

Zeitschrift:	Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romane = Revista suiza de literaturas románicas
Herausgeber:	Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)
Band:	19 (1991)
Artikel:	La mélancolie de la forme
Autor:	Pot, Olivier
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-260122

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 02.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

LA MÉLANCOLIE DE LA FORME

La notion de *Forme* — subsidiairement celle de *Difforme* — hypothèque, on le sait, la poétique et l'esthétique de la Renaissance¹. La métaphore qui pourrait piéger une référence aussi problématique² exige toutefois qu'on interroge le champ conceptuel qui permet à l'époque de penser le syndrome de la forme: une telle catégorie ne devait-elle pas s'enraciner dans une épistémologie générale que les écrivains et les artistes de la Renaissance avaient tout loisir de mettre en jeu, au-delà des pratiques, au moins à titre de présupposé théorique?

Ce qui caractérise en effet l'originalité des théories artistiques à la Renaissance, c'est sans doute la volonté d'ancrer l'activité et la réflexion artistiques dans un cadre beaucoup plus large que celui qui constitue la simple prise en compte des techniques spécifiques. Par exemple, la rhétorique — à l'origine domaine réservé des orateurs ou des poètes — va nouer des liens de plus en plus étroits avec une autre discipline qui n'a pas forcément le même champ d'application: la logique. D'abord simples stratégies de discours, les figures de langage se veulent ainsi opérations mentales, modes ou formes d'intellection. Pensée en acte dans les images, raisonnement à l'œuvre dans les métaphores, la poésie est une logique qui s'ignore: Ramus recourt, pour illustrer ses syllogismes, à la collaboration de Ronsard.

Mais le débordement de l'esthétique sur l'épistémologie emprunte surtout, à la Renaissance, les voies de la psychologie: description des opérations qui conduisent à l'existence des représentations mentales, la *psychologie* — au sens de la scolastique — enseigne en effet comment les formes (externes ou innées) viennent s'inscrire dans la *phantasia*, dans l'*imaginatio*. Entre représentation psychologique et représentation artistique, l'analogie était exploitable: ainsi Lulle dont l'influence,

on le sait, fut décisive sur les conceptions artistiques et esthétiques du XVI^e siècle³, est en mesure de transformer sans autre la technique des arts de mémoire en une opération disons: «phantasmatique», une opération reposant sur l'action des *imagines agentes* dans la *phantasia*⁴. Aussi comprend-on que la Renaissance ait pu envisager une théorie unitaire de l'art dans la mesure où malgré leurs différences spécifiques, art de poésie et art de peinture par exemple relevaient des mêmes processus de représentation imaginaire: si les notions de *forme*, *difforme*, *informe* qui appartiennent d'abord au domaine des arts plastiques (qu'est-ce qu'une *forme* en littérature?) se laissent aussi facilement détourner vers les arts du langage, c'est que la Renaissance nous invite à les penser dans le cadre plus général, plus englobant, des représentations mentales, ou tout simplement: de la *représentation*. L'imagination référant, comme le nom l'indique, à l'image imprimée dans la *phantasia*, toute figure — même rhétorique — est dans cette psychologie, un *disegno*.

Imaginatio melancholica

Rappelons la définition traditionnelle de l'imagination: abstraites des objets extérieurs, les formes ou les empreintes (*formae*, *species*) sont déposées, inscrites à la surface du cerveau, où elles s'exposent — en tant qu'images — à se voir éventuellement déformer, transformer selon la composition humorale et tempéramentale de la *phantasia*. En somme, le même schéma psychologique autorise à la fois l'existence d'une imagination «normale» (dite «cataleptique» parce que les images ou les «fantasmes» reproduisent objectivement — «saisissent», «comprendent» — sans modification les formes) et d'une imagination déformante (ou «akataleptique») que caractérisent les distorsions subjectives apportées à la forme des images par une constitution idiosyncrasique» («les fantaisies des phrénétiques et des mélancoliques»⁵).

Très tôt, cette théorie psychomécanique des empreintes privilégiera l'humeur mélancolique dans la mesure où celle-ci constitue le support le plus adéquat à la rétention ou imprégnation fantasmatique des images. Moins volatiles que l'humeur

sanguine ou «cholérique» par exemple, les concrétions épaisses et opaques de l'atrabile se comportent à la manière d'un miroir physiologique très sensible («une glace vivante», disent les auteurs⁶) qui reflète, «réfléchit» les formes de la *phantasia*. Cette idée que la mélancolie serait l'humeur par définition apte à «photographier», pour ainsi dire, les formes sensibles et les images, nous la retrouvons plus tard dans la conception psychodynamique, voire magique des lieux de mémoire chez Lulle: de «nature mélancolique, puisque par la froideur [elle] resserre les images [*species* entendues ici comme *ideai*, idées ou représentations] et les conserve, pour parler métaphoriquement, puisque l'eau possède la faculté naturelle de resserrer, et parce que la terre possède la faculté naturelle de faire du vide, la Mémoire a des lieux où elle dépose ces images» (SM, p. 126). On perçoit ici une évolution décisive dans le concept de l'imagination: si le paradigme de la mélancolie conditionne la rétention des images, la force même de l'imprégnation que la mélancolie mobilise joue aussi en sens contraire, dans le sens d'un dérèglement. Le pouvoir de fixation attribué à la mélancolie est ainsi paradoxalement lié à la capacité de la même humeur à «faire le vide», comme si l'imagination tenait la réalisation et la réalité du fantasme d'un manque congénital, comme si, dans l'organisation fantasmatique, n'avait plus lieu... que le lieu. Parce que la libilité humorale de la mémoire excitait chez le mélancolique des figures mentales, des images (*phantasmata*) affectant son esprit avec plus de force que chez les sujets des autres tempéraments, ces productions échappaient précisément à toute intentionnalité ou volonté pour acquérir en quelque sorte une existence autonome à l'intérieur de la mémoire (ou *phantasia*) dont les «fantasmes», notait Aristote dans le *De Memoria*, devenaient désormais aussi peu susceptibles d'être arrêtés et contrôlés dans leur course automatique qu'une flèche, une fois lancée par l'archer, l'était d'être dirigée (SM, pp. 83-84). D'une conception de la *phantasia* comme modélisation psychologique des images, on glissait naturellement — par le relais de la mélancolie — vers la notion de «fantaisie» comme production imaginaire et capricieuse de purs fantasmes, comme expression arbitraire d'un sujet idiosyncrasique⁷ (déjà pour Aristote, les mélancoliques suivent leur fantaisie — «*akolouthêtikoi tēi phantasiai*» —, ils

s'abandonnent au dérèglement arbitraire de leur propre imagination). On se mit à croire que l'humeur mélancolique qui à l'origine était censée stabiliser les images ou les formes, pouvait également — et pour les mêmes raisons — les déstabiliser, les déformer; qu'elle pouvait en somme assumer cette irritabilité excessive de la *vis imaginativa* dont elle développait certes le pouvoir d'imprégnation visuelle ou idéale, mais contribuait à stimuler dans le même temps les pouvoirs hallucinatoires qui coupaient radicalement l'image de son origine objective pour l'abandonner au libre jeu des associations propres. À travers l'ambivalence de la mélancolie pouvait s'élaborer une théorie originale du «fantasme» comme représentation à la fois marquée d'irréalité (une «*inanem susceptionem, ut in maniaticis et melancholicis*») mais comportant néanmoins une vérité phénoménologique (l'halluciné craint *vraiment* des dangers inexistant, imagine *effectivement* l'inimaginable, perçoit *réellement* des formes inexistantes⁸).

En développant une classification systématique des fonctions psychologiques, la pensée scolastique contribuait largement — au terme d'une évolution que l'on peut reconstituer — à articuler plus fortement encore pathologie de la mélancolie et hallucinations ou autres aberrations de l'imagination: un malade oubliait-il le nom de ses parents, la mélancolie n'entraînait alors que la faculté de mémoration sans que ni l'imagination ni la pensée ne se trouvent en rien modifiées dans leur fonctionnement normal. Au contraire, un mélancolique qui brisait des vases à terre ou jetait un enfant par la fenêtre ne souffrait ni dans son imagination ni dans sa mémoire, mais dans ses facultés de réflexion et de discernement, «parce qu'il ne savait pas», dit un auteur médiéval, «que les vases étaient fragiles et l'enfant vulnérable, et parce qu'il considérait qu'il était juste et utile de jeter de tels objets par la fenêtre, comme s'ils pouvaient être nuisibles dans la maison» (SM, pp. 156-158). Enfin, la mélancolie pouvait affecter la seule *imaginatio* (la *virtus imaginativa*), tandis que l'intelligence et la mémoire demeuraient intactes; c'est à ce cas de figure uniquement que se reconnaissaient les troubles imaginaires proprement dits, hallucinations, images obsédantes, formes irréelles de la *phantasia*: ainsi les malades qui pensaient qu'ils n'avaient pas de tête, qu'ils étaient de verre, ou avaient des visions

démoniaques, étaient des malades «imaginatifs» au sens restreint et technique du terme. On voit ici l'intérêt de cette «topique» scolastique: elle permettait de dégager, de l'intérieur même de la psychologie générale, une spécificité de l'imagination. A partir d'un processus normal et générique de formation «phantasmatique» (*l'imagination*), elle créait une nouvelle faculté — proprement imaginative, fantasmagorique (*l'imaginaire*).

Métamorphoses et grotesques

Une esthétique de la monstruosité était dès lors envisageable dans la mesure où l'artificialité des représentations tératologiques «représentait» en «réalité» les images pathologiques de la *phantasia*. Prenons par exemple les *Métamorphoses* d'Ovide: les psychologues avaient les moyens virtuels de relire et d'interpréter implicitement cette littérature tératologique à partir d'un diagnostic humorale. Les tableaux nosographiques ne fournissaient-ils pas des scénarios équivalents avec le spectacle des mélancoliques mimant le contenu de leurs hallucinations: l'un, persuadé d'être transformé en poule ou en ver de terre, glousse ou se tortille sur le sol; un autre évite anxieusement toute collision ou rencontre que sa métamorphose imaginaire (en vase de terre ou en corps de verre) rendait dangereuse pour sa vie; d'autres encore vivent comme s'ils n'avaient plus de tête, ou refusant de desserrer leur poing qui renferme, pensent-ils, l'univers entier, etc. (SM, p. 102). L'Antiquité déjà entrevoyait dans la tératologie humorale une solution économique et élégante apportée au problème que posait l'existence de la monstruosité dans les arts: de la même façon qu'Aristote expliquait par les illusions engendrées de la bile noire, les monstruosités de la scène tragique (les métamorphoses hallucinatoires dans le cas de Bellérophon, d'Ajax ou d'Hercule par exemple⁹), l'*Art poétique* d'Horace diagnostique d'entrée de jeu les créations tant picturales que poétiques représentant des centaures ou des sirènes, dans le sens d'une pathologie onirique («*aegri somnia*»)¹⁰.

Mais c'est la Renaissance qui fonde, semble-t-il, le statut *esthétique* de l'image comme perception, effet imaginaire

(rendu particulièrement sensible dans le cas de la pathologie mélancolique). Nous l'avons déjà suggéré: comme les techniques «mémoratives» qui, chez Lulle, tiennent leur magie évocatoire de la relation entre l'image graphique et l'image mentale (les «lieux» de la mémoire), l'art figuratif de la Renaissance se voulait une opération proprement «phantasmatique» qui, par la mise en œuvre du *spiritus phantasticus*, objective le «fantasme» psychologique sous l'apparence d'un «corps» imaginal, d'un «fantôme» d'image au sens étymologique: son *être phénoménal*. Dans cette psychologisation de l'art, le «monstre» constitue l'argument limite puisque — d'un point de vue phénoménologique — toute image, toute représentation est «monstration» ou «démonstration» du fantasme, sa fantasmagorie et scénographie. La psychophysiologie n'hésitait pas à rapporter la naissance des monstres à la force prégnante de l'imaginaire de la mère qui modifie la structure encore malléable du fœtus, l'idée obsessionnelle (les fameuses «envies» de la femme enceinte) informant — paradoxalement en la transformant ou déformant — la forme en gestation¹¹: pourquoi les productions de l'art n'auraient-elles pas impliqué — au moins dans le cas des figures tératologiques liées par définition aux humeurs — le pouvoir démiurgique de l'artiste, capable de faire apparaître ses «conceptions», de mouvoir — pour émouvoir — les *imagines agentes* de sa *phantasia*, de projeter ses *spiriti* — et particulièrement les plus prégnants d'entre eux: les «gestations» mélancoliques — dans une représentation, dans la matière plastique et malléable de ses créations? Cette psychologie opératoire de l'image qui s'apparenterait à la Renaissance au «mauvais œil», à la *fascinatio*¹², expliquerait alors l'ambivalence des *bizarrie*, l'«inquiète étrangeté» de ces figures qui nous angoissent alors même (ou parce) que nous les savons irréelles: formes humaines métamorphosées ou anamorphosées en cruche ou en divers autres objets, images anthropomorphes sans tête, ou encore avec la tête au milieu du ventre, nous sentons bien que toutes ces figures hybrides et composites, ces «songes drolatiques»¹³, n'ont plus rien des *mirabilia* allégoriques ou théologiques du Moyen Age, mais qu'ils paraissent une matérialisation des «désirs fantasmatiques», ceux-là mêmes qui nous attirent et nous repoussent, nous amusent et nous effrayent dans les délires des mélancoliques, délires que

nous sentons pouvoir être les nôtres mais que leur nature reconnue comme pathologique nous fait sentir comme dangereux. Des illusions de la *phantasia* à l'illusionnisme de l'art, le statut phénoménologique de l'image ne change pas: ce qui est en jeu n'est pas la vérité de la représentation, mais l'effet *humoristique* — au sens humoral —, la charge fantasmatique, psychomécanique de l'image. Ainsi selon l'«Avis au lecteur», les *Songes drolatiques* mettent entre parenthèses le sens des «monstres» (l'«intention de l'auteur»)¹⁴ pour s'en tenir aux «démonstrations» phénoménales du «caprice» lui-même: «car celuy qui sera resveur de son naturel y trouvera de quoy resver, le melancolique de quoy s'esjouir, et le joyeux de quoy rire, pour les *bigaretez* qui y sont contenues»¹⁵. L'image téralogique n'existerait que comme effet humoral, réception humoristique.

Aussi leur destination seule ne fait-elle pas de doute: «Plu-sieurs bons esprits y pourront tirer des inventions tant pour faire crotessesques, que pour establir mascarades.» Issus directement du théâtre mental, déjà théâtralisés par la mélancolie, étant eux-mêmes naturellement «agis» et «en représentation» dans l'esprit, les fantasmes ou les rêveries des *Songes* entrent de plain-pied sur la scène de l'art où ils jouent fonctionnellement leur rôle d'artifice et de «masques». Dans la mesure où toute instance fantasmatique comporte subjectivement un «effet de perspective», les projections mélancoliques s'assimilent structurellement et sans modification aux fantasmagories de l'espace scénique telles que les définit l'organisation du théâtre «vitru-vien» conçu, d'après le modèle de la «boîte noire» d'Alberti, en fonction du «point de vue» et de la place du spectateur. Aussi, à leur début du moins, les Ballets et les Mascarades de Cour empruntent-ils par une économie naturelle leur «réalité» scénique et spectaculaire à l'imaginaire de la folie, inventoriant pour le plus grand divertissement du spectateur le magasin des hallucinations mélancoliques comme l'avaient fait auparavant les *Songes drolatiques*: personnages de fantaisie accoutrés de jambes de verre ou coiffés de chapeaux en entonnoir, déguisés en cruches, violons, moulins à vent, hommes-orchestres transformés en batterie de cuisine, instruments divers et autres ustensiles, bref toute cette imagerie hétéroclite et extravagante que le médecin des gravures de Lagniet «subtilise» à la même

époque du cerveau de ses patients comme d'une boîte à malice. La mise en scène de la folie fonde la dramaturgie parce que la folie est naturellement un psychodrame: dans le *Ballet des hypochondriaques* (1615), les fantasmes du «mélancolique qui se croit de verre» ou du «visionnaire qui se croit d'estre Roy» fonctionnent comme la «mise en abyme» la plus primitive qui soit des opérations psychothéâtrales¹⁶: la mélancolie ne dévoile-t-elle pas en définitive comment le «transport» qui fait accéder la métaphore à son spectacle réel, le figuré à la figuration, le fantasme à la vérité théâtrale, repose sur une «anxiété» symptomale?¹⁷

Le dispositif métathéâtral des fantasmes mélancoliques mettrait en somme à nu le statut réel de la représentation: la représentation représente d'abord implicitement son instance «imaginaire» ou psychologique, elle montre le lieu où elle a lieu, toute image étant de ce fait nécessairement une métimage. Observons par exemple les *Tentations de saint Antoine*: ne dirait-on pas que le saint mélancolique se différencie à peine de la masse informe des monstres — songes, fantasmes tentaculaires — qui semblent surgir de son esprit comme ses excroissances organiques¹⁸, comme les «excréments de son cerveau» pour utiliser la formule de Montaigne caractérisant ses «essais et rêveries»? Ne croirait-on pas voir dans cette phénoménologie de l'esprit comme une illustration de la conception psychomécanique des images telle que la mélancolie la révèle à l'excès par sa vertu hallucinatoire? Un *Traumwerk*, ainsi Dürer qualifiait-il ses «drôleries» picturales¹⁹. En présentant dans la représentation même l'instance humorale qui fait advenir l'image dans son moment hasardeux, le «songe du mélancolique» fournit ainsi le paradigme de toute image en tant que — imaginaire — elle s'imagine: en définitive, les malformations de la représentation mélancolique ne font que mettre en évidence la perception fondamentalement «symptomale» et «perspectiviste» de toute forme — ce que la perspective albertienne presupposait implicitement pour toute représentation mais qu'un excès normatif (le point de vue absolu et idéal dans la perspective «dure») empêchait de «voir» à l'œuvre dans l'image. La perspective «mélancolique» explicite cet implicite que la perspective «normale» s'efforce de cacher: qu'elle est d'abord une «rature» introduite par le sujet «imaginant».

La crise de la représentation

L'imagination mélancolique servirait-elle alors, à la Renaissance, de contre-épreuve pratique dans une théorie générale de l'imagination? Certes, les images «fantaisistes» engendrées par la «mélancolie» conservent encore un lien avec les images objectales dans la mesure où toute image est conçue comme imprégnation imaginaire de formes: dans la psychologie «classique», il est inconcevable de concevoir les monstres autrement que comme des déformations, des transformations de formes objectives («idées» internes ou «formes» de l'expérience externe), au mieux comme une combinatoire d'éléments distincts réorganisés pour l'occasion (ainsi du centaure mi-homme, mi-cheval; de la sirène, mi-poisson, mi-femme). Quand cette psychologie pense les opérations de l'imaginaire, ce n'est jamais sous la forme «informelle» d'une création *a nihilo* (les *vanae species* ne sauraient avoir de statut ontologique), mais toujours comme écart par rapport à une forme idéale. Dans cette conception qui privilégie le «difforme» au détriment de l'«informe», le «monstrueux» reste du connu plus ou moins déformé, donc à «réformer»; en puissance dans l'image et provisoirement méconnaissable, il ne gagne qu'à se faire «reconnaître» dans une censure²⁰.

On a beau jeu aujourd'hui de dénoncer cette théorie de la figuration et de l'imagination au nom d'une pensée du «figural» et de l'«imaginal»²¹. La psychologie classique ne discrimine-t-elle pas la représentation et le mouvement qui la porte, la manifeste? A ses yeux, le *disegno* est-il jamais autre chose que l'«ombre» dessinée en creux de l'idée inaccessible? Pourtant, la conception psychomécanique de l'image telle que nous l'avons exposée semblerait montrer que pour la Renaissance, tout n'était pas joué d'avance: le modèle du *spiritus fantasticus* (qui abolit la différence entre le phénomène et son intelligibilité)²² était en concurrence avec l'idéalisme de la représentation, prêt à lâcher les vieux démons de l'image contre l'anthropomorphisme de la perspective idéalisante. La théorie des analogies (qui «superpose sémiologie et herméneutique dans la forme de la similitude»²³) refusait de dissocier le signe et la signature, l'intelligibilité de la forme et son phénomène: les

«caractères» magiques tissent un réseau épiphanique de «correspondances» et de «sympathies» d'image à image, organisant le «corps» du monde comme une «métaphore vive». Et l'épidémie de sorcellerie qui marque le début des «temps modernes», révèle que le soupçon d'une démiurgie de l'image obsédait les esprits: jamais le «fantasme» n'avait été plus diabolique et dangereux que depuis qu'il avait été reconnu comme *fantasmatique*, l'image jamais plus ouverte au désir *ontologique* (magique) d'une présence sinon depuis qu'elle était devenue le signe même de l'*absence*²⁴.

C'est cette disponibilité de l'image — avant son «incarcération» idéalisante — que la référence à la mélancolie inscrit, selon nous, au cœur même de la représentation classique. En «montrant» que la forme — comme choix subjectif d'une perspective — est dès l'origine déformation (et non la différence, une déformation de la forme), la monstruosité mélancolique ouvrait bien sûr une *crise de la représentation*: mais c'était aussi faire entendre que la déconstruction désigne le mode même — *créateur* — de toute représentation²⁵. Une gravure illustrant le *Trionfo di Fortuna*, 1527, de S. Fanti nous servira ici d'emblème: entouré à gauche de son modèle et à droite d'un «Hermès» — comme on sait, une statue «sans pied» —, Michel-Ange est représenté ébauchant une statue de femme dont seuls la tête et le buste — très mal dégrossis — émergent du bloc de pierre. Pressant de son genou gauche — dans une position fortement déhanchée — la masse informe qui lui résiste, brandissant avec une agressivité presque obscène son marteau qui «attaque» le bloc, lui-même à demi-nu, l'artiste semble lutter au corps à corps avec la matière qui refuse ce viol de l'idée, du *congetto* que le sculpteur projette dans son esprit. (Sans doute convient-il d'interpréter comme obsession de l'idée abstraite la présence du modèle immobile dans le dos de l'artiste, image parfaite, mais imaginaire et virtuelle, que l'artiste s'efforce de reproduire précisément parce qu'il *ne la voit pas*, parce qu'elle demeure une *cosa mentale*²⁶). Cette «méta-image» — l'image montre la forme en train de s'informer dans l'image — ne saurait tromper: c'est curieusement le «bas» qui, dans le *non-finito*, demeure inachevé, au moins en comparaison de la tête, comme si le corps résistait à l'esprit, dénaturait le haut en tirant vers le bas, comme si l'*incipit* de l'œuvre (son

inventio) ne posait pas de problème, mais bien sa résolution pratique, son terme, son *excipit*. «Desinit in piscem», ainsi Horace qualifiait-il les figurations «pré-conscientes» des monstres et grotesques. Naissance de l'image ou image naissante qui n'en finit pas de finir, ce scénario visualise parfaitement le travail douloureux de l'esprit aux prises avec l'impossible matérialisation de l'idée: aussi la scène se situe-t-elle sous le douzième signe astrologique d'une «Roue de la Fortune» qui réintroduit les hasards de l'humeur interférant avec le projet volontaire. Nous connaissons en effet par Lomazzo l'appartenance de Michel-Ange à la famille des artistes saturniens que leur tempérament et leur astre (Saturne est la planète des contemplatifs) dotent d'une puissance exceptionnelle de conceptualisation, mais qui en éprouvent d'autant plus de mal à réaliser leur obsession dans la pratique des formes immanentes²⁷. A le prendre comme tel, le «Michel-Ange sculptant» marquerait les limites de la perspective «idéale» telle qu'Alberti l'avait imaginée; du moins elle en soulignerait le caractère hautement problématique. Comme dans les «esclaves» du tombeau de Jules II qui sans doute illustrent la théorie néo-platonicienne du corps comme «prison» ou «tombeau» de l'âme, l'idée (ou le *congetto*) de l'artiste apparaît emprisonnée dans la matière informe, noyée dans les scories et la gangue du bloc, d'où la «fureur» divine de l'artiste souffre à la faire «sortir» (*foris*), à l'extraire, à l'abstraire. Le recours au *non-finito* dans les tombes médicéennes parle encore mieux: le dispositif imaginé par Michel-Ange pour la sacristie de San Lorenzo met face à face le duc Julien — modèle de la «vie active» — et le mélancolique Laurent²⁸. Quatre allégories épaulent, on le sait, les sarcophages des «Magnifiques», l'*Aurore* et le *Crépuscule* dans le cas de Laurent; la *Nuit* et le *Jour* dans le cas de son frère. Deux d'entre elles qui constituent des exemples flagrants de «non-achevé» chez Michel-Ange se correspondent en vis-à-vis: la statue du *Jour* dont la tête, les mains et les pieds conservent l'aspect rugueux (avant polissage) par lequel passe toute figure et caractéristique du *non-finito*; et celle du *Crépuscule* également à l'état d'ébauche, mais dans un état plus avancé. Si l'inachèvement du *Crépuscule* se justifie par la référence à la mélancolie de Laurent (mélancolie désignant dans la tradition iconographique l'état de transition entre la

nuit informe et la forme idéale), il ne saurait en être de même dans le cas de Julien où paradoxalement la *Nuit* représente la forme parfaite et idéale, le *Jour*... les limbes de la forme²⁹. L'artiste a renoncé àachever les deux statues par impuissance à exprimer «les choses que lui proposait son esprit», choses «trop grandes et terribles» pour être traduites dans la pierre, commentera Vasari. Interprétation qui témoigne sans doute de la part du fondateur de la théorie de l'art d'une compréhension positive de la conception néo-platonicienne propre à Michel-Ange, mais qui laisse aussi de côté tout le bénéfice de l'opération envisagée: plus que l'impossibilité (mélancolique) d'atteindre l'absolu, c'est le désir de maintenir intacte la somme de potentialités expressives libérée par le processus créateur à un moment donné de son parcours qui pousse Michel-Ange à ne pas terminer son œuvre. L'image non finie «manifesterait» alors ce désir du peintre qui, dans sa volonté acharnée d'exprimer l'Idée, «tient» encore à la liberté de ses mouvements d'humeur(s), aux virtualités de ses impulsions tempéramentales. Dans cette extension de la mélancolie qui émane du regard du *Pensero* pour «mouvementer» la chapelle Médicis, c'est bien en définitive une phénoménologie de la figure et de la figuration qui se propose à cet instant miraculeux où l'idée fait encore «corps» avec la matière sensible et imaginaire, où elle se donne non pas dans son être idéal, mais dans son «étant», en l'occurrence dans l'improbable de l'instant, dans l'humeur du moment³⁰.

Une parfaite imperfection

L'image conçue selon la perspective idéalisante à la Renaissance contiendrait donc — avec le mouvement humorale qu'évoque une secrète «mélancolie» — son «moment» déconstructif comme gage de sa liberté créatrice. C'est ce que révèle à la même date un détail (une *minimal perception* comme disent les iconographes) de la *Melencolia I* de Dürer: le «rhomboïde tronqué» que désigne par en dessous le regard oblique, biaisé de l'ange. Cette figure (a)géométrique gêne les commentateurs: comment un maître de la perspective tel que Dürer a-t-il pu dessiner une figure asymétrique, irréductible aux règles de la

perspective?³¹ En réalité il importe de ne pas occulter cette «gaucherie», mais de «voir» dans cette rature, dans cet échec comme le «programme» de la *Melencolia*: la forme inachevée, imparfaite, déséquilibrée et bancale (le bloc erratique est en porte-à-faux sur l'échelle) ne convient-elle pas au mieux à la mélancolie d'une conscience impuissante à réaliser la figuration idéale, attristée par la résistance de la matière et *l'infinito* de son projet impossible à concrétiser dans les formes contingentes?³² Et la «ruine» du rhomboïde, toujours en instance de «tomber» de son socle, ne (pré)figure-t-elle pas le plus légitimement du monde l'affaissement du corps de la *Melencolia*, sa chute toujours imminente et pourtant suspendue, différée, mimant et «réfléchissant» l'éclatement mélancolique comme en témoignent le vêtement plissé et chiffonné, la règle d'arpenteur brisée et édentée³³, le rebord du socle qui s'effrite³⁴? Allons encore plus loin et renversons les causalités: la «faillite» du polyèdre serait-elle à passer simplement par les pertes et profits d'une nostalgie en mal d'un idéal inaccessible? Ou est-elle plutôt la matérialisation d'une anxiété créatrice qui paradoxalement jouit de la «vue» de son fantasme encore *plasmatique* avant que celui-ci ne s'occulte définitivement dans la forme *plastique*. Si ce que montre l'image de la *Melencolia I* est bien l'*instant* de l'image comme *instance* même de l'image, cet instant ne peut être que celui de la jubilation créatrice: alors l'ange mélancolique de Dürer ne regrette plus la *perfection*, mais l'*imperfection* que l'œuvre réussie et finie menace de lui enlever bientôt³⁵.

Observons aussi comment la perspective orthodoxe se «fissure» en conséquence, se composant et se décomposant à l'entour du monolithe imparfait. Contrairement à toutes les règles de la perspective *monoculaire*, le tableau se «trouve» focalisé, semble-t-il, par *deux* sources lumineuses: dans le fond, le rayonnement de la comète illumine — tel un présage — le ciel d'encre; et émanant d'un mystérieux foyer situé apparemment en bas à droite, un autre éclairage vient plisser le vêtement de l'Ange, «plier» la figure ainsi partagée entre ombre et lumière, «ouverte», béant dans cette rature transversale. Et suspendu dans cette diagonale qui croise et contre-balance la diagonale dessinée en sens inverse par l'échelle appuyée à l'édifice, tenu dans le vide intersticiel³⁶ que creusent ces deux

vecteurs contrariés et se glissant «au-dehors» par cette «dissonance» perspectiviste, «expliqué» simultanément dans une analyse de ses diverses faces qui annonce le cubisme, déboîté (comme le saturnien lui-même) dans son propre espace figuratif qu'il «éventre» pour s'offrir ainsi dans son intégrité, voici le bloc nu qui surgit, se révèle et se montre tel qu'en lui-même, «calme bloc chu ici-bas de quelque désastre obscur», sans l'«ombre» portée que l'idée, dans la perspective orthogonale, laisserait «tomber» sur lui, ou alors avec de fausses «ombres» (celle, peut-être injustifiée — en tout cas minimale et distordue —, qui «manifeste» à peine la face du rhomboïde tournée paradoxalement vers le brasero). Ou même sans ombre ni lumière mais tout en nuances et en dégradés, infimes modifications que susciterait — pour soi et en soi — le *grain* moiré de la pierre. La construction énigmatique, faussée — il faudrait dire: «voilée» — ne témoigne plus alors simplement d'une imperfection par rapport à l'Idée réputée inaccessible, mais bien du devenir phénoménologique de la représentation elle-même qui, en se cassant et se diffractant, fait briller dans ses brisures, à l'extrême bord de ses arêtes «biseautés»³⁷, la figurativité de l'objet.

Il faudrait donc comprendre que la perspective de la *Melencolia I* s'invente au coup par coup comme gestualité de l'humeur, et non comme déficience de l'Idée; comme pesée et déchirure accidentelle et heureuse du corps (ici le bloc de pierre dans son authentique-fausse présence), et non comme sublimation idéale et irréelle. Mais la *Melencolia I* ne se conçoit-elle pas justement, comme l'a montré Panofsky, à la jonction de deux formules qu'elle articule: le «type du mélancolique» et le «type de la *Geometria*», soit l'humeur instable du corps et la spéculation perspectiviste, comme si le jeu mouvant des humeurs pouvait produire, dans leur désordre accidentel, un ordre idéal, comme si la chute arrivait par un «coup de dés» — un heureux «hasard objectif» — à se faire pondération, équilibre, déjà forme (im)parfaite? Aporie qu'Aristote avait déjà reconnue, quand le problème de la Mélancolie ne recevait selon lui d'autre solution que son questionnement même: par quel mystère, par quelle «grâce» imprévisible, les humeurs tournaient-elles, chez le mélancolique «génial», dans le bon sens ou le bon «sang»?³⁸ Incapable d'expliquer pourquoi l'ins-

tant advient parfois à la vérité, comment l'humeur fugace en arrive à faire sens, et l'informe à produire une forme, le *Problème 30,1* ne peut que renvoyer tautologiquement l'événement heureux à la phénoménalité de son *kairos*, sa bonne chance et fortune qui, pour ne provenir que du jeu des «humeurs», n'en réunit pas moins dès l'origine, au ras de l'accident, toutes les apparences d'une forme idéale, tous les effets d'une intervention divine³⁹.

En somme, la problématique de la mélancolie redouble la problématique de l'*inventio*: mouvement inexplicable d'une humeur, le geste originel et inaugural touche juste, il pointe le lieu ou le moment absolu où et quand l'idée, la forme-*eidos*, se «trouve» encore à l'état naissant, à l'état de création ou de surgissement, dans les formations arbitraires du monde. La réflexion artistique de la Renaissance est obsédée, nous le savons, par le paradoxe de l'«image faite par chance»: dans la légende, Apelle jette par un geste d'humeur et de désespoir l'éponge mouillée sur son tableau et... réussit ainsi sans le vouloir à «faire» la bave du chien que son art était insuffisant à «représenter»⁴⁰; et tout aussi pragmatique, Vinci recommande «un système de spéculation nouveau» et «fort utile pour exciter l'intellect à des inventions diverses», soit la considération des «taches dans les nuages et les murs qui stimulent à de belles inventions», «esquisses informes qui finissent par s'accorder à ton esprit»⁴¹. Certes, l'image réussie par chance constitue-t-elle, dans l'esprit de la Renaissance, un cas limite et «asymptotique» de la coïncidence miraculeuse (figurale) entre idée et forme: Vinci précise bien que ces «inventions en soi tout-à-fait dépourvues de perfection» valent seulement «pour les mouvements et autres effets», autant de stimuli qu'il convient en définitive d'intégrer à une perspective idéale comme «infinité de choses que tu pourras ramener à des formes distinctes et bien conçues». Mais comment ne pas se demander si la «mélancolie» de l'artiste n'a pas pour fonction de rappeler, avec la caution du *Problème 30,1*, que la forme se forme de cet instant de «chance», que l'image est bien à l'origine une heureuse rencontre dessinée dans l'humeur du moment? La scène mouvementée présentant Michel-Ange aux prises et au corps à corps avec sa statue ne se situe-t-elle pas sur le passage d'une «roue de la Fortune», comme autour de la

Melencolia gravitent les symboles éparsillés de la Fortune, notamment cette «sphère» qui roule aux pieds de l'Ange «ailé»⁴²? Plus que la sortie de l'Idée hors de l'In forme de la matière, la «mélancolie» indique au contraire que l'idée se saisit «au vol» dans le mouvement — perçu directement comme une chance — de la «chute»⁴³.

De la Mélancolie aux ruines...

La Mélancolie de Dürer saisirait, disions-nous, l'instant où l'objet se construit dans sa déconstruction, s'«invente» et se trou(v)e dans la béance, le «bâillement» et l'entre-bâillement de la représentation, «suspendu» (au sens phénoménologique) dans le mouvement ou moment de sa «ruine». C'est ce que révèlent les «mélancolies aux ruines» — inspirées du modèle dürérien — où «la colonne brisée» (ou tout autre motif de ruine) fournit une variante explicite du «rhomboïde tronqué»: par exemple dans la *Melancholia* de Jost Amman (1589), l'imposant cylindre dentelé qui se rompt, se défait devant le regard attristé de l'allégorie (SM, n° 138); ou dans l'illustration 3 des tempéraments (le «mélancolique») du même Jost Amman, 1570, le décor architectural et son avant-plan — ruiné — qui se compose ou décompose d'un tambour posé en équilibre contre un chapiteau tombé à terre, image de ruine d'ailleurs figurée dans le vêtement déchiré, troué, plein d'accrocs de la Mélancolie comme si la dégradation de la pierre se signifiait littéralement dans la corruption des humeurs «géniales», dans la corrodation de l'*habitus* (SM, n° 145).

Là encore, la «mélancolie aux ruines» fait mieux que donner en spectacle le sentiment d'impuissance que suggère à l'artiste en mal de réalisation le *non-finito* de l'idée ou du *disegno* (ce que relève, il est vrai, la légende: «*Omnes melan-colici studium sine fine pererrant*», «*Mein Sinn sich lenckt... [wirst] mein Hirn verwirren*»; SM, n°s 142 et 138). La forme fragmentée, brisée, altérée rappelle à tout instant que chaque architecture s'origine dans son «architectural», dans la métaphore vivante des structures naturelles et végétales, et que la colonne de pierre peut donc «retourner» vers son lieu figural: le tronc de bois totémique qui constitue, si l'on en croit

Vitruve, la première ébauche — idée primitive, invention chanceuse — de la colonne à l'état naissant⁴⁴. La chronologie de nos «mélancolies aux ruines» a ici son importance: si la *Melancolia* de Virgil Solis s'efforce encore de mesurer *sine fine* avec son compas une section de colonne (section parfaitement plane pour cette raison), les variantes ultérieures accepteront de plus en plus de se laisser déformer par les arabesques végétales. Alors les colonnes s'amollissent et s'alanguissent, s'anamorphosent progressivement — comme les «montres molles» de Dali⁴⁵ — jusqu'à ce que la pierre de taille retrouve insidieusement son aspect d'origine, rugueux, mal dégrossi, avant «polissage», bref sa «vraie» figure que sa défiguration fait maintenant seulement apparaître. La forme idéale laisse «revenir» le grain naturel de la matière primitive dont elle était sortie, ce que la présence de la mélancolie interprète — sur le plan épistémologique — comme une régression de l'image-idée vers sa réalité élémentaire, humorale. C'est apparemment cette déperdition formelle que suggèrent les deux gravures tardives de Jost Amman signalées plus haut⁴⁶: cette fois, la figure mélancolique semble se désintéresser de l'œuvre que cette «distraction» rapatrie vers la forme désirée de son *chaos* initial ou primordial⁴⁷. Significativement, cette fascination des formes «régressives» accompagne la vogue des *grotesques* dans lesquels la structure du bâtiment se désagrège pour renouer avec l'imaginaire de la *grotte* originelle⁴⁸, la figure se défigurant dans ses contorsions végétales et naturelles, la culture redescendant à sa figure «naïve», phénoménologique, figurale⁴⁹.

... à la *Mélancolie au miroir*

En prenant en flagrant délit l'«angoisse» de la forme, en réveillant le démon de l'analogie à l'œuvre dans la *mimésis*, la *Melancholia* de la Renaissance faisait «voir» le tremblement ou le «bougé» de la perspective — tout à la fois douleur et douceur de la créativité. Mais qu'advient-il lorsque la perspective ne se contente plus d'avouer mélancoliquement son défaut, mais en vient elle-même à «faire défaut»? Les ultimes variantes de la «mélancolie aux ruines» indiquent la réponse: avec les «Mélancolies» baroques de Feti, Castiglione, Chaperon, la

symbolique dürérienne (sphère armillaire, livre ouvert, palette de peintre, règle brisée ou torso; SM, n°s 157-157bis-158) ne laisse plus espérer que la perspective idéale se crée dans l'«heureuse faute» d'un regard imparfait (humanisant et psychologisant), mais entend signifier désormais que toute perspective s'origine dans le néant de ce regard «sans yeux», exorbité et vide, de ce trou noir que fait voir une *Vanitas*. A la *déformation* du polyèdre s'est substitué l'*informe* de la tête de mort qui réfléchit à l'infini la *forme* même de la culture — monotone, anonyme — comme instrument de collection et de classement⁵⁰: dans les «Mélancolies au miroir» (ou les «Mélancolies aux tombeaux») soucieuses de cacher leur visage dans leurs mains pour ne laisser voir que la conformation du corps, la forme n'est plus angoisse de la forme, mais vacuité tragique du *formalisme*, l'homme s'étant en définitive laissé voler par Dieu son droit à l'imperfection, donc à la perspective créatrice et géniale⁵¹. Là commence déjà une autre histoire de la mélancolie, ou plutôt sa fin: de métaphore vivante, la *Melancholia* s'est faite *Allégorie*, figuration qui, comme telle, «débouche sur le vide. Le mal qu'elle recèle en tant que permanente profondeur, n'existe qu'en elle»⁵². Avec la disparition de la mélancolie peut commencer le destin de la «nature morte».

Olivier Pot
Université de Genève

NOTES

¹ A tel point qu'elle sert encore, depuis Wölfflin, de critère pour des périodisations comme le Maniériste ou le Baroque.

² Souvenons-nous des réflexions déjà anciennes de Derrida dans la *Grammatologie* à propos de *Forme et Signification* de J. Rousset.

³ Cf. F.-A. Yates, *Les Arts de la Mémoire*, trad. fr., Paris, Gallimard, 1975.

⁴ Empruntée à la topique rhétorique, la notion d'*inventio* est repensée d'abord à partir de la théorie néo-platonicienne des idées, puis de la psychologie aristotélicienne, cf. E. Panofsky, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'art*, trad. fr., Paris, Gallimard, coll. «Idées», 1984.

⁵ Klibansky, Panofsky, Saxl, *Saturn and Melancholy. Studies on Natural Philosophy, Religion and Art*, Londres, Thomas Nelson & Sons, 1964, p. 94 (que nous désignerons désormais par SM).

⁶ Le *Timée* de Platon compare le foie, siège de la mélancolie, au «tain» d'une glace qui permet de capter, de «réfléchir» les images ou idées divines. Même conception chez Aristote sauf que les «idées divines» sont remplacées par les formes abstraites de l'expérience des sens.

⁷ En français, le passage entre les deux sens se fera, selon le Wartburg, vers 1538.

⁸ «Timor de re non timenda, cogitatio de re non cogitanda, sensus rei quae non est» (SM, p. 83).

⁹ Ajax qui, comme Bellérophon, vit en «lycanthrope» dans la solitude, massacre un troupeau de moutons qu'il prend (ainsi que le fera plus tard un autre «mélancolique»: Don Quichotte)... pour ses ennemis. Quant à Hercule, il tue ses propres enfants que sa folie lui a fait imaginer sous des formes animales. La Renaissance ajoute la folie de Nabuchodonosor qui, à quatre pattes, broutait l'herbe comme un bœuf: la mélancolie expliquait généralement la lycanthropie qui constituait le paradigme de ces transformations imaginaires. Cf. Ronsard, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, «Pléiade», 1950, t. 2, p. 1038: «tellement la melancholye noire l'agit... qu'il court les champs pensant estre loupgarou». Voir aussi l'«Homme-Loup» de Cranach.

¹⁰ A. Chastel, «Le Dictum Horatii quidlibet audendi potestas et les artistes, XIII-XVI^e siècles», in *Fables, Formes, Figures*, Paris, Flammarion, 1978, t. 1, pp. 363-376.

¹¹ Ainsi chez Paré, le *De Monstris* suit logiquement le *De generatione hominis*.

¹² Ronsard, *ibid.*, explique ainsi les pouvoirs «fantasmatiques» de l'«envieux»: «Par telle imagination et impression [l'envie] corrompt si bien son sang qu'il luy sort par les yeux des vapeurs et subtilz esperitz venimeux, lesquelz esperitz, jetez par les rayons des yeux et entrez dedans les yeulx de ceulx qui les regardent, [...] et deviennent bien souvent (lancez par la *melancholye*), au lieu d'envieux, fascinateurs et enchanteurs.»

¹³ Par exemple dans la réédition des *Songes drolatiques de Pantagruel* par M. Jeanneret, La Chaux-de-Fonds, éd. (vwa), 1989, les n° 17, 33, 78, 82, 108.

¹⁴ Le sens n'a pas de sens au niveau d'une phénoménologie du fantasme comme le remarque le même «Avis au lecteur»: «Je n'ay voulu aussi m'amuser à discourir l'intention de l'autheur tant à cause que j'en suis incertain, que pour la grande difficulté qui se trouve à contenter tant d'esprits qui sont d'eux-mesmes assez lunatiques.»

¹⁵ C'est pourquoi les dénominations esthétiques: «caprices», «bizarries», «fantaisies» désignent à la fois le genre et le sujet (en littérature), l'image qui représente et le fantasme censé être représenté (en peinture).

¹⁶ Cf. O. Pot, «L'Hypocondriaque au théâtre», in *Versants*, 16, 1989, pp. 73-91.

¹⁷ Dans l'*Escamoteur* de Bosch, c'est l'«anxiété» du spectateur qui rend «vraie» l'illusion du tableau.

¹⁸ Cf. A. Chastel, «La Tentation de saint Antoine ou le Songe du mélancolique», *op. cit.*, t. 1, pp. 137-148. On ajoutera l'allégorie de «Guillot le Songeur» (représentant Antoine de Bourbon entouré de monstres, symboles de son inactivité — *acidia* — politique), cf. J. Baltrusaitis, *Le Moyen Age fantastique*, Paris, Flammarion, 1955, p. 302.

¹⁹ E. H. Gombrich, *The Sense of Order: a Study in the Psychology of Decorative Art*, Oxford, Phaidon, 1979, pp. 251 et 230.

²⁰ Aussi le jugement porté sur ces images déformées ne pouvait-il être que négatif: la liaison établie avec la pathologie mélancolique suffisait à expliquer pourquoi les aberrations, voire les inventions de la *phantasia*, ont toujours été intégrées avec précaution (et seulement à certaines conditions) dans la théorie artistique classique. Voici ce que dit La Mesnardièr dans sa *Poétique* de 1640: «Lorsque cette glace vivante [l'imagination] n'est ternie d'aucune vapeur, notre âme y voit les images de tous les objets sensibles selon leur être naturel... Mais lorsque quelques fumées infectent la pureté de ce cristal merveilleux où nos sens vont se descharger des espèces [...], notre âme n'y voit plus alors que des images confuses, désordonnées et difformes: ainsi que notre visage paraît monstrueux dedans l'eau si elle est agitée du vent lorsque nous y regardons.»

²¹ Voir pour cette dénonciation, B. Vouilloux, «La description du tableau: la peinture et l'innommable», in *Littérature*, février 1989, pp. 61-82, et surtout G. Didi-Huberman, *Devant l'Image*, Paris, Editions de Minuit, 1990.

²² G. Agamben, *Stanze. Parole et fantasme dans la culture occidentale*, trad. Y. Hersant, Paris, Christian Bourgois, 1977, p. 149, va jusqu'à évoquer le *mundus imaginalis* des Arabes cher à H. Corbin.

²³ M. Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 44.

²⁴ Voir pour une évolution semblable en Grèce, J.-P. Vernant, *Figures, idoles, masques*, Paris, Julliard, 1990.

²⁵ C'est ainsi que certains théoriciens de la Renaissance s'obstinent — contre toute légitimité philologique — à interpréter la condamnation du «dictum quidlibet Horatii» dans un sens créateur: les bricolages de «monstres» témoignent de l'«audace» et de l'inventivité des artistes; cf. A. Chastel, art. cité, *ibid.*

²⁶ Tout modèle est une forme «idéale»: ainsi dans le cycle allégorique que Vasari peint pour sa maison du Borgo Santa Croce, 1562, Diane entre par la droite dans le *studiolo* d'Apelle (en amenant les trois belles filles dont le peintre va extraire le modèle idéal) pour reparaître ensuite en *silhouette* sur la toile à gauche.

²⁷ Les néo-platoniciens interprètent en effet le mythe de Jupiter castrant son père «Saturne» comme l'opposition entre «vie contemplative» et «vie pratique».

²⁸ Cf. A. Chastel, «La mélancolie de Laurent de Médicis», *op. cit.*, t. 1, pp. 149-159.

²⁹ La position déhanchée, déboîtée du *Jour* est inspirée directement du fameux *torso* dont l'image est associée constamment à la Renaissance avec l'idée du Temps (dévorant les statues) et la mélancolie (SM, ill. 48).

³⁰ Il faut lire à cet égard les lettres de Michel-Ange racontant l'extraction de ses «figures» dans les carrières de Carrare pour percevoir tous ces aléas de l'art: bloc monolithique qui se fissure (d'où l'obsession du *sondage* de la pierre chez ce sculpteur), colonne qui, à peine extraite de son site, se brise, etc.

³¹ «Le professeur Niemann estime possible que Dürer ait voulu dessiner un cube tronqué plutôt qu'un rhomboïde tronqué; mais, à notre sens, ce serait manquer de justice envers Dürer et ses capacités en matière de perspective, ses facultés d'illustrateur et d'artiste, que de lui attribuer un aussi *patent échec* pour honorer ses intentions, alors qu'il possédait tant d'expérience en fait de construction de corps stéréométriques asymétriques» (SM, p. 658).

³² Cf. l'interprétation de Melanchton: «Dürer éleva une échelle qui se perdait dans les nues, et le long de ses degrés il fit, pour ainsi dire, entreprendre une ascension à une grosse pierre équarrie» (SM, p. 497).

³³ Dans les versions de Cranach, la *Melencolia* taille ou casse une baguette de coudrier.

³⁴ Le «sablier» est l'équivalent métonymique (le sable comme résultat de l'effritement de la pierre) de la ruine.

³⁵ Le geste du poing serré rappelle l'obstination du mélancolique «halluciné» qui refuse de «lâcher» son fantasme.

³⁶ Cf. B. Vouilloux, «L'interstice figural», in *Furor*, 19-20, 1990, pp. 53-84.

³⁷ Au sens où des cartes sont «biseautées», c'est-à-dire «faussées», «jouées» d'avance.

³⁸ Avant Freud, le *Problème 30,1*, pose la question de l'«inexplicable» de la mélancolie: «Souvent en effet nous sommes tout chagrins, et à propos de quoi, nous ne saurions le dire; et parfois nous avons bon courage, mais sans raison apparente» (SM, pp. 67-68).

³⁹ Cf. Klaus Ley, «Kunst und Kairos», in *Poetica*, 17, 1985, p. 46 *sqq.*

⁴⁰ H. W. Janson, «The Image made by Chance», in *Essays in Honor of Erwin Panofsky*, éd. M. Meiss, New York, New York University Press, 1961, 1, pp. 254-266 et Didi-Huberman, «La couleur d'écume ou le paradoxe d'Apelle», in *Critique*, 469-470, 1986, p. 606 *sq.*

⁴¹ Cf. Chastel, «Le fragmentaire, l'Hybride et l'Inachevé», *op. cit.*, t. 2, pp. 33-44; et Vinci, *Carnets*, Paris, Gallimard, «Tel», 1987, t. 2, p. 247.

⁴² Cf. l'emblème 39 chez Valeriano, *Hieroglyphica*, 1575: «De circulo, Fortuna» et «De spherica figura».

⁴³ En ce sens, l'allemand *Einfallen* désigne mieux l'invention ou l'inspiration que le latin *furor* (*foris*).

⁴⁴ Cf. E. Panofsky, «Les origines de l'histoire humaine... P. de Cosimo», in *Essais d'Iconologie*, Paris, Gallimard, 1967, pp. 53-104. Voir aussi, dans le livre 7 de l'*Architecture* de Philibert de l'Orme, la fameuse «colonne-arbre».

⁴⁵ C'est le rapprochement que propose Lacan, *Séminaire XI*, Paris, Editions du Seuil, 1990, p. 102, pour l'«anamorphose à la tête de mort» dans les *Ambassadeurs* d'Holbein.

⁴⁶ Chez Virgil Solis, la mélancolie s'appuie, il est vrai, sur une colonne dont les fissures se remplissent d'herbes (SM, 142). Mais ce processus de dégradation végétale est mieux marqué, semble-t-il, à la fin du siècle.

⁴⁷ «Considère l'espoir et le désir (pareils à l'élan du phalène vers la lumière) qu'éprouve l'homme de se *rapatrier* et de retourner au *chaos* primordial... La quintessence de cette aspiration compose l'esprit des éléments...», Vinci, *op. cit.*, 1, 79.

⁴⁸ Cf. l'intégration progressive des Atlantes «au corps rustique» dans la «grotte des Pins» à Fontainebleau d'après les projets successifs de Serlio, ou l'insertion — naturelle à la fin du siècle — des statues non finies de Michel-Ange dans le décor grotesque des Jardins de Boboli (A. Chastel, «Le fragmentaire,...» art. cité, *ibid.*).

⁴⁹ Cf. Doranne Fenoaltea, *Du Palais au Jardin. L'architecture des Odes de Ronsard*, Genève, Droz, 1990.

⁵⁰ Dans l'*Anatomy* de Burton, les signes de la mélancolie deviennent les opérateurs d'une systématique. Cf. E. P. Vicari, *The View from Minerva's Tower. Learning and Imagination in The Anatomy of Melancholy*, Toronto, University of Toronto Press, 1989, pp. 209-212.

⁵¹ Vol qu'entérine l'«augustinisme» à la fin de la Renaissance: les «monstres» sont naturels au regard de Dieu, seul regard vivant et créateur. Dans la perspective «morte» de l'homme, ils sont des aberrations de la Nature.

⁵² W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 1928, trad. fr., Paris, Flammarion, 1985, pp. 251-252.