



HAL
open science

Dürer kitsch

Anne Larue

► **To cite this version:**

Anne Larue. Dürer kitsch. *Romantisme: la revue du dix-neuvième siècle*, 2002, pp.Romantisme, L'image comme signe dans le texte littéraire au XIXe siècle. hal-00560737

HAL Id: hal-00560737

<https://hal.science/hal-00560737>

Submitted on 20 Feb 2011

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

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

Référence : Anne Larue, «Dürer kitsch », *Romantisme*, L'image comme signe dans le texte littéraire au XIXe siècle", 2002.

Qu'est-ce que la *Mélancolie* de Dürer pour les poètes français et anglais du XIXe siècle ? C'est un motif étonnamment précis, aussi facilement transférable qu'une décalcomanie. Je ne parle pas des allusions voilées de gaze à ce qui est mélancolique, clin d'œil érudits qui pourraient éventuellement évoquer, par une association d'idées largement laissée à la discrétion du lecteur, la *Mélancolie* de Dürer entre autres mélancolies possibles. Il s'agit bel et bien, au contraire, des cas où la *Mélancolie* de Dürer, elle et pas une autre, sort toute armée et toute casquée de la cuisse du poète, avec tout son fournement (lequel n'est pas toujours des plus légers).

Ces lourdes *ekphraseis* sont d'autant plus surprenantes que la mélancolie est naturellement lyricophile. Quelle poésie, en effet, n'est pas toujours un peu mélancolique ? Rien n'est plus vague, ni plus diffus, ni plus souple, ni plus adaptable que ladite "mélancolie", qui rime si bien avec "ancolie" ; et rien n'est plus immédiatement lyrique que le chant de son seul nom. Victor Hugo, dans *Les Contemplations*, intitule *Melancholia* un poème qui n'a rien à voir avec la mélancolie ; après lui Verlaine, qui donne également ce titre à une section des *Poèmes saturniens*. La mélancolie offre à tout texte poétique la caution de sa noble tristesse et de sa profondeur lyrique.

La propagation du tendre virus mélancolique au sein de la lyrique est une telle maladie galopante, dans la poésie anglaise du XIXe siècle, que Keats s'en insurge dans son *Ode à la mélancolie*, faisant sonner durement le "No !" d'un refus net et clair. Non, non et non, la mélancolie n'est pas un tissu de fadaïses plates et décolorées ! Non, elle n'est pas une éternelle redite, un cliché poétique ! Assez bu l'eau du Léthé ! Assez pressé l'aconit ! Assez décocté la belladone ! Assez égréné les baies de l'if ! Assez de phalènes, de scarabées, de hiboux ! Assez de ce bestiaire et de cette pharmacopée ! Assez de potions pour magie sombre ! Assez coulé d'encre pour décliner toujours sur le même ton (noir, c'est noir) des chagrins désormais usés¹ ! La mélancolie demande qu'on renouvelle son magasin des accessoires, et qu'on balaye d'un revers de main toute cette bimbeloterie hors d'âge. Elle est non pas traditionnelle bile immuablement noire, mais pluie nouvelle qui brise et ranime à la fois les fleurs ; elle est paradoxale comme le courroux d'une maîtresse, et douce-amère comme la Beauté qui doit mourir. Michel-Ange écrivait déjà combien son allégresse était mélancolie ; Keats renoue avec cette ambivalence fondatrice du plaisir mué en poison, de la félicité toujours un peu voilée. Mais ce n'est pas là le constat d'une âme faible et chagrine, geignant sur l'extinction des lumières du monde ; au contraire, la mélancolie est un âpre raisin qu'on écrase sur son palais d'une langue puissante, cette langue puissante qui doit être celle de la poésie. Point de mièvrerie, d'afféterie pour la vraie mélancolie : une saveur nouvelle, amère et pourtant ardemment goûtée.

Tel est l'univers ordinaire de la mélancolie poétique : tristesse et lyrisme sont au rendez-vous. Or la *Mélancolie* de Dürer tranche nettement sur cet usage, fût-il celui, plus âpre et vrai, de Keats. Dans les textes que nous allons citer, elle n'est *pas triste* et elle n'est

¹ Voir John Keats, *Ode on Melancholy*, voir par ex. *The Portable Romantic Poets*, ed. de W. H. Auden et Norman Holmes Pearson, New-York, Penguin Books, 1978, p. 390-391.

pas poétique. Elle n'a rien à voir avec l'expression personnelle et lyrique du malheur, ni même avec la déploration générale sur l'état du monde. Elle n'est en rien un avatar du cliché de mélancolie qui sévit en poésie. Elle n'est nullement tristesse lyrique ovidienne. Elle relève d'un tout autre domaine : celui de l'aspiration (souvent impuissante et découragée) à la connaissance. C'est un premier point : la mélancolie romantique et post-romantique, pour peu qu'elle soit indexée à Dürer, est avant tout un problème de *libido sciendi*. C'est donc une chose très particulière que cette *Mélancolie* de Dürer, au sein des autres manifestations de la très générale mélancolie.

La fortune du motif de la *Mélancolie* de Dürer dans les textes poétiques en France et en Grande-Bretagne est totalement différente. En France, on dispose d'une telle chaîne de *Mélancolies* de Dürer, dans les textes poétiques, que cette image finit par agir comme un logotype, chaque nouvelle occurrence convoquant implicitement les précédentes. Cela donne à la *Mélancolie* une visibilité et une mobilité particulières : étant elle-même gravure au départ, elle rejoint le destin des gravures romantiques, et nous allons voir comment elle s'apparente, du point de vue du fonctionnement, à une "vignette" d'illustration. Le kitsch peut être défini succinctement par un double critère : la dévaluation par transfert répété et la saturation qui en résulte. Ces caractéristiques sont celles, notamment, de la vignette d'illustration romantique, qui se répète, qui est partout, qui prolifère sans fin sur tous supports. En France, la *Mélancolie* de Dürer est kitsch au sens où est kitsch la vignette d'illustration.

En revanche, en Grande-Bretagne, patrie de *Dejection : An Ode*, de Coleridge, et autres déplorations mélancoliques, James Thomson "B. V." est un autarcique. A la fin du siècle, ce poète écossais isolé consacre un poème narratif long comme une nouvelle à une promenade dans des enfers dantesques et léopardiens. Cette visite nécropolitaine culmine sur la *Mélancolie* de Dürer, devenue personnage à part entière du théâtre de la connaissance humaine. Mais cette *Mélancolie* de Dürer écossaise n'intéresse pas directement le kitsch, même si elle fait partie d'un dispositif d'*heroic fantasy*.

Dans ce poème intitulé *The City of Dreadful Night* (1874)², en effet, la *Mélancolie* de Dürer est une allégorie, opposable au Sphinx. On voit, successivement, un ange, un soldat et un homme désarmé tenter de combattre ce Sphinx impassible et granitique, qui ne bouge pas et ne regarde personne. Tous ces héros sont défaits et se désagrègent sous le non-regard du Sphinx. En fin de compte, la cité de l'épouvantable nuit retombe dans son immobilité première, dominée qu'elle est par deux gigantesques statues : le Sphinx, et la *Mélancolie* de Dürer. Ces deux-là s'affrontent dans un combat pétrifié, éternel, combat qui mime aussi celui de l'homme et de la femme : la Mélancolie est la Reine de la cité, tandis que le Sphinx incarne le principe masculin. "J'ai vu ta virilité cachée" : on pense au combat amoureux et copulatoire du Sphinx et de la Chimère dans *La Tentation de saint Antoine* de Flaubert, qui enfante une lignée de monstres. Mais cette Mélancolie durérienne dérive également de la Nature du "Dialogue de la nature et d'un Islandais" qui figure dans les *Petites Œuvres morales* de Leopardi. James Thomson était un lecteur fervent de Leopardi³. Cette personnification de la Nature est décrite comme "une

² Le poème est publié en 1874 dans une revue, mais passe presque inaperçu : quelques années après, il est édité en recueil séparé et connaît un réel succès. Bertram Dobell s'attache aux destins de James Thomson, et se fait son biographe. Il réédite en 1884, 1895 et enfin 1910 *The City of Dreadful Night*. Voir notamment *The City of Dreadful Night and other poems*, London, Bertram Dobell, 1910, recueil d'extraits choisis.

³ Nombre de détails traduisent cet attachement : le refus du suicide par solidarité humaine, détail qui figure dans de multiples œuvres de Leopardi, ou le fait de s'asseoir avec lassitude à la fin du périple, comme le fait le berger errant des *Canti*, par exemple.

femme gigantesque”, avec un visage “mi-terrible, mi-beau”. L’allégorie de la *Mélancolie* de Dürer chez James Thomson tient de ce portrait. Elle n’est pas sans rapport également avec celle de Théophile Gautier, auteur très lu en Grande-Bretagne, et qui consacre à la mélancolie de Dürer un long poème en 1834.

Les références s'empilent sur cette *Mélancolie* de Thomson, espèce d'Arlequin littéraire, toute de pièces et de morceaux. Le procédé qui est en jeu (le collage citationnel) ne relève cependant pas du kitsch, car les sutures sont invisibles et le portrait de *Mélancolie* totalement unifié en fin de compte, malgré ses sources diverses. Dans le kitsch, au contraire, le support jure outrageusement avec l'objet ; le placage est visible ; la distorsion entre le statut de l'œuvre d'art originelle et son avilissement sur un support dégradant est patente. Il n'est rien de tel chez James Thomson : au contraire, la *Mélancolie* tire sa grandeur de sa généalogie textuelle, qu'elle ne renie certes pas. Elle est un condensé de références, tout cela pour se heurter à un trou noir, pour lever sur le néant le dernier rideau du dernier théâtre. Elle veut savoir, mais il n’y a *rien*. Tel est l’ultime drame léopardien de la *Mélancolie* de Dürer, revue par un poète écossais fin-de-siècle.

Qu’en est-il en France, dans la patrie même de *L'Angélus* de Millet, devenu (pauvre de lui) le symbole et l’emblème du kitsch ?

Salvador Dalí est l'auteur d'un grand texte théorique qui s’ignore sur le kitsch : *Le Mythe tragique de l'Angélus de Millet*⁴. Écoutons-le raconter comment il a été saisi par la prolifération, inquiétante et obsédante, de l’*Angélus* de Millet livré à la reproduction en nombre sur le support dégradant d'un service à café. Un jour, le peintre espagnol aperçoit, dans la vitrine d'un marchand, un service à café entièrement voué à *L'Angélus* de Millet, motif reproduit sur la cafetière et sur chacune des multiples tasses. “J’en reçois un choc considérable, la répétition du thème faisant prendre à l’image obsédante un caractère de stéréotypie atroce et bouleversant”⁵. Pour le chantre de la méthode paranoïaque-critique, “méthode spontanée de connaissance irrationnelle fondée sur l’association interprétative-critique des phénomènes délirants”, il n’y a pas de hasard dans la vie : la rencontre d'un tel service à café, insipide et démultiplié, sert de prétexte à la construction de délires créatifs, raisonnés, réflexifs et organisés.

Que la folie soit un principe d'organisation de la pensée n'est pas en soi pour nous surprendre : chaque poète, chaque philosophe a ainsi son délire préféré et signifiant, que ce soit la phobie d'avoir des organes chez Antonin Artaud, ou la schizophrénie chez Deleuze et Guattari, dans *L'Anti-Œdipe*, par exemple⁶. Chaque créateur forge une folie médiatrice et métaphorique qui devient, à titre d'image et de représentation heuristique, son emblème, son porte-drapeau. Chez Dalí, la conquête de l'irrationnel glorifie le mode d'approche "paranoïaque". Le peintre se représente comme saisi par la vision du service à café, qui est supposé générer chez lui un trouble intense et fécond. En témoigne un ressassement du thème de *L'Angélus* de Millet dans sa peinture des années 30 : on peut citer entre autres *L'Atavisme du crépuscule* (1933), *L'Angélus architectonique de Millet* (même année) ou *L'Angélus de Gala* (1935).

⁴ Paris, Pauvert, 1978.

⁵ *Id.*, p. 94-95.

⁶ A noter que ces auteurs reprennent partiellement l'idée du "corps sans organes" d'Artaud dans cet ouvrage même et dans d'autres.

Dégradation et saturation sont les deux points d'ancrage du kitsch. La scène est dégradée du fait même qu'elle est transférée, de la toile originelle sur un objet utilitaire ; elle est multipliée à l'identique par un mode de reproduction en nombre, sur chacune des tasses et sur la cafetière. Ce double trait renvoie à la gravure, et à tous les procédés techniques qui naissent au XIXe siècle pour reproduire en nombre des images. Le XIXe siècle, en France, génère une hantise réactionnelle à l'encontre des affiches, gravures, réclames, prospectus, journaux, vignettes, etc. Ces objets sont réputés hideux ou vulgaires. L'affiche est la gangrène des villes, les gravures celle du livre ; l'une assaille les monuments réels, l'autre la métaphore de monument qu'est devenu le livre⁷. Cette prolifération, inquiétante, marque l'avènement d'un nouveau règne, celui du plat et du plaqué⁸, étranger à toute essence, à toute unicité et à toute profondeur ontologique. Par ailleurs, les affiches et les gravures sont l'indice d'une poussée intolérable des arts "mineurs", décoratifs, au détriment de la noblesse supposée des Beaux-Arts.

Le traitement de la *Mélancolie* de Dürer dans la poésie française du XIXe siècle s'apparente à celui des vignettes dans l'illustration romantique : le motif, reproduit en nombre, prolifère sur un fond de dépréciation, si on se place du point de vue des Beaux-Arts ; mais si on épouse la dynamique du siècle, on mesure alors sa valeur en tant que logotype - sa "stéréotypie", comme écrit Dalí au sujet de *L'Angélu* - fonction qui détermine une série d'effets que nous allons à présent envisager, et qui vont de l'épidémie au politique.

*

Le point de départ du succès de la *Mélancolie* de Dürer dans la poésie française est l'érudition germanisante de Nerval, point étrangère au long poème de Gautier, *Melancholia* (1834), qui accorde une place prépondérante à la description de la gravure allemande. On connaît le cauchemar sur lequel s'ouvre *Aurélia* : celui de l'ange mélancolique de Dürer, contraint à un vol pénible et vacillant, déchirant dans sa chute ses ailes aux toits et balustres. Sans doute sous l'influence de son ami, Gautier voit la *Mélancolie* de Dürer partout. Par exemple, lisant "La Maison démolie", publiée dans les *Chants modernes* de Maxime Du Camp, il y trouve "le souvenir mélancolique" qui "s'assoit sur les ruines dans la pose de l'ange d'Albert Dürer"⁹. En réalité, le poème de Du Camp ne fait aucune allusion précise à la gravure de Dürer¹⁰.

La mode de la *Mélancolie* de Dürer est lancée. Cazalis, entre autres, lui consacre un sonnet. Je ne relèverai ici que quelques occurrences parmi les centaines que répertorie James S. Patty¹¹, afin de mettre en évidence certains traits de leur fonctionnement comme logotype. Théodore de Banville, dans "Le Stigmate", poème qui figure dans le recueil des *Cariatides* (1842), décrit non pas la gravure de Dürer mais *le décor sur lequel elle se détache* :

Le mur était tendu de cette moire brune

⁷ Voir Ségolène Le Men, *La Cathédrale illustrée de Hugo à Monet. Regard romantique et modernité*, Paris, CNRS Ed., 1998.

⁸ Voir Philippe Hamon, *Expositions, littérature et architecture au XIXe siècle*, Paris, Librairie José Corti, 1989, chapitre "Le plaqué et le plat".

⁹ Théophile Gautier, *Histoire du Romantisme*, Paris, Charpentier, s. d. [1874], "Les progrès de la poésie française", rééd. Slatkine, p. 372.

¹⁰ Voir Maxime Du Camp, *Les Chants modernes*, Paris, Librairie nouvelle, 1860, p. 248-255.

¹¹ *Dürer in French Letters*, Slatkine, 1989.

Où vient aux pâles nuits jouer le clair de lune,
 Et pour tout ornement on y voyait en l'air
 La Melancholia du maître Albert Dürer,
 Cet ange dont le front, sous ses cheveux en ondes,
 Porte dans le regard tant de douleurs profondes¹².

La gravure signe le décor sans qu'il soit besoin de la décrire : elle contribue à son ambiance sombre et douloureuse. Déjà, dans le poème de Gautier, la gravure (longuement décrite, en revanche), ne valait pas pour elle-même, mais comme repoussoir : elle s'opposait terme à terme au portrait de la mélancolie moderne, "petite-maîtresse" prenant des poses. Elle était supposée connue, comme *L'Angélu*s de Millet... On retrouve le même effet-logotype chez Fromentin, par exemple (*Un Été dans le Sahara*, 1857) : un personnage avec "une simple bandelette autour de ses cheveux pendants, un front bombé, un oeil taciturne" lui "rappelle la *Mélancolie* d'Albert Dürer"¹³. C'est encore à un cliché connu que fait appel Michelet, faisant visiter son lieu de travail à sa future épouse : "Mon cabinet, uniquement tapissé de livres, grand, à demi-éclairé, sans autres ornements que le portrait de mon père et une gravure d'Albert Dürer, *Mélancolie*, lui fit un effet assez doux"¹⁴. Faisant pendant au traditionnel "portrait du père", qui lui aussi fait cliché, la *Mélancolie* de Dürer remplit son rôle de pur signe : elle désigne, en face de la piété filiale, les douleurs acceptées de la concentration intellectuelle.

Le motif de la *Mélancolie*, dans ces différents textes, fonctionne exactement comme une vignette : petite gravure sans bords, caractérisée par sa mobilité extrême et par sa faculté à se glisser d'un support à un autre, la vignette est à l'opposé des grandes gravures pleine page, cadrées d'un filet noir, qui sont vouées à la planche hors-texte. Elle fait signe : certains livres sont d'ailleurs connus par leur vignette de titre plus que par leur contenu ou leur auteur ! Elle est dévaluée à force d'être répétée : au XIXe siècle, alors que triomphe la "grande peinture", elle fait figure d'infâme parvenue, justement méprisée.

Le kitsch, en tant que valeur-repoussoir, renforce paradoxalement le critère de fonctionnement de l'histoire de l'art classique, qui repose sur l'opposition du valorisé et du dévalué¹⁵. Ce critère est difficile à éroder : même les esprits les plus avancés du XIXe siècle n'y parviennent qu'à peine. Par exemple, la tentative esthétique de Baudelaire pour concevoir la modernité de 1859 (celle de 1846 était encore celle de la peinture romantique de Delacroix) comme le triomphe du papier, du support léger et éphémère, de l'anonymat ("M. G."), de l'instant capté au hasard et au vol et de la féminité, ouvre une voix mais reste isolée. Dans *Le Peintre de la vie moderne*, en effet, c'est au tour de la "grande peinture" de faire office de repoussoir : les toiles à l'huile,

¹² Théodore de Banville, *Les Cariatides* (1842), Paris, A Lemerre, 1877.

¹³ Eugène Fromentin, *Un Été dans le Sahara*, Paris, Michel Lévy-Frères, 1857, dédicace à Armand Du Mesnil, p. 151.

¹⁴ *Journal*, Paris, Gallimard, éd. de P. Viallaneix puis C. Digeon, 1959-76, t. 2, p. 590, "Mémoires d'une jeune fille honnête", Appendices. Premières impressions, reconstituées plus tard, de sa future femme, Athénaïs Mialaret, entrant dans son cabinet de travail.

¹⁵ Les historiens des "papiers" et de l'illustration sont, en histoire de l'art classique, considérés comme aussi "mineurs" que les arts dont ils s'occupent. On soulignera, par contraste, l'originalité de l'école de Warburg qui considère avec grand intérêt les papiers, canards, feuilles volantes, almanachs... La question de l'illustration romantique, pour l'histoire de l'art classique, n'est pas une question esthétique mais sociologique. Elle s'attache à la publicité, la diffusion, la lecture et les lecteurs, les modes de vente, etc. d'un objet qu'on ne saurait hausser au rang d'art. L'histoire de l'art classique, comme discipline, a un fonctionnement intellectuel encore calqué sur le mode de pensée du XIXe siècle.

lourdes, nobles et durables, le prestige du nom du peintre, le caractère exemplaire de l'image, le triomphe des mâles vertus héroïques et guerrières, telles sont les caractéristiques d'un monde pictural que Baudelaire voudrait voir en décadence (il l'est). Baudelaire, dans sa tentative de mutation esthétique, ne pouvait qu'opposer, au règne conservateur de la "grande peinture", celui, hystérique et sexualisé, des femmes à l'affiche, en couleurs dans les rues, des vignettes, prostituées au tout-venant, et des livres qui se livrent, par livraisons, aux bourgeois à qui l'on fait crédit. En 1863, date de parution du *Peintre de la vie moderne*, la mutation artistique a pris la voie de l'Impressionnisme. Elle tient de cet univers de femmes, de vignettes et d'affiches. Elle montre l'instant saisi, le bonheur d'exister, la force montante que Baudelaire identifiait il y a peu sous les initiales d'un croqueur anonyme, et qu'il voyait à l'œuvre dans son regard affamé d'homme des foules.

Le mépris affiché des grands hommes de ce temps envers la gravure (et les femmes, et les affiches, les journaux au jour le jour, l'instant éphémère et le bonheur d'exister) tente de juguler la puissance d'un *alien* grandissant et envahissant, proliférant, inquiétant au possible. Le kistch fait partie de ces éléments mobiles, migrants, vectoriels que l'époque groupe sous l'appellation dépréciée d'"art populaire". Son essence (comme celle des vignettes, des femmes, du bonheur et des affiches) réside justement dans le transfert d'un domaine à l'autre, dans une faculté de propagation. La puissance de contamination est le propre de la gravure. Il n'est pas étonnant, dans ce climat, qu'un imaginaire de la gravure ancienne se soit développé autour des idées du grouillement, du fourmillement, de la prolifération incontrôlable.

*

La passion de l'eau-forte ancienne anime les contemporains : elle est à la mode, selon le mot de Baudelaire. Elle s'articule principalement autour de Rembrandt, Goya et Callot, dont l'univers est considéré comme celui du plus fantastique grouillement. Dürer ne grave pas à l'eau-forte, mais au burin. Il est pourtant partie prenante de ce fantasme, quoique un peu à part. Il est considéré depuis Gautier comme un "gothique", une âme médiévale, ce qui le fait aussi glisser vers l'univers du fantastique, tel par exemple qu'Ann Radcliff l'aura immortalisé. Gautier, artisan essentiel de la promotion de Dürer en France, est aussi celui qui fait connaître Goya, en l'associant à Callot et à Rembrandt aquafortiste. Auteur des *Grotesques*, il est le champion de l'inquiétante étrangeté des monstres. A propos d'une vieille ballade allemande, dont les romantiques sont fêrus, Victor Hugo ne manque pas l'amalgame : "on dirait une de ces vieilles et admirables compositions d'Albert Dürer ou de Rembrandt"¹⁶.

La force des graveurs des temps anciens, pour les romantiques, tient au dérapage de l'anodin vers l'inquiétant, et à la multiplication des petites figures mal tournées, caricaturales et grimaçantes¹⁷. La caricature est la déformation progressive du réel qui se mue en une autre chose, inconnue et redoutable ; la foule de petits personnages, en eux-mêmes anodins, confine dès lors au monstrueux. Il faut un œil résolument post-goyesque pour trouver inquiétants les *Caprices* de Callot¹⁸, collection de comédiens,

¹⁶ V. Hugo, *Correspondance*, Paris, Albin Michel, 1947, t. 1, p. 453.

¹⁷ Th. Gautier, *Grotesques*, Paris, Charpentier, 1844.

¹⁸ Voir le catalogue de l'oeuvre gravé de Callot : *Jacques Callot (1592-1635)*, Paris, RMN, 1992. Le terme de "fantaisie", comme celui de "caprice", n'a au départ qu'un sens plastique.

d'éclopés, de bohémiens. Selon Hoffmann, pourtant, Callot est "bizarre"¹⁹. Sa "fantaisie" est d'abord prolifération. Hoffmann est séduit par les "mille et mille figures" qui se pressent dans les gravures de Callot : personne "n'a su, comme Callot, rassembler dans un petit espace un nombre infini d'objets". Les graveurs participent d'un imaginaire de la prolifération grouillante d'objets répulsifs. Plus tard, dans *Certains*, au chapitre "Le Monstre", Huysmans évoque avec horreur le "monde des animalcules, des infusoires et des larves" : "rien ne p[eut] égaler l'angoisse et l'effroi qu'épandent les pullulements de ces tribus atroces. L'idée du monstre qui est peut-être née chez l'homme des visions enfantées par des nuits de cauchemar, n'a pu inventer de plus épouvantables formes"²⁰.

En faisant allusion, à propos de Zola, à "ces trous noirs où grouillent des femmes enceintes... Des Callot, quoi..."²¹, les Goncourt renvoient aux bas-fonds de la société, dignes du mépris des classes supérieures ; à la dilatation des ventres, caricaturale et inquiétante ; au grouillement écœurant des femmes porteuses, assurant la gestation probable des monstres à venir (c'est encore un topos du cinéma fantastique, comme le montre *Rosemary's baby*) ; à l'inquiétude de la prolifération, liée à l'engendrement sexué. Tout le dégoût fasciné d'une époque tient dans cette ligne des Goncourt. La gravure exhibe des prodiges de foires, des créatures contrefaites, une familière proximité avec les monstres : chez Dürer, c'est un monde que le Chevalier dans la forêt, avec la Mort et le Diable, rencontre tout naturellement sur son chemin, de même que la Mélancolie ouvre son ciel à une chauve-souris à la queue de serpent. Mais au-delà de l'anecdote, ce que la gravure exhibe, indépendamment de son contenu particulier, est son propre mode de fonctionnement, par la reproduction en nombre. La gravure renvoie à la peur des foules, qui étrangle le rire dans la gorge du bourgeois, et à la caricature qui se montre un mode d'agression soudain puissant et menaçant : Daumier, contemporain, est graveur lui aussi...

Le traitement de la *Mélancolie* de Dürer dans les textes français du XIXe siècle est, superlativement et exemplairement, celui de la gravure elle-même. C'est une gravure au carré que la *Mélancolie*, vieille gravure du XVIe siècle devenue vignette au XIXe, c'est-à-dire exportable, en mutation constante, qui glisse continuellement de support en support. L'ancien système des valeurs de l'art déprécie au rang de kitsch ce traitement, sans doute pour masquer l'inquiétude idéologique qui sape, à travers le prétexte des arts, la société elle-même. Avec la gravure, c'est la foule qui monte, celle des classes dangereuses hérissées de piques et de béquilles, grosses de leurs femmes gestantes et de leurs petites vieilles baudelairiennes, que le pavé de Paris semble multiplier à l'infini.

Dans ce contexte, la *Mélancolie* de Dürer, démultipliée par les textes, apparaît comme un *prion* qui migre d'organisme en organisme, qui prolifère et qui sape secrètement les fondements d'une structure, et par extension de toute structure. La *Mélancolie* de Dürer n'est pas là pour réactiver, par l'érudition, le plaisir du texte ; elle ne s'attache pas à un imaginaire poétique de la tristesse noble ou du désespoir humain ; elle n'a aucun sens profond. Comme les affiches ou les vignettes, elle est le plat et le plaqué ; elle est une surface qui migre n'importe où, et qui attire l'attention comme un signe tout en ne

¹⁹ E. T. A. Hoffmann, *Contes. Fantaisies à la manière de Callot, tirées du Journal d'un voyageur enthousiaste*, 1808-1815 pour la première édition allemande, trad. fr. Paris, Gallimard, édition d'Albert Béguin, préface de Claude Roy, 1969, "I. Jacques Callot".

²⁰ Huysmans, *L'Art moderne / Certains*, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. 10 / 18, 1975, p. 389. Premières éditions : *L'Art moderne*, Paris, Charpentier, 1883, et *Certains*, Paris, Tresse et Stock, 1889.

²¹ Jules et Edmond de Goncourt, *Journal*, mardi 18 avril 1882.

voulant rien dire. Sa présence, inquiétante et obsédante, évoque celle des sept vieillards dans le poème de Baudelaire. Un seul vieillard est une très noble allégorie ; mais sept ! La reproduction en nombre de vieillards tous identiques induit une perturbation majeure du sens. Trop de vignettes, d'affiches et de *Mélancolies* de Dürer signent un siècle de clones, qui se sent pour cette raison-même promis à un chaos sans nom.

Anne Larue
Université Paris 13-Nord.