



HAL
open science

Madeleine et Mélancolie

Anne Larue

► **To cite this version:**

Anne Larue. Madeleine et Mélancolie. Les Cahiers du CRLMC, 1999, Marie-Madeleine figure mythique dans la littérature et les arts, Université de Clermont-Ferrand, p. 129-141. hal-00617403

HAL Id: hal-00617403

<https://hal.science/hal-00617403>

Submitted on 28 Aug 2011

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

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

Madeleine et Mélancolie

La peinture, vanité des vanités ?

La *Psychomachie* de Prudence¹ met en scène la déroute des vanités accompagnant celle de la Luxure. Celle-ci combattait la tempérance à coups de violettes et de pétales de roses - *O nova pugnandum species* !² Les Vertus déposaient honteusement leurs javelots à ses pieds³, et toute l'armée suivait le char de la sensualité. Mais la tempérance harangue les soldats, terrifie les chevaux du quadriges avec la croix, voit son ennemie déchirée sous les roues de la voiture, et lui écrase la bouche avec une pierre, pour lui faire boire son sang et avaler ses os réduits en bouillie. Le combat s'achève sur la débandade des voluptueux. Une traînée de colifichets féminins marque le sillage de la retraite : épingle à cheveux, rubans, bandelettes, agrafe, violette, corset, diadème, collier. Toutes ces vanités sont foulées aux pieds par l'armée de la Sobriété, qui ne jette pas à ce butin le moindre regard de coupable convoitise.

Tel est le texte. Mais s'il fallait l'illustrer, on représenterait bel et bien les colliers et colifichets foulés à terre. Là est toute l'ambivalence fondatrice de la représentation des vanités, marquée par un paradoxe de dénégation. La peinture conduit à l'étalement voluptueux des vanités honnies, laissant ainsi percer leur puissance jusqu'à en augmenter, peut-être, le ravissement. "Quelle vanité que la peinture, qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire point les originaux !" ⁴. La phrase de Pascal peut être entendue dans le sens le plus moralement réprobateur : les vanités peintes de Marie-Madeleine repentie n'ont rien d'admirable et ne doivent pas être admirées. Elles ne sont qu'une illusion que l'opération de peinture redouble. Les vanités dans la peinture, au lieu de dénoncer, célèbrent l'objet réprouvé ; la peinture elle-même n'y gagne que d'être dénoncée comme suprême vanité, comme vanité des vanités.

Tel n'est pas l'avis des catholiques au Concile de Trente, qui encouragent l'illustration des saints (avec tous leurs attributs) comme un des outils majeurs de la Contre-Réforme, et apprécient particulièrement Madeleine, "modèle par excellence de la confession exemplaire, de la pénitence parfaite"⁵. Il s'ensuit, au XVIIe siècle, une explosion iconographique magdaléenne sans précédent, qui

¹ Prudence, *Psychomachie*, texte établi et traduit par M. Lavarenne, revu et corrigé par J.-L. Charlet, t. 3, Paris, Les Belles Lettres, 1992.

² *Id.*, p. 61 et suivantes.

³ Hélas, avec des bras sans force : *spicula ponunt / Turpiter, heu, dextris languentibus*

⁴ Pascal, *Pensées*, Lafuma n° 40.

⁵ François Bergot, "Le Rien de tout", dans *Les Vanités dans la peinture au XVIIe siècle*, Paris, Musée du Petit-Palais, 1990-91, p. 44.

devient, dans la peinture italienne, prétexte à l'érotisme⁶ malgré l'orthodoxie du projet.

Je vais donc étudier, au sein du vaste corpus de Madeleine peintes et gravées du XVII^e siècle, les quelques rares figures qui adoptent une pose mélancolique : Madeleine, dans le "désert" où elle s'est retirée, la "main à la mâchoire", se perd dans la contemplation d'objet de méditation et de vanité. A l'intersection entre l'histoire des représentations de la sainte et l'histoire des idées, la Madeleine mélancolique permet de rapprocher deux structures qu'on aurait pu croire sans aucun rapport, deux poses jumelles, dont la confrontation n'est pas sans charme.

Le désert, le vrai

La méditation mélancolique rhabille Marie-Madeleine, brunit et lisse ses cheveux, altère la finesse de ses traits et la revêt de bure des pieds à la tête. Mais cela va-t-il à Madeleine de méditer mélancoliquement ? Elle incarne le repentir, ce qui n'est pas tout à fait la même chose que la méditation.

On a vu que l'idée de Madeleine "pécheresse" ne figure absolument pas dans les textes évangéliques, et que cette accusation, que dédaigne une tradition gnostique hélas étouffée, a été greffée tardivement sur ce personnage. Madeleine n'est coupable de rien ; elle est belle, libre et riche, ce qui suffit à attirer sur elle des injures sexuelles. Pourtant, la tradition qui a fait de Madeleine une pécheresse repentie n'est pas sans fondement. Peut-on risquer ici l'évocation d'un schéma psychologique ? Madeleine concrétise des idées d'érotisme et d'hystérie, comme le montrent ses larmes, ses excès, son gaspillage de parfum, son audace chez Simon quand elle se jette aux pieds d'un invité. On sait le lien que la névrose hystérique, ainsi entendue, entretient à la fois avec l'érotisme et avec la culpabilité. Ainsi, Madeleine n'est pas coupable, mais cela ne l'empêche pas d'incarner à merveille l'idée de culpabilité. Sa légende se prête à toutes ces équivoques. Le repentir permet d'allier les soupirs de la sainte et les cris de la fée. Un certain masochisme fait frissonner l'amante mystique, bien punie de son prétendu passé honteux. Son cœur, qui a fondu aux pieds de Jésus comme neige au soleil, est voué à l'extase. Sept fois par jour, six anges soulèvent de terre l'ermite aux seins nus⁷ : on a connu des pénitences plus sévères qu'une telle cascade de ravissements. La belle ermite, dans sa grotte de Sainte-Baume, est encore bien choyée par le Seigneur, qui ne dément pas la prédilection qu'il a toujours eue pour elle.

Faut-il évoquer, contre ce désert au sens du *Misanthrope* et du Grand Siècle, le vrai désert, où l'homme de Dieu subit des tentations diaboliques et des souffrances psychiques, et où une anachorète, Marie l'Egyptienne, figure proche de Marie-Madeleine⁸, endura bien plus que le renoncement aux perles et aux beaux tissus ? Ce désert est celui que gagnèrent, à la suite d'Antoine, les anachorètes du IV^e siècle. Il constitue le décor des *Apophtegmes des Pères du*

⁶ Voir le texte d'Odile Delenda dans le même volume.

⁷ Voir Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, PUF, 1958, t. 3, vol. 2, p. 846 et suivantes.

⁸ Voir Philippe Loran, *Marie-Madeleine ermite et femme sauvage*, opuscule sans ISBN imprimé à Nantes, mai 1993, BNF Pièce 16° H 493.

Désert, de la *Vie d'Antoine*, de la *Vie de saint Paul de Thèbes* et de l'*Histoire lausiaque*. La belle pécheresse pénitente, se dissimulant sous ses cheveux blonds, est loin de la vieille femme nue qui, quand elle rencontre Zozime dans le désert, doit lui demander son manteau pour se cacher⁹. Le dénuement de l'une n'est que renoncement aux vanités, celui de l'autre est le témoin de sa vie spirituelle¹⁰. Selon Origène, le désert est un entraînement au martyr, et le lieu des plus énergiques combats contre la faiblesse humaine. L'idée de pénitence ou de repentir n'est pas primordiale dans une telle démarche.

Peut-être Madeleine n'a-t-elle nul besoin de Marie l'Égyptienne pour se livrer à la méditation dans le désert. La Sainte-Baume lui suffit pour gagner en mélancolie ce qu'elle perd en vanités. Plus un bijou, plus un colifichet, plus un regret pour Madeleine mélancolique. Elle connaît le dénuement effectif, sans allusion aucune à toutes ces merveilles dont les femmes se dorent pour être adorées, et qui brillent de la fugacité éblouissante de l'instant¹¹.

Mélancolie et méditation

L'activité de méditation se reconnaît, dans les tableaux, à un signe indicateur : la position de mélancolie, tête appuyée sur le bras replié. Or la mélancolie est le pire des tempéraments. Au Moyen Âge, le mélancolique est un fou peureux, anxieux, misanthrope, laid, paresseux, chauve, lycantrope, cupide, perfide, triste, somnolent, jaloux, engourdi, nonchalant, sournois, avare, pusillanime, timide, rusé, grave, amer, fourbe, rhumatisant, dépérissant, vieux avant l'âge, souffrant sans cesse de mille maux et se défiant de ses plus chers amis¹². On n'imagine pas un tel individu méditant noblement sur un crâne.

Il aura fallu qu'à la Renaissance une nouvelle conception de la mélancolie prenne le relais de ces maussaderies médicales. La relecture d'un texte antique, le *Problème XXX*, sans doute une brillante dissertation d'un élève d'Aristote, devient la bannière identificatoire de la nouvelle revendication mélancolique. De lui-même, ce petit texte virtuose, habile défense d'une thèse paradoxale - la mélancolie comme signe de génie et non de maladie - ne voulait certainement pas tant dire. Mais il connut un très grand retentissement à la Renaissance¹³. La

⁹ Voir Emile Mâle, *L'Art religieux du XIIIe siècle en France*, Paris, A. Colin, 1922, p. 241. On remarquera au passage que Zozime se trouve alors certainement nu à son tour. Les anachorètes n'étaient vêtus : quand ils l'étaient, que d'une seule pièce de feuilles de palmier tressé (voir Lucien Regnault, *La Vie quotidienne des Pères du désert en Egypte au IVe siècle*, Paris, Hachette, 1990, ch. V : "Le vêtement"). Quand la sainte s'éloigna, Zozime baisa la trace de ses pas. Il la trouva morte trois ans plus tard et l'enterra avec l'aide d'un lion, fossoyeur bienveillant.

¹⁰ Lucien Regnault, *La Vie quotidienne des Pères du désert en Egypte au IVe siècle*, ch. IX, "L'activité secrète".

¹¹ On pourrait lire "Le Peintre de la Vie moderne" (1863) de Baudelaire, dans *Curiosités esthétiques*, comme une moderne méditation sur les vanités. Celles-ci se trouvent diamétralement inversées, et valorisées comme signes de la fugacité et de l'instant.

¹² Klibansky (R.), Panofsky (E.) et Saxl (F.), *Saturne et la Mélancolie*, études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art, traduit de l'anglais et d'autres langues, Paris, NRF-Gallimard, 1989 trad. fr., p. 31 et suivantes.

¹³ C'est un phénomène assez fréquent à la Renaissance que l'utilisation d'un texte philosophiquement fragile ou théoriquement peu solide comme bannière d'idées capitales. On pense au demi-vers d'Horace, *Ut pictura poesis*, devenu l'emblème de la théorie qui sous-tend

mélancolie, cette maladie mentale, devint la source même du génie intellectuel¹⁴ ; le *Problème XXX* fut promu au rang de texte théorique, et devint le manifeste de la mélancolie entendue comme puissance intellectuelle supérieure¹⁵.

Avant cette petite révolution, on gravait des figures mélancoliques pour mieux concentrer sur elles un blâme virulent¹⁶ ; après, au contraire, la Mélancolie devient une figure noble, quoique douloureuse. Parfois elle se plonge dans une réflexion intellectuelle qui pour être sombre n'en est pas moins énergique et fructueuse, comme l'homme ailé et couronné de la *Melencholia I* gravée par Dürer¹⁷. Parfois le monde qui l'entoure suscite, chez cette pensive et chrétienne figure, un dégoût légitime, car ce monde n'est que vanité et poussière ; la voilà plongée dans une profonde méditation sur quelque objet témoin de toute cette vanité humaine.

Il est encore quelque esprits chagrins pour protester sourdement contre la promotion de la mélancolie. Ils représentant sous ce nom des figures (féminines¹⁸) de vieille lugubre¹⁹, de sorcière²⁰ ou de naufrageuse²¹. Mais la

quatre siècles de "correspondance des arts" (Voir mon article "De l'*Ut pictura poesis* à la fusion romantique des arts", *La Synthèse des arts*, dir. Joëlle Caullier, Lille, Presses du Septentrion, 1998).

¹⁴ Le cliché du fou génial, si répandu et si pourvoyeur de légendes littéraires, est-il un lointain rejeton du paradoxe soutenu dans le *Problème XXX* ?

¹⁵ Voir le texte en version bilingue dans "Aristote", *L'Homme de génie et la mélancolie*, préface de J. Pigeaud, Paris, Rivages, 1988.

¹⁶ On pense aux représentations médiévales d'*Acedia* dans la gravure et la peinture - une fileuse qui boude sa quenouille et en détourne ostensiblement la tête, un homme dormant au coin du feu, guetté par le Diable - ou à celles de "Dame Mélancolie" tant dans l'image que dans les textes (chez Alain Chartier, par exemple). Après l'époque médiévale, on trouve encore des *Acedia* horriblement portraiturees dans la littérature, chez le poète néo-latin Spagnoli, par exemple (merci à Pierre Maréchaux qui m'a indiqué ce texte), et des mélancolies gravées ou peintes de façon à dégoûter celui qui aurait voulu leur ressembler, comme dans l'*Iconologia* de Cesare Ripa ou dans *L'Allégresse et la Mélancolie* d'Abraham Janssens (*Saturne et la mélancolie*, ill. n° 58), où Mélancolie est une vieille femme égotante, laide et mal vêtue.

¹⁷ Dürer, *Melencholia I*, gravure sur cuivre au burin, 1517. Voir *Saturne et la mélancolie*, ill. n° 66.

¹⁸ Par opposition à cette engeance vouée au Diable qu'est la femme, femme que l'iconographie négative de l'*acedia* avait largement représentée comme un objet d'opprobre au XV^e siècle, Dürer (par ailleurs affligé à domicile de la virago qui lui tenait lieu d'épouse) a certainement représenté *un homme* sur cette gravure vouée à la plus noble mélancolie. Les cheveux longs flottants sont à la mode chez les hommes de cette époque. La taille puissante, les épaules larges et le bras musclé de ladite allégorie n'ont absolument rien de féminin. Peut-être même s'est-il gravé lui-même dans ce rôle - "Tu t'es peint, ô Dürer, dans ta mélancolie", pressent Théophile Gautier en 1834. L'existence d'une esquisse représentant une grosse femme parmi les études préparatoires de Dürer va à l'encontre de cette hypothèse, mais tant de changements ont eu lieu entre cette esquisse et la gravure que cette objection est de peu de poids. La femme tient une fleur à la main, le personnage allégorique un compas ; elle affecte un air bonasse, il a le regard dur comme une flèche ; les deux bras de la femme sont réunis en corbeille, tandis que, sur la gravure, le personnage a le poing à la mâchoire. Quant au titre d'une gravure, il n'est pas forcément éponyme de la figure humaine principale qu'on y représente, surtout avant l'*Iconologia* de Ripa (qui, en revanche, fait coïncider les deux).

¹⁹ Voir Cesare Ripa, *Iconologia*, édition moderne de Piero Buscaroli, Milan, TEA Arte, 1992, p. 261 : la mélancolie est une vieille triste et affligée, dans un décor de pierres et d'arbre mort, vêtue de hardes, et sa pseudo-méditation ne porte, à l'instar de l'arbre, ni feuilles, ni fruits. Improductive, elle ne pense qu'à rester assise, immobile.

grande majorité des images en tient pour une noble mélancolie, qui s'abîme avec grandeur dans des réflexions très profondes. Et Marie-Madeleine, ailleurs si blonde, si nue, si offerte à l'extase, devient pour cette cause mélancolique une figure sérieuse et irréprochable, étrangère au piment de la dévotion sensuelle.

Brunes ingrates en méditation

*But, hail thou goddess, sage and holy,
Hail divinest Melancholy [...]
Come, pensive nun, devout and pure,
Sober, steadfast, and demure,
All in a robe of darkest grain
Come [...]
With
[...] looks commercing with the skies,
Thy rapt soul sitting in thine eyes²².*

Voici en quels termes Milton, dans son *Penseroso*, poème de sa jeunesse studieuse, fait l'éloge d'une Mélancolie frugale et contemplative, toute de noir vêtue, cachant sa belle et pudique épaule, et sachant renoncer aux vains appas du monde au profit d'une divine extase qu'on peut lire dans ses yeux : la voie est ouverte à la fusion entre Madeleine et Mélancolie. Mais dans la peinture, il reste difficile d'allier l'extase de Madeleine, toujours quelque peu débraillée, à cette gravité dévote qui, selon Milton, est l'apanage de la mélancolie.

Deux Mélancolies aux accents magdaléniens représentent la "Nonne pensive, dévote et pure" dans toute sa rigueur, sa tristesse et son sérieux. *La Mélancolie* de Domenico Fetti²³ a connu de nombreuses versions. L'une d'elle était connue et

²⁰ Cranach inverse en sorcière maléfique la figure allégorique de Dürer : voir Yves Hersant, "Le regard oblique : note sur une *Mélancolie* de Cranach", *Littérature, Médecine, Société*, Université de Nantes, n° 9, 1988.

²¹ On rencontre plusieurs représentations de femme mélancolique seule sur un rocher comme la petite sirène, tandis qu'au loin passent quelques navires. Les vers qui accompagnent la xylographie intitulée *Melancholia* qui figure dans le livre *I Marmi (Les Marbres)* de A. F. Doni, 1552, en feraient une sorte d'Ariane affligée (voir *Saturne et la mélancolie*, ill. n° 155) ; l'eau-forte d'après G. Salviati, *Melancholia* (vers 1550), évoque plus nettement la noyade et la perte des hommes en mer. La femme, sur son rocher, contemple des vagues qui semblent se former à ses pieds par le seul effet de sa pensée ou de son regard, tandis qu'au-dessus des navires s'amoncellent des nuages de mauvais augure. Pour l'*homo viator*, toute route est peu sûre, mais plus encore la route maritime pour peu qu'on rencontre une pareille Mélancolie...

²² John Milton, *Il Penseroso*, vers 10-11, 30-33, 36 à 40. Traduction indicative : Mais salut à toi, déesse, sage et sainte, / Salut à toi, la plus divine, Mélancolie [...]. Viens, nonne pensive, dévote et pure, / Sérieuse, inébranlable et réservée, / Tout entière revêtue du plus noir costume [...]. Viens [...] Avec [...] tes regards qui ont commerce avec le ciel, ton âme en extase visible dans tes yeux.

²³ Huile sur toile, musée du Louvre. Il existe de ce tableau de nombreuses versions et copies, comme celle du Musée des Beaux-Arts de Nancy reproduite p. 208 dans le catalogue *Les Vanités dans la peinture*.

cataloguée au XVII^e siècle sous le titre de *Magdalene*²⁴.

Cette représentation rompt avec Madeleine en extase, sensuelle et blonde. Brune, avec des cheveux peu abondants et un visage sans grâce, Madeleine, identifiable par le pot de facture grossière, triste avatar d'un vase à parfums, qui figure à ses pieds, est à genoux devant un crâne, qu'elle contemple dans la position de la mélancolie. Autour d'elle figurent non des vanités - bulles et colifichets - mais une palette aux couleurs séchées, une statue inachevée, un livre corné, une sphère armillaire et des outils gisants à terre.

Ces vanités d'un type particulier proviennent des allégories de la géométrie, représentée dans le cortège des arts libéraux. Elle ont transité par la *Mélancolie* de Dürer, qui s'en est inspiré²⁵.

Dürer n'entend aucune vanité des arts et des sciences quand il représente la Mélancolie entourée des objets de la Géométrie. Au contraire, la gravure illustre l'esprit de l'humanisme, l'inspiration de l'intelligence, l'acharnement de l'homme nouveau à percer par tous les moyens les secrets du monde²⁶. Transposés dans un

²⁴ *Les Vanités dans la peinture*, p. 208 ; *Saturne et la mélancolie*, p. 627.

²⁵ Voir *Saturne et la mélancolie*, p. 483 et suivantes.

²⁶ Je soutiens cette hypothèse contre l'avis des auteurs de *Saturne et la mélancolie*. Selon eux, *Melencolia I* se rattache malgré tous ses efforts à la tradition de l'*acedia*. "Ne doutons pas que, en dépit de tout, ce défaut d'employer des choses qui sont là pour qu'on s'en serve, cette indifférence à ce qui est là pour être vu, rattache bel et bien *Melencolia I* à la mélancolie fainéante représentée par la fileuse assoupie ou perdue dans un abattement désœuvré" (p. 493). Pourtant, ce sont ces mêmes auteurs qui déclarent que Dürer a voulu rompre avec la tradition de "Dame Mélancolie", qu'il ne s'inspire pas de ces images mais de celles qui figurent les arts libéraux (p. 483), qu'il médite Marsile Ficin et Agrippa de Nettesheim : le livre I du *De Vita* de Ficin est bien pour eux le coup d'envoi de "la nouvelle conscience humaniste" (p. 395), et *Melencolia I* est "redevable à la notion de mélancolie propagée par Ficin" (p. 447). Comment peut-on en conclure que Dürer véhiculerait encore une conception négative de la mélancolie ? Comment stigmatiser l'"inaction", la "préoccupation obsédante du nerveux" (p. 494), qui, "la chevelure pendante et mal peignée, le regard pensif, navré", incarne la tragédie de n'arriver à rien ? L'éclairage particulier de la scène est ainsi interprété comme la "brune inquiétante de l'esprit qui ne peut ni rejeter ses pensées dans l'ombre, ni les amener à la lumière". Cette "figure languissante" est minée par le "sentiment de n'avoir rien accompli" (p. 297). Pourquoi une conclusion si amère, par rapport à ce qu'ils ont eux-mêmes établi ? Il est vrai qu'à l'époque romantique cette gravure de Dürer a été réinterprétée dans un sens faustien (Carus) découragé (Cazalis) ou dramatique (James Thompson B.V.). Il est vrai qu'une célèbre analyse, attribuée à Melanchton et figurant en fait chez Camerarius (voir p. 679) entraîne sur cette pente interprétative. Mais pourquoi s'acharner à voir un désespéré dans ce personnage qui incarne l'ambition de son époque au savoir et à la découverte ? Faut-il vraiment s'en tenir à l'idée que "dans le Nord les humanistes eux-mêmes n'étaient pas capables de briser avec la tradition médiévale" ? (p. 437).

On pourrait tout aussi bien, sur la base de la même image, inverser totalement les signes. Voici un personnage couronné et ailé, au physique puissant, aux yeux trouant la nuit, qui ne baisse ni ne détourne le regard, au contraire de l'*acedia* médiévale. Cet homme entouré des preuves manifestes du génie de son siècle, est représenté en pleine création intellectuelle et rien ne permet de dire, sinon un préjugé sur ce que doit être la mélancolie, que cette création est un échec. Comme dans *Le Chevalier, la Mort et le Diable*, qui joue habilement sur le contraste entre ces deux registres, le médiéval s'oppose au renaissant ; ici, la chauve-souris diabolique, à la queue entortillée comme celle d'un serpent, qui semble déployer le cartouche du titre sur la peau recouvrant naguère ses entrailles, appartient au monde médiéval, tandis que polyèdre et compas sont résolument humanistes. Cette échelle que le polyèdre semble vouloir prendre d'assaut, qu'est-ce qui permet de la juger comme un signe d'impuissance ? Pourquoi le bâtiment situé derrière la figure ailée est-il considéré communément comme "inachevé" ? Pourquoi ne pourrait-on pas croire que, par son seul regard, qui la fusille, l'homme ailé met en fuite la maudite chauve-souris, monstre médiéval, qui n'a que faire au milieu des symboles de la géométrie humaniste ? "Mélancolie, va-t-en" : on a pu suggérer l'hypothèse que le "I" accompagnant le titre *Melencolia I*

contexte chrétien, et magdalénien de surcroît²⁷, ces objets sont en revanche détournés pour devenir des variantes de vanités. Le style pictural de l'allégorie, qui consiste à accumuler, dans un espace réduit, le plus grand nombre d'objets symboliques contribue à la confusion des deux registres. Ainsi les signes de l'activité de l'esprit humain passent-ils pour les produits fugitifs d'un monde éphémère et corruptible. A l'instar des colliers, verres, sabliers, fumées et fleurs mourantes, les monuments cassés, les livres négligés, les sculptures ébréchées signent désormais aussi la *vanitas*²⁸.

Une gravure à l'eau-forte de Benedetto Castiglione intitulée *Ubi Inletabilitas, ibi virtus* (vers 1650) est très similaire à cette peinture. On y retrouve la sphère armillaire, les outils de peintre abandonnés, le grand livre négligé, où figure, comme par une dérision supplémentaire, la signature en abrégé de l'artiste ; en sus figurent une mandoline retournée et quelques insignes guerriers, jetés à terre. Comme dans l'image précédente, la figure féminine est isolée dans une architecture où elle fait retraite ; au lieu de méditer, elle lit une partition de musique, dans une position de mélancolie et tenant un crâne dans son giron²⁹. Quelle est donc cette figure ? Madeleine ou Mélancolie ? L'allusion à la musique - réputée guérir la mélancolie, où interroger le rapport de l'homme avec l'harmonie des sphères³⁰ -, le chien³¹, le style des objets de vanités entourant la femme vont dans le sens de la mélancolie, tandis que d'autres signes font penser à Madeleine. Est-ce la monstrueuse métamorphose architecturale d'un vase à parfums que cette jarre surgie de la végétation, flanquée d'un chat, et surmontée d'un incertain couvercle de pierre sculptée ? Quant à la devise, *Ubi Inletabilitas, ibi virtus*, elle ne signifie pas "Où il y a impossibilité de joie, il y a mérite, talent", traduction influencée par une idée à priori de mélancolie. Il n'est en fait

pourrait être l'impératif du verbe latin *ire*. Cette suggestion se heurtait à l'assimilation de la figure ailée à l'allégorie traditionnelle - triste, chagrine, impuissante, oisive, pusillanime. La mélancolie elle-même ne pouvait mettre en fuite la Mélancolie... Mais c'est tout à fait plausible si l'on considère que la chauve-souris incarne la mélancolie-*acedia*, tandis que le puissant génie ailé invente, avec l'appui de Ficin et Agrippa, une toute nouvelle mélancolie destinée à supplanter la première. C'est l'ancienne mélancolie médiévale et acédiaste qui est chassée, au profit de la mélancolie renaissante et humaniste, vouée à la noble activité de penser.

²⁷ C'est justement Madeleine au désert qui engendre, comme le précise Louis Réau dans son *Iconographie de l'art chrétien*, l'allégorie dite *vanitas*, qui est à l'origine, en peinture, du genre de la nature morte.

²⁸ Dans *La mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard, 1989, Jean Starobinski énumère les différentes "séries" de symboles agrégés à l'idée de vanité : "Sur quoi sont-ils penchés, ces personnages ? Parfois sur le vide, ou sur l'infini des lointains. Parfois sur des signes où l'esprit rencontre les traces d'un autre esprit : in-folios ou grimoires, figures de géométrie, tables astronomiques, équations insolubles, ou encore, quand prévaut la tristesse : ruines, clepsydres, crânes, monuments écroulés, - morts anciennes indiquant prophétiquement la mort à venir. Sous les yeux du mélancolique, dans les tableaux des maîtres baroques, se déploient les objets emblématiques de l'éphémère : colliers rompus, bougies qui achèvent de se consumer, fragiles papillons, instruments de musique rendus au silence, mélodies arrêtées par la double barre. La pensée du spectateur est conduite vers l'éternel, par la voie du *memento mori* et de la contrition" (p. 49-50). En fait, il faut bien distinguer ces couches de symboles, qui appartiennent à différents registres : vanités magdaléniennes, transfuges de l'allégorie mélancolique. Leur amalgame n'est pas originel ; il est le résultat d'une réappropriation et d'un transfert.

²⁹ Chez Fetti, au contraire, c'est le crâne qui est l'objet de la plus grande attention, tandis que le livre fermé se contente de lui servir de support.

³⁰ La *musica mundana* dont parlent les philosophes de la Renaissance.

³¹ Animal mélancolique. Voir Guy de Tervarent, *Attributs et Symboles dans l'art profane*, Paris, Droz, 1997, p. 121.

pas question de tristesse ou de privation de joie, mais de privation de la condition mortelle, c'est-à-dire en fait de gain d'éternité³². La vertu réside dans le choix de l'immortalité : c'est un message plus magdalénien que mélancolique. Mais en fin de compte, la femme ne dit son nom de Mélancolie, ni de Madeleine.

La même ambiguïté flotte dans un dessin à la sanguine de Nicolas Chaperon (1612-1656), où s'expose au premier plan un grand vase fermé. L'architecture des ruines ne suppose pas à priori la présence d'un grand vase, mais plutôt d'un arbre mort³³, de colonnes tronquées, de pierres dévorées par la végétation. Ce vase, urne dont les accents funèbres ne contredisent en rien l'univers de Madeleine³⁴, pourrait évoquer indirectement son attribut monumentalisé, dans un contexte architectural de "vanités" mélancoliques.

Madeleine avouées

Après ces Madeleine incertaines, au double nom de Mélancolie, comme celle de Fetti, ou empilant des signes ambigus comme celles de Castiglione ou de Chaperon, en voici qui disent leur nom de Madeleine - mais qui n'en semblent pas moins fuyantes, comme si la réunion de Mélancolie et de Madeleine offrait toujours une attirance doublée d'une résistance.

Les tableaux de Georges de La Tour présentent une fois de plus Madeleine brune, aux cheveux lisses et sages, aux traits ingrats, entièrement habillée. Sur quatre tableaux de La Tour relatifs à Madeleine, trois la représentent dans une pose mélancolique. Une seule, la *Madeleine aux deux flammes*, n'adopte pas cette pose. Elle est aussi la plus somptueuse de ces peintures, comme en témoigne la riche robe de Madeleine, galonnée autant qu'une table d'autel, et, près du miroir, un collier de perles, signe défunt mais présent d'une vie passée. Dans toutes les autres peintures de cette série, La Tour fait l'économie à la fois des vanités magdaléniennes et des attributs mélancoliques détournés en vanités. La *Madeleine à la veilleuse*, en position de méditation, semble placée sous le signe de la corde : corde de la discipline, corde de la mèche de la veilleuse, corde qui ceint la taille de la figure. Dans la *Madeleine à la flamme filante*, on retrouve ces mêmes rares accessoires - quelques livres, une discipline de corde tressée, une croix en bois -, qui proclament le règne de Dieu, sans détour par les colifichets, négation des œuvres humaines périssables. Madeleine s'absorbe dans la contemplation d'un photophore : la chandelle qui file n'est pas un symbole abstrait, c'est une bougie réelle soutenue par du fil de fer et placée dans un verre ordinaire. Cette réduction au minimum de la méditation spirituelle est encore plus

³² Traduction figurant p. 628 dans *Saturne et la Mélancolie*. Plus précisément, la devise semble proclamer le mérite des choses non-mortelles, éternelles, renvoyant ainsi à leur destin éphémère les arts, les lettres et les sciences. En fait c'est une devise de vanités beaucoup plus que de mélancolie. La forme abâtardie d'*inletabilitas* dérive de *letalis* (funèbre, mortel, entraînant la perte de l'âme) et de *letaliter* (mortellement), mots attestés en latin tardif. Le mot signifie donc "immortalité".

³³ Ce détail figure dans *L'Iconologia* de Ripa, à propos de la Mélancolie.

³⁴ Le vase à parfums de Madeleine n'est pas sans lien avec l'extrême-onction, les onguents de l'embaumeur. D'ailleurs le Christ, oint par Madeleine chez Simon, a en cet instant le pressentiment de sa mort prochaine.

marquée dans la *Madeleine au miroir*³⁵, qui contemple le reflet d'un crâne. Plongée dans l'ombre, la scène, qui met en valeur le crâne et sa réflexion, élimine presque tous les accessoires et tend au dépouillement le plus total. Nous sommes aussi loin que possible des Madeleine de volupté.

Il arrive pourtant aux Madeleine mélancoliques de s'éloigner autant qu'il est possible, malgré les apparences, de l'idée-même de mélancolie. L'édifiant *Tombeau de Marie-Madeleine*, réalisé à la manière noire vers 1680 par le graveur hollandais Jacob Gole³⁶, représente la statue de la sainte dormant son sommeil éternel sur l'oreiller d'un crâne. Elle adopte la pose mélancolique. Mais ce geste signifie-t-il encore la mélancolie ? Serait-il plutôt une attitude traditionnelle de sculpture tombale ? La nymphe Amydone, que Neptune change en fontaine pour la débarrasser des avances d'un satyre et que grave Girolamo Mocetto³⁷ s'appuie de la même manière sur une amphore se déversant, attribut du dieu qui l'a pétrifiée. La pose est un cliché funéraire. Sur certains tombeaux sculptés, le mort troque la position de gisant contre une attitude mélancolique allongée, le front barré de rides tristes, les yeux ouverts³⁸. Le geste signifie donc le tombeau, non la mélancolie.

Un autre détournement est le fait de Guido Reni³⁹, qui réalise plusieurs peintures⁴⁰ où la sainte, entourée d'un crâne, d'un crucifix ou d'une discipline, contemple les anges, laisse pointer ses tétons à travers la blonde forêt de sa mousseuse chevelure, et sous prétexte de les refuser étale à foison ses colliers et ses onguents. L'une de ses mains est posée sur un crâne ; de l'autre, elle adopte une position mélancolique. Elle semble tirée de la méditation par l'extase. Mais est-ce bien sérieux ? Guido Reni, peintre consensuel, tient sa place dans l'éloquence du système⁴¹ et sait flatter le public par ce détail évoquant à peu de frais la méditation religieuse. L'attitude mélancolique, dans d'autres *Madeleine* de Guido Reni, est d'ailleurs remplacée par une main posée sur la poitrine de la sainte avec un air d'incrédulité comblée.

Est-ce encore la mélancolie que dénote en fait une main qui n'est plus exactement à la mâchoire, et qui semble peigner ou caresser la chevelure d'un geste précieux ? La posture-clé de la mélancolie, qui selon Maxime Préaud permet de déceler dans une image une allusion à la mélancolie⁴², devient ambiguë, riche mais vague. On peut dire, avec les chercheurs de l'Institut Warburg évoqués par André

³⁵ L'illustration non commentée des *Madeleine* de G. de La Tour ponctuent *La mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire* de Jean Starobinski.

³⁶ Graveur à la manière noire né à Amsterdam en 1660 et mort en 1737. Il occupe une place importante dans la gravure hollandaise, et a beaucoup gravé d'après Brauwer, Van Ostade, Téniers (source : E. Benezit, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*).

³⁷ Voir Maxime Préaud, *Mélancolies*, Paris, Herscher, 1982, p. 110.

³⁸ Voir par exemple la sculpture anonyme du monument de Thomas Owen, XVI^e siècle, Londres, Westminster Abbey (reproduction dans *Mélancolies* de M. Préaud).

³⁹ Voir D. Stephen Pepper, *Guido Reni. A complete catalogue of his works with an introductory text*, Oxford, Phaidon, 1984.

⁴⁰ Guido Reni peint des Madeleine en buste, et des scènes d'extase. La position mélancolique est récurrente, même sur certains des portraits.

⁴¹ Très en faveur, G. Reni passait pour le successeur du Caravage et des Carrache. Lionello Venturi en fait le pur reflet de la demande de ses contemporains. Voir E. Benezit, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris, Gründ, 1976, article signé A. J., t. 8, p. 687.

⁴² Voir Maxime Préaud, *Mélancolies*.

Chastel dans l'introduction de *Fable, forme, figures*, que les "motifs spécifiant des particularités ou des attributs" créent une "charge" expressive qui "investit les formules littéraires et les schémas artistiques, et peut donc expliquer leur fixité". La *figura sedens*, avec la main à la mâchoire, est ainsi une "marque forte, trouvaille de l'imaginaire collectif"⁴³. Cependant, pour reconnaissable et spécifique qu'il soit, ce motif finit par s'affaiblir, devenant une espèce de lieu commun de la représentation plastique.

D'un crâne à l'autre, ou le réveil de Démocrite

Quelle est, en fin de compte, la conception de la mélancolie véhiculée par ces Madeleine en méditation ? Ne parlons pas de l'absence de signification d'un geste usé à force de trop dire, mais plutôt du sens plein que peut avoir la figure : elle signe la doctrine du mépris du monde, dans la droite ligne de l'augustinisme. Madeleine ne pense pas, elle médite. Tout la sépare donc de *Melencholia I* de Dürer, quelle que soit l'apparente similitude du geste de la main à la mâchoire. La mélancolie qu'exprime la sainte méditative ne dit rien du pouvoir humaniste de créer le monde à sa mesure. Elle invite au contraire à l'immobile résignation du pécheur. Il n'est pas du tout équivalent de méditer sur un crâne, un livre saint, un livre d'étude, un compas !

La méditation humaniste, plongée dans la contemplation des outils du savoir, représente un danger pour la méditation spirituelle, au sens religieux du terme. Ignace de Loyola conseille, dans ses *Exercices spirituels*, de se claquemurer dans une pièce sombre avec un crâne, afin de méditer sur les quatre fins dernières de l'homme. Les représentations de Madeleine servent cette conception religieuse, contre la conception intellectuelle qui se trouve ainsi combattue. Il serait naïf, en effet, d'envisager l'histoire des formes et des idées comme un déroulement tranquille, et de sous-estimer ces luttes. Il est clair que Madeleine en méditation est une illustration de choix dans le camp spiritualiste, qui voudrait dominer tout le champ de la mélancolie au détriment du clan intellectuel. Un dernier exemple mettra ceci en évidence.

En 1650, Salvatore Rosa peint un *Démocrite en méditation*⁴⁴. Le sujet n'a rien de religieux. Conformément au conte du Pseudo-Hippocrate⁴⁵, Démocrite est un savant qui préfère se séparer du monde, non pour méditer sur les fins dernières de l'homme - et pour cause, il est né avant Jésus-Christ - mais pour travailler en paix. Il se consacre à la dissection d'animaux et à l'étude de la nature. S. Rosa le représente, dans la position mélancolique, méditant non pas sur *un* crâne humain, mais sur *des* crânes d'animaux. Le pluriel fait ici toute la différence.

Ce sujet parfaitement païen, où la mélancolie renvoie à la concentration intellectuelle, est réinterprété par le peintre Mathias Withoos dans le sens de la plus pure vanité chrétienne. A la place du philosophe aux pieds nus, qui contemplait avec un léger sourire les objets de son étude, on dresse le buste de Sénèque le moraliste. *Mors omnia vincit* : le titre est éloquent. Y figurent le chien

⁴³ Voir André Chastel, *Fable, forme, figure*, Paris, Flammarion, 1978, p. 15-16.

⁴⁴ Selon *Les Vanités dans la peinture* (p. 236 et p. 232), ce tableau à l'huile sur toile figurant au musée de Copenhague s'intitule *Démocrite méditant sur la ruine de toutes choses*.

⁴⁵ Voir "Hippocrate", *Sur le rire et la folie*, Paris, Rivages, 1989.

(mort) de la mélancolie, et un vieux livre de botanique tout écorné qui dit assez la vanité de cette étude⁴⁶. Quant aux crânes d'animaux, ils se mêlent à un squelette humain aux allures plus morales que scientifiques⁴⁷.

Ainsi, Démocrite le rieur ne l'emporte-t-il pas sur Madeleine la pleureuse. Démocrite le fou peut bien prôner la réflexion ; il se heurte à Madeleine contrite, fer de lance du camp adverse, qu'on use en somme à des fins bien conservatrices en ce siècle où la raison prétend rendre l'homme maître et possesseur de la nature.

Anne Larue
Université Lumière Lyon 2

Illustrations

- Domenico Fetti, *Magdalene* ou *Mélancolie*, huile sur toile, début du XVIIe siècle. Copie du Musée des Beaux-Arts de Nancy.
- Benedetto Castiglione, *Ubi Inletabilitas, ibi virtus*, gravure sur cuivre à l'eau-forte, vers 1650.
- Nicolas Chaperon (1612-1656), dessin à la sanguine, Cabinet des dessins du musée du Louvre, n° 125 198.
- Georges de la Tour, *Madeleine à la flamme filante*, huile sur toile, XVIIe siècle, County Museum of Art, Los Angeles.
- *Idem*, détail.
- Jacob Gole, *Le Tombeau de Marie-Madeleine*, manière noire, vers 1680.

⁴⁶ Le *Paysage de cimetière la nuit*, influencé par le même tableau de S. Rosa, relève du même esprit. Voir *Les Vanités dans la peinture*, reproduction et commentaire des deux tableaux p. 236-237 et p. 232-233.

⁴⁷ Sur ce motif, voir Louis Van Delft, *Littérature et Anthropologie. Nature et caractère à l'âge classique*, Paris, PUF, 1993.