

21 avril 2011 à Paris

« Cranach, Dürer et la mélancolie »

Une conférence d'Yves Hersant, directeur d'études à l'École des Hautes Études en sciences sociales



La conférence dont on lira ici le compte-rendu a eu lieu dans le cadre des manifestations organisées autour de l'exposition [Cranach et son temps](#) (Paris, Musée du Luxembourg, février-mai 2011). Les deux œuvres étudiées - "Melencolia I", d'Albrecht Dürer et "La Mélancolie" (1532 - Colmar) de Lucas Cranach l'Ancien - sont présentées côte à côte dans l'exposition, pour la seconde fois seulement, après l'exposition *Mélancolie, génie et folie en Occident* du Grand Palais (2005).

On trouvera [ici](#) une bibliographie d'Yves Hersant.

Pour approfondir la réflexion sur la mélancolie, on peut lire Jackie Pigeaud et Jean Starobinski.

À consulter également, les autres contributions publiées sur *Cornucopia* autour de [Cranach](#).

Mise en ligne : avril 2011.

Lucas CRANACH l'Ancien, "La Mélancolie", (1532) , Musée d'Unterlinden, Colmar (source : Web Gallery of Arts)

Yves Hersant commence par rappeler l'étymologie de "mélancolie", qui signifie "bile noire". Dans la théorie des quatre humeurs, la bile noire s'oppose au sang, la bile jaune à la lymphe. À la Renaissance (largement définie, de Pétrarque à Giordano Bruno), la mélancolie est donc d'abord envisagée d'un point de vue médical.

Trois textes sont à cet égard fondateurs. Le plus important est l'un des *Problèmes* (XXX,1) du pseudo-Aristote : il **associe la mélancolie à l'excellence**. Le pseudo-Hippocrate, quant à lui, définit la mélancolie comme une **combinaison de crainte et de tristesse**. Un troisième texte (également extrait des *Lettres* du pseudo-Hippocrate) met en scène le philosophe Démocrite qui rit de tout, y compris des plus grands malheurs. L'on voit alors se dessiner **une troisième association, celle du rire et de la mélancolie** - un rire grinçant, certes, mais il est important de souligner qu'à la Renaissance la mélancolie peut être riieuse. En somme, elle n'est pas ce que nous appelons communément dépression

ou abattement, mais traduit plutôt un état ambivalent - que l'on pourrait presque qualifier de "bipolaire" - entre positif (le génie de l'intellectuel ou de l'artiste mélancolique) et négatif (les gouffres amers où entraîne la bile noire).

[Pour en savoir plus sur ces textes fondateurs, on peut se reporter au [chapitre II](#) de l'ouvrage de **Constantin Zaharia** *La parole mélancolique. Une archéologie du discours fragmentaire*]

À ces trois sources anciennes, il convient d'ajouter le *De Vita* de Marsile Ficin qui est un manuel à l'usage des intellectuels. Conformément à la théorie des humeurs et, spécifiquement, à ce que l'on pense connaître des causes physiologiques de la mélancolie qui menace, plus que tout autre, le penseur, Ficin donne des conseils visant à rééquilibrer les différents fluides du corps et à atténuer la part de la bile noire. Ainsi convient-il de ne pas travailler la nuit, de ne pas s'habiller en noir, de préférer le vin blanc au vin rouge ou encore le poulet au gibier...

**Je suis le Ténébreux, – le Veuf, – l’Inconsolé,
Le Prince d’Aquitaine à la Tour abolie :
Ma seule Étoile est morte, – et mon luth constellé
Porte le Soleil noir de la Mélancolie.**

(Nerval, « El Desdichado »)

Cet état passionne donc les humanistes. Pareil engouement s'explique non seulement par le désir de comprendre et d'analyser les effets et les causes physiologiques de la complexe mélancolie, mais aussi par des implications plus spirituelles.

Albrecht DÜRER, "Melencolia I", (1514), Kupferstichkabinett, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe

(source : Web Gallery of Arts)



On voit ainsi se dessiner une partition religieuse autour de cette question : pour les catholiques, dans la lignée aristotélicienne, la mélancolie peut être la meilleure ou la pire des choses - ce dont témoigne la représentation de Dürer. En revanche pour les Réformés, sous des dehors qui peuvent être séduisants, la mélancolie est assurément diabolique. Et c'est de cette conception que relèvent, une vingtaine d'années après Dürer, les toiles de Cranach.

*

Dürer s'inscrit dans la tradition selon laquelle tout artiste se doit d'être mélancolique. La *Vie des peintres* de Vasari montre bien le poids de cette association : presque tous les (bons) peintres dont il parle sont qualifiés de mélancoliques.

Comment Dürer représente-t-il pour sa part la mélancolie, et quelle interprétation en donne-

t-il ?

Lucas CRANACH l'Ancien, "Melancholie", 1532 (source : Flickr).↓



Lucas CRANACH l'Ancien, "Allégorie de la Mélancolie", (1528) , National Gallery of Scotland, Edinburgh (source : Web Gallery of Arts)↓



Dans tous les cas, on note des constantes d'un tableau à l'autre. Outre le fait que ces oeuvres paraissent au premier abord moins sombres que celle de Dürer, on note la présence d'une dame habillée dans des tons rouges, de *putti* qui jouent (généralement au nombre de quatre ou de seize, c'est-à-dire 4X4 - peut-être pour représenter les quatre humeurs ?), d'une sphère (déjà présente chez Dürer) et d'un levrier. Le chien est en effet considéré comme un animal mélancolique parce qu'il renifle ses excréments, qu'il aime le pourri et le sale.

La "Mélancolie" qui nous occupe, peinte en 1532, conservée au Musée d'Unterlinden de Colmar et exposée jusqu'au mois de juin 2011 au Musée du Luxembourg, paraît la plus belle. Elle est reproduite ci-dessous.

Qu'y voit-on ?

Un des *putti* se trouve sur une balançoire, attachée à un point invisible, hors du cadre du tableau : on ne peut savoir si cet enfant, saisi dans son mouvement aérien, se balance à l'intérieur ou à l'extérieur d'une pièce pour le moins étrange et onirique. Il semble poussé, ou prêt à être accueilli, par les trois autres bambins. Le levrier, au premier plan, regarde dans la

direction du spectateur, tout comme la dame ailée, occupée à tailler une baguette dont on voit, au sol, douze copeaux. Derrière elle se trouvent deux perdrix ; sur une table très claire une coupe d'or et un compotier rempli de fruits d'automne. Et, en arrière-plan de ce tableau lumineux et séduisant, un lourd nuage noir figure une sorte de sabbat.



Si l'on s'intéresse tout d'abord à la dame ailée, qui, malgré ses ailes est tout le contraire d'un ange, on est frappé de sa **puissance de séduction**. Elle est profondément érotisée. C'est une sorte de femme fatale dont le but est de nous piéger. Le rouge de sa robe est un premier indice de son caractère érotique et dangereux. Sa couronne (d'épines apparemment !) est portée avec coquetterie, de biais : le symbole de la passion christique devient ainsi, de façon paradoxale et blasphématoire, une arme de séduction.

Mais on remarque surtout, lorsque l'on considère les lignes de force du tableau, que les principales - horizontale partant du compotier, verticale de la fenêtre, et obliques de la balançoire et de la baguette (voir ci-dessus) - convergent toutes sur le sein de cette "**ravissante**", au double sens du terme : celle qui plaît mais aussi celle qui opère un rapt.

Ainsi, lorsque le propos de Dürer était de représenter, en bon humaniste, le rapport entre la pensée et la mélancolie, Cranach - dans une perspective opposée et néanmoins complémentaire - figure-t-il une femme érotique, ce qui a de quoi

surprendre.

Il faut ici rappeler, pour mieux comprendre le choix du peintre, la pensée de Melanchthon, ce proche de Luther que Cranach connaissait bien et auquel il semble se référer ici. Dans son *De anima*, Melanchthon met le lecteur en garde contre la mélancolie. Les Réformés se méfient en effet de l'habitude latine (et catholique) qui consiste à la considérer comme une marque de génie. Tout au contraire, ils soutiennent qu'elle est **un piège diabolique, et un péché**.

Pour Yves Hersant (qui, sur ce point, se démarque des analyses d'Erwin Panofsky, par exemple, lequel



fait de Cranach un parfait héritier de la tradition suivie par Dürer), c'est dans cette lignée réformée que se situe Cranach : certes "le cadet cite l'aîné, mais il le subvertit."

Ainsi, alors que Dürer met en scène un drame de la conscience, d'ordre spéculatif, Cranach représente-t-il le rapt de l'âme de celui qui se laisse saisir (séduire) par la mélancolie.

La comparaison des regards des deux personnages corrobore cette lecture. Si l'ange de Dürer est offert passivement à notre regard, ne nous regarde pas et paraît plongé dans ses pensées, la dame ailée de



Cranach, quant à elle, nous lance un "regard oblique", selon la formule de Kierkegaard. À travers elle, le peintre ne propose pas une allégorie de la connaissance mais du désir : la dynamique érotique de son personnage féminin s'oppose donc radicalement à l'immobilité spéculative de l'ange de Dürer. Cette femme qui nous regarde est une femme superlative, qui s'emploie à nous réifier, car c'est une ruse de la mélancolie que de paraître séduisante.

Ainsi le regard de la dame en rouge est-il **plus vénérien que saturnien**. Cette parenté avec Vénus est d'ailleurs signalée par d'autres indices dans le tableau.

Parmi les fruits du compotier placé sur la table, on trouve une pomme, fruit de Vénus depuis le jardin des Hespérides. Derrière la jeune femme au sol picorent deux perdrix : or ces oiseaux figurent parmi ceux qui sont consacrés à la déesse de l'amour. Il est peut-être envisageable, dans ce contexte de lui attribuer aussi la ceinture portée par la dame : celle de Vénus, comme le rapporte un épisode du [Livre XIV de l'Illiade](#), était réputée renfermer "les charmes séducteurs, l'amour, le désir, les douces causeries qui captivent l'esprit des hommes, même des plus sages". La présence de la balançoire peut également être lue comme une allusion au signe astrologique de la

Balance, gouverné par Vénus.

Toutefois l'allusion sexuelle de la verge taillée par la jeune femme qui laisse à ses pieds des copeaux est évidemment, à cet égard, la plus significative. Ce geste est à la fois érotique et fatal, puisqu'il évoque aussi bien la masturbation que la castration.

En tout état de cause, plus que de l'ange, cette dame ailée est proche de la **prostituée** ou de la **sorcière** - dont on préconisait de fuir le regard maléfique. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle on faisait entrer les femmes poursuivies pour sorcellerie à reculons dans la salle d'audience de leurs procès.

Les pieds de la jeune femme nous donnent un ultime indice. Ils semblent en décalage par rapport au

sol. On peut considérer que c'est le signe que notre belle jeune femme est boiteuse. Or si on vantait volontiers les mérites sexuels des boiteuses (on pense à Montaigne, [Essais III, 11](#) par exemple), on les suspectait tout aussi facilement de sorcellerie. En outre Cranach peint ici ces pieds (comme ceux de la dame du tableau de



1528 reproduit plus haut) chaussés de pantoufles rayées qui sont d'un emploi assez rare dans son oeuvre. Lorsque de tels souliers apparaissent, ce n'est qu'aux pieds de personnages suspects et malsains, par exemple Dalila. Dans cette mesure, la baguette de bois tenue par la dame en rouge serait non seulement un symbole phallique, mais aussi l'attribut caractéristique de la sorcière.

Si l'on considère à présent de nouveau l'environnement de ce personnage apparemment séduisant mais réellement inquiétant, on se rend compte que le tableau se présente sous le signe du rêve et des fantasmes.

Quel est le statut du paysage, du nuage et peut-être même du *putti* sur sa balançoire en arrière-plan ? est-ce ce que l'on voit depuis une immense ouverture découpée dans la pièce ? est-ce un tableau en trompe-l'oeil qui orne le mur d'une pièce close ? L'espace paraît irrationnel. En outre, lorsqu'on observe les ombres portées, on a l'impression que la source de lumière principale vient de l'intérieur et non de l'extérieur, ce qui nous destabilise encore davantage. C'est ce que l'on nomme *collocatio* en peinture : un lieu de figuration instable, qui trouble le spectateur. Pareil cadre contribue à accroître le malaise qui s'installe progressivement lorsqu'on contemple longuement le tableau.

Au-delà même du mouvement de la balançoire, ce cadre fantasmagique où les objets familiers deviennent source d'inquiétude montre bien que chez Cranach, à l'opposé de ce que l'on pouvait observer chez Dürer, la mélancolie n'est pas synonyme d'immobilité. Elle est tout au contraire **déplacement**, et **translation**.



Cette représentation de la mélancolie n'a rien ni de naturel, ni de convenu : elle rend compte, d'une façon très moderne, d'une **dynamique**, d'une opération, d'une transformation. Le rouge de la robe de la dame nous conduit au noir du nuage (la bile noire ayant cette faculté de transformer en elle d'autres humeurs, par exemple le sang, qu'aurait pu en premier lieu évoquer le choix de cette couleur) ; la séduction de la "ravissante", nous conduit au péché, à la damnation, aux visions d'horreur associées à l'épais nuage noir, dans lequel on distingue notamment un chevalier aux reins piqués par la lance d'une sorcière squellettique tandis qu'au-dessus de celle-ci une autre sorcière, plus gironde et nue, chevauche à l'envers un taureau. Si les allusions sexuelles restent présentes dans cette vision hallucinée,

leur portée angoissante est désormais manifeste. Et le spectateur se trouve renvoyé aux *fantasmata* peccamineux que l'on attribuait aux mélancoliques : ainsi, dans son livre *Des devins* (trad. fr. 1584), Caspar Peucer décrit-il les étranges et effroyables visions qui affectent le mélancolique, les « imaginations de fantômes qui courent devant ou après, et qui menacent de mort les personnes... selon la température et le mélange de ceste bile avec les autres humeurs ».

Au terme de cette analyse, ce qui est particulièrement intéressant c'est que la dame en rouge du tableau n'apparaît pas, au bout du compte comme une personnification de la mélancolie. Ce que montre l'oeuvre c'est **l'effet** produit par la dame, laquelle déclenche un mouvement, une dynamique entraînant le spectateur dans une scène de sabbat. Alors que Dürer représentait la mélancolie comme un **état** liée à une substance, la bile noire, et à un tempérament, Cranach nous la donne à voir comme un **processus** qui conduit celui qui s'y abandonne d'un point à un autre, en une opération délirante.

Claire Sicard.