MNEMOSYNE

o la costruzione del senso

NUMERO 18 – 2025 – Osservatorio scientifico della memoria scritta, orale, iconografica e del patrimonio autobiografico

La mélancolie du savoir. *L'autobiographie sous le signe de Saturne*
La malinconia del sapere. *L'autobiografia sotto il segno di Saturno*
The melancholy of knowing. *Autobiography under the sign of Saturn*

Beatrice Barbalato (dir.)

PUL PRESSES UNIVERSITAIRES DE LOUVAIN

Mnemosyne
o la costruzione del senso

Beatrice Barbalato (dir.)

Mnemosyne
***o la costruzione del senso*, n. 18**

La mélancolie du savoir
L'autobiographie sous le signe de Saturne /
La malinconia del sapere
L'autobiografia sotto il segno di Saturno /
The melancholy of knowing
Autobiography under the sign of Saturn

Beatrice Barbalato (dir.)

PUL PRESSES UNIVERSITAIRES DE LOUVAIN

UCLouvain

© Presses universitaires de Louvain, 2025
http://pul.uclouvain.be
Dépôt légal : D/2025/9964/43
ISBN : 978-2-39061-636-8
ISBN pour la version numérique (pdf) : 978-2-39061-637-5
Imprimé en Belgique par CIACO scrl – n° d'imprimeur : 109285

Tous droits de reproduction, d'adaptation ou de traduction, par quelque procédé que ce soit, réservés pour tous pays, sauf autorisation de l'éditeur ou de ses ayants droit.

Couverture : Hélène Grégoire
Intérieur : Irene Meliciani

www.i6doc.com, l'édition universitaire en ligne

Distribution :
France – Librairie Wallonie-Bruxelles
46 rue Quincampoix
75004 Paris, France
Tél. 33 1 42 71 58 03
librairie.wb@orange.fr

Belgique, Luxembourg et Suisse – Dod&Cie
Rue Jacquard 270
41350 Vineuil, France
Tél. 33 1 83 90 16 70
info@dodcie.com
Reste du monde – Diffusion universitaire CIACO (DUC)
Grand-Rue, 2/14
1348 Louvain-la-Neuve, Belgique
Tél. 32 10 45 30 97
duc@ciaco.com

La publication de la revue *Mnemosyne, o la costruzione del senso* implique une lecture préliminaire des contributions par deux experts dans chaque domaine spécifique concerné, qui formuleront un jugement écrit, accompagné éventuellement de propositions d'amélioration. Il sera ainsi demandé aux auteurs, en fonction de ces avis et conseils, de revoir ou/et corriger leur article. L'essai revu par l'auteur est renvoyé au lecteur ayant exprimé le plus de critiques, accompagné de l'avis de l'autre reviewer. L'auteur pourra ensuite, si besoin, revenir une dernière fois sur son article. Les reviewers et les auteurs ne se connaissent pas. Le directeur de la revue lit et critique chaque article, et organise la prise des contacts.

Mnemosyne o la costruzione del senso è una peer review. Ogni articolo è letto da due esperti nell'ambito specifico della materia trattata, che formulano un giudizio scritto, accompagnato se è il caso da proposte di miglioramento. In funzione dei loro pareri e consigli viene chiesto agli autori di rivedere/correggere il loro testo. L'articolo rivisto, accompagnato dal parere dell'altro reviewer, è rinviato al lettore che ha espresso le critiche più rilevanti. Se necessario, l'autore torna di nuovo sul suo articolo. I revisori e l'autore non si conoscono. Il direttore di *Mnemosyne o la costruzione del senso* legge e commenta ogni articolo, e organizza questi contatti.

The publication of the journal *Mnemosyne, o la costruzione del senso* entails a preliminary reading of the contributions by two experts in each specific field concerned. These experts return written opinions, along with suggestions for improvement, if necessary. Depending on their opinions and advice, the authors are asked to revise/correct their articles. The revised essay, along with the other reviewer's opinion, is then sent to the more critical of the two readers. If necessary, the author revises her/his article once again. The reviewers and authors do not know each other. The journal's editor reads and reviews each article and organises the contacts amongst the various parties.

Mnemosyne, o la costruzione del senso est une revue indexée par ERIH PLUS, Europen Reference Index for the Humanities and social science
https://dbh.nsd.uib.no/publiseringskanaler/erihplus/periodical/info?id=488665
https://ojs.uclouvain.be/index.php/Mnemosyne/issue/view/1003

Membres fondateurs et du comité scientifique
Beatrice Barbalato (*Université catholique de Louvain*)
Hermann Haller (*City University of New York*)
Philippe Lejeune (*Association pour le patrimoine autobiographique. Académique, France*)
Albert Mingelgrün † (*Université libre de Bruxelles*)
Edgar Radtke (*Universität Heidelberg*)

Comité scientifique et de rédaction
Fabio Caffarena (*Università di Genova*)
Antonio Carrannante (*Critique littéraire, Italie*)
Antonio Castillo Gómez (*Universidad de Alcalá*)
May Chehab (*Université de Chypre*)
Joseph Farrell (*Universiy of Strathclyde, Glasgow*)
Ombretta Frau (*Mount Holyoke College, USA*)
Nathalie Frogneux (*Université catholique de Louvain*)
Cristina Gragnani (*Temple University, Philadelphia*)
Françoise Hiraux (*Université catholique de Louvain*)
Irene Meliciani (*Consultante scientifique et managing director Mediapolis Europa)*
Giulia Pelillo (Diplomatische Akademie Wien /Vienna School of International Studies)
Anna Tylusińska-Kowalska (*Uniwersytet Warszawski*)

Direction : Beatrice Barbalato – ass. cult. Mediapolis-Europa – beatrice.barbalato@gmail.com
Belgique : Ch. De Vleurgat, 282, bt. 15, 1050 Bruxelles
Italie : Via Merulana, 183, 00185 Roma

Table des matières

Introduction, Beatrice Barbalato 9

La mélancolie du savoir chez Chateaubriand, Béatrice Didier 37

Explorer la désorientation des temps - Un historien au cœur de la mélancolie, Françoise Hiraux 49

Melancolia o la formula del desiderio, Francesca Rachele Oppedisano 61

Melancholy of a dead bird - The case of Barbara Sadowska, Aleksandra Niemirycz 71

Entre Saturne et Uranus - Sur quelques autobiographies homosexuelles, Fabio Libasci 85

Mélancolie et mystique : écriture de soi et discernement spirituel chez Santa Teresa de Jesús, Sofía Esteban Moreno 97

Entre manque et retard : l'origine mélancolique de la création dickensienne, Lena Osty 111

« Et pourtant, Dürer lui a donné des ailes » : La Mélancolie ou le démon de Stagyre de Jean de Tinan, Nolwenn Pamart 123

Eric Fottorino et la mélancolie française, Anca Mitroi Sprenger 137

Gli ingranaggi della malinconia sul sistema autobiografico di Giacomo Leopardi, Ivan Tassi 149

L'Amore delle tre melarance de Carlo Gozzi, ou le remède à la mélancolie, Beatrice Barbalato 161

-Pour mentionner un article : Prénom Nom, « Titre de l'article », in Beatrice Barbalato, *La mélancolie du savoir. L'autobiographie sous le signe de Saturne*, PUL Presses universitaires de Louvain, n. 18, 2025.

Mnemosyne, o la costruzione del senso est une revue indexée par ERIH PLUS, Europen Re feence Index for the Humanities and social science
https://dbh.nsd.uib.no/publiseringskanaler/erihplus/periodical/info?id=488665
https://ojs.uclouvain.be/index.php/Mnemosyne/issue/view/1003

Mnemosyne est en libre accès, un an après sa publication sur papier.

Introduction

Beatrice Barbalato

Lorsqu'il est midi les ombres ne sont que des noirs, marges
aiguës aux pieds des choses en train de se retirer en silence, soudainement, dans leur construction, dans leur secret. Alors, est arrivée,
dans sa compacte, serrée plénitude, l'heure de Zarathoustra, l'heure
du penseur dans le midi de la vie, dans le 'jardin d'été'.
Comme le soleil au sommet de son orbite,
la connaissance trace alors les contours des choses
avec la plus grande rigueur.

Walter Benjamin, *Ombre corte*, 1993 [1928-1929][1]

1. Ante omnia

Il y a-t-il un midi de la mélancolie ? Un moment où les ombres disparaissent lorsque le soleil est à son sommet ? Le midi au zénith revêt une signification double. Selon la suggestion benjaminienne, midi supprime l'ombre ou la rend presque inexistante ; mais, selon la vision des Pères de l'Église, de Sainte-Beuve à Flaubert (*La Tentation de saint Antoine*), il est le moment où le Diable tourmente les solitaires, les moines, les anachorètes. L'ombre, quand on la rapproche de la mélancolie, peut être vue comme une lumière ou comme un moment d'obscurité.

« L'ombre de l'objet – écrit Freud – est aussi tombée sur le moi, qui a pu être alors jugé par une instance spéciale, comme un objet, l'objet abandonné. […] L'ombre comme une *identification* du moi avec l'objet perdu » (Freud S. 2011 [1917] : 56).

L'ombre comme un agent de l'obscurcissement du moi, est une image réitérée de la mélancolie.

La métaphore de l'ombre revient à maintes reprises dans la conception de la mélancolie, en assumant des points de vue opposés. Peut-on faire de la mélancolie une force, un phare, un projet de construction de son propre moi, ou doit-on la traiter comme une pathologie au sens strict ? Les essais de ce numéro 18 de *Mnemosyne* illustrent comment se sont succédé, au fil du temps, des visions antagonistes de la mélancolie.

[1] La traduction vers le français est la mienne.

2. La mélancolie du savoir

L'idée d'un colloque sur la mélancolie, et en particulier sur la mélancolie du savoir (la rencontre eut lieu à Rome, au Palazzo Mattei di Giove, en décembre 2024), dont ce numéro publie des interventions choisies, est née principalement de deux sollicitations : a) les deux colloques de Mediapolis.europa (2012 et 2013) sur les autobiographies de scientifiques ; et b) l'exposition du Grand-Palais à Paris, *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, présentée sous la direction de Jean Clair du 13 octobre 2005 au16 janvier 2006.

a- Les deux symposiums de *Mediapolis.Europa* (publiés dans *Mnemosyne* n. 6 et 7) avaient révélé combien un nombre considérable de scientifiques ont souffert de vrais lacérations, dépressions et mélancolies. Plusieurs découvertes scientifiques sont nées sous le signe de Saturne, dans des états psychiques de dé-pression (lorsque l'énergie vitale vient à manquer à la psyché), en tombant donc dans une sorte d'inertie. De Charles Darwin à Ettore Majorana, à Wolfgang Pauli, la tension qui précède la découverte scientifique et l'obsession d'y parvenir, rendent fragile la stabilité émotive. Mais ce stress est aussi à l'origine de multiples découvertes. Pauli, qui fut un de plus grands physiciens de la première moitié du XX^{e} siècle, s'adressa à Gustav Jung pour comprendre son inquiétude profonde. Leur correspondance (*Naturerklärung und Psyche* 1952 – *Explication de la nature et de la psyché*) fait apparaître un important point de convergence entre la psychologie de Jung et la physique quantique révolutionnaire de Pauli : toute manifestation est synchronique, tout est dans l'actuel. Le principe de simultanéité annule l'idée de déterminisme et de causalité. Une autre affirmation fondamentale de Jung-Pauli est qu'il n'y a pas de séparation entre psyché et matière. Tout s'inscrit dans un *mundus unum,* où l'observateur et ce qui est observé font partie d'un même processus.

Ce sont des réflexions basilaires qu'on retrouve dans des articles surtout du dernier Lacan, qui reprend ses argumentations précédentes en modifiant certains points de vue antérieurs (Lacan J. 1966 : 841). Lacan connaissait-il les échanges épistolaires entre Jung et Pauli ?

L'idée centrale de Jung-Pauli et de Lacan est que la mélancolique ne peut pas être confiée à la psychiatrie *sic et simpliciter*. L'homme peut se laisser dévaler de la mélancolie ou en faire une force.

b- Le second point de réflexion à l'origine du colloque de décembre 2024 a été l'exposition, réalisée sous la direction Jean Clair, *Mélancolie – Génie et folie en Occident* (Paris, Grand Palais 13 octobre 2005-janvier 2006) sur les formes de représentation iconographique de la mélancolie.

Le catalogue, édité par Gallimard et la Réunion des Musées Nationaux sous la direction du même Jean Clair, présente des essais fondamentaux d'Yves Bonnefoy, de Jean Starobinski, de Jean Clair et d'autres philosophes et historiens de l'art qui permettent de comprendre la portée historique de la mélancolie.

On voit ainsi que la mélancolie a été jugée alternativement comme une pathologie ou comme une ressource.

Mélancolie, *acaedia*, hypocondrie, angoisse, dépression, *tædium vitae*, ou à l'opposé, *malincolia generosa*, *illa heroica*, *affectus* : chaque acception a prévalu à une époque ou à une autre. Aujourd'hui, le terme davantage employé est celui de dépression, en renvoyant tout court les manifestations mélancoliques à une question médicale. Sans mettre en doute les compétences très avancées des neurosciences dans ce domaine, on veut souligner ici, d'une part, l'importance de l'interaction entre corps et psyché et, de l'autre, celle des études qui, de Marsile Ficin à Spinoza et Lacan, considèrent la mélancolie comme une énergie constituante ou constituée, une force dynamique ou destructrice.

Dans la réflexion qui suit, on verra comment ces deux visions de la mélancolie se sont manifestées au fil des siècles. La mélancolie comme un péché ou une maladie, ou comme un signe des génies.

3. La bile noire

Les deux philosophes grecs Démocrite (460-370 acn) et Héraclite (vers 500 acn) personnifient respectivement ces deux visions. Le premier, mélancolique souriant et ironique, le second triste, en pleurs, s'apitoyant sur lui-même.

Les habitants d'Abdère en Thrace où habitait Démocrite considéraient son isolement comme une extravagance, une folie, mais Hippocrate (460-377), lorsqu'il lui rendit visite, observa qu'il ironisait sur les inquiétudes de ses concitoyens qui réagissaient de la même manière à un événement important ou à un autre dérisoire (Ippocrate : 1998 [V-IV s. acn]).

Dans les *Problemata* XXXI, attribuées au pseudo-Aristote, les mélancoliques sont considérés comme des personnes de génie, des enfants de Saturne. D'Hippocrate au pseudo Aristote se confirme ainsi une vision double de la mélancolie, soit comme un mal-être, soit comme une faculté génératrice.

Lâcheté, lycanthropie, dégénérescence (voir Cesare Lombroso), autophagie, d'un côté, génialité, créativité, inventivité, conscience de soi de l'autre, constituent la variété des interprétations à ce sujet. Dans *L'homme de génie* (1889 [1872]), Lombroso dessine le prototype du mélancolique

et en énumère les caractéristiques physiques et psychiques, sous le sceau de l'eugénisme. Les portraits de Baudelaire y ont leur place : ils révèleraient un regard de défi, une complaisance envers soi-même, etc. Lombroso dispose de toute une liste qui stigmatise les traits somatiques révélateurs de pathologies.

Selon Lombroso les hommes peuvent être classés sur la base de leur physionomie. Le corps parle. Sa théorie, aujourd'hui rejetée, se rapproche par certains aspects, des convictions déterministes anciennes où on croyait que la mélancolie était un effet de la bile noire.

Dans son essai « L'épée d'Ajax » (1974 : 64), sur la tragédie de Sophocle, Starobinski rappelle ce vers : « Noir est le sang qui sort des narines et du flanc d'Ajax », (Sophocle 451- 444 acn., v. 918 et 1412-1413). Un siècle plus tard, Aristote, dans *Problemata,* attribuera à la bile noire le suicide d'Ajax et la maladie d'Héraclès et de Bellérophon.

4. Mélancolies

Saturne and Melancholy (1964), publié par Klibansky, Panofsky et Saxl, est la recherche la plus approfondie sur l'histoire iconographique de la mélancolie.

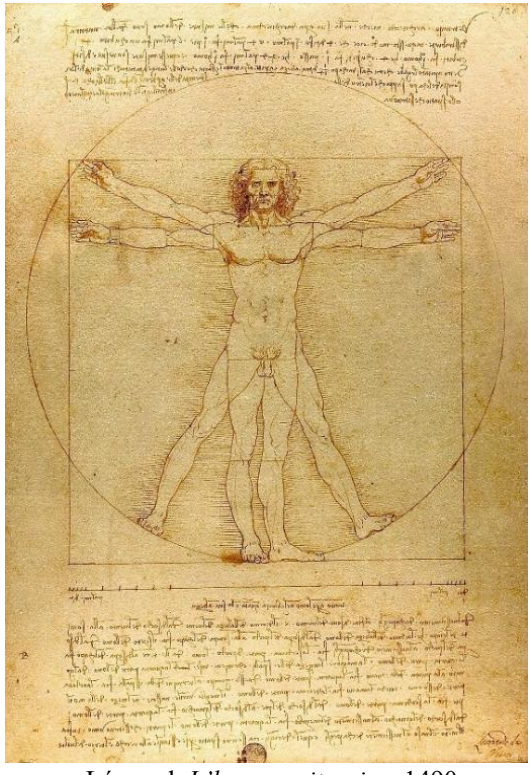
Au Moyen Âge, l'*acaedia* était un péché mortel, car il était interdit aux Chrétiens de ne pas avoir une espérance, fondement même de leur religion. Dans la *Commedia,* Dante situe les *accidiosi* dans l'Enfer et au Purgatoire.

On passa petit à petit d'une civilisation de la honte, où l'on était gêné si l'image de soi ne correspondait pas à une série de valeurs imposées et partagées, à une civilisation de la culpabilité, dans laquelle le 'je' se soumet à son propre jugement. Ce sont, selon Eric Dodds (1951), les deux grandes catégories de la littérature grecque antique, le récit épique et la tragédie. Dans notre histoire plus récente, Pétrarque se situe entre les deux.

Pétrarque (1342-1343) imagine dans son texte autobiographique, le *Secretum* (revu en 1353 et 1358), qu'il est interrogé par Augustin (saint) sur la présence de la Vérité. Mis en accusation pour son *acaedia*, il se défend en citant des passages de ses propres œuvres (Barbalato B. 2004). C'était une manière de repousser l'accusation d'être un paresseux ; mais Pétrarque anticipe aussi des convictions qui auront ensuite une pleine affirmation avec l'Humanisme et le néoplatonisme florentin en soutenant une tout autre idée de l'*acaedia,* et en voyant en Saturne un protecteur des génies (et non plus des paysans comme auparavant). *Illa heroica*, « mélancolie généreuse », dit Marsile Ficin (*De Vita Libri Tres* 1489).

L'œuvre de Ficin suit de trois années l'*Oratio de hominis dignitate* (1486) dans laquelle Pico della Mirandola encourage l'homme à exceller dans le savoir, en se conduisant lui-même. L'homme, dit-il, est un démiurge. Il soutient que l'être humain peut maîtriser le mal-être en le transformant en énergie créatrice. En tant que médecin, il recommande des soins à travers l'alimentation et les médicaments ; en tant qu'humaniste et écrivain, il sait que la mélancolie est un moteur de création et le barycentre de sa propre individualité.

L'âme du mélancolique « se retire du dehors au dedans, comme d'une circonférence au point du milieu, et pendant qu'elle est tendue à la spéculation, elle demeure fermement, par manière de dire, au propre centre de l'homme » (Ficino M. 2000 [1489] : 29).



Léonard, *L'homme vitruvien,* 1490

L'homme de la Renaissance explore, recherche et situe toute action dans l'espace. C'est le siècle qui inaugure les grandes découvertes géographiques. La pensée et l'expérience vont ensemble. Rapporter l'expérience humaine à l'espace était à la base de la pensée. En témoignent le grand développement des mathématiques, de la géométrie et de la cartographie. Les peintres, surtout à Florence, sont des mathématiciens, c'est-à-dire qu'ils mesurent tout, compas à la main.

La figure de l'Homme vitruvien de Léonard (1490, Accademia di Venezia) est très explicite. Dans ses proportions idéales, l'homme est considéré le miroir de l'univers. Le cercle représente le cosmos, le divin ; le carré symbolise le monde terrestre. C'est un des héritages le plus extraordinaire et sage de la Renaissance italienne.

5. Dürer

L'autoportrait de Dürer (1500, Alte Pinakothek München), est un manifeste de l'artiste créateur. Il se représente en Jésus-Christ.

Dans une poignée d'années, une quinzaine, de Pico della Mirandola (1486) à Marsile Ficin (1489), Léonard (*L'Homme de Vitruve*, 1490), Cristoforo Colombo (la découverte des Amériques, 1492), et Albrecht Dürer (*autoportrait*, 1500), l'homme montre une extraordinaire confiance dans ses propres capacités. Une période intense et brève. En 1517, la Réforme protestante fendra cette vision. Et en 1514, *Melencolia I* laisse paraître ces fêlures naissantes.

Le tirage de la gravure reconnu comme le meilleur, est celui du *Staatliche Kunsthalle* de Karlsruhe. L'écho de cette œuvre s'est propagé jusqu'aujourd'hui. Des auteurs comme Jean-Paul Sartre, Thomas Mann, Paul Valéry, en ont fait un point clé de certaines leurs œuvres. On y reviendra un peu plus loin.

La figure ailée de l'eau-forte de Dürer dirige le regard au-dehors de l'espace représenté.

Les références autobiographiques de *Melencolia I* sont évidentes. La figure ailée reprend des traits du visage de différents autoportraits de Dürer : la chevelure, le nez et les yeux, par exemple, renvoient à l'autoportrait du Kunsthalle de Brême.

Le chérubin a l'œil louche (comme sa mère, Dürer était amblyope) ; il tient un burin en main, l'instrument des graveurs, et l'anagramme de *Melencolia* (un mot qui selon Finkelstein n'existe dans aucune langue) est *Limen coeli* (Finkelstein 2024 [2003] : 26-33) : *porte du ciel.* Le nom Dürer signifie « porte », et la signature de l'artiste représente une porte.

La figure ailée tient le compas par la pointe. Celui-ci n'est plus un instrument de mesure du monde, mais un moyen d'expression privée, une plume.

> Le compas ne sert pas encore ici à mesurer la sphère mais est tenu par la pointe de manière à ce que l'âme se rassemble pour projeter ce qui sera sa tâche. L'instrument ne constitue plus l'attribut classique d'une allégorie de la Géométrie : tout comme la position de la tête appuyée sur le poing, la saisie étrange du compas reflète pour Warburg la dynamique d'un geste en puissance caractéristique d'une énergie inversée – la créativité du génie mélancolique (Despoix Ph. 2018 : 161).

Cette figure n'est ni heureuse, ni malheureuse, elle est pensive, entourée d'instruments éparpillés comme si elle savait que ce qui sert à l'alchimie – l'athanor, le carré magique, etc. – ne conduit plus à une solution unitaire. L'alchimie a été une chimère, dans laquelle on pensait pouvoir acquérir un savoir universel : trouver la pierre philosophale, transformer le plomb en or, etc. Le 'I' de *Melencolia I* indiquerait le premier stade de la recherche alchimique.

Bien que considéré comme une fausse science, l'art de l'alchimie a été pratiqué par d'éminents scientifiques comme Isaac Newton (†1727) (Newman W. R. 2019).

Cependant, l'aspect le plus extraordinaire de la gravure est que Dürer, un mathématicien, emploie la perspective en dehors de règles de la *perspectiva artificialis*, qui impose une vision monofocale où l'espace et le temps sont dans un rapport causal. Dürer adopte plusieurs points de vue, comme on le voit très bien, par exemple, dans la double perspective de deux plateaux de la balance. Sa vision est stratégique. Il connaissait bien les règles géométriques et avait appris les mathématiques pendant son séjour à Venise (1505-1506). Il avait aussi rédigé les *Quatre Livres sur les proportions* (*Vier Bücher von Menschlicher Proportion,* 1528) qui regroupent son travail (1471-1528) sur les proportions corporelles, et réalisé, en 1525, la célèbre gravure *Instruction sur la manière de mesurer avec la règle et le compas* (Masson J.-Y. 2003 : 208 [n. 9-10]). Dürer évite les technicismes et invite à une recherche purement conceptuelle, qui s'abstrait de la temporalité. Finkelstein écrit à ce propos :

> Là où les relativistes parlent de cônes de lumière, Léonard et Dürer parlaient de « pyramides de vision », où le temps était omis, composées de parcours de lumière dans l'espace, et non de trajectoires dans l'espace-temps. Ils soutenaient que dans la perception visuelle, tandis qu'une pyramide de vision est divergeante du point observé, comme un cône de lumière futur, une autre pyramide est convergente vers l'œil qui est en train d'observer, comme un cône de lumière passé […] Dürer était un éminent mathématicien de son temps (Finkelstein D. R. 2024 [2003] : 1. La traduction est la mienne).

Dürer met en scène l'importance *de savoir ne pas savoir*. La figure ailée, dans laquelle selon l'interprétation déjà évoquée il s'auto-représente, est entourée d'instruments qui pourraient être ceux du *studiolo* du Prince : l'encre, le compas, la sphère, la balance, la cloche, le sablier, l'athanor (le four alchimique) ; il est vexé, mais pas déprimé et il a plutôt un regard qui voudrait aller plus loin. Sur la gauche, l'inscription *Melencolia I* est tenue par une chauve-souris, ce petit mammifère qui apparaît au crépuscule, moment de surplomb de ce sentiment. Le chien, doué de persévérance et de flair, symbolise le chercheur infatigable (Benjamin W. 1985 [1925] : 163). Comme pour « l'exemplarité de l'inachèvement » de Léonard selon les paroles de Freud, ce qui compte est la pulsion de chercher. L'inachèvement n'est pas le *non finito*. Il s'agit de la tension que l'artiste imprime à son œuvre, une potentialité qui pousse à aller de l'avant (Freud S. 2019 [1910] : 219). L'inachèvement de *Melencolia I* est conceptuel, dû au rapport dissymétrique entre le ciel et la terre. Il n'y a pas de conclusion définitive possible.

6. La perspective et la mélancolie : de Dürer à De Chirico

La perspective *more geometrico* grâce à la technique du point de fuite, positionnait les choses et les personnes l'une après l'autre, d'une manière consécutive. Cette technique avait la prétention de représenter le réel. Et pourtant, comme l'écrit Francastel, « le dessin exprime moins le modèle que l'activité de celui qui dessine » (Francastel P. 1977 : 39). Cette affirmation rappelle le dialogue Jung-Pauli, évoqué plus haut. « Un tableau n'est pas un double de la réalité, c'est un signe » (*Ibid.* : 56), un signe de celui qui le manifeste.

La perspective est une invention italienne, elle est la réalisation d'un choix arbitraire, l'adoption d'une technique. Elle n'a rien à voir avec la perception réelle, mais avec la pensée. C'est une structure pensante : *ça pense*, comme le souligne Hubert Damisch (1993 [1987]).

L'anthropologue Tim Ingold montre dans *Lignes. A brief history* (2007) comment l'Occident a fait de la ligne droite son idéal. Une tendance qui a produit des forçages même idéologiques dans le cours du temps. À cela s'ajoute la lecture unidirectionnelle, de gauche à droite et de haut en bas, en usage en Occident depuis l'Antiquité, qui a accentué l'importance de la linéarité. De la profondeur comme un abîme qui fait peur, en témoigne Shakespeare dans *King Lear* (1608 et 1623) lorsque Edgar à Douve en regardant en bas se rend compte que les êtres dans la verticalité conique de l'abîme sont aperçus dans des proportions presque irréelles[2].

[2] Glocester **:** Il me semble que vous vous exprimez mieux.

Et pourtant cette perspective qui veut être la représentation du réel, alors qu'elle n'est qu'une invention, permettra de concevoir l'infini. À la différence de la peinture médiévale avec ses espaces compartimentés :

> Les astronomes de la Renaissance ont découvert les espaces vides de l'univers ; mais, bien avant les Copernic et les Galilée, les architectes et les peintres avaient eu la sensation et le maniement de ces étendues diaphanes que la géométrie permet de construire et de mesurer. Le premier espace ouvert a été celui de la peinture […]. Autant que le sentiment de la mesure, la Renaissance a eu celui de l'infini. Elle a donné un contenu expérimental à ce qui ne constituait, jusque-là, qu'un vocable (Francastel P. 1977 : 62).

La perspective comme vision du monde :

> La perspective mathématique est la forme symbolique, c'est-à-dire la forme à laquelle est attaché intimement le concept d'une vision déthéologisée du monde. Plus simplement, la perspective est la forme symbolique d'un monde d'où Dieu se serait absenté […]. Les lignes de fuite d'une perspective sont parallèles et se rejoignent en réalité dans l'infini, le point de fuite est donc à l'infini (Arasse D. 2004 : 65).

À côté de cette conception qui suppose l'infini, un infini où l'espace et le temps sont coordonnés et qui est une expression du néoplatonisme florentin dominant à cette époque, se manifesta aussi, à Florence, un esprit aristotélicien qui définit la technique de la *commensuratio* (voir : Leon Battista Alberti : *De Pictura* 1435) où « la perspective est la construction de proportions harmonieuses à l'intérieur de la représentation en fonction de la distance, tout cela étant mesuré par rapport à la personne qui regarde. Le monde devient commensurable à l'homme » (Arasse D. 2004 : 67). Léonard aurait-il été aristotélicien ? Il n'y a pas de doute qu'il ait exploré le monde sans vouloir le dominer. Il adopta deux perspectives pour *L'ultima cena* (1494-1498. S. Maria delle Grazie,

---

Edgar **: -** Avancez, monsieur ; voici l'endroit… Halte-là ! Que c'est effrayant -et vertigineux de plonger si bas ses regards ! -Les corbeaux et les corneilles qui fendent l'air au-dessous de nous -ont tout au plus l'ampleur des escargots. À mi-côte -pend un homme qui cueille du percepierre : terrible métier ! -Ma foi ! il ne semble pas plus gros que sa tête. - Les pêcheurs qui marchent sur la plage - apparaissent comme des souris ; et là-bas, ce grand navire à l'ancre - fait l'effet de sa chaloupe ; sa chaloupe, d'une bouée - à peine distincte pour la vue. Le murmure de la vague - qui fait rage sur les galets innombrables et inertes - ne peut s'entendre de si haut… Je ne veux plus regarder ; -la cervelle me tournerait, et le trouble de ma vue - m'entraînerait tête baissée dans l'abîme (Shakespeare 1872. Act IV, Scène VI)

Milan) : l'une, arithmétique, pour le plafond, et l'autre pour la table à laquelle sont assis le Christ et les Apôtres, table qui semble être placée entre nous qui regardons. Après cette fresque, Léonard n'a plus adopté la *perspectiva artificialis*, en refusant une vision univoque de l'espace.

La perspective indique clairement la position de l'homme lorsqu'il détermine un chemin de connaissance ; et, pour ce qui concerne la mélancolie comme on l'a vu chez Marsile Ficin, les lignes de force qu'investit le mélancolique sont épicentriques et convergent vers le sujet.

En revenant à *Melencolia I*, il est intéressant d'observer qu'exactement quatre siècles après Dürer, Giorgio De Chirico emprunte la même technique, en faisant valoir deux perspectives dans son tableau *Mystère et mélancolie d'une rue* (1914, collection privée. De Chirico a peint plusieurs toiles sur ce thème). Une jeune fille, en train de jouer avec un cerceau, se dirige vers l'obscurité. Dans la partie droite du tableau, un mur foncé suit une ligne de perspective descendante pendant que le mur lumineux à gauche suit une ligne de perspective ascendante. De Chirico, en somme, suggère qu'on peut choisir où adresser le regard. Comme le dit Benjamin, l'ombre à midi *peut* disparaître. Est-ce qu'il y a un midi de la psyché ?

L'allusion à Dürer de De Chirico est une évidence. L'œuvre polysémique de Dürer a aussi influencé plusieurs écrivains contemporains : Sartre, en référence explicite à *Melencolia I,* avait intitulé *Mélancolie* son roman *La Nausée* (1938) qui prit finalement le titre imposé par Gallimard. *Doktor Faustus* (1943-1947) de Thomas Mann est en contrepoint avec la gravure de Dürer. Le protagoniste, le musicien Adrien Leverkühn y est le sosie de Dürer, ou presque (cf : Elema J. 1965), accompagné par le chien Suso, et le système dodécaphoniques est une référence au carré magique. Paul Valéry évoque lui aussi la gravure dans *Mon Faust* (1946). On l'entrevoit également dans *Le chasseur Gracchus* de Kafka[3] (1952 [1917] : 33-39), dans Nietzsche et, je dirais aussi, dans l'*Angelus novus* de Benjamin, lorsqu'il interprète l'ange de Paul Klee (1920) comme porté par le vent vers l'avenir auquel il tourne le dos (comme la chauve-souris de Dürer !). Giacometti reprend le solide à plusieurs facettes de *Melencolia I* dans son dessin *Lunaire* (1935) (Cf. : Clair J. 2005 : 452-461).

7. La mélancolie entre terre et ciel

« L'arc en ciel [est le] symbole traditionnel de la réconciliation de Dieu avec les hommes » (Schuster P.-K. 2005 : 95). Dürer montre qu'accéder au ciel (*limen coeli*) est une possibilité pour

[3] *Le chasseur Gracchus est un récit inachevé.* Le chasseur, qui s'est retrouvé dans un ravin de la Forêt-Noire en poursuivant un daim, navigue sur un bateau, dans un cercueil, que le timonier est incapable de faire accoster dans l'au-delà.

l'homme ; mais en même temps, le savoir éparpillé, parcellisé, rend ce chemin difficile. À propos de la comète au milieu du ciel, Schuster écrit : « la trajectoire des comètes n'était pas exactement calculable. C'est pourquoi on les qualifiait d'astres errants (*stellae errantes*). La figure [ailée] est donc plongée dans la méditation sur un problème insoluble pour elle en l'état de la science de son temps » (*Ibid.* : 93).

Jean Clair compare la figure ailée de Dürer, inquiète mais ne renonçant pas, au dessin d'un homme âgé, pensif de Leonardo da Vinci (*Tourbillon et étude de vieil homme* ; Windsor Castle, 1513 environ).

> Là où l'ange de Dürer, le regard perdu dans le vague, semble avoir renoncé aux travaux ardus de la géométrie et de l'architecture, le vieillard de Léonard semble s'absorber dans une observation précise. C'est la nature des phénomènes physiques qu'il interroge, et non le sens métaphysique d'un univers infini. Là où l'ange de Dürer est un disciple de Platon, qui exerce une géométrie idéale au moyen des instruments, règles et compas, qui ne la démontrent pas, le vieillard de Léonard s'affirme comme un disciple d'Aristote en tant qu'il fait l'épreuve d'une *scientia experimentalis*. Il observe plutôt qu'il ne contemple. Et même si Léonard a pleine conscience de la mort, de la transformation. Dürer et Léonard ont été fascinées par les déluges, les catastrophes. Le vieillard de Léonard se fond dans une sagesse faite de résignation et de respect (Clair J. 2005 : 207).

L'homme âgé de Léonard et la figure de Dürer appuient la tête sur la main. C'est un motif présent dans les sarcophages de l'Égypte ancienne, symbole de dolence, et qui peut signifier aussi fatigue ou réflexion créatrice (Klibansky R., Panofsky E., Saxl F. 1989, chap. I 1 : 450).

8. La Réforme protestante

La *perspectiva artificialis* avait été inventée à Florence dans une société de marchants (banquiers comme les Médicis) très riches et mécènes. Pierre Francastel, dans *Peinture et société*, met en lumière comment la perspective représente un monde où le spectateur s'approprie l'espace. Cet espace est celui d'un monde à la mesure de la classe dominante (Francastel P. 1977 : 61). « Avec la perspective, les hommes du temps avaient construit une représentation du monde ouvert à leur action et leurs intérêts. C'est très intéressant car le point de fuite est la projection de l'œil du spectateur dans la représentation, et le monde s'organise dès lors en fonction de la position du spectateur » (Arasse D. : 68). Arasse rappelle que Brunelleschi, un des pères de la *perspectiva artificialis*, était un fabricant d'horloges mécaniques, d'un temps mécanisé.

Le Prince, au sommet de son pouvoir, avait déjà manifesté l'exigence de faire coexister sa vie dans l'espace public et sa vie privée en méditant dans son *studiolo*, petit espace sans fenêtres où il gardait ce qui subjectivement lui était plus cher, des œuvres et des fragments archéologiques (Arasse D. 2004 : 133). Les objets commençaient à devenir très importants, comme un pôle extérieur d'appui à l'infatigable recherche d'interlocution avec le monde (Meliciani A. 1995). Le Prince arrivait à sauvegarder à la fois son rôle d'homme de pouvoir et sa vie privée et ses sentiments intimes, dans un équilibre qui fut parfait pendant un moment fugace de l'histoire.

La *Melencolia I* de Dürer parle de ce monde en transformation. La posture en réflexion de la figure ailée projette plus d'un doute sur les certitudes du XV^{e} siècle, tout en s'ouvrant aux incertitudes des deux suivants qui seront traversés par les secousses et les bouleversements religieux et politiques. La Réforme protestante et les capitaux venant des Amériques provoqueront alors une autre vision de la réalité. La conception des Protestants que c'est en travaillant avec succès qu'on gagne la grâce, et la quantité disproportionnée de richesses issues de l'or des Amériques qui généneraient de l'inflation, modifièrent la conception du temps : le temps c'est de l'argent. Faust, le grand mélancolique, en sera l'interprète parfait. L'expérimentation dispersive de Léonard n'a plus de place. Saturne-Kronos fut toujours représenté comme le protecteur des richesses et de l'avarice. Dürer lui-même explique que, dans *Melencolia I*, la clé symbolise la puissance, la bourse la richesse (Klibansky R. ; Panofsky E. ; Saxl F. : 1989 Ch. IV II : 447). Un thème de l'Antiquité classique, que Dürer recontextualise et qui symbolise bien les caractères distintifs de l'état naissant du protestantisme-capitalisme.

Les nombreuses découvertes scientifiques entraînent des conséquences sur les certitudes de l'homme. La multiplication des points de vue amène l'anamorphose d'Athanasius Kircher (1602-1680). L'homme n'a plus un point perceptif centralisé et doit regarder de travers pour voir la réalité, comme l'anamorphose des *Ambassadeurs* (1533) de Holbein le jeune.

Il commence aussi à sentir le *gap* entre ses aspirations, les moyens de plus en plus avancés et les résultats qui, tout extraordinaires qu'ils soient, révèlent des limites.

Marsile Ficin avait déjà alerté sur les effets de l'abstraction excessive : lorsque l'homme ne soigne plus directement les instruments dont il se sert (pinceaux, chevaux, le luth, etc.) mais se perd dans la théorie pure, la mélancolie se transforme en malaise du savoir (Ficin M. 2000 : 27).

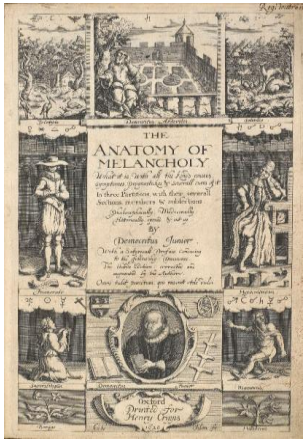
Les enfants de Saturne, géniaux et fiers de l'être à la Renaissance, deviennent, comme Faust, des victimes de la soif de connaissance, d'un savoir pour le plaisir de savoir. Et pourtant, cette époque n'est que le développement de quelque chose qui, à la Renaissance, était déjà en *statu nascendi.* L'idée de pouvoir mesurer le monde était aussi l'expression d'une société où l'argent comptait beaucoup.

> *Melencolia I* – écrit Jean Clair – marque ce moment très bref et singulier de la pensée occidentale où l'artiste, l'*homo artifex*, se croit devenu *polymathes*, le mathématicien, l'ingénieur, le géomètre, le botaniste et le médecin, capable de prendre la connaissance et la mesure de toute chose, *numero et pondere*, alors même qu'il découvre, saisi, qu'aucune *mathesis universalis* n'est capable de réordonner et de rassembler les *desjecta membra* du réel (Clair J. 2005 : 206).

Melencolia I signale une crise à l'état embryonnaire. Un des thèmes de la peinture de la Renaissance était la temporalité : d'un côté, la perspective scientifique représentait l'espace et le temps strictement coordonnés où l'homme avait le dernier mot ; d'un autre coté – c'est le cas de l'œuvre de Piero della Francesca, et de Léonard d'une autre manière –, le temps était conçu comme suspendu dans l'intemporalité. Une vision du monde qui privilégiait l'abstraction, la stase, la contemplation. Cette idée d'un monde qui peut rejoindre un état permanent de bonheur et de bien-être sera reprise dans toute autre forme au siècle des Lumières, lorsque on pensa retrouver le mythique âge d'or. On rêvait d'un monde sans histoire, ni causalité. On y reviendra.

Dans *Ursprung des deutschen Trauerspiels,* Walter Benjamin observe que si la Renaissance explora le monde, le Baroque s'intéressa aux bibliothèques, un monde qui, sans expérience directe, croit que tout peut être catalogué. Toute expérience était inscrite dans un livre : le livre de la nature, le livre du temps, etc. (Benjamin W. 1985 [1925] : 152). Écrire, signer, comme transcription de l'expérience et d'engagement pour l'avenir est présent dans plusieurs œuvres et notamment dans l'*Hamlet* de Shakespeare et dans l'histoire de Faust. Soit dit entre parenthèses, dans le film de René Clair *La Beauté du Diable* (1950), Marguerite, qui refuse de signer le pacte, déclare à Méphisto, à cette fin, qu'elle est analphabète.

L'écriture est ainsi au centre de l'expérience culturelle. Ce n'est pas un hasard si *The Anatomy of Melancholy* de Robert Burton (1621) est une *summa* de tout ce qui avait été écrit jusqu'alors. Sous le pseudonyme de Democritus junior, Burton se justifie à la première personne de la vertigineuse liste de citations qui composent son texte.



La figure qui représente au mieux ce passage crucial est celle de Faust qui nourrit l'illusion qu'on peut accumuler jusqu'à en être comblé. Il est l'exemple par excellence de cette attitude, et même s'il vendra son âme au diable, il ne rejoindra pas son objectif.

Très tôt, le collectionneur qui rêve de construire un *mundus conclusus* se rendra compte qu'une pièce manquera toujours. L'empereur Rodolphe II de Habsbourg (1552-1612) rassembla dans son palais, jusqu'à l'invraisemblable, des objets extravagants. On le considérait, à la fois, comme un fou et un maniaque, et comme un protecteur de l'art et de la culture. Sa *Kunstkammer* (cabinet de curiosités), célèbre en son temps, est regardée en Europe comme le plus bel exemple de musée privé. Les objets furent tous inventoriés. Sa vie a été un exemple d'extravagance et de sensibilité ouverte sur l'avenir (Ripellino A. M. : 1973). Accumuler, collectionner a été l'esprit du temps.

La mélancolie de Faust (voir le monologue de la première partie du *Faust* de Goethe, ou le dénouement de celui de Marlowe) survient avec le sentiment de manquer de temps. Kronos, le dieu du temps, identifié à Saturne (son nom latin), est la planète des mélancoliques. La pression du temps, l'exploitation intensive du savoir génèrent un malaise et suscitent l'inquiétude. Le thème devint dominant avec la Réforme. L'éthique protestante et le capitalisme vont ensemble comme l'a expliqué Max Weber dans *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus* (1904-1905).

Lessing dans sa *Dix-septième Lettre sur la littérature moderne* (1759) parle d'un *Faust* allemand qu'il eut en main. Dans cet ouvrage, il y était question d'une compétition entre sept diables dont les deux vainqueurs furent celui qui proclama qu'il possédait la vitesse de la pensée humaine et

celui qui se glorifiait de celle que l'homme a pour passer du bien au mal (Lessing G. E. 1876 : 35 [1759-1765]). La vitesse, la durée, Kronos, donc. La grande chimère dont Faust se fait l'interprète c'est que le temps, en avançant, correspondra au progrès. Et cependant, lui-même en sera écrasé et aura besoin d'un secours extérieur, selon la version de Goethe (1808 ; 1831).

Klibansky, Panofsky, Saxl, renvoient aussi dans plusieurs passages de leur œuvre à Faust et à la *mélancolie du savoir* (cf. : Partie 3 du ch. 1 : 384).

The Tragical History of Life and Death of Doctor Faustus de Marlowe date de 1592-1593 (le récit original, *Faustbuch*, parut à Frankfort chez Johann Spies entre 1570 et 1587). Jean Clair souligne que :

> Lorsque Faust dans le texte de Marlowe, pour accroître son trésor, commande à Satan de sonder les océans pour y trouver les perles de l'Orient ou de fouiller tous les recoins du Nouveau Monde ou de voler en Inde pour y chercher de l'or, il ne fait encore que prolonger la frénésie accumulatrice des Princes de ce monde. Mais quand il commence à vouloir expérimenter et transformer les matériaux qu'il a réunis, le cabinet du lettré se change en forge, où brûle un feu prométhéen. La métamorphose du thème est décisive, qui nous fait passer d'un âge théologique à un âge technologique (Clair J. 2005 : 204).

L'inauguration de l'âge technologique allait produire une mélancolie liée à la disproportion entre les facultés de l'homme et les instruments qui le dépassent.

L'activisme extrême que postule le protestantisme/capitalisme éveille une conscience des limites. L'homme doit chercher son chemin avec fatigue. Il est très indicatif à cet égard que le Baroque invite à entrer dans des labyrinthes (Deleuze G. 1988).

Et comme Benjamin l'a montré, la mélancolie dans le théâtre baroque allemand fut l'effet d'une religion, la confession luthérienne, qui avait supprimé tout intermédiaire entre ciel et terre et confiait à l'individu l'interprétation de la Bible, en laissant l'homme seul (Benjamin W. 1985 : 149-169 [1925]). La Bible que, grâce à l'invention de la presse, pouvait être diffusée à tous niveaux. Ce qui n'était pas possible auparavant.

9. La mélancolie au siècle des Lumières

Dans *Was ist Aufklärung ?* (« Qu'est-ce que les Lumières ? », 1784), Kant parle au présent du présent. La mélancolie n'existera plus quand la lumière de la raison dégagera les ombres qui peuplent la pensée.

Interdit d'être triste ou mélancolique au siècle des Lumières. Plus question d'ombres. L'homme croit pouvoir arrêter le temps lorsque le progrès sera en mesure de dégager le terrain de toute aspérité. L'*Encyclopédie* représente bien cette conviction : en rejoignant un savoir universel, tout problème sera résolu. S'il comprend et respecte les lois naturelles, l'être humain sera heureux. C'est l'*Émile* de Rousseau (1762).

Voltaire et de la Rochefoucauld réfléchissent à l'amour propre, ce sentiment de l'être humain qui sait qu'il dispose de sa propre individualité, de sa nature innée. Être heureux est un devoir, une volonté, une prise de conscience, un travail. *Le discours sur le bonheur* d'Émilie du Châtelet (1744, publié à titre posthume), le *Discorso sulla felicità* di Pietro Verri (1781), l'*Augellin Belverde* de Carlo Gozzi (1765), ne sont que quelques titres déployant cet argument.

> L'amour de l'étude – écrit Émilie du Châtelet – est de toutes les passions celle qui contribue le plus à notre bonheur. Dans l'amour pour l'étude se trouve renfermée une passion dont une âme élevée n'est jamais exempte […]. J'ai dit que l'amour pour l'étude était la passion la plus nécessaire à notre bonheur ; c'est une ressource sûre contre les malheurs, c'est une source de plaisir inépuisable (Du Châtelet E. : 1961 [1744] : 51-52).

Un savoir sans endoctrinement, libre, ouvert aux découvertes qui ne sont qu'un déchiffrement de la nature. Le bonheur est le savoir, l'étude. Les Lumières furent une période brève et marquante, qui céda bientôt le pas à l'époque la plus prolifique en mélancoliques, le Romantisme.

10. La mélancolie du 'déjà'

> Si elle [la nature] nous a destinés à être sains,
> j'ose presque assurer que l'état de réflexion
> est un état contre nature, et que l'homme
> qui médite est un animal dépravé.
>
> Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, 1755.

L'homme qui se confie à la nature n'a besoin de rien d'autre. C'est l'optimiste extrême de Rousseau.

Après la Révolution française, le bouleversement social, et surtout la Restauration des anciens régimes (1815, Congrès de Vienne), modifient profondément le regard envers la nature et la société. Antoine Compagnon a décrit, dans *Les antimodernes*, la réaction des intellectuels vis-à-vis

de l'esprit révolutionnaire qui avait subverti les bases de leur savoir. Béatrice Didier en parle dans ce numéro 18 de *Mnemosyne* à propos des *Mémoires d'outre-tombe* de René de Chateaubriand. Une œuvre clé qui inaugura la mélancolie au XIX^{e} siècle.

La mélancolie romantique, qui est une réaction au siècle des Lumières, se nourrit d'un temps disloqué. Nomadisme, vagabondage, esprit bohémien hantent les mélancoliques romantiques.

Narrer sa vie depuis l'outre-tombe, suppose de re-synthétiser sa propre existence *a posteriori*. Comme l'écrit Béatrice Didier, soit du fait des circonstances dramatiques nées de la Révolution, soit des changements dans la vision de la culture même, les bibliothèques subirent un renversement. Les piliers d'avant n'eurent plus la même fonction après. La mélancolie du savoir en fut une des conséquences.

« La mélancolie du savoir accompagne et stimule une prise de conscience du Temps, prise de conscience de sa propre histoire et de l'histoire de ses œuvres qui ne va pas sans mélancolie », écrit Béatrice Didier (dans ce numéro à la page 45). Le voyage en Italie aiguise le sentiment de la mélancolie. Les voyageurs se trouvent devant des couches et des couches de ruines du passé.

Le Romantisme cultive la *nostalgie du déjà*, un sentiment selon lequel rien ne pourra être récupéré, rien ne pourra être revécu. Turner peignit des tableaux qui représentaient la nature dans sa puissance extrême, où l'homme n'est qu'un petit être à sa merci. Une réflexion inquiète agite ce monde.

Hegel conçut une histoire progressive, gouvernée par une Raison, une logique supérieure, dont l'individu ne constitue qu'une partie infinitésimale. Avant lui, Giambattista Vico (1668-1744) avait représenté l'avancement de l'histoire comme une spirale. En somme, l'idée dominante devint qu'une destinée surplombe la tête des hommes.

La vision du temps avait changé par rapport au siècle des Lumières et un glissement temporel permanent s'opérait entre attentes, désirs et réalité. Cela n'avait plus à voir avec le principe guide de Kant de parler au présent du présent.

11. La perte de la présence

Peu de gens devineront combien
il a fallu être triste pour entreprendre
de ressusciter Carthage.

(Gustave Flaubert
Lettre à Ernest Feydeau, le 28 novembre 1859)

Un des sens du latin *reflectere* est « répliquer une image avec le miroir ». Comme l'illustre largement Baltrušaitis (1979), on attribua à cet artéfact différents pouvoirs et fonctions au cours du temps : tantôt scientifiques, tantôt, à l'inverse, ésotériques, et maudits. Le miroir est un instrument des sorcières. Tout un siècle (Keats, Byron, Chateaubriand, Leopardi, Baudelaire, Nerval, Hugo, Flaubert, Gogol, Lermontov) cultiva la tendance à se *reflectere* soi-même dans le malaise et la douleur, à se voir comme une ombre.

Une signification courante du mot *réfléchir* renvoie à l'acte de distancier, d'écarter celui qui regarde et l'objet regardé. Une distance qui évoque les idéaux dans un univers où le temps n'est plus vécu au présent. Un idéal qui rêve du passé et d'un avenir indéterminé. Comme le dit Bonnefoy à propos de notre contemporanéité : « La mélancolie aussi est une des conséquences de cette civilisation de la chose perçue par seulement des aspects, re-synthétisés ensuite, avec perte de sa présence. De cette civilisation qui a aussi bien, du fait de cette carence, à se jeter en avant dans l'histoire, rêvant que l'avenir va combler ce vide » (Bonnefoy Y. 2005 : 14-15).

Barbey d'Aurevilly (1851 : 3-4) nomme « prophètes du passé » la pléthore d'intellectuels qui se croient progressistes. Et selon Paul Bourget, une légion des mélancoliques révoltés inaugure une attitude décadente (1993 [1883]). Ses *Essais* analysent l'esprit français aux alentours de 1880. Bourget y cible l'œuvre de Baudelaire surtout, mais aussi celles de Renan, de Flaubert, de Stendhal et de Taine. Il parle d'un temps qui n'a pas d'adhérence à la réalité, d'auteurs qui considèrent l'*image*, le *reflet* des sensations et des sentiments avant les sensations et les sentiments eux-mêmes. Il appelle « dilettantisme » cette espèce d'introjection de la défaite.

Au début du XIX^{e} siècle, le changement est radical. Starobinski invite à comprendre le long chemin qui porte la mélancolie de l'illusion du siècle des Lumières à Hoffmann et à Schiller. Ce dernier distingue la poésie naïve qui s'identifie à la nature et la poésie sentimentale qui compare les limites des *res extensa* à l'idée d'infini (*Sur la poésie naïve et la poésie sentimentale,* 1795). Starobinski met aussi l'accent sur une autre attitude du Romantisme : l'ironie, la capacité de regarder de loin les contradictions entre la réalité et l'idéal. Réfléchir signifie, dans ce sens, comparer. Dans *La Princesse Brambille* de Hoffmann (1820), le Roi et la Reine reconnaissant leur moi réfléchi dans l'eau d'un lac, se regardent et rirent ensemble. Ils sortent de la mélancolie en se rendant compte de leur essence multiple (Starobinski J. 2012 : 178-179).

Pour Starobinski, il faut distinguer entre une mélancolie subie et une mélancolie active.

a) Dans *Deuil et Mélancolie* de Freud (1917), le préfixe 'Ruck' est l'équivalent de 're' et indique un retour en arrière, une régression, sans que l'homme trouve l'objet qu'il tient pour la source de son malheur. Il le recherche vainement, et sa *libido* en recherchant son origine, revient en arrière, en reculant sans rejoindre un point final. Cette mélancolie généraliste anéantit le singulier.

b) La mélancolie ironique, quant à elle, limite le singulier à *un* exemple en assumant consciemment l'impuissance de la condition humaine. Starobinski conclut ce chapitre ainsi : « Si comme on l'affirme ici, l'ironie et la mélancolie réunies constituent la philosophie, les Abdéritains n'avaient pas tort : Démocrite est mélancolique ; mais il est aussi un ironiste, et Hippocrate n'a pas tort : il ne faut pas le soigner comme un malade, mais l'écouter et tenter de suivre » (Starobinski J. 2012 : 184).

Au fil du XIX[e] siècle, intervint aussi un autre changement radical : le passage de l'éthique à l'esthétique. Dans les premières décennies, se manifesta une attitude à exalter l'éthique, à travers une réflexion sur sa propre identité, ainsi que sur les identités nationales : nostalgie des origines, mélancolie, embryogenèse des nationalités et des nationalismes. *Forførerens Dagbog* 1843*,* (*Le journal du séducteur*) de Kierkegaard, témoigne de ce chemin de l'esthétique vers l'éthique.

À la recherche identitaire qui mettait au premier plan l'éthique, succéda une attitude ataraxique où l'esthétique a une place de premier plan, dont *The Picture of Dorian Gray* (1891) d'Oscar Wilde en est l'expression par antonomase. Le pacte avec le diable, n'est plus, comme pour Faust, destiné à s'approprier de la connaissance, mais de la beauté.

C'est avec Nietzsche qu'éthique et esthétique appartiendront au même processus.

Qu'est-ce que le romantisme ? se demande Nietzsche dans *Le Gai savoir*. D'un côté, l'esprit romantique se manifeste à travers l'idée de destinée, qui est causaliste par antonomase, et qui renvoie de l'action à l'agent, à l'idéal du *nécessaire*. À l'opposé, un autre courant s'affirme, qui aspire à la *destruction*, au changement, au devenir, « l'expression de la force surabondante, grosse d'avenir (mon *terminus* pour la désigner est, comme on le sait, le terme de 'dionysiaque') » (Nietzsche F. 2020 [1882] : 334-335).

> Qu'est-ce que le romantisme ? – demande Nietzsche – Tout art, toute philosophie peuvent être considérés comme un remède et un secours au service de la vie en croissance, en lutte : ils présupposent toujours de la souffrance et des êtres qui souffrent. Mais il y a deux sortes d'êtres qui souffrent ; d'une part, ceux qui souffrent de la *surabondance de la vie* qui veulent un art dionysiaque et également une vision et une compréhension tragiques de la vie, et ensuite ceux qui souffrent de l'*appauvrissement de la vie,* qui recherchent la connaissance, le repos, le calme, la mer d'huile, au moyen de l'art et de la délivrance de soi, ou bien alors l'ivresse, la convulsion, l'engourdissement, la démence (*Ibid.* : 333).

D'un côté, les forces génératrices et fécondantes ; de l'autre, le refuge dans une sorte de résignation. Ce pessimisme dionysiaque est pour Nietzsche un bien inaliénable, *proprium* et *ipsissimum*, le fondement d'un esprit de recherche.

Schopenhauer et Wagner, pour Nietzsche, sont les interprètes d'un romantisme fécond.

Où se situe Baudelaire pour Nietzsche ? Baudelaire assume le *spleen* comme un uniforme. Et c'est déjà une manière de bloquer l'émotivité, pour arrêter le temps, pour assumer une posture dandy. Baudelaire pose comme principe un immobilisme où il n'y a pas de place pour la complaisance.

Nietzsche parle de Baudelaire dans plusieurs passages. Tous les deux ouvrent la voie à la vision d'une solitude extrême, triste et mélancolique, en dehors de tous les idéaux. La figure du héros moderne et celle du surhomme sont très proches. On ne peut que s'assumer comme individu tout seul, en sachant que l'histoire en progrès n'existe pas. Une prise de conscience qui révèle que l'ennui, la stase, l'intemporel, dominent un monde boiteux : « Rien n'égale en longueur les boiteuses journées,/Quand sous les lourds flocons des neigeuses années/L'ennui, fruit de la morne incuriosité,/Prend les proportions de l'immortalité » (Baudelaire Ch. 1861 : 172-173).

Le post modernisme commence avec Baudelaire et Nietzsche. La mélancolie devient une prise de conscience que Dieu est mort. Dans plusieurs passages de *Fragments posthumes* (1982 [1884]), et d'*Ecce Homo* (1992 : 87, par. 5) Nietzsche renvoie à Baudelaire.

Baudelaire adopta le terme anglais *spleen* pour s'éloigner de tout ce qui avait déjà été écrit et classé avec la parole mélancolique fortement dénotée, chargée d'histoire et d'humeurs éthiques. Le *spleen* est plus qu'un mot. Dans Baudelaire on peut l'identifier au dandysme. « Il y a une élégance certaine dans le *spleen*, un dandysme. Il est considéré comme un effet de l'intelligence, de la connaissance, de la civilisation quand la mélancolie garde encore au XIX^{e} siècle une sonorité trop maladive pour se porter fièrement » (Meslay O. 2005 : 131). Vivre comme un dandy permet d'assumer une attitude ataraxique, qui nie les passions. C'est exactement à l'opposé du *Sturm und drang*. « Le dandysme est un soleil couchant ; comme l'astre qui décline, il est superbe, sans chaleur et plein de mélancolie » (Baudelaire Ch. 1885 : 91-96).

Le thème du voyage, et comme on l'a dit, du vagabondage et du nomadisme, dans *Les Fleurs du mal* s'inspire aussi des *english splenetic travellers* : Horace Walpole, Laurence Sterne et William Thomas Beckford.

12. *Quell'inchiostro*

> Tout le chemin de l'*Éthique* [ndr : de Spinoza] se fait dans l'immanence ;
> mais l'immanence est l'inconscient même, et la conquête de l'inconscient.
> La joie éthique est le corrélat de l'affirmation spéculative.
> (Gilles Deleuze, *Spinoza. Philosophie pratique,* 1981 [1970] : 42)

J'ai voulu, tout au long de cet article, essayer de comprendre comment, dans le temps, deux visions de la mélancolie opposées ont eu cours : d'un côté, Démocrite, Aristote, Ficin, Émilie du Chatelet ; d'un autre Héraclite, les Pères de l'Église, Faust, les antimodernes, et une partie de la psychiatrie du XIX^{e} et du XX^{e} siècles.

La pensée qui considère la mélancolie comme une faculté créatrice est pleine de suggestions.

Lorsque Raphaël représente les philosophes de la Grèce ancienne dans l'*École d'Athènes* (Raphaël se représente lui-même dans Leonardo), il positionne Héraclite au premier plan, assis au milieu. Devant lui un cahier. Il est en train d'écrire, mais surtout il est pensif, son regard s'adresse ailleurs. L'écriture n'est qu'une activité possible, potentielle de la mélancolie. La mélancolie est une encre comme le dit Starobinski. Tommaso Campanella avait défini la bile noire *quell'inchiostro*. Et pour le visage d'Héraclite, Raphaël reprend les traits d'un grand mélancolique, Michel-Ange.

De cet état de tristesse, l'homme peut faire un bon usage, dit Lacan. Il s'agit d'une potentialité. Il faut trouver le midi de la mélancolie où l'ombre n'est plus quelque chose qui tombe sur nous, mais que nous pouvons maîtriser. C'est une idée que Lacan, me semble-t-il reprend de l'*Ethica* de Spinoza. *Ethica more geometrico demonstrata* a été écrite en latin et publiée en 1677 peu après la mort du philosophe.

Dans la troisième partie de l'*Ethica*, Spinoza distingue entre *affectus* et *affectio*. L'*affectus* (affect) est une variation de puissance d'agir (ou *conatus*), c'est un moteur de l'être humain ; l'affectio (affection) par contre est un effet. L'homme peut adresser l'*affectus-affect* vers la joie ou la tristesse. L'affect n'est jamais une idée, une représentation de quelque chose, ni de l'espoir, ni de l'amour…, il est une ressource, une énergie. *Affectus*, du latin *ad facere* (« aller vers le faire »).

C'est exactement ce qui sépare l'idée négative, de culpabilité, de la mélancolie, de l'*illa heroica*, la *malinconia generosa* de Ficin.

Pour Spinoza *Deus sive natura* est le principe de l'existence toute. Dieu et la Nature sont la même chose. *Mens* et corps ne sont pas séparés. « Corollaire 2. Il s'ensuit : 2° Que la chose étendue et la chose pensante sont des attributs de Dieu, ou (*par l'Axiome 1*) des affections des attributs de Dieu » (Spinoza proposition 14, Part I *De Deo* - trad. Saisset É. 1861). On voit aussi clairement dans l'*Ethica* le hiatus entre l'homme esclave et l'homme libre. La positivité exige un travail, au contraire du moralisme. Ce n'est pas un hasard si Gilles Deleuze établit un pont entre Spinoza et Nietzsche sur ce point. L'éthique ne coïncide pas avec la morale. Il y a un premier degré de

signification entre bon et mauvais, et il y en a un second qui regarde *deux modes d'existence de l'homme.* Deleuze écrit :

> Sera dit bon ou libre, (ou raisonnable, ou fort) celui qui s'effort, autant qu'il est en lui, d'organiser les rencontres, de s'unir à ce qui convient avec sa nature, de composer son rapport avec des rapports combinables, et, par là, d'augmenter sa puissance. Car la bonté est affaire de dynamisme, de puissance et de composition de puissances. Sera dit mauvais, ou esclave, ou faible, ou insensé, celui qui vit au hasard des rencontres, se contente d'en subir les effets quitte à gémir et à accuser chaque fois que l'effet subi se montre contraire et lui révèle sa propre impuissance (Deleuze G. 1981 [1970] : 34).

L'influence de Spinoza sur Lacan se reconnaît dans plusieurs réflexions : autours du corps, de la cause, du langage.

Il n'y a pas de séparation entre le corps et l'esprit, dit Spinoza ; et Lacan écrit : « Qu'on me réponde seulement sur ce point : un affect, ça regarde-t-il le corps ? Une décharge d'adrénaline, est-ce du corps ou pas ? Que ça en dérange les fonctions, c'est vrai. Mais en quoi ça vient de l'âme ? C'est de la pensée que ça décharge » (Lacan J. 2001 : 524). Tristesse, dépression ou plutôt tension psychologique, écrit Lacan. La dépression est une faute morale, une lâcheté (*Ibid.* : 526).

Nier le causalisme signifie ne pas accepter une morale déjà construite qui met en position de se condamner soi-même, de s'inscrire sous une table des Lois qui nous préexisterait.

Même s'il ne pas possible de faire se correspondre à cent pour cent les affirmations de Spinoza et celles de Lacan (le vocabulaire et la distance temporelle ont leur incidence), on observe entre eux des dérivations claires. Sur le langage aussi. Pour Spinoza, on est en mesure de *bien parler* si on a des *idées adéquates*. La langue est expression, construction de l'être.

« IV. Par *idée adéquate* j'entends une idée qui, considérée en soi et sans regard à son objet, a toutes les propriétés, toutes les dénominations intrinsèques d'une idée vraie » (Spinoza B. 1861. Part II. Trad. Saisset É. *De l'Âme*). *Idea vera debet cum suo ideato convenire* (Parte I *De Deo*, VI). Deleuze écrit à ce propos : « Puisque l'idée adéquate s'explique par notre puissance de comprendre, nous n'avons pas une idée adéquate sans être nous-mêmes cause adéquate des sentiments qui s'ensuivent, et qui, dès lors, sont actifs (III déf. 2) » (Deleuze G. 1981 : 105).

Et Lacan : « Celui qui m'interroge, sait aussi me lire » (Lacan J. 2001 : 509). Enfin la parole est un acte qui n'est pas destiné à illuminer la conscience, mais elle est, elle-même, un fait.

Le désir assume une place privilégiée dans la pensée psychanalytique du XX^{e} siècle. Et si, pour Spinoza, l'*affectus* est une puissance en mouvement, pour Lacan le désir correspond à un manque,

à un vide. Aller vers le vide, essayer de le combler implique un mouvement, une dynamique. Le manque génère le désir, et c'est justement à partir de ça que la puissance se met en route.

Pour revenir au langage : « L'inconscient, c'est que l'être, en parlant, jouisse », (Lacan J. 1975 : 95). Pour l'être humain, l'existence passe par la parole, une parole qui traverse le corps.

13. Le *Gai Savoir / Gai saber*

Vent mistral, chasseur de nuages
Tueur de chagrin, nettoyeur du ciel,
Mugissant, que je t'aime !
Ne sommes-nous pas tous deux d'un unique sein
Les prémices, à un unique sort
Prédestinés éternellement ?
[…]
— Et pour qu'éternelle soit la mémoire
D'un bonheur tel, recueille son legs
Emporte la couronne dans les hauteurs !
Lance-la plus haut, plus loin, plus loin encore,
Vole jusqu'en haut de l'échelle des cieux,
Accroche-la — aux étoiles.

Vogelfrei, *Le mistral*
F. Nietzsche 2020 [1882], 336-367 : 365

Le titre du *Gai Savoir* de Nietzsche s'inspire du *gai saber* qui désignait, au XII^e^ siècle, en occitan l'art de composer des poésies lyriques. Toute la poésie provençale raconte des amours ratés, mélancoliques, qui sont la nourriture de leur langage et de leur pensée. Amour et éloignement de l'objet désiré génèrent la joie poétique. Exactement à l'opposée du mélancolique incapable de se séparer de l'objet perdu, qu'il identifie avec son 'moi' (Freud S. 1917).

Nietzsche écrit dans *Ecce homo* :

> Dans presque chacune de ses phrases [de la *gaya sciencia*], la profondeur et l'enjouement se tiennent par la main. Une strophe qui exprime ma reconnaissance pour le plus magnifique mois de janvier que j'ai vécu – tout le livre est un cadeau qu'il me fait [Nietzsche se réfère aux chansons du prince Vogelfrei] – trahit suffisamment de quelle profondeur est sorti le 'savoir' pour devenir *gai*. […] l'idée provençale de la *gaya scienza* [est] cette unité du *troubadour*, du

> *chevalier* et de l'*esprit libre* par laquelle cette merveilleuse culture ancienne des Provençaux se distingue de toutes les cultures équivoques ; notamment le tout dernier poème, « Au mistral », un chant de dance exubérant dans lequel, sauf votre respect ! on dance par-dessus la morale, est un provençalisme parfait (Nietzsche F. 2023 [1888] : 133-134. L'italique est dans le texte).

Le chevalier triste, le troubadour, traduit en création poétique sa souffrance, et il s'en réjouit.

Je termine sur deux citations qui assument pleinement l'idée de la mélancolie comme prise de conscience de l'être au monde.

La première, de Thomas Mann, regarde notre contemporanéité privée de ce *gai savoir* nietzschéen : « Depuis que la culture s'est détachée du culte et s'est fait culte elle-même, elle n'est plus qu'un déchet, et, au bout de cinq cents ans à peine, le monde est aussi las et rassasié d'elle que si, *salva venia*, il l'avait avalée avec une cuiller de fer… » (Mann Th. 2003 [1947] : 297).

La seconde est de Dazai Osamu : « Le langage actuel réduit la réalité à des expressions extrêmement vulgaires, pathétiques, opiniâtres. En les prononçant […] vous détruisez le temple de la mélancolie, en rendant tout évident et banal » (Osamu D. 2024 [1948] : 36). [La traduction de l'italien est la mienne].

Bibliographie

Daniel ARASSE 2004, « L'invention de la perspective », 59-71 ; « Pour une brève histoire du maniérisme », 188-202 ; « La règle du jeu », 125-138, in ID., *Histoires de peintures*, Paris, Éditions Denoël

Jurgis BALTRUSAITIS 1979, *Le miroir : essai sur une légende scientifique. Révélations, science-fiction et fallacies,* Paris. Le Seuil

Beatrice BARBALATO, « Il pirronismo del Petrarca, ovvero il *Secretum* come aporia », 99-115, in Mariapia LAMBERTI (dir.), *Atti del convegno: Petrarca y el petrarquismo en Europa y América,* UNAM, Universidad Nacional Autónoma de Mexico (18-23 octobre 2004), Mexico City, UNAM, 2006

Jules Amédée BARBEY D'AUREVILLY 1851, *Les prophètes du passé,* Paris, Éditions Louis Hervé

Charles BAUDELAIRE 1861, « Spleen et idéal », in ID., *Les Fleurs du mal* (1861), Paris, Poulet-Malassis et de Broise

-1885, « L'Art romantique. Le Peintre de la vie moderne », IX, in ID., *Œuvres complètes*, tome III, Paris, Calmann Lévy. Wikisource

Walter BENJAMIN 1985 [1925], *Origine du drame baroque allemand*, trad. de Sybille Muller en collaboration avec André Hirt, Paris, Flammarion. Sur la mélancolie : 149-169

-1993[1929], *Ombre corte*, 347-353, trad. de l'allemand de Gianni CARCHIA, in ID, *Ombre corte,* Giorgio AGAMBEN (dir.), Turin, Einaudi

Ludwig BINSWANGER 1987 [1960], *Mélancolie et manie*, trad. de l'allemand par Jean-Michel AZORIN et Yves TOTOYAN, revu par Arthur TATOSSIAN, Paris, PUF

Yves BONNEFOY 2005, « La mélancolie, la folie, le génie, la poésie », 14-22, in Jean CLAIR (dir.), *Mélancolie, génie et folie en Occident*, Paris, Gallimard, Réunion des Musées Nationaux

Paul BOURGET 1993 [1883], *Essais de psychologie contemporaine,* Paris, André Guyaux

Robert BURTON 1621, *Anatomy of Melancholy*

Jean-Marc CHATELAIN (dir.) 2021, *Baudelaire. La modernité mélancolique*, Paris, BnF Éditions

Émilie du CHÂTELET 1961 [1744], *Discours sur le bonheur,* Édition critique et commentée par Robert MAUZI, Paris, Société d'édition 'Les Belles Lettres'

Jean CLAIR 2005, « La mélancolie du savoir », 220-208, in ID. (DIR.), *Mélancolie, génie et folie en Occident*, Paris, Gallimard, Réunion des Musées Nationaux

Hubert DAMISCH 1993 [1987], *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion

Gilles DELEUZE 1981 [1970], « Sur la différence de l'éthique avec une morale » 27-42, in ID., *Spinoza. Philosophie pratique*, Paris, Les éditions de Minuit

-1988, *Le pli : Leibniz et le Baroque*, Paris, Les éditions du Minuit

Philippe DESPOIX 2018, « La Mélancolie et Saturne : un projet collectif au long cours de la Bibliothèque Warburg », 159-181, in *Revue germanique internationale. La Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg comme laboratoire*, 28, 2018, 27 décembre 2018

Eric DODDS 1951, *The Greeks and the Irrational*, Berkeley, University of California Press

John ELEMA 1965, « Thomas Mann, Dürer und Doctor Faustus », 97-117, in *Euphorion*, LIX.

Marsile FICIN (Marsilio Ficino) 2000 [1489], *Les trois livres de la vie*, trad. de Guy LE FEVRE DE LA BODERIE, Paris, Fayard, 2000, [l'éd. reprend le texte du MDLXXXII, *De vita libri tres*].

David Ritz FINKELSTEIN 2024 [2003], *Manifesto della Malinconia*, Milan, Adelphi

Michel FOUCAULT 1969, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard

Pierre FRANCASTEL 1977, « Naissance d'un espace », 17-132, in ID., *Peinture et société. Naissance et destruction d'un espace plastique*, Paris, Denoël

Sigmund FREUD 2019 [1910], *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, PUF

- 2011 [1917], *Deuil et mélancolie*, 39-76, trad. inédite de l'allemand par Aline WEILL, préf. de Laurie LAUFER, Paris Payot-Rivage

Eugenio GARIN 1998, *L'uomo nel Rinascimento*, Bari-Rome, Laterza

Wolfang GOETHE 1832, *Faust - Der Tragödie erster Teil*, Tübingen 1808

- *Faust - Der Tragödie zweite*r Teil (élaboré en 1831), Werke-Ausgabe, Stuttgart/Tübingen 1832, Wikisource

Yves HERSANT 2005, « L'acédie et ses enfants », 54-63, in « La mélancolie du savoir », 220-208, in Jean CLAIR (dir.), *Mélancolie, génie et folie en Occident*, Paris, Gallimard, Réunion des Musées Nationaux

HIPPOCRATE 1998 [V-IV siècle acn.], *Lettere sulla follia di Democrito*, a cura di Amneris ROSELLI, Naples, Liguori

Franz KAFKA 1952 [1917], « Il cacciatore Gracco », 33-39, in ID., *Il messaggio dell'Imperatore. Racconti di Franz Kafka*, (dir.) Anita RHO, Turin, Frassinelli Tipografo Ed. Le titre est de Max BROD

Emmanuel KANT 1991 [1784), « Qu'est-ce que les Lumières ? », trad. Jean-François POIRIER et Françoise PROUST, Paris, Flammarion, Coll. GF

Raymond KLIBANSKY, Erwin PANOFSKY, Fritz SAXL 1989 [1964], *Saturne et la Mélancolie,* trad. de l'anglais et d'autres langues par Fabienne DURAND-BOGAERT et Louis ÉVRAND, Paris, Gallimard

Jacques LACAN 1966, « La position de l'inconscient » [1960-1964], 193-217, in ID, *Écrits*, v. II, Paris Éditions du Seuil

- 1975, *Encore-Le Séminaire* livre XX, texte établi par J.-A. MILLER, Paris, Éd. du Seuil

- 2005, [1975-1976], *Le sinthome-Le Séminaire***,** Livre XXIII, Paris, Éd. du Seuil

- 2001 [1973], « Télévision », 509-545, in ID., *Autres écrits*, Paris, Éd. du Seuil

Gotthold Ephraim LESSING 1876 [1759-1765]*,* « Dix-septième lettre. Gottsched considéré comme réformateur du théâtre allemand », 31-37, in ID., *Lettres sur la littérature moderne, et sur l'art ancien.* Estratti tradotti da Guillaume COTTLER, Paris, Librairie Hachette

http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k28071t/f46.image.r=lessing%20lettres

Thomas MANN 2003 [1947], *Le Docteur Faust,* trad. de Louise SERVICEN, Paris*,* Le Livre de Poche

Jean-Yves MASSON 2003*, « La forme et le chaos dans le Docteur Faustus »,* 186-210, in ID. (dir.*), Faust ou la mélancolie du savoir,* Paris, Éditions Desjonquères

Alessandro MELICIANI 1995, *La Stanza del Principe,* 25 épisodes TV, RAI-RadioTelevisione Italiana

Olivier MESLAY 2005, « La mélancolie des tueurs élisabéthains », 128-133, in J. CLAIR, *Mélancolie, génie et folie en Occident*, Paris, Gallimard, Réunion des Musées Nationaux

Aurelio MUSI 2023, *Malinconia Barocca*, Vicenza, Neri Pozza

William R. NEWMAN 2019, *Newton the Alchemist***,** Princeton University Press

Friedrich NIETZSCHE 1982 [1884], *Fragments posthumes*, Printemps-Automne 1884, in ID., *Œuvres philosophiques complètes*, v. X, dir. Giorgio COLLI, Mazzino MONTINARI, trad. de Jean LAUNAY, Paris, Gallimard

- 2020 [1882], *Le Gai Savoir*, Cinquième livre 283- 353, paragraphe 370, trad. et notes de Patrick WOTLING, dossier glossaire de Typhaine MORILLE, Paris, Flammarion

- 2020 [1882], « Appendice » 355-367, in *Le Gai Savoir*, trad. et notes de Patrick Wotling, dossier glossaire de Typhaine MORILLE, Paris, Flammarion

- 2023 [1888], « Pourquoi j'écris de si bons livres », 99-165, in ID., *Ecce homo*, Trad. d'Éric BLONDEL, Paris, Flammarion

Dazai OSAMU 2024 [1948], *Lo squalificato*, trad. di Maria Cristina GASPERINI, Venise, Marsilio

Angelo Maria RIPELLINO 1973, *Praga magica*, Turin, Einaudi

William SHAKESPERE 1872 [1608 et 1623], « Le Roi Lear », 231-383, trad. et notes par François-Victor HUGO, in ID., *Œuvres complètes*, Tome IX, Paris, Pagnerre

Peter-Klaus SCHUSTER 2005, « Melencolia I. Dürer et sa postérité », 90-110, trad. de l'allemand par Jeanne ÉTORE-LORTHOLARY, in Jean CLAIR, *Mélancolie, génie et folie en Occident*, Paris, Gallimard, Réunion des Musées Nationaux

Baruch SPINOZA 1861[1677], *Éthique*, trad. par Émile SAISSET, Charpentier. *Éthique* (Saisset, 1861)/Partie I - Wikisource

Jean STAROBINSKI 1974, « L'épée d'Ajax », 11-71, in ID., *Trois fureurs*, Paris, Gallimard.

- 2012, *L'encre de la mélancolie. La mélancolie, un mal nécessaire* ?, Paris, Éd. du Seuil

Hubertus TELLENBACH 1979 [1961], *La mélancolie*, trad. de l'allemand par Louise CLAUDE, Daniel MACHER, Anne DE SAINT-SAUVEUR, Christiane ROGOWSKI, Paris, Presses universitaires de France

Max WEBER 2009 [1904-1905], *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*, Richard Swedberg (dir.), This Norton Critical Edition is based on the Talcott PARSONS translation (1930), New York, W W Norton & Co Inc.

Rudolf et Margot WITTKOWER 1968 [1963], *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'antichità alla rivoluzione francese,* trad. Franco SALVATORELLI, Turin, Einaudi

La mélancolie du savoir chez Chateaubriand

Béatrice Didier[1]

There have been extensive studies of the melancholy of ruins in Chateaubriand and in the writers of the early European Romanticism. However, less attention has been paid to the melancholy of knowledge, which is nevertheless important. These writers, who experienced the rupture of the Revolution, felt that, within an entire society, a culture had collapsed; that many books had become useless! But isn't the book being written also struck by uselessness? And Chateaubriand casts a melancholic gaze on the ongoing writing of the *Mémoires d'outre-tombe*: who will read it? Can we resurrect the past? Autobiography explores a 'self' that is crumbling. The book will become a ruin; doubt about the book being written becomes an ontological doubt, a source of universal melancholy. Therefore, it remains to transform this melancholy of knowledge into a work (see Starobinski, *L'encre de la mélancolie*). Each memory possesses its melancholy, and melancholy is creative. The time that abolishes the book ultimately becomes the book's material. *Mémoires d'outre-tombe* offer a splendid demonstration of the art of making the melancholy of knowledge into a work. The book must still have "crossed the Acheron three times"; purified by the ordeal of death, it can only be posthumous.

On a beaucoup étudié la mélancolie des ruines chez Chateaubriand et chez les écrivains du premier romantisme européen. Mais on s'est moins attaché à la mélancolie du savoir, pourtant importante.
Ces écrivains qui ont vécu la rupture de la Révolution, ont le sentiment qu'avec toute une société, une culture s'est effondrée ; que de livres devenus inutiles !
Mais le livre en train de s'écrire n'est-il pas lui aussi frappé d'inutilité ? et Chateaubriand porte sur les *Mémoires d'outre-tombe* en cours de rédaction, un regard mélancolique : qui le lira ? Peut-on ressusciter le passé ? l'autobiographie explore un « moi » qui s'effrite. Le livre deviendra une ruine ; le doute sur le livre en train de s'écrire devient un doute ontologique, source d'une mélancolie universelle.
Reste alors à faire de cette mélancolie du savoir une œuvre (cf. Starobinski, *L'encre de la mélancolie*). Chaque souvenir possède sa mélancolie, et la mélancolie est créatrice. Le temps qui abolit le livre devient finalement la matière du livre. Les *Mémoires d'outre-tombe* offrent une splendide démonstration de l'art de faire de la mélancolie du savoir une œuvre. Encore faut-il que le livre ait « trois fois traversé l'Achéron » ; purifié par l'épreuve de la mort, il ne peut être que posthume.

[1] Professeur émérite à L'École normale supérieure (Ulm).

Keywords : Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, autobiography, melancholy of knowing, Revolution
Mots-clés : Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe,* autobiographie, mélancolie du savoir, Révolution

1. Une génération

La génération de Chateaubriand, c'est-à-dire celle qui a vingt ans au moment de la Révolution, et a reçu son éducation sous l'Ancien régime, puis a connu un bouleversement total des valeurs, et souvent l'exil ou la prison, vit en profondeur ce paradoxe de la mélancolie du savoir : souffrir à la fois d'un sentiment de perte et d'un surencombrement.

2. La perte

Le sentiment de la perte semble avoir été un moteur de l'écriture autobiographique, et cette perte se situe à plusieurs niveaux, personnel, historique. Le décevant séjour à Rome du jeune René a pu être décisif. Il semblerait que la mort de Pauline de Beaumont ait coïncidé avec les premières pulsions autobiographiques. Dans la ville de Rome, le sentiment de la perte prend une dimension historique qu'expriment les fameuses descriptions de la campagne romaine à l'abandon : « C'est à Rome que je conçus, pour la première fois l'idée d'écrire les *Mémoires de ma vie* » (Chateaubriand F.-R. v. I 2003-2004 : 712).

Dans cette page étonnante des M.O.T. se superposent plusieurs pertes : celle de Pauline, celle de Cécilia Metella, car René mêle « les cendres qu'il aima à tant de cendres illustres » ; il éprouve un sentiment de solitude qu'avait déjà ressenti fortement le jeune émigré lors de la dure expérience du retour en France en 1800, moment où il avait brusquement saisi à quel point le monde qui avait été le sien, celui de l'Ancien régime, s'était effondré : « J'étais frappé de l'air pauvre du pays ; à peine quelques mats se montraient dans le port ; une population en carmagnole et en bonnet de coton s'avançait au devant de nous le long de la jetée : les vainqueurs du continent me furent annoncés par un bruit de sabot » (*Ibidem* : 613).

Cette expérience est comparable à une traversée de la mort : « il me semblait, à la lettre, que j'allais descendre aux enfers » (*Ibid.* : 615). Il a tout perdu, ses biens, une partie de sa famille, son identité d'aristocrate : il a dû prendre 'un faux nom' (Lassagne).

Mais le monde qu'il regrette n'est pas exactement celui de la fin du XVIII^{e} siècle, c'est un monde beaucoup plus ancien, celui de son enfance qu'il se représente comme médiévale :

> J'aimerais encore à me rappeler les mœurs de mes parents, ne fussent-elles qu'un souvenir touchant et agréable pour moi seul ; mais je me plairai d'autant plus à en retracer le tableau qu'il me semblera fait d'après ces vignettes que l'on trouve dans les manuscrits du moyen âge ; du temps présent au temps que je vais peindre, on peut croire qu'il y a trois cents ans (*Ibid.* : 71).

Texte curieux qui peut susciter déjà quelques réflexions sur le statut de l'autobiographie : elle risque d'amener un repliement sur soi, sans se soucier du plaisir du lecteur, au seul souci d'écrire. Elle demande, comme un intercesseur, le manuscrit médiéval. Enfin, il s'agit du monde des parents, tous deux morts lorsque Chateaubriand écrit les M.O.T. ; le travail du deuil s'opère difficilement : la mort de la mère est présentée comme une conséquence de la Révolution ; le deuil du père est plus complexe. La mort du Roi guillotiné a été ressentie par toute une partie de la population comme la mort du père. C'est évidemment le cas pour un royaliste, et cela se complique chez Chateaubriand qui eut des rapports difficiles avec son père.

3. Le deuil du père

Il y a deux versions des soirées de Combourg, celle des *Mémoires de ma vie* et celle des *Mémoires d'outre-tombe*, plus brève. D'une version à l'autre le caractère fantomatique et terrifiant du père s'est accentué. L'interrogation lancinante – mon père cet homme inaccessible était-il capable de sentiment, m'a-t-il aimé ? – était plus vivace dans la version la plus ancienne, celle des *Mémoires de ma vie* :

> Il arrivait que mon père, interrompant sa promenade, venait quelque fois s'asseoir au foyer pour nous faire l'histoire de son enfance et des traverses de sa vie. Il racontait des tempêtes et des naufrages (…). J'écoutais avidement mon père. Lorsque j'entendais cet homme si dur à lui-même regretter de n'avoir pas fait assez pour sa famille, se plaindre en paroles courtes, mais amères de sa destinée, l'amour filial remplissait mes yeux de larmes, je repassais dans mon esprit les chagrins de mon père, et il me semblait que les souffrances endurées par l'auteur de mes jours n'auraient dû tomber que sur moi (*Ibid*. : 76-77).

Ce passage est supprimé dans les M*émoires d'outre-tombe.* L'*identification* au père y était manifeste, accompagnée d'un sentiment de culpabilité.

4. Solitude

Le sentiment de solitude n'est pas une pose romantique ; elle est donc ressentie, on le voit, dans l'enfance à Combourg, dans Paris en 1800, à Rome. René se sent seul devant la mort de Pauline : « Ordinairement, ceux qui pleurent peuvent jouir en paix de leurs larmes, d'autres se chargent de veiller aux derniers soins de la religion » « il me fallut désigner le lieu de la fosse, faire délivrer le linceul et donner au menuisier la taille du cercueil » (*Ibid.* : 704).

5. Encombrement

Le sentiment de solitude qu'éprouvent aussi d'autres écrivains de cette génération, est accru par le sentiment de surencombrement de connaissances, de livres, d'événements. Ces écrivains qui, comme Mme de Staël, Senancour, Chateaubriand, ont reçu toute leur éducation avant la Révolution, ont vu s'effondrer cette civilisation qui les avait formés. D'où une mélancolie devant le savoir. La littérature du XVIII[e] siècle est surabondante, mais à quoi a-t-elle servi ? D'où un questionnement sur l'utilité des livres ; d'autant qu'ils se multiplient : les tirages, sont beaucoup plus élevés qu'au XVIII[e]. Le papier est moins cher, le livre est accessible à un plus grand nombre. Oberman, le héros du roman de Senancour, est pris de vertige en entrant à la Bibliothèque Nationale, « antique et froid dépôt de toutes les vanités humaines ». Le héros de *l'Émigré* de Sénac de Meilhan voit l'utilité du livre dans sa disparition. Il a perdu sa bibliothèque pendant la Révolution et, avec philosophie, affirme que ces livres ne m'auraient rien appris, s'ils ne lui avaient appris à se passer d'eux. Chateaubriand porte un jugement très sévère sur la littérature du XVIII[e] siècle, aussi bien dans le *Génie du Christianisme* que dans les *Mémoires d'outre-tombe*. Le livre, à un moment où il est le seul « média », devient l'objet-symbole du surencombrement et de l'inutilité, d'où une mélancolie qui saisit particulièrement l'écrivain : si le savoir est vain, à quoi bon écrire un livre qui viendra augmenter le nombre de ces inutilités ?

La rédaction des M.O.T s'accompagne d'une réflexion mélancolique : pourquoi écrire ; qui me lira ? Ce double questionnement est plus visible dans les *Mémoires d'outre-tombe* que dans les *Mémoires de ma vie* ; dans les M.O.T, il est parfois difficile de savoir à quel moment se situe la mélancolie : dans la vie vécue ou dans la narration de cette vie. À en juger par le texte que nous possédons, elle se fit sentir dès le départ.

6. Le doute

Les *Mémoires d'outre-tombe*, que l'on considère à juste titre comme un grand texte, est sous-tendu par une interrogation trahissant un doute multiple ; on peut le résumer par trois questions : Que peut dire l'autobiographie ? Qui la lira ? Quel est ce « moi » qui est en train d'écrire?

À la différence de Rousseau, Chateaubriand ne proclame pas qu'il a entrepris une tâche exceptionnelle et qu'il est le premier à « vitam impendere vero ». Il écrit à un moment où les autobiographies et les mémoires historiques se multiplient. Beaucoup d'hommes et de femmes qui ont, comme lui, traversé l'époque révolutionnaire et connu l'exil, entreprennent de raconter leur vie. Les mémoires historiques (cf..Zanone D. 2006), s'ajoutent, nombreux aussi, aux évocations de souvenirs personnels.

La mélancolie qui naît du surencombrement ne se limite pas à cette surabondance d'écrits du début du XIX^{e} siècle. Elle atteint la fabrication même du texte. Faut-il encombrer le texte de détails, l'autobiographie doit-elle être une confession exhaustive ? Certainement pas pour Chateaubriand qui, en s'insurgeant contre Rousseau, annonce qu'il exclura les inutilités, et aussi les indiscrétions envers les femmes – Rousseau a sali la mémoire de Mme de Warens. Seront donc exclus les épisodes de la vie d'autrui qui risquent d'être indiscrets, en particulier quand il s'agit des maîtresses de Chateaubriand. Pauline de Beaumont est à la fois absente et continuellement présente, comme une ombre, image fondamentale de la mélancolie. Quant à Mme Récamier, à la différence de Pauline morte à Rome, elle a pu lire le texte de Chateaubriand, d'où les vicissitudes, les transformations du « livre de Mme Récamier ».

Si l'on remonte à ce que Chateaubriand dit du premier projet des *Mémoires*, on est étonné qu'il ait pu songer d'abord à exclure de son récit, l'enfance et la jeunesse qui sont souvent à l'origine des meilleures pages des autobiographies ; c'est pourtant ainsi qu'il évoque le premier projet d'écrire ses mémoires : « Dans ce plan que je me traçais, j'oubliais ma famille, mon enfance, ma jeunesse, mes voyages et mon exil ; ce sont pourtant les récits où je me suis plu davantage » (*Ibid.* : 713).

Il est difficile de savoir ce qu'était ce premier jet, Chateaubriand ayant détruit les brouillons préparatoires ; cette déclaration surprend, et révèle la distance qui existe entre le projet très schématique, et la richesse de « l'encre noire de la mélancolie ». Le souvenir mélancolique – ainsi celui du chant la grive de Montboissier – envahit le texte. L'écrivain organise un plan, mais l'encre noire le submerge. « Il m'est arrivé ce qui arrive à tout entrepreneur qui travaille sur une grande échelle : j'ai en premier lieu, élevé les pavillons des extrémités, puis, déplaçant et replaçant ça et

là mes échafauds, j'ai monté la pierre et le ciment des constructions intermédiaires ; on employait plusieurs siècles à l'achèvement des cathédrales gothiques » (*Ibid*. : 612).

La métaphore, très proustienne, de la cathédrale gothique, convient bien à l'auteur du *Génie du Christianisme*, elle évoque un des problèmes cruciaux de l'autobiographe qui s'aventure sur un terrain doublement glissant : non seulement il raconte l'histoire d'un être sans cesse en évolution, et dont il s'efforce, non sans peine, de montrer la continuité, mais le « moi » écrivant, dans la mesure où l'écriture s'étend sur de nombreuses années, se modifie profondément : « Il faut compter trente-six ans entre les choses qui commencent mes Mémoires et celles qui m'occupent. Comment renouer avec quelque ardeur la narration d'un sujet rempli jadis par moi de passion et de feu ». « Quiconque prolonge sa carrière sent se refroidir ses heures » (*Ibid*. : 612-613).

L'encre noire de la mélancolie parvient-elle à gommer cette discordance ? Reste encore un troisième personnage à convaincre : le lecteur encore plus difficile à cerner, à placer dans le temps. Stendhal suppose le lecteur de la *Vie de Henry Brulard*, cinquante ou cent ans après qu'il l'a écrite. Chateaubriand est moins précis mais se pose aussi la question. Il veut une publication « outre tombe », mais des difficultés financières l'ont obligé à vendre son texte. La clause de publication posthume n'est pas respectée ; on sait le drame que fût pour l'écrivain la publication en feuilleton dans le journal *La Presse.* Il n'en reste pas moins un paradoxe sinon une contradiction à désirer entrer dans la catégorie du posthume, à ne vouloir être qu'un fantôme pour s'adresser à des vivants.

De tous les aspects du doute, le plus poignant est peut-être celui qui touche l'autobiographe lui-même. En écrivant, il se découvre, or il se découvre « androgyne » : « Aventureux et ordonné, passionné et méthodique, il n'y a jamais eu d'être la fois plus chimérique et plus positif que moi, de plus ardent et de plus glacé ; androgyne bizarre pétri des sangs divers de mon père et de ma mère » (*Ibid.* : 534).

La difficulté fondamentale réside dans la distance qui existe entre le moi écrivant et le moi qui a vécu : elle peut être de trente-six ans pour les souvenirs d'enfance ; mais cette distance est changeante.

« Comment renouer avec quelque ardeur la narration d'un sujet rempli jadis pour moi de passion et de feu, quand ce n'est plus des vivants avec qui je vais m'entretenir, quand il s'agit des effigies glacées au fond de l'Éternité [...]. Ne suis-je pas moi-même quasi mort ? » (*Ibid.* : 612).

L'autobiographie va-t-elle devenir un dialogue des morts ? une plongée dans les Enfers où le « moi » n'est plus qu'un fantôme ?

7. Le savoir de la mélancolie

La mémoire s'effrite, d'où la nécessité d'écrire. Grâce à l'écriture, la mélancolie va dévoiler sa force, sa faculté créatrice : créatrice d'une œuvre, créatrice d'un rapport à l'espace et au Temps.

8. Structure du texte

La mélancolie, en effet, devient une force organisatrice du texte qui est structuré par le continuel rapprochement de deux temps : un chapitre commence, en général, par préciser le lieu, la date où il est écrit, puis vient l'évocation du « moi » passé, sujet de l'autobiographie. La confrontation de ces deux époques repose sur un sentiment mélancolique du temps qui passe, même lorsque la condition matérielle de Chateaubriand s'est nettement améliorée, ainsi quand il compare son voyage en tant qu'ambassadeur, ou en simple inconnu. Le texte s'organise sur cette confrontation du temps de l'écriture et du temps du récit. Le passé s'intègre au présent dans une sorte d'éternité de l'écriture.

9. Lieux et personnages mythiques

Les lieux, les personnages prennent consistance, en fonction d'une certaine distance où s'inscrit justement une mélancolie qui remet en question les expériences précédentes, et aussi les lectures, donc tout un savoir individuel et collectif.

Prenons par exemple le récit du voyage en Amérique. Expérience vierge ? que non ! Le jeune aventurier a lu des récits de missionnaires, le *Contrat social* de Rousseau : ils ont alimenté sa ferveur dont il se souvient ; il éprouve aussi une certaine mélancolie à ne pas retrouver le monde premier dont il avait rêvé, ainsi dans l'épisode tragi-comique où il découvre un violoniste qui fait danser des Iroquois sur des airs probablement de Rameau. L'humour de l'écrivain surmonte la mélancolie.

Cette forte présence d'un savoir qui alimente la mélancolie est sensible à plus forte raison, quand il s'agit de Rome. Stendhal dans les *Promenades dans Rome,* avouera son bonheur à retrouver dans les rues le souvenir de ses versions latines, pourtant péniblement exécutées dans son enfance. La Rome antique que voit Chateaubriand est comme défendue par le bouclier de culture qui lui a permis de rêver autrement la Ville.

Même quand il s'agit d'événements qui le touchent de façon très personnelle, le poids du savoir intervient. Ainsi pour la mort de Lucile, la sœur bien aimée, elle aussi disparue. Nous ne nous interrogeons pas ici sur ce qu'a ressenti l'homme, nous en restons au texte : le savoir de l'écrivain crée un lien entre ces morts, crée donc une cohérence des M.O.T. On ne peut parler, comme le fait Freud, d'un « deuil sans objet » (*Trauer und Melancholie* 1917- *Deuil et mélancolie*) mais plutôt d'un deuil aux dimensions du mythe qui réunit plusieurs objets.

10. Un savoir d'une époque et d'une classe sociale ?

On sera cependant tenté de se poser une question : ce savoir résulte d'une culture individuelle, collective, en tout cas incontestablement d'une culture sociologiquement, historiquement datée. Cette évidence, j'en ai eu une brutale manifestation en faisant étudier les *Mémoires d'outre- tombe* à un groupe d'étudiants de Paris VIII. Comment lire ce texte sans aucune connaissance de la société de l'Ancien régime, de la religion chrétienne, du sacrement de confession ? Faut-il baisser les bras, accepter qu'une population puisse ne pas avoir accès à notre culture élitiste ? J'ai eu, heureusement, une contre-épreuve, avec ce même public étudiant de Paris VIII, à propos d'un texte des *Lettres persanes* sur le fanatisme qui était très bien compris par des jeunes filles souffrant de l'intolérance islamique.

Je dois fermer cette parenthèse trop longue, mais on ne peut négliger les incidences historiques et sociologiques de notre recherche. Le rapport mélancolie et savoir a une dimension politique. Le savoir n'entraîne pas la mélancolie, si le pouvoir est tenu par ceux qui possèdent le savoir. C'est le cas, par exemple, dans la seconde moitié du XVIII^{e} siècle où une bonne partie des hommes qui détiennent le pouvoir sont gagnés aux Lumières. Rousseau, le mélancolique, en est exclu ; son influence s'exercera outre-tombe. La génération de Chateaubriand qui, on l'a vu, possède un surencombrement de savoir est exclue du pouvoir (révolutionnaire, napoléonien, monarchiste) d'où sa mélancolie. D'autres communications approfondiront ces questions, je ne fais que des suggestions et reviens aux très belles pages des M.O.T. où Chateaubriand évoque le grand Talma.

Plusieurs couches de savoir se superposent : le souvenir de l'acteur que Chateaubriand a entendu à divers âges, le portrait qu'en donne Mme de Staël dans *De l'Allemagne*, la connaissance du théâtre antique qu'a Chateaubriand, les situations tragiques qu'exposent les tragédies grecques, celles de l'époque révolutionnaire. Chaque souvenir possède sa mélancolie, et la mélancolie est créatrice.

> Qu'était-il donc, Talma ? Lui, son siècle et le temps antique […]. Les terribles spectacles dont il fut environné se répétaient dans son talent avec les accents lamentables et lointains des chœurs de Sophocle et d'Euripide […]. *Grec*, il arrivait, pantelant et funèbre des ruines d'Argos, immortel Oreste, tourmenté qu'il était depuis trois mille ans par les Euménides ; *Français*, il venait des solitudes de Saint-Denis, où les Parques de 1793 avaient coupé le fil de la vie tombale des Rois (*Ibid.* : 637).

11. Le temps

Ce passage montre admirablement comment la mélancolie du savoir accompagne et stimule une prise de conscience du Temps, prise de conscience de sa propre histoire et de l'histoire de ses œuvres qui ne va pas sans mélancolie. La distance temporelle qui sépare la publication de ces œuvres et la rédaction des M.O.T., permet une distance, établit une chronologie propre. Ainsi sur deux points délicats, deux œuvres de jeunesse : l'*Essai sur les Révolutions* (1797) et *René* (1802); il a changé de philosophie, il attribue, après coup, l'*Essai* à un état dépressif et douloureux ; quant à *René* il déclare qu'il ne l'écrirait plus : il y a eu trop d'imitateurs.

Le regard rétrospectif sur sa vie et sur son œuvre, regard mélancolique, riche de multiples savoirs, amène une relation au Temps individuel et collectif. Repenser son passé, c'est lui donner forme ; c'est lui donner sens : « Depuis ma première jeunesse jusqu'en 1800, j'ai été soldat et voyageur : depuis 1800 jusqu'en 1814, ma vie a été littéraire ; depuis la restauration jusqu'aujourd'hui, ma vie a été politique » (*Ibid.* : 1538 - Préface testamentaire).

Comment assurer l'unité de cette trinité ? Partout et toujours, affirme-t-il, il a été un défenseur de la liberté. Alors la Mélancolie est surmontée, ou plutôt elle devient une force libératrice.

La conception de l'Histoire s'est profondément modifiée du temps de Chateaubriand. Il en a été pleinement conscient. Lorsque pour son édition des Œuvres Complètes il réunit divers essais, il ajoute une préface où il dénonce lui-même comment ces essais sont datés, comment on n'écrit plus l'Histoire de la même façon ; les exigences scientifiques ont augmenté, comme a augmenté le poids du savoir. Chateaubriand avait réuni une masse de documentation, de lettres, ce que semble avoir moins fait Rousseau. On n'écrit plus de la même façon son histoire personnelle au XIX^{e} siècle. À plus forte raison on n'écrit plus de la même façon l'Histoire.

12. La ruine

La lettre à Fontanes sur la campagne romaine est déjà riche du pressentiment de cette nécessaire transformation de l'écriture de l'histoire : une étude sur le statut de la ruine pourrait être éclairante. La ruine porte en elle un savoir multiple, feuilleté en quelque sorte : elle a appartenu à plusieurs monuments successifs ; elle est à la fois l'image de la mort et de la résurrection. Elle est toujours là, défiant le temps, « monumentum » ; le texte peut avoir cette durée de la pierre, s'il atteint la perfection : les premiers textes étaient gravés, inscrits, pierre incise ; sur la pierre des ruines se retrouvent des traces d'inscription ; l'écriture de la ruine cependant va plus loin : dans la perception d'une durée, dans l'écriture d'un texte littéraire. La mélancolie du spectateur donne son sens à la ruine, comme l'autobiographie tente de donner un sens aux divers événements d'une existence ; encore faut-il qu'il y ait un contemplateur de la ruine, un lecteur de l'autobiographie. La mélancolie intériorise ce regard du contemplateur et du lecteur.

Temps de la contemplation, temps de la lecture, temps pour écrire le texte, temps pour détruire et reconstruire la ruine : la mélancolie n'est pas rapide et déserte les « fast food ». Le temps est partout dans les *Mémoires d'outre-tombe*, ce qui est vrai pour toute écriture de soi, l'est particulièrement ici : il scande l'œuvre, lui donne son rythme ; « mes années sont mes secrétaires », écrit curieusement Chateaubriand (*Ibid*. : 851).

13. Rome

Rome, champ de ruines d'une étonnante vitalité est vraiment le lieu qui s'impose pour une réflexion, une expérience de la mélancolie du savoir. La présence de diverses couches du passé, de plusieurs époques historiques y est visible. Brillantes, elles appartiennent à une splendeur de jadis. Elles ont inspiré tant de pages magnifiques, d'œuvres d'art, de tableaux qu'elles amènent doublement la mélancolie ; la beauté est nostalgique. Et cette mélancolie est dynamique, incite à créer d'autres œuvres de beauté. Le savoir oblige à une création moderne qui soit consciente du passé. Rome, est par excellence, la ville de la Mélancolie du savoir. C'est pourquoi Chateaubriand l'a tant aimée et pourquoi nous l'aimons à sa suite.

Bibliographie

François-René CHATEAUBRIAND, éd. Jean-Claude BERCHET, *Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Pochothèque, Paris, v. I-II, 2003-2004 [1849 posthume]

Damien ZANONE, *Écrire son temps : les Mémoires en France de 1815 à 1848*, Presses universitaires de Lyon, 2006. https://books.openedition.org/pul/11873?lang=fr

Explorer la désorientation des temps
Un historien au cœur de la mélancolie

Françoise Hiraux[1]

Born in Savoy in 1946, François Hartog is a historian. He calls the way humans experience time –individuals and societies intertwined – a "regime of historicity," and has made it the subject of his teaching and research for the past forty years. In 2022, he published *À la rencontre avec Chronos*, a short text of around one hundred pages that is both an intellectual autobiography and an invitation to reflect on the time we no longer know how to think about, caught between the obsolescence of our old reference points, the vertigo of the Anthropocene, and the general disorder of the world. In it, we discover that melancholy is, above all, the experience of being in the world, without having any reference points, either in the past or in the future, when the familiar course of time is broken.

Né en Savoie en 1946, François Hartog est historien. Il appelle « régime d'historicité » la façon des humains de vivre le temps, individus et sociétés mêlés, et en fait la matière de ses enseignements et de ses recherches depuis quarante ans. En 2022, il a publié *À la rencontre avec Chronos,* un court texte d'une centaine de pages qui est à la fois une autobiographie intellectuelle et une invitation à réfléchir au temps que nous ne savons plus comment penser, pris entre l'obsolescence de nos anciens repères, le vertige de l'anthropocène et le désordre général du monde. Où l'on découvre que la mélancolie est, avant tout, l'expérience d'être au monde, sans disposer de repères, ni dans le passé, ni dans l'avenir, lorsque le cours familier du temps se brise.

Keywords : history, historicity, melancholy, crisis, and *kairos*
Mots-clés : histoire, historicité, mélancolie, crise et *kairos*

1. Préambule

Normalien et jeune agrégé d'histoire, tout aurait pu sourire à François Hartog en 1971. Mais il ne se reconnaît ni dans les injonctions à consommer à tout va ni dans la radicalité vindicative des débats intellectuels qui traversent son pays. À vingt-cinq ans, il plonge, sans le comprendre

[1] Université catholique de Louvain.

autrement qu'en évoquant un « désir d'ailleurs », dans cette mélancolie qui ébranle l'ici et le maintenant, ce que l'on appelle la *situation* en philosophie et la *place* dans le langage quotidien. Elle décale et déplace. Elle force ou invite à prendre distance. Sa négativité paralyse, mais elle sait aussi être le *kairos*, l'occasion de prendre un chemin inattendu et de s'épanouir là où l'on ne pensait pas aller. Cinquante ans plus tard, François Hartog en a fait le point de départ pudique d'une brève autobiographie intellectuelle, *À la rencontre de Chronos* (2022) pour la collection du CNRS « Les grandes voix de la recherche ».

2. Entre deux matérialismes

Au début des années 1970, tout rebute François Hartog, le hérisse et le blesse. L'ancien étudiant de 1968 refuse de se reconnaître dans le consumérisme qui déferle depuis que le pays a achevé sa reconstruction. Quant au jeune historien, il ne ressent que des impasses dans l'antihumanisme qui écrase, en France, les débats sur la scène intellectuelle (Hartog F. 2022 : 15-16, 22-26).

La consommation de masse multiplie les objets aussi absurdes que le bain moussant au (faux) parfum de pêche ou de pomme verte. Tandis qu'elle assomme ses victimes de vaines promesses et accable ceux qui peuvent en démonter les ressorts, un autre matérialisme, logé au cœur-même du sens, déchire, lui, l'esprit et l'âme. Il s'est développé avec le structuralisme qui est devenu une machine de guerre dressée contre la philosophie du sujet conscient lorsqu'Hartog entre à la rue d'Ulm en 1968. (Delorme-Montini, B. 2024 : 23-30). Son emprise est partout, en sociologie, dans la pensée du droit, de la justice, de l'éducation, de la vie psychique, ou encore parmi les artistes et la critique et dans les débats médiatiques qui enfièvrent l'époque. Mais il ébranle avant tout les historiens en attaquant frontalement leurs présupposés et leurs méthodes. Le temps et l'événement sont balayés au nom de l'immutabilité des structures ; le sujet et l'individu sont réduits à des ectoplasmes agités par une vaine raison occidentale ; et le récit est doublement dénoncé, comme illusion et comme manipulation – une accusation loin d'être secondaire au regard de la signification première du terme *histoire*. Hartog revient sur ce moment radical dans son autobiographie intellectuelle, sans toutefois évacuer le fait, qu'effectivement, au sortir de 1945, le temps, le récit historien et la foi en l'action des hommes, soit ne pouvaient plus dire grand-chose, soit étaient soigneusement évacués des discours après l'infamie de tout ce à quoi on les avait fait servir au cours des décennies précédentes.

> Le structuralisme, vite devenu un mot-valise, a correspondu à une période où faire face à ce qui avait eu lieu entre 1939 et 1945 était difficile, voire impossible. […] Fernand Braudel[2] […] déclarant son peu de goût pour l'événement et en donnant […] le premier rôle à la longue durée, évitait le passé récent. D'où il suivait, concluait-il, que les hommes font moins l'histoire qu'elle ne les fait : elle « façonne leur destin, et, du même coup, limite leurs responsabilités ». Du côté de la philosophie, expulser le sujet au profit des structures ou du système, qu'il s'agisse de la langue, de l'inconscient ou de « la mort de l'homme » allait dans le même sens (2022 : 23-24).

Le mal-être du jeune intellectuel dépasse donc de loin les effets d'un *spleen* plus ou moins accusé au moment de passer à la vie adulte. Si la mélancolie est d'abord le vertige de ne pas se sentir à sa place et, même, de n'avoir pas de place (Helmreich Ch. 2019. Tellenbach H. 1979 : chap. III et IV), la mélancolie qui le saisit alors concerne, en réalité, la possibilité de l'agir humain, celle-là précisément, qu'on appelait l'Histoire depuis le 19e siècle avec Hegel, Marx, Victor Hugo et tous ceux qui croyaient au progrès. La question de Jean-Marie Domenach, dans le numéro de mai 1967 de la revue *Esprit*, posa exactement les enjeux intellectuels, éthiques et politiques. Hartog la rappelle dans le même passage, au début de son autobiographie :

> « Comment [Lévi-Strauss, Lacan, Althusser et Foucault] peuvent-ils être progressistes », se demande-t-il, et vouloir donc « changer l'ordre des choses alors qu'ils récusent l'histoire, n'y voyant comme Lévi-Strauss qu'une particularité ethnographique ? » C'était contradictoire. « À la limite », conclut-il « ce n'est pas seulement la capacité humaine d'intervention, la *praxis*, qui est niée, mais la possibilité même de d'événement. » (Hartog F. 2022 : 24 et *Esprit*, 260, mai 1967 : 346).

Ainsi, la mélancolie pourrait-elle être collective et un fait d'époque, autant qu'un mal-être solipsiste, une pure péripétie dans un parcours individuel. Elle serait directement liée au sentiment de discordance entre les valeurs que l'on avait d'abord confiées au temps, passé ou à venir, et la réalité d'un nouveau présent qui les dément et anéantit. François Hartog a longuement réfléchi à la destinée de Chateaubriand dont l'existence a basculé, à vingt ans, en 1789, devenant pour le reste de son âge, pendant et après la Révolution, l'Empire, la Restauration et la Monarchie de Juillet, ce « nageur entre deux rives » des *Mémoires d'outre-tombe,* entre un passé et le monde qui lui était attaché et un futur indéchiffrable (2022 : 41-46 et Hartog F. 2016 : 172-177). D'une

[2] Historien français (1902-1985). Braudel élabora, dans les années 1950, le concept de *longue durée* qui connut un grand retentissement.

certaine manière, l'évitement structuraliste de l'histoire après 1945 était aussi une mélancolie, une façon de surmonter les béances (Hartog F. 2024 : 266-279).

3. Le temps au pluriel

À vingt-cinq ans, la mélancolie interrompt donc le fil d'un parcours universitaire qui paraissait tout tracé. François Hartog embarque très loin de la France, pour l'océan Indien, l'archipel malais et les îles du Pacifiques, Joseph Conrad, Victor Segalen et *Tristes tropiques*, dans son sac. Au fil des escales et des petits métiers qu'il exerce, il décentre ses repères et développe un nouveau regard. À Singapour, entrée déjà dans la compétition mondiale, il découvre que les contrastes saisissants entre la modernité conquérante et les modes de vie traditionnels renvoient à de profonds écarts de temporalité (2022 : 17). Les centres d'affaire, dans leur course au profit et leur obsession de la modernité, et les quartiers populaires qui poursuivent avec l'évidence du « toujours ainsi » des façons de faire ancestrales, vivent des temps séparés, mutuellement étrangers, qui modèlent leur vision du monde et de l'existence, leurs projets et leurs manières de faire. À Tahiti, il apprend « à passer de l'autre côté » du regard occidental et à écouter les fractures des imaginaires quand le temps familier disparaît (2022 : 17-19). Il comprend que les *Immémoriaux,* loin d'être arrimés au cours paisible d'une histoire infinie (comme le nom que leur avait donné Victor Segalen aurait pu le laisser supposer), ont été, au contraire, arrachés à leur mémoire, à leurs repères et à leurs façons de faire par la colonisation et la christianisation. « Par le baptême, ils recevaient un prénom chrétien, entraient dans un temps radicalement nouveau, celui qui se décomptait en années à partir de Jésus-Christ et voyaient leur vie réglée par un calendrier inédit, celui de la liturgie chrétienne. À l'exception de quelques récalcitrants […], ils devenaient de parfaits 'immémoriaux' » (2022 : 17-19).

Les travaux de l'anthropologue américain Marshall Salhins (1930-2021) achèvent son initiation en décapant de leur apparence universelle les concepts purement occidentaux d'*histoire* et d'*événement*.

> Ne commençant pas par poser une coupure entre le présent et le passé, [l'histoire parmi les peuples des îles du Pacifique] ignore l'événement au sens que lui a donné l'histoire moderne occidentale comme ce qui ne se répète pas. Le régime temporel [des Maoris] est celui d'une réabsorption du passé dans le présent : l'événement n'advient pas, il revient, dans la mesure où il est perçu comme structurellement identique à l'événement originel (2022 : 19-20).

De ces rencontres et de ces apprentissages, il ressortait ainsi que le temps est une représentation qui donne une direction à l'existence, un fondement aux lois et aux pratiques et un sens aux vicissitudes des sociétés et aux tribulations individuelles. Il est un récit, une histoire, aussi nécessaire que l'air, que l'eau et que le pain. Mais de ce temps, de ce récit et, en définitive, de cette histoire, les historiens ne se préoccupaient pas, enfermés qu'ils étaient dans leur besoin de reconnaissance parmi les tenants des sciences positives. Michel de Certeau l'exposa sans détour en 1975 : « L'objectivation du passé du passé depuis trois siècles a fait du temps l'impensé d'une discipline [l'histoire] qui ne cesse de l'utiliser comme instrument taxinomique ». L'observation de l'historien et psychanalyste jésuite frappa profondément François Hartog (2022 : 10). Elle opérait le pont entre ce qu'il avait découvert dans ses voyages des usages multiples du temps et les interrogations lancinantes que le structuralisme avait insinuées en lui. La mélancolie qui l'avait frappé à Paris devenait intelligible. L'expérience personnelle de manquer à une place se fondait dans les questions proprement humaines de la *situation* et de l'*historicité*. Sans rejeter les interpellations salutaires du structuralisme, il y avait de la place pour le sujet, pour l'événement, pour le temps.

Il s'engage dans la recherche, défend une thèse d'État en 1979, enseigne successivement aux Universités de Metz et de Strasbourg et rejoint, en 1987, l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS) où il devient directeur d'études et titulaire de la chaire « Historiographies anciennes et modernes ».

4. L'historicité ou l'expérience du temps

En 1980, le socle de ses recherches est là : le temps est une expérience et un horizon ; et l'histoire (savante, populaire, religieuse, politique…) est le récit qui leur donne une signification. Mais comment les collectivités et les individus pratiquent-ils ces repères au gré des cultures, parmi les continents et les époques, au cœur des cités et dans les champs ? Ce sera la question d'une vie pour François Hartog qui, bien sûr, ne le sait pas encore (Hartog F. 2005 : 295).

> Vivre pour les humains a toujours consisté à faire l'expérience du temps. Faire face à *Chronos* a toujours été à l'ordre du jour des différents groupes sociaux. […] Multiples, innombrables même ont été, au cours des siècles, les façons d'y procéder à travers récits ordinaires ou mythiques, constructions religieuses, théologiques, philosophiques, politiques, théories scientifiques, représentations artistiques, œuvres littéraires, projets architecturaux, aménagements urbains, inventions techniques et fabrication d'instruments pour le mesurer et pour rythmer la vie […]. Rien de ce qui est humain ne lui est étranger, c'est-à-dire n'échappe à sa prise et à son empire (2020 : 10-11).

Helléniste, il consacre ses premiers travaux aux *Histoires* d'Hérodote et à l'*Odyssée* d'Homère, non pour en recueillir et analyser les contenus explicites (des générations d'historiens s'y étaient déjà employés), mais pour interroger l'imaginaire et les pratiques de l'Antiquité grecque déployés autour de la mémoire, du récit et du temps (deux brèves synthèses dans 2005 : 53-73 et 2012 : 69-96). Puis, il entreprend la biographie intellectuelle de quelques historiens français du 19e siècle qui avaient fait entrer l'histoire dans le cercle des sciences humaines. Leur méthodologie innovante et leurs travaux pionniers étaient bien connus, mais le besoin intérieur qui les avait faits historiens restait entièrement une tache aveugle, tout comme on ne savait rien, au-delà de quelques effets de mode, des motivations profondes des publics qui avaient plébiscité leurs livres et s'étaient pressés à leurs cours et à leurs conférences. En réalité, ce qui les habitait, à la table d'écriture, dans les librairies, sur l'estrade ou dans l'auditoire, ce qui les rassemblait, était d'être, tous et chacun, situés après 1789, confrontés à la cassure essentielle du temps que la Révolution avait opérée. Il fallait, intimement et collectivement, une nouvelle intelligibilité du cours des choses, une autre histoire pour parer à l'essentielle question mélancolique (mais nullement passéiste) qui les occupait : Quelle était leur place, ici et maintenant ? Ils étaient littéralement « désorientés », comme nous le sommes devenus à notre tour, au 21e siècle, avec l'Anthropocène et les bouleversements géopolitiques du monde.

Le temps – la mélancolie le rappelle – est l'impermanence de tout, parmi les vivants et dans l'univers des matières. Mais à vrai dire, nous ne savons pas le définir, ni positivement, ni autrement que par des métaphores (le fleuve, le sablier, l'horloge…), des allégories (les Parques…) et des images (dont la trompeuse ligne du temps). En revanche, chaque humain ressent et vit la différence des temps. Le temps, alors, est trois : *passé*, *présent* et *futur*, chacun irréductible aux deux autres, tout en ne prenant sens que par rapport à eux, dans des aller et retour indémêlables. Au centre du jeu, le présent est tissé d'un « champ d'expérience » et d'un « horizon d'attente », pour reprendre les mots de l'historien allemand Reinhardt Koselleck (1923-2006) qui ont mis François Hartog sur la piste des « régimes d'historicité » (2022 : 28-32).

L'historicité ne renvoie pas, ici, à une simple inscription dans une suite chronologique. Elle « exprime, ainsi qu'il l'expose, la forme de la condition historique, la manière dont un individu ou une collectivité s'installent et se déploient dans le temps » (2012 : 14). Décomposons : la *condition historique* signifie l'être au monde des humains dans l'impermanence. *Forme* et *manière* renvoient à l'existence (car la condition historique ne relève pas de l'essence). Elles créent la texture du présent en liant les catégories temporelles du *passé*, du *présent* et du *futur*. Elles ne sont jamais d'un poids égal ; et Hartog montre que trois régimes (ancien, moderne/futuriste et

présentiste) en privilégient respectivement une à laquelle ils soumettent les deux autres. Cet ordonnancement oriente les idées, les émotions, les sensibilités, les désirs, les projets, les règles, les lois, et les façons de faire.

Historicité, dans les années 1990, était un terme assez neuf en français, employé surtout en philosophie. Hartog explique qu'il l'a choisi « plutôt que temporalité afin de bien marquer le rôle premier tenu par l'expérience (*Erfahrung*) du temps » (2022 : 37), et qu'il a privilégié « *régime* plutôt que forme ou type d'historicité » afin de ne rien figer, et de se garder des structures abstraites :

> Le prescriptif n'épuise pas le sens du mot *régime* qui, au contraire, laisse aussi une place à la souplesse et au jeu : il y a le régime alimentaire, le régime politique, le régime des vents, le régime d'un moteur, aujourd'hui le régime climatique. À chaque fois, ce qu'on désigne est un composé, un mélange, un mixte, dont les divers composants ou ingrédients entrent en proportions variables et se combinent de façons changeantes (2022 : 37).

En Occident, le passé avait dominé très longtemps, avant que, par paliers, le XIX^e^ siècle se fût voué au futur. Épuisés tous les deux après 1945, ils cédèrent la place à un « présent omniprésent, comme on dit omnivore » ([2003] 2012 : 17). Et parce que les régimes d'historicité, bien plus que des objets historiques parfaitement constitués, sont avant tout des invitations à penser le temps présent (2022 : 38), Hartog publie en 2003 *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps* qui rencontre un large public en mettant des mots sur un mal-être ambiant.

L'expérience de Berlin, dix ans auparavant, avait apporté tout ce que l'examen des textes ne pouvait donner. Une bourse de recherche du Wissenschaftskolleg lui avait permis d'y flâner, observer et réfléchir, le nez au vent, toute une année, en pleine liberté. Quatre ans après la chute du mur, la capitale retrouvée s'offrait comme « une ville entre plusieurs temps […] selon le quartier où vous trouviez, voire d'une rue à l'autre » (2022 : 49). « Quittant le seul registre discursif, c'était l'occasion ou jamais pour le régime d'historicité d'accéder au concret » (2022 : 48).

> Avec aussi ses grands espaces vides, ses friches et ses ombres, ses balafres et ses cicatrices, [la ville] apparaissait mal placée dans le temps. Le *no man's land* qui, à l'époque du mur séparait l'Est de l'Ouest, demeurait encore une frontière temporelle. Là, en somme, plus nettement et plus douloureusement qu'ailleurs affleurait un impensé du temps. Là plus qu'ailleurs les discordances temporelles se donnaient à voir renvoyant à des expériences différentes du temps, selon que le passé ou le futur avaient prévalu dans les choix architecturaux : le néoclassique élégant ou le gothique de Schinkel, le lourd monumental Wilhelminien, le ministère de

> l'Aviation du Reich de Goering et le modernisme épuré de la Neue Nationalgalerie […] ou, après 1960, les courbes postmodernes de la Philharmonie […]. Là on pouvait suivre les formes tantôt juxtaposées, tantôt heurtées […] des rapports au temps, que la ville avait noués depuis Frédéric le Grand jusqu'à la chute du mur, sans omettre le Troisième Reich (2022 : 49-50).

« Que détruire, que conserver, que reconstruire et comment ? » Les questions surgissaient de partout, appelant « autant de décisions et d'actions [engageant] un rapport explicite au temps, qui [crevait] à ce point les yeux qu'on [s'employait] à ne pas le voir ? » (2012 : 30). Lorsqu'il retrouve Berlin en 2014, les choses avaient été tranchées. Désormais, la ville n'était plus « entre les temps », mais livrée à un présent enroulé sur lui-même comme un fœtus *in utero* qui ne saurait rien de sa conception et n'attendrait nulle naissance, à l'image des façades de verre des sièges des banques et des firmes mondialisées.

> Le centre-ville était méconnaissable. […] Particulièrement emblématique d'une architecture de verre très présente, les toutes récentes Galerie Lafayette dues à Jean Nouvel furent aussitôt célébrées comme le « nouveau temple de la consommation ». On allait ainsi dans la même rue du néo-classique au post-moderne, mais au service du présent. Fermées sur elles-mêmes, les façades de verre tendent au solipsisme. Elles réfléchissent mais ne dialoguent pas (2022 : 52).

L'expérience ravive et amplifie les questions qu'il avait posées dans *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*. Face à la « tyrannie de l'instant et [au] piétinement d'un présent perpétuel […] que peut proposer l'historien ? » (2012 : 13). La plus grande partie des humains vivent « dans la désorientation la plus complète » (2022 : 79). Les crises sont partout, dans des réactions en chaîne et le nouveau présentisme du 21e siècle est perclus d'impasses : l'accélération (« des cycles de la consommation de plus en plus courts, une obsolescence de plus en plus rapide de tout, des retours sur investissements sans délais une valorisation de l'instantanéité et de la simultanéité […], des ordinateurs prenant des décisions en nanosecondes ») ; la course à l'innovation ; l'urgence (« l'urgence est partout et dispense de donner toute autre explication ou justification ») et ses corollaires, la dépression et l'épuisement (burn-out) ; la catastrophe ; le tout est événement ; et la même loi qu'un événement et une catastrophe chassent les précédents (2020 : 278-281). Hartog s'était longuement intéressé aux crises du temps pour déchiffrer un régime d'historicité et ce qui avait présidé à son établissement (2022 : 38). Désormais, il renverse la démarche, et propose de partir des régimes d'historicité pour comprendre « les structures temporelles des

crises » (2022 : 68). Il est devenu un « guetteur du présent »[3] (2022 : 15). La nouvelle nécessité de travailler en historien du temps est là.

5. Face à l'Anthropocène

Mais la folie de l'instant sans dimension n'était pas tout. Voilà que « la bulle présentiste a été percutée par un temps […] très nouveau. » (2022 : 79). « Le présentisme, habitué à ne rien voir au-delà de lui-même, se trouve soudain confronté à un futur et un passé immenses, ceux de la Terre » (2022 : 80). La géologie expulse le sujet et les humains font face à un formidable décentrement[4]. Le récit est impossible devant un temps si long qu'il échappe à toute représentation. Énoncé en milliards d'années, et défini sous la forme qui échappe au sens comme ce qui, à la fois, est à faire et ce qui est déjà joué, le temps de l'Anthropocène semble tuer dans l'œuf toute tentative psychique, philosophique, politique, religieuse ou poétique de le circonscrire. « Quoi que nous fassions aujourd'hui, expliquent les climatologues, nous avons déjà modifié le climat pour les cent mille ans à venir. Que faire alors ? Accélérer, ralentir, mais quoi et comment ? Qui en décide ? » (2022 : 80). « Où donc placer cette urgence récente au milieu de toutes les urgences qui assaillent les sociétés de par le monde ? […] À la limite, quand l'urgence est partout, se forme une sorte de nœud temporel où tout s'entremêle. Ce n'est plus un impensé du temps, mais un temps qu'on ne sait pas comment penser : impensable » (2022 : 91-92).

Tout bascule, ou devrait basculer, ou ne parvient pas à basculer, avec le concept d'Anthropocène. François Hartog le reçoit avec le même choc que beaucoup. Désormais, dans ses travaux, il fait entendre une voix personnelle, comme dans la dédicace, en 2020, de *l'Occident aux prises avec le Temps* à sa petite fille nouvelle née (2020 : 16), et il recourt à un « nous », jusqu'alors inconnu sous sa plume. Le désarroi et les interrogations de ses vingt ans flambent à nouveau, mais à un tout autre niveau. Il ne s'agit plus de protester face au tout-consommation ou d'échapper aux querelles de la vie intellectuelle : il en va du système Terre. Des humains. De tous les vivants. De sa petite fille.

Il s'engage, dans le champ de ses compétences. La « cécité du présentisme n'est plus tenable, ne devrait pas l'être » (2022 : 97). Il s'agit de revisiter le passé avec de nouvelles questions, « pour pointer les occasions manquées, les bifurcations ratées, les possibles empêchés, bref pour écrire une autre histoire » (2022 : 95). Il faut doubler la vérification que les faits ont bien eu lieu (dans

[3] Le mot est de Péguy, fut lui-même été plongé dans la discordance des temps.

[4] Du moins les Occidentaux et les sociétés mondialisées car les cultures traditionnelles qui ne se sont jamais senties en surplomb de la terre et des vivants.

une sorte de *fact checking* historien) de l'examen critique de ce à quoi ils ont conduit. Comme d'autres contemporains, il réfléchit à l'histoire proprement dite (et non aux méthodologies qui lui assureraient une légitimité dans le mouvement post-moderne de déconstruction, tellement débattues dans les années 1970) et à ce que peut l'historien. Reprenant le vœu de Valéry, il appelle une histoire à même de « multiplier les idées » (2020 : 9) et invite à « rétablir une circulation effective entre passé, présent et futur » (Boucheron P., Hartog F. 2018 : 76). L'histoire redevient récit. Un récit primordial, mais un récit à réinventer de la cave au grenier et à situer résolument, lorsqu'il le faut, contre le vent et les discours mauvais (*Ibid*. : 75-77 ; Boucheron P. 2023 ; 2024/1 : 36-37, 75, 78-79 ; 2024/2). Hartog livre son projet dès la première page de sa grande synthèse *Chronos. L'Occident aux prises avec le Temps* (2020) : « Donner des idées, en multipliant les points de vue, c'est nous aider à voir ce que nous ne voyons pas ou ne pouvons pas voir, ce qui nous aveugle, nous fascine, nous effraie ou nous horrifie, bref le présent "indéductible" » (2020 : 9).

6. Épilogue – un temps sans précédent, de l'incertitude

Si Valéry invoquait la déduction (« le présent indéductible »), nous sommes confrontés aujourd'hui à quelque chose de plus total, de plus viscéral : l'incertitude, devenue la première caractéristique de nos rapports au temps. Cela ne signifie pas, loin de là, que les humains ne l'ont pas éprouvée au cours des siècles et des millénaires précédents. Mais, d'une manière ou d'une autre, elle demeurait à un certain niveau du présent ou du proche (comme l'inquiétude sur le sort de la récolte à venir), surplombée par une coupole de sens. Une situation peut être un marais désespérant. La balance entre *krisis* et *kairos* a longtemps permis de penser, sinon d'entrevoir, une issue aux violences du présent. *Krisis* (l'instant problématique) et *kairos* (le moment favorable, l'occasion à saisir, l'ouverture et sa force inaugurale) ont fait corps pendant plus de deux mille ans en Occident, avant que *krisis* ne prenne toute la place à la fin du 20e siècle, sous la forme soit d'un abîme, soit du Jugement dernier de l'Anthropocène (2022 : 29-82).

Kairos, finalement, n'est pas venu, à l'issue de la pandémie de covid 19. Celle-ci, au contraire, a encore exacerbé le présentisme : « plus que jamais, les sociétés ont vécu sous la tyrannie de l'urgence et, aussitôt, du retard » (2022 : 104-112). Puis, le temps de la guerre (des guerres) est revenu : les chars russes ont envahi l'Ukraine le 24 février 2022.

> Aux incertitudes politique, économique, sociale, sanitaire, environnementale, climatique, avec leur cortège d'urgences au milieu desquelles nous nous trouvions déjà empêtrés, voici qu'avec la guerre, ce "maître aux façons brutales" ont surgi une nouvelle incertitude et une nouvelle

> urgence auxquelles les Européens, en particulier, n'étaient pas préparés refusant jusqu'à la dernière seconde d'y croire (2022 : 112-113).

À la rencontre de Chronos est près de sortir. Hartog rassemble à chaud quelques éléments dont le dévoiement de l'histoire et du récit national par Vladimir Poutine, sans la possibilité de pousser plus loin parce que la guerre vient de commencer et que le livre est sous presse. La réflexion viendra dans l'ouvrage suivant, en 2024. *Départager l'humanité. Humains, humanismes, inhumains* apporte le versant resté implicite dans les travaux sur le temps des hommes. Il rejoint aussi d'autres voix contemporaines, attentives à « la dualité de l'absence et de la présence » qui incarne l'essence de l'existence humaine (Grossman D. 2024)… et sans nul doute celle de la mélancolie endurée et créatrice.

Bibliographie

Patrick BOUCHERON 2024/1, *Libertés urbaines*, Paris, CNRS Éditions, Coll. « Les grandes voix de la recherche »

- 2024/2, « Nous avons imaginé cette cérémonie d'ouverture des JO comme un manifeste contre la peur », *Le Monde,* 30 juillet

- 2023, *Le temps qui reste*, Paris. Seuil, Coll. « Libelle »

Patrick BOUCHERON, François HARTOG 2018, *L'histoire à venir*, Toulouse, Anacharsis. Coll. « Essais », Série « Histoire »

Bénédicte DELORME-MONTINI 2024, *Le moment post-moderne*, Paris, Gallimard, Coll. « Le débat »

Nathalie DEPRAZ 2019, « Erleben, Erlebnis » in Barbara Cassin (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies. Le dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Seuil et Le Robert, édition augmentée, pp. 369-371.

David GROSSMAN 2024, *Le Cœur pensant. Réflexions sur un chaos annoncé*, traduit de l'hébreu par Jean-Luc Allouche et de l'anglais par Clément Baude, Paris, Seuil

François HARTOG 2024, *Départager l'humanité. Humains, humanisme, inhumains,* Paris, NRF Gallimard, Coll. « Bibliothèque des histoires »

- 2022, *À la rencontre de Chronos*, Paris, CNRS Éditions, Coll. « Les grandes voix de la recherche »

- 2020, *Chronos, l'Occident aux prises avec le Temps*, Paris, NRF Gallimard, Coll. « Bibliothèque des histoires »

François HARTOG et Michael WERNER 2019, « Histoire », in Barbara Cassin (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies. Le dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Seuil et Le Robert, édition augmentée, pp. 554-565

François HARTOG 2016 [2013], *Croire en l'histoire*, Paris, Flammarion. Cité à partir de l'édition dans la coll. *Champs. Histoire*

- 2012 [2003], *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, nouvelle édition. Cité ici à partir de l'édition dans la coll. « Points Seuil »

François HARTOG 2005, *Évidence de l'histoire, Ce que voient les historiens*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales. Cité à partir de l'édition dans la coll. *Folio histoire*, 157

Christian HELMREICH 1919, « Sehnsucht », 1122-1125, in Barbara Cassin (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies. Le dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Seuil et Le Robert, édition augmentée

Melancolia o la formula del desiderio

Francesca Rachele Oppedisano[1]

This paper aims to address the theme of melancholy in an artistic, philosophical, and analytical sense. Albrecht Dürer's masterpiece is considered here as a primary iconographic function, whose symbolic mechanism can be reactivated and recognized as a 'working factor'; in numerous subsequent works, such as in Nostalghia (1983) by Russian director Andrej Tarkovsky, *Melancholia* (2011) by Danish director Lars von Trier, and in Jean-Paul Sartre's seminal novel *La Nausée* (1938). The works examined here take up again some of the substantial themes of the philosophical and analytical thought of the twentieth century, underlying the fundamental yet current 'posthumous'; concept of the 'end of the world' developed by anthropologist Ernesto De Martino.

Il presente scritto intende affrontare il tema della melancolia in senso artistico, filosofico e analitico. Il capolavoro di Albrecht Dürer viene qui preso in considerazione come una funzione iconografica primaria, il cui meccanismo simbolico può essere riattivato e riconosciuto come 'fattore operante' in numerose opere a venire, come per esempio in Nostalghia (1983) del regista russo Andrej Tarkovskij, Melancholia (2011) del danese Lars von Trier e nel romanzo epocale di Jean-Paul Sartre La Nausée (1938) Le opere qui in esame attuano la ripresa di alcuni dei temi sostanziali del pensiero filosofico e analitico del Novecento alla base del fondamentale quanto attuale concetto 'postumo' di "fine del mondo" elaborato dall'antropologo Ernesto De Martino.

Keywords : melancholia, *Sacrifice*, E. De Martino, A. Tarkovskij, L. von Trier
Parole chiave : melanconia, *Sacrificio*, E. De Martino, A. Tarkovskij, L. von Trier

1. Melanconia come esilio

Nostalghia (Tarkovskij A. 1983), è il primo film che Andrej Tarkovskij (1932-1986) gira fuori dalla Russia, è il film dell'esilio volontario dal mondo di appartenenza. Il regista russo insiste per mantenere il titolo dell'opera nella sua lingua madre perché la traduzione italiana del termine

[1] Storica dell'arte contemporanea, studiosa, curatrice presso Palazzo Esposizioni Roma.

diverge semanticamente dal senso della parola che in russo equivale a un desiderio doloroso del ritorno in patria (Kokoshkina S. 2010 : 124). Non allude al desiderio ardente di un ritorno al passato[2]. In *Saturno e la Melanconia,* Klibansky, Panofsky e Saxl nel tracciare il destino semantico del termine *melanconia* che condurrà alle fonti interpretative dell'opera di Dürer, sottolineano come nel tardo medioevo francese il termine si emancipi dal suo significato medico patologico (riferito ad una malattia o ad un temperamento) per assumere connotati poetici, indicando uno stato d'animo più o meno temporaneo di assoluta prostrazione e annichilimento delle forze creative e di « tristezza senza causa » (Klibansky R., & Panofsky E., & Saxl F. [1964] 1983 : 205) da cui ci si può risollevare con l'aiuto dell'intelletto. Questa nozione di melanconia poetica si sviluppò parallelamente e indipendentemente alla nozione di melanconia « come condizione per realizzazioni creative » fino a convergere in momento fondamentale (Klibansky R., & Panofsky E., & Saxl F. [1964] 1983 : 212). Fu Marsilio Ficino sul finire del Quattrocento « a dare foma all'idea di genio melanconico » (Klibansky R., & Panofsky E., & Saxl F. [1964] 1983 : 241). Nel film di Tarkovskij il personaggio di Domenico incarna da un lato la ripresa della tradizione medioevale, il folle affetto dall'umor nero, dall'altra rilancia su un piano moderno la questione di quella che Ernesto De Martino chiama « una colpa mostruosa » (De Martino E. 2019 : 185), ossia l'assunzione del peso di una frattura ontologica di soggetto e oggetto che sfocia nel declino patologico di una scissione. Si domanda, infatti, Domenico nella famosa scena girata a piazza del Campidoglio a Roma : « Dove sono quando non sono nella realtà e neanche nella mia immaginazione ? Faccio un nuovo patto con il mondo ». Domenico si posiziona al centro della piazza simbolo del Rinascimento italiano, dell'uomo misura di tutte le cose, in cima a quella che si credeva fosse la statua di Costantino, simbolo della conciliazione tra oriente e occidente, per redimere l'uomo dal peso della catastrofe, dal peso della colpa mostruosa che sta a fondamento della scissione o del mancato accordo, invocando un ritorno dell'animale uomo alla natura per il tramite del divino. Come annota De Martino :

> Per salvarsi da questo abisso occorre una forza sovraumana. Soltanto una assoluta potenza al di là del tempo e della storia potrebbe superare questa rovina dell'esistenza storica finita, appunto l'uomo non lo può, salvo che non si arroghi un essere uguale a Dio […], proprio questo è il senso dell'onnipotenza dei deliranti schizofrenici : che essa fornisce l'apparenza di stabilità

[2] Nostalgia, da *Nostos* – ritorno e algia dolore – è un termine coniato nel 1688 da un medico alsaziano : significa un dolore che sfuma in una tenue malinconia, il desiderio del ritorno a qualcosa come vago rimpianto.

nell'assoluto alla mancanza di consistenze di presenza del suo distrutto *Dasein* (De Martino E. 2019 : 113).

Osserviamo l'angelo di Dürer, è di fatto è un autoesiliato nella sua posizione di quinta dal resto della composizione.

2. Forme della rappresentazione della catastrofe L'attesa della fine del mondo

Prima di sacrificarsi dandosi fuoco Domenico in Piazza del Campidoglio si era chiuso all'interno delle proprie mura domestiche per aspettare che passasse la *fine del mondo* nella speranza di salvare la famiglia dalla catastrofe. Esiste nell'umano una pulsione che lo psicanalista Massimo Recalcati chiama *securitaria* (Recalcati M. 2024), il risultato cui mira questa pulsione è difendere la vita. Recalcati ne ravvisa il paradosso : la pulsione si ribalta contro se stessa, si difende dalla vita. Non si tratta della pulsione di morte che secondo Freud vorrebbe ristabilire la quiete impastandosi alla libido determinando il destino di ogni essere umano (Freud S. 1977 : *passim*) un destino del tutto simile a quello ravvisato da Schopenhauer sulla scorta delle letture de La Bhagavadgītā e che, se pur tardivamente, Freud riconosce a posteriori come analogo filosofico alla pulsione di morte. La pulsione che invece Recalcati chiama *securitaria* conduce a una inedita declinazione dello stato malinconico che riguarda il nostro tempo presente e che Recalcati definisce *neo - melanconia* : non solo una tendenza psicopatologica ma anche civile, politica, culturale, a restringere l'orizzonte del mondo, a rifugiarsi dal carattere perturbante della vita che si è manifestato in tutta la sua drammatica potenza durante e dopo il periodo pandemico. Si tratta di una spinta, a questo punto non solo endemica ma anche sociale, all'auto confinamento che aggiunge ulteriore peso alla grigia tonalità affettiva del soggetto melanconico per il quale il presupposto drammatico è che nulla ha più senso. Il soggetto melanconico decide allora, ci dice ancora una volta Recalcati, di uscire dal quadro della realtà, di uscire di scena assumendo su di sé il peso dell'esistenza nella sua mancanza di senso, la vita in quanto tale.

3. Il reale è la cosa
Il poliedro e gli strumenti di misurazione del reale

Tutte le volte che il quadro della realtà è perturbato, noi facciamo esperienza del reale. La realtà, sempre secondo la topica psicoanalitica di matrice freudiana, è quel sistema ordinato dalla coscienza che impartisce regole spazio - temporali che ordinano l'ambiente. Osserviamo tutti gli strumenti di misurazione che attorniano la *Melancolia* di Durer. Ad un tratto questi strumenti di misurazione diventano inservibili perché insufficienti a circoscrivere la realtà affinché possa essere abitata dal soggetto. La realtà diventa non più compatibile con il linguaggio manifestandosi nella sua radicale alterità. L'esistenza del Reale emerge, si fa sentire come un « eccesso ingovernabile di vita » (Recalcati M. 2024). Provoca angoscia.

Da un punto di vista antropologico che tiene conto del pensiero psicopatologico nella linea di una analitica esistenziale tracciata dallo psicoanalista esistenzialista Ludwig Binswanger sulla scorta del pensiero heideggeriano e della ripresa in positivo di taluni concetti ripensati dal filosofo Nicola Abbagnano, Ernesto De Martino rielabora, sebbene incompiutamente, ciò che chiama « l'ethos del trascendimento intersoggettivo » :

> Quando l'uomo esperisce davvero il limite del suo mondo e si affaccia sul nulla perché non sa più trascenderlo […], quando l'ordine delle sue memorie culturali dilegua, è il mondo che sprofonda : e tanto poco questo esperire può venir celebrato come libertà, che si tratta di una estrema servitù, di una catastrofe dell'esistenza e dell'esistente : la nuda esistenza, nuda cioè di storia umana, e assenza totale, annientamento di sé e del mondo, infedeltà radicale alla vera condizione umana. Certo la nausea di Sartre circoscrive un rischio reale: ma questa nausea deve essere coperta, e proprio questa doverosa copertura fonda le umane civiltà, i mondi culturali concreti nei quali vivere e compiere, se storicamente necessario, i mutamenti più radicali. La nausea e il rischio della nuda esistenza, spogliata della presentificazione valorizza quante umana […], infatti l'esistenza non può essere nuda, e non può perché non deve, e non deve perché essa deve essere *ethos del trascendimento intersoggettivo* (De Martino E. 2019 : 388).

De Martino attribuisce alla melancolia « una colpa mostruosa » che converte l'*operabile* in *inoperabile*. Il melanconico introietta il *crollo dell'ethos del trascendimento*, assume per sé fino al punto di non potersi porre « come centro di decisione e di scelta secondo valori intersoggettivi […], la melanconia si dispera del proprio crollare e di non poter ma arrestare la catastrofe con il puntello di una sola motivazione autentica » (De Martino E. 2019 : 184-185). Si tratta di una catastrofe che investe gli enti intramondani. Essa è il sintomo del « flettersi della potenza del

decidere » (*Ibid.:* 396). La nostra *Melanconia* punta lo sguardo verso l'astro che, come vedremo, può essere inteso presago di eventi catastrofici.

La Nausea di Jean Paul Sartre in origine doveva intitolarsi *Melancolia*. Nel romanzo il protagonista fa esperienza di una rivelazione : fa esperienza, ci dice Recalcati prendendo a prestito un'espressione del filosofo Rocco Ronchi, di una « immanenza assoluta » (Recalcati M. 2024). Il termine usato da Jean Paul Sartre per indicare l'insensatezza dell'esistenza è un termine ripreso da Jacques Lacan nel *Seminario Settimo* (Lacan J. 1994 [1986]) e che entrambi riprendono da Martin Heidegger : *Das Ding*, *la cosa* (Heidegger M. 1984 [1950] : p. 5 e sgg.). La cosa è il luogo di una immanenza assoluta.

Lacan, nella ripresa nel Settimo Seminario dell'antico saggio di Sigmund Freud intitolato *Progetto di una psicologia* (Freud S. [1895] 1968 : passim) rimarca l'dea di una divisione originaria dell'esperienza della realtà, il soggetto vuole ritrovare nella realtà ciò di cui ha già fatto esperienza, il desiderio ruota attorno a questa eventualità di ritrovamento ; tuttavia, qualcosa resta isolato e radicalmente altro come qualcosa la cui estraneità non può essere elaborata, non può in termini psichici, rientrare nella dinamica psichica. La questione a questo punto riguarda ciò che prende il posto della cosa muta, del *das ding*, che ordina e comanda, da un lato abbiamo la realtà, la cosa in sé di kantiana memoria, le cose in quanto mute, ma questo non significa che le cose mute non abbiano alcun rapporto con le parole :

> È attorno al *das ding* come *fremde* estraneo e talvolta anche ostile ma in ogni caso come il primo esterno che si orienta tutto il percorso dei soggetto. Senza alcun dubbio è un percorso di controllo, di riferimento, ma rispetto a che cosa ? Al mondo dei desideri. Il soggetto sperimenta che, dopo tutto, qualche cosa effettivamente c'è, lì, che almeno fino a un certo punto può servire. Servire a che cosa ? A fare da riferimento rispetto a quel mondo di desideri e di aspettative, che è orientato verso ciò che potrà eventualmente servire per arrivare a *das ding*. L'oggetto sarà lì, quando a conti fatti, tutti i requisiti saranno stati soddisfatti, ma naturalmente, è chiaro che ciò che si tratta di trovare non può essere ritrovato. Per sua natura l'oggetto come tale è perduto. Non sarà mai ritrovato. Qualche cosa intanto lì c'è, aspettando di meglio, o di peggio, ma comunque aspettando (Lacan J. [1986]1994 : 64-65).

Osservate gli oggetti allestiti disordinatamente attorno al nostro angelo melanconico.

4. L'orizzonte degli eventi : l'astro cadente

Osservate ora l'astro cadente di cui facevamo accenno poc'anzi nel fondo dell'incisione di Dürer, è quello forse il luogo dell'esistenza che emerge e che si fa sentire come taglio in atto, in potenza, come ingovernabile, provocando un senso di angoscia. Nel saggio *Lutto e Melanconia* (Freud S. 1976 [1917]) Freud ci dice che la vita è una serie innumerevole di tagli, cioè di lutti. Ciò che è fondamentale è sperimentare la separazione come possibilità dell'avvenire sganciato dall'eterno ritorno. Non così per il protagonista della *Nausea* di Sartre, irrelato all'eterno ritorno delle cose : « Io vedo l'avvenire. È, posato sulla strada, appena un po' più pallido del presente. Che bisogno ha di realizzarsi ? Che cosa ci guadagna? […]. Mi strappo dalla finestra e attraverso la stanza vacillando ; mi infischio allo specchio, mi guardo, ho disgusto di me: ancora un'eternità» (Sartre J.-P. 1990 [1938] : 48-49).

Il melanconico è incapace di separarsi dell'oggetto perduto. Si tratta di una impossibilità traumatica che ha origine nel fatto che l'oggetto andato perduto è stato un tempo oggetto di un investimento narcisistico che dava senso al mondo e al soggetto: « nella melanconia impoverito e svuotato è l'Io stesso » (Freud S. 1976 [1917] : 105), a differenza del lutto per il quale ciò che viene svuotato è il mondo esterno, nella melanconia la perdita oggettuale è sottratta alla coscienza, « a differenza del lutto in cui nulla di ciò che riguarda la perdita è inconscio », nella melanconia nulla si sa della perdita oggettuale.

5. « Le apocalissi culturali ». Non sentirsi più a casa propria

Mettiamo a confronto due film che riguardano l'attesa della catastrofe in modo speculare : *Sacrificio* di Tarkovskij (Tarkovskij A. 1986) e *Melancholia* di Lars von Trier (von Trier L. 2011). In entrambi i film l'attesa dell'evento catastrofico si consuma all'interno di un luogo circoscritto, una villa immersa nella natura all'interno della quale vive una famiglia. Nel film di Tarkovskij i due protagonisti parlano del senso dell'attesa che si annida ed è fortemente correlato all'idea dell'eterno ritorno nietzschiano. Quando il soggetto ha perso la sua capacità di rimettere in moto la catena desiderante che spezza il ritorno dell'uguale nella differenza, si appella all'unico fenomeno che può scardinare il peso di questo pensiero persistente e che consiste nel pensare all'eventualità imprevedibile di un evento catastrofico.

Nel bel prologo, ripreso poi nell'epilogo, di Lars von Trier i tre personaggi chiave del film di fronte all'annuncio della catastrofe cosmica si mettono a dimora, costruiscono cioè una capanna entro la quale si riparano in attesa della fine del mondo. Il regista racconta che lo spunto per il

film nacque da una seduta di psicoterapia a seguito di uno dei numerosi episodi depressivi di cui il regista ha fatto esperienza nel corso della vita ; in quell'occasione il suo terapeuta gli aveva detto che in situazioni di pericolo le persone affette da depressione reagiscono in un modo più calmo e razionale perché pensano in partenza che tutto andrà nel peggiore dei modi. Ma ciò che conta è *la messa a dimora* dei personaggi del film di fronte a quello che possiamo ben definire come uno spaesamento cosmico.

A differenza del film di Lars von Trier, nella pellicola di Tarkovskij si tratta di un evento di cui è responsabile l'uomo o, per meglio dire, di cui, con Heidegger, cui l'uomo ha dato seguito e di cui ha finito per perdere il controllo. Nel film si tratta dell'annuncio radiofonico dello sgancio delle bombe atomiche, notizia che getta i protagonisti nel panico. È a partire da questo stato di *suspence* che Tarkovskij indaga il senso della fine assumendo su di sé ciò che Von Trier demanda ad una congiuntura astrale di fronte alla quale nulla possono le povere creature umane se non, come abbiamo detto, assistere alla propria fine mettendosi a dimora. Il film di Tarkovskij apre dove il film di von Trier chiude. L'evento, o per meglio dire, l'eventualità della fine, dischiude la possibilità di attivare una elaborazione, mentre von Trier chiude su un evento che non concede diritto di replica, serrando il senso su sé stesso entifica la *Melancolia* nel non essere, trasformandolo in un sentimento talmente pervasivo da assumere la potenza di una catastrofe cosmica. È come se i due film rappresentassero due interpretazioni possibili dell'incisione di Dürer : l'essere alato assume su di sé il peso dell'umor nero volgendo desiderante il suo sguardo l'orizzonte degli eventi dove si profila l'astro foriero di promesse ; eppure, minacciosamente in caduta verso il pianeta Terra.

Diversamente da Lars von Trier per Tarkovskij il problema della catastrofe, con De Martino, riguarda l'*esser-ci,* l'esserne qui e ora da sempre compresi, aprendo a tutte le problematiche morali etiche e religiose legate al senso dell'esser gettato (della *Geworfenheit*) e al senso di spaesamento dell'uomo moderno. Quando tutti i sistemi simbolici vacillano, quando il sistema magico-religioso viene meno, rivelando il vuoto e l'inconsistenza del senso dell'essere uomo, la crepa si spalanca rivalendo il senso della fine[3].

[3] « La fine del mondo […], c'è sempre stata, che vuoi che abbiano sempre pensato gli Incas o gli Aztechi di fronte ai conquistadores spagnoli, questi marziani piovuti da chissà dove, se non che quella era la fine del mondo ? Noi possiamo dire che era la fine del loro mondo, ma che cos'è la fine del mondo se non sempre la fine del proprio mondo ? » (Cases C. 1985 : 53).

La via più feconda che Sigmund Freud indica per il superamento dello stato melanconico consiste nella riattivazione simbolica di una catena significante protesa a restituire alla vita il senso perduto al fine di riscattare questa cronicizzazione luttuosa.

Sacrificio, l'ultimo film di Tarkovskij si chiude sul bimbo che steso ai piedi dell'albero di cui si era sempre preso cura con il padre, ora perduto, ritrova la voce un tempo smarrita, e pronuncia la frase : « in principio era il verbo. Perché papà ? ». Attiva dal suo essere muto la funzione del padre. Quel *perché* non potrà trovare risposta, rimane una domanda aperta che dopo la morte simbolica del padre dovrà trovare una risposta nella ricerca di senso. Si tratta di un lascito testamentario. Il sacrificio del padre che assume su di sé un destino apocalittico lascia al piccolo di uomo la libertà di prendersi cura della crescita di un albero apparentemente morto e privo di frutti che il bimbo annaffia, giorno dopo giorno, nella fiducia che germoglierà. Si attua così un decentramento : il sacrificio è necessario alla funzione simbolica in quanto mantiene dalla prospettiva del mito ripensato da Freud, un rapporto diretto con la colpa primigenia, con l'uccisione del padre, un tempo necessaria al mantenimento della specie e ora necessaria alla riattivazione della catena desiderante.

È questo il senso della fine conferito all'ultima sequenza di *Sacrificio* in cui il piccolo d'uomo riacquistata la parola, riattivando la catena significante pone la domanda fondamentale che apre e chiude sul senso della fine che è già l'annuncio di un esordio per quell'essere vivente che con un noto gioco di parole Lacan chiama il *parlêtre* : « in principio era il verbo ».

Bibliografia

Ernesto DE MARTINO 2019, « Apocalissi psicopatologiche », in ID., *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, nuova edizione a cura di Giordana CHARUTY, Daniel FABRE e Marcello MASSENZIO, Torino, Einaudi

-2019, « Mundus », in ID., *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, nuova edizione a cura di Giordana CHARUTY, Daniel FABRE e Marcello MASSENZIO, Torino, Einaudi

Cesare CASES 1985, *Un colloquio con Ernesto de Martino*, in ID., *Il testimone secondario. Saggi e interventi sulla cultura del Novecento*, Torino, Einaudi

Sigmund FREUD 1968 [1895], « Progetto di una psicologia », 201-244 in ID., *Opere,* a cura di Cesare Luigi MUSATTI, 1ed. italiana, Torino, Bollati Boringhieri, Vol. 2

-1976 [1917], « Lutto e Melanconia », 102-118, in ID., *Opere,* a cura di Cesare Luigi MUSATTI, 1ed. italiana, Torino, Bollati Boringhieri, Vol. 8

- 1977 [1920], « Al di là del principio di piacere », 189-247, in ID., *Opere,* a cura di Cesare Luigi MUSATTI, 1ed. italiana, Torino, Bollati Boringhieri, Vol. 9

Martin HEIDEGGER 1968 [1950], *Sentieri interrotti,* presentazione e traduzione di Pietro CHIODI, 1a ed. italiana, Firenze, La Nuova Italia

Jacques LACAN, 1994 [1986], *Il Seminario*, Libro VII, ed. it. a cura di Giacomo CONTRI, Torino, Einaudi

Raymond KLIBANSKY, & Erwin PANOFKY, & Fritz SAXL [1964] 1983, *Saturno e la melanconia: studi di storia della filosofia naturale, religione e arte,* trad. Renzo FEDERICI, Torino, Einaudi

Jean-Paul SARTRE, *La Nausea*, 1990 [1948], traduzione di Bruno FONZI, Torino, Einaudi

FILMOGRAFIA

Andrej TARKOVSKIJ 1983, *Nostalghia*, regia : Andrej TARKOVSKIJ, sceneggiatura : Andrej TARKOVSKIJ, Tonino GUERRA ; fotografia: Giuseppe LANCI ; montaggio: Amedeo SALFA, Erminia MARANI ; interpreti principali : Domiziana GIORDANO, Erland JOSEPHSON, produzione: Mosfilm, Rai 2, Sovinfilm, Italia, URSS, 1983, durata : 125'

-1986, *Offret*, regia, sceneggiatura e montaggio : Andrej TARKOVSKIJ, fotografia: Sven NYKVIST, interpreti: Erland JOSEPHSON, Gudrun GISLADOTTIR, Susan FLEETWOOD, Sven WOLLTER, Tommy KJELLQVIST, Valerie MAIRESSE, produzione: Argos Films, Film Four International, Svensk Filmindustri, Svezia, durata : 149'

Lars VON TRIER 2011 : *Melancholia*, regia e sceneggiatura : Lars VON TRIER, Fotografia: Manuel Alberto CLARO, montaggio: Molly Malene STENSGAARD, interpreti: Alexander SKARSGÅRD, Brady CORBET , Cameron SPURR, Charlotte GAINSBOURG, Jesper CHRISTENSEN, John HURT, Kiefer SUTHERLAND, Kirsten DUNST, Stellan SKARSGÅRD, Udo KIER, produzione: BIM, Memfis Film, Slot Machine, Trollhättan Film AB, Zentropa Entertainments, Zentropa International Koln, Danimarca, Francia, Germania, Italia, Svezia, durata : 130'

SITOGRAFIA

Massimo RECALCATI 2024, *Le Nuove Melanconie*, #111 e # 112, in Id., @massimorecalcatipodcast, <www.youtube.com/@massimorecalcatipodcast>, ultima consultazione : novembre 2024

Svetlana KOKOSHKINA 2010, *La 'h' che salva il mondo. Nomi interlinguali in "Nostalghia" di Andrej Tarkovskij*, "Onomastica letteraria", <https://innt.it/innt/article/view/656> ultima consultazione : novembre 2024

Melancholy of a dead bird
The case of Barbara Sadowska

Aleksandra Niemirycz[1]

Jean Starobinski claimed that poetry may liberate those who are poetically gifted from Saturnian depression. The gift of poetry is frequently interwoven with melancholy. Polish poet Barbara Sadowska's writings, permeated with the most profound sadness and irony, combine autobiographical themes, such as her own brain surgery, with reflections on our world, in which progress in science leads to disastrous developments, when *professors of ill repute* promise a chimpanzee *a real human brain* without asking the animal *whether she dreams of journeying into our pink world*. Sadowska tells us that the world is no longer a safe habitat for anyone. Dreaming of love is like returning to a burnt infertile valley or ancient rooms with glass lampshades full of dried bats' bodies. *The dark rhythm* of the clock feeds the nocturnal blackness of melancholy despite the *dawns*, opening like *clams on the angry plate of a city.*

Keywords: Barbara Sadowska, Grzegorz Przemyk, melancholy, poetry, dead bird

1. Melancholy: the vicious circle of ideas and attempts to define its nature

The phenomenon of melancholy has been analysed in numerous ways and from multilateral perspectives. It seems that melancholy, call it sadness or depression, is too well known to people of different times and places from their own individual experience of being a human. Great thinkers and artists were quite often associated with melancholy throughout the ages. It has become a subject of theoretical analysis since the onset of Western philosophical thought. The famous statement from John Stuart Mill's essay *Utilitarianism* [1861] stating that "it is better to be a human being dissatisfied than a pig satisfied; better to be Socrates dissatisfied than a fool satisfied" recalls the Athenian philosopher, whose method of thinking and fate has inspired the seekers of truth for centuries, beginning with Plato. Since the time when Hippocrates wrote his lost treatise on

[1] Researcher, poet and philosopher.

melancholy two and a half millennia have lapsed, but "savons-nous seulement ce qu'entendaient les Grecs en parlant de mélancolie?" (Tellenbach H. 1979 [1961]: 19*)*.

Students at the school founded by Aristotle considered melancholy an important subject for discussion. In chapter XXX of the *Problemata* we find the inspiring question of why all the exceptional people in the areas of philosophy, politics, poetry or arts are touched with a hint of the *black bile*. Jean Starobinski observed that "la conception aristotélicienne d'un lien originel entre le génial et le mélancolique est, à travers l'histoire des idées, restée vivante jusqu'à nos jours" (Starobinski J. 1960 : 31).

The intuition of the ancient Greeks was creatively developed in the 15th century by Marsilio Ficino in *De triplici vita.* The Italian thinker tried to find an answer to the question of the interconnection between melancholy and genius that he could not find in Aristotelian thought. The intuition combining melancholy with extraordinary talents proved to be true in the case of many great politicians, writers and artists, but the satisfactory definition of the notion itself seems to be missing.

László F. Földenyi (Földényi L. 2011 [1984]: 9) observed that in the epoch in which melancholy emerged as a notion everything has been said about it. However, there is no unified and precise definition of this phenomenon. It continues to be a challenge to scholars and essayists who keep trying to understand melancholy and decipher its multiple components as if they were examining a physical object with the vigilant eye of a physician or a scientist carrying out a dissection.

One of the authors best known for their profound insights into depression, Emil Cioran, regarded Robert Burton's *Anatomy of Melancholy* as the most beautiful title in the world. Burton, Oxford scholar and librarian, possessed by melancholy himself, wrote his huge volume *ut lenirem animum*, openly admitting that he decided to work on this subject hoping that the act of writing would help him cope with his own *gravidum cor*. He first published his opus magnum in 1621, under the pseudonym Democritus Junior, and then kept working on it during his lifetime. Almost two centuries later, in the Romantic era, one of the most eminent figures of the time, George Byron, ironically praised this inspiring work: "The book, in my opinion, most useful to a man who wishes to acquire his reputation of being well read, with the least trouble, is Burton's *Anatomy of Melancholy*, the most amusing and instructive medley of quotations and classical anecdotes I ever perused" (Moore T. 1875 [1848]: 78).

2. Melancholy in terms of the fine arts

Albrecht Dürer, author of the most discussed personification of this notion, entitled his famous engraving *Melencolia I.* Jan Białostocki (1954) argued that the profoundly sad person – perhaps a female angel? – represented in the picture is an allegorical self-portrait of the artist who was also a great theoretician of art, or even a kind of an autobiography focused on his profound disappointment with knowledge and its instruments, unable to offer answers to the most important questions of art, and of life. It seems that there has not been a more thorough interpretation of Dürer's masterpiece than the one presented in, and so frequently referred to by many scholars, *Saturn and Melancholy*, where we also find a suggestion that the engraver gave us his metaphorical self-portrait (Klibansky R., Panofsky E., Saxl F. 1979: 336).

Melancholy, a problem considered by philosophers, with the lapse of time became important in terms of the fine arts. As a theme of art, it has reoccurred frequently in subsequent centuries and there are many "autobiographical" pieces of art created by melancholics such as, as a *part pro toto,* Maksymilian Gierymski, one of the most interesting Polish painters whose gloomy works are permeated with profound sadness. His *Landscape of the Lake* is an artistic summary of the feelings he experienced during his short life, marked with personal participation in the battles and witnessing the fall of the January Uprising against tzarist Russia, a failure of his matrimonial hopes and his fatal tuberculosis. Despite dark colours surrounding him, the artist left his inspiring legacy of paintings and theoretical notes, perhaps not as famous as Dürer's, but also worth noticing.

3. Is melancholy curable?

With Sigmund Freud's discoveries, melancholy became one of the most significant phenomena analysed in terms of psychiatry. Psychiatrists-theoreticians treating real-life patients gained the most valuable insights into the problem; they contributed greatly to a better understanding of the roots of individual suffering and sometimes presented profound analyses going beyond their purely medical expertise. Freud himself made important and far-reaching achievements. However, mixing therapy with theories of melancholy led some scholars, especially those who went further than Freud in disassembling the human soul, to a vicious circle of interpretations permeated with sexual and criminal fantasies which could potentially be detrimental for the patients' psyche. On the other hand, there are works written by practicing psychiatrists who, taking some Freudian inspiration, were able to really help their patients burdened with the *black bile*. It is enough to quote the critically important analyses by Jean Starobinski, whose works on melancholy are

generally known and referred to not only by therapists but also by literary researchers. The renowned Polish psychiatrist and philosopher Antoni Kępiński was not only helping his patients deal with depression but also contributed to a better understanding of this phenomenon in culture and the general humanities. He treated his patients with respect, emphasizing their dignity, and indicating their creative abilities without attributing to them alleged unconscious criminal dreams of killing their mothers or committing suicide. In his *Melancholia* we find inspiring comments on the nature of depression – the phenomenon which makes us really human: "In depression you get more profoundly into the sense of life […] All the ornaments disappear in its darkness […] the vanity of all the human strivings and joys gets revealed […] And this leads to the conviction of the sadness of wisdom"[2] (Kępiński A. 1974: 134).

4. Poetry as deliverance

Byron's melancholy made him seek release in writing; the British parliamentarian soon realised that politics is not worth one's attention, because, as he realised, all governments are *dull and stupid*. Fortunately, however, he was also a poet. Jean Starobinski saw the connection between poetry and melancholy and emphasized the therapeutic value of creative writing in the struggle against persistent sadness: "pour ceux qui ont le don de poésie, la deliverance est poésie" (Starobinski J. 1960: 30).

The *black bile* found its poetic expression in the writings of many Polish poets, beginning with the anonymous medieval author of the *Lament of the Holy Cross.* Jan Kochanowski, Wacław Potocki, and especially the giants of the Romantic epoch, with their masterpieces of melancholic grief, stemming from both personal disappointments and the cruelty of historic circumstances which resulted in the loss of their homeland, constitute the great constellation of Polish authors of *Saturnian* poems.

The melancholic theme of the homeland-lost is the core of Juliusz Słowacki's *Hymn o zachodzie słońca na morzu* (Słowacki J. 1933 [1836]: 3), with its famous initial line *I am sad, God!* Written in 1836 on the Nile during the poet's pilgrimage to the Holy Land, the masterpiece has been translated into many languages. Another poet emigrant, Cyprian Norwid, wrote *Moja piosnka I* [*My song I*] (Norwid 1968: 145). This poem is – like Dürer's engraving – a perfect portrait of melancholy, but made with words, not with a burin. The intrinsic sadness of the poet's soul is metaphorized – like in Ficino's theory – by a black thread accompanying all the moments of life, all the

[2] My translation from Polish.

feelings, all the activities – and especially the inactivity typical of the state of melancholy. Cyprian Norwid's poem starts with the stanza: "It is bad/ it is bad/ for ever and everywhere/ this black thread is weaving/ it is in every smile/all around and within me" (The translation is mine).

The idea that poetry is a way of struggling with melancholy seems convincing. Marek Bieńczyk, the Polish researcher, devoted his best-known essay to those who suffered a loss which they will never regain, quoting in its title Baudelaire's insightful line (Bieńczyk M. 1998). Bieńczyk has not mentioned Cyprian Norwid, Baudelaire's contemporary, who, living in the same city and observing the same phenomenon of irreparable loss of the past, could also be a perfect context here, especially because both poets were so profoundly immersed – and interested – in history. Benedetto Croce[3] once said that the lack of Norwid's poetry translations into other western-European languages was a huge loss for culture (Sznarbachowski W. 1997: 295).

But this 'loss' – contrary to the one analysed in Marek Bieńczyk's essay – may be *found,* it only needs a group of talented poetry translators brave enough to undertake the challenge in their respective languages, following the ones who have already done their job, like György Gömöri, Adam Czerniawski and a few others. The losses caused by WWII and subsequently by the Iron Curtain separating both parts of our continent can never be repaired, however, one should not cease to try *finding* them and making our common European culture complete.

5. The case of Barbara Sadowska

Poets' sensitivity and reflections on the world they live in may prove to be strangely similar despite the apparently different circumstances of the East and the West at that time. Examples are offered by the famous and renowned poet Sylvia Plath, whose melancholy led her to a most tragic decision, and, on the other side of the dividing line, Barbara Sadowska, the Polish poet, Plath's junior by only eight years, doomed to oblivion by the totalitarian regime imposed on Poland. Oppressors killed Sadowska twice. First and foremost, as a mother – as her talented son was beaten to death by the militia in revenge for her and his oppositional activities – and secondly, metaphorically, as an author. This probably explains why Sadowska, herself also a talented poetry translator, is so poorly represented in international readership circles. Only a few of her poems were translated into French and published just before her death in 1986 thanks to her friends Lucienne Rey and Gerard Bayo, a recognized French poet. A dialogue with him is mentioned in one of

[3] It is worth mentioning that the great philosopher, who happened to be the father-in-law of Gustaw Herling-Grudziński, admired the Italian translations of Norwid's poems by Angelo Maria Ripellino, the very few renderings of Norwid's poems into the languages of the West available during Croce's life.

Sadowska's last verses: "Do you write now? Not me, it's history which writes". These lines are inscribed in the funerary stone covering the grave of the two poets, mother and son, both prematurely lost, at the Powązki Cemetery in Warsaw. The priest and poet Jan Twardowski wrote in an obituary published after Sadowska's death in October 1986 that poems by Barbara Sadowska and Grzegorz Przemyk must not remain forgotten not only because of their tragic historical context, but also for their extremely high artistic value.

Barbara's private life was marked with several extremely painful losses which she *could not find*. First, the loss of her biological father Franciszek Obrębski, whom she never met, and who was a Polish diplomat arrested by the Germans for his participation in the French Resistance, imprisoned in the Neuengamme camp and killed on the ship *Cap Arcona* after the camp's liberation, then the loss of her little brother, the loss of her mother, and finally the unbearably painful loss of her only child. As a young poet, she tried to translate her melancholy into paintings, and then, in her mature life, into words. Following in Baudelaire's footsteps, Sadowska, who admired French poetry and was called by her friends *a female Rimbaud*, became one of those *sui generis* Polish *poètes maudits* of the post-war period – damned and doomed not because of their alleged 'immorality' (although the majority of them, including herself, drank heavily and were involved in several not quite correct relations, not only in their youth), but for purely political reasons. As a rebellious teenager she decided to quit the school of fine arts and forge a path for herself as a poet, but her initial interests remained vivid for the rest of her life. She learned a lot about art, and not only at the school: she visited art exhibitions and read a lot, also in French, the language of her early childhood spent in a house near Lyon. So, one may assume that she must have encountered Dürer's *Melencolia I*. In her poems there are many symbols suggesting melancholy which the German artist included in his famous work, such as an hourglass, a sad dog or a radiant beam jeopardized with a cover held by a bat, the malicious nocturnal creature. One may also consider one of Sadowska's untitled poems to be her own self-portrait, alluding to that of Dürer's:

A poet with two horns –
the brain's overcontrol glands
is dripping with bloody sweat
before the night vigil
attempts to lull the temporary qualities
the black phantoms
drink up the last source
to the rocky bottom
the poet sleeps like a stone

his shadow vanishes
behind swinging doors[4]

Sadowska's poet – unlike Dürer's figure – is equipped with two horns, therefore devilish and not angelic attributes, and like a soulless body is deprived of a shadow, but is *dripping with bloody sweat,* which evokes the suffering of Man-God, the same with the allusion to drinking from the unwanted chalice *to the rocky bottom*. Being *like a stone* is another cultural reference, maybe that of mythological Niobe?

The sleeping poet is diabolic, but the sleeping God from another poem is also a suspicious figure, allowing the evil to occur:

The devil reviews his army
his army receives the order
to find tools
God is sleeping
despite the acute alert in heaven
the red cross' angels
keep admitting the wounded anew
the sky is on fire
and I hear the calling
of a distant black star

Sadowska's *distant black star* may be a name given to the planet of melancholy. Saturn's gravity and darkness is also a background to the poem *Ecstasy,* in which the poet confesses that her eyes are "sobering when/ deprived of light/then they get/ back into their deaf inventory/ of the only lawlessness of things gone/in the obvious line of/ proneness to persist/ in the vanishing centrifugal run/ in shrinking boiling down / into the negative of spaciousness". The poem ends with a kind of Hamletic question:

is it consent – the love of everything
that diverts attention from
the shadow
but it

[4] All the translations of excerpts from Sadowska's poems are mine, from the hitherto unpublished volume: *Barbara Sadowska – the unforgotten.*

this shadow
hugs you tighter
and tighter

The feeling of being suffocated by darkness, by shadow, is a clear sign of profound depression with short moments of satisfaction with artefacts such as the fallen mummies, the monstrous transformations, and all the divertissements of a collector's life. Jan Białostocki (1954), who focused on theoretical notes written by Dürer, noticed that the artist was deeply disappointed with useless and impossible science. Science, especially medicine, is one of Sadowska's *leitmotivs.* Her juvenile writings, permeated with melancholy and irony, combine autobiographical themes, such as her own brain surgery, with reflection on our world, where *professors of ill repute* promise a chimpanzee *a real human brain*, without asking the animal *whether she dreams of journeying into our pink world*. In Dürer's engraving, a dog, which symbolises scientists, seems not to be jeopardized by the tired Angel's insane ambitions, as in the case of some scientists who are ready to go beyond generally accepted rules of ethics. In Sadowska's time the worst abuse that could happen in terms of medicine – which can be a dangerous area, as can be seen in such works as Mary Shelley's *Frankenstein* – would be an experiment carried out by surgeons experimenting with transplants of human organs into the bodies of other species or transforming animals into human-animal hybrids. There is a famous scene in the 1973 film *Lucky Man,* which was popular in Poland in Sadowska's lifetime, when the title character discovers the already transformed creatures and barely manages to escape from the terrifying hospital. The poet could not have predicted the dangers stemming from the development of Artificial Intelligence should it be used against humanity, of which we are aware and afraid of today. In Dürer's engraving another animal safely *sits on a sphere* bearing a sign of Saturn. It is ‹‹a small, winged figure who, on closer inspection, seems to be a synthesis of Melencolia and her putto ›› (Klibansky R., Panofsky E., Saxl F. 1979: 336). The *winged figure* is simply a bat. We encounter bats in several of Sadowska's poems, in some just as fragments of this nocturnal animal's body:

Oh, abrupt in their madness, bats' palms
intermingled in the storm blindly merged into a pattern
of premature gestures in their agony
fall silent trembling like insects in a trap
under the eye equally famous and cunning
the eye of providence save us o lord
deceive our instincts decorate us like peacocks

we need a lot of feathers always more and more
to dull the reasons to live awake

In Sadowska's *Dreams of love*, thinking of love is like returning to a burnt infertile valley with ancient rooms where glass lampshades are full of dried bats' bodies. Durer's hourglass is also alluded to; *the dark rhythm* of the clock feeds the symbolic nocturnal blackness of melancholy. The impossibility of true knowledge available to us is represented by the *dawns*, opening like *clams on the angry plate of a city.* Baudelaire's poetical image of a transforming city, as discussed by Marek Bieńczyk (1998), finds a supplement here – the city has been made dangerous. Another metaphor of a jeopardy is associated with nature, a source of suffering. It is metaphorized by a *thorn* carried behind the line where Dürer placed his hybrid bat. The thorn is acutely painful, but, if holding it means loving the other, the sacrifice must be borne:

I hold it tight
since it is my love
to the crippled
the hands hollowed straight through
will carry nothing
but the dying suns
I bring back the suns
behind the silent horizon
where the white fingers of fear
lose their reach

The expression *white fingers of fear* evokes an image of death, not only of *the crippled* humans, but also of the sun, of the whole suffering universe which could be saved only by the ultimate sacrifice of one's own voluntary suffering. Sadowska's poems are saturated with philosophical thought and ideas close to those of ancient philosophers, but also with acute awareness of her own time, the time of terror imposed by the communists. Seriously ill, but able to understand clearly her situation, suspended between *disease and knowledge,* she wrote in an untitled poem:

Light as I suspect is a well-fed darkness
a prodigal illegitimate child
which allows to bear illusion of continuity
of us within the reach of seed and pain
this silent fire accompanied by the brain

breeds a dialogue between disease and knowledge
the lullaby of time is lulling my son
my activities washed by the hour's run
because when the head is to upkeep thoughts
it pays back with humiliation of the body
which should be kept away from experience
the dark experience of encephalography.

Sadowska was too brave to remain asleep to the rhythm of *the lullaby of time.* After the strikes of 1976 in Radom and Ursus, she formally joined the democratic opposition and started writing poems more and more openly reflecting the world of lies presented as ultimate truths by the totalitarian regime which was as lethal as melancholy. The poet paid the cruellest price for her courage, her compassion and her longing for freedom, both personal and civic. Her only child, Grzegorz Przemyk, 18 years-old poet and musician, was one of the youngest victims of the martial law oppressors. His funeral in May 1983 was organized by Jerzy Popiełuszko, the Catholic priest murdered by secret agents in 1984 and afterwards declared a blessed martyr by the Church. During all her painful but creative life Barbara Sadowska struggled for truth and freedom. And that resulted in intensified forms of invigilation and persecution by the security forces. Hundreds of pages written by informers and kept in the former 'bezpieka' archives, accessible now for research purposes, constitute a poisonous source of detailed knowledge of Sadowska's social and private affairs, including her medical records. The revealed materials shed some dark but important light on her poems. Many of them are profoundly autobiographical, such as her letters and notes published in the youth poetry magazines[5]. However, as Sean Burke observed, even "given an ideal autobiographical scenario – that of the author who is engaged in a continual and self-reflexive autobiographical writing, a perennial diarist whose only concern is with the act of diarising – there would always be a hiatus, both spatio-temporal and ontological between he who writes and what is written. This division is inescapable" (Burke S. 1998: 55). But this *inescapable hiatus* is also a gateway to the secret worlds hidden behind the cover of metaphors, rhymes, anacoluthon, alliterations. Sadowska used all the mentioned stylistic means constituting the armoury of modern poetry struggling with the more and more incomprehensible world of our time. There is no other possibility to grasp the meaning of her poems than that of the reader's personal effort to understand what is behind the veil of words. Lines of poetry must be, and inevitably are, filtered through the reader's

[5] Brochures published under the auspices of the youth organization were carefully monitored by the communist authorities' censorship.

own experience, his or her own suffering, mourning, depression, in the hard journey to the author's universe translated into verses. One may add that this journey is always accompanied by melancholy permeating all the lines of Sadowska's poems, beginning with the ones written when she was just a schoolgirl.

After the first losses of her early youth, after the failures in love, and then, after the three most endured deaths – that of her mother, then that of her son, and, soon after, that of a friend – the blessed martyr Father Jerzy Popiełuszko, who sought to help her cope with the most tragic loss a mother can suffer – Sadowska wrote just a few more poems, but her last ones are like pearls borne from the depths of suffering. Sadowska's last stanzas are comparable to the few verses written by Sappho, which her posterity preserved until today. In the short poem entitled *In me* Sadowska gave us her last self-portrait, where melancholy is transformed into the most profound despair:

a naked twig
dead bird
on wire legs
hung
head
down

This poem is as naked as the twig holding the dead bird. No stylistic ornaments, no metaphors, just a few words – like in a Japanese sketch presenting the artist's vision with the use of just a few lines evoking an intimate world of the other. The image of a dead bird hung head-down goes far beyond Baudelaire's swan plunging his white wings into the dry mud of the street, the symbol so profoundly analysed by Bieńczyk. In the case of Baudelaire, the loss of a part of the disappearing old city of Paris leaves some hope; the swan longing for its blue lake is looking into the sky, as if expecting some rain to wash the dirt and thirst away. It is worth mentioning here that the sense of the French poet's poem goes beyond the layers of interpretation noticed and analysed by Bieńczyk. Probably Charles Baudelaire chose the Place du Carrousel as a scene for the swan's dance in dirt not by mere chance. Like Sadowska, he was acutely aware of his country's history, especially of the past not too distant from his present the second half of the eighteenth century – from his present from the second half of the eighteenth century – the time of the revolutionary Terror. One of the writers important to Baudelaire and popular during his lifetime, Jacques Cazotte, a mystic claiming to possess the gift of prophecy, author of *Le Diable amoreux*, was guillotined there. The swan's neck, therefore, seems yet more symbolic if we consider the context. However, the swan – a living creature – may fly again, having cleansed its wings.

Sadowska's bird on wired legs hanging head-down leaves no illusion. It is absolutely dead and probably was never alive. Like the broken artificial nightingale in Hans Christian Andersen's fairy tale. But here we cannot expect any happy ending. Barbara Sadowska's bird sits on a *naked twig*, and no Andromache comes to shed tears for her. No living nightingale could sing to mourn its death.

In her last poems Sadowska changed her poetical tone completely. All the previously used symbols and allusions or direct references to famous paintings, to political oppression, all the linguistic inventions and modern styling of verses became useless in the last, and probably most important, phase of her poetry, which became crystal clear, acutely painful, fulfilled with the most important questions touching upon the very essence of our existence sentenced to death from the onset. Surprisingly, however, her youthful melancholy was replaced with a brighter shadow of hope, stemming from the difficult Christian faith. That's why some of the last Sadowska phrases from *Wiersze ostatnie* published in London, beyond the reach of communist authorities, refer to, and sound like, excerpts from the Bible, with the most direct references to Job, and to the Gospel, when she asks*:* "Am I a man who fell among robbers?"[6].

Bibliography

Jan BIAŁOSTOCKI 1954, *Cyrkiel i "Melancholia". O teorii sztuki Albrechta Dürera, in Materiały do studiów i dyskusji z zakresu teorii i historii sztuki, krytyki artystycznej oraz badań nad sztuką*, No 4 (19/20), Warszawa, Państwowy Instytut Sztuki

Marek BIEŃCZYK 1998, *Melancholia. O tych co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa, Wydawnictwo Sic!

Robert BURTON 2010 [1621]: *Religijna melancholia,* translated by Anna Zasuń, Kraków, Nomos

Seán BURKE1998, *The Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh University Press

László FÖLDÉNYI 2011 [1984] *Melancholia*, translated by Robert Reszke, Warszawa, Wydawnictwo KR

Antoni KĘPIŃSKI 1974, *Melancholia*, Warszawa, PZWL

[6] Direct allusion to Luke 10.30; English translation of the poem with the quote after the Revised Standard Version of the Bible.

Raymond KLIBANSKI, ERWIN PANOFSKI, Fritz SAXL 1979 [1964], *Saturn and Melancholy. Studies in the History on Natural Philosophy, Religion and Art*, Nendeln/Liechtenstein, Kraus Reprint -2009 [1964], *Saturn i melancholia. Studia z historii, filozofii przyrody, medycyny oraz sztuki*, translated by Anna KRYCZYŃSKA, Kraków, Universitas

John STUART MILL 1998, *Utilitarianism*, Oxford University Press

Thomas MOORE 1875 [1830], *The Letters and Journals of Lord Byron with Notices on His Life,* New and Revised Editon with Eight Illustrations, London, Chatto and Windus

Aleksandra NIEMIRYCZ 2016, *Poezja i biografia Barbary Sadowskiej* (*1940- 1986*)*,* Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego (doctoral thesis)

- 2016, Polsko-*francuska przyjaźń,* in WYSPA, kwartalnik literacki, 2016, nr 4

- 2016, *Dziecko w pędzącym pociągu: wczesne lata życia Barbary Sadowskiej w dokumentach, wspomnieniach i listach,* in: *Arcana: kultura, historia, polityka*, 2016, nr 5

- 2018, « The Endless Story of Giving Voice to the Others. Translating Poets Cyprian Norwid and Barbara Sadowska », in *Cankaya University Journal of Humanities and Social Sciences*, Volume: 12, Issue: 1-2

Cyprian NORWID 1968, *Moja piosnka I*, in: *Pisma wybrane, Wiersze*, vol. I, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy

Barbara SADOWSKA1959, *Zerwane druty*, Warszawa, Iskry

- 1963, *Nad ogniem*, Warszawa, PIW

- 1972, Nie możesz na mnie liczyć, nie będę się bronić, Warszawa, Generacje

- 1974, *Moje*, Kraków, Wydawnictwo Literackie

- 1981, *Stupor,* Warszawa, Niezależna Oficyna Wydawnicza

- 1986, Wiersze *ostatnie.* Wydawnictwo Przedświt/ Warszawska Niezależna Oficyna Poetów i Malarzy

- 1987, *Il est doux d'être enfant de Dieu / Słodko być dzieckiem Boga*, translated into French by Lucienne REY and Jeröme RUFIN, Bassac, Plein Chant (bilingual edition)

Juliusz SŁOWACKI 1936, «Hymn», in: *Dzieła Juliusza Słowackiego*, vol. I, Warszawa, Parnas Polski

Alan SOKAL; Jean BRICMONT 1998, *Fashionable Nonsense. Postmodern Intellectuals' Abuse of Science*, New York, Picador

Jean STAROBINSKI, *Histoire du traitement de la mélancolie des origines à 1900,* Basel, Documenta Geigy, Acta Psychosomatica, N. 4

Włodzimierz SZNARBACHOWSKI 1997, *300 lat wspomnień*, London, Aneks

Hubertus TELLENBACH 1979 [1961], *La mélancolie*, ed. Daniel MACHER, translated by Louise CLAUDE, Daniel MACHER, Anne DE SAINT-SAUVEUR, Christian ROGOWSKI, Paris, Presses Universitaires de France

Entre Saturne et Uranus
Sur quelques autobiographies homosexuelles

Fabio Libasci[1]

In Renaissance thought, Saturn was a fallen god, an «exiled one», «qui [avait] pour "enfants", sur terre, les errants et les reclus […], tous ceux qui endurent le tourment et la séparation» (Starobinski J. 2015: 172). That could include Uranians, the name given to homosexuals in the late 19th century. Autobiographies approaching homosexuality abound in 20th- and early 21st-century literature. Bereaved, exiled, or enraged, they strive to convey both the discovery of desire and the fall from paradise. Édouard Louis and Abdellah Taïa, among others, speak of nothing but this, of the wandering that an entire astrological tradition reserved for melancholics (*Ibid*.: 641). Suspended between Saturn and Uranus, the two authors constantly translate and try to control the melancholy that inhabits them.
In light of the studies of Starobinski and Kristeva, I will attempt to analyze their works with the aim of delving into elements that confirm, beyond their differences, the melancholic character of all homosexual autobiographies.

Dans la pensée de la Renaissance, Saturne était un dieu déchu, un « expulsé », « qui [avait] pour "enfants", sur terre, les errants et les reclus […], tous ceux qui endurent le tourment et la séparation » (Starobinski J. 2015 [2012] : 172). On pourrait y inclure les uranistes, nom par lequel on désignait les homosexuels à la fin du XIX e siècle.
Les autobiographies abordant l'homosexualité abondent dans la littérature du XX e et du début du XXI e siècles. Endeuillés, exilés, enragés, ils s'efforcent de traduire aussi bien la découverte du désir que la chute du paradis. Édouard Louis et Abdellah Taïa, entre autres, ne parlent que de cela, de l'errance que toute une tradition astrologique réservait aux mélancoliques (*Ibid*. : 641). Suspendus entre Saturne et Uranus, les deux auteurs ne cessent de traduire et maîtriser la mélancolie qui les habite.
À la lumière des études de Starobinski et de Kristeva, j'essaierai d'analyser leurs ouvrages dans le but de délecter des éléments confirmant, par-delà les différences, le caractère mélancolique de toute autobiographie homosexuelle.

[1] Université de l'Insubrie.

Keywords : autobiography, melancholy, homosexuality, french literature, francophone literature
Mots-clés : autobiographie, mélancolie, homosexualité, littérature française, littérature francophone

1. Introduction

Dans la pensée de la Renaissance, écrit Jean Starobinski, Saturne, la dernière des planètes, est un dieu déchu. Traditionnellement, il est aussi le soleil noir de la mélancolie et celui « qui possède la vision immédiate de l'empyrée, l'*intuitus* du monde supérieur […]. Un expulsé qui a pour "enfants" sur terre les errants et les reclus, tous ceux qui vivent dans la froidure et la sécheresse, tous ceux qui endurent le tourment de la séparation » (Starobinski J. 2015 [2012] : 172). À travers ces quelques mots, le portrait du mélancolique se précise, tout en nous rappelant l'histoire ancienne de Bellérophon au chant VI de l'*Iliade*, lui qui erra seul, le cœur dévoré de chagrin, fuyant les traces des hommes. Si, pour Hippocrate (*Ibid.* : 21), la crainte et la tristesse persistantes annoncent la mélancolie, les hommes de la Renaissance ont cru reconnaître dans cet état le tempérament du poète, de l'artiste et du philosophe. Plus tard, la psychiatrie et la psychanalyse par la suite, ont essayé de guérir les mélancoliques ; tantôt avec succès et tantôt non, car la mélancolie, paraît-il, s'écrit plus qu'on ne la guérit.

Dans *Deuil et mélancolie* (Freud S. 2018 [1917] : 103-122), Sigmund Freud s'efforce à son tour d'éclairer l'essence de la mélancolie en la comparant avec l'effet normal du deuil. Le mélancolique comme l'endeuillé n'a plus d'intérêt pour le monde extérieur, n'aime personne et n'a plus d'estime pour soi-même. Mais si l'endeuillé réagit de telle façon parce qu'il a perdu son objet d'amour, chez le mélancolique, poursuit-il, la perte est pour ainsi dire de nature plus idéelle. Le mélancolique a perdu donc quelque chose mais, la plupart du temps, il ne sait pas bien ce qu'il a perdu. Et il cherche. Et il se perd. Et il se plaint. Il n'arrive plus à s'investir dans un autre objet. Il est blessé et il ne semble vouloir jamais guérir.

Derrière ces mots on aura sans doute reconnu nombre d'auteurs et d'autobiographies, de Rousseau à aujourd'hui. Les autobiographies nées sous le signe de Saturne abondent et je dirai même que toute autobiographie est mélancolique, car elle s'efforce de reconstituer à travers les mots un monde qui n'existera désormais que sous forme de récit. Dans l'abondance des autobiographies écrites au cours du XX^{e} et du XX^{e} siècles – on dirait que le genre se porte à merveille – j'ai choisi d'aborder l'analyse de quelques autobiographies centrées sur la découverte de l'homosexualité[2], la fuite après sa révélation faite à la famille ou imposée par l'entourage, et l'impossible retour à

[2] Cet article s'inscrit dans la lignée des études de Philippe Lejeune, et en particulier de celle-ci: *Autobiographie et homosexualité en France au XIX^{e} siècle*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2017.

ce foyer détesté mais dont on manquera toujours. L'impossible retour, la mélancolie que cela entraîne, seraient à la base de l'écriture personnelle.

2. L'autre en soi ou la virilité impossible

Abdellah Taïa et Édouard Louis, par-delà les différences liées à l'âge, au contexte social et au pays d'origine, dévoilent à travers leurs ouvrages deux parcours à la fois identitaires et d'écriture qui peuvent aisément se superposer. Fils de familles nombreuses frôlant la pauvreté et la marginalisation, ils ont dû se frayer un chemin dans la tribu hyper virile où toute différence constitue une effraction et l'homosexualité une atteinte à l'ordre (Boulé J.-P. 2020 :12-15)[3]. Grâce au rôle joué par l'école, et par la littérature, ils s'imaginent pouvoir vivre un jour dans un monde moins hostile et ils s'acharnent à réaliser ce rêve au plus tôt. Parvenus enfin à cette nouvelle réalité, tous les deux à Paris, les deux auteurs subissent un désenchantement qui provoque en eux des mélancolies aussi dures que fertiles.

Je vais donc m'intéresser à certains éléments de leurs récits d'enfance avant d'aborder le moment de la rupture et de la fuite. Dans la troisième partie, je me pencherai plus longuement sur cet impossible retour, à l'origine… de leur écriture, car la mélancolie incite à écrire ce que ne peut pas se dire ou retrouver par d'autres moyens.

Dans les quatre premiers livres d'Abdellah Taïa – *Mon Maroc* paru en 2000, *Le rouge du tarbouche* publié en 2004, *L'armée du salut* paru en 2006 et *Une mélancolie arabe* publié en 2008[4] – , l'enfance de l'auteur est toujours sur le devant de la page. La plupart des textes composant *Mon Maroc* ont pour cadre le pays d'origine ; seuls les six derniers « reflètent sa situation à Genève, puis à Paris tout en portant un regard rétrospectif sur sa vie au Maroc » (Boulé J.-P. 2020 : 43). La mélancolie est le fil rouge de ce premier livre qui a pour but de fixer le passé, l'enfance, avec son lot de chagrin et de bonheur, et d'amorcer le récit d'une déchirure : Abdellah désire partir et connaître un autre monde (Taïa A., 2022 [2000] :110). Dans les dix-neuf récits qui composent *Le rouge du tarbouche*, l'ombre de l'homosexualité se laisse deviner aisément dans plusieurs textes (Taïa A. 2012 [2004] :43-47), tout comme le regret du départ. Salé, ville de son enfance et à laquelle il a appartenu, est désormais la ville qu'il a trahie. Il vit à Paris mais à la mort du roi du Maroc Hassan II, il mesure la distance d'avec ses rêves de jadis : « Collégien, j'avais longtemps

[3] Abdellah Taïa, né à Salé en 1973, est le premier écrivain marocain à avoir fait son *coming out*.

[4] Dans cet article j'utilise les éditions parues dans la collection « Points ». *Mon Maroc* y parut en 2022, *Le rouge du tarbouche* en 2012, *L'armée du salut* en 2008 et *Une mélancolie arabe* en 2010.

caressé le rêve de figurer un jour parmi les meilleurs élèves du royaume qu'il recevait à la fin de chaque année scolaire […]. Mon rêve resta un rêve » (Taïa A. 2012 [2004] : 20). Dans *L'armée du salut*, quoique présenté sous le terme générique de « roman », la matière autobiographique abonde et c'est en effet une autobiographie assez classique : récit de l'enfance et de l'adolescence, rupture, fuite et impossible retour en arrière. Taïa nous offre le récit de son monde d'avant, précédant la rupture avec l'enfance, antérieur au mariage de son frère et avant de partir ailleurs. Il était heureux malgré tout et il ne l'est plus. *Une mélancolie arabe*, enfin, raconte en ouverture un épisode peut-être décisif dans la vie du jeune Abdellah, le moment où tout a basculé. Il a douze ans, l'enfance, écrit-il, « ne m'avait pas quitté. Elle ne me quittera jamais d'ailleurs » (Taïa A. 2010 [2008] : 13). Il n'est pas comme les autres et, à cause de sa différence, il devient facilement la proie de trois garçons plus grands, décidés à le violer sur le champ. D'après Sophie Catherine Smith, ce viol servirait à cimenter le lien homo-social entre les autres garçons (S. C. Smith S. C. 2012 : 45). Taïa s'attarde sur ce trauma, sur cette lutte avec le violeur qui voulait à tout prix le posséder. Si la mère de l'un des garçons appelant son fils sauve l'adolescent Abdellah de la violence du moment, cet épisode n'en marque pas moins sa conscience. « J'avais désormais une image. Une étiquette officielle. Un label. Le garçon efféminé. La petite femme. On allait passer sur moi. On allait chaque jour et de plus en plus abuser de moi. On allait me tuer à petit feu. Me tuer vivant » (*ibid.* : 28). Ce n'est que par le cinéma qu'il survit avant de s'enfuir, comme il relate quelques pages plus loin. « Seul. Méfiant. Sans confident. Fou […]. Le cinéma sera ma vie. En moi, malgré moi. Il n'y avait plus que cette vérité qui comptait. Qui continuait de parler. De suivre et d'écrire mon histoire » (*Ibid.* : 32).

Édouard Louis, quant à lui, offre le récit de son enfance et de son adolescence dans un livre poignant et cruel, mais tendre aussi par moment. *En finir avec Eddy Belleguele* relate en effet les premières quatorze années de la vie de celui qui a, depuis, changé de nom. Publié en 2014, ce récit devint assez vite un succès traduit dans presque toutes les langues, renouvelant grâce à ce succès d'édition l'étiquette d'auto-sociobiographie (Eribon D. 2025). Louis s'intéresse de près au milieu social dans lequel il a grandi, s'efforçant de le comprendre et de l'expliquer. Neuf ans plus tard, l'écrivain revient à l'histoire de sa vie pour éclaircir certains passages et pour en raconter une autre version possible avec le recul. Ce livre s'appelle *Changer : méthode*.

En finir avec Eddy Bellegueule s'ouvre par une phrase retentissante : « De mon enfance je n'ai aucun souvenir heureux. Je ne veux pas dire que jamais, durant ces années, je n'ai éprouvé de sentiment de bonheur ou de joie. Simplement la souffrance est totalitaire. Tout ce qui n'entre pas dans son système elle le fait disparaître » (Louis É. 2014 : 13). Nul paradis donc à évoquer, nulle nostalgie d'un temps béni où tout était facile par rapport à aujourd'hui. Si l'enfance et la toute

première adolescence ont été si dures, c'est que l'homosexualité se lisait sur son corps. Dans la Nord de la France[5], miséreux et en ruine, avec un taux élevé de chômage et de votes en faveur du Front national, être pédé n'est pas la moindre des choses. Louis s'acharne, raconte-t-il, contre cette force inconnue qui s'empare de lui mais il n'y peut rien. Il n'est pas comme les autres garçons, il est différent, il est un sujet minoritaire (Rossi R. 2015 : 1-22) : ses « postures remettaient en cause toutes les valeurs qui les avaient façonnés, eux qui étaient des durs » (Louis É. 2014 : 35). Dans cette société dans laquelle il évolue, dans la famille qu'il habite, la violence est le quotidien de sa vie, à l'école comme dans la rue, à la maison comme partout (Zorica M.V. 2020 : 215-221).

Il a beau se tenir à l'écart de tout ce qui le rapprocherait de l'homosexualité : son désir est là, visible, prêt à rebondir. Parmi les épisodes qu'il relate, deux attirent notre attention. Dans le premier, Louis raconte des rapports sexuels avec son groupe d'amis et les conséquences de ces après-midi. Le lendemain tout le monde à l'école sait que Louis a eu des rapports sexuels avec d'autres garçons à peine plus âgés que lui mais, tandis que le groupe s'acharne contre Eddy, les autres garçons ne semblent pas attirer le même blâme. On ne les évoque jamais. Il comprendra plus tard que « le crime n'est pas de faire, mais d'être. Et surtout d'avoir l'air » (*Ibid*. : 162). Le deuxième épisode se situe peu avant la fin du récit. Le jeune Louis s'acharne contre son désir, il veut tout faire pour changer, sortir avec des filles, être comme tout le monde et n'importe qui. Il y croit même par moments mais le corps d'un autre homme s'approchant du sien propre lors d'une soirée en boîte lui donne la certitude que l'homosexualité sera son destin. Il ne changera pas, il ne sera donc pas l'hétérosexuel qu'il rêve de devenir pour ne plus subir aucune violence. Après cet événement, écrit-il, « mon corps n'a plus cessé de se rebeller contre moi, me rappelant à mon désir et anéantissant toutes mes ambitions d'être comme les autres, d'aimer les filles moi aussi » (*Ibid*. : 178). Il faudra fuir. Et c'est ce qu'il fera.

3. Fuir et errer

La fuite et l'errance sont en effet au cœur des ouvrages d'Édouard Louis et d'Abdellah Taïa. Dès les premières pages d'*En finir avec Eddy Bellegueule*, Louis écrit qu'il errait « sans laisser transparaître l'errance, marchant d'un pas assuré, donnant toujours l'impression de poursuivre un but précis, de me diriger quelque part » (*Ibid*. : 36). À plusieurs reprises l'écrivain qu'il est devenu répète : il fallait fuir. Devenir quelqu'un d'autre ou fuir : fuir et devenir quelqu'un d'autre. Il fallait

[5] Édouard Louis est né en Picardie, à Abbeville, en 1992. Il a grandi à Hallencourt, un petit bourg au sud d'Abbeville. Voir : H. Algalarrondo, *Deux jeunesses françaises*, Paris, Grasset, 2021.

fuir, dit-il encore dans les dernières pages : « Je voulais partir loin de mes parents […]. Arriver en territoire inconnu […]. Tout reprendre depuis le début, recommencer, renaître » (*Ibid*. : 201), car « la fuite était la seule possibilité qui s'offrait à moi, la seule à laquelle j'étais réduit » (*Ibid*. : 197). Une première tentative échoue. « Faut pas essayer de se sauver », lui dit son père entre les larmes et après l'avoir battu, ne soupçonnant peut-être pas le double sens du verbe. La deuxième tentative sera la bonne et se fera par l'intermédiaire d'une lettre lui annonçant la nouvelle de l'internat au Lycée à Amiens. « Je suis parti en courant, tout à coup […]. J'étais déjà loin, je n'appartenais plus à leur monde désormais, la lettre le disait […]. Toute la nuit fut consacrée à l'élaboration de ma nouvelle vie loin d'ici » (*Ibid.* : 210). *En finir avec Eddy Bellegueule* s'achève sur cette nuit, la dernière de sa vieille vie et la première de sa nouvelle existence.

Dans l'œuvre de Taïa de même, le départ ressemble de près à une fuite, quoique longtemps désirée et organisée. L'évoquant dans un texte poignant de *Mon Maroc*, Taïa s'acharne à décrire la déchirure du départ, la violence de la séparation avec sa mère. « Je m'éloignais, je m'éloignais de plus en plus. Elle ne pouvait qu'assister à mon éloignement incapable d'objecter, incapable de dire encore : non » (Taïa A. 2022 [2000] : 111). Dans *Le rouge du tarbouche*, Taïa s'efforce de raconter les conditions de ce départ. Sous la mince pellicule de la fiction, car derrière M'Hamed se cache et se devine Abdellah (Boulé J.-P. 2021 : 31 ; Voir aussi Mellouki I. 2007) le lecteur apprend comment la fuite a été possible, comment lui aussi a abandonné ce pays « qui oblige sa jeunesse à se vendre, à se prostituer pour survivre » (Taïa A. 2012 [2004] : 130). C'est à René que M'Hamed demande de l'amener en Europe : « Tout ce que je sais, tout ce que je veux : entrer en Europe […]. Ici, je suis une pourriture » (*Ibid.* : 139). M'Hamed sait très bien que les études ne suffisent pas pour prendre le vol quand on est homosexuel dans un pays qui ne reconnaît pas l'homosexualité. Dans *L'armée du salut*, Taïa reprend à nouveau le récit des conditions du départ, substituant aux noms fictifs le sien propre et celui de Jean. On l'aura compris : l'une des caractéristiques formelles du récit mélancolique est la reprise, la fragmentation et la variation, car le passé ne passe vraiment jamais et ne se raconte pas facilement en une seule fois. Dans *L'armée du salut*, donc, le récit de la fuite s'entremêle à celui de l'arrivée définitive en Europe, via une année d'étude à Genève. Début avril 1996, Abdellah Taïa rencontre Jean à Rabat, à l'université ; instinctivement il sent que cet homme l'amènera au large. Jean retourne au Maroc trois fois, Abdellah le voit deux fois en Suisse. Notre auteur sait qu'il doit partir et des épisodes lui confirment le verdict. Jean en tant qu'étranger, européen en visite, riche par-dessus tout, a droit à son homosexualité et la police veuille même sur sa sécurité. Abdellah, le Marocain, n'est qu'un pauvre pédé, prostitué à coup sûr, ne pouvant que se vendre aux riches étrangers. « Cette nuit-là je n'ai pas dormi. J'ai pleuré

toutes les larmes de mon corps sans que cela me soulage pour autant. Je ne sais pas si Jean avait compris ce qui s'était réellement passé » (Taïa A. 2014 [2006] : 100).

4. Des hommes de papier

Si le départ semble la seule solution, le remède au mal subi et la possibilité d'une autre vie, l'arrivée dans un autre lieu ne sera pas tout à fait heureuse. C'est l'argument du livre de Louis paru en 2021, *Changer : méthode* et il est souvent l'argument des œuvres de Taïa. La déception est à bien des égards le moteur de l'écriture, une manière de se ressaisir, de regarder derrière soi pour essayer d'avancer encore. Ces fils d'Uranus, comme on appelait les homosexuels à la fin du XIX^{e} siècle, découvrent, et à leurs frais, une autre filiation non moins terrible et fascinante : ils sont aussi les fils de Saturne. Ils sont homosexuels et mélancoliques. Ils ne sont pas comme les autres, ni dans leurs désirs ni dans leur humeur. Certes, on pourrait dire, comme Judith Butler (J. Butler J. 1995 : 21-36), que, puisque les formes d'identification du genre sont trop rigides, elles engendrent des formes de mélancolie (Boulé J.-P. 2020 : 153 ; Voir aussi : Marty É. 2021) ; que la découverte de l'homosexualité dans un pays – le Maroc –, ou dans une classe sociale se disant obligatoirement hétérosexuelle – le prolétariat urbain de la Picardie–, engendre un traumatisme dont on guérit difficilement. Il y a dans les œuvres de Taïa comme dans celles de Louis un constat douloureux : la société dans laquelle ils ont grandi hait les homosexuels, elle ne peut donc que les haïr et les contraindre à la fuite. Dans l'impossibilité de devenir l'homme que la société attend, dans l'impossibilité de répudier cet autre en soi, de chasser l'homosexuel que l'on recèle, ils ont dû accepter la fuite comme la seule solution à un conflit qui pouvait les amener à la mort. Ils ont dû se sauver mais ils découvrent tôt que se sauver n'est pas tout : se sauver n'est pas par-dessus tout le salut. Ce que leur écriture s'efforce de dire.

Lorsque Louis revient à nouveau à ce passé, pour le fixer et s'en débarrasser, écrit-il, il se rend compte que ce passé est tellement ancré en lui qu'il lui impose « de parler de lui, à tous les instants, à chaque occasion » (Louis É. 2021 : 13). Il sent le temps derrière lui, même l'avenir, car à vingt et un ans, il était déjà trop tard et, en même temps, ce temps l'obsède faute de le comprendre entièrement. Le « il fallait fuir » d'*En finir avec Eddy bellegueule* devient dix plus tard « j'avais voulu fuir », « je voulais partir », « je voulais réussir », avant de pouvoir écrire : « je dois aller plus loin » (*Ibid*. : 113). Si l'enfant voulait échapper à la maison familiale, l'adolescent veut désormais fuir Amiens pour conquérir Paris, comme Didier Eribon, l'intellectuel rencontré lors d'une présentation, l'a fait à son tour il y a quelques décennies (Eribon D. 2010 [2009]). L'auteur écrit qu'il devait aller à Paris, « écrire des livres, être reconnu dans le monde entier s'[il] voulai[t]

vraiment venger l'enfant qu'[il] avai[t] été » (*Ibid*. : 176). Paris est aussi « le bonheur de la possibilité soudaine […] de rencontrer des hommes en nombre presque illimité, de vivre enfin, encore plus radicalement qu'à Amiens, ce qui avait été mon désir depuis ma naissance, le sentiment de libération du corps » (*Ibid.* : 206). Intégré apparemment à Amiens, il se dit qu'il fallait fuir encore, échapper à la petite ville comme il avait échappé au village auparavant. Or, écrire, vivre à Paris en accord avec son désir, entamer la réussite, ne peuvent rien contre la mélancolie qui l'écrase (*Ibid.* : 222). Au fur et à mesure qu'il entame une nouvelle vie à Paris, à la hauteur de ses rêves de vengeance sociale et de réussite intellectuelle, il se rend compte que cette vie-là, apparemment réussie, « n'est qu'une succession d'amitiés brisées. À chaque étape de ma vie, de cette course contre moi-même, j'ai dû me séparer de personnes que j'avais aimées pour pouvoir avancer plus encore » (*Ibid*. : 240) et que cela le condamnerait peut-être à l'errance perpétuelle. C'est quand, alors, le bonheur ? Quel est ce lieu que l'on habite sans désirer prendre la fuite ? Comment figer les êtres et les choses avant qu'ils disparaissent ? Si un lieu pareil existe, il ne peut que s'appeler écriture. Louis le reconnaît dans les dernières pages :« Il fallait écrire […]. Je devais donner un sens à ma fuite (*Ibid*. : 260). Le lecteur sait que ce vœu l'écrivain le réalise une premier fois écrivant *En finir avec Eddy Bellegueule*.

C'est par l'écriture que la honte et l'inadaptation peuvent se dire. C'est par l'écriture d'un livre, de plusieurs livres, qu'il allait se sauver définitivement. Il faut écrire pour exister, pour ne pas succomber, pour ne pas sombrer dans une mélancolie envahissant les espaces et les êtres, le poussant à d'autres départs. L'écriture est en quelque sorte le remède à la mélancolie, le rempart contre cette condamnation « à toujours espérer une autre vie » (*Ibid*. : 325) fuyant la sienne propre. Écrire lui permet de dire aussi le regret de s'être éloigné, car il pense aussi « que toute cette lutte a été vaine et qu'en fuyant [il a] lutté pour un bonheur qu'[il n'a] jamais obtenu » (*Ibid*. : 326). Écrire lui permet de songer à ce temps où changer, fuir n'était pas urgent. Louis se trouve face à la temporalité qui vacille et fait défaut : le passé ne reviendra pas et le présent lui échappe. C'est parce que l'avenir n'a pas tenu ses promesses que le passé resurgit à chaque moment ; c'est parce que l'adulte n'est pas heureux que l'enfant chagriné refait surface. Dans les dernières pages Louis résume en une phrase ce que je viens de dire : « j'ai détesté mon enfance et mon enfance me manque » (*Ibid*. : 328). Le livre qui s'ouvre par la volonté de fuir se referme sur ce désir impossible et paradoxale de revenir. Or, si revenir en arrière est impossible, l'on peut essayer d'avancer racontant le passé. La vie ne peut qu'être racontée tout en continuant à marcher, à errer mais fixant la distance traversée par le biais des mots.

Dans les livres d'Abdellah Taïa le désenchantement de l'arrivée se devine facilement. Si dans *Mon Maroc,* il y fait à peine allusion, dans *Le rouge du tarbouche*, cela devient un thème

structurant. Le dernier texte du recueil, *Premier retour*, lui est d'ailleurs consacré. La vie que l'écrivain conduit à Paris, après une année passée à Genève, ressemble à un exil et c'est d'ailleurs le mot qu'il emploie à plusieurs reprises (Taïa A. 2014 [2006] : 73). Dans le petit studio de 14 m², la paresse l'envahit et les amours sans lendemain se multiplient ; faute d'imaginer cet avenir heureux qui s'éloigne de plus en plus, il ferme les yeux et remonte la pente du passé jusqu'à l'enfance. Qu'en est-il de cette Europe tant rêvée ? Où est-elle cette terre de liberté et d'épanouissement ? La liberté rime-t-elle avec le bonheur ? La réalité est toute autre : « j'éprouvais un immense sentiment de solitude, d'abandon […]. Je ne comptais vraiment pour personne. J'étais vraiment seul dans cette ville. La liberté ne voulait tout d'un coup plus rien dire, n'avait ni sens ni goût […]. Paris est une ville dangereuse pour les solitaires. Au lieu de les soutenir, elle les enfonce encore plus avant de les lâcher complètement » (Taïa A. 2012 [2004] : 141-142). En détresse et de plus en plus seul, Abdellah décide alors de revenir au Maroc pour quelques jours après deux ans d'absence. Ce retour est à la mesure de son impossibilité. « Je n'avais plus ma place parmi eux. Désormais je ne pouvais qu'être riche, rien d'autre. Devenir riche ou ne pas revenir. Je préférais de nouveau fuir » (*Ibid*. : 151). L'amertume de l'errant est au cœur de *L'armée du salut*. Personne n'est venu le chercher à l'aéroport de Genève : il est seul, désemparé, affolé, perdu. La réalité n'est pas à la hauteur du rêve, de ce rêve il faut donc faire le deuil. Or, ce travail lent et douloureux le narrateur ne semble pas en mesure de l'accomplir. C'est peut-être pour cela qu'il invoque à plusieurs reprises l'oubli, l'absence de pensée : « juste m'oublier. Oublier où je suis » (Taïa A. 2014 [2006] : 96), écrit-il.

Comme Louis, Taïa marche sans savoir où se diriger : il a perdu l'image de cette autre vie longtemps préparée, il a perdu en même temps l'amour de Jean qui l'avait aidé, puis conduit jusqu'aux portes de cette vie avant de le considérer comme un arriviste et un pauvre type, comme il y en a tant au Maroc. *L'armée du salut* s'achève sur un double constat : d'un côté le désenchantement, « Je croyais que venir en Europe serait la fin de l'attente et des batailles intérieurs. Je me trompais » (*Ibid*. : 153), et de l'autre, l'espoir, « entre temps […] mon rêve d'être un intellectuel à Paris serait peut-être une réalité » (*Ibid*. : 154). Se faire un nom et l'imposer aux autres est un moyen, peut-être le seul, pour gagner une partie à carte avec la vie jusque-là assez défavorable et décevante par-dessus tout. Dans *Une mélancolie arabe*, Paris est à nouveau la ville rêvée et odieuse en même temps, difficile à conquérir et à reconquérir, sans soleil, sans bonjour, « vide malgré ses millions d'habitants » (Taïa A. 2010 [2008] : 35) ; indifférente surtout. À nouveau Taïa répond avec le besoin d'oubli, de s'oublier, car « les promesses de la France n'avaient pas été tenues. La déception était le quotidien » (*Ibid*. : 62). Taïa comme Louis est coincé entre le désir de revenir en arrière et l'impossibilité d'accomplir ce retour, car il n'y a pas de lieu où l'on puisse revenir. Il devra se

rendre à l'évidence et écrire sa réalité : « enfant marocain vivant à Paris en plein crise. Un déposs-édé. Une conscience subaiguë » (*Ibid*. : 87). Or, cette conscience suraiguë n'est pas sans rapport avec l'une des définitions de la mélancolie proposées par Starobinski : « lucide et sans pouvoirs, la mélancolie sait apercevoir admirablement le malheur et la folie du monde, mais elle ne sait pas surmonter son propre malheur, qui consiste à ne pouvoir passer de la connaissance aux actes » (Starobinski J. 2015 : 235).

Ce n'est pas un hasard si je parle encore de Jean Starobinski, car dans *Mon Maroc*, Taïa lui consacre un texte plein de lumière. Arrivé à Genève, le narrateur a la possibilité de rencontrer le grand critique et de lui demander un rendez-vous. Starobinski se mue alors en l'homme du salut dans cette ville hostile, un saint à honorer et dont le toucher peut lui porter bonheur. « La baraka de Starobinski est-elle bien passée en moi ? Seules les années à venir me le diront. En attendant, le souvenir de cette rencontre m'aide à vivre, à continuer mon petit chemin » (Taïa A. 2022 [2000] : 121). Dans *L'armée du salut*, reprenant ce récit, Taïa déplace l'accent de la rencontre effective à l'entrevue : « Je le regardai passer devant moi […]. C'était un signe. Un signe positif auquel je m'accrochai de tout mon cœur. Starobinski. Un homme des livres. Un être généreux, un passeur. Le dernier passeur littéraire peut-être » (Taïa A. 2014 [2006] : 137). Dans le même hall, il croise Jean, l'amant à l'origine de cette autre vie. C'est le passé et l'avenir qui se croisent en même temps, les désirs et les livres, la promesse rompue et la mélancolie à écrire sous le signe du grand critique ayant consacré une partie de sa vie à ce Dieu déchu qu'est Saturne.

5. Conclusion

Les livres d'Abdellah Taïa et d'Édouard Louis parlent de ce gouffre de tristesse qui est souvent, nous dit Julia Kristeva, le visage caché de Narcisse, l'ombre jetée sur le moi fragile. Ils nous racontent ce besoin de fuir, faute de pouvoir vivre librement leurs désirs, et qui finit par s'accompagner, la vie durant, de cette tristesse d'être séparé et sans retour (Kristeva J. 2023 [1987]). Un deuil impossible les travaille et dont la création littéraire semble le seul rempart. La création esthétique, comme l'on sait, « est un moyen thérapeutique utilisé dans toutes les sociétés au long des âges » (*Ibid.* : 35). Le seul moyen de vivre avec la mélancolie et de la surmonter par moments est d'en parler, d'en faire une œuvre d'art, une vie écrite. L'enfant privé de paradis perdu, Proust nous l'enseigne, est malheureux mais « l'écriture est l'étrange moyen de dominer cette infortune en y installant un "je" » (*Ibid*. : 157).

Dans la répétition, dans l'impossibilité d'enchaîner, dans la parole entravée, dans le fragment qui s'épuise (*Ibid*. : 45), le mélancolique trouve le moyen de nous faire parvenir tout de

même sa voix brisée. Si les mélancoliques recommencent souvent, s'ils répètent une histoire déjà racontée, s'ils ne peuvent pas passer à autre chose, c'est qu'il est difficile de bien traduire cette douleur sourde et obsédante, ce passé qui ne passe pas (*Ibid*. : 176.), cette enfance perdue dont on voudrait encore goûter et qu'on ne voudrait jamais lâcher. Le mélancolique est, à proprement parler, un inconsolé, car celui qui parle, comme Taïa et Louis, « n'a pas été consolé dans le passé et l'effet de cette frustration dure jusqu'à présent » (*Ibid*. : 160). Personne n'était là pour les consoler quand on les traitait de pédé, quand la société affutait ses armes contre la différence, contre cette homosexualité qui les menaçait en les attirant. On les a obligés à fuir tout en leur disant que c'était leur choix. De cet exil, ils ont fait de la littérature (Starobinski J. 2015 [2012] : 290).

À la fois prisonniers et errants, les enfants de Saturne et d'Uranus n'ont qu'un espoir : écrire ce quelque chose en eux qui se tourne contre eux (*Ibid.* : 636) pour se connecter au monde et posséder leur passé à travers les mots. Dans ce vagabondage enfermé (*Ibid.* : 641) qu'est l'écriture, ces fils de Saturne et d'Uranus essayent donc de se reposer un peu tout en racontant la fatigue d'arriver jusqu'à nous, les habitants de la Terre.

Bibliographie

Hervé ALGALARRONDO 2021, *Deux jeunesses françaises*, Paris, Grasset

Jean-Pierre BOULE 2020, *Abdellah Taïa, la mélancolie et le cri*, Lyon, PUL

Judith BUTLER, « Melancholy Gender/Refused identification », 21-36, in Maurice BERGER, Brian WALLIS &S. WATSON (dir.), *Constructing Masculinity*, London, Routledge, 1995

Didier ERIBON 2010 [2009], *Retour à Reims*, Paris, Flammarion, coll. « Champs Essais »

- 2025, *Sociobiographie*. Entretien avec Geoffroy HUARD, Paris, Flammarion, coll. « Nouvel avenir »

Sigmund FREUD 2018 [1917], « Deuil et mélancolie », in ID., *Métapsychologie*, Paris, PUF

Julia KRISTEVA 2023 [1987], *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio »

Philippe LEJEUNE 2017, *Autobiographie et homosexualité en France au XIX^e siècle*, Paris, Éditions de la Sorbonne.

Édouard LOUIS 2014, *En finir avec Eddy Bellegueule*, Paris, Seuil

- 2021, *Changer : méthode*, Paris, Seuil

Éric MARTY 2021, *Le sexe des Modernes. Pensée du Neutre et théorie du genre*, Paris, Seuil

Ilham MELLOUKI 2007, « La génération du je », in *Tel Quel*, nº 248

Raffaello ROSSI 2015, « Raccontare il soggetto minoritario : il caso Édouard Louis », 1-22, in *Between*, vol. V, n° 10.

Sophie Catherine SMITH 2012, « Être ce qui ne se dit pas : Negotiating a Gay Identity in Abdellah Taïa's *Une mélancolie arabe* », 35-51, in *International Journal of Francophone Studies*, vol. 15, nº 1

Jean STAROBINSKI 2015 [2012], *L'encre de la mélancolie*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais »

Abdellah TAÏA 2022 [2000], *Mon Maroc*, Paris, Seuil, coll. « Points »

- 2012 [2004], *Le rouge du tarbouche*, Paris, Seuil, coll. « Points »

- 2014 [2006], *L'armée du salut*, Paris, Seuil, coll. « Points »

- 2010 [2008], *Une mélancolie arabe*, Paris, Seuil, coll. « Points »

Maja Vukusik ZORICA 2020, « Les violences du modèle : Édouard Louis », 215-221, SRAZ LXV

Mélancolie et mystique : écriture de soi et discernement spirituel chez Santa Teresa de Jesús

Sofía Esteban Moreno[1]

This study analyses the relationship between melancholy and mystical experience in the self-referential work of Saint Teresa of Ávila. Drawing on *The Book of Her Life* and *The Book of the Foundations*, it examines how self-writing becomes a tool for discernment, allowing for the differentiation between authentic visions or states of "rapture" and daydreams induced by melancholy. Within this framework, the limit-experience of knowledge and contemplation is interpreted in its ambivalence, both as a spiritual obstacle and as a pathway to the transcendent. The research is situated in the context of the Spanish Golden Age, with reference to theological and medical debates on black bile and its connection to religious experience.

Cette étude analyse la relation entre la mélancolie et l´expérience mystique dans l´œuvre autoréférentielle de Santa Teresa de Jesús. À partir du *Libro de la vida* et du *Libro de las Fundaciones*, il s´agit d´examiner comment l´écriture de soi devient un instrument de discernement permettant de différencier les visions autentiques ou états de « *arrobamiento* », des rêveries induites par la mélancolie. Dans ce cadre, l´expérience limite de la connaissance et de la contemplation est interprétée dans son ambivalence, à la fois comme un obstacle spirituel et comme une voie d´accès au transcendant. La recherche s´inscrit dans le contexte du Siècle d´Or, en faisant référence aux controverses théologiques et médicales sur la bile noire et son lien avec l´expérience religieuse.

Keywords: mysticism, melancholy, self-writing, spiritual discernement, Saint Teresa of Jesus
Mots-clés : mystique, mélancolie, écriture de soi, discernement spirituel, Santa Teresa de Jesús

1. La construction du *je* mystique dans le contexte de la Contre-Réforme

Il est bien connu que Santa Teresa de Jesús (1515-1582) fut l'une des figures centrales, aux côtés de San Juan de la Cruz, du mysticisme espagnol. Religieuse carmélite, réformatrice et écrivaine mystique, son œuvre a marqué le Siècle d'Or. Dans un contexte caractérisé par la Contre-Réforme, l'Inquisition et les controverses théologiques, son écriture témoigne d'une quête de perfection spirituelle et d'une relation intime avec le divin. Santa Teresa, dans la lignée des

[1] Université de Valladolid, Espagne, Chercheuse contractuelle FPU.

mouvements béguinaux et des communautés ecclésiastiques féminines qui s'étaient développés en Europe aux XII^e^, XIII^e^ et XIV^e^ siècles, trouve dans la religiosité mystique un espace d'autonomie et de révélation. Comme l´a montré Rosa Rossi dans la biographie intellectuelle *Teresa de Ávila. Biografía de una escritora* (2015), l´œuvre de la carmélite s´incrit dans un réseau complexe de tensions sociales, religieuses et identitaires. Ce seront précisément les obstacles sociaux et religieux – notamment son origine juive, sa condition de *cristiana nueva* et la quête d´une identité sociale légitime – les moyens par lesquels la sainte espagnole construit une parole autorisée. L´autrice met en lumière sa capacité diplomatique, ainsi que les subterfuges rhétoriques auxquels elle recourt pour continuier à écrire dans un contexte de profondes limitations.

Le rôle de la femme au XVI^e^ siècle restait limité : se marier ou s'engager dans un ordre conventuel, deux voies impliquant une position d'obéissance. Ainsi, en nous approchant de la figure de Santa Teresa, nous rencontrons une femme qui, bien qu'inscrite dans le cadre ecclésiastique régulé, ne s'est pas soumise aux espaces et paradigmes hégémoniques. Son attitude réformatrice ne se manifeste pas seulement à travers la fondation de couvents qu'elle dirigea, caractérisés par l'esprit mendiant de prière et d'austérité, mais aussi à travers sa conquête de l'écriture et sa revendication de la dimension féminine au sein de l'Église.

Les expériences mystiques, perçues comme des phénomènes limites, subjectifs, intransmissibles et pratiquement intraduisibles – sauf par le recours à un langage symbolique, une définition négative ou une raison poétique –, pouvaient être interprétées comme de l'hérésie. À la fin du XV^e^ siècle avait débuté une effervescence théologique, guidée par une crise institutionnelle de l'Église et une exigence généralisée d'une expérience spirituelle plus profonde, face aux limites de la connaissance de Dieu par la seule raison. Ce n´est donc pas un hasard si, quelques décennies avant l´essor de la mystique thérésienne, Martin Luther insistait déjà sur l´occultation de Dieu face aux prétentions médiatrices humaines. Le concept de *Deus absconditus* devient alors une notion clé dans une partie de la théologie protestante, tout en reflétant la demande d´authenticité spirituelle formulée par la *devotio moderna*. Comme l´indique Georges Gusdorf dans *El advenimiento del yo,* l´influence de la Réforme intensifia la préoccupation pour l´expérience intime du croyant, en considérant que le salut n´était pas uniquement un phénomène collectif et sacramentel, mais une question personnelle que chaque individu devait discerner. En mettant l´accent sur la *sola fide* et la *sola Scriptura*, l´introspection, caractéristique de l´éthique protestante, nourrira le désir de mettre par écrit l´itinéraire spirituel comme forme d´auto-observation. D´une certaine manière, ce qui est en jeu, c´est le passage de l´institutionnel à l´expérientiel.

Face à l'accent protestant mis sur l'introspection personnelle, l'Église catholique de l'époque se méfiait de toute forme de contemplation ou d'auto-examen non supervisée, craignant des dérives

doctrinales. Ainsi, les pratiques de confession et de direction spirituelle étaient confiées à un médiateur externe, généralement un confesseur ou un supérieur. Dans ce climat de surveillance ecclésiastique intense, Teresa de Ávila fut enquêtée par l'Inquisition en raison de ses visions mystiques et de ses réformes dans les pratiques conventuelles. Ce contexte explique pourquoi des mystiques catholiques comme Santa Teresa elle-même, Saint Augustin, Sainte Thérèse de Lisieux ou Hildegarde de Bingen, entre autres, écrivirent des œuvres autobiographiques adressées à l'autorité ecclésiastique, soit comme examen de conscience, soit comme justification doctrinale. L'étroite supervision à laquelle fut soumise la carmélite n'invalide pas le fait que, aux côtés de San Ignacio de Loyola, de San Juan de la Cruz et de San Carlos Borromeo, elle fut considérée comme l'une des grandes figures de la Contre-Réforme. Ainsi, Santa Teresa incarne la dimension spirituelle, mystique et pastorale qui émergea du renouveau catholique après le Concile de Trente, tandis que des mesures disciplinaires étaient mises en place et que l'orthodoxie était défendue face aux hérésies.

Compte tenu de ce qui précède, il convient néanmoins de souligner que dans le contexte de la spiritualité féminine des XVI^{e} et XVII^{e} siècles, l´écriture des religieuses obéissait souvent à un mandat explicite, émis par un supérieur. Comme le remarque Sonja Herpoel dans *A la zaga de Santa Teresa: autobiografías por mandato* (1999), les textes de Thérèse obéissent à une dynamique d´intériorisation guidée, dans laquelle la subjectivité mystique s´exprime tout en adoptant des stratégies défensives face à la censure masculine intériorisée comme autorité physique et symbolique. Le lecteur ecclésiastique, figure de contrôle, joue ainsi un rôle central : il est à la fois guide moral et correcteur doctrinal, il influence la forme et le contenu de la narration. Dans cette logique, Antonio Castilla Gómez (2008) rappelle que le confesseur n´est pas seulement le destinaire, mais aussi le médiateur institutionnel entre la voix mystique et la légitimité publique. Ainsi, l´écriture de soi devient un espace de négocitation entre le silence imposé et l´expression intérieure, entre l´obéissance hiérarchique et la quête de vérité spirituelle.

En 1559, les premiers autodafés contre les protestants débutent à Valladolid et l'inquisiteur Valdés publie le *Cathalogus librorum qui prohibentur*. La censure empêcha Teresa de continuer à être guidée par le *Tercer abecedario* (1527) du franciscain Francisco de Osuna, l'un des manuels de littérature mystique les plus influents. Vers 1562, elle commence à rédiger *Libro de la vida*, à la demande de ses confesseurs, qui l´invitent à relater ses expériences mystiques et sa relation avec Dieu. Parmi son cercle social le plus proche figurent son père et son oncle – qui lui offre le *Tercer abecedario* –, ainsi que ses confesseurs et directeurs spirituels, notamment le père García de Toledo et le dominicain Fray Domingo Báñez. Ce dernier déposera le manuscrit du *Libro de la vida* au Tribunal de l'Inquisition pour éviter d'éventuelles dénonces contre Teresa. L'œuvre, de nature

autobiographique, devient progressivement le récit d'une expérience personnelle et spirituelle d'extase. Teresa se dédouble entre le personnage qu'elle fut et la personne qu'elle est au moment de l'écriture. En 1575, plus d'une décennie après sa rédaction, l'Inquisition confisque une copie de l'œuvre et l'examine. Ainsi, l'ouvrage ne relate pas seulement des expériences mystiques et un chemin de perfection, mais il répond également à une dimension justificative et apologétique. En définitive, l'expérience mystique de l'auteure est contextualisée dans la tradition catholique, en dialogue avec l'Écriture et la pensée théologique reconnue, afin d'assurer son orthodoxie, présentant ses extases comme un don divin et non comme le fruit d'une imagination désordonnée.

À la lumière de ces éléments, les objectifs de cette étude consistent à explorer le lien étroit entre la mélancolie et l'expérience mystique dans l'œuvre autoréférentielle de Teresa. Parallèlement, nous réfléchirons au rôle de la raison, de la vision et de l'imagination dans le mysticisme. Cette réflexion s'appuiera sur deux œuvres fondamentales : *Libro de la vida* (1588) et *Libro de las fundaciones*, rédigé entre 1573 et 1582. Le premier est une autobiographie spirituelle : « Teresa lo llamaba 'mi alma'. Era el recuerdo de una vida, desde el despertar de su inclinación religiosa hasta encontrarse con la oración del recogimiento, de la vivencia íntima con la presencia divina » (García J. (ed.) Santa Teresa. 2015 : 21) [Thérèse l'appelait 'mon âme'. C'était le récit d'une vie, depuis l'éveil de son inclination religieuse jusqu'à sa rencontre avec la prière de recueillement et la présence divine. Et Teresa l'utilisa comme bouclier doctrinal, mais aussi comme bannière personnelle]. Quant au *Libro de las fundaciones*, il se concentre sur des conseils pratiques et spirituels destinés aux prieures dans leur quotidien. Dans ces conseils, une réflexion explicite sur la mélancolie est développée.

En suivant les travaux de María Celeste Martínez Calvo dans sa thèse doctorale *La escritura de Santa Teresa. El libro de la vida como género literario* (2018), la littérature dite autoréférentielle désigne les écrits qui explorent le moi de l'auteur, incluant les autobiographies, journaux, mémoires ou récits de vies spirituelles. Ce genre peut aussi englober des textes complémentaires comme les *Cuentas de conciencia* ou *Epistolario*. Les livres de la vie s'inscrivent dans la lignée du modèle d'auto-connaissance augustinien – rappelons le texte canonique en matière d'écriture du moi, *Les Confessions* (397-400) –, où l'introspection est considérée comme une voie nécessaire au salut de l'âme. La narratrice-Teresa raconte son chemin de sainteté au narrataire-confesseur. Ce 'tu' exerce sur la pénitente une vigilance et un conseil. Dans cette conquête d'une voix propre s'annonce l'une des grandes révolutions de la pensée mystique : l'écriture d'une expérience et d'une relation personnelle avec Dieu, une écriture sans médiation. Dans ce sens, comme l´a montré Julia Lewandowska (2019), l´autobiographie spirituelle féminine aux Siècles d´Or, met en lumière comment les religieuses construisent une autorité à la fois spirituelle et scripturaire à travers

l´écriture. Malgré les contraintes imposées, Thérèse d´Avila en constitue un exemple emblématique, transformant ses écrits en un espace de légitimation intérieure et doctrinale[2].

2. Mélancolie et expérience mystique au Siècle d´Or : controverses

Selon les raisonnements de Roger Bartra (2021), la mélancolie au Siècle d'Or était comprise à travers la théorie humorale, liée à un excès de bile noire affectant à la fois le corps et l'esprit. Cette approche médico-naturaliste, développée à l'origine par Hippocrate et Galien, cherchait à expliquer les déséquilibres physiques et spirituels comme un trouble des humeurs corporelles. Dans ce cadre, des médecins comme Juan Huarte de San Juan et Andrés Velázquez ont associé la mélancolie à un excès de prière et d'étude. De son côté, la théologie l'a reliée à l'*acedia*, un état d'apathie spirituelle considéré comme le *démon de midi*. L'évolution de l'acédie dans l'espace religieux sera largement étudiée par Robert Burton dans *Anatomie de la mélancolie* (1621). L´auteur soutient que l'acédie, autrefois perçue comme un mal spirituel affectant la vie monastique, s'est transformée en une affection existentielle propre à la modernité, marquée par la perte du sacré et du sens transcendant.

Cette ambivalence de la mélancolie suscite des controverses : elle peut être perçue soit comme un chemin de ferveur religieuse et de transformation intérieure, soit comme une preuve de faiblesse spirituelle ouvrant la porte aux tentations. En ce sens, la pensée aristotélicienne, dans le *Problemata XXX*, associait déjà la mélancolie aux génies et aux héros, suggérant que les esprits saturniens qui en souffrent sont prédisposés à un questionnement radical de la réalité. Pour Santa Teresa, la folie oscille aussi dans cette ambivalence : elle n'est pas seulement un état pathologique, mais peut devenir un idéal de ferveur et d'abandon total à Dieu. Ainsi, la mystique distingue la *clarté* mentale de l'*obscurcissement de la raison*, établissant une frontière entre l'imagination débordante et la vision authentique. C'est ici que la figure du démon joue un rôle central dans le discernement des visions. En effet, *Libro de la vida* souligne le rôle de la prière dans la lutte de l'âme contre ses ennemis : le monde, le démon et la chair. De la même manière que Descartes, dans ses *Méditations métaphysiques* (1641), envisage la possibilité d'un *génie malin* trompant le

[2] Pour approfondir les liens entre autobiographie féminine, expérience mystique et écriture conventuelle, il est possible de se référer à des travaux essentiels tels que : Isabelle Poutrin 1995, *Le voile et la plume. Autobiographie et sainteté féminine dans l'Espagne moderne*, Madrid, Casa de Velázquez ; ou encore James Amelang 2005, « Autobiografías femeninas », dans Isabel Morant (dir.): *Historia de las mujeres en España y América Latina*, vol. II, *El mundo moderno* (coords. Margarita Ortega, Asunción Lavrin y Pilar Pérez Cantó), 155-168, Madrid, Cátedra.

cogito et faussant les certitudes, Santa Teresa est confrontée à une question similaire : comment distinguer une révélation divine d'une illusion née d'une imagination exaltée ? Cependant, *le doute thérésien* n'est pas de nature sceptique au sens cartésien, mais relève d'un exercice de discernement spirituel. La différence réside dans les fruits spirituels : une vision authentique transforme l'âme et renforce l'amour divin, tandis qu'une simple fantaisie, guidée par les désirs subjectifs, ne mène qu'à la confusion.

Ce n'est qu'au XX^{e} siècle que l'idée selon laquelle certaines visions peuvent posséder une structure ontologique propre sera consolidée philosophiquement – notamment avec Henry Corbin et sa notion du *monde imaginal* –. Pourtant, une lecture herméneutique permet d'établir un lien entre la pensée thérésienne et cette conception. Dans l'œuvre de Santa Teresa, on trouve des éléments qui s'inscrivent dans cette dimension *imaginale*. L'architecture spirituelle de *Las Moradas* suggère que les visions ne sont pas de simples représentations mentales, mais de véritables expériences situées dans un espace intermédiaire entre le sensible et l'intelligible. L'importance de l'ange comme guide visionnaire – figure centrale dans la tradition imaginale islamique – apparaît chez Teresa dans des expériences telles que la transverbération, où s'opère un contact direct avec le divin. Son inquiétude épistémologique dépasse le cadre théologique et fait de son œuvre un véritable traité méthodologique, où l'imagination n'est pas rejetée, mais soumise avec précaution au discernement. En ce sens, son insistance sur les règles spirituelles est essentielle pour transformer les états mélancoliques en outils au service du chemin de perfection. C'est pourquoi elle développera une série de recommandations pratiques pour la direction spirituelle, révélant ainsi la dimension concrète de la vie contemplative.

3. Mélancolie et *arrobamiento*: entre l´inquiétude de l´âme et l´union divine[3]

3.1. Ordre et discipline face à la mélancolie : règles conventuelles et direction spirituelle

Dans *Libro de las fundaciones*, Santa Teresa de Ávila aborde la question de la mélancolie au sein de la vie conventuelle et analyse son impact sur la stabilité spirituelle et disciplinaire de la communauté. Au chapitre 7, intitulé « *De cómo se han de haver con las que tienen melancolía.*

[3] Dans ce travail, le terme *arrobamiento* sera traduit par *ravissement*, en référence à l'expérience d'extase décrite par Santa Teresa. C'est un choix terminologique qui respecte le sens spirituel du terme dans son contexte, faisant allusion à l'union, à la fascination et à l'âme emportée.

Es necesario para las perladas », elle donne des conseils spécifiques aux prieures sur la manière de guider les religieuses affectées par cet état. La mystique rédige cette œuvre entre 1573 et 1582 afin d'établir les principes qui doivent guider les ordres réformés, rédigeant le chapitre sept depuis le monastère de San José de Salamanca. La question de la mélancolie chez Santa Teresa a été abordée dans de nombreuses études, notamment celles de Bety Álvarez Vélez (2016), qui propose une approche interdisciplinaire dans *Santa Teresa de Jesús y la melancolía* ; César Fernández-Ruiz, qui examine la relation entre médecine et mysticisme dans *Medicina y médicos en la vida de Santa Teresa de Jesús* ; Guillermo Serés (2015), qui explore la fonction de l'imagination dans la configuration de la mélancolie thérésienne dans *La imaginación de Santa Teresa* ; et Miguel Ángel Fuentes dans *La tristeza y la melancolía. En algunos clásicos espirituales españoles* (2017).

Selon Mònica Baltondre Pla (2007), il est possible de conclure que Teresa ne perçoit pas la mélancolie uniquement comme une affection individuelle, mais comme un phénomène collectif qui peut affecter la vie en communauté s'il n'est pas régulé par la discipline et un accent mis sur la dimension pratique de la vie contemplative. Teresa établit une série de mesures disciplinaires pour éviter que ces états émotionnels ne deviennent un prétexte à l'évasion de la vie conventuelle. Elle considère que la vie contemplative exige une force que toutes les âmes ne possèdent pas. Sur le plan disciplinaire, elle propose de guider les moniales par des règles rigoureuses, telles que la restriction de certaines obligations religieuses ou l'isolement temporaire. Quant à l'accompagnement spirituel, elle recommande d'éviter les longues périodes de prière, susceptibles d'intensifier les rêveries trompeuses. De même, elle conseille de modérer les jeûnes et d'imposer des occupations pratiques et des pénitences afin d'assurer que les religieuses les plus fragiles trouvent un équilibre entre leur faiblesse corporelle et leurs besoins spirituels. Ainsi, la direction spirituelle joue un rôle clé pour éviter que les états mélancoliques ne conduisent à la confusion ou au désordre dans la vie conventuelle. En ce sens, elle souligne également l'importance de la modération et de l'obéissance, mettant en avant que la rigueur des supérieures doit être tempérée par l'amour, la compréhension et la clarté. Comme elle l'écrit :

> Es menester que la perlada ande con grandísimo aviso para su gobierno, no sólo exterior, sino interior; que la razón que en la enferma esta escurecida es menester esté más clara en la perlada, para que no comience el demonio a sujetar aquel alma tomando por medio este mal. Porque es cosa peligrosa que, como es a tiempos el apretar este humor tanto que sujete la razón (y entonces no será culpa, como no lo es a los locos, por desatinos que hagan ; mas a los que no lo están, sino enferma la razón, todavía hay alguna, y otros tiempos están buenos), es menester que no

> comiencen en los tiempos que están malos a tomar libertad, para que cuando están buenos no sean señores de sí, que es terrible ardid del demonio (Santa Teresa 2006 : 699-703)[4].

La régulation de la mélancolie dans les couvents ne répond pas uniquement à une exigence disciplinaire, mais aussi à la nécessité de différencier les états émotionnels désordonnés, après rêvés des véritables expériences de révélation. Il faut distinguer avec lucidité la vision de la rêverie, la révélation divine des images construites par le désir d'une imagination exaltée.

3.2. La nudité du monde : la frontière entre la mélancolie et le ravissement

Dans *Libro de la vida*, Santa Teresa décrit deux expériences fondamentales qui, bien que paraissant opposées, font partie du même processus d'approche de Dieu : la mélancolie et le ravissement ou *arrobamiento* en espagnol. La première se caractérise par un sentiment de vide, d'abandon et de solitude, tandis que la seconde est un état d'extase où l'âme est enlevée vers la divinité et éprouve une joie indicible. La nudité du monde est le point commun entre le mélancolique et le mystique ravi : tous deux dévoilent la réalité en la dépouillant de ses voiles, mettant à nu son essence. Toutefois, leurs chemins divergent dans la manière dont ils traversent ce processus. Le mélancolique reste piégé dans une révision biographique, incapable de se détacher de ses désirs projetés sur la transcendance. La nudité devient alors un vide insupportable, un regard rétrospectif qui s'accroche à ce qui est perdu sans pouvoir le transcender. Le mystique, en revanche, est prêt à mourir symboliquement, à renoncer à toute certitude et à se dépouiller de lui-même. Non seulement il assiste à la chute des apparences, mais il accepte sa propre dissolution en faveur du divin. Pour que ce dénuement soit total, il faut se vider, faire confiance à la lumière entrevue à l'intérieur et laisser le moi se transformer en reflet divin. Tandis que le mélancolique se noie dans l'absence, le mystique fait du vide un espace de révélation.

Chez Santa Teresa, la mélancolie se manifeste comme un sentiment de solitude et d'abandon, où l'âme se perçoit séparée de toute la création, sans compagnie ni consolation. Dans ces moments, le désir de mourir surgit comme une réponse à l'angoisse :

> Con esta comunicación crece el deseo y el estremo de soledad en que se ve, con una pena tan delgada y penetrativa […] mas paréceme que está ansí el alma, que ni del cielo le viene consuelo

[4] Il a été décidé de conserver la version originale des textes de Santa Teresa de Jesús en espagnol afin de ne pas en perdre la richesse et l'essence, tout en permettant au lecteur international de se familiariser avec l'écriture mystique de l'auteure.

> ni está en él, ni de la tierra le quiere ni está en ella, sino como crucificada entre el cielo y la tierra, padeciendo sin venirle socorro de ningún cabo. […] Toda la ansia es morirme entonces ; ni me acuerdo de purgatorio, ni de los grandes pecados que he hecho, por donde merecía el infierno ; todo se me olvida con aquella ansia de ver a Dios ; y aquel desierto y soledad le parece mejor que toda la compañía del mundo (Santa Teresa 2015 : 200-202).

Dans ces épisodes, la quête incessante de Dieu n'apporte aucun réconfort, mais révèle à l'âme la véritable raison de sa souffrance : la séparation du Bien Suprême. D'où l'idée de crucifixion entre le matériel et le spirituel comme une oscillation, une scission de l'unité qui ne peut être surmontée que par la mort. Ce désir de mourir chez le mystique est paradoxal : il ne s'agit pas d'un suicide tragique, mais d'un désir de réponse presque faustien, si inconcevable qu'il est prêt à en payer le prix de sa propre vie. Teresa ne se contente pas de décrire comment l'âme se sent seule et affligée, elle évoque aussi une sensation de vide émotionnel où l'âme semble ne rien ressentir : « Otras veces me da una bobería del alma – digo yo que es-que ni bien ni mal me parece que hago, sino andar el hilo de la gente, como dicen: ni con pena ni con gloria, ni la da vida ni muerte, ni placer ni pesar. No parece se siente nada » (*Ibid*. : 297).

Les ravissements, en revanche, sont, selon Teresa, des expériences mystiques brèves, intenses et profondément transformatrices, d'origine divine, où l'âme est enlevée hors d'elle-même. Ces manifestations divines agissent directement sur l'âme, lui laissant une lumière claire et une fermeté dans la vérité qui renforcent l'intelligence et la foi. Une preuve de cette transformation sera aussi *« la véritable humilité* » (*Ibid.* : 291), qui s'oppose à « *l'humilité fausse que le démon inventait »*. En ce sens, la quiétude semble s'opposer à l'état mélancolique, dans lequel, selon Teresa, il se passe ce qui suit : « Vese claro en la inquietud y desasosiego con que comienza, y el alboroto que da en el alma todo lo que dura, y la escuridad y aflición que en ella pone, la quedad y mala disposición para oración ni para ningún bien ; parece que ahoga el alma y ata el cuerpo para que de nada aproveche » (*Ibid.* : 191).

Teresa distingue le phénomène du ravissement – qu'elle appelle aussi élévation ou envol – de la simple union avec Dieu, expliquant que le ravissement implique des effets à la fois internes et externes. L'un des traits les plus significatifs de l'extase est la sensation de légèreté qui l'accompagne, un détachement du poids du corps qui manifeste la primauté de la nature spirituelle sur la matière. La sculpture de Bernin, *L'Extase de Sainte Thérèse* (1647-1652)*,* incarne cette sensation de légèreté décrite par la sainte. Le corps, allongé, incliné et drapé de vêtements en mouvement, suggère la perte de poids et l'élévation : « Pues cuando está en el arrobamiento el cuerpo queda como muerto […] aunque no puede hacer nada de sí cuanto a lo esterior, no deja de entender y oír como cosa de lejos (*Ibid.* : 204) ». L'expression d'abandon et de béatitude, ainsi que l'intervention

de l'ange, semble une sorte d'anticipation de la gloire céleste. Pour exprimer la force du ravissement, Teresa recourt au symbole de l'aigle qui, sans résistance, transporte l'âme vers un état supérieur. Ainsi, elle écrit : « veis y sentís levantarse esta nube o esta águila caudalosa y cogeros con sus alas » (*Ibid* : 197).

La joie indicible du mysticisme thérésien diffère de *L'Expérience intérieure* décrite par Georges Bataille. Tandis que Santa Teresa conçoit l'extase comme l'aboutissement de l'union avec Dieu, où le moi se dissout dans la plénitude divine, Bataille la présente comme un abandon sans destinataire, un contact avec l'informe et l'indéterminé. Chez la sainte, la perte du moi est un don d'amour divin, alors que pour le philosophe français, elle est une expérience-limite où l'être se consume dans sa propre absence et où le langage se brise face à l'ineffable ; il s'agit, par opposition au mysticisme traditionnel, d'un mysticisme immanent (Esteban J. 2024). Pourtant, tous deux s'accordent à considérer l'expérience mystique comme une expérience-limite qui transcende la rationalité. En ce sens, Teresa ne se contente pas de reconnaître l'impossibilité de comprendre, depuis la matérialité, la structure spirituelle du réel ; elle nous introduit aussi à la nécessité d'un autre type de connaissance pour intégrer les expériences visionnaires. Cette connaissance est celle du cœur, où « la vision, bien qu'imaginaire, je ne l'ai jamais vue avec les yeux du corps, ni aucune autre, mais avec les yeux de l'âme » (Santa Teresa 2015 : 270). Dans cette même direction, Henry Corbin, dans *L'Imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabî*, développe l'idée d'un *cœur visionnaire*, qui n'est pas seulement le siège des émotions, mais un organe de perception suprasensible, capable d'accéder à la dimension imaginale où se dévoilent les réalités spirituelles. Tant chez Teresa que chez Corbin, la connaissance du cœur se présente comme la voie d'accès à une forme de savoir qui transcende la raison discursive et nous introduit à l'intelligibilité symbolique du sacré.

4. Conclusion : L´écriture de soi comme chemin vers le transcendant

Santa Teresa, consciente des tribulations de l'âme, des interférences des passions et des conséquences de la Chute, compare l'imagination à « *estas maripositas de las noches, importunas y desasosegadas* » (*Ibid.* : 176). La mémoire et l'imagination suivent une direction, tandis que l'intellect en suit une autre. L'imagination joue un double rôle : elle peut être un obstacle et une source de rêveries trompeuses, mais si elle est maîtrisée, elle peut aussi devenir une voie d'accès à la méditation et à l'expérience mystique. Ainsi, nous pouvons affirmer que l'écriture de soi, dans une œuvre comme le *Libro de la vida*, devient un exercice de discernement permettant d'éclaircir

quelles visions sont authentiques et quelles sont des illusions induites par la mélancolie. Dans ce cadre, la mélancolie peut être comprise comme un désir de Dieu. La nostalgie de l'absolu ou le désir de Dieu sont présents tant dans la mélancolie que dans l'expérience mystique de « *arrobamiento* ». Ces deux états affectifs reflètent un désir humain universel : la quête de l'union avec Dieu. L'exercice de la raison, à travers l'écriture, permet de distinguer les états fantasmatiques des véritables révélations divines. Ce processus d'écriture n'est pas un simple exercice narratif ou justificatif ; il constitue un moyen de transformation intérieure, donnant sens et direction aux expériences transcendantes, ineffables et liminales qui remettent en question notre monde connu.

En définitive, Santa Teresa de Jesús nous montre comment la mélancolie et le ravissement sont les deux faces d'une même réalité dans le cheminement spirituel. La première reflète la douleur de séparation avec Dieu, tandis que le second est l'aboutissement du désir d'union. Ces deux expériences, bien qu'opposées, conduisent à une même finalité : l'amour absolu de Dieu et la recherche de sa présence. Dans l'analyse de Juan José López Ibor dans *Ideas de Santa Teresa sobre la melancolía* (s.d), le *moi* occupe une place centrale dans la relation entre la mélancolie et la spiritualité. Dans la crise mélancolique, l'illusion de l'identité est exposée dans sa nudité, révélant un vide essentiel qui peut soit générer une angoisse profonde, soit ouvrir la voie à une transformation. Cette expérience de dépossession peut mener à différentes voies : le mystique l'accepte comme un chemin de connaissance et de purification, tandis que le mélancolique, enfermé dans sa propre souffrance, vit le *moi* comme une angoisse. Santa Teresa mettait en garde contre le danger de placer l'image du *moi* au centre de l'expérience spirituelle, au lieu du reflet divin, car cela conduisait l'individu à s'enfermer dans une forme d'auto-idolâtrie. Cette divinisation du *moi*, intensifiée à l'époque moderne, ne fait pas seulement face au vide existentiel, mais transforme l'angoisse en un piège où l'individu se retrouve enfermé dans son propre désespoir.

De même, López Ibor affirme que « en el hombre conviven su sed de absoluto y su rebeldía contra él, precisamente porque el hombre es naturaleza caída y no angélica » *(Ibid. :* 443) [En l'homme cohabitent sa soif d'absolu et sa révolte contre lui, précisément parce que l'homme est une nature déchue et non angélique]. Il relie cette réflexion à la vision de Hildegarde de Bingen, qui soutenait que la mélancolie était entrée dans l'humanité avec la Chute d'Adam, comme une marque de séparation avec Dieu. Mais la Chute est-elle réellement un état irréversible de péché, ou plutôt une illusion entretenue par la conscience fragmentée de l'être humain ? Si la mélancolie est l'empreinte d'une absence, une nostalgie de l'absolu, elle peut aussi être l'écho d'une plénitude oubliée. Plutôt que d'accepter la séparation entre le divin et l'humain comme un fait accompli, le chemin de perfection résiderait alors dans la reconnaissance que la nature angélique intérieure n'a jamais été perdue, mais qu'elle demeure en attente d'être réveillée. La distinction entre mélancolie

et ravissement apparaît ainsi clairement. La mélancolie s'inscrit dans un état de désir et de confusion, dans l'attente d'une réponse, dans l'attente de Dieu. Ainsi, la mélancolie est quête. En revanche, « *el arrobamiento* » conduit à la certitude de Dieu. C'est un état transitoire, voire *incompréhensible*, mais qui mène l'âme vers la quiétude. La réponse ne s'obtient pas intellectuellement, mais dans l'expérience intime de Dieu en soi.

Bibliographie

James S. AMELANG 2005, « Autobiografías femeninas », 155-168, en Isabel MORANT (dir.): *Historia de las mujeres en España y América Latina*, vol. II, *El mundo moderno* (coords. Margarita ORTEGA, Asunción LAVRIN y Pilar PÉREZ CANTÓ), Madrid, Cátedra

Bety ÁLVAREZ VÉLEZ 2016, *Santa Teresa de Jesús y la melancolía: un estudio sobre la enfermedad melancólica en los escritos teresianos*, Université de Montréal

ARISTOTELES 1989 [s. IV a.C.], *El hombre de genio y la melancolía. Problema XXX*, traduction et étude préliminaire de José Luis PARDO, Madrid, Tecnos

Mònica BALTONDRE PLA 2007, « Encuentros entre Dios y la melancolía: los consejos de Teresa de Ávila sobre cómo se han de tratar las melancólicas de sus 'fundaciones' », 197-203, *Revista de Historia de la Psicología*, 28 (2/3)

Roger BARTRA 2021, *Melancolía y cultura. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Anagrama

Georges BATAILLE 1934, *L´expérience intérieure*, Paris, Gallimard

Robert BURTON 2015 [1621], *Anatomía de la melancolía*, Madrid, Alianza

Antonio CASTILLO GÓMEZ 2008, « Dios, el confesor y la pluma. La autobiografía espiritual femenina en la España de los siglos XVI y XVII », 59-76, *Syntagma. Revista del Instituto de Historia del Libro y de la Lectura*, 2

Henry CORBIN 1958, *L´imagination créatrice dans le soufisme d´Ibn Arabî*, Paris, Flammarion

René DESCARTES 2017 [1641], *Méditations métaphysiques. Objections et réponses*, Paris, Gallimard

Agustín DE HIPONA 2017 [397-400], *Confesiones*, Barcelona, Planeta

Santa Teresa DE JESUS 2006, *Obras completas*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos

2001 [1577], *Las Moradas*, Madrid, Biblioteca de Clásicos Cristianos

2015 [1565], *Libro de la vida*, Barcelona, Penguin Random House

Francisco DE OSUNA 2002 [1527], *Tercer abecedario espiritual*, Madrid, Palabra

Joaquín ESTEBAN ORTEGA 2024, « El misticismo fisiológico de Georges Bataille, o sobre el cumplimiento del espíritu trágico », 23-36, *Daimon. Revista de Filosofía*, 91

César FERNANDEZ-RUIZ s.d., « Medicina y médicos en la vida de Santa Teresa de Jesús », 186-209, Revista de Espiritualidad

Miguel Ángel FUENTES 2017, *La tristeza y la melancolía. En algunos clásicos espirituales españoles*, Argentina, EDIVE

Georges GUSDORF 2022, *El advenimiento del yo*, Barcelona / Buenos Aires, Miño y Dávila editores / Centro de Investigaciones Filosóficas.

Sonja HERPOEL 1999, *A la zaga de Santa Teresa: Autobiografías por mandato*, Ámsterdam-Atlanta, Rodopi

Julia LEWANDOWSKA 2019, *Escritoras monjas: autoridad y autoría en la escritura conventual femenina de los Siglos de Oro*, Madrid, Iberoamericana; Fráncfort del Meno, Vervuert

Juan José LOPEZ IBOR s.d., « Ideas de Santa Teresa sobre la melancolía », 433-443, *Revista de Espiritualidad*

María Celeste MARTÍNEZ 2018, « La escritura de Santa Teresa. El libro de la vida como género literario », 587-598, *Revista de Espiritualidad*, 77

Isabelle POUTRIN 1995, *Le voile et la plume. Autobiographie et sainteté féminine dans l'Espagne moderne*, Madrid, Casa de Velázquez

Rosa ROSSI 2015, *Teresa de Ávila. Biografía de una escritora*, Madrid, Trotta

Guillermo SERÉS 2015, « La imaginación de Santa Teresa: virtudes y desatinos de "la loca de la casa" »,11-34, *Edad de Oro*, XXXIV

Entre manque et retard : l'origine mélancolique de la création dickensienne

Lena Osty[1]

When Charles Dickens reached adolescence, his development was interrupted by a drastic stop in his education. From this moment on, he was haunted by a melancholic feeling, so that he never ceased trying to fill the void inside him. This absence, preventing him from achieving the completeness of his identity, paralysed him in a restricting present time. If he could not heal within his social environment, then he had to break away from it to give new life to his own self. Paradoxically, to get out of his condition, the individual must accept the melancholic feeling, even stand by it, and embrace it completely. Therefore, he can use the melancholic unrest which consumes his self to grasp his reason, his passion, and his life experience as a whole.

À l'entrée dans l'adolescence, il semblerait que l'épanouissement de Charles Dickens soit compromis, par une rupture soudaine dans son éducation. À partir de cet instant, un sentiment mélancolique s'est emparé de lui et il n'a cessé de vouloir combler ce manque crée en lui. Ce manque, qui l'empêche d'accéder à la complétude de son identité, le paralyse dans un présent qui le restreint. Si sa guérison ne peut s'effectuer par la société dans laquelle il évolue, alors il doit s'en détacher pour se (re)trouver. Paradoxalement, pour s'extraire de sa condition, l'individu doit accepter cette mélancolie, l'assumer et l'embrasser complètement. Par conséquent, il peut se servir de l'agitation mélancolique qui le consume pour appréhender sa raison, sa passion et son expérience de vie dans leur globalité.

Keywords : lack, alienation, imagination, creation, atemporality
Mots-clés : manque, aliénation, imagination, création, atemporalité.

[1] Université Jean Moulin Lyon 3.

1. Une réalité mélancolique

« It is a melancholy truth that even great men have their poor relations » [Que même les hommes riches n'aient pas toujours de grandes relations, constitue une vérité mélancolique] (Dickens C. 1914 [1852] : 327)[2]. Cette phrase tirée du roman *Bleak House* de Charles Dickens fait apparaître l'une des dix-sept occurrences du mot « mélancolie » dans le roman. Dans cette citation, Dickens invite son lecteur à considérer l'être humain comme un être faillible. Ainsi, les hommes riches (*great men*) équivalent les plus pauvres : tous se rejoignent dans leur humanité. Cette assertion signifie également que personne ne peut échapper à cette condition de faillibilité. L'idée de fatalité qui s'en dégage donne à cette vérité un aspect mélancolique. L'un des sens accordés à la mélancolie par le dictionnaire *Littré* est que la mélancolie s'apparente à une « disposition triste » (Dictionnaire *Littré*). Selon Dickens, le manque propre à la condition humaine induit ce sentiment de tristesse. En effet, si l'homme est faillible, c'est parce qu'il ne pourra jamais atteindre une forme de perfection absolue. Malgré des réussites dans des domaines divers, la condition humaine est vouée à l'inachèvement.

Pourtant, l'homme ne cesse de chercher à atteindre la perfection. Le XIX^{e} siècle britannique en est un parfait exemple, marqué par une profonde modification des savoirs, sur les plans mécanique et économique. Dès les dernières décennies du siècle précédent, le pays connaît une industrialisation massive qui vient bouleverser toute la société. Et si la perfection industrielle n'est jamais complètement atteinte, les avancées sont orientées dans sa direction. D'après l'essayiste et poète britannique Matthew Arnold, la quête de la perfection favorise un mouvement perpétuel vers l'avant : « Not a having and a resting, but a growing and a becoming, is the character of perfection as culture conceives it […] » [La nature de la perfection telle qu'elle est perçue par la culture n'est ni une possession, ni un repos, mais plutôt une progression, un devenir] (Arnold M. 2020 [1869] : 7). Dans ce cas, la mise en mouvement et les actions impulsées vers le progrès constituent en elles-mêmes une réussite sociale, sur le plan collectif.

Matthew Arnold poursuit ainsi son raisonnement : « The expansion of our humanity, to suit the idea of perfection which culture forms, must be a general expansion » [L'expansion de notre humanité, pour correspondre aux attentes de la culture en matière de perfection, se doit d'être une expansion collective] (*Ibidem*). Effectivement, dans une volonté d'uniformisation orientée vers un objectif commun, l'individu passe au second plan, et ne peut combler l'intervalle créé entre l'empressement social et l'épanouissement de son identité. Face au manque, l'individu devient

[2] Si aucun traducteur n'est mentionné, les traductions des citations de l'anglais vers le français sont les miennes.

mélancolique. *Littré* propose une seconde définition pour ce symptôme : « tristesse déjà adoucie qui succède à une perte cruelle » (Dictionnaire *Littré*). La perte cruelle de Dickens notamment fait référence à l'égarement de son identité. Pourtant, il parviendra à se réaliser en tant qu'auteur majeur du XIX^{e} siècle.

Nous essaierons ici de comprendre comment le manque matérialisé par l'état mélancolique pourrait, paradoxalement, être à l'origine de l'inspiration foisonnante de l'artiste, orchestrant la (re)connaissance de son essence complète et complétée. La première partie de ce travail sera consacrée au décalage entre société et individu, ou la genèse de la mélancolie par la création d'un manque. Il s'agira d'approfondir ensuite la saisie de ce manque, de cette absence, dans l'objectif d'accéder au soi originel. Une fois l'origine appréhendée, nous nous intéresserons à l'accomplissement de l'individu-artiste grâce à une posture mélancolique assumée, motrice dans la création artistique.

2. Genèse de la mélancolie : la création d'un manque

C'est dans ce contexte d'industrialisation rapide que la famille Dickens s'installe à Chatham en 1817. Nouvellement industrielle, la ville offre un parfait contraste avec sa voisine, Rochester, qui conserve l'héritage rural intemporel de l'Angleterre d'autrefois. Le biographe de Dickens, Jean-Pierre Ohl, souligne cette opposition : « Ce contraste est formateur pour le futur écrivain ; son œuvre dépeindra avec une égale crédibilité la nouvelle Angleterre dans sa marche en avant irrésistible, et l'ancienne, toujours présente au moins symboliquement dans le cœur des hommes, source de réconfort pour ceux que le progrès effraie ou interroge » (Ohl J-P. 2011 : 16).

L'auteur Charles Dickens semble alors se positionner comme figure de l'entre-deux, figure bloquée entre une société tournée vers l'avant, marquée par de nombreux changements, et la nostalgie d'une époque rurale révolue. En 1822, alors que la famille Dickens s'installe à Londres, cette ambivalence demeure chez le jeune Charles, alors âgé de dix ans. La famille s'installe à Camden Town, incarnation même de cet entre-deux entre ferveur industrielle et calme naturel (*Ibid.* : 25). Alors que Charles Dickens est immobilisé dans cet entre-deux, son développement semble compromis. En effet, son père, John Dickens, se laisse rapidement dépasser par les bouleversements économiques de la société, et se retrouve incarcéré pour dettes dans la prison de Marshalsea, alors que le jeune Charles vient de fêter ses douze ans. Cet instant marque une rupture dans la vie du futur écrivain, qui est alors contraint de cesser son éducation, et se retrouve propulsé dans le monde du travail. Recruté pour travailler dix heures par jour dans une entreprise de cirage, Charles

Dickens se sent « banni » de chez lui (*Ibid.* : 29). En fait, son insertion au cœur de l'industrialisation urbaine l'extrait radicalement du monde de l'enfance, fermant derrière lui les derniers liens qui pouvaient le rattacher à un monde préindustriel, un monde orienté vers l'individu.

Alors pleinement ancré dans l'effusion industrielle, Charles Dickens, qui ne semble avoir aucune perspective d'évolution, se lamente sur sa condition : « Il n'y a pas de mots pour exprimer l'angoisse secrète de mon âme, en m'enfonçant dans cette promiscuité ; [*sic*] lorsque je comparai ces compagnons quotidiens à ceux de mon enfance plus heureuse, et sentis écrasés dans mon cœur mes espoirs de devenir un homme savant et distingué » (Ohl J-P. 2011 : 31). Cette réflexion n'est pas sans rappeler l'état d'esprit de David Copperfield, dans le roman éponyme semi-autobiographique de Dickens. Alors qu'il n'est encore qu'un enfant, le jeune David (dont le nom même reflète celui de Dickens par l'inversion des initiales) est retiré de l'école et contraint d'aller travailler : « That I suffered in secret, and that I suffered exquisitely, no one ever knew but I ; How much I suffered, it is, as I have said already, utterly beyond my power to tell. But I kept my own counsel, and I did my work » [Lorsque je souffrais secrètement, et je souffrais terriblement, personne n'en sut jamais rien. Ma souffrance était si grande, comme je l'expliquai plus haut, qu'il m'était absolument impossible de la nommer] (Dickens C. 2004 [1850] : 172). La souffrance devient alors le quotidien de ces deux hommes, dans la réalité et la fiction.

Dans ce nouveau rôle social annihilant l'état de nature de l'individu, Dickens et David semblent paralysés dans le présent. Toute perspective d'évolution est abolie, notamment par la mécanisation du travail. Dans la fabrique de cirage où il travaille, Charles Dickens est chargé de coller continuellement des étiquettes sur des boîtes ; la répétition constante des mêmes gestes enferme davantage le jeune Dickens dans le présent, un présent qui lui échappe peu à peu. Cet état fait écho au personnage de Charlie Chaplin dans son film *Modern Times,* où le protagoniste perd la tête à mesure qu'il répète les mêmes gestes. L'individu devient autre, étranger à son état de nature.

Cette situation semble alors favoriser les prémisses de sentiments mélancoliques. Pour Robert Burton qui reprend la conception grecque de l'Antiquité, la mélancolie est l'une des quatre humeurs qui régissent le corps, aux côtés du sang, du phlegme et de la bile jaune (Burton R. 1989 [1621] : 140). En fait, la mélancolie, caractérisée par le froid et la sécheresse, est également appelée bile noire. Du fait de son absence de pigmentation, la mélancolie se positionne *a priori* du côté des maladies. Même si Burton commente dans un premier temps les facteurs innés et génétiques de la mélancolie, la majeure partie de son ouvrage *Anatomy of Melancholy* est dédiée aux déclencheurs extérieurs de la mélancolie. À la racine de ce mal, se trouvent notamment la peur et le chagrin : « Feare and Sorrow are the true Characters, and inseparable companions of most Melancholy » [La peur et le chagrin sont de véritables composantes et d'indissociables partenaires de

toute forme de mélancolie] (*Ibid.* : 163). Animé par le chagrin de son éducation avortée et par la peur de la persistance de sa nouvelle condition, Charles Dickens éprouve les émotions fondamentales à l'installation de la mélancolie dans son être. En fait, plusieurs de ses ouvrages sont empreints de cette mélancolie. *Hard Times*, publié en 1854, fait apparaître la mélancolie de façon explicite. Au chapitre onze, alors que le narrateur décrit la ville minière de Coketown, les machines industrielles sont qualifiées de « melancholy-mad elephants ». [Des éléphants fous de mélancolie] (Dickens C. 2003 [1854] : 71). Il semblerait que Dickens projette son état mélancolique sur les machines. Son désarroi est d'autant plus visible avec le titre du chapitre : « No Way Out » [Aucune échappatoire] (*Ibidem*).

La mélancolie de Dickens est dès lors caractérisée par l'absence, l'absence d'évolution, l'absence d'issue. Cette absence peut également être comprise en termes physiques. D'après Robert Burton, la matérialisation de la mélancolie peut affecter le corps ; la maladie de la lèpre est l'une des conséquences possibles d'un excès de bile noire dans le corps (*Ibid.* : 167). Un corps atteint de la lèpre est alors modifié, transformé, s'intégrant ainsi encore plus dans un processus d'aliénation, par la corruption même des chairs. La métamorphose du corps est un sujet récurrent chez Dickens. D'après Marie-Amélie Coste, la prolifération de cadavres dans son œuvre témoigne d'un questionnement existentiel sur l'avenir de l'être à la suite d'un traumatisme. Par la mélancolie, le sujet ou l'objet du traumatisme est absorbé, jusqu'à déteindre sur l'individu, entraînant une profonde modification de son corps et même de son être tout entier (Coste M-A. 2006). Lorsqu'Oliver Twist, dans le roman éponyme publié par Charles Dickens en 1838 est accusé à tort de vol, son corps est éprouvé. Alors qu'il est allongé sur le sol, il semble presque mort : « his face a deadly white, and a cold tremble convulsing his whole frame » [Son visage était d'un blanc cadavérique, et son corps tout entier tremblait de froid] (Dickens C. 2002 [1837-1838] : 85). L'adjectif « cold » fait directement référence à la mélancolie qui s'est emparée de son être. Par son biais, le corps d'Oliver est déformé.

3. Saisir le manque : la quête du soi

Par le corps métamorphosé, la sensorialité est troublée. En effet, la distorsion du corps entraîne indéniablement une distorsion des sens, dans l'union indissociable entre corps et esprit. Les facultés de l'individu sont altérées, si bien que les sens sont décuplés. Alors, la mélancolie ouvre la voie à l'appréhension du monde par la sensorialité. Selon John Mullan, les odeurs sont particulièrement persistantes chez Dickens. Il cite notamment William Edrupt, qui a travaillé avec Charles

Dickens : « I think Mr Dickens was a man who lived a lot by his nose. He seemed to be always smelling things » [Je crois que M. Dickens était un homme qui se fiait beaucoup à son nez. Il semblait être constamment en train de sentir les choses] (Mullan J. 2020 : 45). L'une des trente-deux occurrences du verbe « smell » dans le roman *David Copperfield* correspond au début de l'intrigue, lorsque David décrit les lieux de son enfance : « A dark store-room opens out of it, […] in which there is the smell of soap, pickles, pepper, candles, and coffee, all at one whiff » [La porte s'ouvre sur une réserve sombre, depuis laquelle émanent des odeurs de savon, de cornichons, de poivre, de bougies et de café, le tout produisant une odeur unique] (Dickens C. 2004 [1850] : 25).

L'énumération des odeurs que David a pu sentir à cet instant témoigne de l'omniprésence de l'odorat dans sa vie, à l'instar de l'auteur. En réalité, David le narrateur semble pouvoir décrire les objets présents dans cette pièce grâce à sa mémoire olfactive. De nouveau, cette démarche résonne avec l'expérience de Dickens lui-même, si l'on en croit John Mullan : « Often, outside his novels, when Dickens seems to be writing about his own past, you find that spots of time from childhood are remembered by particular smells » [Souvent, en dehors de ses romans, lorsque Dickens semble raconter sa propre histoire, on remarque qu'il se remémore des moments particuliers de son enfance à l'aide d'odeurs bien précises] (Mullan J. 2020 : 48-49). À la manière de la madeleine de Proust, les odeurs déclenchent le souvenir, dont David maintenant adulte se languit. D'après Joël Candau, l'odorat est particulièrement opportun dans l'entreprise de réminiscence : « Bien plus que les autres stimuli sensoriels, les odeurs ont pour spécificité de faire époque. La perception olfactive entretient des liens fonctionnels avec le traitement affectif de l'information et, pour cette raison, elle est fortement associée à l'encodage des souvenirs et à leur rappel » (Candau J. 2000 : 83).

Si la sensorialité ouvre la voie à la réminiscence, c'est aussi en partie grâce à la combinaison entre sentiments mélancolique et nostalgique. Effectivement, la nostalgie, dans une démarche mémorielle, vient soutenir l'exacerbation des sens et contourner la douleur d'un passé regretté. La relation entre mélancolie et nostalgie est particulièrement apparente dans le concept de *saudade,* en portugais, présenté par Adelino Braz de la façon suivante :

> Énigmatique, elle participe à la fois de la mélancolie en ce qu'elle se réfère à un passé révolu, et de la nostalgie dans la mesure où elle rappelle ce passé, à travers un lieu et un contexte déterminés, prolongeant un moment passé dans le temps jusqu'à le faire advenir présent. La saudade devient alors ce sentiment qui, de façon paradoxale, fait demeurer ce qui n'est plus, […] » (Braz A. 2006 : 106).

La nostalgie, découlant de la mélancolie, rappelle à Dickens ce passé qu'il idéalise. Du grec *nostos*, la nostalgie renvoie au douloureux retour d'exil. Au cœur de l'intrigue de *David Copperfield*, alors qu'il est désormais un homme accompli, David décide de retourner à Blunderstone, dans ses contrées natales. Il raconte : « For my own part, my occupation in my solitary pilgrimages was to recall every yard of the old road as I went along it, and to haunt the old spots, of which I never tired » [De mon côté, j'occupais mon pèlerinage solitaire en me remémorant chaque mètre de cette vieille route, à mesure que je la parcourais, et je hantais ces lieux de mon passé, lieux dont je ne me lassais jamais] (Dickens C. 2004 [1850] : 327). Les pensées de David se déroulent dans son esprit à mesure que ses pas foulent le sol. Ce retour physique aux sources semble marquer un moment charnière pour David. Alors confronté aux images de son passé, il questionne son avenir : « My reflections at these times were always associated with the figure I was to make in life, and the distinguished things I was to do » [À ces instants, mes pensées étaient toujours empreintes de réflexions sur la personne que j'allais devenir, et sur les actions éminentes que j'allais accomplir] (*Ibidem*). En partant de son passé pour projeter son avenir, David s'extrait du présent. Il semble alors se trouver dans un entre-deux temporel qui pourrait obscurcir encore davantage son avenir.

À peine revenu aux sources, David n'est plus que l'ombre de lui-même : il « hante » les lieux, à la manière d'une créature fantomatique, sans pour autant pouvoir se les (ré)approprier. En fait, la force du sentiment nostalgique ne peut s'accomplir qu'au travers d'un *nostos* protéiforme. En effet, métaphoriquement, pour l'artiste victorien, le *nostos* est également le retour nostalgique en enfance, incarné par le souvenir. Par l'acte même d'écriture de ses mémoires, David le narrateur, sous l'ombre de Dickens l'écrivain, replonge constamment en enfance. Bien qu'il semble *a priori* que son développement soit définitivement compromis par un retour incessant dans le temps, l'exploitation de l'imagination mélancolique dans la mémoire guide l'individu vers la compréhension du soi originel. Par le retour en enfance, l'individu tend vers la (re)connaissance de son essence, passée, présente et future. Selon Jean-Jacques Rousseau, l'enfant est l'épitome de l'innocence naturelle. Dès l'incipit de son essai sur l'éducation *Émile, ou de l'éducation*, il déclare : « Tout est bien sortant des mains de l'Auteur des choses, tout dégénère entre les mains de l'homme » (Rousseau J-J. 2009 [1762] : 45). L'enfant incarne une pureté prélapsaire, non contaminée par la corruption sociale. En outre, d'après Irène Simon, l'enfance est un Éden : l'expression « Eden of childhood » [Éden de l'enfance] souligne la dichotomie entre le règne de l'innocence enfantine et l'oppression du monde extérieur (Simon I. 1992 : 40). En fait, l'enfance est un jardin d'Éden dans la mesure où il ne connaît aucune frontière, aucune restriction. Replonger en enfance semble alors offrir de nouvelles voies de compréhension.

L'innocence sensorielle de l'enfant résonne dans le poème « My Heart Leaps Up » de William Wordsworth publié en 1807. Dans ce poème, le poète est subjugué par la beauté d'un arc-en-ciel qui se déploie devant ses yeux. Dès lors, les émotions ressenties lorsqu'il était enfant ressurgissent, avec extase. Le vers principal « The Child is father of the Man » [L'enfant est le père de l'Homme] (Wordworth W. 1977 [1807] : 522), opère un renversement des rôles sociaux. Wordsworth affirme ici que l'enfant n'est plus à éduquer, mais que ce dernier doit éduquer l'adulte, c'est pourquoi il faut à tout prix le préserver. Par la nostalgie mêlée de mélancolie, le passé ressurgit en souvenir et permet au sujet qui se remémore de se replonger dans son état de nature primitif. Cet acte de ressassement permet la (re)connaissance de l'origine du soi, lorsque sens et imagination s'épanouissaient librement.

4 . L'écriture mélancolique, ou la (re)connaissance de l'être

Une fois la sensorialité enfantine en éveil, l'individu a besoin de l'extérioriser. Le medium de l'écriture permet de contenir ces émotions retrouvées et recouvrées. À la manière de Robert Burton qui a consacré une grande partie de sa vie à raconter la mélancolie pour s'en affranchir, Charles Dickens utilise la littérature comme exutoire. Une urgence d'écrire naît chez l'artiste en devenir, afin de le libérer du poids de son existence nouvellement (re)trouvée. L'écriture devient cathartique, révélant ainsi l'ambivalence de la mélancolie. Symptôme et remède, cause et conséquence, ou encore moyen et fin, la mélancolie acquiert un statut équivoque lorsqu'elle intervient dans la sphère artistique.

Chez Charles Dickens, l'écriture mélancolique réside notamment dans la saturation des couleurs. Décuplées et saturées, les couleurs animent et esthétisent l'œuvre et la vie de l'auteur, en contraste avec la société victorienne où elles tendent à disparaître. Ne demeure dans la ville de Londres qu'un brouillard gris, sans pigmentation. Si l'on en croit le spécialiste des couleurs, Michel Pastoureau, « Pour nous, il [le gris] évoque la tristesse, la mélancolie, l'ennui, la vieillesse » (Pastoureau M. 2014 : 116). Si la mélancolie est contenue dans la couleur grise, elle peut cependant offrir une porte de sortie. Malgré l'omniprésence du « smog » (contraction de *smoke* [fumée] et de *fog* [brouillard]) londonien dans l'environnement direct de Charles Dickens, ce dernier parvient à distinguer des couleurs, qui se succèdent les unes aux autres à l'intérieur de ses ouvrages, mais également de façon dialogique entre ses œuvres. Dans le roman *Hard Times*, le narrateur parvient à percevoir la couleur rouge, tout du moins à l'imaginer, bien que la fumée des usines semble envahir l'atmosphère de Coketown : « It was a town of red brick, or of brick that would have been red if the smoke and ashes had allowed it ; but, as matters stood it was a town of

unnatural red and black like the painted face of a savage » [C'était une ville faite de briques rouges, tout du moins de briques qui auraient été rouges si la fumée et les cendres le leur avaient permis. Cependant, en l'état actuel, c'était une ville faite de rouge et de noir artificiels, à la manière du visage peint des barbares] (Dickens C. 2003 [1854] : 27). Après avoir étudié l'utilisation des couleurs dans *David Copperfield,* George Letissier appuie cette théorie. D'après lui, ce passage révèle l'attitude mélancolique de Dickens, qui associe l'image d'une ville minière de l'ère industrielle à des représentations colorées issues de son imagination (Letissier G. 2023).

La mélancolie agit donc comme un filtre, guidant l'individu vers un objectif de complétude. L'exemple des couleurs révèle le pouvoir englobant de l'état mélancolique, qui, par la déformation de la raison, permet en fait sa réformation. Faits remémorés, projections imaginaires et sensations exacerbées s'entremêlent et se cumulent, unifiant alors tous les fragments de l'identité de l'être. Sous la forme du roman, les expériences rationnelles et passionnelles de Dickens s'ajoutent les unes aux autres, à mesure que l'auteur les couche sur le papier.

Le roman, ou l'objet d'art de manière générale, condense la vie de son auteur, à la manière d'un talisman. Susan Stewart, dans son essai *On Longing,* présente le livre comme le lieu de la miniaturisation microcosmique d'une société, dont le pouvoir englobant permet la synthèse d'un monde macrocosmique : « The social space of the miniature book might be seen as the social space, in miniature, of all books : the book as talisman to the body and emblem of the self ; the book as microcosm and macrocosm; the book as commodity and knowledge, fact and fiction » [L'espace social du livre miniature peut être perçu comme l'espace social, en miniature, de tous les livres : le livre comme talisman du corps et emblème du soi, le livre comme microcosme et macrocosme, le livre comme objet et savoir, ou encore comme réalité et fiction] (Stewart S. 1993 : 41). Si la mélancolie est à l'origine de la démarche artistique, elle ouvre alors la voie au soi, contenu dans l'artefact. Le roman devient alors l'autobiographie de son auteur. Plus ou moins inspirée de la vie de l'auteur, l'autobiographie met en lumière la (re)connaissance du soi de l'artiste.

Grâce à l'origine du soi retrouvée et couchée sur le papier, l'individu deviendra original. L'originalité, bien que définie comme « le caractère de ce qui est primitif » (Dictionnaire *Littré*), revêt un double sens : elle peut également être comprise comme « paraissant inventée, imaginée sans modèle ou souvenir précédent » (Dictionnaire *Littré*). Ainsi, paradoxalement, c'est en puisant dans ses origines que l'individu-artiste est plus à même de s'en détacher à l'avenir. Le processus cathartique d'écriture du soi libère Charles Dickens de ses traumatismes d'enfance. Mettre des mots sur ces épisodes grâce à sa mélancolie jouant un rôle mémoriel lui a permis, notamment au travers de l'œuvre *David Copperfield*, de se (re)définir en dehors de son expérience à l'usine. Lorsque

dans le roman David rejoint l'entreprise « Murdstone and Grinby's », Dickens peut enfin s'en détacher, transférant son traumatisme au protagoniste de son œuvre. La démarche de Charles Dickens fait écho à la gravure *Melancholia* d'Albrecht Dürer, au XVI^{e} siècle. D'après Joël Cornette, Dürer transfère son état mélancolique et les symptômes qui en découlent à son artefact. Une fois encore, l'artiste se soustrait à son mal-être mélancolique grâce au caractère autobiographique de son art : « Quand Albrecht Dürer, peintre génial de la Renaissance, grave la "Mélancolie", il figure un autoportrait de l'artiste en proie à l'inquiétude et au tourment » (Cornette J. 2004). Ainsi, le processus de guérison de l'homme est lancé, par l'intermédiaire de l'artiste qu'il devient.

L'identité de l'artiste, maintenant unifiée dans sa fragmentation originelle et originale, est scindée en deux corps distincts : le corps immortel de l'artiste vient compléter le corps mortel de l'homme. Cette théorie n'est pas sans rappeler l'analyse du double corps du roi par l'historien Ernst Kantorowicz dans son œuvre *Les Deux Corps du roi*. Loïc Blondiaux, qui en propose une critique, expose ce principe : « Selon cette image, le roi possèderait deux corps, l'un naturel, mortel, soumis aux infirmités, aux tares de l'enfance et de la vieillesse ; l'autre surnaturel, immortel, dépourvu de faiblesses, ne se trompant jamais et incarnant le royaume tout entier » (Blondiaux L. 1989 : 84). Ainsi, l'analogie entre l'identité du roi et celle de l'artiste s'avère pertinente. Par son autobiographie, l'écrivain s'offre l'éternité. Grâce à l'objet d'art, il incarne une histoire, une époque, une littérature tout entière. De ce fait, les frontières temporelles, d'ores et déjà fragilisées par la recrudescence des sens résultant de la mélancolie, sont complètement abolies, laissant place à une forme d'atemporalité.

5. Une mélancolie émancipatrice

L'unification des fragments de l'être n'est possible qu'en prenant du recul, de la distance. Si la mélancolie orchestre cette unification par son pouvoir englobant, l'art permet sa synthèse, par son pouvoir transférant. Chez Dickens, la nécessité d'évacuer cette essence retrouvée se traduit par une urgence d'écrire. Alors, ses écrits sont empreints d'éléments autobiographiques : le roman *David Copperfield* en est le parfait exemple. Dans la préface de « the Charles Dickens Edition », l'auteur lui-même a en effet déclaré : « But, like many fond parents, I have in my heart of hearts a favourite child. And his name is DAVID COPPERFIELD » [Cependant, à la manière de nombreux tendres parents, j'ai au plus profond de mon cœur un enfant préféré. Et son nom est DAVID COPPERFIELD] (Dickens C. 1850).

En réalité, David Copperfield est l'enfant préféré de Dickens car il semble être celui qui a le plus contribué à son émancipation. Le roman est un objet d'art, mais également un objet

d'artisanat, dans la mesure où son auteur manie les mots comme un artisan manipule ses outils. Jacques Rancière nous éclaire sur ce procédé : « Dans l'acte de parole, l'homme ne transmet pas son savoir, il poétise, il traduit et convie les autres à faire de même. Il communique en *artisan* : en manieur de mots comme d'outils » (Rancière J. 2004 : 110). L'émancipation des hommes passe par l'émancipation de l'artiste, qui provient de la (re)connaissance de son être, elle-même ayant pour origine un sentiment mélancolique, source d'inspiration.

Alors, dans l'expression du vrai soi, l'auteur est érigé au rang de mythe. Ce mythe est intemporel, grâce à l'objet d'art matériel, et aux côtés des autres mythes, il fait autorité. Matthew Arnold décrit ce principe : « But our best self inspires faith, and is capable of affording a serious principle of authority » [Cependant, la meilleure version du soi inspire la foi, et elle est capable de s'offrir un important fondement d'autorité] (Arnold M. 2020 [1869] : 55). Dans ce cas, il semblerait que la mélancolie à l'origine de la succession de ces étapes ne soit plus simplement une maladie dont il faut se guérir, mais un remède nécessaire et salutaire. À la manière de Charles Baudelaire et son *spleen* comme force de création, l'état mélancolique de Charles Dickens l'a propulsé au rang de figure d'autorité de la littérature victorienne britannique.

Bibliographie

Matthew ARNOLD 2020 [1869], *Culture and Anarchy,* Aberdeen, Aberdeen Classics Collection

Loïc BLONDIAUX 1989, « Kantorowicz (Ernst), *Les deux corps du Roi*, Paris, Gallimard, 1989 », 84-87, in *Politix. Revue des sciences sociales du politique,* vol. 2, 6, *Les liaisons dangereuses. Histoire, sociologie, science politique*, sous la direction de Sylvain BOURMEAU, Dominique CARDON, Annie COLLOVALD et Jean-Philippe HEURTIN

Adelino BRAZ 2006, « L'Intraduisible en question : l'Étude de la saudade », 101-121, in *Revue de Littératures européennes,* 4

Robert BURTON 1989 [1621], *The Anatomy of Melancholy*, Oxford, Clarendon Press

Joël CANDAU 2000, « Mémoriser, catégoriser », 83-110, in *Mémoire et expériences olfactives : Anthropologie d'un savoir-faire sensoriel,* chap. 4, Paris, Presses universitaires de France (Cairn.info)

Joël CORNETTE 2004, « "La Mélancolie", par Dürer », in *L'Histoire,* n. 285

Marie-Amélie COSTE 2006, « L'usure et la défiguration chez Dickens », in *Cahiers victoriens et édouardiens,* 63 Printemps, Colloques de la S.F.E.V.E./Congrès de la S.A.E.S (OpenEdition Journals)

Charles DICKENS 1914 [1852], *Bleak House,* Londres, Universal Edition

-2004 [1850], *David Copperfield,* Londres, Penguin Books

- 2003 [1854], *Hard Times,* Londres, Penguin Books
- 2002 [1837-1838], *Oliver Twist*, Londres, Penguin Books
-1850, *Preface to the Charles Dickens Edition,* Londres, Bradbury & Evans
Georges LETISSIER 2024, « "The Prismatic Hues of Memory" (*DC* 769): Visual Story-Telling and Chromatic Showmanship in Charles Dickens's *David Copperfield* », pp. 17-38, in *Connotations: A Journal for Critical Debate*, 32
John MULLAN 2020, *The Artful Dickens,* Londres, Bloomsbury Publishing
Jean-Pierre OHL 2011, *Charles Dickens,* Paris, Coll. Folio Biographies
Michel PASTOUREAU 2014, *Le Petit livre des couleurs,* Paris, Coll. Points
Jacques RANCIERE 2004, *Le Maître ignorant : Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle,* Paris, 10/18 Éd.
Jean-Jacques ROUSSEAU 2009 [1762], *Émile ou De l'éducation*, Paris, Flammarion
Irène SIMON 1992, « *David Copperfield*: A Künstlerroman? », 40-56, in *The Review of English Studies,* vol. 43, n. 169. Oxford: Oxford University Press
Susan STEWART 1993, *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Durham, Duke University Press
William WORDSWORTH 1977 [1807], « My Heart Leaps Up », in *The Poems,* vol. 1, Hardmondsworth, Penguin Classics
LITTRE, <https://www.littre.org/>

« Et pourtant, Dürer lui a donné des ailes » : *La Mélancolie ou le démon de Stagyre* de Jean de Tinan

Nolwenn Pamart[1]

Tinan's work is characterized by its diversity of forms (novels, essays, chronicles) and his constant use of autofiction. Among his many aborted projects, we find La Mélancolie ou le démon de Stagyre (Melancholy or the Demon of Stagyre) (1898), in which the author sought to classify the 'intellectual states of melancholy'. This makes Tinan an ideal candidate for studying how the melancholy of knowledge is embodied in a young man at the end of the nineteenth century, halfway between symbolism and naturalism, between scientific training and literary sensibility. We will see how life's pain is expressed in different ways in his personal writings, based on his published work, but also on unpublished sources. An anxiety of the unfinished emerges throughout the corpus, becoming more and more pronounced until the author's death at the age of twenty-four.

L'œuvre de Tinan se caractérise par une diversité des formes (romans, essais, chroniques) et par son recours constant à l'autofiction. Parmi ses nombreux projets avortés, se distingue La Mélancolie ou le démon de Stagyre (1898) où l'auteur cherche à classifier les « états intellectuels de la mélancolie ». Ces éléments font de Tinan un candidat idéal pour étudier comment s'incarne la mélancolie de la connaissance chez un jeune homme de la fin du XIXe siècle, à mi-chemin entre symbolisme et naturalisme, entre cursus scientifique et sensibilité littéraire. Nous nous intéresserons à l'expression du mal de vivre dans les différentes formes de son écriture personnelle, à partir de son œuvre publiée et de sources inédites. Une angoisse de l'inaccompli se détache de l'ensemble du corpus, de plus en plus prégnante au fur et à mesure que la maladie de l'auteur progresse, jusqu'à l'emporter à ses vingt-quatre ans.

[1] Université de Rouen-Normandie, Université de Montréal.

Keywords : melancholy, fin-de-siècle, Jean de Tinan, romanticism, Georges Dumas
Mots-clés : mélancolie, fin-de-siècle, Jean de Tinan, romantisme, Georges Dumas

1. Préambule

« Je crois qu'il est définitivement acquis à la science biographique que je suis un jeune littérateur très fragile » écrivait Jean de Tinan à sa cousine Marie Lepel-Cointet (Tinan J. de 1895). Écrivain à la carrière prometteuse, protégé d'Alfred Vallette et de Willy et habitué du salon du Mercure de France, Tinan s'éteint à vingt-quatre ans le 18 novembre 1898 en laissant une œuvre étonnamment volumineuse au regard de sa courte activité littéraire. Célébré durant l'entre-deux-guerres comme un symbole de jeunesse et d'insouciance, il laisse derrière lui, en quatre ans d'activité littéraire, cinq livres publiés sous son nom, deux sous celui de Willy, de nombreuses chroniques de presse, signées ou anonymes, et un plus grand nombre encore de projets inaboutis, parfois à un stade avancé (Sicard C. 2019 : 16). Influencé par le symbolisme, il prend de plus en plus ses distances par rapport à ses modèles, pour aller vers un réalisme impressionniste, si ce n'est pointilliste, où il essaie de cerner, par touches, la complexité du sentiment (Ducrey G. 1999 : 1032).

Cette ivresse de travail questionne, d'autant plus qu'elle contraste avec l'image du littérateur dilettante construite par la critique après sa mort[2]. Nous nous proposons de réfléchir aux sources à mobiliser pour caractériser et définir la mélancolie dans l'œuvre de Jean de Tinan : faut-il seulement mobiliser la littérature personnelle ? Quelles sont les œuvres qui relèvent, chez lui, de l'écriture de soi ? Après avoir établi quelques caractéristiques de la représentation de la mélancolie dans ses textes, nous nous intéresserons à un projet de texte inachevé, dont quelques notes nous sont parvenues : *Le Démon de Stagyre*.

2. L'écriture de soi chez Jean de Tinan

Tinan a une écriture diariste attestée depuis 1893, et sa correspondance est également bien fournie. Au sein d'un *symposium* qui se concentre sur l'écriture autobiographique, il serait tentant de se concentrer uniquement sur ces deux types de sources, qui relèvent de l'écriture intime : ses journaux, éventuellement ses lettres. Cependant, ces documents sont difficilement accessibles : la plupart des journaux intimes, à l'exception du *Journal* de 1894, édité par Jean-Paul Goujon (Tinan

[2] Maurice Étienne Legrand, sous le pseudonyme de Franc-Nohain, écrivait, par exemple : « Jean de Tinan nous tend le miroir où nous cherchons notre jeunesse, où se reflètent toutes les jeunesses. » (Franc-Nohain 1923 : 6).

J. 2016 [1894]), sont restés inédits. Certains ont été vraisemblablement détruits (Goujon J.-P. 2016 : 75), et ceux qui ont été préservés demeurent aujourd'hui entre des mains privées. Si les collections publiques conservent quelques autographes (correspondance, quelques envois, un manuscrit destiné à l'imprimeur pour *Érythrée*, et un seul document de travail d'ampleur : le brouillon d'*Un document sur l'impuissance d'aimer* acquis par la Bibliothèque de l'Arsenal en 2017), ceux-ci ne relèvent pas directement de l'écriture intime. Cependant, l'œuvre publiée de Tinan s'apparente, par de nombreux aspects, à une autre forme, moins directe, d'écriture de soi.

Tinan a été profondément marqué par le *Culte du moi* de Maurice Barrès et considère que Barrès a été, pour sa génération, un « professeur *d'énergie* [l'auteur souligne] » (Tinan J. de 1897 : 65). Dans la note liminaire de son journal de 1894, il dresse un programme sentimental en trois temps qu'il calque sur les trois mouvements de la méthode barrésienne :

> Nous nous proposons
> 1°/ d'aiguiser notre chère sensibilité par des sentimentalités habiles
> 2°/ de jouir de notre chair savamment au mépris de ce qu'enseigne une morale basée sur une métaphysique un peu vieille
> 3°/ et que ces choses contribuent à rendre la vie supportable, en lui donnant un intérêt – quoique un peu artificiel – il nous faut de plus appliquer notre intellectualité à diriger tous ces actes de telle sorte qu'ils contribuent à nous fournir, en dehors de leur jouissance même, des jouissances d'ordre différent, cérébral ou matériel. (Tinan J. de, 2016 [1894] : 48).

Par conséquent, l'expérience vécue, dûment annotée et analysée dans les journaux et la correspondance, devient la matière première qui inspire la production fictionnelle. L'exemple d'*Aimienne ou le détournement de mineure*, directement inspiré de l'aventure d'Irmine Boex, fille de Rosny aîné, qui avait rencontré Tinan suite à une fugue, en est un des exemples les plus connus (Goujon J.-P. 2016 : 278-288).

Sur l'ensemble de l'œuvre de Tinan, des procédés récurrents tendent à brouiller les frontières entre intime et fictionnel. Tinan réfléchit à cette ambiguïté de l'autobiographie dans un projet de préface non retenu pour son roman *Penses-tu réussir !* :

> On ne peut pas écrire une complète autobiographie *puisque* ou bien l'on observe et alors il y a seulement celui qui observe – ou bien l'on se souvient et c'est la même chose. On est probablement mieux sincère en modifiant convenablement des événements connus en événements voisins – vis-à-vis desquels on n'est plus gênés par le souci d'exactitude. Ce qu'il

> ne faudrait pas modifier, c'est le rapport du temps des événements les uns vis-à-vis des autres. (Sicard C. 2019 : 17).

La transformation littéraire des événements vécus est dès lors mise au service d'une recherche de justesse et de sincérité. Dans l'introduction de son édition des lettres de Tinan à Madame Bulteau, Claude Sicard souligne l'absence de " hiatus" entre « l'œuvre en chantier […], ses dernières chroniques pour le *Mercure de France* ou *La Press*e, et cette correspondance » (*Ibid.* : 24).

On trouve une parfaite illustration de cette continuité lorsque Tinan reprend directement des passages écrits d'abord dans le for privé pour les proposer à la publication, comme c'est le cas d' « Études d'émotion », publié dans *La Revue jeune* le 9 avril 1894 (Tinan J. de 1894a). Il s'agit du premier texte publié par Tinan, relatant un épisode amoureux interrompu par l'irruption d'une tierce personne. Selon Jean-Paul Goujon, le texte est inspiré d'un souvenir survenu à Jumièges, durant l'été 1893, que Tinan consigne dans son journal intime quelques mois après la publication de *La Revue jeune*. Le passage présente en effet des similitudes troublantes avec « Études d'émotion » : « Vite, sur le canapé derrière le piano, nous nous enlacions sans rien dire – avec une chasteté effroyablement perverse – tout à la joie de sentir notre chair. Il faut croire que cela nous plaisait fort, car la porte s'ouvrit – et je n'eus que le temps de bondir au piano ». (Tinan J. de 2016 [1894] : 475)

La présentation d'un journal intime inédit couvrant cette période, à l'occasion de la vente *Livres et manuscrits* qui a eu lieu à Sotheby's le 30 octobre 2017, permet de dater le texte plus précisément. Trois journaux, rédigés entre janvier et avril 1893, et complétés de quelques feuillets rédigés en octobre 1893 à la relecture des pages précédentes, ont été reliés ensemble sous le nom de *Cahiers d'Aurélien*, du nom de la villa Aurélienne de Fréjus, appartenant à Madame Lepel-Cointet et où Tinan séjourne au printemps (Tinan J. de 1893). Le 16 mars 1893, Jean de Tinan consigne dans son journal intime le texte de ce qui sera « Études d'émotion » (*Ibid.* : 31-32). L'écriture égale et sans ratures peut faire soupçonner un texte déjà mûri, ayant fait l'objet de brouillons. Le texte y est déjà présenté comme un souvenir : l'épisode dont il est inspiré pourrait donc être encore antérieur.

L'usage d'un double romanesque et la multiplication des voix narratives font également partie des procédés prisés par l'auteur. *Un document sur l'impuissance d'aimer* mime l'introspection et la périodicité d'un journal intime, proposant à la lecture les cahiers d'un certain Marcel, qu'un ami anonyme révèle et commente. André Gide notera, non sans agacement, les ressemblances avec les *Cahiers d'André Walter* (Sicard C. 1984 : 210-211). Dans *Penses-tu réussir !*, *L'exemple de Ninon de Lenclos* et *Aimienne*, Marcel a laissé place à un autre personnage, du nom de Raoul

de Vallonges. Dans ce même projet de préface inédit à *Penses-tu réussir !*, Tinan se justifie du nom de ce personnage : « Raoul de Vallonges – c'est un nom bien romantique… je sais bien, mais si je changeais les noms maintenant, je ne pourrais plus du tout m'y reconnaître, d'ailleurs Balzac a dit que les noms avaient un sens, et tout mon personnage est créé pour s'appeler comme cela » (Sicard C. 2019 : 18).

Mais comme en témoigne l'incipit de *Penses-tu réussir !*, Raoul de Vallonges n'est pas seul non plus, et un ami sert de relais pour le présenter au lecteur : « Mon ami Raoul de Vallonges habite rue de Médicis, presque au coin du boulevard Saint-Michel, un petit entresol donnant sur le Luxembourg, et il a bien raison » (Tinan J.de 1897 : 15). Pour Gabrielle Moix, « Vallonges, auteur dramatisé dans la fiction, est l'image dans le miroir de l'auteur réel » (Moix G. 1990 : 119). Mais la « dislocation du récit » dans *Penses-tu réussir !* est mise au service d'une lucidité presque douloureuse de l'auteur et d'un rejet des « rêves évanescents de l'époque décadente ». Le héros du roman est « l'auteur lui-même qui se regarde, se raconte et s'analyse » (*Ibid*. : 124).

3. Quelle expression du « mal de vivre » chez Tinan ?

« *Ironie tendre*. (Le substantif et l'adjectif qui me plaisent le mieux à réunir) » peut-on lire dans la *Chronique du règne de Félix Faure* (Tinan J. de 1896 : 119-156) ; « frivoles mais cependant poignantes » dans l'article liminaire des « Cirques, cabarets, concerts » au *Mercure de France* (Tinan J. de 1897 : 617). Derrière le masque rieur, la mélancolie n'est jamais loin. Si nous reprenons « Études d'émotion », mentionné précédemment, une forme de mélancolie y est déjà présente. Le narrateur témoigne de son effort à trouver l'expression juste pour traduire ses émotions : « Les mots brutaux et précis sont mal faits pour caresser ces sensations un peu pâles, exquises de sembler maladives ; il y faudrait un "Mode mineur", mais nous ne savons pas. […] Elle dût partir – je me souviens que je pleurai. La veille du départ, dans la haute bibliothèque, je voulais oublier mon chagrin avec les livres aimés » (Tinan J. de 1894a : 39).

Pour exprimer la tristesse, Tinan recourt à un champ lexical en lien avec la pathologie : « nerfs », « maladie de nerfs », « énervement ». Face au chagrin de la perte de l'être aimé, l'étude est identifiée comme un potentiel refuge. Mais cette fuite est illusoire : « Je ne savais pas alors que les tristesses sont des choses saintes, et que nous devons les aimer comme les joies ; je n'avais pas compris qu'il est insensé de croire que nous pouvons classer les émotions, et qu'il faut seulement se laisser pénétrer tout entier par elles, puisque *nous ne connaîtrons de nous que les points qu'elles auront heurtés* » [L'auteur souligne] (*Ibidem*).

L'acte d'écrire apparaît également comme un moyen d'échapper au mal de vivre : dans *Un document sur l'impuissance d'aimer*, Marcel déclarait : « nous écrivons comme nous pleurons, parce que cela nous soulage de pleurer – parce que cela nous soulage d'écrire » (Tinan J. de 1894b : 35).

Lorsque l'auteur décrit les conditions de rédaction d'*Érythrée* et de *L'exemple de Ninon de Lenclos amoureuse* dans leurs préfaces respectives, il leur réserve un décor romantique, propice à la mélancolie. Pour *Érythrée* (1896), Tinan écrit à la première personne du singulier et signe en son nom, tandis que pour *L'exemple de Ninon de Lenclos amoureuse*, la préface est rédigée à la troisième personne du singulier et le livre y est attribué à son double Raoul de Vallonges. Néanmoins, les deux textes comportent d'importantes similitudes. Nous pouvons lire dans la préface d'*Érythrée* :

> J'écrivis l'un de ces contes dans le parc triste d'une ancienne abbaye où des ruines de chapelles écroulées se dressent au bout des allées sombres… Une amie jolie, frêle et passionnée, et qui savait chanter les mélodies de Grieg et de Hahn, se pencha sur les feuillets qu'éparpillait la brise levée sur la mer changeante… À la fin des nuits d'hiver où le retour froid le long des avenues désertes succède au rire des amis dans les salles brillantes, j'ai attendu les conseils du matin… Chacun de ces contes sera fonction d'un décor large ou morne et des baisers qui l'auront scandé. Et c'est parce qu'elles tiennent ainsi à nous que nous avons quelque fois plus de tendresse pour ces productions de nos paresses fatiguées et rêveuses que pour les livres vivants où nous nous efforçons (de Tinan J. 1896a : 18-19).

Et dans celle de *L'exemple de Ninon de Lenclos amoureuse* :

> Représentez-vous Vallonges, je vous prie, assis devant une vieille table de chêne à pieds tors, dans une grande salle unie et dallée, froide malgré les flambées de feu clair… […] Ces détails ne sont pas inutiles. Mon ami Raoul de Vallonges a travaillé à ce petit livre avec une âme frileuse – entre deux amours…
>
> (Celui dont il n'est pas guéri, et celui par lequel on a essayé si doucement de le guérir…)
>
> (Car – je puis vous confier, entre nous, qu'il a quitté Paris pour être éploré tout à son aise… (On n'a pas le temps d'être inconsolable à Paris…) (de Tinan J. 1898 : 14).

Le lieu réel de rédaction de ces livres n'était pas le même : Tinan a terminé *Érythrée* dans la résidence familiale à l'abbaye de Jumièges (Goujon J.-P. 2016 : 216) tandis que *Ninon de Lenclos*

a été écrit au château de Baylacq (*Ibid*. : 416). Mais les deux extraits dressent le même paysage émotionnel. Celui d'une perte, tout d'abord : le souvenir d'une amie partie (*Érythrée*) ou l'exil loin de Paris suite à une rupture amoureuse (*Ninon*). Où qu'il soit, le narrateur apparaît menacé par une forme d'isolement, métaphorisée notamment par le froid : « nuits d'hiver », « retour froid le long des avenues désertes », « âme frileuse », « salle […] froide malgré les flambées de feu clair ». Isolé dans le décor, dans de grandes salles désertes, Raoul de Vallonges cherche cependant plus activement la solitude que le Tinan de la préface d'*Érythrée*, comme si la tristesse et la solitude étaient des conditions nécessaires à l'écriture.

À la fin du XIX^e^ siècle, la mélancolie est considérée comme « toujours latente » chez le sujet, et pouvant surgir à tout moment, à la suite d'une « cause occasionnelle » (Starobinski J. 2012 : 149). Son origine est souvent le chagrin causé par une perte, en somme une forme de deuil, et c'est un aspect que l'on retrouve dans « Études d'émotion », puis mis en scène dans les deux préfaces citées. L'antithèse entre rêve et réalité, analysé chez Baudelaire par Starobinski (*Ibid*. : 437), est également un thème cher à Tinan, ainsi qu'en témoigne le dernier chapitre de *Penses-tu réussir !* (Impellizzeri F. 2018). Pour échapper aux sirènes de la mélancolie, il ne reste donc plus que le travail, ainsi que Tinan l'écrit à son ami Paul Azan, le 20 décembre 1895 :

> – je suis à peu près heureux : on atteint quelquefois des ivresses d'esprit admirables – que deviendrai-je si l'on m'enlevait ma plume ! Lorsque très jeune, on a vu sa vie fiche le camp il faut s'attacher à autre chose qu'aux jeunes personnes que l'on amène, hebdomadairement ou plus, se spasmer n peu dans votre lit, ou aux sottes petites vanités du « monde » – j'ai trouvé cet intérêt, et je m'en félicite chaque fois que je sens que je cognerais les murs du front si je n'avais pas ce refuge du travail – Je ne suis plus guère le paresseux rêveur que tu as connu : je ne puis plus rêver, cela serait trop dangereux (Tinan J. de 2005 [1895] : 39).

Mais cette fuite en avant comporte ses propres écueils.

4. *La Mélancolie ou le démon de Stagyre,* un des avatars du spectre de l'inachèvement

La première mention d'un essai de Tinan consacré à la mélancolie figure dans une longue liste d'œuvres en préparation dans *Le Centaure*. Dans le premier volume de cette revue luxueuse, « recueil trimestriel de littérature et d'art », au comité de rédaction restreint et dont Tinan était gérant (Goujon J.-P. 2016 : 255), étaient indiqués les ouvrages publiés *et* à venir des différents rédacteurs. La liste donnée par Tinan a fait l'objet de plusieurs retouches, comme en attestent les brouillons

du *Centaure*[3]. À l'exception de *Penses-tu réussir !*, les titres annoncés n'ont pas fait l'objet d'une publication. *Le Démon de Stagyre, essai de critique du sentiment*, y voisine avec des titres disparates et parfois fantaisistes, comme *Proses et Autres, fonds de tiroir* ou *Téléphonons aux sourds-muets, métaphysique*. De ce projet ne subsistent que deux traces : quelques pages de notes, ayant pour titre *La Mélancolie, le démon de Stagyre*, que Tinan envoie à sa cousine Marie Lepel-Cointet, et la lettre que celle-ci lui écrit en réponse, datée du 17 janvier 1898. Les deux documents ont été reliés ensemble dans un recueil d'articles et documents de travail constitué par Marie Lepel-Cointet après la mort de son cousin.

Prises au crayon sur six feuillets à petits carreaux, uniquement sur le *recto*, ces notes sont en fait une fiche de lecture de la thèse de médecine de Georges Dumas, portant sur *Les États intellectuels de la mélancolie* (Dumas G. 1895). Disciple de Théodule Ribot et ami de Pierre Janet, Georges Dumas est un médecin et psychologue qui s'est spécialisé dans l'étude des émotions. Après la Grande Guerre, il concrétise son projet de *Traité de psychologie*, somme des connaissances psychologiques, dont chaque chapitre est rédigé par un spécialiste (Nicolas et Murray 2000).

Georges Dumas distingue dans sa thèse quatre types de mélancolie : avec conscience, dépressive, anxieuse et avec stupeur. Il ne choisit d'étudier que les deux premières, car il travaille sur les « associations d'idées » des patients. La mélancolie avec stupeur représente une difficulté particulière, car « le mutisme absolu dans lequel [les patients] s'enferment ne [lui] permet que des conjectures » (Dumas G. 1895 : 10). La mélancolie anxieuse, quant à elle, est jugée trop complexe, les associations d'idées étant parasitées par des « hallucinations terrifiantes, interrompues par des cris, des gestes exaspérés ou des plaintes » (*Ibid*. : 11). En se concentrant donc sur les deux autres formes, Georges Dumas cherche à étudier les associations entre le discours des patients, leurs idées délirantes, et leur état mental. Dans ses notes, Tinan reprend ces mêmes catégories, en s'appuyant sur les exemples cliniques cités par le médecin. La disposition des mots sur la page, le soulignement et le recours à des lettres plus grandes pour donner des niveaux d'importance témoignent de notes structurées, à vocation de synthèse.

Le recours à une thèse de médecine relativement récente pourrait surprendre de la part d'un aussi jeune auteur au premier abord, mais il faut rappeler que Tinan a suivi un cursus scientifique où il excellait (Sicard C. 1984 : 211). Toujours tiraillé entre littérature et « sciences exactes », l'auteur inaugure la chronique des « Sciences biologiques » au *Mercure de France* en 1896, en

[3] Les « Papiers du Centaure » sont conservés à la Réserve des livres rares de la Bibliothèque nationale de France sous la cote RES-G-Z-245.

revendiquant le choix de ne pas *trop* vulgariser la matière scientifique auprès de ses pairs littérateurs (Pamart N. 2019), ne renvoyant qu'à des sources primaires récentes et s'excusant d'écrire « un peu sèchement et avec des terminologies ardues » (Tinan J. de 1896b).

En recourant au titre *Le Démon de Stagyre*, Tinan témoigne cependant d'une autre influence. En effet, la périphrase n'apparaît jamais chez Dumas. Stagire est un personnage des *Homélies* de saint Jean Chrysostome. S'il est bien question d'un « démon » dans la *Consolation à Stagyre*, l'expression « le démon de Stagyre », sous cette forme presque figée, se retrouve dans deux sources principales de la moitié du XIX^{e} siècle. Dans son *Cours de littérature dramatique ou l'usage des passions dans le drame*, Saint-Marc Girardin puise dans les sources anciennes des modèles à appliquer au théâtre contemporain. L'histoire de Stagyre lui sert d'archétype pour penser le mal-être de la jeunesse romantique :

> Jusqu'ici nous n'avons examiné que le suicide qui naît de la passion ou de la réflexion, tel que nous le montre l'histoire du théâtre et de la philosophie antiques. Il est un autre genre de suicide, plus accrédité de nos jours, que causent la faiblesse et l'impatience des âmes plutôt que la violence des passions ou l'égarement des systèmes. À voir ce genre de suicide, qui semble le mal particulier de notre époque, nous serions parfois tentés de croire que c'est la première fois que l'homme s'est senti atteint de cette maladie ; non : il y a une littérature qui a exprimé l'état de malaise et d'inquiétude que nous ressentons. […] Cette littérature est la littérature des Pères de l'Église (Girardin St-M. 1857 : 92).

Le « démon de Stagyre » est défini à la page suivante, comme résultat d'un « défaut d'énergie » et produit d'un complexe de supériorité :

> Voyons quel est le démon qui possède Stagyre : c'est la tristesse, ou plutôt c'est *Yathumia*, car le mot grec est plus expressif mille fois que le mot français ; c'est le défaut d'énergie et de ressort, c'est l'abattement, ou, pour traduire d'une manière exacte, c'est le néant de l'âme. Voilà le démon de Stagyre. Stagyre était une de ces âmes malades et agitées qui croient appartenir à l'élite, parce qu'elles n'ont pas la force des âmes vulgaires ; qui se font des joies et des chagrins à part de tout le monde, et qui, pour dernier trait de faiblesse et d'impatience, méprisent à la fois et envient la simplicité et le calme de ceux qu'ils appellent les petites gens (*Ibid*. : 93).

Lorsqu'il rend compte du *Cours de littérature dramatique* dans ses *Causeries du Lundi*, Sainte-Beuve explicite encore davantage le lien avec le mal du siècle romantique en associant au « démon de Stagyre » une autre périphrase, bien plus en vogue, celle du « mal de René » :

> Le démon de Stagyre, ou, ce qui revient au même, le mal de René, c'est le dégoût de la vie, l'inaction et l'abus du rêve, un sentiment orgueilleux d'isolement, de se croire méconnu, de mépriser le monde et les voies tracées, de les juger indignes de soi, de s'estimer le plus désolé des hommes, et à la fois d'aimer sa tristesse ; le dernier terme de ce mal serait le suicide. Peu de gens de nos jours se sont tués, eu égard à tous ceux qui ont songé à le faire. Mais tous, à une certaine heure, nous avons été plus ou moins atteints du mal de René (Sainte-Beuve C.-A. de 1857 : 17).

Enfin, la *Melancholia* de Dürer s'impose encore, à l'extrême fin du XIX[e] siècle, comme modèle iconographique de la mélancolie. Elle n'est pas mentionnée dans les notes de Jean de Tinan, mais dans la lettre de Marie Lepel-Cointet. Après avoir remercié Tinan pour son envoi, elle lui suggère d'utiliser la *Melancholia* en « préface » de son travail. L'utilisation du mot peut surprendre : serait-ce une méconnaissance de sa part du jargon éditorial ou une allusion au fait que Tinan aime à réfléchir et définir ses projets littéraires à partir des citations qu'il souhaite mettre en exergue ou de projets de frontispice ? Il procède notamment de cette façon dans *L'exemple de Ninon de Lenclos amoureuse* : « J'aurais bien voulu vous présenter Ninon, en frontispice à ce petit livre, avec, par exemple, le "charme tendre et discret" de cette étonnante princesse Hélène de Ligne – il a fallu y renoncer… » (Tinan J. de 1898 : 41).

Pour Marie Lepel-Cointet, la *Melancholia* de Dürer outrepasse les catégorisations presque taxonomiques recopiées par Tinan : « Voilà, mon cher Jean, la *mélancolie absolue*, celle qui *en* dehors de toute catégorie me paraît le lot inévitable de tous ceux qui veulent voir, dans le – mal de vivre – autre chose qu'une vaste blague. [L'auteur souligne] » (Lepel-Cointet M. 1898). La lettre se veut consolatrice, à partir des détails de la gravure. Marie Lepel-Cointet s'attarde en premier lieu sur les ailes de la mélancolie, qu'elle interprète comme l'espoir d'une élévation possible : « Pourtant, Dürer lui a donné des ailes » (*Ibid*.). Le ciel, traversé d'un arc-en-ciel, et l'étoile, sont pour elle le « symbole de la « Vérité idéale », à même d'amener vers un horizon meilleur :

> Je la [la mélancolie] crois, du reste, saine et utile, parce que je ne la vois ni désenchantée ni démoralisante. Elle n'a d'âpreté qu'à son début et quand on commence à prendre conscience de l'infinitésimale portion, que nous savons réalisée, de ce qui est en nous. De la mesure illusoire que nous mettons en acte de notre personnalité ! Mais une fois ce sens admis ! Je crois qu'il n'y a rien de déprimant en elle – et qu'il faut se garder de la confondre avec le pessimisme qui en est la maladie (Lepel-Cointet M. 1898).

Au champ lexical de la pathologie, omniprésent chez Tinan lorsqu'il parle de tristesse ou de mélancolie, Marie substitue les adjectifs de « sain » et « utile ». En s'appuyant sur les détails de la gravure de Dürer, elle fait de la mélancolie un instrument d'élévation personnelle et spirituelle.

Jean de Tinan écrit à la fin du XIX[e] siècle, à un moment où, pour la médecine, « l'homme mélancolique […] [demeure] le type même de l'être inaccessible, prisonnier d'un cachot dont la clé reste à trouver » (Starobinski J. 2015 : 151). Les hommes de science ont renoncé à la quête d'un un traitement miracle, qui fonctionnerait dans tous les cas. En pleine ère positiviste, la mélancolie reste un terrain de mystère, où l'exploration de la psyché humaine est encore possible. Ce n'est pas pour rien que Tinan s'attèle à annoter scrupuleusement une thèse qui s'attarde longuement sur les patients et renonce à explorer les champs de la mélancolie qui mènent au mutisme, soit à l'impossibilité de toute communication.

Pour Tinan, le travail littéraire a servi de dérivatif à un mal-être, qu'il définit tour à tour comme un « énervement », une « tristesse » ou un « chagrin » Mais le remède porte en lui les germes d'un autre mal : celui de la mélancolie de la connaissance. Dans son œuvre apparaissent rapidement un sentiment de vacuité et une angoisse de l'inachèvement. Une peur et une fascination à la fois pour le silence, qu'on retrouve sous de nombreux avatars dans la littérature fin-de-siècle (Guyaux A. 2008). En guise de conclusion, nous vous proposons d'en lire deux exemples. Ainsi, la dernière page d'*Erythrée*, conte symboliste suivi de quelques pages de notes, se termine-t-elle par le constat de l'échec de la littérature :

> Un de mes amis, qui lit avec beaucoup de soin ce que j'écris, prétend que Phéidas aurait pu se contenter de dire : « Mon adolescence aima, au gré des décors, parmi les illusions audacieuses, une image rêvée qui mourut de leur mort. »
> Il aurait pu aussi souffler des bulles de savon, ou jouer un peu de piano.
> Les bulles de savon crèvent en petite pluie irisée.
> Il y a aussi des fausses notes
> D'ailleurs….. « *Il y a mieux, mais c'est plus cher* » (de Tinan J., 1896a : 78).

Dans *Penses-tu réussir !* dont le chapitre trois porte le titre éloquent de « Soirée perdue et nuit d'amour à la passante », Tinan met en scène Raoul de Vallonges songeant à un nouveau projet littéraire, dédié ni à Stagyre ni à René, mais à une autre figure archétypale de la mélancolie, Obermann :

> – Ce café est lamentable. Mais on peut aussi dire qu'il est d'une mélancolie adorable. Il est mélancolique depuis les boucles défrisées de Fancy jusqu'aux patères ─ il est aux trois quarts

plein et il a toujours l'air d'être solitaire… si j'écris jamais un *Éloge d'Obermann*, je le daterai de ce café.
– Tu n'écriras jamais d'*Éloge d'Obermann*, dit Silvande.
Il y eut un temps. Vallonges but son lait (Tinan J. 1897 : 13).

Bibliographie

Guy DUCREY 1999, Introduction à *Penses-tu réussir !*, 1029-1045 in ID. *Romans fin-de-siècle : 1890-1900*, Paris, Robert Laffont

Georges DUMAS 1895, *Les états intellectuels dans la mélancolie*, Paris, Félix Alcan

FRANC-NOHAIN 1923, « Les Livres nouveaux » p. 6 in *L'Écho de Paris*

Saint-Marc GIRARDIN 1857, *Cours de littérature dramatique, ou De l'usage des passions dans le drame*, Paris, Charpentier. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6136331q> [Consulté le 20 mars 2025]

Jean-Paul GOUJON 2016, *Jean de Tinan : biographie*, Paris, Bartillat

André GUYAUX 2008, *Silences fin-de-siècle : hommage à Jean de Palacio*, Paris, PUPS.

Fabrizio IMPELLIZZERI 2018, « La p'tite Sirène du pont des Arts. L'ulyssisme sentimental de Jean de Tinan », 161-178 in *Aspetti dell'ulissismo intellettuale dall'Ottocento a oggi*, Ragusa Ibla, Siké Edizioni

Marie LEPEL-COINTET 1898, « Lettre à Jean de Tinan » in Jean de TINAN, 1893-1895, *Recueil d'articles manuscrits et notes de travail*, Sotheby's, Livres et manuscrits, 30 octobre 2017, lot n° 76

Gabrielle MOIX 1990, « La dislocation du récit dans *Penses-tu réussir !* de Jean de Tinan », 113-126 in *Littératures*, vol. 22

Serge NICOLAS et David J. MURRAY 2000, « Le fondateur de la psychologie "scientifique" française : Théodule Ribot (1839-1916) », 1-42 in *Psychologie et Histoire*, vol. 1

Nolwenn PAMART 2019 « "Struggle for joy !" Les sciences biologiques dans l'œuvre de Jean de Tinan », 151-165, in Thomas KLINKERT et Gisèle SEGINGER, *Littérature française et savoirs biologiques au XIX^e^ siècle. Traduction, transmission, transposition*, Berlin, de Gruyter. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02463635> [Consulté le 20 mars 2025]

Charles-Augustin de SAINTE-BEUVE 1857, « Cours de Littérature dramatique par Saint-Marc Girardin », 7-19, in ID. *Causeries du lundi*, Paris, Garnier frères

Claude SICARD 1984, « Jean de Tinan et André Gide, une amitié à sens unique », 209-223, in *Littératures*, vol. 9, Mélanges offerts au Professeur René Fromilhague

- 2019 « Préface » pp. 9-30 in Jean de TINAN 2019 [1898], *Lettres à Madame Bulteau*, Paris, Honoré Champion

Jean STAROBINSKI 2015, *L'encre de la mélancolie*, Paris, Seuil, Coll. Points

Jean de TINAN 1893, *Cahier d'Aurélien*, Sotheby's, Livres et manuscrits, 30 octobre 2017, lot n° 74.
- 1893-1895, *Recueil d'articles manuscrits et notes de travail*, Sotheby's, Livres et manuscrits, 30 octobre 2017, lot n° 76
- 1894a, « Études d'émotion », 39-41, in *La Revue jeune*
- 1894b, *Un Document sur l'impuissance d'aimer*, Paris, Librairie de l'art indépendant
- 1895, « Lettre autographe à Marie-Lepel Cointet », in Jean de TINAN, 1893-1895, *Recueil d'articles manuscrits et notes de travail*, Sotheby's, Livres et manuscrits, 30 octobre 2017, lot n° 76.
- 1896a, *Érythrée*, Paris, Le Mercure de France
- 1896b, « Sciences biologiques » pp. 381-385, in *Le Mercure de France*
- 1897, *Penses-tu réussir ! ou les diverses amours de mon ami Raoul de Vallonges*, Paris, Mercure de France. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15241757> [Consulté le 20 mars 2025]
- 1898, *L'exemple de Ninon de Lenclos amoureuse*, Paris, Le Mercure de France
- 2005, *Correspondance inédite*, éd. Jean-Paul GOUJON, Tusson, Éditions du Lérot
- 2016 [1894], *Journal intime, 1894-1895*, éd. Jean-Paul GOUJON, Paris, Bartillat
- 2019 [1898], *Lettres à madame Bulteau*, éd. Claude SICARD, Paris, Honoré Champion

Eric Fottorino et la mélancolie française

Anca Mitroi Sprenger[1]

Marked by a grief that persists across generations, contemporary personal narratives often combine autobiography, autofiction, and fiction to reconstruct familial and social traumas. Unlike romantic nostalgic works, Eric Fottorino's writings are marked by a modern melancholy rooted in repressed memories and stifled personal stories buried in the official History. Through introspective writing, Fottorino probes the wounds linked to origins, exile, and collective traumas (the Holocaust, the Algerian War, terrorism). His work blends private mourning and collective memory. In contrast with revisionist and sovereigntist visions of French identity like Eric Zemmour's, this melancholy of uncertain origins and blurred identities gives voice to otherness and multicultural complexity, bringing to light a profound emotional and political truth about the past as unavoidable heritage.

Marqués par une douleur qui persiste à travers les générations, les récits de soi contemporains mêlent souvent autobiographie, autofiction et roman pour reconstituer les traumas familiaux et sociaux. Loin d'une nostalgie romantique, chez Eric Fottorino on découvre une mélancolie moderne qui est celle des souvenirs refoulés, des histoires personnelles enfouies dans l'Histoire officielle. À travers une écriture introspective, Fottorino sonde les blessures liées aux origines, aux traumatismes collectifs (Shoah, exil, guerre d'Algérie, terrorisme). Son œuvre réunit deuil personnel et mémoire collective. Opposée à une vision révisionniste et souverainiste de l'identité française comme celle d'Eric Zemmour, cette mélancolie de la filiation incertaine et des identités brouillées donne voix à l'altérité, à la complexité multiculturelle et fait émerger une vérité émotionnelle et politique profonde sur le passé comme héritage incontournable.

Keywords : personal narrative, Eric Fottorino, collective memory, autofiction
Mots-clés : écriture de soi, Eric Fottorino, mémoire collective, autofiction

[1] Brigham Young University, Provo, UT, USA.

1. Mélancolie, autobiographie et autofiction

Depuis le début du XXIe siècle, le terme de mélancolie revient dans les contextes les plus divers : littérature, film, critique littéraire et même discours politique. L'omniprésence contemporaine du terme pourrait refléter une inquiétude collective face aux ruptures des liens sociaux mais aussi à l'impossibilité croissante de se raconter une histoire nationale cohérente. On a parlé de « mélancolie identitaire » dans le discours post-colonialiste (Fortier M. 2020), « mélancolie de l'histoire » (Crépon M. 2020), « mélancolie ouvrière » (Perrot M. 2012) et à cela s'ajoute l'essai *Mélancolie française* dans lequel Eric Zemmour affirmait la déchéance d'une France idéalisée issue d'un révisionisme historique (Zemmour E. 2010) et qu'il faisait suivre par *Le Suicide français* (Zemmour E. 2014). L'emploi du terme a ses racines dans la mélancolie romantique mais il s'en détache car, s'il est toujours question de ce « passé qui ne passe pas » (Kristeva J. 1987 : 70), il se distingue du romantisme nervalien et même de celui générationnel d'Alfred de Musset où « sentimentalisme, mélancolie, observation de soi » (De Gandt M. 2003 : 102) iraient de pair avec la revenance, le désenchantement et la perte des valeurs religieuses (Majewski H. 1996-97 : 19).

En même temps que cette présence du thème de la mélancolie, une multiplication des écrits « de soi » se fait remarquer alors qu'ils se distinguent, eux aussi, de l'écriture de soi romantique. Ils s'inscrivent dans une tendance que Dominique Viart désignait comme « récit de filiation » qui, au lieu de vivre la mélancolie dans un repli sur soi, « explore qui on est en interrogeant ce dont on hérite » (Viart D. 2005 : 79). Laurent Demanze analyse ce genre hybride qui tient à la fois de la fiction, de l'autofiction et de l'autobiographie et qui interroge l'héritage personnel et familial. Le terme de « récits de filiation » s'impose pour parler de ces écrits contemporains bâtis sur une absence et qui tentent d'« exhumer les vestiges d'un héritage en miettes et raccommoder les lambeaux de [l]a mémoire » (Demanze L. 2008 : 9). La métaphore des « lambeaux » qu'il faut raccommoder enrichit le sens de « filiation » qu'elle rattache non seulement à l'étymologie (du latin *filius,* fils) mais aussi à l'idée du fil qui tisse des bribes autrement disparates d'un passé commun. Ces récits font parler des absents sans qu'il y ait un désir nostalgique de retour en arrière et, brouillant la frontière entre autobiographie, roman, autofiction et journal, ils essaient de retracer le passé familial en donnant voix et contour à un ancêtre, et d'effectuer un travail archéologique du deuil. Parfois la filiation est indirecte et paradoxale, car *Dora Bruder* (1997) de Patrick Modiano est à la fois roman, biographie et récit personnel qui reconstruit l'histoire d'une adolescente juive morte à Auschwitz comme la destinée de tant d'autres victimes de la Shoah, tout en posant des questions implicites sur la responsabilité et la culpabilité individuelles et collectives (Damame-Gilbert B. 2004 : 89). Dans cette perspective, la quête identitaire à travers la perte et l'héritage impose une

relecture contemporaine de ce que Marthe Robert appelait le double ancrage romanesque (entre l'enfant sans origine et enfant-héritier à reconquérir (Robert M. 1972).

Béatrice Vernier fait remarquer l'abondance de ce phénomène récent : « Au tournant du vingt-et-unième siècle, les écrits où un auteur se raconte par le truchement d'un ancêtre (père, mère, grands-parents) s'imposent progressivement dans l'espace littéraire français et occupent actuellement une place reconnue » (Vernier B. 2015 : 3). Souvent ces récits doivent non seulement combler des lacunes, mais aussi remplir un devoir moral, exposer une injustice, car il s'agit parfois d'une vieille blessure, une humiliation qui n'a jamais été effacée. Ces œuvres dessinent une cartographie du deuil transgénérationnel et il ne s'agit plus de revenir à un passé glorieux comme dans tant d'œuvres romantiques, mais de révéler ce que la famille, la société ou l'histoire a passé sous silence. Leur mélancolie n'est pas celle de la perte d'un âge d'or, mais d'une parole empêchée, d'une mémoire effacée.

Un exemple emblématique du deuil personnel perenne est celui de Didier Van Cauwelaert, auteur du roman autobiographique *Le père adopté,* dans lequel il essaie de dialoguer avec le père, maintenant disparu, pour le comprendre et aussi pour montrer comment cette disparition (d'abord anticipée, ensuite réelle) a constitué son acte de naissance en tant qu'écrivain. En même temps, il y a une autre naissance, indiquée par le titre : le père du narrateur doit être « adopté », accepté par l'enfant pour qu'il puisse exister. Le roman débute avec une phrase poignante : « La première fois que tu es mort, j'avais sept ans et demi. J'étais rentré plus tôt que prévu d'un anniversaire et j'avais entendu ta voix, dans votre chambre : de toute façon, le jour où je ne peux plus marcher, je me tire une balle dans la tête. Vous n'allez pas me pousser dans un fauteuil roulant. Je ne veux pas infliger ça à Didier » (Van Cauwelaert D. 2007 : 9). Ces paroles tellement troublantes pour un petit garçon vont le rattacher à jamais à la brutalité de la disparition du père qui fera que l'enfant considère son avenir et décide qu'il ne doit plus être un enfant mais quelqu'un de capable de gagner sa vie en écrivant. C'est vers ce moment que remonte Van Cauwelaert pour l'inclure dans le récit de ses origines, pour 'raccommoder' ces souvenirs et donner corps au père disparu.

2. Eric Fottorino-filiation mélancolique

Tout comme *Le Père adopté* de Van Cauwelaert, *L'homme qui m'aimait tout bas* d'Eric Fottorino commence par la mort du père. Le début est déclenché par une fin présentée en une seule phrase abrupte, sèche comme un fait divers et que l'apparent manque d'émotion rend encore plus bouleversante : « Le 11 mars 2008, en fin de journée, dans un quartier nord de La Rochelle, mon

père s'est tué d'un coup de carabine » (Fottorino E. 2009 : 11). Ce suicide, loin d'être un simple événement biographique, devient dans ce récit le point de départ d'une enquête existentielle. L'écriture se fait réparatrice non seulement pour le souvenir du père, mais aussi pour l'identité de l'auteur, dans le but de redonner un sens à un héritage émotionnel brisé.

Comme dans beaucoup de récits de filiation, la frontière entre roman, autobiographie ou roman autobiographique s'efface et ce texte s'inscrit dans une longue liste de récits, livres et interviews que Fottorino a dédiés à tous les absents de sa vie. On pourrait dire qu'à la différence d'autres œvres, dans *L'homme qui m'aimait tout bas* Fottorino « abandonne toute posture semi-romanesque, tout faux semblant, y compris nominal » (Bacholle-Boskovic M. 2013 : 74) dans le sens que l'histoire familiale ne se cache plus sous des noms inventés comme dans les premiers romans (par exemple, Signorelli au lieu de Fottorino). Dans ce sens, ce texte tiendrait plutôt de l'autobiographie. Pourtant chez Fottorino, procédés romanesques, détails journalistiques et témoignages se mélangent, les noms fictifs reviennent dans les textes autobiographiques (même si le nom de la mère, Lina, reste le même dans toutes les narrations personnelles, qu'elles soient romans, récits ou autobiographies). Les récits de filiation se rattachent par des allusions, jeux de mots et thèmes récurrents aux romans qui les précèdent et cela donne primauté moins au type de discours (autobiographie ou fiction) qu'à la "filiation" qui tisse un réseau rassemblant pratiquement toutes les œvres dans une catégorie fluide, liant les personnages avec des fils qu'on découvre et on renoue sans cesse. Que les patronymes ou toponymes soient réels ou fictifs, ces textes sont tous construits sur les mêmes mystères et lacunes, parlent d'une quête identitaire mêlée à la perte, et sont tous marqués par un deuil jamais guéri, une souffrance revécue au quotidien.

Les Editions Gallimard ont désigné certains de ses livres comme 'romans', d'autres comme 'récits', parfois plusieurs ont été groupés dans la catégorie de 'Romans et récits'. Les éditeurs ont même choisi de créer une catégorie à part qui rassemble les 'récits cyclistes' parce que, même s'ils sont personnels, parlant d'une passion de leur auteur (le vélo), ils ne contiennent pas les mêmes enjeux que les récits de filiation. Ceci est une exclusion artificielle, car la passion pour le vélo occupe une place centrale dans les récits de filiation au point qu'il déclare dans *L'homme qui m'aimait tout bas* : « A vélo tu m'as appris la vie » (*Ibid.* : 43) ; à leur tour les 'récits cyclistes' sont marqués par le passé familial. Ce qui est certain est que les œuvres d'Eric Fottorino, quel que soit le terme qui les désigne, sont construites sur ces deuils vécus toujours au présent. Chaque nouvelle découverte dans l'histoire familiale révèle une nouvelle tragédie, qu'il s'agisse de la mère, d'un des pères (car il y en a deux), d'une soeur dont il avait ignoré l'existence, d'un oncle qui, à force de cacher son homosexualité et se sentir rejeté par la famille se suicide, d'un grand-père qui avait quitté femme et enfants pour vivre à Madagascar.

La généalogie est faite des fixations sur ces objets perdus et chaque percée dans la quête de soi, au lieu de combler un vide, découvre un nouveau deuil qui s'aggrandit. Fottorino a « la particularité de présenter une filiation intéressante » et il « revient sur le même nœud, son identité, sa filiation, son nom avec lucidité » souligne Bacholle-Boskovic (*Ibid.* : 73). 'Intéressante' est un terme qui ne saisit qu'en partie la complexité tragique de la filiation obscure et labyrinthique de Fottorino. Licencié en droit, Fottorino a travaillé comme journaliste et a écrit une quinzaine de 'romans et récits' qui sont, dans leur majorité, marqués par l'absence et la perte. Né en 1960 d'une mère qui n'avait que 17 ans et d'un père juif marocain qui s'appelait Maurice Maman, il vivra une vie d'interdits, de silences, et de traumas dont il parlera dans ses romans ses récits.

En 1960, certains milieux ne pouvaient voir que d'un mauvais œil la fille-mère, l'âge de celle-ci, et le père qui représentait à lui seul l'inacceptable à plusieurs niveaux : juif, marocain, étranger. La grand-mère catholique impose sa volonté pour conserver leur image de gens « comme il faut » et Lina, la fille-mère, doit se soumettre à son autorité tyrannique et on lui niera à plusieurs reprises le droit d'être ce qu'elle était, c'est-à-dire une mère. Elle accouchera en cachette et on lui permettra de garder cet enfant vu comme une faute impardonnable mais elle ne reverra plus Maman. Ce père biologique portant un nom à résonance maternelle, Fottorino le verra pour la première fois lorsqu'il avait dix-sept ans. Quand il ira lui rendre visite au Maroc pour mieux le comprendre et se comprendre, il était déjà tard : Maman était atteint d'un cancer et allait bientôt mourir.

La grand-mère manipulera passé et présent et gommera l'existence de ces êtres encombrants (fille-mère, enfant, père juif) en faisant tout pour éviter le scandale. L'histoire se répète, pourtant, parce qu'en 1963 Lina va avoir un autre bébé, une fillette mais cette fois-ci on ne lui permettra même pas de la tenir dans ses bras pendant une seconde ou de la regarder.

Quand Eric avait 9 ans, Lina épousera Michel Fottorino, juif tunisien, qui lui donnera son nom et qui sera, pendant longtemps, le vrai et seul père qu'il ait jamais connu. Lorsque celui-ci se suicidera, son geste inexplicable sera le point de départ de *L'homme qui m'aimait tout bas* et cette disparition s'ajoutera aux autres deuils et fantômes qui s'égrènent dans ses œuvres. Ces figures absentes – père biologique, père adoptif, ancêtres – forment un cortège d'ombres qui hante l'identité du narrateur et leur absence fonde paradoxalement une présence.

3. Poétique du deuil et strategies de la narration

Rochelle, premier roman de Fottorino, est un texte écrit à la première personne où le narrateur, appelé Paul Dupaty déclare : « Tout ce qui suit est entièrement autobiographique. Mais souvenez-

vous, j'ai toujours su mentir » (Fottorino M. 1991 : 14). À travers le livre il cherche à se comprendre en allant à la recherche de son père naturel, quête que le deuxième roman, *Korsakov* (2004) continue. Cette fois-ci le narrateur s'appelle Signorelli, il est médecin et lui aussi enfant naturel qui cherche son père. Atteint du syndrome de Korsakoff il voit sa mémoire se dégrader et, alors qu'il essaie de recomposer le passé, les souvenirs se mélangent, s'estompent et s'entre-dévorent. Le nom de Signorelli apparaîtra plusieurs fois dans les écrits de Fottorino et la résonance italienne lui confère une dimension autobiographique ; dans *Rochelle*, le nom du père, Moncif, est un jeu de mots, comme le suggère Bacholle-Boskovic : « [l]'interversion de deux sons consonnes transforme Moncif en Monfiç (mon fils) » (*Ibid.* : 76) faisant allusion au nom de Maman, le père. De cette manière, les allusions transparentes (Signorelli pour Fottorino, Marcel au lieu de Michel) créent une sorte de continuité d'un livre à l'autre, marquant cette quête prolongée.

Le roman *Baisers de cinéma* (2007), peut sembler un hommage au cinéma de la Nouvelle Vague mais il est également une histoire de quête et de deuils. Les renvois à la littérature et au film, les citations tissent un réseau postmoderne mélangeant contes fantastiques du 19e siècle, romans du 20e siècle et films. Les références littéraires vont de « La morte amoureuse », conte de Théophile Gautier publié en 1836, à *L'Etranger* de Camus (1942) et les allusions cinématographiques du film d'Hitchcock à la Nouvelle Vague. Le narrateur qui vient de perdre son père (et qui va au cinéma comme Meursault de l'*Etranger* de Camus après la mort de la mère) affirme : « Je ne sais rien de mes origines. Je suis né à Paris de mère inconnue et mon père photographiait les héroïnes» (Fottorino E. 2007 : 17). Dans cette quête identitaire se mélangent non seulement les questions sur cette mère absente depuis toujours (le lien biographique avec le père naturel appelé Maman est évident) mais aussi des souvenirs incomplets et des regrets comme dans les autres récits de filiation. Pareil au narrateur de « La Morte amoureuse », le protagoniste tombe amoureux d'une femme mystérieuse et spectrale, qui semble venir du passé. À travers le roman, la quête de la mère semble conduire au père et la mort de celui-ci semble fondre les deux parents, père et mère, en un seul.

Cette poursuite et la hantise des questions sans réponse, le fardeau de la souffrance porté en cachette par tous ces êtres perdus tissent la trame d'autres textes. *L'homme qui m'aimait tout bas* (2009) s'adresse au père adoptif, désormais mort, en lui posant des questions, en cherchant à comprendre, en demandant pardon pour les moments d'égoïsme. *Questions à mon père* (2010) parle de Maman, le père biologique retrouvé trop tard. Si l'on peut dire que ce livre est « la reconnaissance du père par le fils » (Bacholle-Boskovic M. 2013 :75) c'est aussi encore une tombe qui s'ouvre pour se refermer pour toujours. *Dix-sept ans* (2017) est un texte-pèlerinage qui essaie de reconstituer ce que sa mère avait vécu en le mettant au monde dans un milieu qui ne voulait pas

lui permettre d'être mère, ni à lui d'être enfant naturel et juif de surcroît. Le narrateur reconstitue les étapes parcourues à Nice par Lina avant l'accouchement, les endroits où elle était allée, les gens qu'elle avait rencontrés et fait la (re)découverte de son identité juive (que la grand-mère avait anéantie).

Le texte évoque également le secret d'une sœur cachée : la perte subie par la mère et revécue tous les jours est un deuil qu'elle tient enfoui en elle-même pendant plus de cinquante ans. L'aveu est fait lorsque son fils aîné avait presque soixante ans et met en lumière la source d'une douleur permanente, une plaie invisible aux yeux des autres et qui ne guérit pas. Fottorino raconte comment, après que Lina révèle qu'elle avait donné naissance à une fille qu'on lui avait tout de suite prise, il comprend la raison, cachée pendant plus de cinquante ans, de la mélancolie de la mère. C'est aussi à cet instant qu'il saisit cette douleur sourde chez son frère cadet, comme une maladie génétique transmise à son insu. En regardant ce frère il se rend compte d'« une mélancolie insaisissable qui le suit comme un chien fidèle » qui avait toujours été là, sans que l'on sache pourquoi (*Ibid.* : 25). Cette image pourrait être centrale à toutes ses œuvres : une mélancolie implacablement attachée comme une ombre à tous les personnages blessés. La 'disparition' de la petite soeur arrangée par la grand-mère et par des religieuses sera effacée de l'histoire familiale et personnelle, un couple marié prendra le bébé comme si c'était le leur, comme si Lina n'avait jamais existé. La confession de la mère est tardive et bouleversante : « je n'ai gardé de cette petite aucune image, rien qu'un vide immense. Irréparable et désespérant » (*Ibid.* : 16). L'anniversaire de cette naissance qui est en même temps une perte sera vécu comme un deuil répété : « Tous les ans, le 10 janvier, mon cœur se serre comme une noix dans un étau » (*Ibid*. : 19). Avec cette révélation elle a transmis à tous ceux qui étaient présents un passé qui leur était inconnu, un membre de la famille est surgi du néant avec la douleur vécue parallèlement à l'existence des autres enfants, maintenant adultes.

Finalement, *Mon enfant, ma sœur* (2023) est encore un volet des tragédies mises sous silence, un long poème qui parle de cette sœur perdue et de la souffrance refoulée de la mère, qui, pendant toutes ces années, a porté en elle ce deuil. Le bilan des secrets pesants est lourd : père adoptif suicidé, père naturel perdu, Lina, mère à qui l'on refuse la qualité de mère, l'oncle qui cachait son homosexualité et se donne la mort, le père de Lina qui les avait quittés quand elle avait 15 ans. Sans qu'il définisse ces parcours comme mélancoliques, Fottorino rappelle que ces deuils ne guérissent jamais et qu'ils font d'autant plus mal qu'ils sont passés sous silence. En essayant de comprendre qui il est, en perçant le mystère de sa filiation, il découvre en permanence des plaies vives dont il a hérité, des stigmates qui se remettent à saigner lorsqu'ils sont touchés.

Comme Van Cauwelaert qui s'adresse, dans son livre, à son père mort, Fottorino a parfois des dialogues avec les morts et les pronoms prolifèrent et se mélangent, alternant le 'tu' avec 'il' ou 'elle'. La polyphonie des pronoms devient une stratégie littéraire majeure : au début, dans *L'homme qui m'aimait tout bas* l'écriture est à la troisième personne ('il') : « Un soir il est entré dans ma chambre et m'a dit en se raclant la gorge que si je voulais bien il serait mon père et que je pourrais l'appeler papa » (*Ibid.* : 14). Mais dès le deuxième chapitre il y a la transition de la troisième personne à la deuxième. Le premier paragraphe commence par « Je me demande ce qu'il a fait toute la journée avant de se garerer en fin d'après-midi sur ce parking » (*Ibid.* : 18) mais le deuxième paragraphe passe au 'tu' : « Papa, où es-tu allé, qui as-tu vu, pourquoi ce jour là, précisément ? » (*Ibidem*), pour continuer sous la forme d'une alternance des pronoms jusqu'à la fin du récit, brouillant non seulement les sujets grammaticaux mais aussi l'identité de celui qui souffre et cela devient une stratégie de déplacement du sujet, comme si l'auteur devait traverser plusieurs identités pour accéder à la sienne.

Au jeu de pronoms s'ajoute parfois une sorte de jeu de rôle : pour comprendre les traumas ou ce qui a conduit à la mort, Fottorino se met à la place de celui à qui il s'adresse et, dans la chambre du père, devant le bloc de papier à lettres, essaie de reconstituer le moment où celui-ci avait peut-être écouté les résultats du foot « en rédigeageant ses derniers courriers » (*Ibid.* : 40). La démarche est la même dans *Dix-sept ans,* où il reconstitue les pas, les expériences et les sentiments de la mère, se promenant à Nice, enfantine lorsqu'elle s'arrêtait à regarder les vitrines, mais aussi écrasée par « les empreintes que laissent les traumatismes muets » (*Ibid.* : 62). En refaisant ce chemin de croix il revit sa douleur comme dans un rituel apotropaïque : « Je m'étais perdu dans son chagrin » (*Ibid.* : 52). Les identités antérieures s'effritent et commencent à se recomposer en une seule où la mère et le fils ne font qu'un : « un seul cœur battait à l'unisson dans nos poitrines » (*Ibid*. : 126).

4 . Mélancolie de l'Histoire

Les moments d'identification du fils avec la mère ou le père adoptif sont nombreux. Leurs blessures, une fois découvertes, sont remémorées par le narrateur : « La mémoire m'est revenue. Une mémoire à pleurer » (Fottorino E. 2013 : 124). Ces souffrances ne sont plus strictement personnelles étant infligées moins par un individu que par toute une société qui, prétextant des principes moraux, professait l'intolérance. Lina est la proie « des bonnes soeurs qui n'étaient ni bonnes ni sœurs » (*Ibid.* : 42), « une jeune fille livrée au gang des soutanes » (*Ibid.* : 143). C'est en s'appuyant sur ces principes que la grand-mère s'évertue à « éradiquer l'enfant du juif » (*Ibid.* : 164).

En pensant à elle Fottorino révèle un secret profond : « Je savais qu'un monstre hantait mon histoire » (*Ibid.* : 153) et il imagine « Son visage en officier nazi » (*Ibidem).* La découverte des details de ses origines laisse un vide « Mon âme juive, elle me l'avait volée » /…/ [elle] a tout éradiqué, mieux que la mort-aux-rats. /…/ Il n'en reste rien, du fils du juif » (*Ibid.* : 154). L'intolérance de la grand-mère va au-delà de la famille et s'inscrit dans une histoire collective qui précède la naissance de Fottorino et se prolonge dans le present. Ainsi, à la douleur intime s'ajoute une conscience historique qui élargit la mélancolie du moi à celle d'une France traversée de dénis, exclusions et deuils refoulés.

Aux détails personnels découverts à Nice s'ajoutent des événements qui avaient eu lieu pendant la Seconde Guerre. Le présent est bâti sur l'histoire et les rues que le narrateur parcourt à la recherche de son identité ont vu les crimes du passé. À une femme juive qui s'était fait le devoir de parler chaque jour de la Shoah, il déclare son ignorance qui frise l'indifférence, affirmant que ceci n'est pas son histoire : « J'ai ajouté que je me sentais étranger à toute cette histoire. L'avais-je choquée ? Elle m'a coupé d'un geste de la main.

- Des milliers de juifs niçois furent déportés à Auschwitz en 1943.
- Vous me l'apprenez » (*Ibid.* 150).

Le deuil personnel se greffe sur l'histoire de France, une France où subsistent le racisme, l'intolérance, les préjugés, sur les guerres de tous les temps. Les 'lambeaux' du passé individuel s'ajoutent à un passé collectif refoulé à côté duquel on passait sans y penser : « La rafle des juifs de Nice avant le train pour Drancy, avant Auschwitz. J'étais passé à côté de ça aussi […] Les juifs, Brunner se fit un devoir de les débusquer un par un, avec méthode et délectation. Il les coinça dans les plus petites rues de la vieille ville, là où on vend aujourd'hui des pâtes fraîches et des panisses à se damner » (*Ibid.* : 157). La première reaction est celle de tant de Français qui ne se voient pas concernés par la mort des Juifs pendant la Seconde Guerre : « J'essaie de me raisonner. Ce n'est pas notre histoire » (*Ibidem*) et le présent semble avoir couvert la déportation et l'extermination des Juifs de Nice. Mais pour Fottorino, c'est le récit intime de filiation qui se greffe ainsi sur des traumas collectifs dont on ne parle que trop peu et cette superposition entre la blessure privée et la violence historique donne à l'œuvre une portée politique. Peu à peu cela deviendra son histoire, puisqu'elle devrait être celle de tous les Français. En croisant son propre destin avec ceux des Juifs déportés de Nice, des colonisés d'Afrique du Nord ou des victimes d'attentats récents, il inscrit sa trajectoire dans une mémoire plus vaste.

Au fil des enquêtes, les événements du passé le rattachent de plus en plus à cette identité juive qui, pourtant, lui a été enlevée. Assis dans le dernier wagon du train, il réfléchit au fait que

« pendant l'Occupation, le dernier wagon des métros et des trams était réservé aux juifs » (*Ibid.* : 158) et cela le rattache à un passé traumatique qui lui était inconnu : « À Nice, je sens briller à même mes joues une étoile jaune » (*Ibidem*). D'autres éléments ressurgissent et montrent de manière indéniable que le passé reste présent et même dangereux : lors d'une de ses promenades il a vu la police qui dissipait la foule parce qu'on avait découvert une bombe : « Une bombe de la Deuxième guerre, a lancé le policier. 250 kilos de TNT » (*Ibid.* : 257).

L'homme qui m'aimait tout bas embrasse également cette perspective historique plus ample. En parlant du suicide du père, Fottorino se demande si le père avait tremblé avant de se donner la mort : « non, il n'a pas tremblé, puisqu'il honorait seulement un rendez-vous très ancien avec lui-même, un engagement qu'il avait peut-être scellé dans le tréfonds le plus secret de sa conscience, quand il était soldat en Algérie, sous l'uniforme français et qu'il devait tirer sur ses frères arabes» (*Ibid.* : 19). La guerre d'Algérie avait obligé le jeune Michel Fottorino, juif tunisien mais soldat français à tirer sur des 'frères arabes' mais les xénophobes ignoraient cette histoire et voyaient en lui un étranger. L'insulte jetée plus tard à son visage est vécue douloureusement non seulement par lui, mais aussi par le fils. Une fois un chauffeur avait crié à son père « Si t'es pressé t'as qu'à rentrer dans ton pays » (*Ibid*. : 43) et même si ces mots étaient adressés à son père dont il n'avait « aucune goute de sang » (*Ibid.* : 67) il est lui aussi blessé par les paroles racistes et se souvient de « cette insulte que j'ai ressentie dans toute sa violence » (*Ibid.* : 44).

Dans le pèlerinage où il rassemble les fragments de son passé il y a une autre histoire encore plus récente qui est comme une toile de fond de toutes ses recherches. Alors qu'il retrace les pas de sa mère en longeant la Promenade des Anglais, ce trajet côtoie les cicatrices d'un grand événement tragique : en 2016, Nice avait été le théâtre d'un attentat terroriste quand le 14 juillet, sur la Promenade des Anglais, un camion est rentré dans la foule en tuant plus de 80 personnes et en blessant plus de 400. Du chauffeur de taxi jusqu'à un psychiatre appelé à s'occuper des enfants traumatisés, les gens racontent : « Le grand bâtiment à gauche, c'est l'hôpital Lenval. On en a parlé aux infos. Les gamins en état de choc ont été suivis là, après la tuerie. Ils ont déjà reçu des milliers de familles, et ça continue. La tristesse coule comme un oued en crue, à croire que ça ne va jamais s'arrêter, ma parole ! » (*Ibid.* : 40).

Cette tristesse qui ne s'arrête jamais est comme une strate géologique plus récente, sous laquelle il y a la guerre d'Algérie, le colonialisme, la Deuxième guerre. Dans le contexte de l'attentat de Nice, Fottorino réfléchit :

> À côté d'un si grand drame, que venait faire là nostre histoire familiale? Lina vivait avec peine, mais elle vivait. Mes morts, Moshé de Fes et Michel de Tunis n'avaient pas été broyés par un furieux au volant d'un camion. Pourtant, sans le savoir, ma mère et mes pères, adoptif ou naturel,

> portaient en eux les germes de toutes les haines qui avaient ensanglanté le mois de Juillet: les séquelles de la colonisation, l'intolérance religieuse, l'antisémitisme français, le rejet des basanés (*Ibid.* : 51-52).

Si dans la mélancolie, selon Freud, le deuil ne passe pas et il appauvrit le moi (Freud S. 1915/2017 : 24), les œuvres de Fottorino mettent en lumière plusieurs niveaux de mélancolie. Il y a toutes les pertes passées sous silence qui rongent l'identité du narrateur, mais celles-ci ont leur racine dans des traumas plus grands qui ont marqué non seulement l'histoire de France mais aussi son présent et l'identité française. Collaboration pendant la Deuxième guerre, torture en Algérie, ce que le colonialisme a représenté pour les populations locales sont des sujets dont on a commencé à parler ouvertement depuis peu de temps. Les pages sombres de l'histoire avaient été ensevelies, remplacées des mythes rassurants et récits d'héroïsme lorsqu'il n'y en avait pas, tolérance lorsqu'il y avait intolérance et trahison, charité lorsqu'il y avait cynisme et cruauté. Ce sont des blessures qui restent ouvertes, tout comme les blessures personnelles qui n'ont pas été résolues. En 2010, le livre *Mélancolie française* d'Eric Zemmour avait eu un grand succès de scandale : l'auteur y soutenait que la France avait subi une décadence, comme l'Empire Romain, et cela à cause de l'immigration comparée aux invasions barbares.

La mélancolie, telle qu'elle prend contour dans les œvres de Fottorino, embrasse la fragilité, la dissonance, l'imperfection de ce que veut dire être français aujourd'hui – héritier d'un passé colonial, religieux, migratoire, tragique. Là où Zemmour veut restaurer une identité idéalisée, figée et hostile à toute nuance, Fottorino dessine une identité mouvante, faite d'héritages croisés, de douleurs héritées et de récits recomposés. La *Mélancolie française* est pour Zemmour le repli idéologique sur un passé glorifié. Pour Fottorino, c'est l'archéologie d'un passé douloureux pour comprendre le présent. En tressant les récits de filiation avec les événements plus grands, il motre qu'ignorer ou refouler l'histoire tragique, faire taire les deuils collectifs, c'est plutôt cela le mal qui ronge la France, c'est là que se trouve la source d'une vraie Mélancolie française.

Bibliographie

Michèle BACHOLLE-BOSKOVIC 2013, « Des pères et des fils : les récits de filiation d'Eric Fottorino, Alexandre Jardin et Jean-Louis Fournier », 73-87, *The French Review,* John Hopkins University Press, V. 87, nr. 2, December 2013

Albert CAMUS 1942, *L'Etranger,* Paris, Gallimard

Marc CREPON 2022, *Le désir de résister. Un esprit critique pour notre temps,* Paris, Odile Jacob

Béatrice DAMAME-GILBERT 2004, « Au-delà de l'auto-fiction : Écriture et lecture de *Dora Bruder* de Patrick Modiano » 83-99, in *French Forum,* Vol. 29, Nº 1

Marie DE GANDT 2003, « La place de l'ironie », 102-107, in *Revue des Deux-Mondes,* Janvier 2003

Théophile Gautier 2018 [1836], *La Morte amoureuse et autres nouvelles,* Paris, Gallimard, Classiques Collège

Laurent DEMANZE 2008, *Encres orphelines. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon,* Paris, José Corti, Collection Les Essais

Mark Fortier 2020, *Mélancolies identitaires : une année à lire Mathieu Bock-Coté,* Québec, Lux

Michel Fottorino 1991, *Rochelle,* Paris, Fayard

- 2004, *Korsakov,* Paris, Gallimard
- 2007, *Baisers de cinéma*, Paris, Gallimard
- 2009, *L'homme qui m'aimait tout bas,* Paris, Gallimard
- 2010, *Questions à mon père,* Paris, Gallimard
- 2013, *Dix-sept ans,* Paris, Gallimard
- 2024, *Mon enfant, ma sœur,* Paris, Gallimard

Sigmund FREUD 1968 [1917] « Deuil et mélancolie »,145-172, in ID, *Métapsychologie,* tr. Jean LAPLANCHE et Jean Bernard PONTALIS, Paris, Gallimard

Julia KRISTEVA 1987, *Soleil noir. Dépression et mélancolie,* Paris, Gallimard

Henry F. MAJEWSKI 1996-1997 « Reading Melancholy : French Romantic Interpretations of Dürer's Engravings » 13-29, in *Nineteenth Century French Studies,* University of Nebraska Press, Fall-Winter 1996-1997

Patrick MODIANO1992, *Dora Bruder,* Paris, Gallimard

Alfred de MUSSET 1947 [1836], *La Confession d'un enfant du siècle,* Paris, Garnier Frères

Michelle PERROT 2012, *Mélancolie ouvrière*, Paris, Grasset

Marthe Robert 1972, *Roman des origines et origines du roman,* Paris, Grasset

Didier VAN CAUWELAERT 2007, *Le Père adopté,* Paris, Gallimard

Béatrice VERNIER 2015, « Saisir l'exil paternel dans deux récits de filiation : *L'Africain* de J.M.G. Le Clézio, *L'Américain* de F.O. Giesbert », 3-12, in *Dalhousie French Studies,* Vol. 107.

Dominique VIART, Bruno VERCIER 2005, *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations,* Paris, Bordas

Éric ZEMMOUR 2010, *Mélancolie française,* Paris, Fayard

Gli ingranaggi della malinconia sul sistema autobiografico di Giacomo Leopardi

Ivan Tassi[1]

«What makes me unhappy», Leopardi wrote in 1817, «is thought». In the autobiographical section of the Zibaldone, titled Memorie della mia vita, melancholy is configured as the effect of an irreversible traumatic rupture that marks the transition from the role of the youthful poet to that of the disillusioned philosopher – one who has lost faith in reason, epistemological inquiry, and the pursuit of truth. This article examines the intersection of melancholy, knowledge, and self-narration in Leopardi's autobiographical writings, adopting Peter Brooks's 'energetic' model as a critical framework. It argues that the Memorie function as a cognitive and narrative machine driven by two opposing libidinal economies: the melancholic philosopher, aligned with thanatos, who seeks to codify universal truths; and the youthful self, associated with eros, who attempts to resist the systemic logic imposed by his philosophical counterpart.

La « cosa che mi fa infelice », scriveva Leopardi nel 1817, « è il pensiero ». Nella sezione autobiografica dello *Zibaldone*, intitolata *Memorie della mia vita*, la malinconia assume un ruolo centrale e viene indicata come conseguenza di un trauma personale irreversibile, che segna il passaggio dalla condizione di giovane poeta a quella di filosofo disincantato dall'uso della ragione, dalla cognizione delle cose e dalla scoperta del « vero ». Questo saggio esplora il legame tra malinconia, sapere e strategie autobiografiche di Leopardi, applicando il modello 'energetico' suggerito da Peter Brooks. Mi propongo di dimostrare che le *Memorie della mia vita* funzionano come una macchina del pensiero, alimentata da due forze: il filosofo malinconico, rappresentante di *thanatos*, che elabora massime universali, e il giovane, portavoce di *eros*, che spera invece di sfuggire al 'sistema' architettato dal suo rivale.

Keywords: Giacomo Leopardi, Zibaldone, *Memorie della mia vita*, melancholy, autobiography
Parole chiave: Giacomo Leopardi, *Zibaldone*, *Memorie della mia vita*, malinconia, autobiografia

[1] Eastern College Consortium (Università degli Studi di Bologna).

Amico. Ho letto il vostro libro. Malinconico al vostro solito.
Tristano. Sì, al mio solito.
(Giacomo Leopardi, *Operette morali*)

1. Il danno della ragione

Nessun dubbio che la malinconia, per Leopardi, sia legata all'esercizio della ragione. Due sono le forme assunte dal sentimento malinconico fin dalle lettere dell'*Epistolario*: la prima, ormai estranea alle possibilità del poeta, consiste nella « dolce malinconia » crepuscolare, che sa generare « belle cose » e si rivela ancor più amabile dell'allegria ; l'altra coincide invece con una potenza barbara, ostinata e notturna, che divora e avvelena le energie di chi entra in contatto con la sua « nerissima materia » e si ritrova a vivere di pensieri, senza distrazione alcuna (Leopardi G. 1998 [1810-1826] : 92).

È soprattutto questa seconda tipologia che entra in gioco nell'autorappresentazione epistolare di Leopardi, che fin dal 1817 si proclama straziato da un nobile ma implacabile carnefice:

> L'altra cosa che mi fa infelice è il pensiero. Io credo che voi sappiate, ma spero che non abbiate mai provato, in che modo il pensiero possa crucciare e martirizzare una persona che pensi alquanto diversamente dagli altri […]. A me il pensiero ha dato p[er] lunghissimo tempo e dà tali martiri, p[er] questo solo che m'ha avuto sempre e m'ha intieramente in balia, (e vi ripeto, senza alcun desiderio) che m'ha pregiudicato evidentemente, e m'ucciderà, se io prima non muterò condizione (*Ibid.* : 128-129).

Non è il cuore ma il pensiero, crudele « distruttore », a renderci malinconici. Le ragioni dell'infelicità non vanno tuttavia ricercate soltanto nella particolare costituzione morale e fisica dell'individuo o nel suo solitario stile di vita, né vanno addebitate alla congiuntura spazio-temporale in cui si trova ad agire. Se a Recanati Leopardi continua a proclamarsi « attediato » e « mangiato dalla malinconia », anche in seguito, quando nel 1822 soggiornerà a Roma nelle stanze di Palazzo Antici, il poeta resterà sempre incapace di « godere » e immerso in una malinconia « profondissima » : una vera e propria « condanna in vita », che tuttavia dopo qualche tempo verrà riconosciuta, proprio attraverso le riflessioni della filosofia, non come un problema individuale, bensì come condizione e cifra distintiva dell'intera specie umana (*Ibid.* : 591, 203, 704, 1008, 635).

Spostiamoci ora fra le pagine dello *Zibaldone* (1817-1832). Mi propongo di indagare come la malinconia, determinata anche in questo caso dall'eccesso di sapere, arrivi ad incidere sulle peculiari strategie autobiografiche escogitate dal poeta per parlare di sé. A questo scopo, mi concentrerò in particolare sulla zona dello scartafaccio selezionata e inventariata dallo stesso Leopardi, negli Indici del 1827, come *Memorie della mia vita*[2]. Anche se questi pensieri non costituiscono l'autobiografia del poeta, possono essere in ogni caso considerati come frammenti preparatori, destinati a comporre un libro a venire mai scritto.

Se nell'*Epistolario* la malinconia veniva generata dalla conoscenza, nello *Zibaldone* il sentimento entra più volte in connessione con il « progresso » della filosofia. La costellazione semantica attorno a cui gravita il pianeta Saturno, nell'universo concettuale di Leopardi, è quella della « cognizione » e del disinganno. Il malinconico è qualcuno che attraverso l'esperienza, lo studio o il ragionamento ha compreso gli sconcertanti meccanismi che regolano tanto « il cuore umano» quanto il mondo. La malinconia, amica della « verità » e poco soggetta ad errore, gli è servita come il più potente strumento di indagine e di analisi per smascherare la falsità delle illusioni giovanili e arrivare a definire la brutalità della condizione umana (Leopardi G. 1991a : 97, 263, 987).

È proprio questo l'aspetto più imprevedibile e straniante della ragione all'interno del sistema architettato da Leopardi. Come ci avverte la canzone *Ad Angelo Mai* (1820), il « mondo », quando viene conosciuto, « non cresce, anzi si scema » : la malinconia scatta puntuale ogni volta che una scoperta – scientifica o filosofica – interviene a circoscrivere la vastità dei nostri « sogni leggiadri», li disseziona e li delimita in « breve carta », vietandoci lo stupendo potere del « caro immaginar » (Leopardi G. 1997 : 82-83).

Il legame fra malinconia e capacità di analisi, nella sua ambigua e terribile « valenza gnoseologica » (Benvenuti G. 1998 : 75), resta stabile e invariato per tutta la durata dello *Zibaldone*. Tuttavia, in uno dei pensieri selezionati come *Memorie della mia vita*, l'esercizio della ragione si connette alla specifica idea di « passaggio di stato » - o « mutazione » – fino a diventare il decisivo spartiacque di un'intera « carriera poetica ». La vita viene così suddivisa in due fasi. Nell'età della speranza, anteriore al 1819 e ancora immune dalla filosofia, Leopardi si definisce come un semplice poeta, animato dalla fantasia dell'immaginazione e già sventurato, ma ancora disposto a sospettare, sotto l'effetto delle illusioni, che debba sempre esistere un'eccezione al male, tutta a nostro vantaggio. La seconda era, che chiameremo del « disinganno », prevede invece una svolta

[2] Oltre che all'edizione critica complessiva dello *Zibaldone di pensieri* curata nel 1991 da Giuseppe Pacella, farò dunque riferimento all'edizione tematica dell'opera, apprestata da Fabiana Cacciapuoti sulla base degli Indici leopardiani, dove sono raccolti i frammenti che Leopardi ha etichettato come *Memorie della mia vita*.

epocale, destinata a travolgere la poesia e a trasformarla in una forma di espressione malinconica e sentimentale :

> La mutazione totale in me, e il passaggio dallo stato antico al moderno, seguì si può dire dentro un anno, cioè nel 1819. dove privato dell'uso della vista, e della continua distrazione della lettura, cominciai a sentire la mia infelicità in un modo assai più tenebroso, cominciai ad abbandonar la speranza, a riflettere profondamente sopra le cose […], a divenir filosofo di professione (di poeta ch'io era), a sentire l'infelicità certa del mondo, in luogo di conoscerla, e questo anche per uno stato di languore corporale, che tanto più mi allontanava dagli antichi e mi avvicinava ai moderni (Leopardi G. 2014 [2003] : 885).

L'idea di mutazione e passaggio che compare in questo pensiero del 1° luglio 1820 viene confermata e ripresa in un successivo frammento del 1821 (*Ibid.* : 966), come per ribadirci quanto sia indispensabile, per il poeta, piazzare al centro della propria storia il meccanismo di conversione all'arido vero della filosofia. È quasi superfluo specificare che il topos della *mutatio vitae* – in greco, *metànoia* – è entrato a far parte dei protocolli dell'autobiografia fin dai tempi di Agostino (Zatti S. 2024 : 303-305), per poi tramutarsi nella « figura più frequentata » della narrazione autobiografica (D'Intino F. 1998 : 178). Nel caso delle *Memorie*, meglio disporsi ad alcune osservazioni che riguardano il danno provocato dalla ragione sul convertito e determinano le sue strategie di autorappresentazione.

2. Una ferita nel tempo

La conversione alla filosofia di cui ci parla Leopardi, in primo luogo, è un processo che si muove in direzione inversa rispetto a quanto auspicavano i filosofi antichi. Per loro, la *metànoia* alla vita filosofica, nell'insieme delle sue pratiche sapienziali, implicava « un rovesciamento totale » dello stile di vita, del comportamento, dei valori tradizionali (Hadot P. 2005 [1981] : 61) e prevedeva una « trasfigurazione del modo d'essere del soggetto grazie all'effetto dello stesso sapere » (Foucault M. 2003 [2001] : 274) : ma sempre nell'intento di assicurare ai discepoli una stabile e concreta felicità, che servisse come schermo al male. Tutto il contrario accade con Leopardi, per il quale la ragione è forza « potentissima » ma « dannosa », che rende piccolo, imperfetto e inerme chi la usa (Leopardi G. 2014 [2003] : 1029). Il passaggio al sapere della filosofia moderna, pertanto, acuisce lo stato di infelicità e lo converte in una lesione permanente e irreversibile.

« Incominciato ed arrivato fino a un certo segno lo sviluppo dell'animo », leggiamo in un pensiero del 13 luglio 1826, « è impossibile farlo tornare indietro » (*Ibid.* : 1140). La *metànoia* alla filosofia, nelle *Memorie della mia vita*, innesta dunque nella storia dell'io una ferita che non può più essere ricucita né ignorata. Una simile cesura presenta più di un punto di contatto con l'effetto di « perdita irrecuperabile » generato, secondo Aleida Assmann, dall'azione della « memoria romantica ». Tanto nei versi di Wordsworth quanto nello *Zibaldone* di Leopardi, la memoria non funziona più come uno spazioso ed efficiente archivio dove stivare documenti, ma si comporta piuttosto come una scure che infligge un trauma. La storia della nostra vita si ritrova così spezzata in un prima e in un poi, per sempre lesa da una spaccatura nella successione cronologica degli eventi, dopo la quale nulla potrà mai più tornare a essere come in precedenza. È una vera e propria « ferita del tempo », che a suo modo replica e rinnova il « mito della caduta ». Solo il ricordo poetico può in parte aiutarci a superare la barriera elevata fra presente e passato, gettando un ponte verso un eden primigenio e perduto (Assmann A. 2002 [1999] : 115, 119).

Poco ci stupisce allora che il pensiero sviluppato nello *Zibaldone* – e di rimando, nelle *Memorie* – proceda per grandi « antinomie concettuali » (Colaiacomo C. 1995 : 237), che dividono l'universo in un campo di tensioni bipolari : come se la ferita generata dalla traumatica conversione al sapere fosse destinata a ripercuotersi sull'intera visione del cosmo e sulla sua mappatura. La triste scienza conquistata da chi è entrato a contatto con il vero finisce per funzionare come un inflessibile strumento ottico, pronto a instaurare un rapporto privilegiato con il male e con il nulla.

Fra le tre « maniere di vedere le cose » esistenti in natura – ci dicono le *Memorie* nell'ottobre del 1820 – quella malinconica dettata dalla ragione è infatti la più « funesta », e tuttavia è la sola che risulti « vera ». Mentre gli uomini « di genio » riescono a sublimare il rapporto con il mondo attraverso le lenti del cuore o dell'immaginazione, e gli individui « volgari » si limitano a considerare le cose senza andare al di là delle loro superfici, lo sguardo malinconico è invece capace di riconoscere ed esplorare l'universo nella sua « vanità » e assenza di sostanza. La sua attitudine franca, e per lo più spregiudicata, costituisce la divisa irrinunciabile « dei filosofi » e degli uomini « di sentimento », che dopo il trauma ricevuto dalla « lugubre cognizione delle cose » percepiscono ovunque la vanità di ogni cura o desiderio inerenti alla vita umana e si impegnano a tradurre il risultato delle loro esplorazioni in una sconcertante teoria alla portata di tutti (Leopardi G. 2014 [2003] : 895).

Anche in questo caso Leopardi non perde l'occasione di farci notare quanto la ragione umana resti « miserabile » e incapace di renderci « meno infelici » (*Ibid.* : 896). Ma ciò che più importa è che la prospettiva di focalizzazione adottata nella maggior parte dei frammenti delle *Memorie* appartiene in pieno alla stagione del disincanto : è proprio quella dei filosofi e degli uomini di

sentimento, sempre intenti a rivendicare il male del mondo in virtù di un sapere acquisito. La loro « cognizione », lugubre e senza sconti di pena, non dà tregua e non può mai permettersi di rimanere inattiva, ma deve chiedere aiuto alla scrittura e tradursi in qualche modo in un testo, che a questo punto possiamo definire come « testo malinconico ».

Ai maledetti « pensieri che mi si affollano tutto giorno nella mente », e che « non mi lasciano un'ora di bene », aveva scritto Leopardi a Pietro Brighenti nel 1821, « io voglio in ogni modo tener dietro con la penna » (Leopardi G. 1998 [1810-1826] : 519). Il risultato di questo inseguimento sono le annotazioni raccolte nelle *Memorie*, a cui Leopardi affida non tanto la storia della propria vita, quanto lo sviluppo dei pensieri che derivano dalla sua esperienza diretta della malinconia. Il singolare conflitto che si crea in questa rappresentazione è il problema che resta ora da indagare.

3. La scommessa del malinconico

Per comprendere come funzionano i meccanismi del testo malinconico, possiamo servirci del modello « termodinamico » suggerito da Peter Brooks sulla scorta del funzionamento psichico freudiano. Un testo, ci ha insegnato Brooks, può equivalere a una sorta di « macchina a vapore », sospinta da due forze complementari: da una parte, riusciamo a percepire l'energia di *eros*, pulsione motrice del desiderio vitale, che fa avanzare la trama e ne assicura lo sviluppo, soprattutto attraverso le ambizioni di personaggi desideranti, in cerca di appagamento e realizzazione ; dall'altra, assistiamo al contrattacco di *thanatos*, pulsione di morte che coincide con la volontà di raggiungere la quiete – il « desiderio *della fine* » della storia – e presenta, fra i suoi strumenti di manovra, soprattutto l'utilizzo di ripetizioni, considerate come una « spinta » verso la conclusione (Brooks P. 1995 [1984] : 49, 57, 112).

Se applichiamo il modello di Brooks alle *Memorie* di Leopardi, possiamo subito notare che il testo malinconico scatena una sorta di scommessa sapienziale, effettuata e gestita da due controparti in lotta. Ascoltiamo, innanzitutto, la voce del filosofo malinconico :

> Tutto è male. Cioè tutto quello che è, è male; che ciascuna cosa esista è un male; ciascuna cosa esiste per fin di male ; l'esistenza è un male e ordinata al male ; il fine dell'universo è il male ; l'ordine e lo stato, le leggi, l'andamento naturale dell'universo non sono altro che male, né diretti ad altro che al male. Non v'è altro bene che il non essere : non v'ha altro di buono che quel che non è ; le cose che non son cose : tutte le cose sono cattive. […] L'esistenza, per sua natura ed essenza propria e generale, è un'imperfezione, un'irregolarità, una mostruosità (Leopardi G. 2014 [2003] : 1134-1135).

La scommessa del filosofo, secondo questo pensiero del 22 aprile 1826, consiste nel dimostrare attraverso l'elaborazione di un « sistema » che « tutto è male », e che ognuno di noi appartiene a un paradossale universo di dolore, dove l'essere umano, flebile colonna d'aria in continuo stato di « pena », riesce a sopravvivere solo grazie ai processi di assuefazione o di rimozione, senza possibilità alcuna di raggiungere il piacere (*Ibid.* : 1005, 1025, 1097). Per arrivare ad argomentare e sostenere una simile costituzione del cosmo, il filosofo malinconico si basa tuttavia su specifiche procedure, che non sempre prevedono l'utilizzo della narrazione autobiografica, per lo più destinata a « soccombere » sotto la « grandezza inospitale delle astrazioni » (Tassi I. 2008 : 254).

La voce del filosofo, nelle *Memorie*, non ci racconta una storia vera e propria, ma procede piuttosto in base a una peculiare facoltà di « generalizzare », che spinge a scrutare ogni cosa « dall'alto ». Il testo malinconico si sviluppa pertanto attraverso massime, aforismi e astrazioni, che puntano alla dimostrazione del male attraverso il ragionamento e l'individuazione di « regole generali » sulla nostra esistenza in forma il più possibile impersonale. Se a volte il filosofo racconta la propria esperienza – spesso sotto forma di ricordo o servendosi della formula « a me pure è avvenuto lo stesso » – lo fa solo in funzione di supporto dimostrativo o di « esempio », per confermare, correggere o smentire la crudele franchezza delle « verità » universali destinate a comporre il sistema (Leopardi G. 2014 [2003] : 1050, 889, 925).

Con la sua scommessa argomentativa sull'onnipresenza del male, il filosofo malinconico si propone dunque come rappresentante della potenza di *thanatos*. Tutti gli sforzi delle sue meticolose osservazioni puntano infatti a placare e concludere i ricorsi ossessivi del pensiero martirizzante, che deve in qualche modo essere sedato e portato a compimento, dimostrando una volta per tutte, e senza eccezione alcuna, l'inesorabile negatività dell'universo. Solo a quel punto, quando la teoria avrà preso forma e si sarà rivelata inattaccabile, la ricerca sapienziale del malinconico potrà dirsi esaurita.

Non ci sarebbe problema ad accogliere la maggior parte dei ragionamenti formulati dal filosofo malinconico e ad assegnare subito alla sua voce la vittoria nella scommessa sapienziale, se non ci accorgessimo che il ragionamento sul male e sul nulla, con i suoi assalti snervanti, finisce per produrre un effetto contrario rispetto all'obiettivo prestabilito. Il primo ad ammetterlo è Tristano, una delle tante controfigure del poeta nelle *Operette morali*, che si vede negate o messe in dubbio – non in parte, ma nel « tutto » – le lamentevoli verità con cui ha argomentato ai suoi lettori l'infelicità della vita umana. La resistenza del pubblico alla teoria non dipende tanto dal fatto che il genere umano è sempre disposto a credere solo ciò che gli fa comodo e conviene al suo « proposito » (Leopardi G. 1997 : 602). Sono le stesse argomentazioni delle *Memorie* che sembrano

contenere al loro interno un singolare dispositivo di negazione e ribaltamento, che ci spinge a contrattaccare le loro perentorie elucubrazioni e a riparare in tutta fretta nel partito di opinione contraria.

Osservava già De Sanctis che Leopardi « non crede al progresso, e te lo fa desiderare; non crede alla libertà, e te la fa amare. Chiama illusioni l'amore, la gloria, la virtù, e te ne accende in petto un desiderio inesausto » (De Sanctis F. 1969 [1858] : 184). Il paradosso può anche derivare dall'esasperante ripetitività dei pensieri malinconici, che nel complesso presentano tutti « la stessa fisionomia», sempre dettata dall'« umor nero » e da una cupa « guardatura » del mondo (De Sanctis F. 1983 [1885] : 211). Le annotazioni del filosofo vengono infatti accumulate sulla pagina nel corso del tempo, senza mai assumere la forma del vasto trattato organico, e solo in un secondo momento, dopo aver riconosciuto la loro ricorsività, il poeta si preoccupa di indicizzarle e collegarle - con il « metodo » suggeritogli da Condillac – attraverso una « *rete di rinvii e di richiami* » (Cacciapuoti F. 2010 : 83), che suggerisce la presenza di un sistema mobile, soggetto a modifiche e costruito con paziente acribia nel corso degli anni.

I pensieri delle *Memorie* non si espandono secondo vettori lineari, ma piuttosto per circoli concentrici. Come le « idee fisse », si rafforzano, si perfezionano e diventano sempre più « inventivi» e « inattaccabili » nella loro tortura ogni volta che si ripresentano all'attenzione (Valéry P. 2008 [1933] : 15), ma poi regrediscono a uno stato molto vicino alla loro formulazione originaria, generando una rete di variazioni sullo stesso tema. Tanto la malinconia quanto una costellazione di concetti a lei collegati – come la ragione, il piacere o l'infinito – assumono allora l'aspetto di tematiche ossessive, che vengono affrontate, abbandonate e poi riprese in prospettiva diversa, anche a distanza di anni e solo per ribadire il concetto, con l'implacabile accanimento di cui ci hanno già parlato le testimonianze epistolari.

La ripetizione intesa « come ritorno », ci ha detto Brooks, è una delle principali armi di *thanatos*, in quanto equivale a « una versione testuale dell'istinto di morte » (Brooks P. 1995 [1984] : 137). Ma visto che « la varietà », secondo Leopardi, è « la cosa più durevolmente piacevole », perché il filosofo finisce col ripetersi ? Il fenomeno può in parte essere imputato alla monotonia della « ragione », molto meno « varia » rispetto alla facoltà immaginativa (Leopardi G. 1991a: 634), oppure può essere giustificato dal funzionamento della « macchina umana in natura », tutto sommato dotata di « pochissime molle » e fin troppo semplice nelle sue reazioni elementari (Leopardi G. 2014 [2003] : 932, 984). Ma la ripetitività delle idee può verificarsi anche quando il ragionamento malinconico, con i suoi risultati, non riesce mai del tutto a convincere nemmeno il pensatore che lo ha architettato e che continua a puntare, anno dopo anno, sulla sua triste validità. Nonostante si costruisca « a gran colpi di sapere », il « senso » del malinconico mantiene pur sempre qualcosa

di arbitrario: « vi 'si' parla già persuasi che la parola sia falsa », quasi « senza crederci » (Kristeva J. 1989 [1987] : 44).

4. Eccezione alla regola

Il latente margine di incertezza contenuto nei pensieri di Leopardi si spiega se a questo punto facciamo entrare in scena la seconda figura che partecipa alla scommessa delle *Memorie*. In alcuni pensieri persistono infatti le tracce di un giovane – o più in generale, di un uomo – privo di connotati specifici e di fisionomia definita, che sembra incapace di accettare il punto di vista superiore del filosofo. Se il suo avversario si propone come portavoce della ragione, il giovane è invece il più ostinato e caparbio emissario della natura, determinata a lottare contro il sistema della malinconia e con i suoi ragionamenti « spogli di illusioni ». Prima che l'esperienza intervenga a fargli cambiare opinione, il giovane, come spiega Leopardi nel settembre del 1823, « non si persuaderà mai efficacemente che il mondo non sia una bella cosa, né deporrà il desiderio e la speranza ». A nulla varrà « l'insegnamento » udito o letto fra le pagine dei filosofi: proprio perché la speranza che anima il giovane « non è capriccio, ma natura » (Leopardi G. 2014 [2003] : 1068-1069).

Nonostante gli sforzi argomentativi della sua controparte, il giovane resta incredulo davanti alle « miserabili verità » del filosofo malinconico (*Ibid*. : 890). A impedirgli di cedere alle idee che l'avversario continua a rilanciare nella scommessa del testo, intervengono tanto le illusioni – in lui « più vive » e pronte a rinascere anche in seguito alle sventure più spaventose (*Ibid*. : 900) - quanto un singolare processo di rimozione, che conduce l'uomo a cancellare tutto ciò che la ragione è andata accumulando alle sue spalle giorno dopo giorno. Ascoltiamo la sua requisitoria :

> Il giovane istruito da' libri o dagli uomini e dai discorsi prima della propria esperienza, non solo si lusinga sempre e inevitabilmente che il mondo e la vita per esso lui debbano esser composte d'eccezioni di regola […] ; ma più veramente egli si persuade, se non altro, implicitamente e senza confessarlo pure a se stesso, che quel che gli è detto e predicato, cioè l'infelicità, le disgrazie della vita, […] sieno tutte eccezioni, e casi, e la regola sia tutto l'opposto, cioé quell'idea ch'egli si forma della vita e degli uomini naturalmente, e indipendentemente dall'istruzione (*Ibid.* : 1011).

La speranza decisiva del giovane, il nucleo della sua scommessa, gravita attorno alla possibilità di costituire un'eccezione alla regola. Per quanto acuti e convincenti risultino i discorsi del filosofo, il giovane non riuscirà mai, e per nessun motivo, ad accettare che nella rete di pensiero architettata con crudele puntiglio dal suo avversario non esista uno spiraglio a lui riservato, che

gli permetta di imboccare una via di salvezza e scampare in qualche modo ai precetti del male generalizzato. Nemmeno le continue smentite dell'esperienza riescono a persuaderlo che « il generale » si verifica in « quasi tutti » – e non in tutti – i casi particolari (*Ibid.* : 941). È un processo, ci ha detto Leopardi, che può avvenire anche in modo implicito e inconfessabile : ogni massima dettata e registrata sulla pagina dalla malinconia del filosofo, quando non viene subito archiviata o rimossa dal giovane, risulta comunque sottoposta al beneficio del dubbio.

Mentre il filosofo si era presentato ai nostri occhi come portavoce di *thanatos*, il giovane uomo si definisce dunque per contrasto come un agguerrito e silenzioso rappresentante di *eros*. Il suo desiderio di felicità, la sua speranza di costituire un'eccezione – la sua irremovibile illusione – rappresentano la più preziosa forza motrice del testo. La loro azione sotterranea e vitale scompagina le regole del filosofo, le smentisce e tenta di riazzerare i risultati della sua speculazione, per riattivare il motore del discorso interiore e far ripartire l'indagine, dopo averla mandata in pezzi, in base a nuove e più favorevoli direttrici.

L'implicita concorrenza che per questi versi si sviluppa negli anni fra il filosofo e il giovane delle *Memorie*, pur assumendo forma e andamento ricorsivi, può anche condurre a sorprendenti ribaltamenti di posizione. Con il trascorrere del tempo e dei pensieri, il filosofo affina gli strumenti d'indagine, sempre più meticolosi ed efficienti nell'inventariare paradossi sull'esistenza, mentre il giovane va incontro a stagioni di crisi. Se la malinconia del filosofo diventa una specie di « custodia », dietro cui difendere e mascherare qualche passeggera soddisfazione e motivo d'allegrezza (*Ibid*. : 907), la speranza del giovane, indebolita dal timore che la cosa tanto agognata non succeda, finisce invece col rivelarsi una passione « turbolentissima », infida e molto meno sostenibile del dolore o della stessa « disperazione » (Leopardi G. 1998 1810-1826] : 703).

Eppure, anche se la voce del filosofo si riarma di giorno in giorno per ripeterci l'infinita malignità del tutto e sembra prevalere su ogni altra prospettiva, il contrattacco dell'avversario resta costante. La presenza sospettosa del giovane perdura e continua a insinuarsi nel testo, con i suoi dubbi nascosti e le sue sotterranee obiezioni, determinando una periodica ondata di rimozione che costringe il sistema a rimettersi in moto per tornare a discutere ciò che già era stato acquisito. Perché « l'animo umano », ribadisce Leopardi una volta per tutte alla fine del 1821, resta « posseduto dalla speranza » persino « nell'atto stesso dell'ultima disperazione » : il sentimento, ben più tenace della malinconia, non può abbandonare mai « l'animale » uomo finché vive o « sente la sua esistenza » (Leopardi G. 2014 [2003] : 994).

Non è dunque del tutto vero che il passaggio alla filosofia di cui parla Leopardi sia totale e irreversibile e che il sentimento del filosofo sia riuscito a soppiantare ogni altra facoltà vitale.

Nonostante gli sforzi del pensiero, la natura dell'uomo non si cancella, persiste nella sua dimensione latente e interviene a ricostruire ciò che la ragione si impegna a distruggere. La speranza di poter costituire un'eccezione diventa la posta in gioco di una scommessa sul dolore, destinata in ogni caso a risorgere, al di là dei crudeli avvertimenti della controparte e anche dopo le più nette smentite dell'esperienza. La malinconia si propone come un macchinario ciclico, guidato da un'ossessione circolare inarrestabile, che sembra ricondurre il percorso della vita alla forma di una perversa spirale.

Anche se poi, un giorno, la macchina si spegne. È il 4 dicembre 1832 quando Leopardi, a Firenze, mette fine all'indagine della ragione, annotando che « la cosa più inaspettata » per chi fa il suo ingresso nella vita sociale, o vi è « invecchiato », consiste nel « trovare il mondo quale gli è stato descritto » o come si immaginava che fosse « in teoria » : « L'uomo resta attonito di vedere verificata nel caso proprio la regola generale » (Leopardi G. 1991b : 2594).

La scommessa del giovane è perduta: la regola generale del filosofo malinconico, stavolta, sembra aver trionfato.

Bibliografia

Aleida ASSMANN 2002 [1999], *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, trad. Stefania PAPARELLI, Bologna, il Mulino

Giuliana BENVENUTI 1998, *Il disinganno del cuore. Giacomo Leopardi tra malinconia e stoicismo*, Roma, Bulzoni

Peter BROOKS 1995 [1984], *Trame. Intenzionalità e progetto narrativo*, trad. Daniela FINK, Torino, Einaudi.

Fabiana CACCIAPUOTI 2010, *Dentro lo zibaldone. Il tempo circolare della scrittura di Leopardi*, Roma, Donzelli

Claudio COLAIACOMO 1995, Zibaldone di pensieri *di Giacomo Leopardi*, 217-301, in A. ASOR ROSA (dir), *Letteratura italiana. Le opere*, v. III, Torino, Einaudi

Francesco DE SANCTIS 1969 [1858], *Schopenhauer e Leopardi*, in ID., *Saggi critici,* v. II, Bari, Laterza

-1983 [1885], *Giacomo Leopardi*, Roma, Editori Riuniti

Michel FOUCAULT 2003 [2001], *L'ermeneutica del soggetto. Corso al Collège de France (1981-1982)*, edizione stabilita da Frédéric GROS, trad. di Mauro BERTANI, Milano, Feltrinelli

Pierre HADOT 2005 [1981], *Esercizi spirituali e filosofia antica*, Trad. Anna Maria MARIETTI, Angelica TAGLIA, Torino, Einaudi

Franco D'INTINO 1998, *L'autobiografia moderna. Storia, forme e problemi*, Roma, Bulzoni

Julia KRISTEVA 1989 [1987], *Sole nero. Depressione e malinconia*, trad. di Alessandro SERRA Milano, Feltrinelli

Giacomo LEOPARDI 1991a, *Zibaldone di pensieri*, v. I, Milano, Garzanti

-1991b, *Zibaldone di pensieri*, v. II, Milano, Garzanti

- 1997, *Tutte le poesie e tutte le prose*, Roma, Newton

- 1998 [1810-1826], *Epistolario*, v. I, Torino, Bollati Boringhieri

- 2014 [2003], *Memorie della mia vita*, 869-1183, in ID., *Zibaldone di pensieri. Nuova edizione tematica condotta sugli Indici leopardiani*, Roma, Donzelli

Ivan TASSI 2008, *L'uomo d'immaginazione*, 211-289, in ID., *Specchi del possibile. Capitoli per un'autobiografia in Italia*, Bologna, il Mulino

Paul VALÉRY 2008 [1933], *L'idea fissa*, curatore Valerio MAGRELLI, Milano, Adelphi

Sergio ZATTI 2024, *Il narratore postumo. Confessione, conversione, vocazione nell'autobiografia occidentale*, Macerata, Quodlibet

.

L'Amore delle tre melarance de Carlo Gozzi, ou le remède à la mélancolie

Beatrice Barbalato

The theme of melancholy is at the center of several fables. Melancholic princes and princesses are almost tropes. Expressions of popular culture, fables offer remedies. Travel, role reversals, and disguises seem to be good instruments for healing for the melancholic. We will reflect here on *L'Amore delle tre melarance* by Carlo Gozzi, which reprises the fable *Le tre cedra* by Gianbattista Basile (1632-1634). Gozzi multiplies dynamics that are already very present in the original. He himself, as the author, enters the narrative by explicitly placing himself in his contemporary context, and involves the ancient masks of the Commedia dell'arte, whose characters were well-known and predictable, so that the theatrical fable breathes a mixture of the very old and the current, of tradition and innovation: while the audience felt reassured by the masks they knew well, unpredictable dynamics on stage also created the illusion that anything was possible.

Le thème de la mélancolie est au centre de plusieurs fables. Les princes et les princesses mélancoliques sont presque des topoi. Expressions de la culture populaire, les fables en proposent des remèdes. Le voyage, le renversement des rôles et les déguisements semblent de bons instruments pour guérir de la mélancolie. Nous réfléchirons ici à *L'Amore delle tre melarance* (1772) de Carlo Gozzi qui reprend la fable *Le tre cedra* de Gianbattista Basile (1632-1634). Gozzi multiplie des dynamiques déjà fort présentes dans l'original. Lui-même, comme auteur, entre dans le récit en se situant explicitement dans sa contemporanéité, et fait intervenir les anciens masques de la Commedia dell'arte dont les caractères étaient archi connus et prévisibles, si bien que la fable théâtrale respire un mélange, de très ancien et d'actuel, de tradition et innovation : tandis que le public était rassuré par les masques qu'il connaissait bien, des dynamiques imprévisibles sur scène permettaient aussi d'avoir l'illusion que tout était possible.

Keywords : melancholy, Basile, Carlo Gozzi, Commedia dell'arte, autobiography
*Mots-clé*s : mélancolie, Basile, Carlo Gozzi, Commedia dell'arte, autobiographie

1. De Baubô à Morgana

La morale de plusieurs fables développe l'idée qu'on peut sortir de la mélancolie en se déplaçant, en se déguisant, en multipliant les points de vue ; en un mot, en mettant en mouvement un état statique initiale.

Des princes et des princesses tristes sont les protagonistes de plusieurs fables.

Dans *La camicia dell'uomo contento* (Calvino I. : 175-178, v. 1), un roi a un fils hypocondriaque. Des sages de sa cour lui conseillent de partir à la recherche d'un homme heureux, de ramener sa chemise et de la donner à son fils. Finalement, le roi rencontre un jeune homme, un paysan, souriant et serein ; il lui demande la chemise et se rend compte que, sous la veste, il n'a rien. Ce n'est pas un vêtement qui fait le bonheur. La mélancolie, on la soigne de l'intérieur. Pour approfondir cette vision des fables guérisseuses, nous prendrons l'exemple du récit de Carlo Gozzi qui est la transcription ou, mieux, la réinvention, d'un ancien conte populaire de Gianbattista Basile, *Le tre cedra* (le titre original en napolitain). Le chiffre trois est récurrent dans les fables. Et on peut entrevoir dans celles-ci quelques traces de la onzième des Douze Épreuves d'Hercule, où il dut partir à la quête des trois pommes d'or du jardin des Hespérides.

Je commencerai par reprendre la fable de Basile avant de réfléchir à la façon dont Carlo Gozzi la retravaille et mêle à l'intrigue sa voix propre d'auteur et de dramaturge à Venise.

La version la plus connue et la plus ancienne de *L'Amore delle tre melarance* (conte repris par différents auteurs au fil du temps) remonte au *Pentamerone* de Basile (1632-1634). *Pentamerone* – (du grec *pente* « cinq » et *hemera* « jour ») – est un recueil en dialecte napolitain resté longtemps dans l'ombre, jusqu'à ce qu'on le reconnaisse au XIX^{e} siècle comme une des anthologies de fables les plus riches au monde. *Pentamerone* ou *Lo cunto de li cunti overo lo trattenemiento de peccerille.* Dans la troisième édition de leurs *Contes de l'enfance et du foyer* (1837), les frères Grimm, la tenaient en haute estime, voyant en elle la première collection « nationale » de contes populaires.

Le napolitain du XVII^{e} siècle dans lequel Basile avait écrit ces fables populaires est aujourd'hui très difficile à interpréter. Auteur d'œuvres savantes il croyait que celles-ci lui donneraient une place d'honneur ; mais ce fut, en réalité, son recueil de fables populaires qui le rendit célèbre.

Le *Pentamerone* : dix conteuses racontent cinquante récits en cinq jours (quarante-neuf, plus la fable qui emboîte les autres). Le récit-cadre, qui constitue un conte à part entière, narre l'histoire d'une princesse dénommée Zoza (la « sale » : souvent les mélancoliques, en proie à l'inertie, ne

se lavent pas). Très triste, elle ne riait jamais. Son père, le Roi, était très inquiet. « On raconte que le Roi de Vallée Velue, qui avait une fille appelée Zoza, on ne la voyait jamais rire, elle était comme un autre Zoroastre ou un autre Héraclite. […] Le Roi invitait des saltimbanques, des acrobates, des équilibristes, des cracheurs de feu, [etc.] » (Basile G. 1994 : 16. Je traduis à partir de la version italienne de cette œuvre). La liste continue et, comme pour *Gargantua et Pantagruel* de Rabelais, en tant que lecteurs ou auditeurs, nous pourrions coopérer en prolongeant des listes presque à l'infini. Pour essayer de la sortir de cet état passif, le Roi fait construire une fontaine qui dispense de l'huile. Passant par là, une vieille cherche à le recueillir à l'aide d'une éponge qu'elle exprime au-dessus d'une petite cruche. Un jeune page lui jette une pierre et brise la cruche. La vieille, soulève alors sa jupe et fait voir « la scène bocagère ». Zoza, enfin, éclate de rire.

Baubò, figurine retrouvée à Priène, dans les restes
d'un temple dédié à Déméter du IV^{e} siècle av. J.C.

J'ouvre une parenthèse : cette scène reprend un mythe inscrit dans l'enlèvement de Perséphone par Hadès. Déméter, sa mère, la cherche partout. À Éleusis, elle est accueillie par Baubô, connue sous le nom de Iambé, qui lui offre une infusion apaisante (une mixture d'orge et d'herbes). Mais elle refuse, dévastée par la douleur. Baubô entame alors une danse comique. Le jeune Iacchos qui accompagnait sa mère Déméter, éclate de rire. Clément d'Alexandrie, un lettré chrétien de culture grecque (II-III^{e} siècles) attribue à Orphée les vers suivants qui narrent l'épisode : « Ayant ainsi parlé, Baubô retroussa son péplos pour lui montrer de son corps tout ce qu'il y a d'inconvenant ; le jeune Iacchos qui était là, riant, agitait la main sous le sein de Baubô ; la déesse alors sourit, sourit dans son cœur, et accepta la coupe aux reflets bigarrés où se trouvait le cycéon » (Olender M. 1985 : 18). *La déesse sourit dans son cœur* : c'est bien quelque chose de l'intérieur qui se passe. Et j'observe, au passage, que les enfants prennent un grand plaisir à se cacher sous les jupes de leurs mères, cet endroit qu'ils ressentent comme un peu mystérieux.

Maurice Olender qui présente cette citation a étudié les différentes versions gréco-latines de Baubô et analysé la valeur symbolique de cette figure mythique. On lit aussi dans son étude, le récit qu'en donne Arnobe, un professeur de rhétorique du début du IV^{e} siècle dans son *Adversus Nationes* :

> Recevant Cérès [Déméter en grec], Baubô la flatte, la prie (*rogat*) de se rétablir, porte en quantité à cette déesse assoiffée la mixture nommée cycéon en Grèce. Lorsque la déesse se détourne (*aversatur*) et refuse (*respuit*) ce qui lui est dû, Baubô la prie encore (*rogat*) et l'exhorte (*hortatur*). Enfin, comme Cérès s'obstinait avec opiniâtreté (*obstinaiissime durai Ceres*) et que rien ne venait fatiguer sa résistance, Baubô change ses manières de faire (*veriit Baubo artes*) en s'exhibant. Lorsque le geste inconsidéré de Baubô parvient à détendre Cérès, à la faire rire et boire.
>
> Arnobe conclut son paragraphe en remarquant que la pudeur (*verecundia*) de Baubô fut longtemps inopérante là où son obscénité (*obscenitas*) fut efficace (*Ibidem*).

Statuette de Baubô (460-450 a. C.)
Museo Archeologico Regionale di Gela (Sicile)

Nietzsche, aussi, en parle dans *Le Gai savoir*[1].

En revenant à notre fable, la scène clé du récit de Basile est évidemment une dérivation du mythe de la rencontre entre Déméter et Baubô. Dans la fable de Basile, la vieille femme humiliée par sa chute, lance une malédiction : pour trouver un prince qui l'aimera, Zoza devra remplir une cruche de ses larmes. Des péripéties s'ensuivent et, enfin, la princesse en se déplaçant, en voyageant, en essuyant tricheries et déceptions, trouve le prince qu'elle recherchait, Taddeo, qui lui promet de l'épouser. Cependant, il finit par épouser une servante qui avait trompé tout le monde en se déguisant en Zoza.

[1] « On devrait tenir en plus haute estime la *pudeur* avec laquelle la nature s'est cachée derrière des énigmes et des incertitudes chamarrées. Peut-être la vérité est-elle une femme qui a de bonnes raisons de ne pas laisser voir ses raisons. Peut-être son nom est-il, pour parler grec, Baubô ? […] Oh ces Grecs ! Ils s'y connaissaient, pour ce qui est de *vivre* : chose pour laquelle il est nécessaire de s'arrêter courageusement à la surface, au pli, à la peau, d'adorer l'apparence, de croire aux formes, aux sons, aux mots, à tout l'Olympe de l'apparence ! Ces Grecs étaient superficiels… *par profondeur* ! » (Nietzsche F. 2020 [1886] : 32-33. L'italique est dans le texte).

Vers la fin du récit, Zoza, se cache dans le château du prince et lance à la mariée le sort d'être prise d'un désir irrépressible d'écouter des récits. Lorsqu'elle est en train d'accoucher, le prince Taddeo son mari, dit à ses amis présents : « le bonheur dans l'être humain est d'écouter des récits agréables, comme le dit le grand Philosophe ; et ma femme est fort mélancolique si elle n'écoute pas de récits ». Le récit-cadre reste en suspens avant de se terminer, dans la dernière fable, *Le tre cedra*, avec la découverte de la duperie de l'usurpatrice et sa mise à mort.

Le tre cedra (en italien *I tre cedri*) le dernier récit du *Pentamerone,* parcourt plus ou moins la première histoire du début qui fonctionne comme l'encadrement des quarante-neuf fables. Il y est question cette fois d'un homme mélancolique, un prince hypocondriaque qui refuse de se marier à la grande déception de ses parents. Il se coupe accidentellement au doigt et regarde avec surprise le rouge du sang et la blancheur de la ricotta (nb : un fromage frais italien). Un irrésistible désir de trouver une femme à la peau blanche et aux joues rouges prend possession de lui. Il la trouve, et après avoir surmonté trois obstacles (il est trompé par une servante qu'il arrive à démasquer), il peut enfin épouser Zoza.

La construction de cette fable correspond exactement à la structure des fables de magie, décrite par Vladimir Propp dans *Morphologie du conte* (1928) : il faut surmonter trois obstacles pour parvenir à l'issue souhaitée.

Le rapport entre haut et bas, la culbute de la vieille femme, le voyage comme déplacement horizontal constituent des bases pour déstabiliser l'état catatonique, pour sortir de l'hypocondrie. Qu'est-ce qui a guéri le prince ? Le voyage, les difficultés, les dédoublements, les déguisements qui déracinent une conscience de soi consuétudinaire.

2. *L'amore delle tre melarance* de Carlo Gozzi
L'auteur, la fable, l'interlocution autobiographique

Au siècle des Lumières, plusieurs livres ont traité du bonheur. *Le discours sur le bonheur* d'Émilie du Châtelet (1744, publié à titre posthume) ; le *Discorso sulla felicità* de Pietro Verri (1781) et d'autres, invitèrent l'homme à rejeter la mélancolie. Les raisonnements sur l'amour propre (Voltaire, de la Rochefoucauld, Pietro Verri, Carlo Gozzi) étaient très fréquents, mais aussi ambivalents : ils valorisaient le moi singulier, mais l'on professait aussi que l'enfermement dans l'amour de soi pouvait conduire à l'isolement et à la mélancolie.

Carlo Gozzi qui a écrit plusieurs récits fabuleux (entre autres *Turandot*) qu'il définissait comme des fables philosophiques, a tourné en ridicule l'emphase exagérée de l'amour de soi, et

battu en brèche l'idée des Lumières qui ne voyait dans l'acte généreux qu'une satisfaction de soi. Dans *L'Augellino belverde*, il met ainsi en scène Renzo et Barbarina, qui avaient été recueillis par Smeraldina après avoir été soustraits à leur mère par tromperie. Lorsqu'ils sont chassés de la maison de Truffaldino, le mari de Smeraldina, qui est un tenant de la théorie de l'égoïsme, ils ne remercient pas leur mère adoptive au motif que sa générosité avait seulement satisfait son orgueil (Gozzi, C. 1782 v. III : 9-121).

Carlo Gozzi poursuivit sa réflexion sur l'amour de soi et sur l'orgueil dans *L'amore delle tre melarance* (1772), en reprenant le récit-cadre et la dernière fable du *Pentamerone,* « Le tre cedra ». Il articula la fable à son autobiographie *Analisi riflessiva*, dans laquelle on le voit à l'œuvre comme personne et comme écrivain. On a défini *L'amore delle tre melarance* comme une « allégorie oratoire » (Starobinski J. 1967 : 429, d'après la définition de Charles Batteux dans *Les Beaux-Arts réduits à un même principe,* 1746). Carlo Gozzi y exalte les dynamiques horizontales, dans lesquelles prévalent les interchanges et le renversement des rôles, qui apportent la guérison au protagoniste. Morale de la fable : la subjectivité est une conquête. L'amour propre comme principe monolithique est mis à rude épreuve.

Carlo Gozzi défend la verve de la *Commedia improvvisa, detta dell'arte*. Dans *Analisi riflessiva della fiaba 'L'amore delle tre melarance'* (Gozzi C. 1884 [1772]), il décrit l'intrigue, relate en quelques lignes essentielles les réactions du public et ironise sur Goldoni avec un certain sarcasme, déclarant que son théâtre était mort parce qu'il l'avait standardisé en adoptant une langue italienne conventionnelle, épurée du dialecte vénitien. Et qu'en outre ses récits ne permettaient aucune intervention extemporanée ni des acteurs, ni du public.

À l'opposé de Goldoni, dans le théâtre de Gozzi, tout est susceptible de changement. Des masques entrent et sortent de la scène, et l'auteur intervient avec ses commentaires ironiques. Ceux-ci constituent l'axe portant de la fable qui est ainsi mise en abîme, enchâssée dans des dynamiques extemporanées, et dans le présent scénique.

Cette fable de Gozzi est encore très actuelle, par sa manière de tisser ensemble l'histoire, la présence active de l'auteur et le jeu des masques dont les caractères étaient archi connus et prévisibles. Un mélange, en somme, de très ancien et d'actuel, de tradition et innovation. Les masques rassuraient le public qui les connaissait bien, et de l'autre, simultanément, la dynamique sur scène permettait l'illusion que tout était possible.

Sergej Sergeevič Prokof'ev reprit la fable en 1919 sous la forme d'un oratorio dont l'ouverture est un échange entre les différentes sections du chœur. On y discute quels pourraient être les meilleurs choix théâtraux, en soulignant qu'une histoire racontée ne peut pas imposer un destin irréversible.

L'amore delle tre melarance devint un symbole d'antinaturalisme parmi les avant-gardes du XX^{e} siècle. Il donna son nom à la revue que le dramaturge et metteur en scène russe, Emil'evič Mejerchol' dirigea (sous le pseudonyme de *Docteur partout*) de 1914 à 1916. En un mot, la pièce a un grand succès jusqu'à nos jours.

La fable a fasciné et continue de fasciner les dramaturges par son entrelacs entre l'opinion de l'auteur (qui porte l'histoire au présent), le contexte vénitien et la capacité à rendre une œuvre performative, grâce à son alliance avec la troupe de comédiens, typique de *La Commedia dell'arte*, où des masques improvisaient sur la base du canevas (*canovaccio*).

Un exemple, entre autres, d'actualisation de la pièce : sollicité par le directeur du Théâtre Montparnasse Gaston Baty, Alexandre Arnoux créa à Paris, le 22 avril 1947, une interprétation de *L'amour de trois oranges* dans laquelle la biographie de Carlo Gozzi, le théâtre vénitien du XVIII^{e} siècle et la fable donnaient une image vivante des diatribes et des discussions toujours présentes sur la fonction du théâtre. Arnoux imagine Gozzi post Gozzi, c'est-à-dire que ce qu'il aurait vu après sa mort.

Rose Marie Moudouès en a fait le commentaire suivant :

> Du point de vue du spectacle, le plus important c'est l'atmosphère théâtrale créée et la richesse du contenu. Le temps d'une représentation, le spectateur découvre les problèmes de la création théâtrale à Venise, les querelles d'école, la vie interne d'une troupe, le travail, la solidarité, les responsabilités de chacun, mais aussi les rivalités, les chantages, la concurrence entre les compagnies. Une multitude de détails puisés dans les *Mémoires inutiles* [ndr. : l'autobiographie de C. Gozzi], non soumis il est vrai à la critique historique, apparaissent de scène en scène. Les fantasmes de Gozzi, les persécutions dont il se croit victime, sont incarnés par un personnage, Zélon. […] À travers Zélon, l'accent est mis sur une partie singulière du caractère de Gozzi qui fut obsédé par l'influence maléfique des esprits. C'est une sorte de révélateur, et c'est à ce personnage qu'il revient d'introduire l'épilogue.
>
> […] Au Théâtre Montparnasse, les comédiens saluaient non le public réel mais le public imaginaire de San Samuele [ndr. : le lieu où Gozzi représentait ses œuvres], les deux rideaux fonctionnaient en même temps.

> Avec cet hommage aux masques de la Commedia dell'arte et à Carlo Gozzi, Gaston Baty faisait ses adieux au théâtre qu'il dirigeait depuis 1930, et le dimanche 15 juin 1947, le rideau du Théâtre Montparnasse descendit pour la dernière fois sur l'une de ses mises en scène, laissant aux spectateurs la vision poétique et mélancolique d'une scène hantée par les fantômes des personnages qui l'ont habitée mais aussi, pourquoi pas, dans l'attente de ceux qui viendront après eux aussi longtemps que des hommes et des femmes auront le goût de se rassembler pour partager leur vie, reflet de leur propre exixtence (Moudouès R. M. 1996 : 293-294).

L'œuvre de Carlo Gozzi est reprise à chaque saison théâtrale. Elle a été réécrite par Vincenzo Cerami (1985), qui a multiplié les jeux scéniques à la faveur de mille métamorphoses, déguisements, bégaiements, etc. (Barbalato B. 2025 [2009]).

Elle est très actuelle, parce qu'elle interprète une réalité en devenir. La mélancolie qui est le noyau de la fable est vue et vécue dans un dynamisme ramifié qui oblige à être dans la scène et à en sortir. Soit dit entre parenthèses, Gozzi était lui-même un mélancolique.

3. Le récit de Carlo Gozzi

Le prologue exprime le rejet de Carlo Gozzi du théâtre statique (celui de Goldoni et de l'abbé Chiari) : « Costor pascon l'Udienza di menzogne/Con le Commedie, che puzzan di muffa/ Questo è uno sgarbo, una burla, una truffa » (vv. 6-8 del prologo). Des comédies qui sentent le moisi…

Les œuvres de Gozzi se situent à la charnière des dix-huitième et dix-neuvième siècles, un moment où l'on voulut établir des canons et des genres littéraires. Gozzi, au contraire, s'efforça d'endiguer ce flot de réglementation des arts, charrié par le Romantisme naissant qui affirmait l'idéal d'une culture nationale, sans dialectes ni expressions des cultures locales.

Après le prologue, trois actes développent le conte, toujours en mêlant à l'histoire les commentaires de Gozzi narrateur.

L'histoire : un sortilège pousse un jeune prince hypocondriaque à partir à la recherche d'une princesse. Gozzi reprend ce que Basile avait raconté dans l'introduction : la chute de la vieille et la malédiction qu'elle lance à Zoza. Dans Gozzi, c'est la Fata Morgana [nb : nom repris d'un personnage des comédies de l'abbé Chiari, dont Gozzi se moque] qui fait une culbute avec l'huile de la fontaine et qui lance une malédiction : le prince ne pourra trouver la princesse qu'après avoir surmonté trois épreuves. Le prince s'appelle Tartaglia qui signifie le « bègue » (un personnage présent dans d'autres œuvres de Gozzi), il éprouve des difficultés à s'exprimer, à articuler un dialogue, des traits typiques d'un hypocondriaque. Truffaldino (qui signifie « frauduleux » en

italien) l'accompagne. Morgana se déguise en une vieille femme caricaturée. Le jeu principal dans la pièce tient aux masques.

Pantalone, Brighella, les antiques masques de la *Commedia dell'arte* entrent dans l'histoire. Parci, par-là, affleurent des allusions au *Malade imaginaire* de Molière. La pièce est parsemée d'allusions ironiques aux œuvres de Goldoni et de l'abbé Chiari contemporains de Gozzi. L'auteur intervient aussi avec ses gloses. On est constamment dans le présent.

Avant d'entreprendre son voyage, le prince Tartaglia demande des chaussures en fer à son père, Roi de coupe (des personnages reprennent des figures des cartes à jouer). Au fond, il voudrait partir, mais il hésite, il cherche un empêchement pour ne pas abandonner le nid. Au début du deuxième acte : « Dans une chambre du Prince, Pantalon désespéré et hors de soi, racontait l'état furieux du Prince du fait de l'imprécation qu'il avait reçue [ndr : la malédiction de Morgana]. Il était impossible de le calmer. Il réclamait à son père des chaussures en fer pour pouvoir marcher de par le monde autant qu'il le faudrait pour trouver les fatales Melarance. Pantalon avait reçu l'ordre de les demander au roi, sous peine d'être puni par le Prince ». Tartaglia et Truffaldino revêtent des armures, prennent des épées, se déguisent en vrais chevaliers. Des discussions commencent entre Leandro et Clarice, la princesse triste : ils voudraient une représentation sérieuse.

Le prince qui aurait voulu conserver son statut et un comportement digne, perd son amour propre parce que le sortilège de Morgana l'a rendu fou et qu'il ne distingue plus le vrai du faux. Mais son amour propre demeure sauf, parce il n'est pas responsable, n'étant pas lui-même.

Dans toutes les scènes du deuxième et du troisième actes, il se montre fou. Son comportement est hors norme : il rit délabré, il est enthousiaste sans une raison objective, il menace son père avec des mots grossiers, il ne s'arrête pas (Vazzoler F. 1996 : 158). Truffaldino, son serviteur, néglige souvent les ordres qu'il lui donne.

Gozzi parodie les spectacles de Chiari (dont il détestait la dramaturgie qu'il jugeait conformiste), en déclarant qu'il lui était reconnaissant de lui avoir procuré une source d'inspiration. Il se réfère ici à l'*Énéide* de Chiari, où les Troyens courraient partout.

Aucune plume de poète, dit-il, ne pourrait surpasser la mobilité improvisée des expressions des masques sur scène (Acte III : 24). Tartaglia et Truffaldino étaient très rapides, plus que les masques mêmes, qui, dans la tradition théâtrale, avaient un comportement exubérant. Ils courraient sur la scène, où un diable les poussait avec son soufflet, les laissant tomber sur le sol lorsqu'il s'arrêtait (le feu – auquel renvoie le soufflet – et le Diable étaient très populaires dans le théâtre de rue).

Le protagoniste se transforme au fur et mesure de ses déplacements. Les thèmes du renversement et de la métamorphose jouent un rôle essentiel pour sortir de la tristesse. Carlo Gozzi met au

premier plan une langue et des rapports entre personnes, toujours en transformation. Le risque et l'aventure font partie de ce parcours.

Et c'est grâce à Truffaldino, cet *alter ego* de Tartaglia (qui s'inscrit dans le rapport du maître et du serviteur alors très en vogue, comme, par exemple, chez Sade, *Les cent vingt journées de Sodome*, 1785, et chez Mozart. *Don Giovanni*, 1787, et fera objet de l'analyse de Hegel dans la *Phénoménologie de l'Esprit,* 1807), que Tartaglia peut reconnaître l'*autre* joyeux qui est en lui.

> La part de Truffaldino n'est [pas] accidentelle et externe : c'est une instance et un acte de conscience. […] C'est parce qu'il est un transgresseur – ignorant les interdits de la décence, franchissant vigoureusement les frontières entre vie et mort – que Truffaldino peut aussi être un *passeur providentiel*, qui ramène au monde des vivants ceux qui avaient été retenus prisonniers dans la zone de l'ombre et de la mort. De la sorte, ce fauteur de désordre détient le pouvoir de ramener à son harmonie primitive un monde que de sournois maléfices avaient *dérangé*… (Starobinski J. 1967 : 457).

Lors que Starobinski parle de mort, il fait référence à l'état catatonique du mélancolique.

Pour revenir à notre propos, cette histoire ne se dénoue pas à l'issue d'un comportement linéaire. Le déplacement, la nécessité de résoudre des situations imprévues, portent au bonheur. Les métamorphoses, les expériences donnent des instruments pour vaincre la mélancolie. L'affranchissement de la mélancolie de Tartaglia est aussi dû à Truffaldino, son double en quelque manière.

La morale de la fable montre comment on peut se passer de l'hypocondrie et de la mélancolie au moment où des règles rigides se brisent et où le sujet peut commencer un chemin de connaissance, en sortant d'un espace clos psychologique et physique.

Dans son autobiographie, *Memorie inutili* (Gozzi C. 1910 [1777] Partie 2 : 240), Gozzi raconte qu'il s'est lui-même travesti en servante dalmate en utilisant un langage à mi-chemin entre le vénitien et l'illyrien italianisant. Il mit en valeur le dynamisme des actions et de la langue, à contre-courant de ses contemporains séduits par la définition de canons et de standards linguistiques. Gozzi retient plusieurs caractères du théâtre du XVIII^{e} siècle. Comme, par exemple, le bègue (bégayer était un moment actif pour l'acteur qui pouvait y improviser davantage) qui avait un statut d'anagraphe vis-à-vis des masques, et qui, dans son œuvre, conjugue un langage en vers (réservé aux personnages nobles) à un vocabulaire quotidien. Les écritures de scène de Gozzi résultent aussi de la collaboration de Sacchi (*capo comico*) et de l'acteur napolitain Agostino Fiorilli. On peut lire dans les versions imprimées combien la pièce articulait un langage courant dialectal à un

langage littéraire vertueux (dû certainement à Carlo Gozzi), avec des allitérations et des renvois à des textes de la haute littérature. Ce sont des combinatoires auxquelles le spectateur aussi pouvait participer. Vazzoler rappelle que le bégayement était, à l'origine, un jeu phonique et d'habilité au point de rencontre du théâtre et de la musique. Les premiers Tartaglia sont contemporains des mélodrames de Monteverdi, de Cavalli, etc. (Vazzoler F. : 160). Le balbutiement deviendra ensuite un caractère autonome de certains masques.

Ce théâtre volcanique constitue un moment important et unique dans l'histoire de la dramaturgie. Cependant la fortune de textes dramatiques clos dans l'écrit s'était déjà imposée, scellant la disparition des compagnies de comédiens qui traversaient l'Europe et communiquaient plus avec la mimique et la gestuelle qu'avec la langue. Auteur très raffiné, amoureux de cette magnifique tradition, Gozzi travaillait en tête à tête avec ces artistes.

En revenant à la mélancolie, les culbutes, les renversements de sens portent l'idée que si l'être humain privilégie la dimension horizontale, la guérison ou un soulagement d'un état hypocondriaque se révèlent possibles. La princesse que rencontre Tartaglia dit qu'elle est l'enfant de *Concul, Re degli Antipodi* (Acte III). Encore une manière de souligner l'importance de l'espace dans le vécu d'une personne, d'un personnage : les Antipodes, des points spatialement opposés.

Comme l'écrit Starobinski dans son essai « Ironie et mélancolie : Gozzi, Hoffmann, Kierkegaard » :

> Il faut savoir se quitter soi-même, disparaître complètement sous l'accoutrement le plus grotesque, bref, s'anéantir joyeusement, pour pouvoir renaître à une nouvelle existence. L'approche de la princesse de féerie [nb : ici Starobinski se refère à *La Princesse Brambilla* de Hoffmann] est subordonnée à la *négation* que l'acteur est capable d'infliger à son premier moi vaniteux, à ce moi d'abord incapable de s'oublier, ne jouant pas ses rôles, mais 'se jouant perpétuellement lui-même' comme le mauvais acteur dont parle Diderot (Starobinski J. 1967 : 444).

Starobinski rappelle aussi, dans ce passage qui se réfère à Hoffmann et permet de comprendre très bien la pièce de Gozzi, que l'image « se jouant perpétuellement lui-même » est présente dans *Der Triumph der Empfindsamkeit* de Goethe et avait été reprise de Gozzi (*Ibid.*, note 28).

Rappelons, entre parenthèses, qu'Orlando, dans *Il Castello dei destini incrociati* d'Italo Calvino, après avoir vainement suivi Angelica et perdu la raison, se retrouve lié, la tête à l'envers, comme le Pendu des Tarots. Son visage est enfin serein et lumineux, l'œil limpide. Que-ce qu'il dit ?

« Laissez-moi dans cette position. J'ai fait tout parcours et j'ai compris. Le monde se lit à l'envers. Tout est clair » (Calvino I. 2026 [1994] : 36, la traduction est la mienne).

4. La mélancolie et la psychatrie de Binswanger

Imaginer un espace sans temporalité permet-il de se soustraire au déterminisme ? Jouer avec le temps et l'espace ouvre des perspectives multiples, et cependant renoncer à la causalité génère de l'angoisse. Apprendre à s'inscrire dans une conception de la vie en jouant de la seule horizontalité, sans visions préfigurées, n'est pas facile.

Binswanger a réfléchi au fait que vouloir à tout prix s'inscrire dans des objectifs établis et poursuivre une route toute tracée, pouvait devenir une galère. Ses analyses semblent avoir être écrites pour nous fournir un vocabulaire parfaitement adhérant à ce qu'on vient de décrire. Il emploie le terme de *présomption* pour indiquer le malaise de celui qui n'arrive pas à rejoindre des objectifs présumés, en ayant supposé qu'ils étaient à la portée de la main.

La *prétention,* terme husserlien, signifie imaginer un futur, dont en faire expérience se révèle impossible.

> Si « l'attirance' vers l'étendue », vers la direction significative horizontale correspond davantage à la « discursivité » (*Diskursivität*) à l'expérience, au parcours et à la prise de possession du « monde », à « l'élargissement de l'horizon » et de la vie intuitive, de la perspective et de la circonspection par rapport au « mécanisme » du « monde » extérieur et du « monde » intérieur, « l'attirance vers la hauteur », la montée dans la direction significative verticale correspond davantage à la nostalgie de triompher de la « pesanteur terrestre », de *s'élever* au-dessous de l'oppression et de « l'angoisse terrestre » mais, en même temps, elle correspond aussi à la nostalgie de conquérir une vue « plus élevée » une « vision plus haute sur les choses », *à partir de laquelle*, comme le dit Ibsen, l'homme peut façonner et maîtriser l'expérience, en un mot : *se l'approprier* sans structurer aucune expérience factuelle (Binswanger L. 1971 [1947] : 240-241).

Binswanger donne l'exemple de la pièce d'Ibsen *Solness, le constructeur* (1892). Il observe que la vision verticale est une *présomption* (dans le sens qu'elle est conçue au-dessus la personne et de sa capacité à gérer les moyens de connaissance dont elle dispose) et cette présomption peut conduire à l'autodestruction. Solness projette des tours qu'il n'arrive pas à construire. À la fin de la pièce, il se lance, ou chute, d'une tour. La mélancolie est la conséquence de l'impossibilité

d'expérimenter : avoir le seul objectif de rejoindre un sommet sans explorer le contexte mène à la désespérance.

En outre, on ne devrait jamais s'obstiner comme le fait Solness le constructeur à vouloir monter trop haut, en regardant seulement un sommet comme unique but. Il faut toujours regarder à côté.

Cinzia Crosali Corvi le dit très bien dans son livre *La dépression* :

> Une étoile ne peut pas être regardée directement et longuement sans disparaître sous notre regard, engloutie par la tache aveugle de la rétine, elle doit être regardée en visant un point à côté d'elle, ou dans le dessin de la constellation. Je me suis alors dit : « voilà, c'est ça l'objet », nous ne pouvons pas l'approcher qu'en regardant à côté, en le rasant du regard, en le situant dans le fantasme, en l'enrobant de sa chasuble. L'objet se soustrait à la capture directe, comme l'étoile échappe à la prise directe du regard. Le soleil non plus ne peut se regarder en face… sous peine d'avleuglement (Crosali Corvi C. 2010 : 336).

L'amore delle tre melarance le montre très bien : le bonheur du Prince arrive après des *qui pro quo* et des efforts pour reconnaître les multiples identités qui nous habitent *à coté*, et qui se révèlent grâce à l'interaction avec les autres, et dans l'après-coup. Les sources, les causes supposées primaires, ne sont pas aussi incisives et importantes pour un être affecté de mélancolie. Ce sont bien les métamorphoses et les changements qui contribuent à sa guérison.

5. Bibliographie

Beatrice BARBALATO 2025 [2009], « Il teatro e la malinconia. Il gioco dei ruoli come terapia dell'ipocondria ne 'L'amore delle tre melarance', dal Cenzullo di Basile al Principe di Cerami », 64-92, in ID, *Sisifo felice. Vincenzo Cerami drammaturgo*, American Publishers

Giambattista BASILE 1994 [1632-1634], « Introduzione ai trattenimenti dei piccoli », 15-26, « I tre cedri », 582-598, in ID., *Pentamerone*, trad. dal napoletano in italiano, di Ruggiero GUARINI, Milano, Adelphi

Ludwig BINSWANGER 1971 [1947], « Le sens anthropologique de la présomption », 237-245, in ID., *Introduction à l'analyse existentielle*, trad. de l'allemand et glossaire par Jacqueline VERDEAUX et Roland KUHN, Les Éditions de Minuit

Italo CALVINO 1971 [1956], *Fiabe Italiane*, Milano, Mondadori

-2016 [1994], « Storia dell'Orlando pazzo per amore » 31-36, in ID., *Il Castello dei destini incrociati,* Milano, Mondadori

Vincenzo CERAMI, *L'amore delle tre melarance*, Fiesole, Centro internazionale di Drammaturgia, regia di Angelo SAVELLI, musiche di Nicola PIOVANI. Dactylographié

Cinzia CROSALI CORVI 2010, « Conclusions », 327-337, in ID., *La dépression affect central de la modernité*, PUR Presses Universitaires de Rennes

Carlo GOZZI 1782 [1772-1774], « L'Augellino belverde », 9-121, in ID., *Opere*, v. III,. Venezia/Firenze, Colombani

-1884, *Le fiabe di Carlo Gozzi*, sous la dir. D'Ernesto MASI, Bologna, Zanichelli

-1884, L'amore delle tre melarance - Wikisource

- *Memorie inutili* 1910 [1777], sous la dir. Giuseppe PREZZOLINI, Bari, Laterza. Wikisource

Henrik IBSEN 2010 [1892], *Solness le constructeur*, trad. du norvégien par Gilbert SIGAUX, Paris, Gallimard

Rose Marie MOUDOUES 1996, « 'L'amour des trois oranges' d'Alexandre Arnoux », 289-294, in Carmelo ALBERTI dir., Roma, Bulzoni

Friedrich NIETZSCHE 2020 [1882], « Introduction », 7-33, in ID*, Le Gai Savoir*, trad. de Patrick WOTLING, Dossier glossaire de Typhaine MORILLE, Paris, Flammarion

Maurice OLENDER 1985, *Aspects de Baubô. Textes et contextes antiques*, 3-55, *Revue de l'histoire des religions,* 1985, 202, n. 1

Jean STAROBINSKI 1967, « Ironie et mélancolie : Gozzi, Hoffmann, Kierkegaard », 423-462, in (dir.) Vittore BRANCA, *Sensibilità e razionalità nel Settecento*, Vol. II, Firenze, Sansoni

Franco VAZZOLER 1996, « Un napoletano a Venezia : Antonino Fiorilli (Tartaglia) fra Sacchi e Gozzi », 151-169, in (dir.) Carmelo ALBERTI, *Carlo Gozzi scrittore di teatro*, Roma, Bulzoni

Déjà parus

n. 1 : *La documentazione autobiografica come patrimonio culturale : le testimonianze nella genesi del tempo,* 2008
n. 2 : *Testimonianze, racconti di sé, memorie : il non-detto e il lavoro dell'interprete*, 2009
n. 3 : *Le récit de soi : écouter, entendre, ouïr, oreiller ; L'ascoltare, il sentito dire, la phonè, in filigrana nei racconti di sé*, 2010
n. 4 : *Fatum et téléologie dans le récit de soi ; Tessere i racconti del sé tra fato e teleologia*, 2011
n. 5 : *La figure du rebelle : écriture de soi et formes d'autolégitimation* ; *Il ribelle, la scrittura di sé e forme di autolegittimazione* ; *The rebel's self-legitimation,* 2012
n. 6 : *L'ethos, mémoire autobiographique de l'homme de science* ; *L'ethos, memoria autobiografica dell'uomo di scienza* ; *The ethos, the scientist's autobiographical memory*, 2013
n. 7 : *Raconter la science : autobiographies et biographies, de scientifiques entre hasard et nécessité* ; *Raccontare la scienza : biografie a autobiografie di scienziati fra fato e necessità* ; *Narrating science : biographies and autobiographies of scientists between chance and necessity*, 2014
n. 8 : *Autobiografie e biografie sull'adozione* ; *Autobiographies et biographies sur l'adoption* ; *Autobiographies and biographies about adoption*, 2015
n. 9 : *La naissance des idées dans des récits auto /biographiques* ; *The origin of Ideas into the Autobiographical and Biographical narrations* ; *La nascita delle idee nei racconti auto/biografici*, 2016
n. 10 : *Auto/biographie, téléscopie, temporalité* ; *Auto/biography, telescopy, and temporality* ; *Auto/biografia, telescopia, temporalità*, 2017
n. 11 : *Auto/biographie, polyphonie, plurivocalité ; Auto/biography, polyphony, plurivocalility ; Auto/biografia, polifonia,plurivocalità*, 2018
n.12 : *Auto/biographie, désordre, entropie ; Auto/biografia, disordine, entropia ; Auto/biography, disorder, entropy,* 2019
n. 13 : *Autobiographie : Convivium, Nourriture-Frankenstein, Vampirisme ; Autobiography : Banqueting, Frankenstein-Food, Vampirism ; Autobiografia : Convivium, Cibo-Frankenstein, Vampirismo,* 2020
n. 14 : *Auto/biographie : prémonitions, rêves, cauchemars ; Auto/biography : premonitions, dreams, nightmares,* 2021
n. 15 : *Autobiographie: la dépense, l'excès ; Autobiografia: il dispendio di sé, l'eccesso ; Autobiography: excess, self-expenditure,* 2022
n. 16 : *L'autobiographie : une affaire de géométrie ? ; Autobiografia: una questione di geometria ?* ; *Autobiography: a matter of geometry ?* 2023
n. 17 : *Hegemonía y subalternidad en las escrituras auto-biográficas: textos, contextos, visibilidad* ; *Hégémonie et périphéricité dans les écritures autobiographiques : textes, contextes, visibilité* ; *Hegemony and peripherality in autobiographical writings: texts, contexts, visibility,* 2024

MNEMOSYNE

o la costruzione del senso

Acédie, mélancolie, spleen, dépression, angoisse sont autant de formes d'un mal-être que l'humanité connaît depuis l'Antiquité. Si sa dimension délétère est bien connue, la mélancolie possède aussi un pouvoir fécond. Assumée par l'individu, elle est susceptible de devenir un moteur de création et de savoir. La figure ailée, très pensive, sous les traits de laquelle Dürer se représente dans *Melencolia I* (1514) scrute au loin, ne s'arrête pas aux *desjecta membra*, alors même qu'elle interroge le sens des outils scientifiques éparpillés autour d'elle, dans une conscience faustienne anticipée. Lacan, s'inspirant peut-être de la distinction posée par Spinoza entre *affectus* (une variation de puissance d'agir, un moteur de l'être humain) et *affectio* (un effet), soutient que l'angoisse peut être vue comme une tension psychologique, comme un levier. Pour Nietzsche, *le gai savoir* (du provençal gai saber) est un mélange de nostalgie, de tristesse, de goût pour une temporalité consciente de la relativité de la vie, comme l'avait été la poésie autobiographique des troubadours. L'amour et l'éloignement de l'objet désiré génèrent la joie poétique, à l'exact opposé du mélancolique incapable, comme le théorise Freud (1917), de se séparer de l'objet perdu qu'il identifie avec son « moi ». On trouvera dans ce dix-huitième volume de *Mnemosyne* des essais sur des poètes, des historiens, des dramaturges et des peintres qui se sont nourris consciemment de la mélancolie.

Acedia, melancholy, spleen, depression, anxiety are all forms of a malaise that humanity has known since Antiquity. While its deleterious dimension is well known, melancholy also possesses a fertile power. Embraced by the individual, it can become a driving force for creation and knowledge. The winged figure, very thoughtful, in which Dürer represents himself in *Melencolia I* (1514), looks far away, not stopping its gaze at the *disjecta membra*, even as it questions the meaning of the scientific tools scattered around it, in a premonitory Faustian consciousness. Lacan, perhaps drawing inspiration from the distinction made by Spinoza between *affectus* (a variation in the power to act, a driving force of the human being) and *affectio* (an effect), argues that anxiety can be seen as a psychological tension, as a lever. For Nietzsche, *The Gay Science* (from Provençal gai saber) is a blend of nostalgia, sadness, and a taste for a temporality aware of the relativity of life, as was the autobiographical poetry of the troubadours. Love and the distance from the desired object generate poetic joy, in stark contrast to the melancholic individual who, as theorized by Freud (1917), is unable to part with the lost object which he identifies with his "self". This eighteenth volume of *Mnemosyne* contains essays on poets, historians, playwrights, and painters who have consciously fed off melancholy.

Mnemosyne, o la costruzione del senso, est une revue indexée par ERIH PLUS,
Europen Reference Index for the Humanities and social science :
https://dbh.nsd.uib.no/publiseringskanaler/erihplus/periodical/info?id=488665/
https://ojs.uclouvain.be/index.php/Mnemosyne/issue/view/1003

mediapolis EUROPA
http://mediapoliseuropa.com/

109285 23,50 €
9 782390 616368

i6doc.com
la librairie des documents scientifiques