

¹¹⁵ Voir Robert L. McGrath, « Satan and Bosch. The *Visio tundali* and the Monastic Vices », in *Gazette des Beaux-Arts*, janv. 1968, pp. 45-50.

¹¹⁶ Voir G. de Tervarent *Attributs et symboles dans l'art profane, op. cit.*, pp. 394-395.

¹¹⁷ Prudence, *Psychomachie*, texte établi et traduit par M. Lavarenne, revu et corrigé par J.L. Charlet, t. III, Paris, Belles-Lettres, 1992.

un appel à sa louable réaction. L'engin ne demande qu'à être saisi dans la niche où il croupit, afin d'être armé des traits qui sont rangés dans le pot. La chandelle allumée, au-dessus de la cheminée, pourrait signifier l'espoir religieux jamais éteint¹¹⁸. Mais cette explication est vague. Pourquoi le soldat de Dieu serait-il armé spécifiquement d'une arbalète ?

Faute de répondre à cette question, changeons de cap. Est-ce que l'arbalète ou l'arc ne seraient pas plus profondément acédiastes, ou mélancoliques ?

Guérande

Un chapiteau du douzième siècle, sculpté dans le granit, de la collégiale Saint-Aubin, à Guérande (Loire-Atlantique), représente un centaure-sagittaire armé d'une arbalète ou d'un arc de petite taille, menaçant une femme qui tombe à demi de la monture sur laquelle elle est juchée, la figure détournée, faisant la moue en tendant l'index vers son adversaire, les yeux baissés, l'air triste (ill. 13). Pour peu que l'on identifie cette femme avec une allégorie de l'*acedia*, on constatera que, quelques siècles avant la roue des péchés capitaux de Bosch, l'*acedia* a déjà rencontré un instrument comme l'arc ou l'arbalète sur une représentation figurée. On doutait que, pour l'interprétation de l'arbalète dans le tableau de Bosch, la clé du mystère pût venir du scorpion. Sans doute faut-il dès lors interroger son proche voisin zodiacal : le Sagittaire.

13. Sagittaire. Motif sculpté d'un chapiteau de la collégiale Saint-Aubin de Guérande, douzième siècle. Dessin de Léon Gaucherel lithographié par Thierry & Stephen Merlin, 1845.

Fernand Guériff, commentateur féru d'alchimie, identifie la scène représentée sur ce chapiteau comme *Centaure-sagittaire et la Cabale*. Pourtant, rien ne permet de conclure qu'il s'agit là d'un initié majeur « qui a réussi à pénétrer les arcanes cabalistiques », visant de son arc la Cabale « parce qu'elle est pour lui le but suprême à atteindre¹¹⁹ ». Pourquoi diable le centaure s'acharnerait-il ainsi contre l'objet de ses vœux ? Symboliquement, la quête de la connaissance ne peut être figurée par un combat de ce type, d'autant plus que la pose est celle, reconnaissable entre mille, d'un affrontement psychomachique.

Les églises romanes apprécient les motifs binaires, soit dans un but décoratif, soit pour symboliser une lutte. Ici, l'attitude de la femme est celle de la défaite. On ne pressent nulle fusion entre ce qui serait un initié et la connaissance qu'il viserait. Il s'agit plutôt d'un combat dans le contexte de la représentation des vices. Selon l'abbé Garnier, l'index pointé renvoie ici à la relation entre le vice personnifié et sa manifestation concrète : il rappelle l'exemple d'une Convoitise pointant ce qu'elle désire, d'une Envie désignant un couple qui s'embrasse, d'une Avarice montrant du doigt ses biens¹²⁰.

Le centaure-sagittaire combat une femme à la tête baissée, au regard détourné, à la moue triste : peut-on risquer d'identifier une figure féminine de l'*acedia* ? Dès lors, le centaure incarnerait un principe de bonne vie chrétienne, opposable à la *tristitia* du détournement de Dieu. Est-ce plausible ? Ce monstre incarne en général, au Moyen Âge, la force brutale, l'instinct, la concupiscence charnelle : n'est-ce pas le centaure Nessos qui tenta jadis d'enlever Déjanire, l'épouse d'Héraklès ? Peut-être ne s'agit-il pas tant ici d'un centaure que d'un

¹¹⁸ Voir par exemple E. Mâle, *L'Art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, Paris, Armand Colin, 1949, p. 312.

¹¹⁹ Fernand Guériff, *La Collégiale Saint-Aubin de Guérande*, s.l. [Le Pouliguen], Jean-Marie Pierre, 1985, p. 113.

¹²⁰ Voir François Garnier, *Le Langage de l'image au Moyen Âge*, □ville, éditeur, date, p. 165.

Sagittaire – au sens zodiacal du terme. Le centaure armé d'un arc est le logotype traditionnel du signe du Sagittaire. On le trouve sous cette forme, par exemple, dans l'illustration des jours de la semaine du *Calendrier des bergers* de 1508. Il continue aujourd'hui d'être représenté communément ainsi, dans n'importe quel horoscope de journal féminin. C'est donc un sagittaire qui met ici en joue l'*Acedia*, avec son arc ou son arbalète. Pourquoi ?

Guérande intéresse les écrivains du dix-neuvième siècle. Flaubert et Maxime du Camp, visiteurs de la collégiale en 1847, ont laissé quelques notes de voyage. Flaubert apprécie les vitraux, mais ne regarde pas les chapiteaux. Pour tout dire, le souvenir de la ville reste à ses yeux celui d'un « montreur de phénomènes curieux », au marché qui jouxte le monument. Maxime du Camp confirme l'intérêt passionné que son ami voue à un « phénomène, [...] un mouton qui avait cinq pattes et la queue en trompette », dont Flaubert se grise tout le long du chemin. En revanche, du Camp donne quelques descriptions des chapiteaux, mais assez superficielles¹²¹.

Deux ans auparavant, un grand recueil de lithographies publié sous la direction d'Isidore Taylor, écrivain d'art et administrateur français, en association avec Charles Nodier, présente des images de la Bretagne et consacre une planche aux chapiteaux de Guérande. Il serait exagéré d'imaginer Flaubert et du Camp décidant de voyager en Bretagne en raison de l'enthousiasme qu'ils auraient manifesté pour ces deux magnifiques volumes ! Dans le premier tome figurent les motifs sculptés des chapiteaux historiés de Guérande, dessinés par Léon Gaucherel, élève de Viollet-le-Duc, et lithographiés en 1845. On ne trouve aucun commentaire sur Guérande dans le texte qui accompagne ces lithographies¹²².

Si l'on se tourne vers l'érudition contemporaine, on constate que les descriptions des chapiteaux de Guérande restent incomplètes et occasionnelles, à l'exception des allégations peu fondées de F. Guériff. Louise-Marie Tillet, dans sa *Bretagne romane*, reprend tels quels les propos et les descriptions de Roger Grand, selon lequel les chapiteaux de Guérande datent de l'extrême fin du douzième siècle ou du début du treizième et présentent des similitudes remarquables avec ceux de l'église de Merlévenez. Il avance donc l'hypothèse qu'une même équipe, originaire du Poitou ou de Saintonge, aurait travaillé pour les deux églises. Daniel Rabreau, peu convaincu par une telle assertion qu'il juge arbitraire, suggère quant à lui de rechercher l'origine des sculptures en Normandie – mais son argumentation n'est guère plus convaincante. Néanmoins, dans son ouvrage de fond sur l'église d'Aulnay, en Saintonge, Ferdinand Werner met en évidence certains rapprochements de motifs entre Guérande et la Saintonge : sirène, masques grimaçants et, pour ce qui nous intéresse ici, centaure archer tuant un cerf¹²³.

Les chapiteaux de Merlévenez ressemblent en tous points (style, matériau, motifs, ordonnancement des scènes...) à ceux de Guérande, y compris dans certains choix très particuliers, comme la représentation de pélicans. On y rencontre notamment un « centaure-

¹²¹ Voir G. Flaubert, *Par les champs et par les grèves* [1847], « En Bretagne », prés. Maurice Nadeau, Paris, Éditions Complexe, 1989, p. 112, et Maxime du Camp, « Souvenirs littéraires » [1882-1883], *ibid.*, pp. 23-24 (voir aussi F. Guériff, *La Collégiale Saint-Aubin*, *op. cit.*, p. 84).

¹²² Voir Isidore Taylor, Charles Nodier & Alphonse Cailleux, *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France, 1820-1863*, 2 vol. in-plano lithographiés, « Bretagne », t. I, 1845, pl. non paginée (*Développement d'un chapiteau de granit à Saint-Aubin de Guérande*).

¹²³ Voir Louise-Marie Tillet, *Bretagne romane*, La Pierre-qui-vire, Zodiaque, 1982, p. 341 et suiv. Roger Grand, *L'Art roman en Bretagne*, Paris, Picard, 1958, pp. 282 et 355. – Daniel Rabreau, « La collégiale Saint-Aubin de Guérande », in *Congrès archéologique de Haute-Bretagne*, Paris, 1968 (tiré-à-part Paris, Bibliothèque d'Art et d'Archéologie, p. 188). – Ferdinand Werner, *Aulnay de Saintonge und die romanische Skulptur in Westfrankreich*, Worms, Wernersche Verlagsgesellschaft, 1979, n° 121 (centaure tuant un cerf).

sagittaire visant de son arc un dragon qui darde vers lui une langue acérée¹²⁴ », que l'on peut considérer comme une variante du chapiteau de Guérande. À Merlévenez se trouve entièrement développé un programme des sept péchés capitaux qui faisaient partie, par conséquent, du répertoire de cette équipe de sculpteurs : c'est donc bien un combat qui est mis en scène par la présence du centaure. Il lutte tantôt contre une femme qui se détourne et pointe l'index, tantôt contre un dragon qui darde sa langue : dès lors, cette femme s'identifie au dragon, au péché. Le symbolisme chrétien de l'homme au cœur pur, terrassant le Mal sous forme d'un dragon, invite à considérer le centaure-sagittaire comme une force positive. Mais pourquoi ce héraut de Dieu est-il donc un centaure, ou un sagittaire ?

Le cygne et le cerf

Centaure et sagittaire se trouvent associés dans le symbolisme du zodiaque, comme le montre Jean Richer¹²⁵. Le Sagittaire, signe de novembre, est également associé à la constellation du Cygne et, partant, au cygne lui-même. De fait, nombre de représentations imagées du Sagittaire passent par le truchement du cygne. La rencontre du Sagittaire de l'automne et du cygne n'est certainement pas une coïncidence. Symboliquement, le cygne est un animal mélancolique, et l'automne est la saison de la mélancolie. Le symbolisme du cygne est présent aussi bien en gravure qu'en poésie. Avant l'oiseau mallarméen aux ailes prises dans les glaces, Baudelaire exploite son image dans *Le Cygne*, poème où la mélancolie poétique résiste aux percements haussmaniens de Paris¹²⁶. Au seizième siècle, le graveur allemand Virgil Solis, féru de symboles et de traditions, représente le type du mélancolique sous la forme d'une femme songeuse, compas à la main, flanquée d'un arbre mort, d'un fût de colonne, d'une tête de cerf et d'un cygne (ill. 14).

14. Virgil Solis, *Melanolicus*. Gravure sur cuivre, Allemagne, seizième siècle.

Pourquoi cette association du cygne et de la mélancolie ? Selon G. de Tervarent, il faut alléguer « la mélancolie de son chant final ». Pourtant, si le chant du cygne renvoie à la proximité de la mort, cette idée est en soi distincte de la mélancolie : d'autres interprétations font apparaître d'autres connotations sans rapport avec la mélancolie¹²⁷. Il semble plus convaincant d'évoquer les affinités du cygne et du sagittaire, clé trop secrète de la mélancolie. Ce même type de détour de la mélancolie par le sagittaire semble s'imposer aussi pour le cerf, autre animal réputé mélancolique. Le cerf apparaît sur la gravure de Virgil Solis (ill. 14), sur le frontispice de *l'Anatomy of Melancholy* de R. Burton, dans *Comme il vous plaira* de Shakespeare – et encore, bien plus tard, mais dans la même perspective exactement, sur une toile de Frida Kahlo intitulée *Le Cerf blessé*, en 1946 (ill. 15). Ce ne sont là que quelques-unes des multiples occurrences du motif, soit en gravure ou en peinture, soit en littérature.

15. Frida Kahlo, *Le Cerf blessé* (ou *Le Petit Cerf*, ou *Je suis un pauvre gibier*). Huile sur toile,

¹²⁴ F. Le Tallec & A. Le Bail, *Merlévenez au diocèse de Vannes*, Hennebont, Impr. Majac, 1969 (brochure Paris, Bibliothèque d'Art et d'Archéologie).

¹²⁵ Voir Jean Richer, *Iconologie et tradition. Symboles cosmiques dans l'art chrétien*, Paris, Éditions de la Maisnie, 1984.

¹²⁶ Voir Jean Starobinski, *La Mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard, 1989, p. 47 et suiv.

¹²⁷ Voir Jean Chevalier & Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont, 1982, p. 333.

1946.

Le symbolisme du cerf est toujours le même : celui de la solitude résultant d'un mal irrémédiable, tel qu'Ovide l'avait esquissé dans ses *Métamorphoses*. Le cerf, en effet, est frappé à mort par une flèche, *malum immedicabile*. Mourant, il tient dans sa bouche une herbe médicinale, mais il sait qu'aucune herbe ne le guérira. Frida Kahlo peint son tableau du cerf après l'échec d'une opération à la colonne vertébrale, quand elle se sait condamnée et incurable. Jacques, le *malcontent* (c'est-à-dire le mélancolique raisonneur, dissertant sur les misères du monde), dans *Comme il vous plaira*, se lamente sur un cerf mourant, criblé de flèches, abandonné par ses pairs, et compare la situation de l'animal à celle des hommes dans la société civile. Parce qu'ils sont sauvages, parce qu'ils se dispersent dans la fuite au lieu de rester groupés comme les animaux domestiques, les cerfs incarnent la liberté et ses dangers. Dans la pièce de Shakespeare, le cerf est l'emblème des bannis révoltés, hors-la-loi vivant de la chasse, dans la forêt, tout comme Diane la vierge indomptée. À cet ordre prestigieux des cerfs s'oppose structurellement celui des troupeaux moutonniers¹²⁸.

Le symbolisme du cerf est lié à la chasse qui le meurtrit et le tue, qui lui arrache des larmes émouvantes dans lesquelles se projette notre anthropocentrisme. Or le sagittaire, muni d'un arc, correspond au moment de la chasse. Le zodiaque se superpose en effet au cycle des douze mois de l'année, et sa première fonction de représentation est celle des travaux agraires de chaque saison. On attribue de ce fait aux natifs du signe des qualités de chasseur : activité, promptitude des réflexes, attention aigüe, dynamisme. Le symbolisme de la chasse est très présent dans les programmes iconographiques. Par exemple, la salle du Sagittaire ou salle de la Chasse de Roger II, au palais royal de Palerme, présente un décor de mosaïques du douzième siècle où la double idée de chasse et de sagittaire est omniprésente : cerfs, archers, cygnes, centaures ponctuent avec insistance ce programme – peut-être parce que Roger II lui-même était natif du Sagittaire, on ne sait¹²⁹. Au palais Schifanoia, à Ferrare, le sagittaire correspond au triomphe de Diane, la chasserresse bien connue. Enfin, dans une récente étude ethnologique sur l'imaginaire de la chasse, Bertrand Hell met en exergue les affinités du cerf, de la chasse et de la mélancolie. L'auteur note, dans les discours des chasseurs, le recours à un imaginaire du sang noir. La « présence d'un flux sanguin particulier », susceptible d'« enfièvrement », explique que l'on soit sensible ou non à l'appel de la chasse :

Cette fièvre placée au centre de tous les propos sur la chasse nous [est] invariablement présentée comme le produit d'un bouillonnement, d'un échauffement du sang noir¹³⁰.

L'imaginaire de la « complexion noire et mélancolique » régit aussi la symbolique du gibier : la viande noire des entrailles, proche du centre rêvé de la proie, là où son fluide et le plus lourd, s'avère la plus redoutable et la moins consommable, sinon par un chasseur très averti. Plus on s'éloigne du foyer, moins pèse l'interdit alimentaire. Rouges, puis blanches, les chairs peuvent être mangées par des catégories d'humains de plus en plus nombreuses (hommes non chasseurs, femmes, enfants...). Par ailleurs, la frénésie noire de la chasse, souvent associée au vin, est attestée dans toutes les mythologies – et B. Hell de citer Wotan, Odin, les bacchantes ou les centaures qui, dans *l'Odyssée*, boivent du vin et sombrent dans les excès de la bestialité. La lycanthropie, étroitement reliée à la mélancolie, appartient au même univers symbolique : on délivre le loup-garou en tirant de son front, par une entaille au couteau, un sang terriblement

¹²⁸ Voir Anne Larue, « Le théâtre du monde. Du jeu de l'acteur aux lieux du cosmos », in *L'Information littéraire*, mars 1994.

¹²⁹ Voir J. Richer, *Iconologie et tradition. Symboles cosmiques dans l'art chrétien*, op. cit., p. 138.

¹³⁰ Bertrand Hell, *Le Sang noir. Chasse et mythe du sauvage en Europe*, Paris, Flammarion, 1994, pp. 52-57.

noir et toxique.

Dans les textes médicaux antiques, comme le *Problème XXX* d'Aristote, la mélancolie a partie liée avec le vin et aussi avec les problèmes digestifs : même si Jackie Pigeaud ne souligne pas ce trait, les textes de médecine antique qu'il cite présentent des symptômes qui ne trompent pas¹³¹. Ici, les médecins regardent la couleur des déjections humaines ; là, ils constatent que le malade qui vomit de la bile noire subit une atteinte de l'œsophage (« ... et en même temps leur pensée conjointement est atteinte »). D'autres patients souffrent de douleurs dans les viscères, de nausée. À propos de certaine affection de l'estomac, un médecin précise que « les uns l'appellent *mélancolique*, les autres *flatulente* ». La mélancolie se traduit, entre autres signes, par une « mordication de l'œsophage, [une] mauvaise digestion avec éructations nauséabondes, [des] spasmes des intestins ». La bile noire entre dans un réseau symbolique où elle s'associe au vin, au sang, à l'encre, à tout ce qui corrode et circule en circuit fermé. Bien que Jean Starobinski émette des réserves à ce sujet (« Même si les Anciens ont cru la reconnaître dans les évacuations et les vomissements noirâtres de sang digéré, son existence est plus rêvée qu'observée¹³² »), elle n'est pas exempte de prosaïsme, en rapport avec les déjections de l'intestin. Le sang noir du cerf et la bile mélancolique viennent du fond des entrailles, aux mystérieuses fermentations. Dans l'une de ses lettres à un ami médecin, Emmanuel Kant associe son hypocondrie (l'hypocondre étant une région de l'abdomen) à la constipation : « Les fèces qui restent et s'accumulent deviennent, autant que je puisse juger, cause du brouillard qui s'empare de ma tête », écrit-il à l'homme de l'art¹³³. Au vingtième siècle encore, Giorgio de Chirico associe sa mélancolie à la maladie des intestins dont il a souffert toute sa vie. *Intestinum* (intestins), en latin, est d'ailleurs proche de l'adjectif *intestinalis* (intérieur). Mais le lieu de la bile noire reste effectivement rêvé, parce que la mélancolie affecte en retour le cerveau, l'âme.

L'archer-centaure et la femme triste

Le sagittaire, chasseur de novembre, est le pivot de nombreux symboles qui se rattachent à la mélancolie. La figure triste, détournée, lugubre du chapiteau de Guérande, connotée comme un péché par le *doublet* du chapiteau de Merlévenez, est peut-être aussi teintée de cet imaginaire humoral. Plus tard, au palais Schifanoia de Ferrare, une femme triste, vêtue d'habits lugubres, est également associée au sagittaire. Les érudits humanistes de la cour de Borso d'Este, avaient compulsé des traités comme l'*Introductorium in astronomiam* d'Albumasar, le *Picatrix* et d'autres sommes d'astrologie¹³⁴ pour élaborer le plus savant des programmes iconographiques, peint à fresque sur les murs de la salle dite *des Mois*. Reconstituée récemment par Maurizio Bonora, cette décoration du quinzième siècle, très altérée, s'orchestre autour des douze signes du zodiaque. Le Sagittaire y figure en bonne place, avec ses trois décans. C'est le deuxième qui nous intéresse, car il associe traditionnellement, à l'archer-centaure, une femme triste (ill. 16).

16. Le Sagittaire. Fresque de la salle des Mois, reconstituée par Maurizio Bonora. Ferrare, palais Schifanoia, quinzième siècle.

¹³¹ Voir Jackie Pigeaud, *La Maladie de l'âme. Étude sur la relation de l'âme et du corps dans la tradition médico-philosophique antique*, Paris, Belles-Lettres, 1989, pp. 123-131.

¹³² J. Starobinski, « L'encre de la mélancolie », in *Nouvelle Revue française*, n° 123, mars 1983, p. 410.

¹³³ Cité par J. B. Botul, *La Vie sexuelle d'Emmanuel Kant, op. cit.*, p. 49.

¹³⁴ Sources établies par Marco Bertozzi, in *La Tirannia degli astri. Aby Warburg e l'astrologia di Palazzo Schifanoia*, Bologne, Capelli, 1985. Le grand Warburg lui-même avait en effet élaboré un essai d'interprétation de ces fresques hermétiques (*Italianische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara*, □date).

Cette figure est représentée avec un visage affligé, les yeux mi-clos, la bouche affaissée. Elle tient sur ses genoux un panier rempli de trois rouleaux et d'un ruban ; de sa main droite, elle tient un autre ruban qui se déploie derrière elle. Tout ce dispositif illustre, selon les traités d'astrologie, la crainte continuelle qui taraude ce personnage, et l'esclavage dans lequel la tristesse tient ses natifs. On reconnaît à cette description l'ancienne Tristesse de *La Somme le roi*, qui engendre Crainte et Désespoir. Le portrait de Tristesse, péché capital au treizième siècle, est ici un élément réputé caractéristique du deuxième décan du Sagittaire.

Le poème astrologique d'Albumasar décrit ce personnage symbolique comme une femme à la tête couverte, vêtue richement. En revanche, Giordano Bruno, dans ses *Imagines facierum* de 1582, la représente comme une femme affligée et vêtue de manière lugubre, ce qui se rapproche davantage des avatars les plus communs du péché de Tristesse – celui du *Roman de la rose*, par exemple. La portée mélancolique du personnage est particulièrement marquée dans le texte de G. Bruno, car cette femme en sagittaire indique la hantise de craindre sans cesse pour son corps, d'être pusillanime, de tomber dans la tristesse et de s'y assujettir peu à peu. Le mage allemand Agrippa de Nettesheim, dans *De occulta philosophia* de 1533, décrit cette figure comme une femme en larmes, couverte d'un voile en signe d'affliction¹³⁵. Plusieurs fois, dans ces textes, revient le détail de la tête couverte ou voilée, caractéristique de l'*acedia* ; la portée plus généralement mélancolique du personnage (et des natifs du deuxième décan du Sagittaire) est également manifeste dans ces différentes versions.

Que conclure de ce parcours qui mène de l'arbalète au sagittaire, du sagittaire à la mélancolie et de la mélancolie à l'*acedia* ? Il semble d'abord que, dans les descriptions de la mélancolie et de ses symboles, on oublie trop souvent de parler du sagittaire, qui apparaît pourtant comme leur dénominateur commun. En effet, ce symbole concentre et unifie un certain nombre de caractéristiques de ce mal qui, sans lui, apparaîtraient complètement éclatées – comme le cygne, le cerf, la femme triste. Un imaginaire iconographique de la mélancolie, en prise sur le cycle des travaux et des jours, est manifestement lié à cette représentation zodiacale. Quant à l'*acedia*, par le biais de la femme triste, elle renouvelle ses liens avec la mélancolie, tissés depuis longtemps déjà. Il n'est pas surprenant que l'*acedia* et la mélancolie aient fini par se rencontrer au grand jour à la fin du Moyen Âge ; leur alliance couvait, et le sagittaire les y préparait secrètement.

Ces associations symboliques renforcent le lien de la mélancolie avec l'automne, saison de la chasse, et la tristesse du mois de novembre. Au-delà de l'hypothèse des armes délaissées par le mauvais soldat de Dieu, c'est peut-être un parfum de cette mélancolie du sagittaire qui rôde autour de l'*acedia* de Bosch ; comme la femme triste de l'astrologie traditionnelle, le personnage masculin a la tête couverte, l'air frileux, peureux, maussade. Cela est d'autant plus navrant que le premier décan du Sagittaire est placé, au contraire, sous le signe de la force belliqueuse, de l'audace, du courage – toutes qualités qui auraient dû empêcher ce chrétien de plonger dans un si mauvais sommeil.

Sur le chapiteau de Guérande, le sagittaire met en joue sa complémentaire, la femme triste du deuxième décan. Dès lors, le sens de la scène vacille. Affrontement pur et simple ? Vertueuse psychomachie montrant le recul du Mal, la débandade d'un péché ? Peut-être faut-il glisser à l'hypothèse d'un de ces dédoublements certes décoratifs, mais non dénués d'idée de lutte, qui caractérisent le style roman de la Saintonge et du Poitou. Associant la femme triste, aux connotations acédiastes, et le centaure-sagittaire, le chapiteau illustrerait alors un signe du zodiaque, le Sagittaire, pris entre l'ardeur courageuse de la chasse et le détournement

¹³⁵ Textes cités en traduction italienne dans le catalogue de l'exposition *Lo Zodiaco del Principe. I decani di Schifanoia di Maurizio Bonora*, Ferrare, Maurizio Tosi, 1992, art. de M. Bonora, « Lo zodiaco del Principe. Diaro di lavoro », p. 35 et suiv.

pusillanime et triste de l'*acedia*.

Comme une nébuleuse, les idées de sagittaire, d'arc, de flèches, d'*acedia*, d'automne, de chasse, de péché, de tristesse, de cygne et de cerf se mêlent dans l'univers de la mélancolie et de l'*acedia*, témoignant du moins de la profondeur des symboles, de leur profusion complexe et de leur pérennité.

Dame Acedia

Nous sommes au treizième siècle, au mois de mai. Le narrateur du *Roman de la rose* s'endort et rêve qu'il se réveille. L'Amour l'appelle. Il coud ses manches *a vizele*, en formant des fronces, car il veut plaire à son futur maître : or des manches bien cousues sont un signe de mérite et de distinction. Ses pas longent le cours d'une petite rivière. Il rencontre un grand mur crénelé (*un haut mur bataillié*) entourant un verger magnifique¹³⁶. Las ! Comment pénétrer dans ce lieu tentateur ? Il se désespère. Mais Dame Oiseuse, belle, riche, oisive et disponible, lui entrouvre la porte du jardin secret. Ô scandale ! Alors que la métaphore du *château de l'âme* oppose ce château menacé aux tentations qui en font le siège, ici, c'est l'inverse. Dans *La Somme le roi*, au treizième siècle, le château du cœur est assailli par le diable : ainsi l'entendent Pétrarque, dans le *Secretum*, ou sainte Thérèse d'Avila, qui défend jalousement le *castillo interior*. Mais le *Roman de la rose* rêve l'accès aux vices. La paresse devient un bien intérieur, ardemment convoité ! Au dix-huitième siècle, James Thomson, auteur du *Castle of Indolence*, renversera de même la métaphore : à l'inverse du *Château de labeur* de Pierre Gringoire, écrit au quinzième siècle, *The Castle of Indolence* est l'aimable aveu poétique d'un paresseux fier de l'être. Dans ces vergers de paresse, la vie des héros n'est que repos, plaisirs, chants, danses et fêtes, le tout à peine assombri par les douloureuses sagettes d'Amour.

Avant d'accéder à ce paradis, le jeune homme a subi une épreuve : contempler de hideuses figures sculptées, placées à l'extérieur du mur et accompagnées d'inscriptions gravées (le mur est *entaillié / À maintes riches escritures*). Ce sont les neuf portraits de Haine, Vilenie, Convoitise, Avarice, Envie, Papelardise, Tristesse, Vieillesse et Pauvreté. Le jeune homme se livre à une *ekphrasis* dans les règles, décrivant tour à tour ces affreuses gardiennes (toutes féminines...) de ce qui s'avérera par la suite le magnifique repaire de l'amour.

Tristesse et ses avatars

Tristesse fait partie de cette galerie de monstres. L'excès des soucis et des chagrins l'a rendue pâle, jaune et maigre. Dans sa désolation, elle s'est égratigné le visage et a déchiré ses vêtements. De sa mise, elle n'a cure. Ses cheveux sont en broussaille, du moins ceux qu'elle n'a pas arrachés. Elle s'anime sous le feu de l'hypotypose : se lacérant et se frappant, se heurtant les poings l'un contre l'autre, elle fond en larmes. Mis à part ce dur chagrin, la figure de Tristesse n'est pas tellement différente de ses comparses qui, toutes, sont maigres, ou sales, ou déguenillées, laides, sèches, vieilles, pâles et autres qualificatifs dépréciateurs. Même si l'on pourrait remonter plus avant (à Prudence ou à Martianus Capella¹³⁷, tous deux grands pourvoyeurs d'allégories), c'est de la matrice desséchée de Tristesse, du *Roman de la rose*, que

¹³⁶ Voir Guillaume de Lorris, *Roman de la rose*, texte établi par Daniel Poirion, présenté et traduit par Jean Dufournet, Paris, Garnier-Flammarion, 1999.

¹³⁷ Auteur des *Noces de Mercure et de Philologie*, sorte d'encyclopédie des arts libéraux et de la mythologie.

sortiront la Mélancolie de Chartier, l'*Acedia* de Spagnoli et même, par certains traits, la *vielle nourrice* de Charles d'Orléans, cette mélancolie qui rôde, comme le vent mauvais, autour de la maison, que l'on chasse en vain, que l'on repousse, mais qui finit par gagner le cœur pour lui porter le plus grand dommage¹³⁸.

Le carmélite Battista Spagnoli, en 1489, dresse en vers latins le portrait d'*Acidia*. En voici la traduction française en prose :

Assise à l'écart, les yeux rivés au sol, le sourcil froncé d'un air mauvais, blême, échevelée, elle gratte d'un ongle crochu sa tête pleine de poux ; son visage est souillé, ses mains crasseuses, sa barbe humide dégoutte de bave, de son nez s'écoule une sempiternelle roupie. Elle est rachitique : dos voûté et poitrine creuse, sous un torse étroit une panse qui ressemble à une outre, comme si elle souffrait d'hydropisie ; des jambes grêles, des genoux saillants, mais des pieds gonflés qui ralentissent sa marche, des articulations travaillées par une maligne goutte¹³⁹.

Repoussante, enrhumée chronique, hydropique et goutteuse, cette *Acedia* évoque les sorcières de Macbeth, laides à faire peur et barbues comme des hommes. On pense aussi à la vieille Cañazares du *Colloque des chiens* de Cervantès, qui se met toute nue, le ventre mou et les mamelles pendantes, avec ses mèches rares, ses yeux chassieux, sa peau velue. Selon Raphaël Molho, le chien conteur, Berganza, éprouve la terreur glaçante d'avoir vu en face la Mère éternelle dans toute sa hideur essentielle et fascinante, « qui s'apparente à la scène primitive¹⁴⁰ ».

Mais cette *Acedia* évoque plus encore le portrait de la Mélancolie que dresse Alain Chartier au tout début de son *Livre de l'espérance*, en 1428. Un prologue en vers déplore l'état de la France, qui n'est plus tel que par le passé. Un texte en prose fait suite. C'est « en cette dolente et triste pensée » que se trouve le narrateur : « Je demouray comme homme esperdu, le visage blesme, le sens troublé, et le sanc meslé ou corps. » Son chagrin est si fort que Dame Mélancolie s'en mêle :

Et en cest point vint vers moy une vielle toute desaroyée [mal habillée] et comme non chalant de son habit [indifférente à sa mise], maigre, seiche et flaitrie, a couleur pale, plommée [le teint pâle, plombé] et ternie, le regart bas, la voix entreprinse [prise, encombrée] et la levre pesant. Son chief estoit toqué [sa tête était couverte] du cueuvrechief sale et encendré [poussiéreux], son corps affublé d'un mantel de tenné [de drap brun]¹⁴¹.

Le détail du fichu sur la tête et l'enveloppement dans un long tissu évoquent sans conteste l'*acedia*. Les deux portraits ne sont pas sans similitude, tantôt sous le nom d'*Acidia*, tantôt sous celui de *Mélancolie*. L'une et l'autre provoquent le même effet : torpeur, léthargie, engourdissement des facultés de l'âme, mort du désir de savoir. L'*Acidia* de Spagnoli ne se

¹³⁸ Voir Charles d'Orléans, *Ballades et rondeaux* [1430-1462], éd. J.C. Mühlethaler (avec glose continue en regard), Paris, Livre de poche, 1992, ou l'anthologie *L'Ecolier de mélancolie*, éd. Claudio Galderisi, Paris, Livre de poche, 1995. Voir aussi J. Starobinski, « L'encre de la mélancolie », *op. cit.*, sur Charles d'Orléans et ses rondeaux de mélancolie.

¹³⁹ Pierre Laurens & Claudie Balavoine, *Musæ reduces. Anthologie de la poésie latine de la Renaissance*, t. I, Leyde, E.J. Brill, 1975.

¹⁴⁰ Raphaël Molho, introduction à l'édition bilingue du *Mariage trompeur* et du *Colloque des chiens* de Cervantès, Paris, Aubier, 1992.

¹⁴¹ Alain Chartier, *Livre de l'espérance* [1428], éd. François Rouy, Paris, Champion, 1989, p. 3.

repaît que de plaisirs stériles : elle « n'a pas le moindre désir de découvrir les causes cachées des choses et leur nature ». Son œil chassieux révèle la courte vue de son esprit borné :

À peine voit-elle ce qui lui tombe sous les yeux, lorsque, péniblement, elle soulève ses paupières collées par une sanie tenace qui lui brouille la vue.

Léon-Paul Fargue, dans *Lanterne magique*, évoque encore avec un demi-sourire la Mélancolie traditionnelle comme « une vieille demoiselle aux yeux couleur d'huître embués de cataracte¹⁴² », dont il se plaît à rappeler l'horifique description. Ce détail des yeux collés ne figure pas dans *L'Espérance* de Chartier, mais la Mélancolie y provoque symboliquement l'extinction des facultés de l'âme dont les yeux sont le miroir. Serré dans le manteau que la vieille femme (« ceste vieille s'appelle Melencolie ») a rabattu sur sa tête, le poète est comme dans un étau : « De ses bras si estroit me serroit que je sentoye mon cueur au dedans destraint comme en presse. » Il en est réduit à ne plus rien voir ni entendre :

De ses mains me tenoit la teste et les yeulx embrunchés et estouppés, si que n'avoye laisir de voyr ne de ouir. Et ainsi comme homme esvanouy et pasmé, me vint porter au logeis d'enfermeté [maladie], et me getta en la couche d'angoisse et de maladie.

Le jeune homme, après ce traitement, a l'entendement « estourdi, estonné, et comme en litargie ». Extinction de l'âme, extinction du désir de connaître et d'apprendre : tel est le verdict moral de ces dames d'*Acedia* ou de Mélancolie. Chez Spagnoli l'*Acidia*, sourde et aveugle, n'a aucune élévation spirituelle :

Elle est sourde d'oreille, sa voix est faible, son langage inintelligible, les mots restent enfermés au fond de son gosier. Semant l'ivraie inutile et le pavot engourdissant, elle arrose son jardin de l'eau du Léthé. À sa main, les chaînes de plomb livide dont elle enchaîne les hommes qu'elle tient prisonniers.

Chartier se souvient du *Roman de la rose* quand il fait entrer en scène trois « figures de femmes espoventables à veoir » : Défiance, Indignation et Désespérance. Cette dernière, échevelée, la robe déchirée, ne porte pas moins de trois symboles de mort : un suaire sur le bras, une corde au cou, un couteau à la main.

Ainsi va l'*homo viator*, sur le chemin de la vie. Dans le *Pèlerinage de la vie humaine*, le *Roman de la rose* et autres histoires des joies et des peines que subit l'humain lignage, au détour du chemin se dressent *Acedia*, Tristesse, Désespérance, Mélancolie ou une autre de leurs jumelles. Toutes provoquent une perte d'énergie, une pétrification, une extinction des sens qui va de pair avec celle de l'intelligence et de la mémoire. Dame Mélancolie et Dame *Acedia* laissent un homme sans yeux et sans oreilles, sans curiosité, sans esprit et sans vie.

Dante : une allégorie dans un bain de boue

Dans *L'Enfer* de Dante (1265-1321), au chant VII, on rencontre des damnés plongés dans la boue, déchirant par bribes leur propre corps avec les dents : les colériques. Ils sont accompagnés d'une *gente che sospira*, immobile à leurs côtés dans l'eau boueuse.

¹⁴² Léon-Paul Fargue, *Lanterne magique*, Paris, Robert Laffont, 1944, « Mélancolie », p. 84.

*Fitti nel limo dicon : « Tristi fummo
ne l'aere dolce che dal sol s'allegra,
portando dentro accidioso fummo :
or ci attristiam ne la belletta negra. »*
[□□□□Trad. française et réf.]

Tels sont les acédiastes de l'Italie médiévale : abêtis, silencieux, éteints, mornes, n'ayant même plus la force de se déchirer soi-même, comme le faisait, à peine quelque décennies plus tôt, en France, la violente Tristesse du *Roman de la rose*. Ces hommes, pour avoir été tristes de leur vivant, au temps où l'air était doux et le soleil brillant, portent en eux, sort maudit, les fumées de l'*acedia*. À présent, ils sont plantés dans la boue noire, et c'est là qu'ils s'attristent pour l'éternité. Ils sont si pétrifiés qu'ils ne peuvent même pas crier leur mal : ils se contentent de le gargouiller dans leur gorge, incapable de prononcer des mots entiers.

Le bain de boue n'est pas propre à ces pécheurs : les colériques sont également fangeux. Dans le chant suivant, un orgueilleux qui, à force de se prendre pour un grand roi, vit comme un porc dans l'ordure, reçoit le même châtement. En revanche, ce qui est propre aux acédiastes dantesques est l'*écran* : écran de leur fumée intérieure qui, de leur vivant, leur cache le soleil ; écran de la parole manquante qui les réduit aux borborygmes¹⁴³ ; écran de la tristesse, de l'impossibilité de bien vivre au monde, d'aimer, de communiquer l'expression de ses passions. L'acédiaste dantesque est couleur de muraille. Il porte en lui la fumée de l'*acedia* (*accidioso fummo*). Il est triste, d'une tristesse thomasienne, détourné de ce qui est joyeux : Dieu.

Dans le chant XVIII du *Purgatoire*, le défaut des pécheurs est la tiédeur, le manque d'amour, l'absence de ferveur, la démission dans l'exercice du libre-arbitre, toutes attitudes qui renvoient à un manque de zèle dans le service de Dieu. Mais des cohortes d'ombres se ruent, avec une précipitation qui les honore, pour faire reverdir la grâce ; naguère en retard, tièdes et négligentes, les âmes sont si pressées qu'elle frôlent l'impolitesse et refusent de s'arrêter, ne serait-ce qu'une seconde, pour saluer Dante et Virgile, étranges touristes des enfers. L'âme d'un abbé jadis paresseux et gras jette à Dante un discours qui passe comme une flèche, puis s'éloigne prestement avant d'avoir tout dit. D'autres âmes fustigent en passant les anciennes mythologies, pleines d'éloges de la nonchalance, et filent tout aussi rapidement. Au purgatoire, les âmes lentes se rachètent par une rapidité foudroyante.

Que Dante, après cet épisode, sombre dans le sommeil, n'est pas un fait nouveau : il ne cesse de le faire à toute occasion, de *L'Enfer* au *Purgatoire*. Mais ici, après avoir rencontré les âmes paresseuses tout occupées à leur repentir, il fait un rêve particulièrement intéressant, précédé d'un afflux de pensées :

*Novo pensiero dentro a me si mise,
del qual piú altri nacquero e diversi ;
e tanto d'uno in altro vaneggiai,
he li occhi per vaghezza ricopersi,
e 'l pensamento in sogno trasmutai.*
[□□□□Trad. française et réf.]

Assailli par la multiplication de ses pensées, qui se muent en songe, le poète rêve d'une femme bègue, aux yeux louches, aux pieds tordus, blême et les mains coupées. N'était ce dernier détail, on aurait reconnu ici quelque figuration allégorique de l'*acedia*, laide, pâle, embarrassée de parole, ne proférant que des borborygmes et n'ayant ni bon pied ni bon œil : l'*acedia* de

¹⁴³ C'est à partir de cet exemple que Jean Starobinski, dans son *Histoire du traitement de la mélancolie des origines à 1900*, établit que l'*acedia* est caractérisée par les désarrois symboliques de l'extinction de voix.

Spagnoli, aux pieds enflés, rivalise avec cette femme aux pieds tordus, dont le strabisme n'a rien à envier aux paupières collées de sa comparse, de quelques siècles sa cadette.

Mais la créature repoussante que dépeint Dante dans son rêve n'est pas l'*acedia*. En fait, c'est une sirène, un de ces oiseaux de proie qui chantent pour séduire les marins au milieu de la mer. Elle l'avoue elle-même :

*Io son dolce serena,
che 'marinari in mezzo mar dismago.*

Selon Roger Caillois, « des mythologues ont reconnu dans les sirènes des démons de midi ». Elles agissent quand le soleil est au plus haut (la cire fond entre les doigts d'Ulysse qui veut protéger ses compagnons) et font tomber le vent d'un seul coup. Elles sont caractéristiques de l'heure méridienne. C'est bien un démon de midi, comme celui de l'*acedia*, que Dante ici rencontre en rêve, quand ses pensées ne le lâchent pas. L'*acedia* renoue avec son origine la plus lointaine : celle de l'Antiquité tardive, où Antoine lui-même gémissait, vaincu par l'assaut des *logismoï* et par une petite boule de poils avec un œil à la place du cœur.

Cesare Ripa : l'homme d'étude et la torpille

Cesare Ripa, auteur de l'*Iconologia*, fait la synthèse des *Emblèmes* d'Alciat, des *Hiéroglyphes* d'Horapollon et de Valérien, pour élaborer en fin de compte un étonnant dictionnaire. Vaste répertoire d'allégories gravées, accompagnées chacune d'un commentaire explicatif, l'*Iconologia* fut une mine pour les peintres de la contre-Réforme. La première édition, en 1593, parut sans images. On remédia bien vite à cette lacune : dès 1603 parut à Rome une édition augmentée, ornée de 150 bois gravés. Les éditions dès lors se multiplièrent, abondamment illustrées. Le succès de l'ouvrage fut tel qu'on trouvait encore dans le *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure* de Watelet, au dix-huitième siècle, à l'article *Iconologie*, des descriptions tirées de Ripa, comme celle de 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 extérieurs¹⁴⁴.

Le propos de Ripa étant de répertorier toutes les figures allégoriques susceptibles d'inspirer peintres et poètes, l'ouvrage est de conception volontairement archaïque. Le temps y semble arrêté. Dame Mélancolie y est personnifiée comme au premier jour. Dans ce contexte, on est d'autant plus surpris de rencontrer un jeu de mots de l'auteur sur l'*acedia*.

Malinconia est une femme assise, tenant sa tête dans ses mains (ill. 17a). Ses yeux baissés sont fixés sur une grosse pierre, symbole d'immobilité et de pesanteur. Derrière elle apparaît un arbre mort :

Donna vecchia, mesta, & dogliosa, di brutti panni vestida, senz'alcun ornamento, starà à sedere sopra un sasso, con gomiti posati sopra i ginocchi, & ambe le mani sotto il mento, & vi sarà à canto un'albero senza fronde, & frà i sassi.

¹⁴⁴ Claude-Henri Watelet & Pierre-Charles Lévesque, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, Paris, Prault, 1792.

[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 pierres¹⁴⁵.]

17. *Malinconia* (a) et *Accidia* (b). Gravures sur cuivre. Cesare Ripa, *Iconologia*, Rome, 1603.

Par la posture comme par le commentaire qui l'accompagne, cette figure n'est pas tellement différente d'*Accidia*, *donna vecchia, brutta, mal vestida*, elle aussi assise dans une attitude accablée (ill. 17b). Mais, détail notable, alors que *Malinconia* appuie sa tête sur ses deux mains, *Accidia* incarne (et elle n'est pas la seule à le faire) la posture devenue traditionnelle de la mélancolie : *la guancia appoggiata sopra alla sinistra mano*. Sa tête est entourée d'un chiffon noir, détail emprunté aux *Emblèmes* d'Alciat. L'*Acedia* de Ripa tient à la main un poisson. Point de quenouille, point d'oreiller pour cette paresseuse, mais une *torpedine*, un poisson-torpille, sorte de raie capable de produire une décharge électrique de 40 à 50 volts. Que diable va-t-elle faire de ce poisson insolite ?

On trouve dans les *Hiéroglyphes* de Jean-Pierre Valérian quelques mots sur la torpille. Les pêcheurs sont engourdis par « l'humeur venimeuse qu'elle épanche », qui se propage, à travers les engins de pêche, jusqu'à leurs bras, et qui provoque une « obstupéfaction » :

Et d'autant que cette faculté d'endormir, n'agit pas seulement ès corps de ceux qui en approchent, et la manient de près, mais engourdit aussi les plus robustes bras de ceux qui la touchent de loin ou d'une gaule, ou d'un roseau, arrêtant tout court les pieds des plus habiles à la course, et les engourdissant : elle a donné sujet à plusieurs de croire qu'on peut commodément montrer par l'hiéroglyphe d'icelle, l'homme extrêmement lâche et paresseux¹⁴⁶.

Chez Ripa, la torpille représente l'*acedia* car quiconque la touche, même par le truchement d'une corde ou d'un filet, est tellement abêti qu'il ne peut plus rien faire. Pline et Plutarque en sont garants ; Ripa eût pu citer ici sa source la plus directe, la moderne *Histoire naturelle* qu'est le livre de Valérian.

Chez ce dernier auteur, l'accent porte sur la puissance de contamination de la torpille, dont le « venin froid » agit sur les hommes, les bêtes, les autres poissons, l'eau de mer, l'eau des fleuves et même l'air. Rien de tel chez Ripa, qui fait preuve d'une trouvaille pour justifier l'existence d'un poisson-paresse. L'analogie entre l'*acedia* et la torpille repose, selon lui, sur un jeu de mots : la devise de l'*acedia*, représentée dans un cartouche sur la gravure, est *Torpet iners*, mot proche de *torpedine* (nom italien du poisson-torpille). L'*Iconologia* de Ripa innove discrètement. Comme autrefois Isidore de Séville, Ripa fonde en vérité étymologique les remarques incidentes de Valérian sur la paresse. Les innovations manifestes passent ainsi pour une tradition patentée.

L'*Iconologia* considère l'allégorie, selon Georges Didi-Huberman, comme « un concept abstrait, [digne d'un] musée d'images à penser ». Ces images obéissent à une rhétorique du texte. L'image suit un raisonnement, une déclaration intelligible, « jusqu'à tenter de faire correspondre chaque détail de la représentation visible à une séquence de la définition

¹⁴⁵ C. Ripa, *Iconologia*, texte accompagnant la gravure, trad. française in E. Panofsky et al., *Saturne et la mélancolie*, op. cit., p. 363.

¹⁴⁶ Jean-Pierre Valérian, *Hiéroglyphes. Commentaire des lettres et figures sacrées des Égyptiens*, Lyon, Paul Frelon, 1615, p. 373.

verbale¹⁴⁷ ». L'*acedia* à l'état natif a beau être aussi éloignée que possible de l'idée visuelle de poisson-torpille, l'ordre du texte l'emporte : la *torpedine* devient *torpet iners*. Mais l'image se révolte contre ce traitement purement textuel ; en fin de compte, malgré Valérien et Ripa réunis, cette nouvelle formulation de l'*acedia* ne fait pas école. L'*acedia* refuse de se laisser réduire à un simple jeu de mots sur les poissons.

L'*Accidia* de Ripa ne dort pas ; sa tête est peut-être engourdie, mais ses yeux sont ouverts. Le sommeil dans une position *mélancolique* n'est pas le fait d'*Accidia* mais de sa fausse jumelle iconologique, *Sicurtà*, la sûreté. Celle-là dort assise, la main à la mâchoire, le visage incliné, les traits tombants, reprenant trait pour trait les allégories médiévales. Mais elle est noblement couronnée d'olivier, non d'un chiffon noir ; elle porte une lance et s'appuie sur une colonne. On mesure la différence avec *Negligenza*, affalée dans le sommeil, en haillons, qui perd son temps comme le prouve le sablier qu'elle tient n'importe comment, sans même veiller à ce que le sable file correctement à l'intérieur : *È questo vitio figliuolo dell'Accidia*, précise le commentaire. Le vice est peut-être fils d'*Acedia*, mais non la pose elle-même ! *Sicurtà* l'était, paradoxalement, bien davantage.

C'est un fait établi que les images, contrairement aux textes, se copient les unes sur les autres sans souci du sens de ce qui est copié : seule la forme, jugée séduisante, est alors transposée ou reprise. À côté des filiations d'idées, il faut donc faire la part de ces influences pour ainsi dire *inter-iconiques* où les images mènent, de l'une à l'autre, une vie parallèle, sans aucun égard envers les idées qu'elles sont censées véhiculer. On constate ainsi, souvent, une non-concordance entre l'image elle-même et le sens qu'on lui assigne, une séparation de la forme et de la signification.

Cette porosité se manifeste dans le cas de *Sicurtà*. Si l'on compare cette gravure au *Typus melancholicus* gravé par Virgil Solis au seizième siècle, on est frappé par des ressemblances formelles. La figure féminine de la mélancolie, chez Solis, est dans la même pose et dans le même environnement noble que, plus tard, la *Sicurtà* de Ripa. On retrouve le même tronçon de colonne, plus trapu chez Solis et plus haut et fin chez Ripa, et la même pose de la main soutenant la tête, pensive et calme. *Sicurtà* est couronnée d'olivier tandis qu'une devise, accompagnant l'allégorie de Solis, stipule que les mélancoliques parcourent sans fin tout genre d'étude et que, parmi eux, on trouve des hommes célèbres. Il n'y a aucun rapport entre la mélancolie (même entendue au sens de l'étude, de la pensée) et la protection, la sécurité qu'incarne *Sicurtà*. Pourtant, la contagion iconographique entre les deux figures a manifestement eu lieu, ennoblissant la mélancolie.

Elle s'explique peut-être par un commun registre, opposé à celui de l'*acedia*. Une nuance péjorative entache les représentations figurées de l'*acedia*, sombrant dans un mauvais sommeil par dégoût de l'activité. En revanche, *Sicurtà* et la Mélancolie de Solis illustrent le versant noble du repos tranquille ou de la concentration triste. Dans la gravure de Solis figurent les attributs de la mélancolie, comme le cerf, l'arbre mort que reprendra Ripa et le cygne. La devise évoque le *Problème XXX*. En somme, la gravure s'inscrit dans la lignée qui valorise à la Renaissance la mélancolie inspirée, le beau mal de méditer.

À la même série appartient la *Meditatione* de Ripa, figure assise, main à la mâchoire, tenant un livre fermé sur ses genoux (que l'on pense aussi à *Studio* et *Furor poetico*, figures masculines assises en train d'écrire, à *Cognitione*, figure féminine dans la même position, et même à *Correttione*, qui écrit d'une main et brandit son martinet de l'autre !) En somme, la réhabilitation d'activités peu avouables – dormir, penser, méditer – passe par une formule iconographique unique, directement calquée, en apparence, sur l'*acedia* la plus blâmable. C'est

¹⁴⁷ Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, Paris, Éditions de Minuit, 1990, p. 148. Voir aussi Hubert Damisch, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Paris, Seuil, 1972, pp. 79-90.

dire combien l'image est, par nature, équivoque – fût-elle la plus obéissante à l'ordre des mots et de la rhétorique, comme c'est le cas chez Ripa.

Acedia, va-t'en !

La célèbre *Melencolia I* de Dürer représente un homme¹⁴⁸ ailé, aux puissantes épaules, à la taille forte, aux proportions de statue, qu'on peut considérer comme un autoportrait car non seulement il a les traits et la coiffure de Dürer, mais de plus il affiche ses préoccupations. En effet, Dürer ne voulait d'artiste que géomètre, c'est-à-dire capable de manier la règle et le compas. Il affirme lui-même le primat de la géométrie, déclarant que tout artiste doit « apprendre l'art de la mesure ». Il compose pour cela un traité qui « profitera à tous ceux qui désirent apprendre cet art, aux peintres, mais aussi aux orfèvres, aux sculpteurs, aux tailleurs de pierre, aux charpentiers et à tous ceux dont le travail se fonde sur les mesures¹⁴⁹ » (ill. 18).

18. Albert Dürer, *Melencolia I*. Gravure sur cuivre, 1514.

L'artiste géomètre

Melencolia I fait la synthèse de cette alliance de métiers. Elle met en scène un artiste peintre et graveur, fils d'orfèvre, entouré des outils du tailleur de pierre, du maçon, de l'architecte, du charpentier. La *Mélancolie* de Dürer gouverne ainsi l'espace qui l'environne. Par la pensée, elle donne sens à tout ce qui l'entoure. L'artiste de la Renaissance fait de l'homme la mesure (au sens propre) de toute chose et accorde tous ses soins – que l'on devine jaloux, sous le sourcil froncé – à la pensée créatrice soutenue par la connaissance de la géométrie. La mélancolie est tout entière concentration acharnée, force de création.

Les auteurs de *Saturne et la mélancolie* ont réhabilité le sens humaniste de cette gravure et mis en exergue son lien explicite avec une gravure intitulée *Géométrie*, qui figure dans l'encyclopédie de Gregor Reisch, *Margarita Philosophica*, publiée à Strasbourg par J. Grüninger en 1504. La personnification de cet art libéral, la *Géométrie*, trône derrière une table couverte d'instruments, une belle plume de paon au chapeau. Cette femme allégorique mesure une sphère avec un compas. Autour d'elle, des scènes diverses donnent un aperçu des applications pratiques que peut faire l'homme de la science géométrique¹⁵⁰.

Comment les auteurs de *Saturne* peuvent-ils conclure de ce rapprochement parfaitement fondé que Dürer véhiculerait encore une conception négative de la mélancolie et que sa gravure se rattacherait, quoi qu'on y fasse, à la tradition de l'*acedia* au sens de paresse, abandon, dégoût, négligence ? Pourtant, c'est bien ce qu'ils écrivent, tout en soulignant par ailleurs combien Dürer a voulu rompre avec la tradition de *Dame Mélancolie* :

Ne doutons pas qu'en dépit de tout, ce défaut d'employer des choses qui sont là pour qu'on s'en serve, cette indifférence à ce qui est là pour être vu, rattache bel et bien

¹⁴⁸ Selon *Saturne et la mélancolie*, c'est une femme. « Tu t'es peint, ô Dürer, dans ta mélancolie », écrit cependant Théophile Gautier dans son poème *Melancholia*, en 1834.

¹⁴⁹ Épître dédicatoire à W. Pirckheimer pour son traité, traduit en français sous le titre *Instructions pour la mesure à la règle et au compas* (voir A. Dürer, *Géométrie*, op. cit., pp. 135-136).

¹⁵⁰ Voir E. Panofsky et al., *Saturne et la mélancolie*, op. cit., p. 483 et suiv.

Melencolia I à la mélancolie fainéante représentée par la fileuse assoupie ou perdue dans un abattement désœuvré.

Quel étrange retour de *l'acedia* chez des auteurs qui, justement, ont bien précisé que le graveur avait rompu avec toute cette tradition et ne s'inspirait aucunement des gravures représentant des fileuses assoupies ! Dürer délaisse les tempéraments représentés sur les calendriers allemands pour leur préférer les arts libéraux. Il vénère particulièrement la géométrie. Comme est grand son enthousiasme, en écrivant les *Instructions pour la mesure à la règle et au compas des lignes, plans et corps solides* ! Que de profit en attend-il pour les artistes ! L'art de la mesure est « le véritable fondement de toute peinture » ; il permet aux artistes d'acquiescer « un jugement plus sûr et plus profond », déclare le graveur dans l'épître dédicatoire de son traité. Et d'enseigner, dès le livre I, point, ligne et plan, car « le très perspicace Euclide a rassemblé les fondements de la géométrie ».

De plus, Dürer a médité sur les idées de Marsile Ficin. Le livre I du *De vita* de Ficin est le coup d'envoi de « la nouvelle conscience humaniste », et *Melancholia I* est justement « redevable à la notion de mélancolie propagée par Ficin ». Dès lors, comment stigmatiser l'« inaction », la « préoccupation obsédante du nerveux » qui, « la chevelure pendante et mal peignée, le regard pensif, navré », incarne la tragédie de n'arriver à rien ? L'éclairage presque nocturne de la scène est interprété comme la « brune inquiétante de l'esprit qui ne peut ni rejeter ses pensées dans l'ombre, ni les amener à la lumière ». Cette « figure languissante » est minée par le « sentiment de n'avoir rien accompli ». Pourquoi une conclusion si amère de la part de ces auteurs, qui va de surcroît à l'encontre de ce qu'ils avaient eux-mêmes établi ?

Il est vrai qu'à l'époque romantique et par la suite, la gravure de Dürer fut réinterprétée dans un sens faustien (notamment par le peintre de paysage Carus), découragé (par le poète Cazalis, ami de Mallarmé¹⁵¹) ou désespéré (par James Thomson « B.V. »¹⁵², sous l'influence de Flaubert et de Leopardi). Il est vrai qu'une célèbre analyse, attribuée à Mélancton et figurant en fait chez Camerarius, entraîne sur cette pente interprétative. Mais pourquoi s'acharner à voir un désespéré dans ce personnage qui incarne l'ambition de son époque pour le savoir et la découverte ? Faut-il vraiment s'en tenir à l'idée que « dans le Nord, les humanistes eux-mêmes n'étaient pas capables de briser avec la tradition médiévale » ?

Une mâle Géométrie

Le personnage couronné et ailé, au physique puissant, aux yeux trouant la nuit, qui ne baisse ni ne détourne le regard, inverse totalement les signes par rapport à *l'acedia* médiévale : plus de femme chétive, inactive, les yeux baissés, plus d'homme affalé sur sa table ou se rôtissant près de son feu. Ce penseur est entouré des preuves manifestes du génie de son siècle – en désordre, et dans l'abandon, selon les auteurs de *Saturne et la mélancolie*. Mais pourquoi y voir désordre et abandon ? La Géométrie de la *Margarita philosophica* n'est-elle pas entourée, elle aussi, d'un « désordre » de petites scènes où se déploie concrètement son art, et qui sont autant d'exemples appliqués de ses connaissances abstraites et théoriques ? Crie-t-on, pour elle, à l'abandon quand se déploie cette diversité ?

Géométrie est assise derrière une table couverte d'instruments. Autour d'elle, à échelle réduite, l'activité des différentes professions qu'elle régit est illustrée dans plusieurs saynètes,

¹⁵¹ Voir James S. Patten, *Dürer in French Letters*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1989.

¹⁵² Poète écossais, auteur d'un long poème intitulé *The City of Dreadful Night* (1874). Thomson avait accolé à son nom les lettres B.V. afin qu'on le distingue de son prédécesseur, l'auteur des *Seasons* et du *Castle of Indolence*.

toutes vouées à l'art de la mesure. Là on place une règle sur une carte, ici on évalue une voûte avec un compas, un angle droit avec une équerre, une position terrestre par rapport au ciel avec un sextant, une latitude avec un astrolabe. Dans tous les cas, Géométrie apporte aux hommes des connaissances pour préciser leur propre situation dans l'espace.

Sans aucun doute, le personnage représenté par Dürer n'a pas la même sérénité pratique ni théorique. La boule que mesurait la Géométrie a roulé à terre aux pieds de la Mélancolie, et le compas est tenu entre les mains de l'artiste d'une manière qu'on pourrait qualifier de dubitative. L'artiste en proie aux affres de la création n'est pas la tranquille Dame Géométrie, c'est certain. Sa concentration n'apparaît pas vouée à la facilité. L'esprit des deux gravures est différent. Dame Géométrie régissant des activités concrètes rappelle un peu les illustrations d'« enfants » de telle ou telle planète (Vénus, Mars, Saturne...) qui fleurissaient à cette époque, mais elle n'est pas, en tant qu'art libéral, le décalque de Saturne. En revanche, la *Mélancolie* de Dürer semble renouer avec le geste originel de mesurer une boule avec un compas, qui est le geste de Dieu dans l'illustration des Bibles moralisées. Or il est quelque scandale à se prendre pour Dieu, à devenir un dieu par l'enthousiasme, le génie, l'inspiration, la *furor* : c'est pourtant cela qui est en jeu, et qui explique pourquoi la boule roule au sol et pourquoi le compas est ouvert dans le vide. On ne saurait se prendre pour Dieu sans blasphème. Mais on peut faire allusion, en frôlant ce blasphème, à la profondeur vertigineuse de l'entreprise de création artistique, qui peut, aidée de la géométrie, évoquer l'enfantement du monde, une nouvelle genèse.

Il est certain, en tout cas, que Dürer ne dénonce nullement la vanité des arts et des sciences quand il représente la Mélancolie entourée des objets de la Géométrie. Au contraire, la gravure illustre l'esprit de l'humanisme, l'inspiration de l'intelligence, l'acharnement de l'homme nouveau à percer par tous les moyens les secrets du monde. Quant au désordre présumé des cheveux et du vêtement, c'est pure invention : le personnage est parfaitement peigné et porte les cheveux épars, comme c'est la mode à l'époque ; son vêtement est richement orné et bordé d'un feston. Sa mise et sa coiffure n'ont rien à voir avec les loques déchirées de l'*acedia* et autre *Tristesse*. Le personnage ne s'arrache pas les cheveux par poignées ; il ne rompt point sa poitrine avec ses ongles ; il ne se frappe pas lui-même de ses poings ; il ne pleure pas toutes les larmes de son corps ; il ne manifeste aucun signe de tristesse ; il n'a pas les yeux fermés ; sa tête n'est pas couverte d'un chiffon ; il n'a pas de visions érotiques ; il ne dort pas ; il n'est pas près du feu – et le désordre qui l'entoure ne signifie certes pas l'abandon dégoûté. Au contraire, il faut insister sur la parallélisme de composition entre *Géométrie* et *Mélancolie* : un personnage, au centre, régit les activités qui se déploient autour de lui. Il y a de quoi être fier, de quoi louer les inventions de l'homme.

Dès lors, comment comprendre cette allégorie ambiguë de la mélancolie ? On peut admettre que la figure centrale de l'homme ailé renvoie à l'éloge de la difficulté parturiente d'un monde artistique nouveau, apanage de celui qui connaît l'art de la mesure. Dès lors, il est contradictoire de conclure, comme les auteurs de *Saturne*, qu'il s'agit là d'un pauvre fou rembruni, voué à l'échec et à l'impuissance, hanté par son crépuscule intérieur, éprouvant le chagrin conscient des limites de son esprit, ayant des outils mais ne s'en servant pas. Une telle conclusion ne peut être qu'un contresens, par rapport à Dürer, à son humanisme et aux espoirs qu'il plaçait dans l'art géométrique. Comment sortir de ce paradoxe ?

Question de style

Peut-être faut-il revenir, en dernier recours, au *style* de la gravure. Panofsky remarque que *Le Chevalier, la Mort et le Diable*, autre gravure essentielle de Dürer dans les années 1513-1514, joue sur le contraste entre deux registres : registre médiéval, registre renaissant. La forêt, le décor, les

diabliques sont médiévaux et germaniques, dans l'idée comme dans la facture : le « décor sauvage hanté d'êtres fantastiques » est celui d'une « forêt du Nord ». En revanche, le cheval est de style renaissant, et italien. On pourrait étendre cette remarque à l'analyse d'autres gravures de Dürer, comme *Le Songe du docteur* (ill. 11), qui allie les éléments médiévaux (par exemple, le diabolin soufflant dans l'oreille du docteur) à des éléments renaissants italiens (la Vénus qui figure au premier plan). En est-il de même dans *Melencolia I* ?

La chauve-souris diabolique, à la queue entortillée comme celle d'un serpent, qui semble déployer le cartouche du titre sur la peau recouvrant naguère ses entrailles, appartient au monde médiéval, tandis que polyèdre et compas sont résolument humanistes. Cette échelle que le polyèdre semble vouloir prendre d'assaut, qu'est-ce qui permet de la juger comme un signe d'impuissance ? Pourquoi le bâtiment situé derrière la figure ailée est-il considéré communément comme « inachevé » ? Pourquoi ne pourrait-on pas croire que, par son seul regard, qui la fusille, l'homme ailé met en fuite la maudite chauve-souris, monstre médiéval, qui n'a que faire au milieu des symboles de la géométrie humaniste ?

Mélancolie, va-t'en ! Certains ont pensé que le *I* accompagnant le titre *Melencolia* n'était que l'impératif du verbe latin *ire*¹⁵³. Cette suggestion se heurte à l'assimilation (qui est un contresens) de la figure ailée à l'allégorie traditionnelle – triste, chagrine, impuissante, oisive, pusillanime. La mélancolie elle-même ne peut mettre en fuite la Mélancolie... Mais c'est tout à fait plausible si l'on considère que la chauve-souris incarne la blâmable mélancolie-*acedia*, tandis que le puissant génie ailé invente, avec l'appui de Ficin et d'Agrippa, une toute nouvelle mélancolie destinée à supplanter la première. En d'autres termes, si l'on cherche l'équivalent de la fileuse boudeuse, c'est chez la chauve-souris qu'on la trouvera. C'est l'ancienne mélancolie médiévale et *acédia* qui est chassée, au profit de la mélancolie renaissante et humaniste, vouée à la noble et ardue activité de penser. Certes, le faux-jour de la comète accuse les détails blafards des formes géométriques, sculpte les rides de l'anti-chérubin qui se morfond, baigne toute la scène dans une atmosphère de lividité insomniaque. Mais encore une fois, il ne s'agit pas là de tristesse. Dürer voue l'artiste des temps modernes, étudiant de géométrie et non plus écolier de mélancolie, à la méditation acharnée, pénible, douloureuse, mais ni blâmable moralement, ni triste, ni désespérée. Il illustre le génie et son revers, le passage par le négatif du *furor*, les souffrances de l'inspiration.

Melencolia, i ! Ce qui est rejeté, c'est la mélancolie infructueuse, l'assaut des *logismoi* au mauvais sens du terme, des obsessions, des monstres de l'esprit. En revanche, la mélancolie des penseurs, douloureuse mais créatrice, trop humaine mais source du plus divin génie, la mélancolie de Ficin et d'Agrippa est revendiquée, quoiqu'elle soit difficile à vivre. L'assaut que les démons intérieurs infligent à une conscience coupable de l'éprouver, honteuse de son érotisation intellectuelle, qui dans l'*acedia* ancienne se vivait sous la double extase du démon de midi et de la crise frénétique, a laissé place à une noble tentation de savoir, maîtrisée, consciente de ses souffrances mais se gardant de les pervertir dans la volupté de la honte. *Logismos* retrouve son sens grec originel : c'est désormais une pensée en ce sens calculatoire dont rend compte le mot *supputation*.

La chauve-souris, serpent en plein vol, le ventre ouvert par l'anathème jeté sur elle, portant sa propre condamnation à l'expulsion, s'enfuit à tire d'aile d'un espace qui désormais la renie. Fantôme hurlant, elle évoque les vieux mauvais démons qui ne « laissent pas » les plus grands solitaires. Elle symbolise l'assaut céleste que subit naguère Antoine, emporté dans les airs. Il semble crier, ce monstre à tête de chien, griffu, la bouche ouverte en un rictus. Il vocifère

¹⁵³ Voir H. Böhme, *Dürer. "Melencolia I" dans le dédale des interprétations*, □ville, éditeur, date, p. 6. – F. Rücklin précise que l'hypothèse est lancée dans le livre de Johann David Passavant, *Le Peintre-graveur*, t. III (*Le Peintre graveur... contenant l'histoire de la gravure sur bois, sur métal et au burin...*, Leipzig, Rudolph Weigel, 1860-1864).

dans le dernier soubresaut de l'*acedia*. Son œil blanc se révulse, comme aveugle, comme blessé à mort par la lumière de la comète dont il se détourne dans sa fuite.

Goya ne s'y est pas trompé. Il se souviendra que l'*acedia* est un monstre serpentin, à tête de chien et à corps de chauve-souris, fondant en vol sur un nouveau saint Antoine : le créateur accablé sur sa table, dernier vaincu des vieux *logismoï*.

IV

Tortures

Saint Antoine et le démon de midi

*Et d'abord vous vous dites : « Pourquoi se fait-il appeler San-Antonio ? »
Eh bien, je vais vous répondre.
San-Antonio, Réglez-lui son compte*

La tentation de saint Antoine est un *martyre*. L'iconographie représente l'assaut, terrestre ou aérien, d'animaux féroces et diaboliques dont le saint est la victime¹⁵⁴. C'est ainsi que l'entend Martin Schongauer, dans une gravure sur cuivre réalisée vers 1480 et représentant l'ermite enlevé en l'air par des créatures affreuses qui lui tirent sa longue barbe et lui infligent mille pinçures et vexations. Le saint n'en a cure, et demeure parfaitement impassible. En 1520, Nicolas Manuel Deutsch représente les démons frappant à toute force le saint jeté à terre. L'un d'eux brandit un fort bâton, un autre un *nunchaku*. On tire toujours la barbe à la victime, qui affecte cette fois un air légèrement contrit. Le retable d'Issenheim (1512-1515), de Grünewald, montre un saint Antoine qui souffre davantage, la bouche ouverte sur ses babines retroussées, laissant passer la pointe aiguë des dents. Pendant ce temps, les démons continuent de s'acharner, traînant l'ermite par les cheveux et l'accablant de coups de bâton¹⁵⁵. Flaubert reste fidèle à cette version des tentations, en figurant le saint enlevé dans les airs par le diable et initié aux mystères insondables de l'astronomie : du moins Antoine, pour être ainsi enlevé, n'est-il point battu. C'est sur ce point que s'articule le mot *tentation*.

On s'étonne que la *tentation* soit un pugilat, non une attirance charnelle. Un tel sens renvoie à la *Vie d'Antoine* par Athanase, le saint étant attaqué par la « ménagerie infâme de [ses] vices », pour parler en termes baudelairiens, ou par tout ce qui vole, nage, aboie, beugle et hurle, pour évoquer l'ultime métamorphose du saint Antoine de Flaubert. Selon Athanase, les

¹⁵⁴ Louis Réau en donne plusieurs exemples dans son *Iconographie de l'art chrétien (op. cit.)* : au treizième siècle, un chapiteau à Vézelay ; au quinzième siècle, les gravures et peintures de Schongauer, Grünewald et Deutsch ; au seizième siècle, le triptyque de Bosch (à Lisbonne), une gravure de Cranach ; au dix-septième siècle, une peinture de Téniers et une gravure de Callot ; au dix-neuvième siècle, les lithographies de Redon (pour illustrer *La Tentation de saint Antoine* de Flaubert), puis une peinture de James Ensor. La plupart de ces œuvres sont reproduites dans Frédéric Tristan, *Les Tentations de saint Antoine*, Paris, Balland-Massin, 1981.

¹⁵⁵ Voir J.K. Huysmans, *Des primitifs au retable d'Issenheim. Les Grünewald du Musée de Colmar*, éd. critique de Pierre Brunel, André Guyaux & Christian Heck, Paris, Hermann, 1988, p. 38 et suiv.

bêtes innommables infligent à Antoine « des douleurs de plus en plus atroces ». Le héros gémit « de douleur physique », mais se moque ouvertement de ses tortionnaires : « Il provoque ses adversaires qui l'assaillent sous forme de bêtes féroces et venimeuses. » C'est ce que font tous les saints martyrs : saint Laurent, par exemple, encourage ses bourreaux à bien griller les deux faces de son corps, pour saisir à point cette viande délectable.

Peut-être cette débauche de violence physique a-t-elle un sens plus symbolique. Qu'est-ce donc, en somme, qu'une tentation de saint Antoine ? La question se pose, particulièrement en ce quinzième siècle qui, à bien des égards, constitue un pivot pour la notion d'*acedia*. Le quinzième siècle, celui des xylographies, des incunables et des calendriers de mélancolie, est aussi celui de saint Antoine et de ses « tentations ». Le culte des saints, à la limite de la superstition, conduit à vénérer des reliques corporelles et à croire à la guérison des maladies par invocation – quand le saint n'est pas, au contraire, rendu responsable, par un affreux retournement de ses prérogatives, de la maladie même. C'est dans ce contexte d'adulation qu'il faut replacer l'essor de l'iconographie représentant saint Antoine, reflet d'un culte alors décuplé pour ce maître du feu qui inflige le feu, ce guérisseur des pestes et des maladies de peau.

Flaubert et les pensées

L'idée de *tentation de la chair* est mineure et tardive : le Christ n'éprouve rien de tel, sans doute parce qu'à l'aube du christianisme, il paraissait inconcevable d'allier la chair au péché : la foi chrétienne n'est pas prioritairement ascétique et, au départ, ne juge pas essentielle la mortification de la chair ; même le Diable, qui tente le Christ dans le désert, n'en a pas idée. Dans la première *Tentation de saint Antoine* de Flaubert, cet aspect reste également mineur. Certes, au début, Antoine est pris de la frénésie de posséder, ô blasphème ! la Vierge elle-même. Une voix (celle de ses pensées les plus secrètes, exposées sur le théâtre de l'intime) l'invite à en jouir tout son saoul. Antoine écarte la tentation. Après cette épreuve, la même Voix revient à la charge : elle torture Antoine des souvenirs de ses péchés sexuels, par lui refoulés. Elle lui rappelle qu'il a failli violer une jeune morte confiée à sa garde : « Tu sentis sous tes doigts trembler sa ceinture, et une bouche qui montait à tes lèvres. » Elle tente de l'émouvoir, à la pensée des pénitentes attirées par son âpreté d'anachorète, et qui « veulent sur [sa] poitrine austère frotter leurs doux seins blancs ». Par la suite, il n'est pratiquement plus question de cela : la Logique écarquille ses yeux candides en demandant pourquoi c'est mal de chercher à connaître « la cause des éclipses et des maladies, la vertu des plantes, le calcul des étoiles, la terre, le ciel » ; les hérésies défilent. Enfin le Diable lui-même paraît, et tout n'est plus que débat de la Science, de la Foi, de la Charité et de la Logique. « J'ai envie de me briser la tête pour me débarrasser de ma pensée », soupire significativement Antoine. La tentation n'est pas celle du sexe, mais du savoir. Certes, la reine de Saba vient s'offrir à l'ermite. Encore la tentation réside-t-elle, alors, dans un étourdissement de possessions terrestres, exotiques et raffinées, qu'avec beaucoup de sens pratique la Reine des Reines adapte à son usage domestique :

Voici du baume de Genezareth, de l'encens du cap Gardelan, du ladanon, du cinnamome et du silphinium bon à mettre dans les sauces. [...] Il y a là-dedans des broderies d'Assur, du lin d'Égypte, de la pourpre des îles d'Élisa. [...]. Ces plaques d'or ovales, c'est pour mettre aux oreilles des éléphants. [...] Ce tissu mince, qui craque au toucher avec un bruit d'étincelles, est la fameuse toile jaune apportée par des marchands de la Bactriane [...] : je t'en ferai faire des robes pour porter à la maison¹⁵⁶.

¹⁵⁶ G. Flaubert, *La Tentation de saint Antoine* [1849], in *L'Intégrale*, Paris, Seuil, 1964, p. 377 et suiv.

Elle veut le rendre fou avec sa petite boîte scellée, parce qu'il ne saura pas ce qu'il y a dedans (« Mais si tu savais ce que je porte dans ma petite boîte ! »), ce qui revient à flatter, une fois de plus, sa faiblesse envers le péché de connaissance. Puis elle reprend son défilé des merveilles. Nul doute qu'un tel passage (qui, en vérité, se paye surtout de mots) ait pu inspirer les débauches de des Esseintes en matière de décoration intérieure (c'est la principale activité de ce héros dans sa retraite de Fontenay).

Dans la première *Tentation*, la chair n'est qu'un apéritif, vite dépassé par des tentations plus sérieuses. Dans la troisième et dernière *Tentation* s'affirme non le primat de la chair, mais du piment qui l'assaisonne de cruauté et de sang. La vision de son ancienne maîtresse fouettée nue, en plein soleil, entre deux colonnes (« À chacun des coups, son corps entier se tordait ») est une obsession voluptueuse que l'anachorète tente en vain de repousser (« Non ! non ! je ne veux pas y penser ! »). Un rêve brutal hante les pages, de massacres en festins, de décapitations en flots de sang (« Antoine en a jusqu'aux jarrets. Il marche dedans »). Les splendeurs étalées de la reine de Saba atteignent un point inimaginable d'abondance et de raffinement ; cette atmosphère chargée d'orgie luxueuse et barbare ne désespère pas quand Antoine est enlevé par le Diable. Les silhouettes macabres de la Mort et de la Luxure s'accouplent, ainsi que Sphinx et Chimère ; des monstres naissent ; l'exultation finale du saint tétanisé culmine sur son exclamation ultime, où il avoue son aspiration à tout être, à tout connaître : « J'ai vu naître la vie, j'ai vu le mouvement commencer. [...] Je voudrais [...] être en tout, [...] pénétrer chaque atome, descendre jusqu'au fond de la matière – être la matière ! » Sur un mode mimétique de la pénétration sexuelle, Antoine ne rêve que de la connaissance totale du monde. Son but, qui l'égalise à Dieu lui-même, est l'expérience exhaustive du sensible, conçue comme le moyen privilégié d'accéder à la maîtrise de l'univers. Antoine se voit lui-même comme un monstre multiforme, avec des ailes, une carapace, une trompe, un corps de serpent : « J'ai envie de voler, de nager, d'aboyer, de beugler, de hurler. Je voudrais avoir des ailes, une carapace, une écorce, souffler de la fumée, porter une trompe, tordre mon corps¹⁵⁷... » En d'autres termes, Antoine rêve d'être toutes les bêtes qui assaillaient son homonyme de la Thébàïde, dont les tentations se résumèrent à un assaut de bêtes. Il est devenu lui-même un monstre, comme les monstres enfantés par l'accouplement du Sphinx et de la Chimère, qui vient d'avoir lieu sur scène, quoique de façon plus discrète que dans les versions précédentes (l'auteur a supprimé l'allusion de la Chimère à la « virilité cachée » du Sphinx, sa demande d'être saillie par lui, ainsi que le détail de leurs grognements d'amour). La connaissance du monde selon Antoine est extensive plutôt que compréhensive : il ne procède pas par la luminosité du concept, mais par la multiplication des expériences. C'est pour Flaubert une façon sûre de mesurer toute l'étendue de son péché. Le Diable, qui emmena le saint homme visiter l'espace infini des cieux, sait exactement à quelle tentation on peut l'exposer le plus utilement : ce n'est pas celle de la chair, mais de la matière et de la connaissance.

Bosch et les péchés

Dans ses scènes religieuses, dans son *Imitation de Jésus Christ*, Bosch ne représente aucun monstre. Pourtant chaque humain, chaque objet est susceptible de se transformer en larve. Les grands triptyques du peintre témoignent de cette avancée tapie du monstrueux : *Le Chariot à foin*, *Le Jardin des délices*, *Le Jugement dernier* et *Les Tentations de saint Antoine*.

Ces œuvres révèlent le péché par le pouvoir de la peinture, qui les rend visibles. *Le*

¹⁵⁷ G. Flaubert, *La Tentation de saint Antoine*, version dite définitive [1874], □réf., pp. 524, 529 et fin du texte.

Chariot à foin est une nef des fous, une allégorie des biens terrestres dont les humains raffolent mais qui ne valent rien. L'emprise grandissante des péchés est marquée par le surgissement sporadique des monstres, dénonçant au grand jour, par leur seule présence, ce qui est tapi dans le secret des cœurs. Le monstre en peinture, chez Bosch, joue le même rôle de révélateur que la voix de la conscience torturée d'Antoine, chez Flaubert. *La Tentation de saint Antoine* est bien une pièce de théâtre qui exhibe, sur le mode du dialogue joué, l'intimité enfin visible des pensées.

Le Jardin des délices considère la sexualité débridée, dont il fait l'étalage, comme un péché mortel. L'avancée du monstrueux, dans ce triptyque, témoigne des progrès du péché, de plus en plus visible. Dans *Le Jugement dernier*, les monstres au travail dans les enfers, accomplissant leur œuvre de torture, sont des concentrés toxiques de péchés. Enfin, dans *La Tentation de saint Antoine*, les monstres pullulent comme jamais : « Tous les diables rassemblés autour de saint Antoine sont de formes étranges et complexes, si inhabituelles qu'elles étonnent, même sorties du pinceau de Bosch¹⁵⁸. » Leur rôle de révélateur des vices cachés trouve ici son accomplissement. La peinture lève le voile sur les raisons de la perte de l'humanité et son apocalypse donne à voir ce que, sans elle, on ne verrait jamais.

Pourtant, il n'est pas question, dans ces vastes fresques des misères de l'homme, de l'assaut des *logismoï* chez un Antoine particulier. De multiples petites scènes, à la flamande, promènent l'attention du spectateur de place en place, sans accorder la préséance à un destin tragique isolé.

Il n'en va pas de même dans certaines petites compositions de Bosch. *La Mort de l'avare*, œuvre de jeunesse, est une scène d'*ars moriendi* traditionnelle. Le mourant, au centre, est cerné par les traits convergents de la Mort, du Christ, d'un diable et de figures en voie de métamorphose, qui sont le produit de sa conscience pécheresse. C'est l'avarice qui crée les monstres, qui invite des créatures incertaines à jaillir de partout, à se transformer hideusement et à damner l'avaricieux. *La Mort du damné* présente le même dispositif dans la même perspective. Les monstres semblent s'être enhardis : leur métamorphose est plus audacieuse, franche et complète. Enfin *La Petite Tentation*, usant toujours de la même mise en scène de l'homme menacé et cerné, couronne cet édifice.

Ce dernier tableau montre Antoine méditant, les yeux dans le vide, appuyé sur son bâton, capuchon rabattu, son cochon près de lui (ill. 19). Autour de lui, le monde prend une consistance inquiétante, marquée par l'affleurement d'éléments anormaux, à demi-fondus encore au sein d'un paysage bienveillant. Le saint est le point de mire de monstres qui convergent vers lui : on distingue le marteau et la corne acérée d'un premier groupe de monstres, la menace d'une jarre catapultant de l'eau, venue d'un second groupe, le regard et la griffe d'un troisième monstre qui émerge de l'eau, le rasoir effilé d'un quatrième, le sourire peu engageant d'un cinquième. Au loin, de minuscules factions s'organisent, ayant pénétré par le portail ouvert dans le lieu de retraite de l'ermite, et lancent par-dessus le monticule qui protège encore Antoine les échelles et les piques d'un prochain assaut. Un bâton de Damoclès se balance au-dessus de la tête de l'anachorète ; un grouillement de plus en plus apparent de formes se matérialise partout : le voici encerclé, lui toujours rêvant, les yeux au loin.

19. Jérôme Bosch, *La Petite Tentation*. Huile sur bois, □date. Madrid, Musée du Prado.

Tout l'attrait de cette peinture tient peut-être à une progression dans la visibilité des formes cauchemardesques, dont le spectateur ne prend conscience que peu à peu. Le siège du cerveau d'Antoine par les mauvaises pensées est peint sur un mode qui rappelle la démonstration d'un rébus. Antoine, le personnage principal, se trouve au sens propre *assiégé* par des *logismoï*. La peinture, art visuel, ne peut représenter l'intériorité, sinon de manière toute

¹⁵⁸ Walter Bosing, *Jérôme Bosch. Entre le ciel et l'enfer*, Cologne, Taschen, 1994, p. 86.

extérieure. Les *logismoï* sont peints comme des entités physiques, des monstres armés aux intentions guerrières, sur le point de donner l'assaut. L'espace semble peuplé de menaces, de fantômes, d'anges, de démons et de bêtes, mais l'homme n'entend que la « voix amplifiée » de ses voix intérieures¹⁵⁹. Le désert se fait donc cage de résonance pour l'intériorité de l'homme.

En fin de compte, tandis que les grands triptyques de Bosch présentent, à des fins moralisantes, la revue des péchés humains, ces petits tableaux mettent en évidence le mécanisme des *pensées* pesantes et obsédantes. Saint Antoine n'est menacé que par ses propres monstres, comme au temps des *Apophtegmes*. Quant au péché d'Antoine, dans le texte de Flaubert, il redouble la *libido sciendi* de Flaubert lui-même, passionné d'histoire religieuse, d'hérésies, de références cultes et de lectures spécialisées.

De la peste à l'éros

Le mot *tentation*, par son ambiguïté même, suscite sur le mode mineur une seconde tradition pour saint Antoine, celle de l'émotion érotique. Saint Jérôme au désert sent courir dans sa moelle le feu ardent de la volupté, alors même que son corps décharné a presque perdu toute apparence matérielle. Cassien parle d'*evagatio lubrica* pour désigner l'esprit battant la campagne du sexe, et Grégoire le Grand d'*evagatio mentis circa illicita* – ces choses interdites qui ont trait à la pulsion sexuelle. L'*acedia*, luxure monstrueuse, n'a même pas besoin de la chair. L'apophtegme « Antoine 11 » constate que les démons ordinaires sont vaincus dans la solitude, sauf un, le pire, qui résiste avec acharnement : le démon de la fornication¹⁶⁰ – non pas fornication réelle, mais imaginaire, et par conséquent sans limite. L'attaque d'*acedia* prend très tôt le nom de *démon de midi*, tentation du milieu du jour (le sens général de *démon* comme *ange déchu* ne date que de 1663 mais, dès le douzième siècle, l'expression médiévale *diable méridien* sert à traduire le latin *dæmonius meridianus*, évocateur de cette tentation). Le dénominateur commun est l'érotisme cérébral, la torture de la luxure absente et abstraite. Évagre note que, contrairement à ceux qui vivent dans le siècle, les moines affrontent les démons nus. Dans le monde, on se forge de vains objets, qu'on croit convoiter, qu'on finit parfois par posséder ; point de ces vains prétextes, dans le désert.

Désirer, c'est éprouver l'absence, à la racine de tout désir. Tenté par la fornication, indépendamment de toute suggestion extérieure, affamé de luxure sans aucun objet, sans aucune vraie chair pour prendre corps, le moine, au lieu de regarder son désir en face, laisse tourner à vide une épuisante mécanique érotique, étrangère à la satisfaction, qui vire à l'obsession. Il rejoint ainsi la cohorte des idées pesantes dont il n'est qu'un cas de figure, cependant aggravé par la culpabilité et la honte. Le désir, cérébral, se fixe sur ce qu'il ne peut atteindre comme pour mieux savourer le lait amer de sa propre tension. Le qualificatif d'*érotique* désigne ici un processus mental qui se définit par cette tension même, et qui n'a pas grand-chose à voir avec les jeux de l'amour. Chez saint Thomas, selon Agamben, flotte autour de l'*acedia* une « équivoque constellation érotique », liée au rapport ambigu que le désir établit avec son objet ; l'*acedia* s'oppose significativement au *gaudium*, « c'est-à-dire à l'assouvissement de l'esprit en Dieu¹⁶¹ ». En d'autres termes, l'*acedia* a quelque chose d'érotique dans son processus intellectuel parce qu'il est question de ne pas jouir de Dieu, de placer Dieu, son objet, à une telle

¹⁵⁹ Voir Aline Rousselle, *Porneia. De la maîtrise du corps à la privation sensorielle aux III^e et IV^e siècles de l'ère chrétienne*, Paris, PUF, 1983, p. 185.

¹⁶⁰ L. Regnault traduit évasivement par « celui du cœur ».

¹⁶¹ G. Bunge, *Akedia, op. cit.*, pp. 24-26, 34 et 61.

distance que s'entretiennent la tension du désir et l'impuissance de son simple accomplissement.

Lettre à Julia

Dans sa lettre à Julia Eustochium, destinée à demeurer vierge, saint Jérôme décrit les combats éprouvants qu'il faudra mener contre la chair. Il donne à Julia une description torride de la tentation charnelle, doux incendie de volupté. Inutile de le cacher : « Il est impossible que les sens de l'homme ne soient pas envahis de cette chaleur des moelles que chacun connaît¹⁶². » Sa propre expérience du désert est tout enflammée de désir.

Jérôme au désert est un homme faible, épuisé, ne tenant plus que par les os, brûlé de fièvre. Malpropre, l'épiderme noirci comme celui d'un Éthiopien – il semble n'y avoir rien de pire à ses yeux ! – ce malheureux anachorète ne rêve que de femmes. Les désirs enflamment son esprit, son corps restant glacé. Ces incendies de volupté le jettent dans un état de souffrance extrême. Et de raconter à sa tendre correspondante les épreuves atroces subies par ce corps décharné qui ne peut plus soutenir que l'assaut de ses brûlantes pensées.

Ille igitur ego, qui ob gehennæ metum tali me carcere ipse damnaveram, scorpionum tantum socius et ferarum, sæpe choris intereram puellarum. Pallebant ora jejuniis et mens desideriiis æstuabat in frigido corpore, et ante hominem suum jam carne præmortua sola libidinum incendia bulliebant.

[□ Trad. en français]]

Telle est l'abominable fournaise de volupté. Que Julia se garde du vin (« l'ébriété dénude les cuisses »), qu'elle se confine dans d'austères lectures, qu'elle s'endorme, épuisée de jeûne, un livre saint à la main. Qu'elle reste recluse dans sa chambre, se gardant de sortir. Qu'à tout et tous elle ferme sa porte ; qu'elle trempe toutes les nuits sa couche de larmes, à force de résister aux terribles assauts de la tentation : tout cela est terrible, mais nécessaire à sa pureté. Saint Jérôme projette sur Julia l'image de ses anciens tourments.

Dans cette même longue lettre figure aussi le récit du *rêve* où l'épistolier, parce qu'il était lecteur de livres profanes, est fouetté sur ordre de Dieu jusqu'à promettre de renoncer à ses lectures maudites et de se contenter désormais de livres saints. La volupté sexuelle et le désir de savoir se rencontrent dans le même corps de souffrance, et tous deux tendent vers le même déchirant renoncement. Faire l'amour et étudier dans les livres païens sont deux soifs aiguës et parallèles, que seul l'ordre monastique ou le fouet de Dieu parviennent à mater. Ce n'est pas par hasard, même si cela a parfois de quoi étonner les exégètes, que la lettre à Julia Eustochium, qui contient à la fois le rêve de Jérôme et le récit de son expérience du désert, s'achève sur une minutieuse description de la vie monastique, si bien réglée et ordonnée qu'il n'est pas une minute qui reste inoccupée. Ce temps compté, marqué par l'obéissance à la règle, épargnant tout questionnement, est présenté comme un idéal d'apaisement, ennemi des voluptés cruelles comme de l'attirance pour les livres interdits. Même si l'Église tolère l'expérience de la vie d'anachorète, n'est-il pas, somme toute, plus orthodoxe d'obéir sans sourciller à la règle collective des monastères ? Et pour une vierge comme Julia, qui s'enferme seule, il n'est pas d'autre destin que de fonder, plus tard, une congrégation avec d'autres vierges.

La lettre de Jérôme esquisse un état des souffrances érotiques endurées dans le désert ; elle en précise aussitôt l'antidote, qui est le monastère bien réglé. Mais les anachorètes ne

¹⁶² Saint Jérôme, *Lettres*, texte établi et traduit par Jérôme Labourt, Paris, Belles-Lettres, 1982, t. I, p. 144.

veulent justement pas du monastère. Tout est là.

Pour Alcuin, à l'aube du neuvième siècle, l'*acedia* est définie par un assaut de pensée érotiques, à l'origine de tous les autres maux. Dans un livre de morale chrétienne destinée à l'homme du commun, il décrit cette obsession de l'érotisme mental comme la source de toute *acedia* : *Acedia est pestis [...] dum otiosus homo torpescit in desideriis carnalibus, nec in opere gaudet spirituali, nec in desiderio animae suae laetatur, nec in adiutorio fraterni laboris hilarescit : sed tantum concupiscit et desiderat, et otiosa mens per omnia discurrit*¹⁶³. L'état de torpeur érotique dans lequel sombre le paresseux le conduit à ne plus jouir des biens spirituels, à ne plus élever son âme à la joie. Cet homme plein de concupiscence laisse sa pensée vaguer à sa guise. Ainsi se produisent des afflux d'images mentales incontrôlables, nées de l'obsession érotique, le tout teinté d'un fort sentiment de culpabilité. Jean-Paul Sartre, combattant l'idée selon laquelle le monde intérieur est plus riche que la réalité, conspue le « rêveur morbide » qui répète compulsivement dans sa tête des scénarios érotiques secs et scolastiques, alors que le réel est toujours nouveau, surprenant, riche, excédant même nos possibilités de rêver¹⁶⁴. *De qua nascitur somnolentia, pigritia operis boni, instabilitas loci, pervagatio de loco in locum, tepiditas laborandi, tedium cordis, murmuratio et inaniloquia*, écrivait déjà Alcuin [« □ De là naissent la somnolence, la paresse, l'instabilité, l'errance, le mépris du travail, le dégoût du cœur, le radotage et l'insanité »].

De qua nascitur : là est l'origine du mal, la chute dans les désirs charnels de la pensée vagabonde. Les « filles » de l'*acedia* sont renvoyées à leur cause première, la pensée de la chair. Les Pères de l'Église n'ignorent rien de cette énergie érotique psychique, et de ses ravages. La poésie de Pétrarque tout entière en est un autre témoignage – et, au-delà, toute la poésie troubadoure. Qu'on l'appelle péché, démon, *amour de loin*, mauvaise pensée, mélancolie érotique, il s'agit bel et bien de la même chose. Saint Jérôme en souffre dans le désert ; le docteur qui songe, dans la gravure de Dürer, en est encore tourmenté. Sous le signe de la peste, métaphorique (*acedia est pestis*) puis réelle, cet avatar de l'*acedia* se rapproche de l'univers des tentations de saint Antoine.

Le mal des ardents

Si l'*acedia* rejoint saint Antoine, ce n'est pas seulement, comme l'explique André Chastel, parce que saint Antoine est un saint de mélancolie. Il faut ajouter à cela une raison bien plus directe et concrète, un commun dénominateur entre le saint et le mal : *la peste*. Cette composante opère la jonction entre le *mal des ardents* et l'érotisme.

On l'a vu plus haut, les soixante-dix traducteurs qui mirent la Bible en grec (les Septante) eurent bien des difficultés avec la lecture du psaume XC, verset 6 : « Un contresens des CXX, adopté par la Vulgate (*a dæmone meridiano*), nous a valu le *démon de midi*¹⁶⁵. » En fait, il ne s'agit pas de *démon*, mais de *contagion* qui ravage en plein midi. Ce passage fait surgir un élément d'importance : la peste. Comme le précise Roger Caillois, le texte hébreu de ce psaume ne fait pas d'abord allusion à un être particulier, appelé *démon de midi*, mais à *ce qui dévaste*, à la *dévastation qui sévit à l'heure de midi*. Ce qui prime est donc l'idée de peste, de fléau ou de dévastation, plus que celle d'heure méridienne. Mais les Septante choisissent d'introduire, pour la plus grande perplexité des commentateurs chrétiens ultérieurs, le démon de midi dans leur

¹⁶³ Alcuin, *Liber de virtutibus et vitiis ad Widonem comitem*, cité par S. Wenzel, *Acedia 700-1200, op. cit.*, p. 78.

¹⁶⁴ Voir J.P. Sartre, *L'Imaginaire* [1940], Paris, Folio-Gallimard, 1986, p. 272 et suiv.

¹⁶⁵ *La Sainte Bible*, trad. Crampon, Paris-Rome, Desclée de Brouwer, 1939, note au psaume XCI (XC), p. 1238.

traduction. Caillois remarque que « les docteurs et exégètes chrétiens furent particulièrement embarrassés, car [...] ils ne savaient trop quelle réalité concrète attribuer à ce démon de midi dont le Psalmiste demandait à être préservé ». Les traductions grecques introduisent « l'idée de puissance démoniaque individualisée », qui sera ensuite identifiée sous le nom de Qèètèb. On en connaît les conséquences pour l'*acedia* : c'est dans sa Bible grecque qu'Évagre trouva l'inspiration quand il déclara tout bonnement que le démon de l'*acedia* était le démon de midi, entérinant ainsi l'erreur initiale.

Si l'on remonte le fil, il faut en revenir à la peste elle-même, accessoirement méridienne, et dévastatrice. Dans le texte, la puissance maléfique qui sévit la nuit (« le *negotium perambulans in tenebris* de la Vulgate ») fait pendant au fléau qui ravage en plein midi. Dans la Vulgate, la traduction par *negotium* (affaire) est sans doute un euphémisme permettant d'éviter de nommer directement le mal trop redouté, la peste, qui avance dans les ténèbres et se propage :

*Non timebis a timore nocturno
A sagitta volante per diem
A peste in tenebris perambulante
A morsu insanientis meridie*¹⁶⁶.
[□ Ne craignez pas les terreurs nocturnes,
La flèche qui jaillit en plein jour,
La peste qui avance dans les ténèbres,
La morsure du fléau de midi.]

La Vulgate traduit par *morsus insanientis meridie* l'idée de *fléau de midi*, ce qui le rend beaucoup plus concret : c'est la morsure, l'attaque qui est mise en valeur dans cet accès de folie qui frappe en plein midi. « Les deux termes hébreux, sensiblement équivalents, correspondent à l'idée de peste, de contagion, d'épidémie », note Caillois. Le texte originel du psaume évoque donc, *stricto sensu*, deux types de pestes - diurne et nocturne - à moins que ce ne soit là, tout simplement, une manière de dire que la peste est partout, à tous moments, pour souligner hyperboliquement son danger. Encore au Moyen Âge, les mots *pestis* ou *pestilencia* ne désignent pas spécifiquement la peste mais n'importe quelle épidémie. Cet aspect hyperbolique de l'idée de peste s'accorde avec la tonalité stylistique des psaumes, textes poétiques qui ne dédaignent pas les effets de rythme et de répétition presque à l'identique, avec de subtiles variations - soit pour renchérir sur l'idée par un synonyme, soit pour présenter une antithèse. Ainsi l'entend la traduction poétique du Psautier par Blaise de Vigenère, au seizième siècle :

*De la flesche volant sur jour,
Ne de la peste qui ravage
A l'obscurité de la nuict :
Ny d'accident, ny d'adversaire
Qui puisse infester le Midy*¹⁶⁷.

L'*acedia* est sans cesse comparée à une « peste de l'âme » pendant tout le Moyen Âge. *Acedia est pestis* : la formule est répétée de texte en texte, comme une litanie. Le souvenir de ses origines s'est parfois perdu (certains citent le psaume XC, d'autres n'y font plus allusion), mais l'idée de peste ou d'épidémie reste toujours inscrite, même par métaphore, au cœur de l'*acedia*. Ainsi

¹⁶⁶ *Biblia sacra vulgata*, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 1994, p. 887.

¹⁶⁷ *Psautier de David*, trad. poétique de Blaise de Vigenère [1588], éd. Pascale Blum-Cuny, Paris, Le Miroir volant, 1991, t. I, p. 323 et suiv. Un commentaire de Vigenère fait allusion à la peste mentionnée dans le second Livre des Rois, § 24.

l'acedia rejoint-elle les tentations de saint Antoine, saint anti-pesteux.

Le feu de saint Antoine

Criblé de flèches, saint Sébastien prend symboliquement la peste sur lui et la détourne des mortels. De la même manière, saint Antoine, ayant été attaqué par des démons, protège du *mal des ardents* provoqué par l'ergot de seigle, qui boursoufle la peau de bubons, la ronge, la fait éclater et engendre d'insupportables démangeaisons : Grünewald en donne une représentation d'un réalisme saisissant dans sa *Tentation de saint Antoine*, au Musée de Colmar.

Le saint protège des maladies de peau en général, fussent-elles plus bénignes. C'est sous l'idée de maladie de peau que sont regroupées les maladies qu'on guérissait – ou tentait de guérir – dans les hôpitaux de l'ordre antoniste, au Moyen Âge : peste bubonique, mal des ardents (également appelé *feu de saint Antoine*), syphilis, diverses maladies éruptives. La maladie de peau évoque l'action des démons qui ont supplicié le saint, exactement comme les flèches de la peste évoquent le martyre de saint Sébastien : saint Antoine a été attaqué au corps, griffé, mordu, piqué, dévoré comme par une meute sifflante et hurlante de bêtes sauvages. Le mal dont il guérit est de même nature : c'est le feu au corps, un feu d'éruptions cutanées et de démangeaisons.

Par une inversion inquiétante, saint Antoine est parfois conçu comme le redoutable agent du mal qui consume la peau de la victime. *Son mal, le feu au corps me bote*, geint un mendiant attaqué par une maladie de peau, en parlant de saint Antoine, dans un poème d'Eustache Deschamps. *Que saint Antoine me arde !* est un juron commun au quinzième siècle. Détail curieux : le bateau qui apporta la peste à Marseille en 1720 s'appelait, ô ironie onomastique involontaire, *Le Grand Saint-Antoine*¹⁶⁸. Saint Antoine porte la peste, et le feu sur la peau. Le cochon de Flaubert l'éprouve encore : « Ça me démange, ça me démange ! » s'exclame-t-il dans la première *Tentation de saint Antoine*.

Brûlé au désert, saint Antoine a aussi gardé quelque souvenir de cette fournaise où les moines en crise délirent quand le soleil est au plus haut. Là s'opère la rencontre entre Qètèb, la peste de *l'acedia*, qui ravage en plein midi, et saint Antoine, le saint de feu, dont les *tentations* sont des éruptions et des démangeaisons. Symboliquement, saint Antoine se rapproche de l'idée d'ardeur, à tous les sens du terme. Son ardeur spirituelle est presque fanatique : elle l'oblige à s'enfoncer de plus en plus loin dans le *désert intérieur* le plus radical. Mais l'ardeur, qui évoque la frénésie du malade ne parvenant pas à atténuer la douleur de sa peau et la rigueur de l'ascèse spirituelle, est également susceptible de connotations érotiques. On reconnaît *l'acedia* à une ardeur sans objet, une torture intime née de l'absence et du manque. Les moines qui hurlent, roulés dans une lubricité qu'aucun objet véritable ne permet d'assouvir ou écrasés par la pesanteur de leur conscience échauffée, sont aussi victimes d'une sorte de feu de saint Antoine spirituel. Huysmans ne s'y est pas trompé, lui qui s'intéresse à la fois à *l'acedia* et à la *Tentation* de Grünewald, et qui établit un lien entre les deux.

Ainsi se forme peu à peu, dans sa cohérence, l'idée de saint Antoine qui prévaut aujourd'hui, mélange complexe de l'Antoine *réel* de l'Antiquité tardive, du désert, d'Athanase et des *Apophtegmes*, puis du saint assailli dans son martyre, guérisseur des maladies pesteuses, représenté en peinture, et enfin symbole de tentations charnelles. Arraché du sol, assailli par ses propres chimères et ses cauchemars, Antoine éprouve le délire de la raison, l'excès de *cogitatio*, et engendre des monstres d'érotisme. Il est la proie de ses propres flammes, il subit son épreuve du feu. Au désert, il a éprouvé *l'acedia*, au sens du dégoût spirituel et de *l'instabilitas*. Mais la *Vie*

¹⁶⁸ Voir Antonin Artaud, « Le théâtre et la peste », in *Le Théâtre et son double*, Paris, Folio-Gallimard, 1964, p. 21.

d'Antoine fournit, avec ses serpents et ses bêtes sauvages, un pittoresque contingent de figures à mettre en peinture ; l'exemple d'Antoine deviendra celui, spirituel, de la lutte contre le péché qu'incarne la tension érotique. Dans le grand triptyque de Jérôme Bosch – qui s'identifiait volontiers au saint – Antoine a un regard de biais, douloureusement tendu vers le monde, sans pouvoir échapper à la prolifération des monstres qui l'entourent. Sur le panneau central, l'ermite ne regarde pas le lieu divin mais, comme capté par une force irrésistible, détourne les yeux. Sur un des panneaux latéraux, le même Antoine a les yeux faussement penchés sur son livre, mais une fois de plus, il regarde autre chose : peut-être la belle femme nue qu'il capte obliquement¹⁶⁹. Partout, le regard de l'anachorète est tiré malgré lui comme par un fil invisible. Et partout pullulent des monstres métamorphiques, impossible à capturer et même seulement à cerner. Saint Antoine en peinture subit la séduction du monde mais, par ailleurs, le monde est saturé de monstres qu'il ne contrôle pas, qui envahissent son champ visuel et qui, mimétiques des pensées elles-mêmes, prolifèrent en formes indiscernables.

Saint Antoine est, quoi qu'il arrive, un saint passionné et excessif, acétique et radical, en proie à un bouillonnement brûlant qui préfigure les tourments de l'enfer. Son esprit lui inflige de brûler en vain de l'énergie – Huysmans parlera plus tard des déperditions de phosphore qui épuisent celui qui rêve ou pense trop. Saint Antoine prend feu et flammes dans le soleil écrasant de midi. En fin de compte, saint Antoine, le saint des *tentations*, devient diaboliquement tentateur lui-même. Grâce au feu spirituel qui l'anime, à son symbolique mal des ardents le moine connaît, dans sa vie intérieure, l'emballement des pensées qui ne cessent de rouler dans son cerveau et assiègent son âme sans relâche. Et c'est un cran de plus dans l'épreuve que d'affronter non seulement ce flux ininterrompu, mais encore un flux qui se colore d'un désir érotique éperdu autant que sans objet. Une certaine curiosité expérimentale peut se saisir du moine, pourvu qu'il ait l'âme assez solidement trempée, car ni la vannerie, ni la psalmodie, ni l'anorexie ne suffisent à enrayer les monstres de la luxure imaginaire.

Au dix-neuvième siècle, l'érotique de l'*acedia*, longtemps larvaire, refoulée et dissimulée, éclate dans quelques pages du *Saint Antoine* de Flaubert et dans la représentation de ses plus modernes tentations – chez Félicien Rops et Rodin. C'est là une raison capitale de la reverde de l'*acedia* : les tentations de saint Antoine et le vieux péché d'*acedia* se soudent définitivement en un seul concept. Il s'empruntent l'un et à l'autre une caractéristique qu'ils n'avaient au départ ni l'un ni l'autre : l'érotisme des pensées. Toute l'*acedia*, lue par ces écrivains, tient dans la faim dévorante, le désir sexuel délirant qui rend l'âme incapable de jouir de rien sans pour autant mater le désir qu'elle a toujours de jouir. En somme, le dix-neuvième siècle, à travers l'*acedia*, fait enfin place à son refoulé : l'ardeur du désir.

À quoi songe la raison

Ils coururent par tout l'univers avec le fameux miroir, et bientôt il n'y eut plus un pays, plus un homme qui ne s'y fût réfléchi avec des formes de caricature.

Andersen, *La Reine des neiges*

¹⁶⁹ Sur l'obliquité du regard dans ses rapports avec la mélancolie, voir Maxime Préaud, « Un œil noir qui ne te regarde pas », in *Magazine littéraire*, juill.-août 1987, dossier « Littérature et mélancolie », p. 23 et suiv.

Goya, esprit des Lumières, veut dénoncer l'obscurantisme. Ami de Moratín, fréquentant les milieux libéraux qui veulent extirper le germe de la superstition populaire, il conçoit une première série de gravures à l'eau-forte : les *Songes*, œuvre satirique, fer de lance pour des idées révolutionnaires. De cette première idée naîtront les *Caprices*.

Dans son *Histoire de la caricature*, Champfleury voit Goya comme un moraliste dénonçant par son œuvre les travers de ses contemporains : « Les *Caprices* sont, pour la plupart, des satires de grands personnages de la cour de Charles IV. » Il regrette qu'ils soient chevillés à ce projet, au point de perdre toute portée générale : en 1864, il ne les comprend plus¹⁷⁰. Dans *Quelques caricaturistes étrangers*, Baudelaire souligne, au contraire, combien Goya n'est pas un simple caricaturiste :

J'imagine devant les *Caprices* un homme, un curieux, un amateur n'ayant aucune notion des faits historiques auxquels plusieurs de ces planches font allusion, un simple esprit d'artiste. [...] Il éprouvera toutefois au fond de son cerveau une commotion bien vive, à cause de la manière originale.

Toute l'ambivalence des *Caprices* est à l'œuvre dans ce double jugement contradictoire.

Caricature ?

On considère en général que la planche n° 43 des *Caprices* de Goya, *El Sueño de la razón produce monstruos*, a pour but avoué, comme le recueil dont elle est l'emblème, de pourfendre les monstres de l'ignorance populaire et de faire rayonner le clair soleil des Lumières. Goya lui-même explicite de telles intentions dans une inscription autographe. Comment peut-on alors soutenir que cette gravure représente, en fait, l'imagination créatrice au travail ? Je crois pourtant que la dénonciation de l'obscurantisme à pourfendre n'est qu'un prétexte. Ce qui intéresse Goya, dans cette gravure précisément, est tout autre chose : il représente un esprit assiégé.

Le *Songe* est précédé de deux dessins réalisés à la plume trempée dans l'encre sépia et rehaussés au pinceau de lavis beige : une idée première et un dessin préparatoire. L'idée première¹⁷¹ représente un artiste concentré, la tête dans ses mains, devant un beau bureau ouvragé (ill. 20). À ses pieds figurent les outils du graveur : planche de cuivre, boîte contenant les encres et les instruments. La tête du personnage est nimbée de lumière. La matière de ses songes se projette dans le rayonnement de sa gloire. On distingue, au milieu d'un énergique fouillis de traits, un autoportrait, quelques formes. La menace de noires chauve-souris reste limitée à une faible portion du dessin. Les rêves féconds l'emportent sur les mauvais songes.

20. Goya, idée première pour *Le Songe de la raison engendre des monstres*. Dessin à la plume rehaussé de lavis, □date. Madrid, Musée du Prado (n° 470).

Le second dessin, intitulé *Sueño 1 (Songe 1)*, fait partie d'un ensemble de vingt-six planches gravées sur cuivre et destinées à la publication. Légèrement brouillé au tirage, il a été conçu comme le frontispice de la série des *Songes*. Un texte autographe de Goya, écrit au crayon sous le dessin, définit ses intentions :

¹⁷⁰ Champfleury, *Histoire de la caricature moderne*, Paris, Dentu, s.d. [1864], p. 83.

¹⁷¹ Voir F.J. Sanchez Canton, *Los "Caprichos" de Goya y sus dibujos preparatorios*, Barcelone, Instituto Amatller de Arte hispanico, 1949, p. 87.

El autor soñando. Su yntento sólo es desterrar bulgaridades perjudiciales y perpetuar con esta obra de caprichos el testimonio sólido de la verdad.

[« L'auteur rêvant. Son seul dessein est de bannir de néfastes croyances populaires et de perpétuer par cette œuvre de caprices le solide témoignage de la vérité¹⁷². »]

Le fier dessein de Goya est de bannir les néfastes croyances populaires et de perpétuer le solide témoignage de la vérité. Fallait-il le préciser ? L'image parle-t-elle donc si peu elle-même ? Cette déclaration solennelle s'accompagne d'un titre ambitieux, *Idioma universal [Langue universelle]*, écrit au crayon sur le caisson du bureau, avec la date et le nom de l'auteur [*Dibujado y grabado por Francisco de Goya, año 1797*]. Le credo est forcé, à l'opposé des titres elliptiques et mordants des futurs *Caprices*. Pour bannir les croyances, sans doute vaudrait-il mieux s'armer comme un moderne saint Georges plutôt que de rêver. En fait, l'auteur, dont le visage est maintenant caché, n'est plus nimbé de lumière. Il est dominé par une gigantesque chauve-souris. Un chat bizarre ou un lynx, transfiguration inquiétante de l'animal familier qu'on pourrait attendre dans un décor intime, le fixe les yeux grands ouverts. Ce songe s'apparente davantage au *Cauchemar* peint par Füssli en 1782 qu'à la lutte pour les Lumières.

Dans la lignée de cette gravure, et reprenant les mêmes éléments, la version finale destinée au recueil qui prend désormais le titre de *Caprices [Caprichos]* s'intitule laconiquement *El Sueño de la razón produce monstruos*. On a conservé deux commentaires qui ne sont sans doute pas de la main de Goya lui-même, mais ont pu être inspirés par ses idées. Il n'est plus du tout question de bannir les « néfastes croyances populaires ». Une note manuscrite intitulée *Satires* affirme que *cuando los hombres no oyen el grito de la razón, todo se vuelve visiones* [« ... quand les hommes n'entendent pas le cri de la raison, tout devient visions »]. Le second commentaire semble renchérir sur ce thème : *La fantasía abandonada de la razón produce monstruos imposibles : unida con ella es madre de los artes y origen de sus maravillas* [« □ La fantaisie débridée de la raison produit des monstres impossibles. Ensemble, elles sont la mère des arts et la source de toute merveille »].

Plus de satire sociale, ni de triomphe des Lumières, ni de leçon à donner aux foules ! Le graveur se replie sur le souci de son art. Loin de combattre l'obscurantisme, il représente les risques du métier d'artiste. Comment doser subtilement son imagination pour lui faire produire, plutôt que des monstres, des merveilles ? La question est esthétique et personnelle. Elle est formulée en des termes qui rappellent le *furor melancholicus* du *Problème XXX* du pseudo-Aristote, texte dans lequel le génie provenant de la bile noire est avant tout une question de *dosage*. Trop d'imagination, et la raison bascule dans le monstrueux ; un peu plus que la moyenne, et elle crée des merveilles.

Le temps des monstres

L'artiste que représente Goya semble avoir capitulé sous la poussée des monstres (ill. 21). La tête dans ses mains, le front sur la table, il livre sa nuque à un oiseau de malheur qui la contemple avec des intentions apparemment peu amènes. Cet oiseau fantastique, chouette aux gestes humains, muse paradoxale¹⁷³, tend au héros un porte-plume. Inutile : du papier vierge et

¹⁷² Francisco de Goya, *Les "Caprices"* [1797], trad. et prés. Pierre Gassier, Grenoble, Roissard, s.d. [1979], p. □. - P. Gassier (pp. 16-17) précise que les commentaires ont sans doute été rédigés par des amis de Goya, lui-même étant trop prudent pour s'exposer aux foudres de l'Inquisition.

¹⁷³ Voir Paul Ilie, *The Age of Minerva. Counter-Rational Reason in the Eighteenth Century. Goya and the Paradigm of Unreason in Wester Europe*, Philadelphie, Pennsylvania University Press, 1995, t. I.

deux autres porte-plume inemployés gisent déjà sur l'écritoire. Entre les griffes de la chouette, le porte-plume se mue en arme menaçante et potentiellement redoutable.

21. Goya, *El Sueño de la razón produce monstruos*. Eau-forte sur cuivre, □date. Recueil des *Caprices* (n° 43).

Le héros est cerné par les regards, encerclé par un cordon de forces mauvaises et déployées. Un grand vampire aux ailes noires est placé en avant-plan, ce qui lui assure une position dominante. Il amorce le mouvement circulaire enveloppant des autres chauves-souris et des chouettes, lugubre cohorte. Derrière l'homme, une cordée d'animaux aux yeux fixes braquent, pour la plupart, leurs regards dans son dos ; ceux qui ne le font point regardent en face, crevant l'écran d'un vol puissant.

Tout est donc fait pour réduire le personnage à une falote créature, prise dans un réseau enchevêtré de monstres plus forts que lui. Un lynx aux allures de chat mutant semble surpris en pleine métamorphose, avec des oreilles trop pointues, des yeux trop grands. Un chat, double du lynx, occupe le centre de l'image. Ramassé sur lui-même, il regarde le spectateur droit dans les yeux. Le même relais entre un animal et son double transformé s'opère avec les chouettes : un fantôme ombreux double la grande chouette blanche aux ailes déployées qui complète, toujours sur le même mode dérisoire, le thème des muses et de l'inspiration. Celle-ci ne tend pas de porte-plume mais mime de manière grinçante, dans le dos du héros, les ailes allégoriques et inspirées qui étaient celles de la *Mélancolie* de Dürer. Mais contrairement à cette figure de l'inspiration créatrice, il n'est point de couronne pour ce crâne renversé où l'angoisse a déjà planté son drapeau noir. Le drapeau noir, c'est la grande chauve-souris, qui a deux trous noirs à la place des yeux et non pas les pupilles blanches et dilatées des autres bêtes.

Cette gravure une anti-*Mélancolie* de Dürer¹⁷⁴. Elle se construit dans l'inversion des signes qui marquaient son modèle : la chauve-souris gagne le combat par la taille (elle est immense) et par le nombre (elle se démultiplie à l'infini sous la forme de l'envolée de congénères, accompagnateurs à demi-fondus dans l'ombre de la nuit). Loin de fuir en criant, loin d'être chassée, elle maîtrise le terrain. On ne saurait conclure simplement au *sommeil* de la raison, les mauvais esprits profitant de cette coupable vacance pour coloniser l'esprit en déroute¹⁷⁵. Les chouettes devenues folles ne sont pas seulement des émissaires d'une *emblematic irrationality*, d'une *perversion of rational wisdom*¹⁷⁶. C'est l'inspiration créatrice elle-même qui est vaincue. Minerve, déesse de la Raison, est à l'origine celle des Arts et de la Guerre, de la création et de la destruction : ce n'est que plus tard qu'elle est devenue le symbole de la seule sagesse.

Il n'est, bien sûr, pas question de *sommeil*, malgré certaines traductions. On peut suivre José Lopez Rey quand il souligne la parenté entre le projet de Goya et les *Sueños* de Quevedo¹⁷⁷. Même si le songe a partie liée avec le sommeil, qui est souvent sa condition première (encore qu'on puisse rêver tout éveillé), la tradition littéraire du songe est telle que ce sens-là l'emporte sans discussion. Le titre du premier recueil de dessins satiriques, *Sueños*, ne peut d'ailleurs se traduire par *Sommeils*. La gravure ne représente certes pas un sommeil coupable, mais la faillite de la création.

¹⁷⁴ Sur les liens entre le *Sueño* et la *Melencolia I* de Dürer, voir Fölke Nordstrom, *Goya, Saturn and Melancoly. Studies in the Art of Goya*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1962, p. 130.

¹⁷⁵ Comme le fait, par exemple, José Manuel B. Lopez Vazquez, *Los "Caprichos" de Goya y su significado*, Saint-Jacques de Compostelle, Presses universitaires, 1982, p. 173.

¹⁷⁶ P. Ilie, *The Age of Minerva*, op. cit., t. I, pp. 46, 27, 39-40.

¹⁷⁷ Voir José Lopez Rey, *Goya's "Caprichos". Beauty, Reason and Caricature*, Princeton University Press, 1953, pp. 99-101.

Le dédoublement permanent des monstres, toujours en train de migrer vers une forme proche (chat et lynx, chouette blanche et fantôme de chouette noire, chouette et humain) engendre une prolifération infinie et hallucinée des images mentales. Le personnage vaincu subit l'assaut de ses chimères, des *logismoï* qui obsédaient les anachorètes. La gravure met en scène la puissance de forger des chimères et le risque d'être rattrapé par elles sans pouvoir les contrôler. Le créateur, dans cet autoportrait sans visage, engendre ses propres diables.

Goya représente autour du personnage les pensées qui hantent son esprit. C'est ainsi que l'ont compris de nombreux graveurs, dont les œuvres avouent leur dette envers le peintre. Dans la gravure d'Aimé de Lemud réalisée en 1865 et intitulée *Beethoven*¹⁷⁸, le musicien, la tête entre ses bras repliés, est accoudé sur un élégant bureau. On ne lit pas l'ombre d'une note sur la page blanche posée devant lui, mais le mur du fond s'anime des formes vagues qui peuplent ses songes. L'artiste est saturé de rêves, mais incapable de les concrétiser. Encore plus intéressante est la lithographie de Célestin Nanteuil intitulée *Souvenirs*, en 1855 (ill. 22). Un vieillard attise le feu, dans une pose acédiaste en diable. Il soutient sa joue, attitude de mélancolie. Du feu semblent naître les figures imprimées dans sa mémoire. La prolifération des images mentales, trait originel de *l'acedia*, est mise en exergue. Ce sont des milliers de *souvenirs* qui cascaded dans la mémoire du vieillard de Nanteuil : scènes de beuverie, de guerre, d'amour, de meurtre, de jeux de cartes, de douleur, le tout mêlé. Beethoven, les yeux ouverts, le poing serré, le sourcil froncé, est assailli d'images fondues les unes aux autres, superposées, empilées. Des feuilles froissées, sous le bureau, disent sa détresse. Avec Goya, au seuil du romantisme, les monstres engendrés par la raison qui s'égare sont un nouvel avatar des tentations de saint Antoine.

22. Célestin Nanteuil, *Souvenirs*. Lithographie, 1855.

En gravant une image ambiguë, dont la fonction didactique n'était pas si évidente que l'auraient voulu ses commentaires, Goya se laisse hanter lui-même par les monstres, ces enfants pervers de la concentration intellectuelle, de la raison détraquée, de l'imagination créatrice enfiévrée. On ne peut savoir si le graveur dénonce ces monstres, s'il constate leur existence, s'il s'en effraie, s'il s'en délecte. Toute image est ainsi par nature muette, équivoque et réversible.

Araignées et chauve-souris

Le *Caprice* 43 de Goya a-t-il inspiré le *Spleen* LXXVIII de Baudelaire ?

*Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle
Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis,
Et que de l'horizon embrassant tout le cercle
Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits ;*

*Quand la terre est changée en un cachot humide,
Ou l'Espérance, comme une chauve-souris,
S'en va battant les murs de son aile timide
Et se cognant la tête à des plafonds pourris ;*

*Quand la pluie étalant ses immenses traînées
D'une vaste prison imite les barreaux,*

¹⁷⁸ Voir Maxime Préaud, *Mélancolies*, Paris, Herscher, 1982.

*Et qu'un peuple muet d'infâmes araignées
Vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux...*

Les monstres qui prolifèrent chez Baudelaire ne sont pas des chauve-souris ou des oiseaux de Minerve, mais des *araignées*. L'association d'idées, de Minerve aux araignées, n'a rien d'arbitraire : Arachné fut la rivale de Minerve dans l'art de filer. Paul Ilie a noté la fuite de Minerve dans le *Caprice* 43. On peut aller plus loin : non seulement Minerve a fui, mais Arachné, son ancienne rivale mythologique, écrasée par elle dans la fable, a repris le dessus. L'artiste, sur la gravure, est prisonnier d'une toile paralysante, que tisse le mouvement des animaux volants – *de l'horizon embrassant tout le cercle*, pour citer Baudelaire. La chauve-souris, dans le poème, est aussi présente : elle se heurte aux plafonds de la terre, rétrécie aux dimensions étouffantes d'un cachot.

Le monde s'enferme derrière un grillage de plus en plus opaque. Dans le poème, les barreaux de la pluie, qui enserrent la prison terrestre, miment les griffures entrecroisées de l'eau-forte, qui font surgir peu à peu le noir total à force de se concentrer. L'enclage se renforce quand les traînées de pluie-barreaux de prison viennent se croiser avec les milliers de *filets* tendus par les araignées pour augmenter la pression psychologique et atmosphérique, jusqu'au moment où le crâne s'abat, incliné, sur la table de travail.

Goya et Baudelaire forcent, chacun à sa manière, le trait noir qui emprisonne l'« esprit gémissant ». Une gravure sur bois illustrant la *Melancholia* de Verlaine radicalise ce schéma, grâce au jeu contrasté des blancs et des noirs : elle représente, dans l'ombre, un écrivain affalé sur sa table, la tête dans ses mains, au milieu de brouillons répandus. La dure clarté d'une lampe saisit la scène dans son halo blanc¹⁷⁹. On pense à Mallarmé :

*Rien, ni les vieux jardins reflétés par les yeux
Ne retiendra ce cœur qui dans la mer se trempe,
Ô nuits ! ni la clarté déserte de ma lampe
Sur le vide papier*¹⁸⁰...

Animalcules, larves et infusoires

La prolifération grouillante et inquiétante d'objets répulsifs est à l'œuvre dans de nombreux poèmes des *Fleurs du mal*. Le ventre de la charogne est habité de mouches bourdonnantes et de larves. Quant au crâne que l'Amour titille par jeu, on lui aspire une cervelle qui aurait dû, depuis longtemps déjà, cesser de palpiter. Assis sur lui, l'Amour fait des bulles. Le Crâne gémit :

*Car ce que ta bouche cruelle
Éparpille en l'air,
Monstre assassin c'est ma cervelle,
Mon sang et ma chair !*

On ne peut édifier, sur ces crânes coulants, sur ces charognes putréfiées, aucune morale de vanités, peut-être parce que l'écho ambigu des *Caprices* de Goya, fausses satires, semble toujours se faire entendre. L'important n'est ni le sens qu'on claironne, ni la tyrannie ou l'obscurantisme

¹⁷⁹ Voir Paul Verlaine, *Melancholia. Huit sonnets*, bois originaux de Daniel Girard, Paris, Aux dépens de douze amateurs, 1925.

¹⁸⁰ S. Mallarmé, *Brise marine*, in *Poésies*, éd. B. Marchal, Paris, Poésie-Gallimard, 1992, p. 22.

qu'on brocarde, mais la manifestation d'une inquiétude dont la gravure de Goya et la poésie de Baudelaire imposent le constat : le monde est saisi d'un métamorphisme ininterrompu. Le monstre n'est plus un prodige unique et remarquable, une chatoyante exception ; depuis Goya, le nombre fait le monstre. Dans *Certains*, au chapitre « Le monstre », Huysmans promet un bel avenir à l'infiniment petit, au « monde des animalcules, des infusoires et des larves » :

Il semble, en effet, que rien ne puisse égaler l'angoisse et l'effroi qu'épandent les pullulements de ces tribus atroces. L'idée du monstre, qui est peut-être née chez l'homme des visions enfantées par des nuits de cauchemar, n'a pu inventer de plus épouvantables formes¹⁸¹.

Goya déplace la satire, macédoine originelle, vers la saturation.

Les auteurs du dix-neuvième siècle ont, par contrecoup, une vision *grouillante* des gravures anciennes. Il faut un œil post-goyesque pour trouver inquiétants les *Caprices* de Callot¹⁸², collection de comédiens, d'éclopés, de bohémiens (le terme de *fantaisie*, comme celui de *caprice*, n'a au départ qu'un sens plastique). Selon E.T.A. Hoffmann, pourtant, Callot est *bizarre* : sa fantaisie est d'abord prolifération. Séduit par les « mille et mille figures » qui se pressent dans ses gravures, il souligne qu'« aucun peintre n'a su, comme Callot, rassembler dans un petit espace un nombre infini d'objets¹⁸³ ». Dans *Gaspard de la nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, Aloysius Bertrand entraîne Rembrandt aquafortiste, par contamination, dans la danse fantastique ; comme le dit Baudelaire, « l'eau-forte est à la mode¹⁸⁴ ».

Théophile Gautier incorpore Goya à l'idée que l'on se fait déjà de Rembrandt et de Callot : Goya est « un composé de Rembrandt, de Watteau et des songes drolatiques de Rabelais » - ce même Rabelais qu'illustra Caillot¹⁸⁵. Gautier écrit aussi, au sujet de Goya :

*C'est la réalité des contes fantastiques,
C'est le type vivant des songes drolatiques,
C'est Hoffmann, et c'est Rabelais¹⁸⁶ !*

Dans *L'Éducation sentimentale*, Flaubert mentionne la présence, dans l'atelier de Pellerin, de « caprices à la plume, souvenirs de Callot, de Rembrandt ou de Goya¹⁸⁷ ». L'époque romantique loue dès lors en bloc, sous l'égide du *fantastique*, les trois graveurs ensemble¹⁸⁸. Plus tard, Verlaine admire les « fantaisies à la Rembrandt » que sont, selon lui, « Les petites vieilles » ou « Les sept vieillards » des *Fleurs du mal*. Sans doute fait-il allusion à la démultiplication grotesque des vieillards ou à la génération spontanée, incontrôlable, des petites vieilles sur le pavé de Paris : une fois de plus, le fantastique est associé à la prolifération inquiétante de

¹⁸¹ J.K. Huysmans, *L'Art moderne* [1883] et *Certains* [1889], Paris, Union générale d'Éditions, coll. 10/18, 1975, p. 389.

¹⁸² Voir le catalogue de l'œuvre gravé de Callot, *Jacques Callot (1592-1635)*, Paris, RMN, 1992.

¹⁸³ E.T.A. Hoffmann, *Contes. Fantaisies à la manière de Callot, tirées du Journal d'un voyageur enthousiaste* [1808-1815], trad. Albert Béguin, préface de Claude Roy, Paris, Gallimard, 1969.

¹⁸⁴ C. Baudelaire, *Revue anecdotique*, 2 avr. 1862.

¹⁸⁵ Voir Rabelais, *Songes drolatiques*, recueil de gravures ithyphalliques de J. Callot. Voir quelques-unes d'entre elles dans Gilles Néret, *Erotica universalis*, Cologne, Taschen, 1994, p. 82 et suiv.

¹⁸⁶ Théophile Gautier, « Albertus », in *Émaux et camées* [1852], □ville, éd., date.

¹⁸⁷ G. Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, □ville, éd., date.

¹⁸⁸ Sur l'influence de Goya en France, voir Jean Adhémar, *Goya*, Paris, Bibliothèque française des Arts, 1941, p. 23 et suiv.

monstres plus ou moins contrefaits.

Le *fantastique* de Callot, de Rembrandt aquafortiste et de Goya réside donc, pour les romantiques, dans le dérapage de l'anodin vers l'inquiétant et dans la multiplication des petites figures mal tournées, caricaturales et grimaçantes. La caricature est la déformation progressive du réel qui se mue en autre chose ; la multiplication de personnages en eux-mêmes anodins confine au monstrueux. Baudelaire est fasciné, chez Goya, par la déformation en train de se faire, par l'étirement des faces et des grimaces. Il ne peut saisir la « ligne de suture, le point de jonction entre le réel et le fantastique » ; le monstre est toujours en métamorphose. En faisant allusion, à propos de Zola, à « ces trous noirs où grouillent des femmes enceintes... Des Callot, quoi¹⁸⁹ !... », les Goncourt résument tout ce qu'on entend alors par *caprice* ou *grotesque*. La notion renvoie aux bas-fonds de la société, dignes du mépris des classes supérieures ; à la dilatation des ventres, caricaturale et inquiétante ; au grouillement écœurant des femmes porteuses, assurant la gestation probable des monstres à venir ; à l'inquiétude de la prolifération, liée à l'engendrement sexué. Tout le dégoût fasciné d'une époque tient dans cette ligne des Goncourt. Les caprices et les grotesques exhibent les prodiges des foires, créatures antoniennes contrefaites qui étranglent le rire dans la gorge du bourgeois, inquiet soudain de les voir potentiellement si nombreux. La peur des foules se lit dans cette métamorphose, comme dans le silencieux rassemblement des plus humbles créatures, soudain grouillantes d'une force nouvelle.

La tentation du grand savoir

Il m'eût été facile de montrer, comme je l'ai déjà dit, que M. Gustave Flaubert a volontairement voilé dans "Madame Bovary" les hautes facultés lyriques et ironiques manifestées sans réserve dans la "Tentation", et que cette dernière œuvre, chambre secrète de son esprit, reste évidemment la plus intéressante pour les poètes et les philosophes.

Baudelaire, "Madame Bovary" par Gustave Flaubert

Tandis que montent, en foule, les classes dangereuses, hérissées de piques et de béquilles, grosses de leurs femmes en gestation, de leurs petites vieilles, de leurs vieillards hideusement démultipliés, de leurs infirmes haineux, de leurs éclopés affreux, de leurs marginaux de tout poil, vulgaires et licencieux, de leurs sorcières, de leurs sabbats, de leurs prostituées vendues, de leurs coquettes sur le retour, plâtrées de poudre et empaillées d'atours, de leurs demoiselles squelettes et de leurs baladins ricanants, l'*acedia* se terre frileusement et préfère caresser en secret les monstres de l'esprit plutôt que de tourner casaque et de se jeter sur les barricades. Contre le siècle, honni par définition, on se réfugie dans les replis intérieurs de l'âme.

Refuges

Pour Leopardi, claquemuré frileusement en son palais de Recanati, dans les Marches, le dix-neuvième siècle est un « siècle mort sur lequel pèse [...] un brouillard d'ennui¹⁹⁰ ». *Mon cœur mis*

¹⁸⁹ Jules & Edmond de Goncourt, *Journal*, 18 avril 1882.

¹⁹⁰ Giacomo Leopardi, *Canti*. A Angelo Mai, trad. Michel Orcel, in *Chants/[Canti]*, Paris, Aubier, 1995.

à nu, de Baudelaire, n'est qu'une diatribe ininterrompue contre un siècle utilitariste, politisé, voué au progrès et à la bêtise¹⁹¹. On pourrait citer tout aussi bien la haine du réalisme et de la photographie, que Baudelaire vilipende avec des accents presque bibliques, ou l'ouverture des *Fleurs du mal*, *Au lecteur*, réquisitoire contre le péché, la lésine, la lâcheté du crime même pas accompli dans une société sotte, hypocrite et bourgeoise à laquelle, comble de malheur, on a conscience d'appartenir.

Le siècle devient un vaste repoussoir, hanté de rotatives trépidantes, de multiplication des imprimés, des journaux, des affiches. Cette idée se propage dans la « seconde génération baudelairienne », si l'on peut dire – dont témoigne Huysmans, épigone de Baudelaire. En sortant de l'exposition *Gustave Moreau*, il retrouve avec un dégoût inégalé l'univers lugubre qui est son quotidien – ce que Baudelaire appelle le « vomissement confus de l'énorme Paris » :

... cette honte du goût moderne, la rue ; ces boulevards sur lesquels végètent des arbres orthopédiquement corsetés de fer et comprimés par les bandagistes des Ponts et Chaussées, dans des roues de fonte ; [...] ces trottoirs remplis d'une hideuse foule en quête d'argent, de femmes dégradées par les gésines, abêties par d'affreux négoces, d'hommes lisant des journaux infâmes ou songeant à des fornications et à des dols le long de boutiques d'où les épient, pour les dépouiller, les forbans patentés des commerces et des banques.

Le siècle de Fer – celui du capitalisme, de la taylorisation, de l'anti-humanisme, des hommes en noir, des gares, des journaux, du papier imprimé, des machines, du progrès, de la révolution industrielle, de l'uniformisation, de l'invasion par des images sottes et muettes, des réclames, du bariolage, des gravures par milliers dans les livres, des affiches, de la foule anonyme qui se déplace, inhumaine, sur un paysage publicitaire et criard – le siècle haï suscite, par contrecoup, de beaux refuges. Le savoir devient la cathédrale symbolique où l'on réclame le droit d'asile, l'espace préservé où l'on peut rêver en paix. Mais à cette pratique du refuge s'attache toujours une espèce de honte ; c'est en cela que la tentation des grands savoirs intéresse les chambres de l'esprit. Une fois de plus, le plaisir d'exercer son esprit se teinte d'un sentiment de culpabilité. L'histoire des tortures psychiques que l'esprit invente pour se punir de penser par lui-même n'est pas près de s'achever. Pour les hommes du dix-neuvième siècle, la *libido sciendi* est encore un péché.

La gifle du réel

Flaubert et Huysmans aiment les connaissances approfondies – histoire des religions, des cloches, des guerres antiques, alchimie ou art lapidaire, hérésies et divins mystères. Ce qui se construit ainsi, en réaction contre le *spleen* et l'ennui, ce n'est pas la joie de vivre, son antonyme, mais la mémoire des civilisations passées. Là est bien le *complexe d'Antoine*, dont la tentation est surtout spirituelle. Emporté dans les airs par le diable, l'Antoine de Flaubert ne sent plus ses limites ; le cosmos entier est à lui.

On ne saurait prendre à la légère la boutade de Flaubert déclarant être lui-même Mme Bovary. C'est bien lui, en effet, cet être de renoncement et d'envolées rognées, qui a trop lu de belles histoires, qui a rêvé trop de mondes merveilleux et qui est cruellement rabattu à terre, dans un espace mesquin où le romantisme grimace, réduit à l'ombre de lui-même, assigné à des buts étriqués et bêtes, lui qui aurait voulu embrasser l'univers, entendre le ronflement des

¹⁹¹ Voir C. Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, in *Fusées. Mon cœur mis à nu. La Belgique déshabillée*, éd. André Guyaux, Paris, Gallimard, □date.

sphères. Baudelaire aussi voudrait être Mme Bovary : « Elle se donne magnifiquement, généreusement, d'une manière toute masculine, à des drôles qui ne sont pas ses égaux, exactement comme les poètes se livrent à des drôlesses¹⁹². » Mme Bovary, quant à elle, semble clamer combien elle aurait pu être saint Antoine, n'était que Louis Bouilhet et Maxime du Camp, les bons compères, lui en avaient borné l'horizon.

Dans un poème de 1839 intitulé *Mélancolie*, Louis Bouilhet se distingue de ses insouciantes camarades :

*Vous riez de me voir triste au sein de vos fêtes,
Montrer à vos plaisirs un visage rêveur...
Essuyer à l'écart quelques larmes secrètes !*

Heureusement, Dieu le reconforte. Il s'assied près de la mer, tandis que *la foudre bondit sur les flancs du nuage*, et ajoute :

*Mon front est plus serein quand le ciel est plus noir,
Dans la nature entière, moins triste je crois voir
Un ami qui partage et qui sent ma misère¹⁹³.*

Voici à quel poète Flaubert confia le soin de juger son propre travail littéraire. Quant à Maxime du Camp, ses *Chants modernes* parlent pour lui.

Peut-être *Madame Bovary*, roman comme il se doit et comme on le doit, roman comme il faut pour un siècle de fer, n'est-il qu'une protestation énergique et larvaire contre un monde incapable de porter désormais dans son flanc un saint Antoine, une reine de Saba, un Hilarion, un Julien assassin de bêtes, un Gaulois fou d'amour. Peut-être ce roman clame-t-il surtout la nostalgie de celui qui a trop lu et trop rêvé, et qui n'a plus qu'à se résigner, mais qui le fera la tête et le verbe hauts, plein de sarcasme rentré et comme secoué par un ricanement cynique, intérieur et diabolique. *Madame Bovary* est une entreprise concertée d'auto-désenchantement lucide.

Flaubert s'arc-boute sur une chimérique vision du monde que la saine et médiocre brutalité du présent ne parvient pas à démentir. *Madame Bovary*, c'est lui : non plus l'héroïne, mais le roman, écrit d'une plume amère et sarcastique qui obtempère devant les exigences du milieu ambiant (et des amis, Louis Bouilhet et Maxime du Camp). *Madame Bovary* ne dit peut-être qu'une seule chose : que ce roman même est – hélas ? – la seule chose que l'on puisse écrire, puisqu'il est dit que l'on ne pouvait écrire *La Tentation de saint Antoine*. La Bovary veut l'amour fou et Flaubert veut qu'on puisse écrire un livre comme *La Tentation de saint Antoine*. Mais ses amis réalistes ne sont pas d'accord : « Du moment que tu as une invincible tendance au lyrisme, déclare du Camp à son ami, il faut choisir un sujet où le lyrisme serait si ridicule que tu seras forcé de te surveiller et d'y renoncer. Prends un sujet terre à terre, un de ces incidents dont la vie bourgeoise est pleine. » Et de conclure : « Cela lui fut dur, mais salutaire¹⁹⁴. » L'avenir leur donne – hélas ? – raison. Il faut écrire *Madame Bovary*. Flaubert a claquemuré ses deux amis dans l'improbable espace d'une lecture à haute voix de *La Tentation de saint Antoine*. Au bout de quelques jours de ce temps suspendu, le couperet tombe : « Nous pensons qu'il faut jeter tout cela au feu et n'en jamais reparler », déclare Bouilhet. Dans la maison provinciale où le conteur

¹⁹² C. Baudelaire, *Madame Bovary par Gustave Flaubert* [1857], □ville, éd., date, § IV.

¹⁹³ □Réf.

¹⁹⁴ Maxime du Camp, *Souvenirs littéraires*, op. cit., « La tentation de saint Antoine », p. □.

et ses victimes se sont retirés du monde, soudain l'espace de la réclusion amicale vole en éclats :

Gustave avait fait un mystère, dialogue en deux volumes [...]. La lecture dura trente-deux heures [...]. Nous tendions l'oreille, espérant toujours que l'action allait s'engager, et toujours nous étions déçus [...]. Nulle progression dans ce long mystère, une seule scène jouée par des personnages divers et qui se reproduit incessamment.

Le temps gronde et s'accélère, le siècle reprend son cours. Pendant la nuit qui suit l'échec de la lecture, Bouilhet lance l'idée de s'inspirer d'un fait divers plutôt que de l'histoire fantasmagique des hérésies chrétiennes. Ce sera *Madame Bovary*.

Flaubert a subi cette nuit-là une mitose irrémédiable. D'une part, le siècle veut sa livre de chair : qu'on la lui donne ; la suite prouvera que c'est un succès. D'autre part, l'esprit continue secrètement à piocher dans les mines secrètes où se cachent les vraies pierres précieuses, celles qui, selon le Rimbaud des *Illuminations*, sont rentrées dans la terre pour laisser d'autres fleurs s'épanouir. La tentation est dans la prolixité, la luxuriance et le déferlement dont témoigne exemplairement le discours enivrant de la reine de Saba. À l'inverse, *Madame Bovary*, cruellement minimaliste, fait figure d'*arte povera*.

Bouilhet et du Camp, dignes émissaires d'un siècle prosaïque, lamentent avec une placide bonne conscience une œuvre qui n'a pas de suspense, pas d'organisation narrative (et pour cause, c'est une pièce de théâtre) et qui se constitue de manière statique comme une série de tableaux. Mais peut-être *La Tentation de saint Antoine* n'est-elle ni celle du roman, comme l'auraient voulu les bons amis de Flaubert, ni celle du théâtre comme il l'aurait à demi-prétendu lui-même : c'est celle d'un traité de savoir absolu, reflétant la tentation suprême de son auteur et l'immensité de son désir.

Flaubert achève *Madame Bovary* et confie à Mlle Leroyer de Chantepie, dans une lettre de 1857 :

Je vais écrire un roman dont l'action se passera trois siècles avant Jésus Christ, car j'éprouve le besoin de sortir du monde moderne où ma plume s'est trop trempée et qui, d'ailleurs, me fatigue autant à reproduire qu'il me dégoûte à voir.

On invoque ici souvent l'effet du mauvais procès que lui avait valu le roman. Mais pourquoi ne pas voir tout simplement le retour des vieux démons ? Flaubert revient, après une excursion pénible dans le siècle, à son goût pour la documentation érudite, pour l'histoire et les notes de lecture. Contre ce « siècle d'eau sucrée », il réclame de fortes eaux-de-vie. Érotisme, férocité, violence, étripages, guerres meurtrières, richesse et raffinement des accessoires : *Salammbô* subit une critique dénigrante, adoucie – car son auteur est désormais un romancier qui a réussi – de quelques verres de cette eau sucrée qu'il disait lui-même vomir.

L'écrivain travaille toute sa vie à la *Tentation de saint Antoine*, dont il multiplie les versions. Il continue de nourrir en son sein le péché coupable du grand savoir. Le San-Antonio de Frédéric Dard est son héritier spirituel, érudition mise à part. San-Antonio ne progresse pas. À chaque nouveau tome de son infini roman, il remet sur le métier les mêmes tentations. Il est, de toute éternité, le beau commissaire saint Antoine, voué au renouvellement sempiternel de ses épreuves – aventure et amour. Flaubert était fier de sa langue longue en bouche ; San-Antonio aussi. Au bout du compte, il ne reste que les mots – ce que Bouilhet et du Camp avaient d'emblée refusé d'entendre, malgré une lecture à haute voix.

Les enfants du Sphinx et de la Chimère

Ce n'est pas un hasard si des Esseintes, afin de rendre hommage à Flaubert, met en scène rien que pour lui, avec le concours d'une ventriloque, le dialogue érotique du Sphinx et de la Chimère, père et mère de toute une lignée de monstres. L'accouplement des deux bêtes, l'une cherchant le sexe de l'autre (« J'ai vu ta virilité cachée »), se construit en parallèle avec l'accouplement non réalisé d'Antoine et de la reine de Saba, celle qui cherche un homme dans le désert. Plus encore que la violence, le fouet, les guerres, le sang, c'est l'érotisme qui incarne, au sein de l'œuvre de Flaubert, une *acedia* honteuse de tant aimer savoir, qui se punit par la perversion raffinée de ses propres voluptés. Dès le début de la *Tentation* de 1849, le cochon « double » Antoine, pris d'un prurit sexuel : « Ça me démange, ça me démange, quoi trouver ? » Assistant à l'accouplement sans fards du Sphinx et de la Chimère (« Grimpe sur mon dos ! ») et aux grognements et aboiements qui résultent du coït (« Tu remues, tu m'échappes, tu m'écrases ! »), Antoine, épouvanté, déclare : « Une terreur horrible me pénètre. » Il a vu son double, dans un élan de lucidité accompagné de fascination. Il balbutie, évoquant comme malgré lui la révulsion que cause la jouissance : « Je vois des gros yeux qui tournent, des membres qui se tordent, des seins qui bondissent comme des vagues. » Prélude aux cavalcades infinies de son futur décalque San-Antonio, le saint Antoine de Flaubert ressent l'érotisme comme une tentation larvaire, martelée, suprêmement signifiante. Il s'éprouve comme l'un des nombreux monstres que produit l'accouplement originel : « Moi aussi, je suis un animal, la vie me grouille au ventre. » Antoine veut élucider le rapport entre la matière, dont il est partie prenante en tant qu'être de désir et puissance accoucheuse d'une vie grouillante, et la puissance de l'esprit dont il pressent l'étendue. Il y a quelque érotisme dans le texte qui, en 1849, sert de matrice à la future fin de la version définitive : « Je voudrais [...] tordre mon corps et me diviser de partout, être en tout [...], circuler dans la matière, être matière moi-même pour savoir ce qu'elle pense. »

Vœu imprudent ! Tout se précipite alors. Antoine est emporté dans les airs. Il saura tout. Le prix à payer est un tourment de l'auteur que décrit Sartre dans *L'Idiot de la famille* : Flaubert est tendu par un « inassouvissable » désir, par une « privation rugissante ». Dans une lettre à Louis Colet, il mentionne les « pertes séminales » de son cerveau¹⁹⁵. Flaubert avoue avoir été tourmenté de pensées sexuelles pendant son travail¹⁹⁶. Cette structure est, au plus près, celle de la plus ancienne *acedia* monastique, qui réalise un échange symbolique entre la torture sexuelle et la tentation de la vie intérieure. Le schéma de base, où la transgression de l'interdit se punit soi-même en jouant sur le ressort de la volupté coupable, n'a pas bougé d'un iota depuis les Pères du désert.

De Huysmans, qui reprend le flambeau de ce rêve, on ne dira pour l'instant qu'un mot. Dans *La Cathédrale*, l'abbé Plomb demande à Durtal : « Vous avez lu le *De bestiis et aliis rebus* d'Hugues de Saint-Victor ? » La question aurait de quoi en désarmer plus d'un. Mais Durtal répond du tac au tac : « Oui. » L'abbé enchaîne, sans manifester la moindre émotion : « Bon, vous pourrez encore consulter Albert le Grand, Barthélemy de Glanville, Pierre de Bressuire¹⁹⁷. »

Le miracle narratif met en contact, comme si c'était parfaitement naturel, les amateurs les plus spécialisés des plus secrètes bibliothèques. Et Huysmans de dérouler les pouvoirs secrets de la

¹⁹⁵ Voir l'introduction de Claudine Gothot-Mersch à *La Tentation de saint Antoine*, Paris, Folio-Gallimard, 1983.

¹⁹⁶ Voir la thèse de Jeanne Bem, *Désir et savoir dans l'œuvre de Flaubert. Étude de "La Tentation de saint Antoine"*, Université de Lille III, 1979, p. 36 et suiv. sur les hypothèses de Reik concernant le lien entre pulsion sexuelle et création littéraire.

¹⁹⁷ J.K. Huysmans, *La Cathédrale* [1898], éd. Pierre Cogny, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 1986, pp. 198-299.

myrrhe ou de la mandragore, les ornements végétaux, les huiles et odeurs de sainteté, les couleurs du vitrail.... *La Cathédrale* n'a pas plus d'intrigue que *La Tentation de saint Antoine*. Ce n'est pas un roman, c'est une encyclopédie des mystères du monde, toujours farouchement préférés aux étroites extases d'Emma. Huysmans venge Flaubert de ses amis prosaïques, qui n'ont su aimer que le siècle.

V

Luxures

Volupté, une fille d'acedia

Rouge d'oursin les chambres du plaisir.
Saint John Perse, *Amers*

Amaury s'ennuie.

Il écoute la pluie tomber dans la cendre du foyer. Il ouvre un livre au hasard et le lit « presque au rebours tant l'esprit est ailleurs » :

Ce sont de longues matinées, attachées et clouées à une même place, comme par une manie obstinée ; sur un fauteuil, ou dans ses rideaux ; la tête dans les mains, les yeux se déroband, comme indignes, à la clarté du jour, et le visage caché dans un chevet ; – plus d'étude.

Ainsi s'ennuie Amaury au chapitre XVIII de *Volupté*, de Sainte-Beuve. Amaury s'ennuie d'un ennui qui annonce le *spleen* baudelairien ; il s'ennuie d'*acedia*. Cet homme inerte qui frissonne au coin du feu est l'héritier des dormeurs irrégieux du quinzième siècle. Évagre décrivait le moine s'attardant aux détails de la reliure ou de l'écriture, au lieu de lire. Amaury, lui, lit son livre à l'envers. On sait ce que Huysmans fera d'un tel *rebours*.

Un nouveau péché capital

Sainte-Beuve invente, dans *Volupté*, en 1834, un nouveau péché capital, digne des listes du passé, adapté au siècle de Fer. Le roman s'ouvre sur l'énoncé d'un projet moral qui n'a rien à envier aux Pères de l'Église, férus de dissection des âmes :

Le véritable objet de ce livre est l'analyse d'un penchant, d'une passion, d'un vice même, et de tout le côté de l'âme que ce vice domine, et auquel il donne le ton, du côté languissant, oisif, attachant, secret et privé, mystérieux et furtif, rêveur jusqu'à la subtilité, tendre jusqu'à la mollesse, voluptueux enfin¹⁹⁸.

¹⁹⁸ Sainte-Beuve, *Volupté*, éd. André Guyaux, Paris, Gallimard-Folio, 1986, p. 31.

La volupté est une « fleur humide, [une] grappe savoureuse » – toutes métaphores à connotation érotique indiquant le repli honteux de l'intime, la culpabilité issue de la jouissance du fruit défendu. D'abord, la volupté « a saisi votre chair, elle flotte dans votre sang, serpente en vos veines, scintille et nage au bord de vos yeux ». Ainsi s'installe le mal. « Le premier entraînement a fait place à l'habitude, et l'habitude, après quelque durée, [.. ;] s'appelle un vice. »

La volupté naît, au sein d'une chaste adolescence, de l'amour de lire. Croirait-on entendre le vieil adage de Dante, clé de voûte de la littérature païenne : *Farei parlando innamorar la gente !* [□Trad. en français] Ovide, Horace sont autant de fauteurs de trouble pour le tendre Amaury : ces lectures l'inclinent sur la mauvaise pente, le font rougir *au vif* et l'envoûtent affreusement : « Il y avait des passages obscurs et suspects pour moi de volupté qui me donnaient d'avance la sueur au front, et sur lesquels je courais comme sur des charbons de feu. » Volupté n'est pas pour rien fille d'Amour et de Psyché. C'est un péché d'amour cérébral, à mi-chemin entre la pensée et le plaisir. Ce n'est pas une femme réelle que poursuit l'adolescent, mais une « idée de femme ». La volupté, nouvelle mère de tous les vices, ruine toutes les facultés et donne le pli d'une mauvaise « pensée habituelle de jouissance et d'amour ». Un confesseur, spécialiste du vice, s'étonne de la justesse du roman, « d'une vérité effrayante¹⁹⁹ ». Le péché d'Amaury qui, dans sa fausse innocence, ramasse « sans la voir » l'aiguille d'ivoire perdue par Mme de Couaën, est grave et intérieur : « On n'a commis aucun acte, mais on prépare en soi une infraction universelle. »

La volupté est le pendant de l'orgueil, cette *superbia* qui conduisait, au temps de Grégoire le Grand, la cohorte des sept péchés capitaux. Nous portons « ces deux vices capitaux en nous », écrit Sainte-Beuve, l'un étant « extérieur et ambitieux », l'autre « mou, caché, oisif et furtif ». Malgré le prétexte fictionnel qui explique ici un langage de prêtre – Amaury écrit sa confession à rebours, alors qu'il a trouvé sa voie religieuse – on est frappé par le ton de prédication morale qui marque le récit. Les mots de *crise*, de *règne insensé*, d'*éternel châtement* ou de *ver corrupteur* émergent plus au domaine de la chaire qu'à celui du roman. Sainte-Beuve écrit non un roman du mal du siècle, mais un chapitre de la dernière somme théologique.

La volupté, que l'on pourfend, s'insinue dans l'évocation du banc « le mieux caressé par la chaleur » ou dans le tableau sadique, et érotique, de la femme qu'on soumet à son plaisir en la traînant, « le front sur le parquet », « par la soie de ses cheveux ». Si l'amour, pourri de volupté, est comme elle mou, hypocrite et incertain, en revanche l'ardeur aiguë du désir ne s'en laisse pas conter. La transparence des métaphores – cheveux dénoués, peigne cassé, main enfoncée avec fureur dans la chevelure, hortensia défloré – énonce clairement cette véhémence, au moment où le héros tente à l'encontre de Mme R*** une saillie sensuelle. La récurrence de la férocité en amour signe l'alliance de ce roman avec la volupté qu'il dénonce et réprouve. Ce n'est pas pour rien que Baudelaire, dans la lettre-poème admirative qu'il adresse tout jeune à Sainte-Beuve, le grand maître, trouve que c'est là un « livre voluptueux, si jamais il en fut », qui montre comment, avec de la douleur, on peut faire « une volupté vraie » :

... tous les êtres aimés
Sont des vases de fiel qu'on boit les yeux fermés,
Et le cœur transpercé que la douleur allèche
Expire chaque jour en bénissant sa flèche²⁰⁰.

¹⁹⁹ Jugements critiques sur *Volupté* publiés par l'auteur avec l'édition de 1869 (voir p. 403).

²⁰⁰ C. Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, éd. Claude Pichois, *Dossier des "Fleurs du mal"*. *Poésies de jeunesse*, poème-épître à Sainte-Beuve [1843], Paris, Poésie-Gallimard, 1972, pp. 250-252.

Amaury à midi

Amaury recherchant l'amour se sent « excédé et sans fraîcheur au seuil de cette félicité » ; on reconnaît la *tepiditas* médiévale. Il connaît les « sécheresses subites » de l'amour, ses « aridités soudaines » – *ariditas* :

Dans l'amour de Dieu, qui a aussi sa sensualité à craindre et son ivresse, les plus grands saints ont bien éprouvé eux-mêmes leurs sécheresses salutaires.

Le démon de midi s'en mêle, qui pourrit l'âme après des matins « assez purs ». À la fois « désœuvré » et « excité », dans les « vagues heures traînantes », le héros connaît la torpeur érotique et paresseuse qui caractérise l'acédiaste. Au chapitre suivant, il se donne au diable et possède une prostituée de hasard. Mais aucun assouvissement vrai n'en résulte, tant il est vrai que la torture fondamentale de l'acédiaste est de posséder hystériquement une image, une forme inconsistante, qui lui échappe structurellement. La malédiction de l'érotisme acédiaste est de toujours manquer son but. À cet égard, l'expérience d'Amaury est proche de celle de Durtal dans *Là-bas* de Huysmans. « Attends, je vais t'en fichier, moi, de l'idéal ! » s'exclame le héros de Huysmans, fou de désir, obsédé et frustré par l'image de Mme de Chantelouve – et de se jeter contre le corps d'une putain, bien en vain, car l'image persiste, et avec elle la torture de l'impossible jouissance sexuelle²⁰¹.

Amaury connaît la frustrante non-coïncidence entre son désir d'amour et la beauté « réelle, [...] accablante et toute de chair » des filles de passage, chassées de dos « sur le hasard de la nuque et des reins », comme des « bêtes sauvages », et qui n'assouviennent pas sa soif essentielle : « Cette beauté mauvaise, [...] une autre, en passant, la remplacera pour toi et en abolira l'empreinte. Tu seras dégoûté de la précédente sans même en avoir joui. ». Le paradoxe du réel insatisfaisant le taraude, dans l'écart douloureux entre la nature profonde du désir et sa réalisation vraie. La volupté, soumise à ce schéma d'indéfini recommencement, confine à la compulsion de répétition hystérique qui abolit névrotiquement le sens du temps, et renvoie l'assouvissement dans un lieu impossible. Ce déchirement est l'œuvre du démon de midi, auquel la fin du roman consacre un long développement :

Ce n'est que vers midi, après la première matinée assez bien passée, que l'ennui vague, le dégoût du logis, un besoin errant si connu des solitaires de la Thébaïde eux-mêmes et qu'ils ont appelé le démon du milieu du jour, vous pousse dehors, converti fragile et déjà lassé.

Sainte-Beuve évoque alors le psaume XC, citant en latin la flèche qui vole au milieu du jour : *a sagitta volante in die, ab incurso et dæmone meridiano*. Cette tentation est érotique :

On n'y peut tenir. Adieu l'étude et la cellule qu'on se prétendait faire ! Si l'on était au désert de Syrie comme Jérôme, on se roulerait à quelques pas de là sur le sable embrasé, et l'on rugirait comme un lion, à l'idée des dames romaines !

Le lion, saint animal protecteur de Jérôme, devient ici l'émissaire de son désir ardent. Ces échos de la *Lettre à Julia Eustochium* complètent, après le psaume XC, les savantes références acédiastes du prêtre Amaury. La volupté, maudite attirance de la luxure, converge avec l'acédiaste démon

²⁰¹ J.K. Huysmans, *Là-bas* [1891], éd. P. Cogne, Paris, Garnier-Flammarion, p. 109.

de midi, les effets brûlants du soleil s'ajoutant aux pensées sexuelles et à la souffrance morale d'agir contre Dieu. Au zénith, la souffrance est la plus limpide :

On va par la ville, sur les ponts sans ombre, à travers les places abandonnées que torréfie une pluie de feu. On essuie le soleil de midi, le trouvant trop tiède encore au prix de la brûlure intérieure.

Les démons torturent le nouveau moine par l'imagination de corps faisant l'amour, tuant la vertu et gâtant tout bonheur ; la chasteté est corrompue en pensée. On ne peut même plus « reprendre le livre entrouvert à la page où notre crayon avait noté quelque acétique sentence ».

Amaury décrit ensuite les différentes attaques qu'il subit de la part du démon, dans la plus pure tradition de *l'acedia*. Le Tentateur multiplie les ruses : jeux innocents, promenades rêveuses ou nonchalantes, courses prétextes à la bonté et à l'aumône. Ce dernier trait est si caractéristique de *l'acedia* que Sainte-Beuve ne manque pas de faire allusion, ici, à Cassien : « Pour nous tirer dehors, [le démon] sait nous indiquer de pieux devoirs à remplir, dit quelque part un des Pères dans Cassien. » Amaury affronte enfin l'ultime assaut de *l'acedia* :

Rentré chez moi, près de mon poêle bizarrement construit en autel, tournant le dos à ma chandelle oubliée, le front collé au marbre, je restais des heures avant de me coucher, dans un état de demi-veille, à contempler tout un torrent de pensées sorti de moi-même, et dont le flot monotone rongait de fatigue mes yeux à demi-fermés.

Le « poêle bizarrement construit en autel » ne vient pas ici par hasard : c'est un poêle acédiaste détourné de sa fonction, qui préfigure la salvation. Comme le personnage endormi de *l'Accidia* de Jérôme Bosch, Amaury se détourne de la chandelle qui brûle. Sa dernière épreuve initiatique est d'errer, par la pensée, « dans ce carrefour de forêt que je vous ai dit ». Mais les trois femmes de sa vie, désormais « pâlisantes », s'amouissent enfin. Le héros touche à l'indifférence – c'est-à-dire la continence, comme le traduit judicieusement André Guyaux. Le chapitre XXIII n'est que bonheur d'être au séminaire, de mener une vie innocente et bien réglée. Comme plus tard Huysmans dans *En route*, comme saint Jérôme dans sa *Lettre à Julia Eustochium*, Sainte-Beuve se plaît à la peinture minutieuse du cloître et de la vie qu'on y mène. Amaury connaît la joie d'étudier seul dans sa cellule ; midi n'apporte aucun démon, mais un « bien frugal » repas. À l'instar de son ami de Normandie, Amaury négocie bien le tournant de son âge mûr : « Il redescendait sa fin de jeunesse par de belles pentes. »

L'acedia de volupté aura permis, en fin de compte, un accomplissement qui est aux antipodes des échecs mélancoliques. Point de renoncement, point de désenchantement infini de l'amour ; cette mélancolie-là est dévolue aux femmes, qu'on punit de mort narrative dans tous les romans du siècle. La figure féminine n'est qu'idéal, pétrifié autant que désenchanté. Mais l'homme, au contraire, a une histoire. Le péché dont il a triomphé trace pour Amaury un chemin solide et fécond. Il est un homme dans la force de l'âge qui, avec l'âge, a acquis la force ; sa belle amie est une vieille femme de trente ans, amère, sans devenir, bientôt morte, comme toutes ses consœurs régnant en fantômes sur le conservatoire de l'idéal romantique.

George Sand (plume féminine) note prosaïquement que tout ce qui a manqué à Amaury, c'est l'occasion d'une rencontre féminine heureuse et adaptée. Elle déboute là bien des topos romanesques, présents et à venir. Mais peut-être se trompe-t-elle, en revanche, quand elle considère *l'acedia* comme un péché monastique obsolète et, partant, *Volupté* comme un livre religieux :

C'est un livre trop spécial. Il intéressera et charmera tout le monde, mais il ne sera

vraiment utile et profitable qu'aux dévots.

Vraiment ?

“*Sur l'oreiller du mal*”

*Sur l'oreiller du mal, c'est Satan Trismégiste
Qui berce longuement notre esprit enchanté
Et le riche métal de notre volonté
Est tout vaporisé par ce savant chimiste.
Baudelaire, Au lecteur*

La bile noire est présente dans *Les Fleurs du mal*, d'une manière discrète et cultivée. On rabat la gaieté de la présidente en infligeant à son flanc étonné / Une blessure large et creuse²⁰². « Pourquoi me mords-tu, méchant porc ? » demande saint Antoine à son flaubertien cochon, et le méchant cochon de répondre : « Je m'en vais te faire au flanc un trou pour boire ta bile. » N'a-t-on pas envie de mordre, quand on est un méchant cochon, et qu'à travers ces lèvres-là on meurt du désir d'infuser son venin ?

Érotisme et bile font bon ménage, non sans révolusion parfois. Le périple amoureux du voyage à *Cythère* s'achève sur un vomissement qui fait remonter vers les dents *le long fleuve de fiel des douleurs anciennes*. Dans *Causerie*, la tristesse laisse le souvenir de son limon amer à la lèvre morose. Mais *tout cela ne vaut pas le terrible prodige / De ta salive qui mord*²⁰³ : selon Galien, la bile noire était si corrosive que quelques gouttes, tombées à terre, cloquaient le sol – à l'image du « vinaigre le plus mordant » ou de « l'eau de mer saturée » dans laquelle ne peut subsister aucun être vivant. Hors du livre « orgiaque et mélancolique²⁰⁴ » que sont *Les Fleurs du mal*, on rencontre encore cette « amertume dont la lèvre a toujours soif ». Elle saisit l'amateur d'estampes libertines, tombé par là même dans « de grandes mélancolies ».

Le Beau sera frustré ou ne sera pas

La mélancolie du Beau ne va pas sans une certaine excitation sadique, qui consiste à jouir de la privation du bonheur chez l'autre. Le critère de la beauté féminine est, selon *Fusées*, un mélange « de volupté et de tristesse ». La tête de femme doit refléter « une ardeur, un désir de vivre », pourvu que cette ardeur et ce désir – mots sexualisés – soient minés par une « amertume » venant de la « privation » ou de la « désespérance ». La femme n'est belle que dans le manque sexuel, dans la frustration visible qui marque son visage.

Moins érotisé, l'homme n'en est pas moins un Prométhée enchaîné, usé par « le guignon », vaincu par l'infortune médiocre, fauché et avorté dans son désir d'action²⁰⁵. Il

²⁰² C. Baudelaire, *À celle qui est trop gaie*, pièce condamnée des *Fleurs du mal*.

²⁰³ C. Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, op. cit., XLIX. *Le Poison*.

²⁰⁴ C. Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, op. cit., poèmes apportés par l'édition de 1868, *Épigraphe pour un livre condamné*.

²⁰⁵ Sainte-Beuve, *Volupté*, op. cit., pp. 102-105.

éprouve « des besoins spirituels, des ambitions ténébreusement refoulées ». Il évoque « l'idée d'une puissance grondante, et sans emploi²⁰⁶ ». La formule est récurrente : c'est un « Hercule sans emploi²⁰⁷ », comme est sans emploi, elle aussi, la belle tête d'homme mélancolique :

Une belle tête d'homme n'a pas besoin de comporter, excepté peut-être aux yeux d'une femme, [...] cette idée de volupté, qui dans un visage de femme est une provocation d'autant plus attirante que le visage est généralement plus mélancolique.

Cette page de *Fusées* peut être mise en rapport avec *Volupté* : le mot y est, par deux fois. *Livre voluptueux, si jamais il en fut*, selon le poème-épître à Sainte-Beuve, *Volupté* est déjà pour Baudelaire, dès ce moment de jeunesse, un entraînement à la douleur érotique. Le *mystère profond* du livre tient en un *art cruel*, don du Démon : *de la douleur pour faire une volupté vraie*. L'amour ne vaut que dans cette souffrance après laquelle on soupire, *en bénissant sa flèche*.

Volupté est douleur dans le poème-épître à Sainte-Beuve ; une dizaine d'années plus tard, dans *Fusées*, elle s'est spiritualisée en « malheur ». Baudelaire voit-il de la douleur partout, même dans ce qui n'en contient pas ? Son analyse de certains tableaux de Delacroix, dans les *Curiosités esthétiques*, pourrait parfois le faire penser. Par exemple, les *Femmes d'Alger*, tableau « coquet, [...] petit poème d'intérieur », cependant « nous guide assez vite vers les limbes insondés de la tristesse ». Pourquoi la tristesse ? Toujours pour les mêmes raisons : frustration, volupté et mélancolie. La mélancolie, en effet, « respire jusque dans les *Femmes d'Alger* », peut-être parce que la scène ressemble à un bordel – elle « exhale je ne sais quel haut parfum de mauvais lieu ». On ne lira pas sous cette *tristesse* je ne sais quel haut parfum de *tristitia* ecclésiastique et patristique, de maladie mortelle, de désespoir du désespoir et de péché irrémissible, mais simplement la marque d'une double frustration voluptueuse, celle des objets épiés et celle du voyeur.

Les femmes d'Alger attendent ; elles sont entre elles ; elles s'ennuient ; elles aiguissent le désir. Le regard du voyeur plonge clandestinement dans ce harem où rien ne se passe. Selon les contemporains de Baudelaire, les femmes d'Alger sont fascinantes de vie végétative. « Ces femmes, délicieusement animalisées et tout imprégnées de parfums s'épanouissent au milieu du luxe et des accessoires de la vie végétative du harem », écrit le critique Amédée Cantaloube. « On croirait voir végéter des fleurs. L'âme sommeille dans ces corps oisifs, désirables à la façon des beaux fruits », ajoute Paul de Saint-Victor²⁰⁸. La volupté qui se dégage de cette scène, aux yeux de Baudelaire, est triste et belle à force de lassitude, de satiété, d'ardeur, de désir de vivre, d'amertume refluant, de privation, de désespérance, de mystère et de regret – pour reprendre les caractères du Beau énoncés dans le feuillet 17 de *Fusées*. C'est cela qui enchante l'observateur, épris de beauté frustrée ; mais la frustration se retourne contre lui-même, elle perd son lieu d'origine, on ne sait plus de qui elle est le lot.

Les vies pâlottes, minées, défaillantes, empêchées, empêtrées, pétrifiées, paralysées de *Volupté* sont autant de fantômes de harem ; elles subissent une cruauté dont on se charme de les voir victimes, à moins qu'à force de s'en charmer on ne se découvre aussi frustré qu'elles. Un certain sadisme du retrait, jouissant (peut-être inconsciemment) de la frustration qu'il impose, telle est peut-être, aux yeux de Baudelaire, la marque de fabrique du roman de Sainte-Beuve. Encore est-il difficile de dire d'où vient ce sadisme : des personnages ? des « molles circonstances » ? de l'indifférence froide et sans passion avec laquelle chacun se laisse mener sur sa pente ? des assauts de violence cachée ? des cruautés banalisées de la vie ordinaire ? du non-

²⁰⁶ C. Baudelaire, *Fusées*, feuillet 16, pp. 73-74.

²⁰⁷ C. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, 9, *Le Dandy*.

²⁰⁸ Amédée Cantaloube, *Eugène Delacroix*, Paris, Dentu, 1864, p. 28. Paul de Saint-Victor, *La Galerie Bruyas*, Paris, A. Quentin, 1876, p. 333.

accomplissement de tout espoir ? du désenchantement progressif ? Le lieu d'origine de la violence sadique est aussi brouillé que, dans le feuillet 17 de *Fusées*, est dilué le regard de l'observateur, qui ne sait quel il est, où il se place, qui ne sait même plus s'il est homme ou femme : « excepté peut-être aux yeux d'une femme – aux yeux d'un homme, bien entendu », balbutie Baudelaire. Les deux pôles du couple archétypal des amants féroces, qui fondent par ailleurs la volupté du poète, se confondent ici dangereusement. « Épouvantable jeu où il faut que l'un des joueurs perde le gouvernement de soi-même ! » Qui sera bourreau, qui sera victime, si les sexes ne sont même plus identifiables ?

Ce n'est pas un hasard si les femmes des tableaux de Delacroix sont qualifiées par Baudelaire de *malades*, et que leur beauté intérieure vient de cette « tension des nerfs », de cette « douleur morale » qui, selon le poète, fait le talent de ce peintre. Il faut qu'aux femmes il manque quelque chose, qu'elles soient dévorées par une attente éternelle, qu'elles désirent ce qu'on n'obtient jamais, qu'elles se consomment dans cette torture. Que Baudelaire s'extasie sur la femme agenouillée à la chevelure pendante, à la nuque offerte, qui figure sur le premier plan des *Croisés à Constantinople* de Delacroix, c'est sadisme ordinaire ; la fête mélancolique qu'assaisonne et parfume le sang, avec la *Pietà* de Delacroix, son « hymne terrible à la douleur », sa compassion éperdue, sa religiosité frôlant voluptueusement le blasphème, sa torture galvanique de l'éros – bref, l'esprit même des *Fleurs du mal* – tout cela est sadisme ordinaire ; mais ce sadisme s'enrichit d'une nuance particulière quand s'impose en plus l'idée de frustration. Alors apparaît en filigrane la conscience d'une érotique acédiaste, contenue, enchaînée, refoulée. La puissance vitale n'est ardente que pour être brisée. La volupté ne peut être que stérile ; rien ne s'enlace, sinon des *phrases symboliques*, / *Chapelets murmurants de madrigaux mystiques*.

Le jeu ordinaire, plutôt hystérique, de l'*acedia* s'est enrichi chez Baudelaire d'une complexe réciprocité d'*héautontimorouménos*. L'affamement du désir, ce jeu de solitude, bon pour les anachorètes dans le désert, se pare d'une dualité homme-femme qui n'ôte rien à sa malédiction première. Sainte-Beuve, à travers Amaury, décrit un homme *qui se retire* – des relations, de l'engagement, au couvent. C'est peut-être cela qui plaît à un Baudelaire frôleur, aimant s'agacer de l'impossible et jouissant de ne jamais y toucher. Le sadisme du retrait, palpitant de la frustration qu'il inflige et s'inflige en retour, dicte à Baudelaire, dans le poème qu'il envoie à Sainte-Beuve, la plus étonnante des confessions. *Car je suis vis-à-vis de vous comme un amant / En face du fantôme*, a-t-il l'audace d'écrire à son aîné. C'est un aveu étrange, en vérité, que de se vouloir l'amant d'un homme quand on n'a point de ces amours, comme c'est le cas de Baudelaire ; mais c'est encore plus étrange de vouloir posséder à travers lui un fantôme.

Jean Starobinski repère ici, très justement, un climat d'*acedia* exaspérée ». Il note la présence d'*« un miroir de volupté solitaire, et un miroir de douleur également solitaire »*. Évoquant ce plaisir, il n'ose aller au bout de la métaphore, qui met pourtant en jeu un parallélisme intéressant. Dans l'épître à Sainte-Beuve, les filles, devant le miroir, contemplant « les fruits murs de leur nubilité²⁰⁹ ». Dans la première version des *Lesbiennes* apparaît une formulation proche, où *contempler* est remplacé par *caresser*. Quant au poète, entre douleur et volupté vraie, il découvre alors le plaisir « d'ensanglanter son mal et de gratter sa plaie ». Le voici en femme adepte du plaisir solitaire, de surcroît s'imposant à elle-même une action sadique. L'échange constant des positions, entre l'homme et la femme, entre la plaie – encore elle – et le couteau, complique le jeu du solitaire. Mais, du jeu, Baudelaire se retire toujours. Et il écrit la frustration érotique, le sadisme, la volupté et la mélancolie. Il écrit le désir.

²⁰⁹ J. Starobinski, *La Mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, op. cit., p. 19 et suiv.

L'acedia des Spleen, ou le poète en chat frileux

Baudelaire mentionne l'*acedia* dans *Fusées*, feuillet 14. Il a lu l'ouvrage de Brierre de Boismont, *Du suicide*. L'*acedia* y est présentée comme la « maladie noire du Moyen Âge, [...] la rêverie mélancolique [qui] se réfugie dans les cloîtres ». Le psychiatre évoque les gémissements de Cassien et plaint les « prisonniers volontaires » des monastères du douzième et du treizième siècles, « condamnés à concentrer toutes leurs facultés dans l'amour d'un Dieu invisible ». Werther, « type de la tristesse au dix-huitième siècle », n'est qu'un mélancolique oisif et rêveur ; or « la rêverie a inspiré de tous temps le dégoût du travail, et mené au suicide ». Certes, la famille des Rousseau, Werther, René, est attachante – mais malade. Foi et travail, tels sont les remèdes prônés par le psychiatre contre le *mal du siècle*²¹⁰.

Baudelaire n'ignore rien du fond culturel de l'*acedia*, grâce à ses fréquentations patristiques. Ce n'est donc sans doute pas un hasard si, dans le premier *Spleen*, se dégage, d'une scène frileuse, une atmosphère acédiaste. Un chat, *mon chat, agite sans repos son corps maigre et galeux* devant la cheminée où se consume une *bûche enfumée*. Le *je* lyrique s'incarne dans ce chat souffrant, placé au centre de l'absence. « Je suis seul, sans amis, sans maîtresse, sans chien et sans chat à qui me plaindre », écrit Baudelaire dans une de ses lettres²¹¹. Le chat baudelairien, animal luxueux, s'est mué en bête efflanquée, cherchant litière à même le carreau du sol.

Dans ce poème, les sensations sont auditives : bruit de gouttière, de bourdon, de bûche, de pendule, et même la voix des personnages du jeu de cartes qui miment sinistrement l'opposition, classique dans la théorie des humeurs, entre le tempérament sanguin (ici, le *beau valet de cœur*) et le tempérament mélancolique (la dame de pique, par ailleurs noire et maléfique dans les prophéties cartomanciennes). Le froid et l'humide, chers à la physiologie des Anciens, sont signes ici de *pluviôse*, mois d'hiver. La voix lyrique, absente et fantômale, gonflée d'eau comme la *vieille hydropique*, frissonne avec le chat et grelotte comme un fantôme dans la gouttière. C'est encore elle qui déclare, au début du deuxième *Spleen* : *J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans*. Puis le poète devient *un gros meuble à tiroirs encombré de bilans*, et son *triste cerveau* est un *immense caveau*. *Je suis un cimetière, [...] je suis un vieux boudoir, [...] je suis comme le roi d'un pays pluvieux* : l'âme errante – l'âme en peine – passe de support en support, sans jamais se fixer.

Le quatrième *Spleen* marque le retour des sensations auditives, en plus furieux. furieux. Hyperbolique, la pluie se mue en barreaux de prison qui clôturent le monde, tandis que les cloches *sautent avec furie*, dans un *affreux hurlement*. Même l'esprit de la gouttière, las de d'errer avec sa *triste voix* comme dans le premier *Spleen*, amplifie son gémissement : à présent, ce sont plusieurs *esprits errants et sans patrie / Qui se mettent à geindre opiniâtement*. Dans ce déchaînement insoutenable de sons, la mort, par contraste, étale ses pompes *sans tambour ni musique*. Le quatrième *Spleen* est une amplification du premier. Le décor est toujours le même, cette chambre sordide qu'évoque aussi le *Rêve parisien* :

*La pendule aux accents funèbres
Sonnait brutalement midi,
Et le ciel versait des ténèbres
Sur le triste monde engourdi.*

Partir, n'importe où en-dehors du monde !

²¹⁰ J.F. Brierre de Boismont, *Du suicide*, op. cit., pp. 26 et 28, p. 170 et suiv.

²¹¹ C. Baudelaire, *Correspondance*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard-Pléiade, 1973, t. II, p. 152.

Voix en peine

*Ainsi, le Tétrarque biberonnait son houka de midi, l'air vacant, l'humeur aussi délabrée que tous les jours
à cette heure culminante.*

Jules Laforgue, *Moralités légendaires*

Au lecteur culmine sur un seul bâillement, qui volontiers avalerait le monde. L'Ennui est personnifié sous les traits d'un fumeur silencieux qui rêve d'échafauds. Sans tambour ni musique, sans glapissements ou hurlements de monstres, sans *grands gestes ni grands cris*, le *monstre* en question renvoie au magasin des accessoires toute la binteloterie bruyante de la parade démoniaque, les *chacals*, les *panthères*, les *lices*, évocatrice des *Tentations de saint Antoine*. Ce bâilleur renvoie au placard les troupes de démons de *La Béatrice*, petit poème du désert anachorétique, qui surgissent en plein midi pour étaler leur vice, descendus du ciel sur un anti-char d'Ézéchiël. Il étouffe dans l'œuf les délires visionnaires de compensation, comme celui des *Femmes damnées* :

*À travers les rochers pleins d'apparitions
Où saint Antoine a vu surgir comme des laves
Les seins nus et pourprés de ses tentations.*

Sur le désert, vide papier que sa blancheur défend, la lave rouge devient sein nu. La puissance du mirage érotique prétend imprimer sa force sur ce néant. Mais l'Ennui n'en a cure. Il engloutit et annule tout. Sur l'oreiller du mal dort un poète acédiaste, assailli de visions de cauchemar. Entre sommeil et songe, il invente des monstres et en peuple les pages des *Fleurs du mal*. Démons grouillants, troupes obscènes ; charognes et vers ; crimes et volupté. Mais l'Ennui, allégorie du nouveau siècle, fume tranquillement son houka.

Le caveau lyrique

Dire que l'enjeu des *Fleurs du mal* est de forger en poésie des tentations similaires à celles que peignirent ou gravèrent, avec des débauches d'invention et de beauté, les Bosch, les Bruegel, les Goya, c'est peut-être aller un peu loin ; pourtant, les fleurs luxuriantes qui prolifèrent sont bien les démons des pensées – des *logismoï* Ces *fleurs nouvelles que je rêve*, alliant beauté et monstruosité, forment un festival érotique, violent et tendre, né d'un esprit hanté par la mécanique infernale de l'imagination, la prolifération d'images obsédantes, en bref soumis à l'épreuve acédiaste de la conscience. *Les Fleurs du mal* se déploient dans une galerie splendide de convulsions et de vieilles gravures, où les monstres – tête coupée aux yeux révulsés, belle bicéphale, ange ou sirène, charogne *les jambes en l'air, comme une femme lubrique* – obsèdent et marquent l'esprit, exhalant un chant pénétrant à mourir. Le pathos navré de la reddition amoureuse fait du cœur le point faible d'une cuirasse assiégée – *Ta main se glisse en vain sur mon sein qui se pâme* – cœur *pantelant* dans lequel se plantent sauvagement la griffe, la dent, sept couteaux. Le duel déchire les corps qui s'aiment dans le ravin, fleurissant des lambeaux de leur peau *l'aridité des ronces*.

La rivalité de la poésie et des arts plastiques est explicitée dans *Le Mauvais Moine*, poème

qui oppose la peinture religieuse, naïve vérité chrétienne charmant les murs des cloîtres²¹², et le tombeau d'une âme sans désir de peindre. Ce moine se dit *mauvais cénobite* – c'est-à-dire vrai anachorète. Il n'a pas de cloître dont se glorifier. Il préfère le désert et ses tombeaux. Les anachorètes avaient coutume, pour se mortifier, de s'imposer des veilles morbides dans les anciens tombeaux égyptiens. Ainsi fait le mauvais moine. Il en devient esprit, fantôme condamné à un ressassement infini, frappé de stérilité, ignorant le cycle de la vie et les *semailles* du Christ ; comme la voix du poète dans la gouttière, il se désincarne en écho.

Ayant atteint *l'automne des idées*, dans *L'Ennemi*, le poète évoque avec découragement les *fleurs nouvelles* de son espérance lyrique, qui ne poussent pas sur la terre détrempee, le *sol lavé comme une grève* par la pluie qui creuse *des trous grands comme des tombeaux* : pluie des *Spleens*, voix lyrique détrempee, âme grelottante et en peine, tombeaux d'anachorètes fossoyeurs d'eux-mêmes, quelle poésie donc écrire ? La lyrique est frileuse et sans image, la lyrique pousse dans les tombeaux. Le mauvais moine est un poète-fantôme qu'un dieu moqueur condamne à peindre sans lumière, *sur des ténèbres*.

Fumer

Le *spleen* est dévorateur²¹³, mais l'Ennui est fumeur. Cigarette ou haschisch, à votre guise. La fumée du houka, inhalée par l'Ennui, imprègne le monde de son impalpable présence. Et l'Ennui d'avaloir à son tour le monde dans un seul de ses bâillements. La fumée dilue les frontières entre le moi et le monde : dans une auto-consommation, on finit par se fumer soi-même. Baudelaire écrit dans *Poème du hachisch* :

Par une équivoque singulière, par une espèce de transposition ou de quiproquo intellectuel, vous vous sentirez vous évaporant, et vous attribuerez à votre pipe (dans laquelle vous vous sentez accroupi et ramassé comme le tabac) l'étrange faculté de *vous fumer*²¹⁴.

Selon John E. Jackson, « ce que Baudelaire redoute dans la drogue est la *vaporisation* de la subjectivité illustrée ici dans la fumée d'une pipe devenue, par renversement, le vrai sujet du moi » (le mot *vaporisation* renvoyant ici à la première sentence de *Mon cœur mis à nu* : *De la vaporisation et de la centralisation du Moi. Tout est là*). Dans *Au lecteur*, l'Ennui verse une larme sans le vouloir, peut-être parce que la fumée lui pique les yeux : *Il rêve d'échafauds en fumant son houka*. Il fume le monde, il se fume lui-même, tel l'Oriental immobile qui fascine alors les voyageurs romantiques.

Nous avons évoqué plus haut l'amour que Baudelaire portait aux *Femmes d'Alger* de Delacroix. Cette passion tient sans doute à la présence, dans le tableau, d'un narguilé. Ce tableau ne serait rien d'autre, de l'aveu même de Baudelaire dans le *Salon de 1846*, qu'un « petit poème d'intérieur » ; mais avec le houka, il devient à ses yeux un hymne à l'ennui, exemple de « cette mélancolie singulière et opiniâtre » qui fait le fond de la peinture de Delacroix. « Cette mélancolie respire jusque dans les *Femmes d'Alger*, son tableau le plus coquet et le plus fleuri », écrit Baudelaire ; le tableau « exhale je ne sais quel haut parfum de mauvais lieu qui nous guide assez vite vers les limbes insondés de la tristesse ». L'une respire, l'autre exhale : dans ce

²¹² Voir John E. Jackson, *La Mort Baudelaire*, Neuchâtel, Editions de la Baconnière, 1982, p. 98 et suiv.

²¹³ Voir Patrick Labarthe, « *Spleen* et création poétique dans *Les Fleurs du mal* », in *Poètes du spleen*, Paris, Champion, 1997, pp. 115 et 138.

²¹⁴ C. Baudelaire, *Poème du hachisch*, cité par John E. Jackson, *La Mort Baudelaire*, op. cit., p. 122.

mouvement, la fumée s'inhale, tel un parfum, dans une peinture « plein de repos et de silence », en secrète correspondance avec l'Ennui avaleur du monde dans un bâillement. L'ennui infini des femmes d'Alger, se reposant et fumant avec un érotisme lassé, ne pouvait que séduire un Baudelaire épris tout ensemble d'Ennui, de fumée enivrante, de fusion érotique et de cette « haute et sérieuse mélancolie [qui] brille d'un éclat morne », même dans les peintures les plus chatoyantes.

L'acte de fumer traduit la vacuité de l'Ennui dans *Le Possédé* :

*Le soleil s'est couvert d'un crêpe. Comme lui,
Ô Lune de ma vie ! emmitoufle-toi d'ombre ;
Dors ou fume à ton gré ; soit muette, soit sombre,
Et plonge tout entière au gouffre de l'Ennui.*

Dans *À Sainte-Beuve*, c'est sous les flots du *Tabac* qui masque le plafond que le futur poète feuillette le livre adoré, le livre maudit, *Volupté*. J'insiste sur ce *Tabac*, souligné par une majuscule que trop d'éditions réproouvent. L'Ennui a tous les attributs de la fumée : envahissement de tout l'espace, dilatation extrême, impalpabilité, capacité de fumer à son tour celui qui fume, d'absorber celui qui l'absorbe. C'est encore sous la fumée de l'Ennui qu'on ouvre le livre inaugural, *Volupté*. L'Ennui capable d'avalier le monde comme une simple bouffée de cigarette naquit un jour, ne l'oublions pas, de la *Volupté*. Or la *Volupté*, de source beuvienne, n'est pas sans lien avec l'*acedia*.

C'est pourtant une tout autre fumée que celle du houka ou des cigarettes que l'*acedia* invite vraiment à considérer : fumée des fantômes, fumée du feu mourant près duquel le tantôt le docteur songe, tantôt Amaury s'ennuie, tantôt le poète spleenétique grelotte. En marge du *spleen* sombre et énergique comme de l'Ennui oriental et fumeur, l'*acedia* ne se définit point, en fin de compte, par les filles de ce feu. Elle reste ce qu'elle était dans le premier *Spleen* : une lyrique de la voix.

Oui ! douce voix !

Un poème assez marginal, *La Voix*, figurant dans les *Pièces diverses* de Baudelaire, éclaire encore son sentiment de l'*acedia*. Au-delà des concrétions enchâssées dans *Les Fleurs du mal* comme autant de bijoux prélevés sur la tradition patristique, démon de midi, « filles » du vice, mauvais moine ne travaillant pas de ses mains, soifs érotiques du désert, torpeurs et rêveries, ce texte révèle une lignée acédiaste plus secrète, en prise à la fois sur la lecture fondatrice de *Volupté* et sur une réflexion sur la *voix lyrique*²¹⁵.

L'épître à Sainte-Beuve permettait de remonter au temps des études du poète ; le voici au berceau, un berceau qui s'adossait à la bibliothèque. Le poète enfant, haut comme un in-folio, écoute deux voix qui lui parlent. L'une conseille de manger la Terre comme un gâteau plein de douceur, insistant sur le plaisir de ce gros appétit ; l'autre conseille de *voyager dans les rêves*, / *Au-delà du possible, au delà du connu*. La première voix n'est pourtant pas celle d'un franc épicurisme : on ne peut oublier que l'Ennui, aussi, avalerait le monde – dans un bâillement symétrique du plaisir ici prôné. Quant à l'appétit de Terre, il n'est pas loin de celui des vers de tombe. Mais c'est la seconde voix que le poète écoute :

²¹⁵ Voir les articles de Sylvie Thorel-Cailleteau traitant de la voix lyrique : « Poétique, philosophique, philosophal. Approche d'une poésie minérale », in □□□, n° 9, nov. 1997, et « Glose de glose. Une lecture du *Lac* de Lamartine », in *Poétiques de l'indéterminé*, dir. V. Deshoulières, Faculté des lettres et sciences humaines de l'Université de Clermont-Ferrand, 1998.

*Et celle-là chantait comme le vent des grèves,
Fantôme vagissant, on ne sait d'où venu,
Qui caresse l'oreille et cependant l'effraie.*

On reconnaît ici la *triste voix d'un fantôme frileux* qui grelottait dans la gouttière du premier *Spleen*, âme en peine d'un *vieux poète*. La voix fantomale de la gouttière semblait, elle aussi, venir dont ne sait où – cette voix de *fantôme vagissant* qui se met à la portée de l'enfant par ce vagissement, prélude à la lyrique *enrouée* que prône Baudelaire acédiaste.

Voix enrouée, voix affaiblie, voix voilée, voix de gouttière, voix fêlée, voix du vent des grèves, voix d'âme en peine : les prérogatives de la voix et de l'âme se mêlent, substrat du projet lyrique. Leur répondant sur le plan du visible pourrait être la brume, les nuages, tout ce qui fond les contours, voile les souvenirs, apporte une bouffée de nostalgie. La voix subit, à se fêler, les mêmes lugubres métamorphoses que le cloître sans peinture, tombeau glacé du poète-fantôme, dans *Le Mauvais Moine*. *Bienheureuse* comme la bonne peinture des moines, la cloche *jette fidèlement son cri religieux*. On l'écoute *près du feu qui palpite et qui fume*, elle ressuscite les *souvenirs lointains*. La fumée, attribut de l'Ennui, se mue en cette brume dans laquelle sonnent les carillons.

Mais il n'y a pas de fumée sans feu, ni de voix de cloche sans prochain désespoir, et *La Cloche fêlée* s'achève sur une agonie secrète et sans nom :

*Moi, mon âme est fêlée, et lorsqu'en ses ennuis
Elle veut de ses chants peupler l'air froid des nuits,
Il arrive souvent que sa voix affaiblie*

*Semble le râle épais d'un blessé qu'on oublie
Au bord d'un lac de sang, sous un grand tas de morts,
Et qui meurt, sans bouger, dans d'immenses efforts.*

La mise en scène de la mort militaire fait de la voix qu'on oublie et qui râle encore le témoin d'une agonie éternelle, comme l'était l'errance au tombeau du *mauvais cénobite*. On retrouve ici le *lac de sang* qui, dans *Les Phares*, déniait aux rouges de Delacroix tout joyeux triomphe, et rendait le peintre *hanté des mauvais anges* – lui aussi poursuivi par les fantômes et les âmes en peine. La voix lyrique, délinéée par elle-même comme le processus infini d'une agonie par laquelle, malgré *d'immenses efforts*, on n'atteint jamais à la mort définitive, est une voix de l'autre monde, vouée à chanter tout autre chose que le monde ordinaire. Dans *La Voix*, l'engagement du poète au berceau prend une valeur initiatique :

*Je te répondis : « Oui ! douce voix ! » C'est d'alors
Que date ce qu'on peut, hélas, nommer ma plaie
Et ma fatalité. Derrière les décors
De l'existence humaine, au plus noir de l'abîme,
Je vois distinctement des mondes singuliers.*

On notera l'étrangeté de l'adresse : je *te* répondis, qui dédie secrètement tout le poème à la voix élue, en-dehors de toute idée de pacte satanique. Le poète remonte, par ce *oui* fondateur, à l'origine de son choix poétique de dédoublement du monde. Poème de l'origine, *La Voix* énonce l'amour des contrées étales et rectilignes, volontiers chères aux hommes du désert :

Et c'est depuis ce temps que, pareil aux prophètes,

J'aime si tendrement le désert et la mer...

Désert et mer sont deux formes de gouffre. La seconde est abîme amer, miroir de l'âme condamnée à l'infinitude du roulement :

*Tu contemples ton âme
Dans le déroulement infini de sa lame
Et ton esprit n'est pas un gouffre moins amer.*

Le désert est une autre immensité, propice aux songes, aux visions, aux tentations. Là se forment les images de la conscience ; là s'exerce l'imagination illimitée, là surgissent des seins pourprés, un char goyesque débordant de nains hideux. Là rien n'existe, rien ne pousse, rien ne borne l'expérimentation de soi-même, rien n'arrête l'exercice hasardeux de l'esprit, au bord de la folie. Là est le champ de l'*acedia*.

Balzac, si peu poète, l'a exprimé en des termes proches, le jour où, dans une courte nouvelle, il mit en scène un anachorète malgré lui, rude soldat livré, comme les *abbas* de jadis, aux nécessités solitaires du tressage des palmes : dans *Une passion dans le désert*, le soldat, après avoir abattu un palmier, le dépouille de ses feuilles et s'en sert « pour réparer la natte sur laquelle il allait se coucher ». Quand, plus tard, revenu parmi les hommes, il regrette le temps où il vivait dans le désert avec une panthère, c'est qu'il est saisi, tout fort et truculent soldat qu'il soit, d'un accès de mélancolie :

- D'ailleurs je ne regrette pas toujours mon bouquet de palmiers et ma panthère... Il faut que je sois triste pour cela... Dans le désert, voyez-vous, il y a tout, et il n'y a rien...
- Mais encore, expliquez-moi ?
- Eh bien, reprit-il en laissant échapper un geste d'impatience, c'est Dieu sans les hommes²¹⁶...

Baudelaire peuple ces espaces nus, ces étendues immenses, non de Dieu sans les hommes mais de fumées imprécises, forme matérielle des fantômes, et de pensées tout également hantées. Dans le désert, on n'entend plus la vulgaire et triste gouttière, mais un poète. *Garde tes songes*, dit pour finir la voix choisie.

Acedia-luxuria

*Allons ! La marche, le fardeau,
le désert, l'ennui et la colère.
Rimbaud, Une saison en enfer*

« Ce cric des masses charnelles, ce levier des âmes valait cependant que l'on décelât son mécanisme, qu'on démontât ses moyens, qu'on divulguât ses causes, qu'on le résumât catholiquement, si l'on peut dire, en d'ardentes et tristes images », écrit Huysmans dans le

²¹⁶ Honoré de Balzac, *Une passion dans le désert* [1830], s.l., Éditions des Mille et une Nuits, 1994, pp. 14 et 29.

chapitre consacré à Félicien Rops de son recueil d'essais sur l'art, *Certains. Ardentes et tristes* : ce n'est certes pas un hasard si les caractéristiques baudelairiennes du beau visage mélancolique s'appliquent ici à un artiste qui grave une érotique spirituelle. La tentative de Rops n'est pas sans lien avec une *acedia* revisitée par la luxure – l'esprit de Luxure, comme l'écrit Huysmans.

Rops, ou l'esprit de Luxure

Une réminiscence baudelairienne ouvre le chapitre de *Certains* sur Félicien Rops :

La vue d'une œuvre érotique, faite par un artiste de vrai talent, m'induit à d'obscures descentes dans des fonds d'âmes. Loin des nudités que j'eus tout d'abord un mélancolique plaisir à contempler, je rêve à leurs auteurs...

Ce passage semble écrit en écho avec ces quelques lignes du *Salon de 1846* :

Vous est-il arrivé, comme à moi, de tomber dans de grandes mélancolies, après avoir passé de longues heures à feuilleter des estampes libertines ? [...] Plaisir et douleur mêlés, amertume dont la lèvre a toujours soif !

Curieusement, chez Huysmans, ce n'est pas tant dans *À rebours* que dans *Certains*, où l'auteur traite des arts plastiques et de ses artistes préférés, que l'on rencontre la meilleure formulation de l'*acedia*. Un texte sur Gustave Moreau constitue le coup d'envoi du *credo* acédiaste de Huysmans. Une telle peinture doit à son repli le pouvoir de ne s'adresser qu'à quelques âmes élues, renvoyant l'ordinaire à un degré encore plus grand d'écœurement et de bêtise. Celui qui l'a faite est de ceux qui « rêvent à l'écart ». Thébaïde spirituelle, désert intérieur, pure vision, la peinture de Gustave Moreau donne

... l'impression d'une vierge [...], d'une âme épuisée par des idées solitaires, par des pensées secrètes, d'une femme, assise en elle-même, et se radotant, dans de sacramentelles formules de prières obscures, d'insidieux appels aux sacrilèges et aux stupres, aux tortures et aux meurtres.

Melancholia ? Plutôt *acedia* : retirement secret, retraite solitaire, psalmodie, pensées ressassées qui se radotent, épuisement de solitude à connotation d'auto-érotisme, tentations sexuelles compulsives et sans objet, visions violentes nourries par une imagination surchauffée. Tel est le portrait moral des êtres qui font des songes, songes d'où « jaillissent d'inconcevables fleurs d'un éclat vibrant » – des fleurs du mal, dans la lignée spirituelle explicite de Baudelaire.

Allégorie de l'*acedia*, à la Ripa, cette femme « assise en elle-même, et se radotant », confite dans sa virginité et marmonnant des prières incompréhensibles, semble curer par l'exercice de la litanie les maux infinis de ses *logismoï*. La dimension proprement moderne de cette figure tient à son ressassement érotique, non exempt de suspicion masturbatoire quand cette âme « épuisée par des idées solitaires » se met à penser au stupre. C'est cet aspect de tension érotique du psychisme que Huysmans explicite dans son chapitre consacré à Félicien Rops.

Rops est chaste, justement, parce qu'il traite violemment de sujets charnels : « Celui qui cède aux abois lubriques n'est guère en état de les traduire sur un papier ou sur une toile. » Il éprouve dans la solitude des tentations charnelles, version païenne des tentations éprouvées par les hommes de Dieu dans le désert :

Tout le monde sait, en effet, que la continence engendre des pensées libertines affreuses,

que l'homme non chrétien et par conséquent involontairement pur se surchauffe dans la solitude surtout, et s'exalte et divague ; alors il va mentalement, dans son rêve éveillé, jusqu'au bout du délire orgiaque.

Le versant voluptueux de l'*acedia* la rapproche non d'un acte de chair, mais de l'exercice de la pensée ; l'*acedia* est en esprit avant tout. Sa matière est le rêve, la vision, la compulsion même, comme la vierge qui va « se radotant », et tout ce qui en l'âme s'assiège soi-même – « assise en elle-même » – et se donne la fièvre obsessionnelle. Dans ces opérations, le corps n'est pas nécessaire. Ces attaques de pensées lascives ne doivent qu'à l'exercice de l'esprit :

C'est alors qu'apparaît ce phénomène bizarre d'une âme qui se suggère, sans désirs corporels, des visions lubriques.

Telle est l'attaque de la Luxure, qui provoque d'« insupportables tracasseries », et qui est toute spirituelle. La Luxure n'est pas, selon Huysmans, « l'acte de fornication » lui-même, ni « la convoitise qui précède les labeurs vénériens et les réclame ». Cette luxure-là n'a pas droit à une majuscule : « Je parle exclusivement de l'esprit de Luxure, des idées érotiques isolées, sans correspondance matérielle, sans besoin d'une suite animale qui les apaise. » L'acte naturel est éclipsé par la puissance d'un rêve qui trahit le travail fiévreux de l'esprit : « Des images se lèvent, des nudités se tendent. » C'est l'esprit qui subit l'élan « vers les crises échappées de la chair, bondies dans l'au-delà des spasmes », au lieu de la « commotion attendue », du « cri banal ». L'érotisme est un « onanisme mental. [...] Une réelle déperdition de phosphore se produit dans la cervelle ». C'est un « état inquiétant de l'âme » que cette jouissance faite « à elle-même et pour elle seule », juste par le biais des « visions échauffées des sens ». Jamais, depuis les cris des Pères de l'Église et de la *Lettre à Julia Estochium*, on n'avait mieux décrit cette convulsion sexuelle et mentale, ce « rut qui se passe tout entier dans l'âme et sans que le corps consulté s'en mêle ». Imprégnée de médecine humorale, cette conception rappelle le lien archaïque entre le cerveau et l'acte de génération. « Parlant de Pythagore, Diogène Laërce qualifie le sperme de *goutte de cervelle* », écrit Jean-Baptiste Botul²¹⁷. Ce qui est en jeu, c'est la déperdition des humeurs et, avec elles, des forces vitales.

Dans *Là-bas*, Durtal, moine des temps modernes, assailli de désir érotique *in abstentia* pour une épistolière fantomatique, croit que ce sont ses recherches sur Gilles de Rais qui l'ont conduit à se confiner dans un cloître imaginaire. Il se juge trop chaste, car hors du monde. L'apaisement sensuel, vite trouvé auprès d'une prostituée, ne lui suffit cependant pas : « Jamais il n'avait plus exécré la chair. » La fuite est vaine : « Il se rendait compte que la question charnelle n'était que subsidiaire, qu'elle n'était qu'une conséquence d'un état imprévu d'âme. » La possession charnelle véritable de Mme de Chantelouve elle-même, à laquelle il finit par s'unir, lui cause une déception effroyable : « Il avait voulu s'exalter avec elle, plus haut que les délires mugissants des sens, bondir hors du monde, en des joies inexplorées et supernelles [*sic*] ! Et le tremplin s'était cassé²¹⁸. » Durtal découvre à son corps défendant l'emprise de l'esprit de Luxure, distillat qui corrode son âme et rend tout assouvissement – par l'art ou par le sexe – vain et dérisoire.

Son expérience décevante est inscrite en filigrane dans *Certains* :

Si, pendant cet état inquiétant de l'âme [...], le hasard veut que la réalité s'en mêle, qu'une femme, en chair et en os, vienne, alors l'homme, excédé de rêve, reste embarrassé,

²¹⁷ J.B. Botul, *La Vie sexuelle d'Emmanuel Kant*, op. cit. p. 64.

²¹⁸ J.K. Huysmans, *Là-bas* [1891], éd. Yves Hersant, Paris, Folio-Gallimard, 1985, p. □.

devient presque frigide, éprouve, dans tous les cas, après une pollution réelle, une désillusion, une tristesse atroces.

Acedia et démon de midi : deux maux en un ?

Selon Huysmans, ce que la médecine appelle *hystérie mentale* ne peut expliquer « la turbulente nature [des] pensées malsaines ». Là où la science hésite et stagne, l'Église, en revanche, « se retrouve dans son élément ». Elle reconnaît là un « vieux péché », la Délectation morose :

Elle la nomme la *Délectation morose* et elle la définit : *la complaisance d'une chose mauvaise offerte comme présente par l'imagination, sans désir de la faire*. Et, au point de vue des responsabilités, elle la juge aussi dangereuse que l'acte même, la classe, sans hésiter, dans la série des péchés mortels.

C'est là une *acedia* qui voile son nom. Huysmans connaît bien le terme. Il l'utilise dans toute sa précision monastique quand, par exemple, le Durtal de *La Cathédrale* hésite à s'enfermer dans un cloître :

Qui sait si, après quelques mois de ce régime matériel et mental, l'on ne croule pas dans un ennui sans fond, si l'*acedia* des geôles monastiques ne vous terrasse point, ne vous rend pas complètement incapable de penser et d'agir ?

Cette « *acedia* des geôles monastiques » vient sans doute, comme celle de Baudelaire, de Brierre de Boismont, qui évoque en des termes proches la mélancolie des cloîtres, plaignant les « prisonniers volontaires » et citant saint Jérôme ; mais par ailleurs, Huysmans, tout comme Baudelaire, connaît fort bien les Pères de l'Église. « Rien n'est plus malaisé que de se désencombrer l'esprit des images qui l'obsèdent », constate le héros de *La Cathédrale*. Il se plaint de « s'évaguer », mot directement calqué du latin patristique. Saisi de « sécheresse », et plus précisément de « siccité » – encore un décalque étroit du latin – victime d'une « anémie spirituelle », souffrant « ennui de la prière » qui lui semble « inane et creuse », Durtal endure l'*acedia*.

Cette expérience est, pour Huysmans, distincte des pensées érotiques, évagation illicite, prolifération de vains désirs, mélancolie baudelairienne de la luxure. Durtal cite « le démon de l'heure chaude, [...] le plus harcelant et le plus dangereux de tous », qui provoque des « suées et des moiteurs fauves », mettant les corps au « péril des amollissements nerveux, [au] risque des vêtements entrouverts ». Mais ce démon n'est pas l'*acedia*.

En somme, Huysmans remonte au-delà d'Évagre, coupable du premier amalgame fondateur entre *acedia* et démon de midi. Leur association est un de ces contresens si heuristiques qu'ils feraient désespérer de la vérité, tant l'erreur fut féconde.

“Une Toussaint d'âme”

La *Salomé* aquarellée de Moreau provoque chez l'impuissant des Esseintes, sorte de « roi d'un pays pluvieux²¹⁹ », une tension érotique et spirituelle ; sa vieillesse, qui n'en peut mais, se tend vers l'impossible. Des Esseintes éprouve « une dépravation de vieux passionné ». C'est un

²¹⁹ C. Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, op. cit., LXXVII, *Spleen*.

vieillard aussi que le roi du rêve de Jacques dans *En rade*, qui fait baiser le bout de son sceptre à une enfant défaillante, une « vierge livrée aux mutilantes caresses du maître qu'elle ignore, [...] renversée, toute blanche sur les genoux de pourpre, le buste cabré sous le bras rouge qui la tisonnait²²⁰ ». Et que dire de Durtal au chapitre VII de *Là-bas*, qui éprouve l'ardeur « dans un Novembre de corps, dans une Toussaint d'âme ! » La vieillesse incarne, pour Huysmans, l'âge des désirs vifs dont on ne peut éteindre le feu par la chair – l'âge triomphant de l'*acedia* de Luxure.

Dans la contemplation haletante du tableau, « l'érotisme, la terreur de l'être humain s'étaient fait jour ». Salomé elle-même est « pétrifiée, hypnotisée » par la peur qu'elle provoque et qu'elle subit à la fois. Voici venu le temps de l'effroi érotique ou, en termes baudelairiens, de l'*Hymne à la beauté* :

*Tu marches sur des morts, Beauté, dont tu te moques ;
De tes bijoux l'Horreur n'est pas le moins charmant,
Et le meurtre, parmi tes plus chères breloques,
Sur ton ventre orgueilleux danse amoureusement.*

Ce qui est peint ici, selon Huysmans, c'est la double fascination entrecroisée de l'homme et de la femme, pris au cœur du grand effroi hystérique de l'érotisme. La tête morte de saint Jean soumet Salomé et l'« étroit », malgré le bouillonnement de vie qui lui donne, à elle, toute sa puissance. C'est Jean qui « allume » Salomé, qui embrase « toutes les facettes des joailleries » qui couvrent son corps, qui lui fait subir des secousses électriques qui « la piquent au cou, aux jambes, aux bras, de points de feu ». Dans cette scène vaguement nécrophile de possession sexuelle et d'épouvante, la tension érotique d'Hérode n'est que l'accompagnement voyeur d'un vieillard qui « halète encore, [...] écrasé, anéanti ». Il contemple éperdument la danseuse fascinante, capable de décalotter des crânes avec des sabres, et l'homme vaincu mais dardant son regard fulgurant. Cette scène, qui n'est jamais qu'une *ekphrasis*, provoque chez le vieux des Esseintes, claquemuré seul, en proie à de violentes émotions intimes dans sa chambre tendue de rouge, le climax de l'exultation.

Contrepoint à la scène du dentiste, si outrancièrement, burlesquement, si faussement naturaliste, où c'est la dent qu'on arrache comme une tête au terme d'une empoignade, dans un corps à corps de bêtes, la décollation de Jean-Baptiste s'inscrit dans la logique, qui est celle du roman, de l'incrusté (on pense à la tortue de pierreries) et de l'arraché, ou de l'enchâssement et du déchaussement.

Il n'est pas question d'*acedia*, mais bien de la Grande Luxure, contrepoint de la Grande Vérole, figures qui se révèlent à travers la médiation : rêve, regard. L'esprit de Luxure n'advient que par regards érotiques interposés – celui d'Hérode, celui de des Esseintes, de Moreau lui-même, le voyeur des voyeurs, et même celui de Jean, qui crée l'érotisation de Salomé. Mais on ne peut posséder une femme en peinture. La femme qui écrit des lettres, Mme de Chantelouve, est tout aussi impossible à étreindre. Huysmans n'est pas indifférent aux lumières de la psychiatrie, quand il s'agit d'incarner la Grande Hystérie sous le masque de Salomé au bord de la crise de nerfs. Georges Didi-Huberman a montré comment se théâtralise l'hystérie dans le milieu médical du Dr Charcot. Il s'y cache une volonté trouble de mettre en scène la douleur, de la mettre sous les yeux, par la photographie, alors qu'elle est cataleptique, c'est-à-dire figée dans sa pose révoltée et honteuse. « Paracelse nommait l'hystérie *chorea lasciva* – danse, chorégraphie de lubricité²²¹ ». La danse « hystérique » de Salomé n'est qu'un point aveugle,

²²⁰ J.K. Huysmans, *En rade* [1887], Paris, Folio-Gallimard, 1984, p. 63.

²²¹ Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982, p. 71.

vers lequel convergent les regards de tous les voyeurs acédiastes – volontairement affamés dans leur propre désir impuissant.

À rebours, roman de la chute acédiaste ?

Des Esseintes aménage sa chambre à coucher. Celle-ci pourrait être une « excitante alcôve », propice à la « délectation nocturne » ; mais il préfère l'aménager en cellule monastique. Il n'a pas oublié le « lit polisson », où il s'était jadis livré à l'érotisme des « gens épuisés surtout par des éréthismes de cervelle ». Contre ces débordements d'un autre âge, des Esseintes, saisi d'un besoin de recueillement, désire « une loge de chartreux ». Ce mauvais moine se construit un « faux lit de cénobite », de façon à se faire croire à lui-même qu'il vit au fond d'un cloître. Il profane les objets saints par un simonisme vulgaire : « En guise de table de nuit, il installa un antique prie-Dieu dont l'intérieur pouvait contenir un vase. » Est-ce pour avoir transformé la prière en défécation qu'il sera puni dès le chapitre suivant ? Il croyait se moquer de l'*acedia*, affecter les tourments des solitaires tout en restant un homme de son siècle. Il croyait pouvoir jouer impunément avec le désert. C'en est trop ! Au chapitre VI, des Esseintes est précipité dans une chute bien méritée. À cet instant, *À rebours*, roman moderne, semble luire comme un vieux grimoire, un livre saint moral et triomphant.

Un soir, près du feu

Jusqu'au chapitre VI d'*A rebours*, le frénétique et joyeux des Esseintes se livre à des passions captivantes. La décoration intérieure, qui plonge dans la vanité des étoffes l'austère religion du dandysme, la lecture latine et l'art lapidaire occupent agréablement ses loisirs de célibataire. Il a le goût de l'alcool, magnifié par son orgue à bouche. En somme, cette réclusion raffinée est délectable. Amoureux des parfums, des couleurs et des sons, l'esthète déploie dans toutes les pièces de sa maison son talent de metteur en scène de lui-même, avant que d'atteindre le lieu le plus secret, le plus hautement symbolique : sa chambre pseudo-monacale.

Au début du chapitre VI, des Esseintes s'assoit près de son feu de cheminée. Là, le diable s'empare de lui :

Enfoncé dans un vaste fauteuil à oreillettes, les pieds sur les poires en vermeil des chenets, les pantoufles rôties par les bûches qui dardaient, en crépitant, comme cinglées par le souffle furieux d'un chalumeau, de vives flammes, des Esseintes posa le vieil in-quarto qu'il lisait, sur une table, s'étira, alluma une cigarette, puis il se prit à rêver délicieusement, lancé à toutes brides sur une piste de souvenirs effacée depuis des mois et subitement retracée par le rappel d'un nom qui s'éveillait, sans motifs du reste, dans sa mémoire.

Poser un livre, fumer, rêver : des loisirs du paresseux, rôtissant ses tibias aux chenets, naissent, on le sait, les songes les plus diaboliques. Des Esseintes aurait dû se méfier de ces bûches trop ardentes, « comme cinglées par le souffle furieux d'un chalumeau » ! Le diable est là, celui-là même qui, à l'aide d'un soufflet, instillait dans l'oreille du Docteur de Dürer de bien mauvais songes. Car ne sont-ils pas diaboliques, les souvenirs de des Esseintes, le méchant acédiaste ?

Jusqu'ici dans le roman, rien ne permettait de dire que des Esseintes était *méchant*. Il ne

l'est qu'à partir de ce chapitre VI. Avec lui, on ne reste point longtemps en ménage : plus que le glas du naturalisme, c'est celui des sentiments d'humanité que sonnent ici les remembrances du solitaire. Il se souvient avec délectation d'un ménage qu'il rompit, d'un enfant qu'il corrompt. Près du feu, des Esseintes s'adonne à ses rêveries stériles et destructrices, secouées par l'esprit du Malin qui semble lui commander d'attiser son brasier intérieur :

En songeant actuellement, devant son feu, au bris de ce ménage qu'il avait aidé, par ses bons conseils, à s'unir, il jeta une nouvelle brassée de bois, dans la cheminée, et il repartit à toute volée dans ses rêves.

Des Esseintes a favorisé cette union car il y percevait « une perspective infinie de ridicules maux » et qu'il lui plaisait d'assister à la défaite de ce ménage. Soutenue par une belle flambée, cette rêverie mauvaise du paresseux s'aiguille, dans une gradation subtile des péchés, sur une autre méchanceté, plus grave : la fabrication d'un assassin. Le faux moine a donné à un gamin pauvre le goût exorbitant des femmes. Il compte bien que l'enfant vole et tue, captivé par ces plaisirs d'un coût trop élevé. Mais son plan a échoué :

« Le petit Judas ! murmurait maintenant des Esseintes, en tisonnant ses braises. Dire que je n'ai jamais vu son nom figurer parmi les faits divers ! »

Content de lui malgré ce demi-échec, des Esseintes se replonge dans la lecture latine d'un éloge de la chasteté.

Mais il ne lui sera plus donné longtemps ce plaisir de lire. La paresse est l'oreiller du diable, et maudites sont les rêveries près du feu. Des Esseintes le faux dévot, gagné par le mal à la faveur de sa paresse près du feu, s'inscrit dans la cohorte de l'*Accidia* de Bosch, de la *Tristesse* du Maître d'Anvers, du *Songe du docteur* de Dürer. Le moment près du feu est, dans ce roman, le motif central. Avant ce passage, tout est dandy, anodin et gai ; après, des Esseintes plonge dans une lente dégradation, dont les principales étapes évoquent au plus près la description des tourments acédiastes par les Pères de l'Église.

Une pitoyable anachorèse

Après cet instant diabolique, des Esseintes connaît le commencement de la fin. Le chapitre VII du roman chasse le héros du paradis latin comme des paradis artificiels. Une triste et continue songerie mnémonique, qui l'obsède, est la cause de ce nouvel accablement. Cette nouvelle tournure de l'esprit de des Esseintes s'annonce dès les premières lignes du chapitre : « Depuis cette nuit où, sans cause apparente, il avait évoqué le mélancolique souvenir d'Auguste Langlois, il revécut toute son existence. » Ce branle de la mémoire coupable induit la malédiction de ne plus pouvoir lire :

Il était maintenant incapable de comprendre un mot aux volumes qu'il consultait ; ses yeux mêmes ne lisaient plus ; il lui sembla que son esprit saturé de littérature et d'art se refusait à en absorber davantage.

Évagre décrivait ainsi le moine anxieux, comptant les pages de son livre au lieu de le lire, jugeant la graphie et les ornements. Des Esseintes laisse tomber son livre et se met à rêver, porté par ses pensées, guetté par des cohortes de démons :

La solitude avait agi sur son cerveau, de même qu'un narcotique. Après l'avoir tout

d'abord énervé et tendu, elle amenait une torpeur hantée de songeries vagues ; elle annihilait ses desseins, brisait ses volontés, guidait un défilé de rêves qu'il subissait, passivement, sans même essayer de s'y soustraire.

Des Esseintes est submergé par la montée de ses souvenirs, lui, le héros antipathique qui n'a jamais aimé quiconque, le reclus sans religion, le singe de Dieu :

Le flot s'ébranlait, culbutant le présent, l'avenir, noyant tout sous la nappe du passé, emplissant son esprit d'une immense étendue de tristesse sur laquelle nageaient, semblables à de ridicules épaves, des épisodes sans intérêt de son existence, des riens absurdes. Le livre qu'il tenait à la main tombait sur ses genoux.

Tristesse : le mot est dans le texte, avec toute sa charge thomasienne. Le dandy tapissier, détourné de Dieu dans les futilités, est ici renvoyé à sa profonde inanité. Vampire, il s'enfonce lui-même dans le cœur le « pieu ferme » du souvenir d'Auguste, qui le ronge comme un remords. Dérisoire et vide, le pantin des Esseintes est vaincu par l'assaut des démons : « Le branle était donné. »

Après ce chapitre, des Esseintes le maudit, qui ne peut plus lire, se contente de ranger ses ouvrages. Il ne peut plus contempler non plus des œuvres d'art. Il classe ses Goya, ou bien il examine ses Rembrandt « à la dérobée ». Il est en proie au « court manège des idées fixes », au « grouillement » de sa cervelle, au cauchemar de la Grande Vérole. Bientôt sa pensée s'évague vers les choses illicites, pour paraphraser saint Grégoire : il est hanté par les baisers profonds, les pensées charnelles. Ses maîtresses se pressent alors, « en troupeau, dans sa cervelle », comme cet *Homme fourré de malice* que grava jadis Abraham Bosse : un homme mélancolique qui pense aux femmes qu'il a connues et dont les têtes se matérialisent, envahissant les revers de sa pelisse. La tension érotique de l'acédiaste allume les feux de sa passion cérébrale.

Le temps, remémoré, que la retraite de Fontenay aurait voulu enfouir à jamais, le temps où s'aggravent les défaillances de des Esseintes, car « l'effervescence de sa cervelle » ne suffit plus à fondre « les glaces de son corps », le temps où l'impuissance et la sénescence gagnent du terrain (« Les folies passionnelles des vieillards le dominèrent »), ce temps pas si révolu revient tout entier à la mémoire du maudit assassin qui n'a même pas de sang sur les mains. Le crime contre Auguste reste un pur crime de la conscience mauvaise, un péché d'intention ; cela suffit à infliger au reclus une souffrance psychique mêlée de visions physiques, des « ardeurs spirituelles cinglées par l'ancienne lecture des casuistes » : « Des obsessions libertines et mystiques hantaient, en se confondant, son cerveau altéré. » Ces extases se trahissent par des « déperditions de phosphore », euphémisme métaphorique récurrent chez Huysmans. Cet onanisme spirituel épuise des Esseintes dans les convulsions dernières de sa crise acédiaste. Il se tend d'un désir sans objet.

Douloureusement, comme suivant quelque diabolique et inversé chemin de croix, des Esseintes en passe successivement par toutes les phases classique du mal d'*acedia*. Il connaît le sursaut d'un désir de voyage, qui n'est pas sans rappeler la passion de quitter sa cellule qui s'emparait du moine aux temps héroïques :

Un matin, il s'était réveillé, agité ainsi qu'un prisonnier mis en cellule. [...] Dévoré du désir de marcher, de regarder une figure humaine, de parler avec un autre être, de se mêler à la vie commune, il en vint à retenir ses domestiques, appelés sous un prétexte.

Tout seul, rêvant d'étrangler les enfants à la naissance (« Le domestique interrompt les charitables réflexions que ruminait des Esseintes »), le grand seigneur méchant homme tombe la tête la première sur sa table, dans la position du *Songe de la raison* de Goya :

De guerre lasse, il finit par s'abattre devant son bureau et, appuyé sur la table, machinalement, sans songer à rien, il mania un astrolabe placé, en guise de presse-papiers, sur un amas de livres et de notes.

Astrolabe, pauvre instrument, voué à la mesure d'astres désormais éclipsés ! Des Esseintes subit encore l'épreuve du soleil fixé dans un éternel midi, quand « le jour semble avoir cinquante heures », selon Évagère. Ces jours de lenteur sont occupés pour lui à des « tourmentes catholiques et sensuelles ».

Enfin, un médecin silencieux finit par renvoyer rudement l'apprenti solitaire au monde des hommes ordinaires. Ainsi s'achève l'ascèse du héros : sur un échec. Des Esseintes, au bout du compte, a raté son anachorèse. Héros mi-tragique mi-ridicule, il a vécu pour rien la longue épreuve de l'*acedia* dans sa retraite de Fontenay, sa chambre de torture et d'orgies sexuelles absentes, sa chambre de l'esprit. À *rebours* est le roman d'une solitude religieuse ratée, qui témoigne de la force, encore vivace, des vieux démons du Moyen Âge.

VI

Peintures

Les dernières tentations de saint Antoine

La littérature du siècle qui vient de s'écouler est sans doute moins acédiaste que celle du siècle précédent. *L'Ennui* (1960) de Moravia ? Le roman porte sur le sentiment de culpabilité d'un fils par rapport à sa mère, et sur l'inappétence envers les choses réelles qui en résulte. Cette interrogation existentielle est sans rapport avec *l'acedia*. Divers romans exploitent la veine du désert anachorète, comme *Macaire le Copte* (1981), de François Weyergans, qui recycle les poncifs de *l'Histoire lausiaque* et des *Apophtegmes*. *Le Démon de midi* (1914), de Paul Bourget, narre la triste histoire d'un bon chrétien trop tardivement amoureux ; sur un mode plus percutant, *The Noonday Devil* de Ralph McInerny²²² fait partie de la série des enquêtes musclées du Père Dowling, moderne Frère Jean des Entommeures. R. Caillois cite, dans *Les Démons de midi*, le livre du Polonais Wenceslas Berent, *Les Pierres vivantes*²²³. G. Agamben mentionne, quant à lui, *l'Aurora* de Michel Leiris. Cendrars évoque *l'acedia* de Cassien dans *Bourlinguer* ; le héros de *La Conscience de Zeno* d'Italo Svevo fume sa vie comme l'Ennui baudelairien fumait son houka.

Dans tous ces textes, l'ennui est existentiel, mais point en robe de chambre ; il ne souffre pas LA dialectique de l'enfermement. Seul Raphaël Pividal, dans *La Maison de l'écriture*²²⁴, convoque les vieux démons des chambres de l'esprit. Dans ce roman, les écrivains écrivent, enfermés de force dans une enceinte. « La discipline de la maison était stricte. Nous avions peu de temps pour faire ce qui nous plaisait. Mais quelque chose nous plaisait-elle ? » Asilaires et maniaques, ces nouveaux fous borgésiens passent leur temps à lire des livres et à écrire des livres sur les livres. Moralité : « Il semble que l'écriture ne s'épanouisse que dans un milieu clos. L'asile a porté ses fruits. »

De tous ces livres et de bien d'autres, ne disons mot. On parlera plutôt de *Jour de lenteur*, d'Yves Tanguy.

Zéro humanisme

Yves Tanguy, peintre surréaliste, ami de Prévert, fasciné par André Breton, met en scène dans son tableau *Jour de lenteur*, réalisé en 1937, un incertain désert jonché de formes non

²²² Auteur, par ailleurs, d'un manuel sur saint Thomas d'Aquin : *A first Glance at Saint Thomas Aquinas*, University of Notre Dame Press (Indiana), 1990. – Voir R. McInerny, *Le Démon de midi*, Paris, Exel Noel, 1992.

²²³ Wenceslas Berent, *Les Pierres vivantes*, Paris, Gallimard, 1931.

²²⁴ Raphaël Pividal, *La Maison de l'écriture*, Paris, Seuil, 1976.

identifiables, vide de toute présence humaine, que n'habitent plus, dans ce qui semble le silence et l'arrêt du temps, que les rayons et les ombres (ill. 28). Est-ce là un monde vacant, relief de l'âge du métal après la conflagration définitive ? Une atmosphère de fin du monde plane sur ces détritiques, drôles de machines savamment usinées, à la destination incertaine, produits de la civilisation perfectionnée. Posons à ce tableau la question la plus inattendue : *Jour de lenteur*, es-tu une tentation de saint Antoine ? Es-tu un tableau d'*acedia* ?

23. Yves Tanguy, *Jour de lenteur*. Huile sur toile, 1937. Paris, Centre Georges-Pompidou.

Jour de lenteur semble n'offrir aucune prise, pas même bibliographique²²⁵. Pas d'action, pas de personnages, pas de point focal, pas même de construction perspective, puisque la place du spectateur n'est pas assignée et qu'aucun point de fuite ne peut être déterminé : telle est la peinture, qui de surcroît ne pose pas au tableau unique. *Jour de lenteur* s'inscrit dans une série continue. Son titre, surréaliste, s'énonce par condensation et déplacement. On ne peut trop faire dire à ce genre de titre, sinon qu'il est susceptible, comme la peinture elle-même, d'un fonctionnement sériel.

Vers 1927, quand Tanguy trouve son style, les titres relatifs au temps et aux moments de la journée accrochent l'attention par leur présence insistante. *L'Humeur des temps* (1928), *Quatre heures d'été, l'espoir* (1929), *Et le temps menaçant* (1929), *L'Extinction des espèces II* (1938), *J'avais déjà cet âge que j'ai* (1939), *Le Temps meublé* (1939), *Encore et toujours* (1942), *Ce matin* (1951), *Mémoire du matin* (1944), etc., évoquent d'une part le déclin, l'extinction comme revers de la création, la corruption ordinaire des processus, et d'autre part la pétrification, l'immobilisation, la répétition infinie et sans espoir du même. Ils proposent une sorte de compromis entre l'éternel retour et la désagrégation, entre l'immuable et le très lentement destructible.

Tel est le temps, dans les titres : sempiternel, sans issue, fossilisé, infime, décourageant. *Ce matin* n'est pas différent de tous les autres matins. *Plusieurs ont vécu* – sous entendu : pour rien. *J'avais déjà cet âge que j'ai* évoque la vanité de croître quand il n'est rien de nouveau sous le soleil pétrifié. Plusieurs tableaux portent le titre d'*Extinction des espèces*, *Extinction des lumières inutiles*. Cette inutilité est cosmique. Il faut éteindre le soleil même. Lui seul reste, sous forme des ombres durement accusées des objets en plein midi²²⁶. Le soleil est ancré, toujours à la même place, dans le ciel. L'attente, immensément longue, porte à croire que le temps a cessé de couler. Évagère a décrit cette pesanteur devant le jour qui ne passe pas, le soleil arrêté dans sa course, l'ennui exaspéré, anxieux, infini.

Un autre tableau de Tanguy s'appelle *Le Temps meublé*. C'est le même tableau – peu ou prou – que *Jour de lenteur*. On tue le temps, qui reste vide. La matière est inutile, vouée à l'extinction. Les machines sont sans mode d'emploi, les matières inconnues. Les ombres s'emploient parfois à les déréaliser encore plus : à tel objet, il manque son ombre, ou bien celle-ci n'est pas projetée normalement. Par exemple, dans *Jour de lenteur*, à droite, des formes terre de Sienna emmanchées sur une espèce d'os vertical grisâtre n'ont pas d'ombre, alors que l'os en a une. Le chien mécanique du premier plan est supposé fait de telle manière, si on suit le jeu des ombres, que la reconstitution en chien mécanique que je m'autorise ici à faire est tout aussi fautive et péremptoire que le dessin des constellations dans le ciel. Vu d'un autre angle – mais aucune place n'étant assignée au spectateur, il n'est point ici d'angle supposé valide – le chien, sans doute, se démultiplierait en éléments épars, disjoints les uns des autres, peut-être de plusieurs milliers d'années-lumière, comme les étoiles.

Les lois de la géométrie ordinaire ne fonctionnent pas dans les tableaux de Tanguy.

²²⁵ Il existe sur le tableau une plaquette pour la jeunesse de Max-Henri de Larminat, *Jour de lenteur*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1991.

²²⁶ Le procédé a certainement été emprunté à Giorgio de Chirico, qui en est féru.

L'espace lui-même, ce désert bizarre sans ciel et sans horizon que copiera Dali dans certaines de ses œuvres, n'a à proprement parler pas de sens. Habité de formes qui semblent issues de la matière même du rêve, mais se disposent sur différents plans, il introduit un enfoncement peut-être trompeur. L'espace se replie sur lui-même, s'avale, s'invagine dans un improbable retour sur sa propre origine. Il est la traduction plastique du temps qui ne passe pas. L'impression d'éloignement des lointains, très librement adaptée du *smufato* de Léonard de Vinci, se veut, comme le reste, un leurre. Au sens symbolique comme au sens pictural, le peuplement de l'espace est extensif. Rien n'est habitable dans ce désert lové sur lui-même, infernal comme un ruban de Möbius.

L'univers de Tanguy donne à lire une correspondance entre le temps (la lenteur est dans le titre) et l'espace (la pétrification désertique est dans la peinture). Le tout confine à un vide sidéral, qu'on a pu comparer à un lendemain d'apocalypse, aux premiers temps d'après la bombe. Les poubelles de l'histoire, renversées, répandent leur contenu sur ce qui n'est même plus le sol. On conçoit que de tels espaces infinis effraient, de surcroît ponctués de tels résidus.

Éloge de la lenteur

La lenteur interroge une grande peur que les humains partagent avec la nature, laquelle est réputée avoir horreur du vide. Le Rousseau de la *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* n'est pas mort, tant s'en faut. La mode des emplois du temps surchargés et des montres à l'heure est toujours corollaire d'un devoir de transparence sociale que tout être humain de l'hémisphère nord, à la fin du vingtième siècle, se sent obligé de remplir. L'occupation maximale du temps social est encore une astuce de tous les totalitarismes. Le citoyen doit être visible en tous points et à tous moments, toujours occupé, gardant le rythme et totalement efficace. Il ne lui est pas recommandé de se replier, de laisser filer le temps d'un jour de lenteur, de ne pouvoir rendre compte en termes fermes de ses différentes activités, en temps et heure. Avoir des horaires était peut-être, au départ, une conjuration du néant ; mais idéologiquement, une pression aux origines plus troubles s'est greffée sur cette peur et arraisonne chacun, dans un but de surveillance non avouée, dans les griffes du temps bien décompté.

La lenteur revendique paradoxalement la crainte de l'échec, la perte du rythme, l'épreuve du néant, assortie de son autopunition : souffrance de l'inaccompli, dépression devant le vide. Il faut de l'audace pour oser être lent. Il faut du courage pour comprendre lucidement que rien n'arrive jamais. Le tableau de Tanguy est profondément ancré, comme un navire dans les sables, au cœur de toute lenteur. Pétrifié, il enraie la vitesse. Prophétique, il avorte avant terme la future société de consommation. Du point de vue esthétique, Tanguy réalise un tour de force en faisant œuvre avec *si peu* – des bribes oniriques, des machines à rêves, le fruit incertain d'un hasard dérisoire, le tout couronné d'un titre dépréciatif, dans une totale dépersonnalisation.

La lenteur apparaît dès lors comme un processus qui semble statique mais qui est peut-être en cours dans quelque souterrain secret, par une imperceptible évolution. On pense à la lenteur de la cure psychanalytique, qui se traduit par l'avancée informe et quasi-statique de formes bizarres et peu identifiables, à la répétition de séances creuses et apparemment inutiles. Des concrétions sont lentement élaborées : la matière dont elles sont faites n'est même pas identifiable (bois, métal ? verre pour les parties transparentes ?). *Jour de lenteur* est un jour où rien n'avance, pas plus que les autres jours, d'ailleurs. *Jour de lenteur* se contente d'être, dans l'indifférence la plus absolue aux hommes.

Mais peut-être aussi le tableau arrête-t-il une seconde les marteaux frénétiques du monde du travail. Il invite à perdre le temps de sa contemplation. Il captive par sa luxueuse inutilité. Le spectateur bascule soudain dans un monde bizarre qui l'aspire. Il se laisse envoûter par l'artificialité de cet univers. Il n'a pas de position assignée. Donc il est partout et nulle part. Il lui

semble qu'il se désagrège, accompagnant la matière même. Il regarde filer, comme à travers un sablier, ce désert vampire qui le vide intérieurement, imperceptiblement.

Un désert, vraiment ?

Les monstres de Bosch

En 1939, André Breton, dans un poème intitulé *La Maison d'Yves Tanguy*, l'imagine meublée avec le mobilier fulgurant du désert. La fulgurance reste douteuse, mais point le désert. Au début, quand son œuvre n'a pas perdu encore tout contact avec le réel, Tanguy fait explicitement référence au désert. *Lune obscure*, de 1926, présente ainsi le futur désert de Tanguy avec de très réalistes cactus, prompts à se transformer en ces « lumières inutiles » qu'il s'agira bientôt d'éteindre : des lampadaires. Les espaces picturaux de Tanguy sont par la suite des déserts simplifiés.

Le désert, espace vide où il ne se passe rien, n'en est pas moins peuplé de sphinx, de chimères, d'animaux, de démons, de petits princes et d'avions cassés. Ce peuplement inhumain suscite la frénésie des pensées : les anachorètes étaient réputés, on l'a vu, pour l'intensité de leur vie intérieure. Tanguy a-t-il peint le démon de midi, dans son tableau de 1926, *La Peur* ? On y voit un cheval dans un désert, une créature fuyant, des cactus, des montagnes, l'heure sans ombre de midi et une grande flèche noire. *Tu ne craindras ni la terreur de la nuit, / ni la flèche qui vole au grand jour, / ni la peste qui rôde dans l'ombre, / ni le fléau qui ravage en plein midi*, dit le psaume XC.

Jour de lenteur évoque aussi l'heure de midi, aux ombres absentes ou courtes, accusées et dures. Les objets de Tanguy semblent suscités par le désert même, comme une hallucination ou un mirage. L'attaque des tentations est devenue production de rêves et de formes qui prennent les contours qui leur plaisent dans le libre cours des forces obscures. Des Pères de l'Église à Flaubert, les textes ne cessent de répéter que la pire des tentations, c'est nous-mêmes, et que le démon le plus insidieux est notre propre pensée. Au vingtième siècle, ce n'est plus la pensée, mais le rêve qui fait assaut.

Les surréalistes ont adulé Jérôme Bosch. Celui que Breton appelait le *visionnaire intégral* est considéré non seulement par Tanguy, mais par tous les surréalistes, comme un père spirituel. On a rapproché à juste titre les monstres peints par Bosch des objets de Tanguy : « Les figures amiboïdes de Tanguy ne suggèrent-elles pas les monstres boschéens, quand on sait l'admiration du peintre pour le visionnaire de Bois-le-Duc²²⁷ ? » Les monstres de Bosch se forment progressivement, mimant l'émergence des péchés dans la conscience, matérialisant les mauvaises pensées dans le processus même qui leur donne peu à peu consistance. Peut-on dès lors supposer que les « figures amiboïdes » de Tanguy ont le même fonctionnement que les monstres de Bosch, à ceci près qu'il ne s'agit plus de réprover moralement les *logismoï*, mais d'admettre l'avancée de l'inconscient ? Les *logismoï* des *Apophtegmes*, les tentations de Bosch, les chauves-souris de Goya et les figures de Tanguy appartiennent, malgré des différences notables d'époque, de facture, de sujet et de projet, au même univers spirituel. L'iconographie antonienne hante le *Sueño de la razón* de Goya : on y reconnaît les monstres assaillants qui battaient et martyrisaient l'ermite dans les peintures et gravures du quinzième et du seizième siècle. Dès lors s'impose l'idée de l'impuissance et de la douleur de l'artiste, dévoré par les images ressassées de son activité mentale, par les monstres de sa pensée.

Jour de lenteur représente-t-il le dernier stade des tentations, qui éludent jusqu'à la présence d'Antoine ? Le titre du tableau dit bien la mélancolie plutôt que le deuil : le temps ne

²²⁷ Paulo Pereira, « Dans la forêt des symboles », in *Les Tentations de Bosch ou l'éternel retour*, catalogue de l'exposition de Lisbonne, Electa, 1994, p. 37.

passé pas. Les débris qui restent, et qui résistent, ne passent pas plus que le jour de lenteur et sont impossibles à digérer ou à réduire. L'ultime tentation est le néant de la pétrification ; c'est une *acedia* superlative, une *acedia* à la grandeur de l'infini désert, qui terrasse en fin de compte l'homme (absent) du vingtième siècle. Il ne reste plus que la fournaise et le vide. La pire des tentations (ou le pire des martyres) est de ne plus éprouver aucune tentation. Au moins, les monstres de Bosch ou Goya étaient-ils de vrais monstres, les démons de l'Antiquité tardive étaient-ils de vrais démons. Mais à présent ? Comment cerner le démon s'il n'attaque même plus, bougeant si peu qu'il semble pétrifié ?

Peut-être Antoine est-il tout de même là, tapi dans l'ailleurs du tableau, gardant les yeux clos sur sa pensée intérieure. Il faut remonter au point d'impulsion de toute la peinture de Tanguy, au *Cerveau de l'enfant* de Giorgio de Chirico.

Le cerveau de Chirico

Chirico, vous avez accueilli tout un paysage [...], vous l'avez fait entrer avec son cadre dans une chambre sans fenêtres, entre quatre murs, sous un plafond ténébreux.

Roger Vitrac, *Georges de Chirico*

Yves Tanguy n'avait jamais touché un pinceau de sa vie. Un jour de 1922, il passait en autobus rue La Boétie et il aperçut une toile dans la galerie du marchand Paul Guillaume. Il sauta de l'autobus en marche, au grand risque de se rompre le cou, et se plongea dans la contemplation fascinée du tableau. C'était *Le Cerveau de l'enfant*, de Giorgio de Chirico, toile peinte en 1914 (ill. 24).

Alors, Yves Tanguy devient peintre.

24. Giorgio de Chirico, *Le Cerveau de l'enfant*. Huile sur toile, 1914. Stockholm, Moderna Museet.

Or André Breton, plusieurs années auparavant, avait rencontré le même tableau, dans la même vitrine, depuis l'autobus également :

Passant en autobus rue de La Boétie, devant la vitrine de l'ancienne galerie Paul Guillaume, où elle était exposée, mû par un ressort, je me levai pour descendre et aller l'examiner de près.

André Breton achète alors *Le Cerveau de l'enfant* à Paul Guillaume. En 1922, il lui prête sa toile pour une rétrospective des œuvres de Chirico. C'est alors que Tanguy découvre à son tour le tableau :

Quelqu'un qui, lui aussi, passait par là en autobus, céda exactement au même réflexe²²⁸.

²²⁸ André Breton, lettre à Robert Amadou, in *Revue métapsychique*, n° 27, janv.-fév. 1954, cité dans *Yves Tanguy*, catalogue de la rétrospective 1925-1955, Paris, Musée national d'Art moderne, Centre Georges-Pompidou, 1982, p. 43. Voir Paul Thévenin, *André Breton*, Paris, 1991, pp. 101-102.

Plus tard, quand Tanguy est devenu peintre grâce au *Cerveau de l'enfant*, il rencontre André Breton. Chez lui, il aperçoit la toile sur un mur. Quelle coïncidence ! L'amitié de Tanguy et de Breton restera l'une des plus solides du surréalisme.

« L'obsession tiendrait-elle à ces yeux clos, et clos encore sur quoi ? » s'interroge Breton dans son témoignage. Or sur quoi est clos l'œil de Chirico, sinon sur la chambre secrète de son esprit ?

Métaphysique et mélancolie

Chirico, à Paris, de 1911 à 1915, fait de l'« art métaphysique²²⁹ ». Sa production de ces quelques années est immense. Hanté par la ville de Turin, la mort de son père, l'amitié de son frère et les heures du jour, il peint des espaces étranges, des gares et des mélancolies. C'est le Chirico de cette époque qui séduira Tanguy. Plus tard, fasciste²³⁰, néo-classique et voulant l'être, figé, jouant lugubrement à contrefaire ses propres tableaux, le même Chirico (mais est-ce le même ?), capable de se plonger « des heures durant dans la contemplation d'un écran de télévision²³¹ », est pris dans un « processus de régression » qui le pousse à une « monumentalité parodique de l'héroïsme²³² ». Les deux silhouettes fines, minuscules et lointaines qui, dans les premiers tableaux, rompent à peine la solitude des places désertes ou des rues vides, deviennent à la seconde époque de grandiloquents gladiateurs, affichant en grand format leur ambiguïté sexuelle, sous couleur de valeurs néo-grecques. Les surréalistes, qui ont aimé Chirico dans sa première période, s'en détournent.

La théorie de l'art métaphysique repose sur la sensation de rapt surprenant qui saisit soudain l'artiste, imposant à lui, comme une évidence, la réalité transfigurée. Ce processus, que Chirico appelle *révélation*, est « la preuve de la réalité métaphysique » ; il surgit « tout à coup, quand nous l'attendons le moins », et est provoqué préférentiellement par un paysage urbain : « quelque chose comme un édifice, une rue, un jardin, une place publique, etc.²³³ » Chirico s'attelle dès lors à la matérialisation de l'énigme, et nombre de ses tableaux de cette époque portent le mot *énigme* dans leur titre. Il s'agit pour la peinture de manifester « la sensation de quelque chose de nouveau, de quelque chose qu'avant *je ne connaissais pas* ». Curieusement, c'est cela même qui arrive aussi à Breton, puis à Tanguy, voyageurs urbains saisis par l'impression forte, captatrice, d'un tableau de Chirico.

Le rapport de Chirico à la mélancolie est étroit, comme l'a montré Jean Clair dans *Malinconia*. Nombre de tableaux portent un titre de mélancolie dans la période qui nous occupe²³⁴. On rencontre alors dans les tableaux de Chirico des statues couchées, la main à la mâchoire, comme dans *La Récompense du devin* (1913) ou le tableau qui porte explicitement le titre allégorique de *Mélancolie* (1912). Personnellement, Chirico lui-même se définit comme mélancolique. La maladie intestinale qui le mine, et dont témoigne ses lettres, peut passer ici pour révélatrice : associés, depuis le *Corpus hippocratique*, aux symptômes de la mélancolie, les

²²⁹ Voir les textes de G. de Chirico réunis par G. Lista, *L'Art métaphysique*, Paris, L'Échoppe, 1994.

²³⁰ Il s'inscrit au Parti national fasciste en 1933.

²³¹ Jean Clair, *Malinconia. Motifs saturniens dans l'art de l'entre-deux-guerres*, Paris, Gallimard, 1996, p. 145.

²³² Giovanni Lista, *De Chirico*, Paris, Hazan, 1991, pp. 103 et 107.

²³³ G. Lista, *L'Art métaphysique*, op. cit., p. 60 (texte de Chirico).

²³⁴ Par exemple, *Mélancolie* (1912), *Mystère et mélancolie d'une rue* (1914), *La Mélancolie du départ* (1916). Plus tard le mot de *nostalgie* (aux connotations différentes) l'emporte statistiquement dans les titres : *Nostalgie turinoise* (1955), *Nostalgie de l'infini* (1967), par exemple.

maux du système digestif permettent d'approcher la réalité physique de la bile noire.

Les démons de la ville

Un texte manuscrit de Chirico, écrit en italien dans les années de l'art métaphysique, est intitulé *Zeuxis l'explorateur* :

Le monde est plein de démons, affirmait Héraclite d'Éphèse en se promenant à l'ombre des portiques, à l'heure chargée de mystère du plein midi, alors que dans l'étreinte sèche du golfe asiatique, l'eau salée bouillonnait sous le souffle du *libeccio* méridional²³⁵.

Un texte à peu près similaire est écrit en avril 1926, en français :

Le monde est plein de démons, disait Héraclite d'Éphèse en se promenant sous les portiques du temple d'Artémis, à l'heure solennelle des philosophes poètes (joie panique des décors portuaires) lorsqu'aux cadrans solaires l'ombre touchait le point fatal et que les vents méridiens, *les très tièdes*, passaient sur la mer et faisaient clapoter l'eau dans l'étreinte du golfe asiatique²³⁶.

Voici bien les démons de l'heure chaude, tels qu'auraient pu les évoquer Roger Caillois. Les portiques (et les philosophes) dont il est question dans ces deux textes sont récurrents dans la peinture *métaphysique* de Chirico. Cette métaphysique est liée à *la sensation de l'heure*, au début de l'après-midi, comme l'explique *Zeuxis l'explorateur*.

Les objets urbains les plus ordinaires, telle une enseigne publicitaire, sont transformés en symboles par la révélation métaphysique. Un gant, par exemple :

L'énorme gant de zinc coloré, aux terribles ongles dorés, que les vents très tristes des après-midi citadins faisaient se balancer sur la porte de la boutique, m'indiquait, de son index pointé vers les grandes dalles du trottoir, les signes hermétiques d'une nouvelle mélancolie.

Les *démons* de la ville m'ouvraient la route.

Les vents sont toujours là ; de *très tièdes*, ils sont seulement devenus *très tristes*. Et c'est toujours l'après-midi dans les villes, l'heure où le soleil est haut dans le ciel. Le gant pointe le trottoir pour le transformer en un gigantesque grimoire, où peut se déchiffrer la mélancolie. Parfois main à l'index pointé, parfois gantelet de cuir ou de métal, parfois gant de ménage, parfois flèche, le gant apparaît souvent dans la peinture de Chirico.

N'importe quoi d'anodin, dans la ville, devient ainsi le chiffre mélancolique de la peinture métaphysique ; c'est l'œuvre des « *démons* de la ville », qui arrivent après-midi au soleil. Les pendules, dans les tableaux de Chirico, indiquent cette heure-là : par exemple, 13 h 46 pour *La Récompense du devin*, 13 h 28 pour *La Mélancolie du départ* et *La Conquête du philosophe*, 14 h 09 pour *Les Plaisirs du poète*, 14 h 49 pour *L'Énigme de l'heure*. Un texte écrit en français, pendant la période métaphysique, et intitulé *La Mort mystérieuse*, évoque l'heure peu après le milieu du jour, et son atmosphère particulière est celle de tous les tableaux de la « période métaphysique » de Chirico – ombres, tours, portiques, horloges, drapeaux :

²³⁵ G. Lista, *L'Art métaphysique*, p. 101 et suiv.

²³⁶ Giorgio de Chirico, *Il Mecanismo del pensiero*, recueil des écrits de Chirico, Turin, Einaudi, 1985, p. 273.

L'horloge au clocher marque midi et demi. Le soleil est haut dans le ciel, et brûlant. Il éclaire les maisons, les palais, les portiques. Leurs ombres tracent sur le sol des rectangles, des carrés, des trapèzes d'un noir si doux que l'œil brûlé aime à s'y rafraîchir. Quelle lumière, et qu'il serait doux de vivre là-bas, près d'un portique consolant, d'une tour insensée couverte de petits drapeaux multicolores, au milieu d'hommes intelligents et doux. L'heure est-elle jamais passée ? Qu'importe, puisque nous la voyons passer. Un corbillard attend depuis un temps infini [...]. À l'horloge il est midi et trente-deux minutes, le soleil descend ; il faut partir²³⁷.

La perception de l'heure post-méridienne est inspiratrice d'un paysage urbain et mental particulier. Rues désertes, places vides, maisons aux volets fermés sont familières aux villes du Sud, après midi, quand le soleil écrase la ville. Chirico en donne une transposition un peu inquiétante, qui trace et retrace les linéaments de son obsession. Les petits drapeaux volent, sempiternellement pris par les vents très tièdes, ou très tristes ; les ombres géométriques des bâtiments se découpent sur le désert des lieux urbains. L'expérience acédiaste était démon de midi, fournaise de Dieu, épreuve de son feu dans le désert ; à présent, elle s'instaure à cette heure déserte, hantée de statues solitaires, de silhouettes rares, d'ombres marquées. Guillaume Apollinaire, sur son portrait (1914), porte des lunettes de soleil ; et l'homme du *Cerveau de l'enfant* ferme les yeux dans la grande lumière. Le soleil, après son zénith, plane, entêtant, sur des arrivées et des départs, des trains qui fument, des tours, des perspectives en décor de théâtre.

Dans ce texte, Chirico attire justement l'attention sur ces ombres qui, parce qu'elles sont urbaines et non naturelles, sont créatrices de formes géométriques – rectangles, carrés, trapèzes. Dans *Melencolia I*, Dürer représentait l'artiste géomètre, et architecte de constructions nouvelles, plongé dans une ombre féconde sous le soleil paradoxal de la comète. Ici, Chirico rend hommage aux hommes *intelligents* – le mot est dans le texte – qui découvrent et exploitent l'envers du soleil. Le motif du soleil et de son ombre inversée est obsédant dans les lithographies de Chirico qui illustrent les *Calligrammes* d'Apollinaire, en 1930. Le peintre représente des soleils clairs et des soleils noirs, au graphisme indien. Un lien, parfois matérialisé sous la forme d'un gros cordon, comme ombilical, unit le clair soleil à sa réplique noire. Parfois, le clair soleil porte son ombre ; parfois encore, un feu, auquel il est relié par le même cordon, évoque son ardeur. Ces soleils noirs sont l'indice d'une fixation mélancolique, tardivement insistante chez le peintre, dont la matrice est de lumière et d'ombre²³⁸.

La Mort mystérieuse, texte « de midi et demi », *ekphrasis* de tous les tableaux de la période métaphysique, se double d'un second texte, plus souvent cité sans que rien ne justifie ce traitement de faveur, où c'est un « clair après-midi d'automne », à Florence, place Santa Croce, devant la statue de Dante, qui provoque la vision ayant donné naissance à *L'Énigme d'un après-midi d'automne*²³⁹. Les démons de la ville de Chirico, avatars du démon de midi, sortent au début de l'après-midi et rendent au monde sa mélancolie géométrique, architecturale et chiffrée.

L'enfantement de l'esprit

²³⁷ *Ibid.*, pp. 33-34.

²³⁸ Voir Alfonso Ciranna, *Chirico. Catalogo dell'opera grafica (1921-1969)*, Rome, La Méduse, s.d.

²³⁹ G. de Chirico, *Il Mecanismo del pensiero*, op. cit., pp. 31-32.

Le Cerveau de l'enfant est la seule peinture du Chirico *métaphysique* où un humain de chair remplace les architectures sous le soleil de midi. Les yeux de l'homme sont clos comme les volets des maisons ; l'heure méridienne éblouit sa face et son torse ; son énigme, au lieu d'une statue désertée, est un livre fermé, jaune, avec un signet rouge, posé devant son ventre. Cet homme-architecture, voyant intérieur comme Homère ou Tirésias, se distingue dans la production de Chirico qui, à cette époque, ne peint pas de nus dans ses tableaux.

Une séduisante allégorie de 1818-1919, *Mélancolie hermétique*, représente un buste néogrec aux yeux voilés d'ombre (celui d'Hermès, donc), à la bouche triste de penseur, qui évoque en quelques symboles – règle ou fêrule, papier plié, ligne de fuite, parallélépipèdes – la douleur d'une activité cérébrale potentiellement férue de géométrie. Tout cela reste traditionnel – c'est là une transposition simple de la *Mélancolie* de Dürer. Mais il n'est rien de tel dans *Le Cerveau de l'enfant*. L'homme, aux traits reposés, semble dormir debout sous le soleil. Il n'est pas une statue, pas un mannequin ; et il est nu. Une colonne, une table noire et un livre évoquent sont champ mental, simplifié par rapport à celui de la *Mélancolie hermétique*. Peut-être est-ce là un de ces hommes « intelligents et doux » dont parlait *La Mort mystérieuse*. Ce recueillement aux yeux clos, ce rapport simple entre une figure humaine et un livre fermé, la présence de détails concrets et référentiels – moustache, poils, cheveux – tranchent sur les autres tableaux que Chirico peignit pendant la guerre de 1914. Pourquoi cette chair nue, cet homme à dormir debout ? Quelle est cette douceur, et cette intelligence, qui séduisirent plus tard, du bus, tant de surréalistes ?

Il n'y a ni cerveau ni enfant sur le tableau, même si l'on considère que c'est là un portrait du père mort de l'artiste. Il n'y a pas de *cerveau de l'enfant*, mais peut-être y a-t-il *enfant du cerveau*. Invertissons les termes, en toute logique surréaliste. Le livre jaune, fermé sur la table noire comme sont fermés les yeux du personnage, frôle le ventre de l'homme. Peut-être le caractère obsédant de cette image tient-il à son lien avec la *génération* – une génération symbolique, celle de la pensée, incarnée par ce livre près d'une matrice imaginaire. Tanguy, dans les titres de ses tableaux, s'inquiète volontiers de la genèse, de la gestation ou de la croissance ; plus qu'un autre, il a pu être frappé par une peinture qui, au prix de toutes sortes de décalages, représentait l'image obsédante d'un sujet humain fermé sur lui-même autant que son livre, et menant un enfantement secret. Le ventre nu, lieu des douleurs mélancoliques intestines et, partant, intérieures, est aussi lieu féminin de la naissance, et porte un livre. Une toile de 1914, intitulée *Turin au printemps*, met en scène le même livre jaune, accompagné d'un œuf, dont le symbolisme pourrait évoquer la genèse, et d'un artichaut, traditionnel légume de la vigueur sexuelle²⁴⁰. Mais la genèse, dans *Le Cerveau de l'enfant*, est spirituelle, derrière le rideau fermé des paupières. Chirico a représenté une chambre secrète de l'esprit, une tête humaine fermée sur un mystère, en marge des géométries d'ombres, des architectures de mémoire, des intérieurs métaphysiques.

Dans sa *Pietà ou La Révolution la nuit* de 1923, Max Ernst cite d'évidence, on l'a souvent souligné, *Le Cerveau de l'enfant*. On reconnaît, sous un chapeau melon dont le style évoque aussi Magritte, l'homme à la moustache et aux yeux non plus clos mais baissés (ill. 25). Cet homme à genoux porte dans ses bras le fantôme de la statuaire grecque, qui semble quelque Hermès au corps gris de pierre sous la vêtue rouge et blanche. La troisième allusion possible à Chirico, outre le visage de l'homme et la présence de la statue, est le portrait d'un homme à la tête bandée, les yeux fermés, dessiné en arrière-plan, et qui rappelle (nonobstant sa barbe plus fournie) Apollinaire après sa trépanation. Mais mieux encore, cette révolution qui se fait la nuit, quoiqu'appelée par le rouge du pantalon, ne semble guère en armes. Elle est corrigée par le titre de *Pietà*, qui renvoie au motif religieux de la *Mater dolorosa* portant le Fils mort. L'homme ici

²⁴⁰ Voir aussi Jean Clair, *Malinconia, op. cit.*, pp. 132-133. Le « canon tendu » de *La Conquête du philosophe* est complété de « deux énormes boulets » – dupliqués par deux artichauts.

s'inverse en femme porteuse d'enfant, comme dans le tableau de Chirico dont il est la citation. Cet enfant qu'il porte à genoux, c'est la défunte statuaire grecque, celle qui en 1923 commence à corrompre l'art de Chirico. Cette *Pietà* est un tombeau à la mémoire du Chirico des surréalistes, celui de 1914 et du *Cerveau de l'enfant*.

25. Max Ernst, *Pietà ou La Révolution la nuit*. Huile sur toile, 1923. □□Musée

Fidèle à l'esprit comme aux motifs du tableau de son devancier, Max Ernst rappelle la même obsession d'enfantement, dont le mystère tient tout entier dans un visage concentré et clos. La fascination que tous les surréalistes éprouvèrent pour ce visage énigmatique tient peut-être à leur intérêt pour la *vision aveugle*, selon une formule d'Uwe M. Schneede²⁴¹ : ceux qui, d'un coup de rasoir dans l'œil, voulurent supprimer l'organe comme pour mieux exalter la faculté de voir – une sorte de complexe de Tirésias est ici à l'œuvre – accomplissent le projet rimbaldien d'une manière qui ne peut que placer *Le Cerveau de l'enfant* au rang de bannière ou d'emblème. Cet homme du tableau, cet obsédant sujet humain replié sur son secret intérieur, ce point d'origine, image même de la création, est le saint Antoine absent des toiles de Tanguy. De *Jour de lenteur* lui-même, il ne reste plus que les tentations, absolues maîtresses du temps et de l'espace, qui ne se donnent même plus la peine d'attaquer les anachorètes tant est établie définitivement leur domination sur le psychisme humain. Ainsi *Jour de lenteur* de Tanguy et surtout les toiles métaphysiques de Chirico le mélancolique apportent-elles un provisoire point d'orgue à l'aventure spirituelle de *l'acedia*.

²⁴¹ Uwe M. Schneede, « La vision aveugle. À propos de l'iconographie du surréalisme », in *Max Ernst, rétrospective*, dir. Werner Spies, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1991, p. 351 et suiv.

Épilogue sur le désir et l'ennui

À la limite tu n'existeras pas, sauf dans l'ombre et le secret.

Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*

Quand on se lève, quand on fume, quand on grignote, quand on répond au téléphone au lieu de se concentrer : *acedia*. Quand on travaille comme un fou à sa chaîne, jusqu'à mourir de stress sans raison apparente : *acedia*. Quand on se précipite stérilement vers une boutique parce qu'on a soudain absolument besoin, soi-disant pour le travail, d'un paquet d'enveloppes ou d'un lot de trombones : *acedia*. Quand on pense au sexe, dans la solitude de son travail, quand la blancheur imprimée de noir du papier ne suffit plus pour survivre : *acedia*. Quand on ne peut rester en paix dans une chambre, faisant ainsi non seulement son propre malheur, mais aussi tout le malheur des hommes : *acedia*.

Moderne mal de l'intellectuel, l'*acedia* plonge ses racines dans l'anachorétisme de l'Antiquité tardive et dans l'épreuve fondatrice de la culpabilité de penser. Les disciples d'Antoine s'en auto-punissent ; il est possible qu'on le fasse encore. Honte voluptueuse, *libido* de savoir, érotisme intellectuel sont la marque de fabrique de cette mélancolie. Ce cocktail affamant et aphrodisiaque qui fait de la pensée un désir perdue, de siècle en siècle, jusqu'à la Luxure cérébrale dont parle Huysmans dans *Certains*.

C'est bien le *désir* qui est en jeu, le désir comme force anti-sociale, qui « ignore l'échange [et] ne reconnaît que le vol et le don²⁴² », le désir comme figure d'Éros, énergie primitive, dieu ailé mythologiquement né avant même le Ciel et la Terre. Un désir véhément de savoir, d'exister, d'écrire, de persévérer, de combattre, d'enrager, de gagner et de perdre anime profondément l'acédiaste. Contre ce désir saillant, natif, résistant, dont la pulsation envoûte et martèle, les censeurs de toutes les époques stigmatisent irrégion, péché mortel, mauvaises pensées, tristesse, paresse. Mais l'*acedia* n'est pas sommeil, abattement morne, dégoût, dépression : l'*acedia* est désir. À ce titre, elle a ses victoires exaltantes et ses sombres échecs, sa frénésie maniaque et sa paresse onaniste.

Le secret psychologique de l'*acedia*, c'est pourtant l'ennui, bien sûr : un ennui abyssal, qui ne voit nul horizon, nul lieu où se fuir. Derrière la frénésie du moine saisi par le démon de midi, derrière l'abandon du panier à demi-tressé, la paresse des fileuses, la crise des convulsionnaires, le dégoût des dormeurs près du feu, le supplice des tentations, le *spleen*, le dandysme, le détournement du travail manuel ou le refus de Dieu se dresse toujours le spectre de cet ennui-là, qui est le pire ennemi du désir. Cet ennui suinte entre les lèvres molles qui n'achèvent pas leur prière, il fait bondir à la fenêtre ceux qui espèrent avidement une visite, il rend fous ceux qui regardent le soleil ne pas s'incliner d'un iota dans sa course. Ce n'est pas là un ennui simple, résultant d'un manque d'activité, mais un ennui total, totalitaire. Il est vain de chercher à s'en échapper, comme d'une prison ; cet ennui absolu, inéluctable, façonne le monde à sa mesure. On croit qu'hors de l'ennui, il n'est point de salut, tant est grande sa puissance. C'est l'ennui des collèges, décrit à loisir par Baudelaire, Flaubert ou Sainte-Beuve ; c'est l'ennui de tout lieu contraignant et carcéral, qui tue jusqu'à l'espérance de pouvoir un jour être ailleurs. Cet ennui, tyran impitoyable, est pourvoyeur de névroses coupables, d'auto-mutilations

²⁴² Gilles Deleuze & Félix Guattari, *L'Anti-Édipe*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, p. 219.

symboliques, de désespoirs absolus.

Un tel ennui, à la racine de l'*acedia*, déchaîne des forces vives qui s'opposent à lui. Par leurs crises, leurs convulsions, leur délire érotique, l'échauffement de leur esprit saturé de travail, les acédiastes répondent au mal par le mal. Certes, l'esprit tourne, dérisoirement, dans son bocal, cercle vicieux qui traduit l'impuissance. Pourtant, les chambres de l'esprit ne sont pas prisons de l'esprit. Un jour l'esprit, timidement mais sûrement, se lasse du cercle de ses délires et cherche à forer un point de sortie. Il cherche la faille dans le royaume totalitaire qui l'englobe, dans cet espace borné et désolé qui est celui du tout-ennui. Les acédiastes, dans le désert, se demandent soudain pourquoi diable ils n'iraient pas ailleurs, pourquoi il ne s'intéresseraient pas à eux-mêmes, pourquoi il leur faudrait tisser sempiternellement des nattes, alors que cela les ennuie. Ainsi timidement s'amorce – même si elle est vite étouffée – la revanche de l'énergie de vivre sur l'obéissance, l'assignation à résidence et l'ennui.

L'*acedia* au double visage est fille de l'ennui – et par là totalitaire, abyssale – mais elle est aussi fille de la résistance à l'oppression. Éprouver le supplice de l'*acedia*, c'est, pour le moine, pécher gravement et souffrir ; mais c'est aussi haïr la vannerie, oser croire que la vraie vie existe au-delà des plus lointaines frontières, refuser d'admettre que la terre entière s'est transformée en un cachot humide, que le monde s'est entièrement dévitalisé, de proche en proche, comme pourri par une sourde gangrène. Le moine ne se révolte qu'à contrecœur, la peur au ventre, en se punissant soi-même pour avoir osé une telle transgression : fièvres, délires, malaise, abattement, pensées lourdes et obsédantes, honte, douleurs physiques parfois, tous ces symptômes en témoignent. Mais il se révolte. On le blâme pour sa paresse, pour le rouet laissé à l'abandon, pour le livre sur lequel il s'endort. On le fustige pour ses « mauvaises pensées », pour la tension érotique psychique dont il s'accable lui-même. Mais au bout du compte, tout misérable et réduit à néant qu'il soit, il a posé son panier sur le sol et il s'est pris à réfléchir.

L'*acedia* est la première tentative de penser par soi-même qu'enregistre l'histoire occidentale des névroses collectives. Dieu, incarnation surmoïque d'une autorité étouffante, sert ici de prétexte à souffrir. Ce Dieu de l'ennui mortel ne veut pas qu'on pense, ni qu'on écrive, ni qu'on invente, ni qu'on vive. Tout le secret politique de l'ennui est de faire croire qu'ailleurs *il n'y a rien* – rien que l'étendue morne du désert.

J'ai intitulé cet ouvrage *Les Chambres de l'esprit* à cause de l'ambivalence entre les phénomènes maudits (luxure cérébrale, assaut incontrôlé des pensées) et la probité désirée de la vie intérieure. C'est en ces termes que s'énonce, pour le sujet pensant, la tentation de transgresser un interdit ressenti comme majeur. La chambre est l'espace du secret honteux mais aussi du retirement inaliénable. Elle claquemure mais pose des frontières. Elle occulte des activités que, même innocentes, on se refuse à montrer sur la place publique et au grand jour.

L'*acedia* a fourni des œuvres d'art, qui ne sont pas réductibles à la sublimation réalisée par chacun des artistes ; ces œuvres touchent le monde, entament sa structure, griffent sa chair, y impriment leur marque et ainsi créent, à ses côtés, un autre monde, beau, façonné par un principe esthétique ; c'est dans cette perspective qu'on peut envisager l'art – et la littérature, contrée particulière de l'art. À ce sujet, deux points d'ancrage, outre les origines monastiques du « péché » d'*acedia*, se dégagent : le quinzième et le dix-neuvième siècle, riches en problématiques acédiastes. Les xylographies font la synthèse imagée des siècles antérieurs, entre la *tristitia* des savants, la pathologie humorale de la mélancolie et la paresse blâmée par les traités religieux populaires. La seconde époque se structure par la rencontre d'esprits du dix-neuvième siècle français, liés entre eux par une chaîne d'influences croisées et d'inspiration réciproque. Baudelaire, fort préoccupé par ailleurs de *spleen* et de mélancolie, est le centre rayonnant de ce dispositif qui trouve son origine dans la redécouverte, par Sainte-Beuve, de l'*acedia* sous le nouveau nom de *volupté*. Parallèlement, le Flaubert de *La Tentation de saint Antoine*, faisant sienne la tradition des Bosch et des Bruegel, contribue à la reverdie du mythe.

C'est pourtant chez Huysmans, féru d'histoire religieuse et très au fait de l'*acedia* monastique, que se trouvent les avatars les plus intéressants de la notion et l'une des mises au point les plus claires sur l'enchevêtrement, historiquement attesté, de ses deux traditions – celle de la paresse et celle du démon de midi.

Esquisser ainsi l'*acedia* à partir de Baudelaire, des Pères du désert, de saint Antoine, des *Apophtegmes*, de Huysmans et d'une liasse de xylographies anciennes peut paraître extrêmement réducteur. Les ouvrages religieux du dix-septième siècle, par exemple, ont largement véhiculé la notion. Mais je n'ai voulu tenir compte que des changements de cap, des bifurcations, des événements inédits frappant l'idée d'*acedia*. Mon but n'a pas été de rendre compte de la pérennité de sa tradition, quand celle-ci se reproduisait à peu près à l'identique d'œuvre en œuvre. Par ailleurs, ce travail diachronique ne tend pas à l'exhaustivité ; il espère seulement avoir pris des points d'ancrage solides, quoique devant sûrement être complétés.

L'*acedia*, entre ennui et révolte, résiste et tient tête aux discours constitués qui tendent à réduire subrepticement la liberté de l'homme – à commencer par sa liberté de penser. Rien que pour cette raison, cette folle du logis, turbulente enfant de mélancolie, méritait qu'on s'y attache.

Bibliographie

- G. Agamben, *Stanze. Parole et fantasme dans la culture occidentale*. Trad. Yves Hersant. Paris, Bibliothèque Rivages, 1994.
- G. Bader, *Melancholie und Metapher. Eine Skizze*. Tübingen, J.C.B. Mohr, 1990.
- G. Bardy, « Acedia ». In *Dictionnaire de spiritualité acétique et mystique*, dir. Marcel Viller, Paris, Beauchesne, 1932, t. I.
- A. Bellebaum, *Langeweile, Überdruss und Lebenssinn. Eine geistesgeschichtliche und kultursoziologische Untersuchung*. Opladen, Westdeutscher Verlag, 1990.
- L. Bouyer, *La vie de saint Antoine. Essai sur la spiritualité du monachisme primitif*. Bégrolles-en-Mauges, abbaye de Bellefontaine, 1978.
- R. Brague, « L'image et l'acédie. Remarques sur le premier Apophtegme ». In *Revue thomiste*, n° 85, 1985 (repris dans « L'acédie selon Évagre le Pontique : image, histoire et lieu », in *Esthétique et mélancolie*, Orléans, I.A.V., 1992).
- J.F. Briere de Boismont, *Du suicide et de la folie-suicide considérés dans leurs rapports avec la statistique, la médecine et la philosophie*. Paris, Germer Baillière, 1856.
- P. Brown, *Genèse de l'Antiquité tardive*. Paris, NRF-Gallimard, 1978.
- G. Bunge, *Akèdia. La doctrine spirituelle d'Évagre le Pontique sur l'acédie*. Bégrolles-en-Mauges, abbaye de Bellefontaine, coll. *Spiritualité orientale*, n° 52, 1991.
- M. Butor, « La spirale des sept péchés ». In *Répertoire IV*, Paris, Éditions de Minuit, 1974.
- R. Caillois, *Les démons de midi* [1937]. Paris, Fata Morgana, 1992.
- A. Chastel, *Fables, formes, figures. "La tentation de saint Antoine" ou le songe du mélancolique*. Paris, Flammarion, 1978.
- G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero*, recueil d'écrits. Turin, Einaudi, 1985.
- J.L. Chrétien, *De la fatigue*. Chap. « L'acédie, de saint Jean Cassien à Simone Weil. Paris, Éditions de Minuit, 1996.
- J. Clair, *Malinconia. Motifs saturniens dans l'art de l'entre-deux-guerres*. Paris, Gallimard, 1996.
- H. Cochin, « Accidia ». In *Le frère de Pétrarque et le livre "Du repos des religieux"* [1903], Genève, Slatkine, 1975.
- R. Draguet, *Les Pères du désert. Anthologie*. Paris, Plon, 1949.
- B. Forton, *De l'acedia monastique à l'anxio-dépression*. Paris, Laboratoires Synthélabo, 2000.
- A. & C. Guillaumont, *Introduction à Évagre le Pontique, "Traité pratique ou Le moine"*. Éditions du Cerf, coll. *Sources chrétiennes*, n° 170, 1971.
- P. Hancke, *Essai sur la fatigue*. Paris, Folio-Gallimard, 1991.
- B. Hell, *Le sang noir. Chasse et mythe du sauvage en Europe*. Paris, Flammarion, 1994.
- Y. Hersant, « Acedia ». In *Le Débat*, n° 29, mars 1984.
- R. Klibansky, E. Panofsky & F. Saxl, *Saturne et la mélancolie. Études historiques et philosophiques. Nature, religion, médecine et art* [1964]. Paris, NRF-Gallimard, 1989.
- P. Labarthe, « Spleen et création poétique dans *Les Fleurs du mal* ». In *Poètes du spleen*, Paris, Champion, 1997.
- F. Lecoy, *Recherches sur le "Libro de buen amor" de Juan Ruiz de Hita*. Paris, Droz, 1938.
- P. Miquel, *Lexique du désert. Étude de quelques mots-clés du vocabulaire monastique grec ancien*. Bégrolles-en-Mauges, abbaye de Bellefontaine, coll. *Spiritualité orientale*, n° 44, 1986.
- F. Nordstrom, *Goya, Saturn and Melancoly. Studies in the Art of Goya*. Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1962.
- J. Pigeaud, *La maladie de l'âme. Étude sur la relation de l'âme et du corps dans la tradition médico-*

- philosophique antique*. Paris, Belles-Lettres, 1989.
- L. Regnault, *La vie quotidienne des Pères du désert en Égypte au IV^e siècle*. Paris, Hachette, 1990.
- R. Ricard, « En Espagne. Jalons pour une histoire de l'acédie et de la paresse ». In *Revue d'ascétique et de mystique*, n° 45, 1969.
- A. Rüdiger, *Acedia. Religiöse Gleichgültigkeit als Logismos und Denkform bei Evagrius Ponticus*. Sarrebrück, s.n., 1988.
- G. Sagnes, *L'ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue (1848-1884)*. Paris, Armand Colin, 1969.
- Sainte-Beuve, *Port-Royal*. Éd. Maxime Leroy. Paris, NRF-Gallimard, 1953.
- J. Starobinski, *Histoire du traitement de la mélancolie des origines à 1900*. Bâle, Geigy, 1960.
- J. Starobinski, *La mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*. Paris, Julliard, 1989.
- S. Wenzel, « Acedia 700-1200 ». In *Traditio*, n° 22, 1966.
- S. Wenzel, *The Sin of Sloth. Acedia in medieval Thought and Literature*. Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1967.