



HAL
open science

La mélancolie : une esthétique des extrêmes et de la limite

Marie Lou Agostini

► **To cite this version:**

Marie Lou Agostini. La mélancolie : une esthétique des extrêmes et de la limite. Art et histoire de l'art. 2019. dumas-02360267

HAL Id: dumas-02360267

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02360267>

Submitted on 12 Nov 2019

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.

La mélancolie

Une esthétique des extrêmes et de la limite



Mémoire de Master 2 d'Esthétique

Parcours Théorie des arts et de la culture

Université Paris 1 Panthéon Sorbonne

UFR Arts plastiques et Sciences de l'art

Sous la direction de Monsieur Jacinto Lageira

Année universitaire 2018-2019

Remerciements

M. Jacinto Lageira

Thierry Agostini et Michel Struk pour leurs avis et relectures

Table des matières

Introduction	4
Retour historique sur la notion de mélancolie et tentative de définition	6
Introduction de la notion de mélancolie	6
Introduction de la notion de mélancolie au travers de l'exposition : Mélancolie : Génie et folie en Occident	6
Problème de la définition de la mélancolie	12
La théorie des humeurs et le système des tempéraments.....	14
Théorie physiognomonique.....	16
Aristote, le Problème XXX	18
Les figures de Démocrite et d'Héraclite	21
Moyen Âge : acédie, tristitia, mélancolie et religion	22
Redécouverte de Platon et Aristote par Marsile Ficin	25
Exemple : Melancholia de Dürer : analyse inspirée d'un cours de Clélia Nau à l'Université Paris 7	27
Anatomie de la mélancolie de Robert Burton	30
Mélancolie et modernité, le génie mélancolique	33
Le narcissisme de Baudelaire par Starobinski.....	35
La mélancolie et l'expérience du sublime : le sublime kantien.....	40
Le sublime et la mélancolie dans le paysage romantique	43
La mélancolie dans son rapport au temps et aux objets : L'expérience de l'angoisse.....	47
L'angoisse, ses enjeux philosophiques	47
Kierkegaard	48
L'angoisse du Dasein, de Heidegger à Biswanger	52
Sartre, l'angoisse comme conscience de la liberté	58
Exemple de l'expérience d'angoisse, La Nausée de Sartre.	62
Ce que la mélancolie nous dit de notre société : les enjeux d'une esthétique de la limite, entre folie et raison	67
La mélancolie en psychiatrie aujourd'hui	67
Analyse d'œuvre, la mélancolie aujourd'hui	70
La mélancolie, l'imagination et la rêverie	79
Alain Ehrenberg, l'actualité de la mélancolie ou la fatigue d'être soi.....	81
Anselm Kiefer, la mélancolie de plomb	85
Conclusion.....	90
Bibliographie	92
Sitographie	94

« Les Hommes m'ont appelé fou, mais la science ne nous a pas appris si la folie est ou n'est pas le sublime de l'intelligence, si tout ce qui est profondeur ne vient pas d'une maladie de la pensée... Ceux qui rêvent éveillés ont connaissance de mille choses, qui échappent à ceux qui ne rêvent qu'endormis. »

Edgar Allan POE, *Eleanora*

Introduction

La mélancolie est une notion vieille de plus de deux mille ans qui contient toute une histoire de mythes et de représentations. Aujourd'hui définie comme une pathologie psychiatrique lourde, elle était avant cela vue comme un dérèglement de la rate. Celui-ci produisait une trop grosse quantité de bile noire et cela pouvait rendre son sujet fou. Lorsque nous parlons « d'idées noires » ou de se « faire de la bile », c'est à cette histoire que nous nous référons. Les mouvements de nos humeurs colorent nos vies. Lorsque l'on s'imagine la couleur de celle d'un mélancolique, celle qui nous vient immédiatement est le noir. Nous imaginons un poète attristé, le visage reposant dans la main, le regard vide. D'où viennent ces représentations et en quoi sont-elles toujours très actuelles ? Pourquoi associons-nous la mélancolie aux artistes ? De quelle manière un état de tristesse, de grand malheur, peut-il amener à la création ? En quoi cet accès différent au monde peut-il être constitutif d'une grande richesse intellectuelle et créative ? Au cours d'une étude historique de cette notion, nous pourrions observer ses caractéristiques et sa complexité. Elle a en effet énormément évolué au cours du temps. Nous verrons de quelle manière les symboles mélancoliques se sont constitués, et de quelles théories médicales ils découlent. La mélancolie est un lieu de contradictions, de tensions et d'oppositions. Cette dynamique mortifère et créatrice est une source d'inspiration pour les penseurs, philosophes, médecins et artistes depuis que ce mal a été identifié par Hippocrate. Un accès vers le divin, une vision de l'idéal, un don, une punition divine ou encore un trouble psychiatrique, c'est la diversité de ses représentations qui fait la richesse de cette notion. Le spleen baudelairien est un mal qui pourtant n'est pas réservé qu'aux artistes maudits et géniaux. Cette idée doit être comprise, remise dans son contexte, pour que se révèle alors la vraie nature de la mélancolie. C'est une douleur, une lucidité, qui fait de son sujet une victime, mais aussi son propre bourreau. C'est une vie imaginative dense, luxuriante, qui veut à tout prix sortir de sa réalité dont n'émane que la vacuité. C'est un désir de dépassement de l'angoisse, cette expérience qui nous met face à notre liberté et à notre contingence. C'est un état qui facilite

également l'accès à l'expérience du sublime. Une émotivité puissante et cruelle qui, lorsqu'elle parvient à se déposer sur des mots, sur une toile, se transforme en pont vers une couche plus profonde du monde que nous observons et vivons au quotidien. René Char écrivait dans ses *Feuillets d'Hypnos* que : « La lucidité est la blessure plus rapprochée du soleil.¹ » Trop grand et trop chaud pour Icare qui chute, le péché d'orgueil alors punit. Mais aussi la lumière du soleil qui donne à voir une vérité trop crue, trop nette, pour être supportée par un homme. Le mélancolique ne cesse d'aller et venir entre ce qui le dépasse et ce qui le ronge. C'est de cette esthétique de la tension et du mouvement dont il sera question ici, ainsi que de celle de la limite entre raison et folie, qui est bien plus complexe qu'on ne peut le penser.

D'abord, au travers d'un retour historique sur cette notion, dans une tentative de définition. Ensuite, en s'attardant sur des représentations de la mélancolie qui nous éclaireront sur son fonctionnement. Puis au travers des enjeux philosophiques de l'angoisse, qui est constitutive de l'expérience de la mélancolie. Enfin, nous verrons comment cette notion peut nous éclairer sur les sociétés qui l'on interprétée.

¹Char, René, *Feuillets d'Hypnos*, éditions Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1983 p.216

Retour historique sur la notion de mélancolie et tentative de définition

Introduction de la notion de mélancolie

Introduction de la notion de mélancolie au travers de l'exposition : Mélancolie : Génie et folie en Occident

Dans l'exposition de 2005 au Grand Palais, *Mélancolie : Génie et folie en Occident*, le commissaire de l'exposition, l'ancien conservateur du patrimoine Jean Clair, choisit d'approcher la notion de manière historique. C'est un parti pris logique qui permet d'envisager la mélancolie dans la richesse de ses compréhensions, ainsi qu'une ouverture sur ses enjeux actuels éclairée. C'est également l'approche choisie dans ce mémoire. Commençons par rappeler les différents moments de cette exposition.

L'ouvrage *Mélancolie, génie et folie en occident* sous la direction de Jean Clair, reprend le parcours de l'exposition ainsi que ses huit grandes parties :

1. Prologue de la mélancolie antique
2. Le bain du Diable, le Moyen-Âge
3. Les enfants de Saturne, la Renaissance
4. Anatomie de la mélancolie, l'âge classique
5. Les Lumières et leurs ombres, le XVIIIe siècle
6. Dieu est mort, le romantisme
7. Naturalisation de la mélancolie
8. L'ange de l'Histoire, mélancolie et temps modernes

Jean Clair propose l'idée que la réinterprétation de l'attitude mélancolique donnée par des historiens comme Jean Starobinski et Wolf Lepenies représente une mise à distance de la conscience, cela dans un contexte de désenchantement du monde. Dans un premier temps, il rappelle les propos d'Aristote au sujet de la maladie de la bile noire dans le Problème XXX. Il traite ensuite la période du IIIe siècle jusqu'au Moyen-Âge. Il explique que les multiples représentations des tentations des saints ermites et tout particulièrement de saint Antoine

montrent les troubles de l'esprit qui précèdent la Réforme. La condition monastique est un terreau fertile pour l'évolution du trouble mélancolique où les visions sataniques et démoniaques pullulent. Il s'attarde également sur l'iconographie chrétienne qui représente souvent Saint-Jean en mélancolique, c'est la genèse de cette posture avachie, le regard triste et lointain avec le visage qui repose sur la main. L'astrologie médiévale avait établi un lien entre les planètes et les humeurs, en particulier entre Saturne et la bile noire. L'interprétation de Saturne était alors néfaste, c'était l'astre des tempéraments mélancoliques, mais également des marginaux, des êtres déçus, exclus de la société et aussi des artistes. Ils étaient tous appelés les enfants de Saturne.

Pour traiter la période de la Renaissance, il cite le chant XXI du Paradis de Dante. Ce dernier y évoque Saturne comme l'astre de la contemplation et de la sagesse.

CHANT VINGT ET UNIÈME

« Déjà mes yeux s'étaient de nouveau fixés sur le visage de ma Dame, et l'esprit avec eux, et en cet unique objet il était absorbé : et elle point ne rayonnait : « Mais si je rayonnais, me dit-elle, tu deviendrais tel que Sémélé lorsqu'elle devint cendre ; car ma beauté qui, sur les degrés de l'éternel palais, brille, comme tu l'as vu, d'autant plus que plus l'on monte, tant resplendit, que si elle ne se tempérait, à son éclat ta puissance mortelle serait comme une feuille que brise la foudre. Nous sommes élevés à la septième splendeur qui, sous l'ardente poitrine du Lion, darde maintenant des rayons mélangés de sa vertu. Derrière tes yeux dirige ton esprit, et fais de ceux-là des miroirs où se peigne la figure qui, dans ce miroir t'apparaîtra. » Qui saurait quelle était la pâture de ma vue dans le bienheureux visage, lorsque je passai à un autre soin, connaîtrait combien doux il m'était d'obéir à ma céleste escorte, avec un poids contre-pesant l'autre.

Dans le cristal qui, tournant autour du monde, porte le nom de son cher guide, sous qui toute malice gisait morte, je vis de la couleur d'or, à travers laquelle reluit un rayon, un escalier qui si haut s'élevait, que ma vue ne le pouvait suivre. Je vis aussi par les degrés descendre tant de splendeurs, que je pensai que toutes les lumières qui apparaissent dans le ciel, de là s'épandaient. Et comme, par instinct naturel, les corneilles, au point du jour, se meuvent ensemble pour réchauffer leurs froides plumes, puis les unes s'en vont sans retour, d'autres reviennent d'où elles étaient parties, et d'autres en tournoyant demeurent ; ainsi me parut-il qu'il en était là, parmi ces esprits étincelants, lorsque, venant ensemble, ils furent arrivés à un certain degré. Et celui qui s'arrêta le plus près de nous se fit si brillant, que je disais en ma pensée : — Je vois bien l'amour que tu me montres : mais celle de qui j'attends le comment et le quand du parler et du taire reste silencieuse ; d'où je comprends que malgré mon désir, bien ferai-je de ne point demander. Par quoi elle, qui, en voyant celui qui voit tout, voyait ce que je taisais, me dit : « Satisfais ton ardent désir. » Et je commençai : — Aucun mérite ne me rend digne de ta réponse ; mais, par celle qui me permet le demander,

âme heureuse, qui te tiens cachée dans ta joie, apprends-moi la cause qui te fait t'approcher si près de moi ; et dis pourquoi se tait dans cette roue la douce symphonie du Paradis, qui plus bas dans les autres si dévotement résonne.

« Tu as l'ouïe mortelle comme la vue, » me répondit-elle ; « ici point l'on ne chante, par la même raison que Béatrice ne rayonne point. Par les degrés de l'échelle sainte tant j'ai descendu, seulement pour te fêter de mon dire et de la lumière qui me revêt. Plus d'amour point ne m'a fait plus prompte ; autant et plus d'amour au-dessus d'ici bouillonne, comme te le montre le flamboyer. Mais la haute charité qui fait de nous de promptes servantes du conseil qui gouverne le monde, assigne ici, ainsi que tu peux l'observer, les fonctions. » — Je vois bien, dis-je, ô sacrée lampe, comment dans cette cour un libre amour suffit pour marcher dans les voies de la Providence éternelle ; mais ce qui me paraît difficile à comprendre, c'est pourquoi tu as été seule prédestinée à cet office parmi tes compagnes.

Je n'eus pas prononcé la dernière parole, que de son milieu la splendeur se faisant un centre, tourna comme une meule rapide ; puis l'amour qui était dedans répondit : « En moi pénètre la lumière divine, à travers celle dont je m'enveloppe ; et, jointe à ma vision, au-dessus de moi tant m'élève sa vertu, que je découvre la suprême Essence de laquelle elle découle. De là l'allégresse dont je rayonne, parce qu'à la clarté de ma vue j'égale l'éclat de ma flamme. Mais l'âme qui le plus resplendit dans le ciel, le séraphin dont l'œil est le plus fixé sur Dieu, à ta demande ne satisferait pas ; parce que dans l'abîme de l'éternel décret tant s'enfonce ce que tu demandes, qu'à toute vue créée il est inaccessible. Et au monde mortel, lorsque tu retourneras, rapporte ceci, afin qu'il n'ait plus la présomption de tendre à un si haut but. L'esprit qui luit ici est fumée sur la terre, d'où, comme il peut, il regarde ce qui ne peut être vu d'en bas, parce que le ciel le retient dans sa sommité². »

C'est dans le septième ciel du Paradis, dans la sphère saturnienne, que Dante et Béatrice voient un grand escalier d'où descendent une infinité de splendeurs, des âmes ayant vécu une vie contemplative. Saturne n'est plus liée à l'acédie qui alourdit le corps et l'esprit, mais à la légèreté des âmes brillantes qui tournent et volent dans le septième ciel. Les *anime specularici* descendent l'échelle lumineuse qui mène au Divin pour aller à la rencontre de Dante et Béatrice. Dante se rattache à la mémoire d'anciennes représentations selon lesquelles Saturne instaura l'Âge d'or, l'harmonie entre les hommes et l'ordre supérieur. La Renaissance florentine redécouvre le génie mélancolique de l'Antiquité. La folie divine et l'héroïsme spirituel sont prêtés à l'influence de Saturne grâce aux travaux de Marsile Ficin. C'est à cette période qu'apparaît la célèbre gravure de Dürer, *Melancholia*. Aux XVI et XVIIe siècles, le thème suscite des représentations particulièrement riches, où l'espace, les figures et les objets acquièrent un caractère allégorique. Jean Clair cite l'exemple des natures mortes dites

² Dante Alighieri, *La Divine Comédie*, traduction par Félicité Robert de Lamennais, Flammarion, 1910 (p. 337-341).

« vanités » ainsi que les paysages en ruines comme exemples. Enfin, il est aussi possible pour l'artiste de se représenter lui-même comme génie, car il est en proie à la mélancolie.

A l'âge classique la mélancolie perd de sa superbe et devient un simple vague à l'âme. La notion est à nouveau comprise d'un point de vue plus strictement médical. Dans l'exposition Jean Clair a choisi de parler d'anatomie de la mélancolie, avec des artistes comme Georges de La Tour et ses représentations de Madeleine endeuillée et repentante. Ursulla Garrigues ajoute dans son article sur la mélancolie dans l'art cette remarque :

« Le XVII^e siècle nous introduit aussi à un autre aspect de la mélancolie : Robert Burton, dans son *Anatomy of Melancholy* de 1621, constate que la mélancolie est une maladie sociale et se réfère, pour le prouver, à la fameuse histoire de Démocrite et Hippocrate. Le philosophe, qui vivait seul et retiré, passait aux yeux de ses compatriotes d'Abdère pour fou, mélancolique et malade. Ils lui avaient donc envoyé Hippocrate, le père de la médecine, qui leur revient avec ce message surprenant : « Ce n'est pas lui qui est fou, c'est vous, c'est nous, les autres, qui le sommes. » Cette nouvelle approche de la mélancolie, révélant des structures maladiques dans la société humaine, va, dans le domaine de l'art, faire ressortir une autre iconographie : celle du clown/acrobate, de l'Arlequin. C'est justement au début de l'époque rococo, dont le sujet de prédilection est les fêtes galantes et qui ne véhicule que gaîté et légèreté, que Watteau, avec son *Gilles* (1719), va inaugurer la longue série des clowns tragiques, qui, en passant par Rouault et Picasso, ira rejoindre Hopper et servira de base à leurs derniers autoportraits. »³

L'âge des Lumières classe la mélancolie dans le domaine de la folie et de la déraison. Jean Clair cite Descartes, dans ses *Méditations métaphysiques*, au sujet des mélancoliques : « insensés, de qui le cerveau est tellement troublé et offusqué par les noires vapeurs de la bile qu'ils assurent constamment qu'ils sont des rois lorsqu'ils sont très pauvres ». Pour Diderot, c'est une faiblesse intellectuelle et physique. Le livre de l'exposition le cite au sujet de la mélancolie dans l'*Encyclopédie* : « C'est le sentiment habituel de notre imperfection. Elle est le plus souvent l'effet de la faiblesse de l'âme et des organes elle l'est aussi des idées d'une certaine perfection, qu'on ne trouve ni en soi, ni dans les autres, ni dans les objets de ses plaisirs, ni dans la nature [...] »

Jean Clair écrit que pour le savoir désormais laïque, la mélancolie est une maladie de l'esprit et trouve sa place dans une nosologie en tant que telle, elle est appelée à être traitée dans des institutions comme l'asile ou l'hospice. Cependant, la nouvelle subjectivité engendrée par cette rationalité ouvre la porte à ce qui sera appelé plus tard l'intériorité. Ce sera avec la figure de René de Chateaubriand que va s'instaurer le courant romantique dans un décor de nature. C'est un moyen de s'éloigner du monde humain pour permettre au sujet de prendre conscience de lui-

³Ursulla Guarrigue, *Sur la mélancolie dans l'art*, dans *Sociétés* 2004/4 (no 86), pages 79 à 84

même.

La période romantique est traitée dans l'exposition comme le moment de la mort de Dieu et avec elle, le commencement d'un rapport au monde tragique, laissant le sujet mélancolique à sa solitude. Avec Baudelaire et Huysmans, la mélancolie se radicalise et conduit à un véritable désespoir métaphysique. C'est alors le malheur de la condition humaine qui est au centre du mal-être mélancolique, et non plus le besoin de maintenir sa foi. L'une des plus fortes images de cette aliénation est alors celle de l'homme solitaire au milieu des grandes villes. Les représentations principales sont celles du spleen, qui signifie rate en anglais, lieu d'apparition de la mélancolie selon la théorie des humeurs. Les œuvres exposées sont celles d'Eugène Delacroix, Théodore Chassériau, Théodore Géricault, ou encore Caspar David Friedrich.

Patrick Dandrey dans *Les tréteaux de Saturne* propose une analyse intéressante du passage entre maladie physique, affection mentale et névrose psychiatrique. Il pense que : « l'évolution de la pensée, quoiqu'on en ait dit, est plus faite de transitions que de révolutions ⁴ » et qu'à l'aube des Lumières, s'opère une mutation des pouvoirs prêtés à l'imagination. Ainsi, en gardant les contours du concept de l'imagination qui présuppose un pouvoir démoniaque au sens propre et figuré, l'histoire gardera le pouvoir créateur de l'imagination, mais y ajoutera un caractère trompeur. Il n'est plus question de penser l'imaginaire du mélancolique comme capable de sorcellerie concrète, mais plutôt comme le lieu de création de chimères malfaisantes et d'autosuggestions hallucinées. Ce déplacement de la notion de mélancolie s'opère dans l'exposition avec la septième partie, appelée : naturalisation de la mélancolie.

Enfin, la dernière partie s'intitule : l'ange de l'Histoire, mélancolie et temps modernes. Elle traite de la perte de la foi dans le progrès, la fin des utopies politiques ainsi qu'un désenchantement du monde. L'exposition pose alors cette question : Ne pourrait-on pas imaginer, comme dépassement de la postériorité et comme nouvelle vision, une utopie qui inclurait la mélancolie (et le travail de deuil) comme paradoxe d'un nouveau projet historique révolutionnaire ?

⁴ Patrick Dandrey, *Les tréteaux de Saturne, Scènes de la mélancolie à l'époque baroque*, Klincksieck, Paris, 2003, p.256-257

Cette exposition fait une bonne introduction aux problématiques que pose la notion de mélancolie. On peut y voir les liens intimes qui existent entre peur, angoisse, mélancolie, folie médicale, désespoir religieux, création artistique et évolution de la notion en fonction de son contexte social et normatif. Pour entrer à présent plus profondément dans le sujet, il est intéressant de reprendre certains passages de la longue histoire de la mélancolie pour en comprendre plus amplement les enjeux fondateurs et tenter de définir cette notion, avec ses contours mouvants.

Problème de la définition de la mélancolie

« La dépression, terme qui recouvre aujourd'hui celui de la mélancolie, n'est que la patine d'un monument vieux de plus de deux mille ans, auquel chaque époque a apporté sa pierre. Ce qu'est la mélancolie, ce qui affleure encore sous la persistance du mot, évoque une réalité complexe que seule l'histoire du mot et des différents sens qu'il a successivement pris éclaire.⁵ »

« On ne peut retracer l'histoire du traitement de la mélancolie sans s'interroger sur l'histoire de cette maladie elle-même. Car non seulement les thérapeutiques se modifient d'âge en âge, mais les états désignés sous le nom de mélancolie ou de dépression ne sont pas identiques. L'historien est ici en présence d'une double variable. (...) Esquirol se plaisait à répéter que la folie est la « maladie de la civilisation ». Les maladies humaines, en effet, ne sont pas de pures espèces naturelles. Le patient subit son mal, mais il le construit aussi, ou le reçoit de son milieu ; le médecin observe la maladie comme phénomène biologique, mais, l'isolant, la nommant, la classant, il en fait un être de raison et il y exprime un moment particulier de cette aventure collective qu'est la science. Du côté du malade, comme du côté du médecin, la maladie est un fait de culture, et change avec les conditions culturelles. On comprend aisément que la persistance du mot mélancolie – conservée par le langage médical depuis le Vème siècle avant l'ère chrétienne — n'atteste rien d'autre que le goût de la continuité verbale : l'on recourt aux mêmes vocables pour désigner des phénomènes divers. (...) Dès l'instant où les anciens constataient une crainte ou une tristesse persistante, le diagnostic leur paraissait assuré : aux yeux de la science moderne, ils confondaient de la sorte des dépressions endogènes, des dépressions réactionnelles, des schizophrénies, des névroses anxieuses, des paranoïas, etc. (...) À peu près toute la pathologie mentale a pu être mise en relation, jusqu'au XVIIIe siècle, avec l'hypothétique atrabile : un diagnostic de mélancolie impliquait une certitude complète quant à l'origine du mal ; le responsable était cette humeur corrompue. Si les manifestations de la maladie étaient multiples, sa cause était assez simple. Nous avons fait justice de cette naïve assurance, fondée sur l'imaginaire. (...) En devenant plus précise, la notion moderne de dépression recouvre un territoire beaucoup moins large que la mélancolie des anciens. À l'étiologie facile et invérifiée, qui caractérise l'esprit présocratique, l'on a substitué la description rigoureuse et l'on a courageusement avoué que les vraies causes étaient inconnues. (...) Cette modestie, du moins, laisse la voie libre pour la recherche et l'invention.⁶ »

Ce texte de Jean Starobinski est rédigé par un médecin pour ses confrères, mais il est tout à fait pertinent pour amener la question difficile de la définition de la mélancolie. Dans son cadre médical, elle connaît de nombreuses évolutions, tant dans sa forme que dans sa cause. Pourtant, il est possible d'en comprendre certains aspects inchangés, qui permettent de faire le lien entre la mélancolie décrite par Aristote dans le *Problème XXX* et ce qu'on nomme aujourd'hui en

⁵ Pringent Hélène, *Mélancolie, les métamorphoses de la dépression*, éditions Gallimard, collection découvertes Gallimard, 2005 p.13

⁶ Starobinski Jean, *L'encre de la mélancolie*, éditions du Seuil, octobre 2012, p.15-17

psychiatrie la bipolarité. Si ce travail généalogique est un peu coûteux, il reste nécessaire pour saisir plus précisément la richesse des représentations que nous pouvons avoir aujourd'hui de la mélancolie.

Le traitement de ce sujet engage tout d'abord un travail historique, mêlant histoire de la médecine et histoire de l'art. De ce premier temps d'analyse découle naturellement un exercice de conceptualisation philosophique qui amènera à faire la lumière sur la notion de mélancolie comme un trouble de l'humeur qui permet une expérience du monde originale. Enfin, il sera question de comprendre comment l'esthétique de la mélancolie est aussi une esthétique du sublime, des extrêmes, qui traverse les individus empreints d'une grande sensibilité et d'une connaissance de soi entre la pathologie et la lucidité.

L'entreprise de Jean Starobinski dans son livre *Encre de la mélancolie* est d'aboutir, selon ses termes, à une « mise en perspective de la mélancolie [qui] peut donner lieu à un « gai savoir. » » Les aspects lourds et ténébreux de ce mode d'accès subtil au monde, sont tout autant de portes ouvertes à une expérience plus heureuse et créative de l'existence. Cela se fait au travers d'un long chemin comprenant instants contemplatifs, douce tristesse, trouble de l'âme, obsessions et passions fécondes. Chaque aspect négatif a son pendant positif dans cette expérience, du narcissisme à la lucidité, du néant vers le tout, c'est un mouvement constant entre des états extrêmes qui donne une richesse de perceptions tout à fait intéressante. Loin d'être désirable, de par ses aspects douloureux, la mélancolie est une particularité des âmes secouées entre léthargie et créativité.

Revenons à présent sur les différentes époques qui marquent la notion de mélancolie, en histoire de l'art et dans la médecine.

La théorie des humeurs et le système des tempéraments

La théorie des humeurs est une théorie médicale datant de la Grèce antique, théorisée par Hippocrate. L'humorisme est en vigueur de -400 jusqu'au XVIIIe siècle. Erwin Panofsky en fait une description concise et très complète dans son texte consacré à la gravure *Melencolia I*, tiré de *la Vie et l'art d'Albrecht Dürer*. Je cite : « Cette théorie, qui avait pris sa forme définitive dès la fin de l'Antiquité classique, se fondait sur la croyance que le corps et l'esprit de l'homme étaient conditionnés par quatre humeurs essentielles, lesquelles, à leur tour, se trouvaient associées aux quatre éléments, aux quatre vents (ou points cardinaux), aux quatre-saisons, aux quatre phases de la journée et aux quatre âges de l'homme. La bile jaune (*cholera*), correspondant au feu, était censée participer de sa chaleur et de sa sécheresse ; on l'associait donc à Euros, vent chaud et sec, à la période de midi, à la maturité virile. La lymphe, humide et froide comme l'eau, s'assimilait au vent Auster, à l'hiver, à la nuit et à la vieillesse. Le sang, humide et chaud, s'apparentait à l'air, à l'agréable Zéphir, au printemps, au matin et à la jeunesse. Enfin, l'humeur mélancolique (du grec *mélas*, *anos*, noir, et *kholè*, bile), liée à l'élément terre, était supposée sèche et froide, et on l'associait au rude Borée, à l'automne, au soir et à l'âge de la soixantaine. (...)»⁷

L'humeur mélancolique est associée au déclin, l'automne où la Nature commence à mourir, la soixantaine est un moment de grande sagesse pour l'Homme, mais également un passage vers la vieillesse. Dans cette partie du texte de Panofsky commencent à se dessiner les premiers symboles qui représentent le mélancolique. Le soir n'est pas la nuit, la soixantaine n'est pas la vieillesse, l'automne n'est pas l'hiver. La mélancolie est un avant, un lieu de passage vers l'inconnu, vers un extrême. Cette crête, ce lieu de l'avant, n'est pas sans rappeler le moment de l'angoisse chez Jankelevitch. Dans un cours qu'il dispensait à la Sorbonne en 1953⁸, il définit l'angoisse comme un état sans cause identifiable, mais nécessaire. C'est une peur vide, méta-empirique. Ce qui fait l'angoisse, c'est l'instant. L'instant est un objet qui n'en est pas un, ce n'est pas une durée et pourtant ce n'est pas non plus un néant. C'est l'existence réduite au surgissement, à l'apparition, c'est l'arrivée elle-même. Une non chose entre être et non-être, une chose qui n'en est pas une, un je ne sais quoi, c'est la matière de l'angoisse. L'instant initial et

⁷Panofsky Erwin, *la Vie et l'art d'Albrecht Dürer*, aux éditions Hazan, p.242 à 264

⁸Jankelevitch Vladimir, Cours sur l'angoisse en Sorbonne, 1953, document audio consultable sur Youtube à cette adresse : https://www.youtube.com/watch?v=U38VN_avli8&t=7s, consulté le 3 juillet 21019

terminal sont des instants privilégiés de l'angoisse. Par exemple, commencer une chose nouvelle ou alors l'instant terminal, celui de la mort. On tombe alors dans le vertige si on ne passe pas à l'action. Le vertige précipite l'angoisse, l'instant, pour que ce soit passé et que l'instant disparaisse pour laisser place à un état de fait. On remarque que la mélancolie, comme lieu de déclin, est très féconde pour nourrir l'angoisse. Elle s'attache à un événement pur, lorsque la flamme s'éteint c'est un état de fait, ça va mieux, mais le moment mélancolique se trouve à l'automne et non en hiver, au soir et non une fois la nuit installée. L'angoisse est l'appréhension infondée du changement fondamental. Ce que l'homme redoute c'est l'initiation, la nouveauté. Ce que le misonéiste redoute ce n'est ni la nouveauté installée, ni le renouvellement, mais le mystère de l'innovation, l'illusoire objet, la chose fantasmatique. Personne ne peut nous rassurer sur l'instant lui-même qui est l'affaire privée de chacun, c'est là que va se concentrer le « je ne sais quoi » qu'aucun souvenir ne permet d'appréhender. Il n'y a pas d'angoisse dans l'instant présent, mais dans l'instant comme possibilité, flottant. Il parle de l'angoisse de la mort comme de celle de l'instant ultime, absolument dernier, à la fois initiation et terminaison, car il ne comporte aucun au-delà. La mutation du quelque chose au rien. Chacun doit l'accomplir seul. L'homme intervalle n'est pas fait pour l'instant, mais pour l'habitude. Un remède à l'angoisse possible se trouve dans l'intuition et dans le courage. Il faut rendre à l'homme une fraternité avec sa terreur, un courage d'affronter l'instant. Ce moment heureux serait pour le mélancolique celui de la création. Cependant, nous allons voir qu'il semble parfois bien peu armé pour vaincre l'angoisse par l'action. Nous y reviendrons plus amplement plus tard.

Théorie physiognomonique

« Dans tout individu, l'une des quatre humeurs prévaut sur les autres et détermine sa personnalité. (...) Chacun [des tempéraments] se distingue par une constitution physique particulière — élancée ou trapue, sensible ou rude, robuste ou délicate ; par sa couleur de cheveux, d'yeux et de peau (le mot « complexion » dérive d'un mot latin qui signifie « mélange humoral », ou « tempérament » ; en anglais, il désigne également le « teint ») ; par sa vulnérabilité à certaines maladies spécifiques ; et, surtout, par ses caractéristiques morales et intellectuelles.⁹»

Lorsque Erwin Panofsky parle de distinction physique relative à un dérèglement d'une humeur, il fait référence à la théorie physiognomonique. C'est une « science qui se proposait de lire à coup sûr, dans les traits permanents du visage et du corps, les dispositions naturelles, les mœurs, le caractère. Elle se présentait comme « l'art de connaître les hommes » et notamment de percer à jour les méchants en dépit de leur dissimulation. Elle intéressait donc, outre tout un chacun, les ancêtres du psychologue, le philosophe et le médecin »¹⁰. On peut donc noter que le mélancolique a une apparence particulière et remarquable, il est souvent petit et trapu, brun, maladif, avec le teint blafard. Je poursuis la citation : « Tant que la prédominance d'une quelconque de ces humeurs reste dans des limites raisonnables, l'esprit et le corps de l'individu sont seulement caractérisés d'une certaine façon. Mais si cette humeur prend sur lui une emprise incontrôlable — soit par suite d'une augmentation quantitative, due à nombre de raisons, soit par une dégradation qualitative, entraînée par inflammation, refroidissement ou « corrosion » — il cesse d'être un lymphatique ou un mélancolique « normal » ; il tombe malade et peut en mourir. Bien entendu, on ne considérait pas les quatre humeurs, ou tempéraments, comme également souhaitables. (...) Autant la complexion sanguine avait bonne réputation, autant la complexion mélancolique semblait la pire, la plus haïssable et la plus redoutée. Si elle se trouvait en excès, ou enflammée, ou affectée de quelconque façon, elle provoquait la démence ; cette maladie, dont tous peuvent être atteints, les mélancoliques y étaient spécialement prédisposés. Même en l'absence d'un trouble pathologique déclaré, les gens d'un naturel mélancolique — généralement considérés comme *pessime complexionati* (du pire des

⁹Panofsky Erwin, *la Vie et l'art d'Albrecht Dürer*, aux éditions Hazan, p.242 à 264

¹⁰Encyclopédie Universalis en ligne, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/physiognomie/> consulté le 27 juin 2019

tempéraments) — passaient pour malchanceux et déplaisants. Maigre et noiraud, le mélancolique est, disait-on, « maladroit, avare, rancunier, avide, méchant, lâche, infidèle à sa parole, irrévérencieux et endormi ». D'autres le jugeaient « désagréable, triste, oublieux, paresseux et apathique » ; il fuit ses semblables et méprise le sexe opposé ; le seul trait qui le rachète — encore est-il fréquemment passé sous silence dans les textes — est une certaine inclination à l'étude solitaire.¹¹ »

Ce texte met en avant certains éléments qui vont persister dans la définition de la mélancolie. Elle dépend d'une cause tout aussi intérieure — un excès de bile noire — que de causes extérieures à savoir, un excès de boisson, la saison, etc. Aujourd'hui, le mélancolique, ou maniaco-dépressif, bipolaire de type II à tendance plus dépressive, tient son mal tout autant de causes intérieures — un dérèglement probablement chimique que l'on compense par la prise de médicaments — qu'extérieures — des événements traumatiques, un environnement instable. Il faut noter également l'accent qui est mis sur le fait que le mélancolique était un individu d'apparence détestable. Son sort n'était pas souhaitable et il était préférable de ne pas le fréquenter. Erwin Panofsky semble cependant ne pas tenir compte, dans ce passage, de ce qu'Aristote développe dans le *Problème XXX* à propos de cet excès de bile noire. Il nuance cette vision du mélancolique en y ajoutant des capacités intellectuelles et créatrices importantes.

¹¹Panofsky Erwin, *la Vie et l'art d'Albrecht Dürer*, aux éditions Hazan, p.242 à 264

Aristote, le Problème XXX

D'abord, on y retrouve une analogie entre les effets de la bile et celui de la consommation de vin. Pour comprendre le panel varié des symptômes mélancoliques, qui sont polymorphes, il faut comprendre les effets du vin. La gaieté sans cause, sans raison apparente, est un symptôme de la mélancolie ; toutes les variantes des effets de l'ivresse (colère, joie, abattement...) sont autant de symboles de la mélancolie. Le mélancolique n'est pas seulement taciturne ou timide, il peut être loquace ou colérique. Mais on note également qu'il met en avant certains aspects positifs du mélancolique. Il soulève en effet une question intéressante qui va connaître un long développement au cours de l'histoire, le lien entre l'excès de bile noire et le caractère génial de ceux qui en souffrent.

« Pourquoi tous les hommes qui se sont illustrés en philosophie, en politique, en poésie, dans les arts, étaient-ils bilieux, et bilieux à ce point de souffrir de maladies qui viennent de la bile noire, par exemple, on cite Hercule parmi les héros ? Il semble qu'en effet Hercule avait ce tempérament ; et c'est aussi en songeant à lui que les Anciens ont appelé « mal sacré » les accès des épileptiques. Ce qui prouve cette disposition chez Hercule, c'est sa fureur contre ses propres enfants, et la violence avec laquelle il déchira ses plaies, avant sa disparition sur l'Oéta. Ce sont là des emportements que cause fréquemment la bile noire. Ce sont aussi des blessures de ce genre que se fit Lysandre, le Lacédémonien, avant de mourir. On en dit autant d'Ajax et de Bellérophon ; l'un en devint tout à fait fou, et l'autre ne recherchait que les solitudes. Voilà comment Homère a pu dire de lui : « Comme il était en horreur à tous les dieux, il parcourait seul les plaines de l'Alée, dévorant son propre cœur, et évitant la rencontre des humains. » Bon nombre de héros semblent avoir souffert des mêmes affections que ceux-là. [...] Il en est de même de la plupart des poètes. C'est cette espèce de tempérament qui a causé les maladies réelles d'un certain nombre d'entre eux ; et chez les autres, leur disposition naturelle avait évidemment tendance à ces affections. C'était là, ainsi qu'on vient de le dire, le tempérament particulier de tous ces personnages. »¹²

Ce passage donne plusieurs clés importantes pour aider à mieux définir la mélancolie. D'abord, il est question du destin hors norme de ceux qui en souffrent. Cette idée rejoint la seconde, c'est-à-dire qu'Aristote introduit ici le fait que les génies dont il parle sont des mélancoliques, mais également qu'ils sont mal aimés des dieux. Ce désamour est important, car il marque le fait que le génie du mélancolique ne vient plus des dieux, comme le pensait Platon dans le *Phèdre*, mais qu'il vient de la bile noire, directement des hommes. Aristote constate que beaucoup d'hommes d'exception, des politiques, poètes, héros, sont des mélancoliques. Ce qui avait l'air d'être la pire des quatre humeurs devient le tempérament des hommes qui

¹²Aristote, *Problèmes*, Section XXX, dans la traduction française de J. BARTHELEMY-SAINT-HILAIRE, 1891.

accomplissent de grandes choses. Le poète est celui qui connaît la fureur, la sortie hors de lui-même. Le coup de force d'Aristote est de conjoindre l'héritage médical à la fureur platonicienne ; l'autre est en nous, ce n'est plus le dieu qui agit sur nous, c'est la bile noire, déjà à l'intérieur du corps. Ce sera seulement à la Renaissance que les peintres deviendront mélancoliques, par association à l'idée du poète aristotélicien et *ut pictura poesis*, pour Aristote, l'artiste mélancolique est poète. La mélancolie du peintre est liée à la *poiesis*. Aristote ne démontre pas comment l'anormalité des mélancoliques peut être la source du génie ; la condition de cette anormalité est qu'il soit un grand artiste. Il parle d'une symétrie dans le déséquilibre d'une seule humeur ; équilibre dans le déséquilibre, une crête entre deux abîmes. Le mélancolique est dans un état toujours menacé, en suspension ; d'où la surtension constante dans laquelle se trouve le génie. Dans *La Poétique*, Aristote explique : « l'art poétique appartient à l'être bien doué de nature ou au fou ; pourquoi ? Car les premiers se modèlent facilement et les autres sortent facilement d'eux-mêmes. » On observe une reprise de l'idée de la *furor* platonicienne.

Dans son livre *Les tréteaux de Saturne, Scènes de la mélancolie à l'époque baroque*, Patrick Dandrey, professeur de littérature, interprète la Poétique pour comprendre comment la catharsis, ou purgation, peut aider le mélancolique. Il est question ici de sortir de soi les surplus émotionnels afin d'atteindre un état d'équilibre intérieur. Il écrit :

« D'après le témoignage parallèle de la Poétique, cette alternative (entre *manikos* [extatique] et *euphuès* [naturellement doué]) suppose chez le poète, le poète dramatique en particulier, des capacités complémentaires d'empathie et de sympathie : d'empathie, car être *extastikos*, c'est pouvoir sortir de soi, se transporter dans la tête et l'âme d'autrui ; de sympathie, car être *euplastos* suppose la capacité de se modeler sur un autre, de mimer ce qu'il éprouve. Ces qualités concourent à l'excellence poétique, parce qu'est meilleur poète celui qui, tel un fou ou un mime, sait extraire de soi les passions et les sensations qu'il projette sur le public par le truchement d'un verbe éloquent ou d'une fiction ardente :

« En effet, à égalité de dons naturels, les plus persuasifs sont ceux qui vivent violemment les émotions, et celui qui est en proie au désespoir représente le désarroi de la façon la plus vraie, celui qui est en proie à la colère l'emportement de la façon la plus vraie »

Or, ces capacités, selon le témoignage du *Problème XXX*, atteignent leur meilleur développement chez ceux des mélancoliques dont l'atrabile procède d'une chaleur modérée dans l'excès même de son adduction : parce que leur tempérament est à la fois assez ardent pour féconder cette aptitude, et assez contenue pour les protéger de

l'évolution morbide ou du délire sans frein qui est la rançon naturelle de cette ardeur.¹³ »

Cet extrait permet de se rendre compte que le sujet mélancolique se trouve tout autant touché par l'aspect cathartique d'une œuvre que par le désir de créer. Il connaît des visions qui l'amènent à vouloir les retranscrire et les offrir à voir au monde. C'est une force, mais tout autant un danger qui peut mener à un excès semblable à un état d'ivresse, faisant croire au mélancolique qu'il est égal aux dieux du fait de sa perception particulière et de son désir créateur.

L'auteur prend l'exemple des *Essais* de Montaigne pour illustrer ses propos. Il raconte que selon une confidence de l'auteur, il était sujet à des accès de mélancolie qui lui emplissaient l'esprit de « chimères et de monstres fantasques¹⁴ » et que le moyen qu'il avait trouvé pour s'en défaire était de se prendre pour sujet d'étude et sortir de son esprit vers le papier ces pensées malvenues. L'auteur compare cette « rhétorique de la déjection » à l'actuelle psychanalyse qui permet à l'esprit de se libérer du trop-plein de pensées. Il développe cette idée pour permettre de faire la lumière sur le lien entre esthétique créatrice aristotélicienne et les fondements du modèle médico-éthique de la catharsis. Le lien entre le receveur et le créateur d'œuvre est ici exposé comme un moyen pour le mélancolique de parvenir à une libération partielle de sa souffrance.

¹³ Aristote, *Poétique*, XVII, 1455 a 30-32, p.93

¹⁴ Montaigne, *Essais*, I, VIII, « De l'oisiveté », p.33

Les figures de Démocrite et d'Héraclite

Dans cette même idée de limites et d'extrêmes, nous connaissons également les exemples de Démocrite d'Abdère et d'Héraclite, le premier est un mélancolique rieur, le second, un mélancolique triste. L'iconographie de Démocrite, qui est le pendant sanguin d'un Héraclite bilieux, est très présente au XVIIIe ; certains peintres voient pourtant Démocrite le rieur tout aussi mélancolique que l'Héraclite pleureur. La mélancolie peut avoir comme conséquence le rire ou la tristesse selon certains médecins. Est-ce une métaphore de la cyclothymie des mélancoliques ? Cela nous renvoie aux sautes d'humeurs du mélancolique, aux deux extrêmes. Rappelons les histoires tirées de ces deux philosophes du Ve siècle av. J.-C. Héraclite, promis à une fonction honorifique de roi, s'en va dans la montagne pour laisser ce privilège à son jeune frère. Il écrira une œuvre très ardue à comprendre, dans un style poétique, semblable à des prophéties d'oracles, qui témoigne de la profondeur et de la complexité de son esprit. Démocrite s'isole dans une cabane au fond de son jardin pour penser et s'exile ensuite dans les tombeaux, il est la figure de la misanthropie associée à la folie, qui incite à s'éloigner des autres aussi bien que la sagesse, qui nécessite de s'éloigner de toute préoccupation mondaine. Héraclite est le pendant triste de la mélancolie, celui qui pleure des malheurs du monde. On peut se demander si le rire de Démocrite est un rire absurde qui préfère sourire pour contrer sa mélancolie, ou si c'est un rire fou de mélancolique. Les pleurs d'Héraclite sont l'expression de sa souffrance, un choix authentique. Jackie Pigeaud dans son ouvrage *Melancholia*, écrit que le rire de Démocrite est une « sanction de l'incohérence du monde. » Cela semble bien plus probable en effet. Face au trouble mélancolique trois attitudes semblent possibles : le rire pour se distancier, la pétrification de l'impuissance ou les pleurs sincères.

Moyen Âge : acédie, tristitia, mélancolie et religion

Au Moyen Âge, le *Problème XXX* est oublié, seuls les points négatifs de la doctrine des tempéraments restent en mémoire, comme l'avarice, la dépression, etc. Le malheur causé par la bile noire est récupéré par la religion. Il est la conséquence de la Chute originelle et devient le lot de l'humanité pour nous rappeler le péché d'orgueil. C'est en effet à partir du XIIe siècle que la philosophie scolastique réinterprète la mélancolie avec une échelle de valeur chrétienne. La tradition protestante est très dure avec la mélancolie. Elle l'associe au Diable ; dans le vocabulaire chrétien, elle est associée au péché de l'acédie, la *tristitia*. Aujourd'hui nous dirions qu'elle est associée au péché de la paresse qui ouvre à tous les vices. Dans la doctrine chrétienne, il ne faut pas s'attrister, car cela revient à douter de Dieu ; « la mélancolie est l'oreiller du Diable ». Dans le Nord, la tradition protestante est très forte. Elle résiste à l'image de l'artiste génie mélancolique ; au XVIe siècle, l'imagerie du nord est toujours marquée par l'iconographie du Moyen Âge.



Jérôme Bosch, Saint-Jean-Baptiste dans le désert, huile sur panneau, 48,5 × 40 cm, 1489, Museo Lázaro Galdiano, Madrid

On peut le remarquer dans cette peinture de Saint-Jean-Baptiste. On peut voir qu'il semble fatigué, il est allongé par terre, le visage reposant sur sa main, position typique du mélancolique. Il n'est cependant pas dans le désert, comme l'affirme le titre de l'œuvre. Il est dans un paysage étrange, assez rocailleux, mais surtout très vert. Les formes dans le fond semblent être mortes, comme en os ou très sèches, elles rappellent plus le désert, mais elles sont également très lointaines. Au premier plan on voit un agneau désigné par Jean Baptiste, probablement la représentation de l'innocence christique. Il le regarde pourtant avec tristesse et semble désespéré. On remarque également qu'il ne porte pas ses vêtements en poils de chameaux. Ces derniers faisant référence à l'animalité de l'homme nous questionnent sur notre cheminement intérieur. Dans cette représentation, Jean-Baptiste porte des vêtements plus luxueux, un long tissu rose qui semble très confortable. Le Jean-Baptiste mélancolique est ici pur esprit, on ne voit pas son animalité. Même si la technique est plus typique de la Renaissance, l'acédie dans laquelle se trouve le saint est médiévale.

Le Démon de midi est le démon de l'acédie, un moment de doute par lequel passaient parfois les moines ou les ecclésiastiques, insufflé par le Malin. C'est un autre nom de l'*acedia*, qui vient du grec classique *akêdia* et qui signifie « négligence, « indifférence » ou « chagrin ». Constantin l'Africain écrivait que la mélancolie est une maladie de moine intellectuel qui cherche à s'élever vers Dieu. C'est une forme d'*hybris* religieuse. Mais il y a surtout une *tristitia mortifera*, insufflée par le Diable, et une *tristitia salutifera* qui est un aiguillon pour l'âme et doit être considéré comme une vertu. Au XIIIe siècle Guillaume d'Auvergne donne l'acédie comme un mal menaçant surtout le mystique, qui cherche trop à se rapprocher de Dieu. On peut noter ici la constance de cette idée de punition, lorsque les hommes essaient de s'élever. Cette élévation passe soit par l'étude, soit par la création. Ce qui est tout à fait problématique avec l'acédie c'est son caractère polymorphique. Elle ne se fixe sur aucune image ou idée en particulier, elle est l'imagination dérégulée qui amène et contient toutes les tentations. Elle pousse à l'errance de l'âme dans les tentations et le regret de la vie passée, elle fait ne plus aimer le moment présent et le prolonge à la fois.

Ainsi, les caractéristiques principales qui se retrouvent dans l'expérience de la mélancolie sont celles de deux extrêmes, l'un plutôt heureux et créatif, un enthousiasme passionné et productif ; l'autre plus sombre, avec une phase de grande tristesse et d'abattement. Dans tous les cas de figure, le caractère du mélancolique est rude, mais il peut susciter

également une certaine forme d'admiration. Le mélancolique est un individu caractérisé par son désir de savoir, sa capacité à se rapprocher du divin au travers de la réflexion, de son imagination et de la création. « La mélancolie est un « abattement consécutif à une quelconque imagination », affirme le médecin Archigène. « Ceux dont l'intelligence est très fine et pénétrante tombent facilement dans la mélancolie, par la raison qu'ils ont des gestes prompts et qu'ils sont toute préméditation et imagination » enrichit Rufus d'Éphèse, dont la pensée, reprise par Galien, sera transmise à l'Occident.

Les symboles qui lui sont attribués sont l'élément de l'eau, le froid, la vieillesse, une posture songeuse et profonde avec le visage qui repose dans sa main, il est assis. On observe souvent autour de lui des symboles d'avarice, comme une bourse fermement nouée à sa ceinture. Mais aussi des objets liés au savoir tels que des instruments de mesure géométrique ou des livres. Il est fréquent également de trouver des vanités dans son décor, des crânes, des symboles du temps qui passe, des horloges. Toutes ces caractéristiques renvoient à la profondeur de son esprit et au poids de sa connaissance et de ses réflexions. Même si, selon la théorie des humeurs, chacun peut être touché par la mélancolie, on remarque que certaines personnes y sont plus exposées. Les créatifs, les intellectuels et les hommes et femmes ayant une grande spiritualité y sont plus sensibles.

Redécouverte de Platon et Aristote par Marsile Ficin

Au moment de la redécouverte de Platon et Aristote par Marsile Ficin, une certaine perception de la mélancolie est à nouveau mise en avant. Cette idée est celle de la *melancolia generosa*, allant de pair avec la réévaluation de la *vita contemplativa*, la vie contemplative. Au Moyen Âge, le penseur médite pour se rapprocher de Dieu, et non pour se connaître lui-même ; la seule fin est donc l'instauration d'un rapport avec le divin. À la Renaissance, le penseur prend une dimension humaniste. La notion de loisir, *otium*, est redécouverte dans les textes latins, dans les écrits de Virgile notamment, ce n'est plus une paresse, mais un passe-temps de l'homme lettré. Naît donc l'homme lettré, qui a de l'argent et du temps pour lui, d'où le privilège nouveau de la *vita contemplativa*, qui n'est plus forcément liée au divin. La réévaluation de la mélancolie est toujours vécue comme une disharmonie tragique et héroïque ; il faut une dose de démence, de *furor* ; c'est un destin lourd à porter. On voit apparaître également en Italie, à partir du *De pictura* d'Alberti en 1435 pour sa version latine, la notion d'artiste savant. Alberti rappelle que pour peindre un tableau, il est nécessaire d'avoir des connaissances scientifiques, notamment en géométrie, pour construire une belle perspective. Il veut donner aux artistes, dont il est, un statut nouveau, plus de reconnaissance. La peinture devient une *causa mentale*, c'est une activité qui demande de l'esprit et des connaissances, une activité noble.

À la fin du XVe siècle, début du XVIe siècle, la mélancolie devient plus conventionnelle. Elle se rapporte alors plutôt à un chagrin d'amour. Cet affadissement de la mélancolie est notable par exemple dans la poésie lyrique, où on retrouve la figure de la *Dame Mérencolye*, une vieille femme au coin du feu mourant. Elle représente la solitude, la tristesse, la sécheresse et la douleur qui sont propres au mélancolique. Toute dimension positive et profonde, de rapport à la connaissance ou à la création divine, disparaît alors. Un divorce s'opère entre l'imagination et la mélancolie. Au cours du XVIIIe, on peut noter une continuité dans l'affaiblissement de cette association du génie créateur et de la mélancolie. Elle prend alors un aspect adouci, c'est un vague à l'âme sans plus de profondeur. Cela est certainement dû à l'esprit du siècle qui se détache de la religion. La philosophie des Lumières prend pour socle la raison et la sensibilité, il ne peut être admis d'autres sources de connaissance. Le mélancolique n'est pas nécessairement raisonnable, elle menace à chaque instant de faire tomber son sujet dans la folie, il devient inacceptable d'en faire une ressource pour le philosophe dans son travail. La figure mélancolique est cependant toujours présente dans l'iconographie du classicisme et des Lumières, mais elle est multiple.



Pour Cesare Ripa dans son *Iconologie* de 1593, la mélancolie est toujours une vieille femme assise sur une pierre près d'un arbre sans feuilles, une femme stérile dans un décor qui l'est tout autant. La mélancolie est présentée comme une limite et non plus comme possibilité de dépassement. Elle est représentée associée à différentes vanités, celle de la réflexion philosophique avec Héraclite et Démocrite, du savoir avec Saint-Jérôme, des biens terrestres avec Marie-Madeleine. On ne retrouve plus alors son caractère salvateur et créatif, elle est mortifère. C'est un mur dans le chemin permettant l'accès au savoir, et non plus un pont. Avec le romantisme et la modernité, cette vision va à nouveau évoluer.

Exemple : Melancholia de Dürer : analyse inspirée d'un cours de Clélia Nau à l'Université Paris 7

La gravure *Melancholia I* de 1514 Dürer commence à être commentée vers 1870 via deux voies d'études – mélancolie pensée dans des termes anachroniques, en rapport au « mal du siècle » du XIXe et celle d'une image de l'esprit spéculatif, au moment du recueillement avant la production et la reprise en main des instruments qui ne la traite pas sous le prisme de la mélancolie. Panofsky retire de ses analyses tout ce qui ne relève pas des formes comme la lumière ou l'atmosphère, car il s'intéresse aux significations des formes. Wölfflin repère la valeur tonale de la lumière atténuée ; la disposition des masses va vers la pesanteur des choses, des objets avec une occupation très peu harmonieuse de la surface : encombrement, manque de respiration, etc.

On voit dans cette gravure un ange vêtu d'un lourd habit bourgeois, à sa ceinture pendent un trousseau de clés et une bourse pleine. La clé représente la puissance et la bourse la richesse. La main sur laquelle repose son visage est la posture mélancolique habituelle, représentant un état de grande fatigue ou de méditation. La gravure de Dürer se trouve au croisement de ces représentations. Ici ce n'est pas la main, mais le poing qui se trouve sur la joue ; il reprend la tradition des tableaux de cautérisation. En effet, après la trépanation pour faire sortir la bile noire, on demandait au patient d'appuyer son poing pour aider à la cautérisation. La bourse renvoie aussi à l'avarice. On remarque également que le regard de l'ange est très ouvert, intense, il y transparaît une extrême vigilance. C'est le *facies nigra*, le visage noir du mélancolique qui vient renforcer la force du regard, l'impression de surveil. Les traits pathologiques sont transformés en atmosphère, c'est une représentation symbolique, l'incarnation d'un signe donc, de la mélancolie. Dürer est le premier à l'avoir représentée ainsi. La couronne représente l'exercice de la pensée, le travail de l'imagination. Panofsky parle également de la végétation présente sur la gravure, il y repère de la renoncule d'eau et du cresson de fontaine qui sont des végétaux connus pour être liés à l'eau, remède contre la sécheresse terreuse du mélancolique. Toutes les formes de géométrie pure et appliquée — les outils, l'échelle en construction, le lien avec l'astrologie sont des symboles du savoir humain, des 7 arts libéraux du Moyen-Âge que sont la grammaire, la rhétorique, la dialectique, l'arithmétique, la géométrie, l'astronomie et la musique. Dürer fait l'exacte synthèse des éléments du *tipus geometricae* et du *tipus melancholiae*. Le détail du chien endormi reprend les représentations des cabinets des savants — associé à

l'étude solitaire du penseur. C'est un animal mentionné dans les sources astrologiques comme typique de Saturne et donc prédisposé à la mélancolie. Les Terres inondées dans le fond de la gravure renvoient à Saturne, planète alors tenue pour responsable des raz-de-marée et des inondations ; les conjonctions astrales comme l'arc-en-ciel et le paysage peuvent rappeler que les mélancoliques étaient prédisposés à la divination, lisant les signes de la nature.

On voit sur le bâtiment à droite de l'ange le carré magique de Jupiter, qui appelle l'influence positive de Jupiter, la planète des sanguins, qui vient s'ajouter à la couronne de plantes aqueuses pour lutter contre la dépression infertile de la mélancolie. Saturne dans sa version positive était donnée comme l'architecte du monde. La balance et le compas sont attributs de l'architecte du monde, dont l'artiste est l'héritier sur terre. Le polyèdre posé au sol amène la problématique de la perspective ; la géométrie est l'une des prérogatives du nouvel artiste de la Renaissance ; les premiers livres de Dürer sont des essais sur la peinture qui traitent de la construction géométrique de l'espace et de perspective. Il fait également référence à l'intelligence humaine. Dürer, au travers de cette forme géométrique, montrait certainement son regret vis-à-vis du statut de l'artiste en Allemagne. En Italie le *De Pictura* d'Alberti a permis aux artistes d'avoir un statut plus élevé, on leur reconnaît des qualités intellectuelles certaines grâce à leur maîtrise de la géométrie. En Allemagne, la peinture ne fait pas partie des 7 arts libéraux. L'hypothèse de Panofksy à ce sujet est que Dürer a créé une *melancolia artificialis*, articulée à la tradition de la géométrie pour en faire un portrait d'artiste, comme une forme de portrait spirituel de Dürer. On y voit la puissance de l'artiste qui produit ses œuvres, qui mérite admiration et richesse pour son travail ainsi que le désir d'un statut nouveau, typique de l'époque de Dürer ; quand il réussit à produire ce que seuls les mélancoliques peuvent produire, il mérite d'être rétribué. Dürer a été stupéfait de découvrir la vision italienne de l'artiste-homme lettré, qui a appris la géométrie et l'utilisation des outils ; en Allemagne, les artistes sont des artisans, regroupés en guilde, sans érudition particulière.

Philip Melanchthon, un ami de Dürer, parlait de la *melancolia generosissima* de ce dernier. Il aurait connu des crises de mélancolie très fortes. Il a cru pouvoir définir la beauté par la règle et le compas, tenant la mathématique et le géométrique pour quelque chose d'extraordinaire, mais il a fini par en douter. En l'artiste coexistent une dimension rationnelle et une dimension irrationnelle qui procède du divin. On peut voir aussi de multiples objets laissés à l'abandon sur cette gravure, qui montrent le doute qui épuise l'artiste. La mélancolie de Dürer était, d'après témoignages, liés à son perfectionnisme.

Anatomie de la mélancolie de Robert Burton

Le livre de Robert Burton, *Anatomie de la mélancolie*, de 1621 est un ouvrage incontournable de l'étude de la mélancolie. Il le rédige sous le pseudonyme de Démocrite Junior, afin de ne pas être reconnu et d'annoncer d'emblée son lien intime avec la mélancolie. De la page 15 à la page 201, Démocrite Junior, donc, écrit au lecteur sur un ton tantôt humoristique, satirique, sérieux ou philosophique. C'est un drôle de texte, très agréable à lire et très érudit. Jusqu'à la page 273, il s'applique à décrire l'anatomie interne et externe de l'homme afin de faciliter notre compréhension de sa définition de la mélancolie. Il cite une définition de la mélancolie d'Arétée de Cappadoce, médecin du Ier ou Iie siècle A.P. J.C, qui parle d'une « angoisse perpétuelle de l'âme, liée à un unique objet, sans fièvre ¹⁵ ». Burton poursuit en la différenciant bien de la folie ou manie, qui est sans angoisse. Il note également que les théories physiognomonistes sont fausses, et que la mélancolie peut toucher chaque homme ou femme, et ce, à tous les âges de la vie.

Pour soigner le mélancolique, il est nécessaire de trouver la cause de son mal-être. La section 2, Membre 1, Subdivision 1 a pour titre : « Causes de la mélancolie DIEU : une cause. ¹⁶ » Si la cause est le désir divin, malheureusement, il ne reste que l'espoir de la prière ou l'acceptation d'une vie de souffrances. S'en suit toute une partie où il explique comment les mauvais anges et les démons provoquent la mélancolie. À la suite, on trouve le même procédé avec les magiciens et les sorcières, les astres, la vieillesse, les parents, car ils pensaient déjà que c'était un trouble à facteur héréditaire, l'alimentation néfaste, car il écrit que « tout poisson qui fréquente les lacs et les étangs d'eau stagnante ne peut produire qu'un mauvais jus et une mauvaise nourriture ¹⁷ ». Les autres causes possibles sont : le régime et les quantités, la rétention ou mauvaise évacuation des selles et du sang lors des saignées, l'air malsain, l'exercice en trop grande ou trop petite quantité, un mauvais sommeil, les passions et perturbations de l'esprit, trop grande imagination, chagrin, honte, disgrâce, jalousie, envie, haine, colère, désir, ambition, cupidité, éducation, moquerie, servitude, pauvreté, être face à un décès... En résumé, il est conseillé de mener une vie saine et disciplinée, sans excès ni exotisme et surtout fidèle aux dogmes religieux qui interdisent les sept péchés capitaux. Il est également recommandé de fréquenter des personnes polies et gentilles ainsi que d'être libre. Il est plus simple également

¹⁵ Robert Burton, *Anatomie de la mélancolie*, trad. Bernard Hoepffner, vol.I, José Corti, Paris, 2000 p.275

¹⁶ *Idem*, p.291

¹⁷ *Idem*, p.365

d'être riche et d'avoir des amis et une famille en bonne santé. Nous comprenons qu'il n'est pas aisé de ne pas devenir mélancolique...

La subdivision 15 s'intéresse à l'amour de l'érudition comme facteur de mélancolie. D'abord, car ces derniers sont souvent solitaires et sédentaires, que leurs études coûtent cher et ne rapportent rien, aussi qu'ils oublient de manger et sont maigres et secs, contaminés de l'intérieur par des vapeurs qui ne peuvent sortir par manque d'exercice. Des pages 509 à 549 il développe une très longue explication de comment les érudits et poètes sont pauvres et malades. Enfin, ce premier tome se veut le plus exhaustif possible, il a été écrit pour conseiller le lecteur sur la meilleure vie à mener pour ne pas connaître la mélancolie. Le caractère exhaustif de cet ouvrage et la non-actualité des croyances médicales d'alors donnent à cet ouvrage un aspect particulièrement plaisant et instructif. On comprend surtout que les causes de la mélancolie sont multiples et ne semblent pas si bien déterminées que cela.

Dans le Volume 2, il énonce tous les procédés permettant au mélancolique de guérir. Il y traite également de l'amour comme forme de mélancolie.

Dans le Volume 3, il traite de la jalousie sous ses différents aspects, chez les princes, parents, amis, animaux, dans le mariage, etc. Ainsi que de la mélancolie religieuse.

Il écrit dans la postface :

« Il arrive parfois que les mélancoliques soient très intelligents et d'un jugement rapide. Cela peut être dû à ce que l'humeur mélancolique est rendue plus subtile par la chaleur ; comme le bois plus sec donne la flamme plus claire (...) on peut y ajouter d'autres raisons : l'exercice intellectuel, où ils se montrent infatigables, leur permet de posséder cette rapidité d'esprit apparemment naturelle dont les a dotés l'habitude avec l'entraînement. De plus, tant qu'ils n'ont pas atteint la violence et l'emportement de la passion, la mélancolie engendre en eux un doute très soupçonneux en ce qu'ils examinent, et les rend d'autant plus pointilleux et méticuleux lorsqu'ils apprécient le poids des choses...¹⁸»

La mélancolie n'a pas seulement des effets négatifs. Comme l'écrit Burton : « La mélancolie fait progresser les idées des hommes plus que toute autre humeur¹⁹ ».

L'anatomie de la mélancolie propose une découpe méticuleuse du trouble mélancolique. C'est un ouvrage qui met en lumière autant l'aspect de grande souffrance et de handicap de cette affection aussi bien que son caractère bienfaisant dans le domaine du savoir. C'est une maladie

¹⁸ Robert Burton, *Anatomie de la mélancolie*, trad. Bernard Hoepffner, vol.I, José Corti, Paris, 2000, p.1884

¹⁹ Robert Burton, *Anatomie de la mélancolie*, trad. Bernard Hoepffner, vol.I, José Corti, Paris, 2000, p.655 citant Lord Howard

pour les individus, mais un grand bien pour l'avancement des connaissances, car c'est un trouble qui peut pousser les individus à l'entretenir dans la quête de savoirs. C'est une perversion de l'imagination qui, une fois comprise et maîtrisée par la raison lors de moments de repos, permet d'appréhender le monde de manière singulière, novatrice et intéressante.

Mélancolie et modernité, le génie mélancolique

Le retour de la notion de génie mélancolique se fait au XIXe avec des artistes tels que Baudelaire et son « spleen », qui caractérise la modernité. Flaubert et Balzac théorisent cette notion également, tout comme Van Gogh ou Antonin Artaud dans *Van Gogh, le suicidé de la société*. Le mythe de l'artiste bohème en proie aux troubles mélancoliques — voire à la folie — prend forme à cette époque. Un basculement s'opère chez les romantiques qui préfèrent les ressources de l'imagination à celles de la raison. Elle est la « reine des facultés » pour Baudelaire, elle permet de faire le lien entre le mortel et l'absolu. Il est à portée de main, du moins pour les individus capables de faire usage de leur imagination. La source de cette richesse doit alors se trouver en dedans, en soi, et non au dehors de soi. C'est un moyen d'explorer sa profondeur. Cependant, cette grande promesse ne semble pas être tenue, et la mélancolie devient à nouveau un état de folie voire un état semblable à celui du Diable. Le Mal a lui aussi voulu égaler Dieu et il a dû subir une chute terrible. Il en est de même pour les mélancoliques désirant accéder par l'imagination à l'absolu, ce lieu n'est pas le leur et ils doivent payer leur orgueil en subissant l'abattement de l'âme et de l'esprit que peut engendrer la mélancolie. Gérard de Nerval se dira être le déshérité, un homme multiple, en transition.

El Desdichado

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

Dans la nuit du Tombeau, Toi qui m'as consolé,
Rends-moi le Pausilippe et la mer d'Italie,
La fleur qui plaisait tant à mon coeur désolé,
Et la treille où le Pampre à la Rose s'allie.

Suis-je Amour ou Phébus ?... Lusignan ou Biron ?
Mon front est rouge encor du baiser de la Reine ;
J'ai rêvé dans la Grotte où nage la sirène...

Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron :
Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée
Les soupirs de la Sainte et les cris de la Fée.

Gérard de Nerval, Les Chimères (1854)

Cependant, cette assimilation à l'ange déchu est également porteuse d'espoir, car Dieu pourrait en venir à pardonner Lucifer et de la même façon libérer le téméraire devenu mélancolique de son fardeau. Dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, Nietzsche propose cependant une autre alternative, Dieu est mort, la mélancolie ne partira plus. « Mais qui donc t'enlèverait ta mélancolie des épaules ? Je suis trop faible pour cela. En vérité, nous pourrions attendre longtemps jusqu'à ce que quelqu'un te ressuscite ton Dieu. Car ce Dieu ancien ne vit plus : il est foncièrement mort, celui-là.²⁰ » On remarque alors que le procédé mélancolique ne peut s'opérer que lorsqu'il est transcendant. Sans mouvement vers un au-delà, il n'est que pesanteur et redevient un mur qui ne permet plus à son sujet d'évoluer vers la connaissance, la création ou même une vie tout à fait normale. De cette nécessité de l'au-delà, du dépassement, il peut être intéressant de s'arrêter sur deux mouvements de la mélancolie. Le premier à l'intérieur de soi, chercher une transcendance au-dedans dans un procédé narcissique. Le deuxième, dans un rapport au paysage par l'expérience du sublime.

²⁰Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, librairie générale française, 1983 p. 348

Le narcissisme de Baudelaire par Starobinski

Dans son livre *La mélancolie au miroir, trois lectures de Baudelaire*, Jean Starobinski interroge l'œuvre du poète par le prisme de cette question : quelle est la voix du mélancolique ? Comment la mélancolie devient-elle un personnage autonome ?

Il propose d'y répondre dans ses huit cours au Collège de France sur la mélancolie. Ce qui fait la particularité de Baudelaire dans ce questionnement, c'est son rapport au miroir. Son approche narcissique et poétique permet au critique de trouver un angle d'approche innovant et passionnant pour développer son raisonnement. Je cite : « Dire la mélancolie sans trop prononcer le mot mélancolie : cela oblige à recourir aux synonymes, aux équivalents, aux métaphores. C'est là un défi au travail poétique. Il faut opérer des déplacements. Et d'abord dans l'ordre lexical. Le mot *spleen*, venu de l'anglais, qui l'avait formé à partir du grec (*splên*, la rate, siège de la bile noire, donc de la mélancolie), désigne le même mal, mais par un détour qui fait de lui une sorte d'intrus, à la fois élégant et irritant.²¹ » Sa double approche de psychiatre et de critique permet de mettre en lumière la force du travail poétique de Baudelaire ainsi que son apport à la meilleure connaissance du lien épineux qui mêle dépression, création, mélancolie, ironie et narcissisme.

Jean Starobinski présente ici une analyse de l'œuvre de Baudelaire sous le prisme de son rapport aux miroirs. Il fait plus particulièrement une critique des poèmes *L'Héautontimorouménos* et *L'Irrémédiable*.

« L'histoire de mon amour ressemble à un interminable voyage sur une surface pure et polie comme un miroir, vertigineusement monotone, qui aurait réfléchi tous mes sentiments et mes gestes avec l'exactitude ironique de ma propre conscience, de sorte que je ne pouvais pas me permettre un geste ou un sentiment déraisonnable sans apercevoir le reproche muet de mon inséparable spectre. L'amour m'apparaissait comme une tutelle [...] Elle me privait de tous les bénéfices que j'aurais pu tirer de ma folie personnelle... Combien de fois ne me suis-je pas retenu de lui sauter à la gorge, en lui criant : « Sois donc imparfaite, misérable ! Afin que je puisse t'aimer sans malaise et sans colère ! » Pendant plusieurs années, je l'ai admirée, le cœur plein de haine. Enfin, ce n'est pas moi qui en suis mort ! [...] Vaincre ou mourir, comme dit la Politique, telle était l'alternative que m'imposait la destinée ! Un soir, dans un bois... au bord d'une mare..., après une mélancolique promenade où ses yeux, à elle, réfléchissaient la douceur du ciel, et où mon cœur, à moi, était crispé comme l'enfer...²² »

²¹ Starobinski Jean, *La mélancolie au miroir, trois lectures de Baudelaire*, Conférences essais et leçons du Collège de France, éditions Julliard, 1989, p.16

²² Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la pléiade », 2 volumes, 1975, 1976, p.348-349 dans *Ibid*, p.37

Jean Starobinski analyse ce texte comme étant une vision du dépeuplement que vit le mélancolique. On remarque une fois encore la présence de l'Ironie, que l'auteur de cette critique perçoit comme un mot désignant la mélancolie sans avoir à la nommer. Mais pourquoi l'Ironie en est-elle représentative ? D'abord, « Le reflet, l'acte réflexif avaient conduit les romantiques allemands à la théorie de l'ironie²³ » l'Ironie est à voir comme réflexion de la réflexion, une prise de recul qui montre à celui qui s'observe sa condition double. Mais cela n'est pas libérateur, bien au contraire, le regard est porté vers le reflet qui lui-même donne à voir le regard. C'est un cercle, une boucle de souffrance qui ne permet pas la transcendance. « Le rire éternel est la peine infernale du bourreau de soi-même.²⁴ » On rit de soi avec un rire nerveux, c'est un recul non aboutit, car il ne parvient pas à s'extraire de la situation, c'est en cela que l'image du miroir est trompeuse. Dans un premier temps, nous pourrions penser qu'il offre un point de vue extérieur, mais il n'est qu'une bribe de réalité, une réalité déformée. La remarquable lucidité du mélancolique lui permet de rire de lui, mais cette Ironie est mauvaise, elle n'offre pas de porte de sortie, elle n'apporte pas d'expérience cathartique, de sortie de soi. La *furor* n'est pas au rendez-vous.

²³*Ibid*, p.31

²⁴*Ibid*, p.32

L'Irrémédiable

Une Idée, une Forme, un Être,
Parti de l'azur et tombé
Dans un Styx bourbeux et plombé
Où nul œil du ciel ne pénètre ;

Un Ange, imprudent voyageur
Qu'a tenté l'amour du difforme,
Au fond d'un cauchemar énorme
Se débattant comme un nageur,

Et luttant, angoisses funèbres !
Contre un gigantesque remous
Qui va chantant comme les fous
Et pirouettant dans les ténèbres ;

Un malheureux ensorcelé
Dans ses tâtonnements futiles,
Pour fuir d'un lieu plein de reptiles,
Cherchant la lumière et la clé ;

Un damné descendant sans lampe,
Au bord d'un gouffre dont l'odeur
Trahit l'humide profondeur,
D'éternels escaliers sans rampe,

Où veillent des monstres visqueux
Dont les larges yeux de phosphore
Font une nuit plus noire encore
Et ne rendent visibles qu'eux ;

Un navire pris dans le pôle,
Comme en un piège de cristal,
Cherchant par quel endroit fatal
Il est tombé dans cette geôle ;
Emblèmes nets, tableaux parfaits
D'une fortune irrémédiable,
Qui donne à penser que le Diable
Fait toujours bien tout ce qu'il fait !

II

Tête-à-tête sombre et limpide
Qu'un cœur devenu son miroir !
Puits de Vérité, clair et noir,
Où tremble une étoile livide,

Un phare ironique infernal,
Flambeau des grâces sataniques,
Soulagement et gloire uniques,
La conscience dans le Mal !²⁵

Jean Starobinski perçoit dans ce poème tout un champ lexical de la pesanteur et de la chute. Ce sont des éléments de la mélancolie très fréquents, de la Chute originelle à la chute en soi, dans son imagination, l'incapacité de se mouvoir de l'ange de Dürer, le fait que son corps soit trop lourd, qu'il se retrouve sur Terre, il est donc déjà tombé du ciel. C'est également l'un des symptômes d'une très grave dépression. Le sujet atteint ne peut plus faire le moindre pas sans souffrir atrocement, chaque geste, même se tenir debout, est un supplice. La pesanteur intérieure, celle du malheur, prend forme dans le corps. Il analyse également la partie séparée du poème comme un miroir à la première partie. Une réponse, une conclusion qui est celle du tête-à-tête avec le Diable, un rendez-vous fait d'oxymores, une tension insoupçonnée. Le moi est fragmenté en un cœur, un miroir, une conscience. De la même manière que Gérard de Nerval, le corps du poète est multiple, fragments. Il propose ensuite de comprendre ce poème

²⁵Baudelaire Charles, *Les fleurs du mal*, éditions rencontre Lausanne, 1967, p.157

comme une résolution de l'expression du malheur et de la gloire de la conscience par voie d'analogie, poétiquement.

Il analyse ensuite le *Cygne*, poème que Baudelaire dédicace à Victor Hugo, en relevant le lien qui est fait entre la pensée et la posture du penseur, qui est penché. Après un rapprochement étymologique, il observe la structure du poème qui prend celle d'un miroir, il est coupé en deux parties. S'en suit un long développement qui met l'accent sur le caractère pesant et lent de la mélancolie. Il s'opère un grand décalage entre le rythme du monde extérieur et celui du sujet pensant. Le grand nombre d'allégories dans ce poème est compris comme un moyen de mettre en avant le manquement du réel. On projette des ombres et des images pour combler un vide. L'imagination sculpte et agrémente le réel pour le rendre plus acceptable, le remplir. Le procédé mélancolique est ici créatif, il offre une perception du monde toute subjective et agrémentée, par la création du poème, l'expression de cette vision, c'est un apport au réel qui se fait. Il s'attarde ensuite sur la pensée du narrateur du poème, au « je pense » qui réapparaît quatre fois. À chaque fois adressé à des êtres malheureux, à des lointains, à un exil. C'est un poème sociopolitique pour Jean Starobinski, car Baudelaire semble être en exil dans sa propre ville, une ville en changement, qui se modernise. Il ne faut pas oublier que cet effet est accentué encore par le procédé mélancolique. Cependant, il voit dans ce poème un chant, une musique qui permet l'expression de la souffrance, une jouissance douloureuse. Dans le ressassement, les répétitions, la pensée penchée sur elle-même, on découvre malgré tout un moyen de dépassement. La musicalité, la construction d'un réel magnifié, rempli d'allégories et de lointain, est un voyage pour l'esprit. Ce voyage est le moyen de sortir du cercle du miroir. L'imagination est ici le pont entre le cœur qui souffre, les yeux qui observent un dehors trop rapide et trop vide, et un ailleurs.

La conclusion de sa réflexion est la suivante : « Le rêve qu'interrompant brutalement les ténèbres du vrai ciel, développe la magie d'un immense miroir mouvant, et composé lui-même d'infinies surfaces miroitantes. Ces miroirs de pure lumière ne peuvent rayonner que dans le vide. Ils sont exempts de ternissure. Ceux de la vie présente et de l'ici-bas sont différents : ce sont nos ombres qu'ils nous renvoient lucidement, quand monte en nous la nuit. ²⁶»

Le mélancolique, s'il se regarde dans le miroir, dans un acte narcissique, ne peut se

²⁶Starobinski Jean, *La mélancolie au miroir, trois lectures de Baudelaire*, Conférences essais et leçons du Collège de France, éditions Julliard, 1989, p.87

défaire de ses tourments. L'acte libérateur est celui d'observer le monde au travers de sa réflexion dans son miroir intérieur. Nous allons voir de quelle manière l'expérience du sublime peut dépasser ce problème en le complétant.

La mélancolie et l'expérience du sublime : le sublime kantien

« La vraie vertu fondée sur le principe contient en elle quelque chose qui semble s'accorder au mieux avec la disposition mélancolique. (...) Toutes les sensations du sublime possèdent pour lui une fascination plus grande que les charmes passagers du beau. » Kant Emmanuel, *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, 1764

Le moment kantien s'inspire de Burke, mais le réduit à une lecture physiologique. L'émotion est le terme réservé au sublime. C'est un mouvement qui va de soi vers l'extérieur. Le sublime met les choses en mouvement, et c'est ce mouvement qui va créer l'émotion. Le beau est associé au calme, à la contemplation sereine, malgré le fait qu'il augmente les forces vitales, il n'est pas créateur d'émotions. Dans le paragraphe 23 de la *Critique de la faculté de juger*, Kant explique la différence entre le beau et le sublime. Le sublime est un sentiment esthétique qui ne plaît pas, il est même humiliant pour la raison. C'est un sentiment contrariant, une expérience désagréable, mais qui, dans un second temps, ouvre un nouvel ordre. Pourtant, il reste de l'ordre du jugement esthétique. Le beau et le sublime ne plaisent pas eux-mêmes, ce sont tous les deux des jugements réfléchissants. Ils procurent une satisfaction qui se rapporte à des concepts indéterminés. Ils supposent une harmonie entre l'entendement et l'imagination. Ce sont des jugements singuliers, mais universellement valables. Le sublime ne se superpose pas au beau, les caractéristiques générales du jugement de goût valent pour les deux expériences. Le beau est naturel, on en juge la forme, il est donc limité. C'est un concept indéterminé de l'entendement, la satisfaction qu'il apporte est relative à la qualité. Il apporte un sentiment d'épanouissement de la vie, c'est un jeu des facultés, un plaisir positif avec une finalité sans fin. Le sublime est tout autre, c'est un objet informe et illimité, il suppose une intervention de la raison dans son expérience, il est relatif à la quantité et non à la qualité. Il provoque un arrêt des forces vitales puis un épanchement. C'est une expérience sérieuse, un plaisir négatif qui ouvre sur le respect, une agression de l'imagination, car elle est inappropriée à la représentation de son objet. Kant cherche à penser la négativité du plaisir, ce n'est pas une simple privation. Il existe pour lui deux manières d'atteindre le rien, la première se fait en additionnant deux zéros, l'autre est en opérant une soustraction d'une entité positive à son égal positif. Le sublime fonctionne de la deuxième manière, c'est une action, une force négative. Le plaisir fonctionne de la même manière, il peut être positif ou négatif. Le sublime est donc un sentiment de plaisir

négatif. L'émotion du sublime se passe également en deux temps ; le premier est un arrêt des forces vitales, l'imagination violentée, la sensibilité humiliée. Le deuxième intervient après l'arrêt, les forces vitales sont relâchées avec plus de force, l'imagination s'efface devant la raison et le sujet découvre quelque chose de beaucoup plus grand que lui. C'est la dynamique du sublime. Cet accès, ou du moins cet aperçu d'une chose immense, bien plus grande et plus puissante que soi, peut être mis en lien avec l'intuition de l'absolu et du divin qui existe dans l'expérience de la mélancolie.

On peut rencontrer le beau dans la nature, mais pas le sublime. D'ailleurs il ne peut pas se rencontrer dans une forme sensible. Quand l'imagination rencontre des objets illimités, très grands, hideux, elle rencontre quelque chose qui la dépasse et cela va créer dans l'esprit un nouveau sentiment. Le sujet découvre la grandeur, il n'a d'autre choix que de faire l'expérience du sublime. Ce qui provoque le sublime est le fait que notre imagination ne parvienne pas à saisir la forme, s'en suit une humiliation. Le sublime est en nous, à la limite de notre imagination. Dans cette inadéquation, notre esprit peut se détacher de la sensibilité pour se tourner vers la raison. Les idées de la raison dépassent le simplement sensible, l'imagination. Par exemple, lorsqu'on voit un océan déchaîné, on voit qu'il est un danger potentiel. On conçoit alors la totalité grandiose qu'est cet océan grâce à la raison qui nous en donne l'idée. Les idées sont toujours totales dans le sublime. On comprend alors que le sublime est en nous, les choses ne sont pas intrinsèquement sublimes, le sublime est une émotion. La peur de disparaître est nécessaire pour ressentir le sublime qui possède une dimension terrible. L'intégrité du sujet doit être entamée. On doit chercher le principe du beau en dehors de nous et le sublime en nous. Il n'y a ni fin ni finalité dans le sublime.

Dans le paragraphe 24, Kant envisage une division du sublime qualitative et quantitative — car il s'impose par son absence de forme, de limite. Il y aurait alors le sublime mathématique, la faculté de connaître, et le sublime dynamique, la faculté de désirer. Dans le sublime mathématique nous apprenons que « nous nommons sublime tout ce qui est absolument grand », c'est-à-dire au-delà de toute comparaison. La grandeur n'est pas quantitative. L'appréciation esthétique permet de dire que quelque chose est absolument grand, elle est subjective et universelle. L'appréciation esthétique de la grandeur se trouve au fondement du jugement réfléchissant. Quand on juge un objet grand, cela englobe une finalité subjective. Le respect arrive avec l'appréciation subjective de la grandeur. Le sublime est à lui-même sa propre mesure. C'est parce qu'il doit être cherché en nous et non dans les objets de la nature. « Est

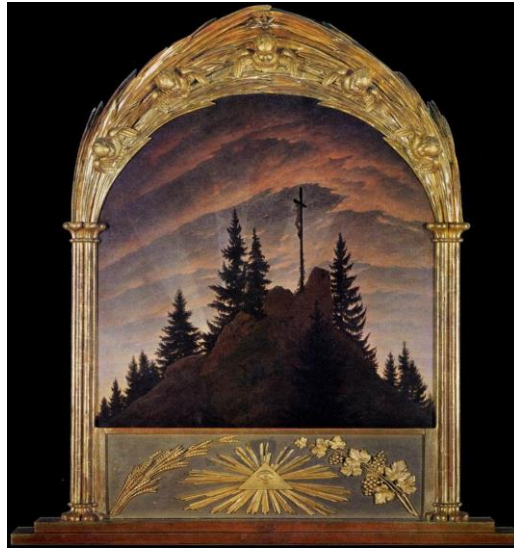
sublime ce en comparaison de quoi tout le reste est petit. » Dans la nature, il est toujours possible de trouver des objets plus petits ou plus grands que celui qui est observé. De ce fait, rien de ce qui tombe sous les sens ne peut être sublime. Dans l'expérience du sublime, la totalité est fournie par une idée qui vient de la raison. Ainsi, c'est elle qui donne l'unité. L'idée est la représentation de l'inconditionnel. Si nous prenons ce schéma pour le transposer à l'expérience du mélancolique, dont l'imagination est grande est la capacité à créer des idées également, on comprend qu'il peut être difficile d'accepter le monde sensible. Si très régulièrement l'imagination est humiliée sous la perception de choses sublimes, d'un idéal, de la divinité, et qu'il est impossible pour le sujet de l'exprimer dans le monde sensible, l'abattement est compréhensible. Plus le contact est répété avec cet au-delà, plus il semble malaisé de sortir de soi, de son sentiment, pour évoluer dans le monde sensible. Kant identifie la mélancolie à l'idée du sublime ; le mélancolique a surtout le sentiment du sublime, qui le touche plus que le spectacle du beau. L'âme mélancolique recherche la contemplation des déserts et des tempêtes, de la nuit plutôt que du jour, le premier étant sublime, l'autre beau. Tout ce qui va s'arrimer dans l'idée de la terreur, de la brutalité. Dans la *Critique de la faculté de juger* il écrit que la mélancolie est le plus sublime des sentiments humains. Le mélancolique est le sujet sensible par excellence du sublime. Le sujet du sublime est toujours convoqué par l'impuissance de son imagination à saisir l'infini. Dans le même temps, la compréhension suprasensible de la raison peut embrasser le sublime au-delà de l'humiliation du corps et de l'imagination. C'est la raison qui peut alors permettre de communier avec le monde. Le mélancolique est en contact avec ce qui nous dépasse. C'est ce qui fait la grandeur de l'humanité et de l'artiste.

Le sublime et la mélancolie dans le paysage romantique

Baldine Saint Girons écrit : « Le sublime me saisit et me dessaisit ; autrement dit, il me transcende ou me sublime. La sublimation a ici le sens général de dépassement de soi et de dynamisme le plus normal du psychisme, comme le rappelle Bachelard. Sa première caractéristique est de privilégier l'élévation. Mais cette élévation suppose la descente qui la précède : « le sublime est en bas », écrit Victor Hugo, et Barbey d'Aureville : il y a un « sublime de l'enfer ». S'enfoncer dans l'incompréhensible, se laisser absorber par l'ombre, affronter le génie du mal, voilà des opérations qui sont les corrélats de toute véritable sublimation et qui font sentir le prix de la compréhension, de la lumière, de la bonté, toujours à gagner sur les diverses formes de l'indifférence. La désublimation nous guette et il n'y a pas de sublimation sans reconnaissance d'un adversaire trop intime pour que la crainte qu'il ne triomphe puisse vraiment nous quitter. Reste qu'il existe deux situations qui réduisent à l'alternative de l'héroïsme ou de la lâcheté : « on peut se montrer grand dans le bonheur, on ne peut se montrer sublime que dans le malheur », écrivait Schiller. La circonstance révèle un sublime qui la tourne à sa faveur. Pas de sublime sans cette élévation au-dessus d'une donnée adverse qui permet la saisie au vol du *kairos*, c'est-à-dire du point névralgique et de l'instant propice.²⁷ » Cet aller-retour entre ciel et sous-terrain, élévation et chute, est constitutif de l'expérience du sublime tout autant que de l'expérience mélancolique. C'est un commerce perpétuel de l'intérieur vers l'extérieur, du soi vers l'autre. La démesure de l'idéal, du sacré, du divin pénètre le sujet mélancolique. Cela va l'accabler puis lui donner une plus grande force vitale. À l'inverse, la vacuité du monde sensible le pénètre également. Baudelaire tente de le peupler d'allégories, de lointains rêvés, de souvenirs, mais parfois le vide extérieur fait écho à un vide intérieur. L'état mélancolique est caractérisé par ses phases, l'une créative et l'autre dépressive. Si la vacuité du monde sensible se reflète dans le miroir du sujet qui cherche à sortir d'un cercle narcissique, alors le vide est double, c'est l'abattement. Caspar David Friedrich opère un déplacement de la mélancolie dans le paysage, qui va de pair avec la notion d'un vide intérieur chez le mélancolique. L'infini de l'extérieur vient faire résonner cette mélancolie, Balzac posait cette question : « l'infini n'est-il pas le secret des grandes mélancolies ? » La nature est à montrer comme une totalité vide qui fait écho à l'intériorité du mélancolique. Cette idée qui existe déjà chez les Saints Anachorètes et chez Virgile avec la *loca horribilia*. Le paysage est mélancolique, car il n'est pas destiné — déserts, montagnes, ruines... Friedrich

²⁷Saint Girons Baldine, *Le sublime de l'Antiquité à nos jours*, Desjonquères, p.12

sentait admirablement la tragédie des paysages ; il a assisté très jeune à la noyade de son frère et possédait tous les traits du mélancolique. Il vivait dans une insatisfaction perpétuelle, il a fait plusieurs tentatives de suicide, il était très solitaire. On observe d'ailleurs un assombrissement psychique de ses dernières années, il vivait de grandes colères et avait des accès de gaieté très forte. Son premier geste fort peut se voir sur le *Retable de Tetschen* en 1807.



Caspar David Friedrich, Le retable de Tetschen, 1807, huile sur toile, 115 × 110 cm, Galerie Neue Meister, Dresde

C'est une commande qui est placée dans une église. Le paysage est pensé comme icône, mais sans personnages, alors qu'il s'agit d'un retable. Il y a une articulation de la mélancolie, du paysage et de la religion. Cela permet de penser une religion plus personnelle, qui ne passera plus par les Textes et la fable, mais par un rapport plus intime et intérieur au monde. Le paysage devient un lieu possible de rencontre avec le divin. Pour Chateaubriand, la religion chrétienne est une religion de la solitude, avec l'absence des dieux païens qui ramène au désert absolu de la solitude du croyant.



Caspar David Friedrich, *Femme avec toile d'araignée entre des arbres dénudés*, 1803, gravure sur bois, 16,8 x 11,8 cm, Musée des Beaux-Arts de Hambourg

Les personnages de dos sont également typiques de la réflexivité du paysage chez Friedrich. Dans *Femme avec toile d'araignée* (ci-dessus) et *Femme au bord d'un précipice*, qui sont des gravures de 1801 ; on observe des figures de la mélancolie friedrichienne, des chardons, une végétation stérile, l'infini du vide déployé à l'arrière-plan vient faire écho au vide intérieur du mélancolique. Tout en invitant à la contemplation, le personnage de dos montre le rapport du mélancolique au monde, c'est une invitation à la contemplation et la réflexion. Il instaure une vision sans regard qui interroge le lointain et la vacuité de l'horizon, montrant la posture nouvelle du contemplateur perdu en soi dans la rêverie. Être en exil, non inséré dans le monde, qui interroge le monde. C'est un renversement complet par rapport aux représentations de face du mélancolique ; c'est une mélancolie sans visage. C'est également une façon tout à fait nouvelle d'articuler sans transition le proche et le lointain ; plus d'organisation en perspective du paysage ; pas d'ouverture, un écran d'eau ou de brouillard, avec un premier plan méticuleusement représenté. S'en suit une stratégie d'étourdissement avec le passage sans progression à une ouverture du paysage ; une rupture d'espaces qui composent en propre le

paysage friedrichien. Le parler mélancolique est dans la fuite des idées, la discontinuité, le fragmenté. On a un sentiment de vertige et une impression d'avoir les paupières coupées, car il n'y a pas de transition possible et de focalisation de la vue, tout est sur le même plan. Cette vision de la mélancolie amène donc une réponse quant au rapport au monde du mélancolique, mais il peut être intéressant de voir de quelle manière cette perception a évolué. Comment le rapport à l'objet et les modalités d'accès au monde extérieur peuvent être questionnées de manière éclairante par le sujet mélancolique ?

La mélancolie dans son rapport au temps et aux objets : L'expérience de l'angoisse

« Il y a entre l'angoisse et la dépression une relation analogue à celle qui existe entre la peur et le deuil. Nous craignons un malheur à venir, nous sommes en deuil d'un malheur réalisé. Le névrosé est saisi d'angoisse lorsque sa pulsion tend vers une satisfaction que son refoulement lui interdit d'atteindre. La dépression survient lorsqu'il renonce à son but sexuel sans succès ni satisfaction. Il se sent incapable d'aimer et d'être aimé ; c'est pourquoi il doute de la vie... » Karl Abraham, 1912

L'angoisse, ses enjeux philosophiques

Après avoir développé les thématiques propres à la mélancolie, le temps de l'angoisse semble s'imposer. Le mélancolique est un individu qui fait l'expérience de l'angoisse, et c'est certainement même l'un de ses moteurs fondateurs. Ainsi, les enjeux philosophiques de l'angoisse vont nous éclairer davantage sur les enjeux de la mélancolie et vont forcer le trait déjà bien présent dans cette esthétique particulière : celui de la limite. L'expérience d'angoisse est en effet celle de la limite de qui s'impose à notre raison lorsque nous parvenons à une pleine conscience de notre liberté. Le mélancolique est un sujet privilégié de l'angoisse et c'est pourquoi nous allons nous intéresser à ses différentes définitions philosophiques au travers de la pensée de Søren Kierkegaard, de Martin Heidegger et enfin de Jean-Paul Sartre.

Kierkegaard

Søren Kierkegaard est un penseur religieux danois du XIXe siècle dont les écrits sont précurseurs de la pensée existentialiste. Sa philosophie religieuse est un christianisme très rude. Il pose une exigence de la foi et de l'authenticité qui ne permet pas de compromis avec la société, les pratiques de l'Église luthérienne qui règne en maître au Danemark à son époque, ou même les autres. C'est une philosophie tournée toute entière vers la vérité, qui impose une vie de sacrifices et de souffrances. Dans les *Étapes sur le chemin de la vie* de 1845, Søren Kierkegaard théorise trois profils d'existence incompatibles. Il existe le stade esthétique, le stade éthique et le stade religieux. Le stade esthétique correspond à celui qu'il a expérimenté dans sa jeunesse. Fuyant le domicile familial au sein duquel il a connu une enfance très religieuse et sévère, élevé par un père gravement mélancolique et persuadé qu'une malédiction s'était abattue sur leur famille à cause de l'un de ses péchés, le jeune Søren ne peut plus souffrir une telle oppression. Il mène alors une vie de Don Juan, à la recherche des plaisirs et dont le seul but est de satisfaire ses désirs. C'est une vie de Narcisse qui veut se sentir différent des autres, vêtu en dandy, il refuse de s'engager durablement et invoque sa liberté comme raison de son indécision. C'est un personnage tragique et désabusé. Kierkegaard quitte ce mode de vie, criblé de dettes, en rentrant chez lui pour décider de poursuivre ses études et devenir prêtre. Pour changer de vie, il faut d'après lui prendre une décision ferme et radicale et opérer un « saut » dans cette dernière. Le changement ne peut se faire de manière progressive ou par dépassement à la manière dialectique. Le stade éthique est celui de l'homme du quotidien, qui ne se différencie pas des autres, qui accepte l'engagement et la fidélité à son ou sa conjointe ainsi qu'à son emploi, sa famille, sa patrie... Il adhère volontairement aux règles sociales, et mène une vie faite également de plaisirs, mais maîtrisés et dans les normes. L'apogée de cette vie se trouve pour Kierkegaard dans l'engagement du mariage. Enfin, le stade religieux est celui qui va régner dans la vie du philosophe. Ne parvenant pas à s'engager avec sa fiancée, le stade éthique ne lui est pas permis et il est sorti des illusions du stade esthétique. De plus, comme nous allons le voir, il sent en lui un lien avec Dieu qui ne lui permet pas d'appartenir à la société. Il se consacre alors pleinement à la transcendance. Selon Kierkegaard, la vérité absolue et la transcendance pure ne sont cependant pas accessibles aux hommes. La vérité est donc subjective et il s'agit d'apprendre à connaître les choses pour soi, n'ayant jamais accès à leur en-soi. Ne pas avoir accès à la vérité absolue pose alors le problème de l'angoisse : à chaque instant il faut choisir entre ce qui est bon et ce qui est mauvais, cependant, nous n'avons pas

accès à la vérité des choses, nous pouvons alors nous tromper. Comment choisir sans pouvoir avoir la certitude que notre choix est le bon ? C'est une expérience de la liberté vertigineuse qui s'impose, c'est un sentiment qui n'a pas d'objet, c'est l'angoisse.

Dans ses notes de 1850, et notamment dans celle intitulée *Question de l'Individu*, il explique comment il en est venu à mener une vie tournée vers la transcendance. Il écrit : « Une des choses qui m'a le plus frappé dans ma productivité est de voir comment il m'est arrivé de commencer par l'Individu, de vouloir l'Individu, ce principe si vrai. Car imaginez quelqu'un qui, avec enthousiasme a désiré agir, a désiré entreprendre quelque chose ; alors avec enthousiasme il est donc allé dans le monde, il a gagné des partisans ; les années ont passé ; il est devenu un vieillard ; il est à peu près le seul à être resté fidèle à l'idéalité, et quant à la cause, il la voit faussée — et maintenant il déclare que seul l'Individu compte et que la socialité est essentiellement un recul. Ainsi parlerait un vieillard au déclin de ses jours. Mais quand un homme d'une vingtaine d'années commence de cette façon, il faut se demander comment il a pu l'apprendre et à quel point il doit être bâti à rebours pour croire que c'est la vérité — hélas ! d'habitude rien de plus naturel pour un jeune que de croire au rapport avec les autres ».

Il explique dans d'autres notes pourquoi il en vint à penser de la sorte dès son plus jeune âge. Il explique qu'il faut être contraint par « une puissance qui sera son écharde dans la chair » à se retrancher de la vie sociale. Cet isolement, causé par la puissance de sa mélancolie, met Kierkegaard dans les dispositions nécessaires pour être l'Individu. Il écrit dans une autre note de l'été 1850, intitulée *Sur moi-même* :

« La catégorie qu'il fallait mettre en avant était l'Individu et puis une existence qui s'en rapprochait tant bien que mal. Cela m'a réussi. Mais alors ? Qui suis-je donc ? Suis-je le sacré Homme qui a compris tout ça dès le début et qui a eu ensuite les forces personnelles de la réaliser à travers l'existence ? Or, loin de là. J'ai été aidé. Comment ? Par une mélancolie terrible, une écharde dans la chair. J'ai été au plus haut point un mélancolique qui a eu le bonheur et l'adresse de pouvoir le cacher et c'est pourquoi j'ai lutté. Mais ce fond de tristesse, Dieu me le laissa. Entre temps, j'ai en revanche de mieux en mieux compris l'idée et j'ai trouvé une satisfaction profonde, une joie de tous les instants, mais toujours j'ai été secouru par la souffrance qui me maintenait dans la voie qui m'était tracée ».

Il parle de sa mélancolie comme d'une assistance, un don qui lui aurait été fait pour lui permettre de mener une vie tournée vers le divin et replié sur soi. Car finalement c'est de ça qu'il est question, Søren Kierkegaard a passé la majorité de sa courte existence tournée vers lui-même et ses souffrances, essayant sans cesse de trouver une explication et un sens à ce qu'il

vivait. Sa mélancolie est une profonde source de malheur, mais ce dernier étant nécessaire à son projet de vie, il en vient à voir son écharde dans la chair comme une bénédiction. Il lie très clairement son talent de penseur avec sa mélancolie. Marguerite Grimaud dans *La mélancolie de Kierkegaard* interprète ce lien de la manière suivante :

« Kierkegaard savait qu'il y avait quelque chose de morbide dans cette incapacité foncière où il était de vivre dans la société des autres, et c'est précisément la conscience angoissée qu'il prenait de sa situation qui lui faisait pressentir en lui-même l'alliance du génie et de la folie. « L'explication est toute simple, écrit-il, car en réalité pour être un grand génie, il faut être l'exception. Mais pour que l'existence exceptionnelle, elle, soit sérieuse, il faut qu'il y soit entré malgré lui, forcé. C'est là l'importance de sa démence. Il y a un point fixe dans lequel il souffre. Il ne lui est pas permis de se mêler à la foule. C'est là son tourment. Cette démence, qui est la sienne, n'a peut-être rien à faire avec sa génialité propre. Mais c'est la souffrance par laquelle il est personnellement torturé au point d'entrer dans l'isolement. Or, il faut qu'il soit dans l'isolement pour être grand ; et aucun homme n'est capable de se tenir lui-même dans l'isolement. Il faut qu'il y soit contraint pour que ce soit sérieux. »²⁸

Ainsi, nous découvrons que la mélancolie et l'angoisse sont des facteurs nécessaires à l'isolement du penseur et que sa pensée n'aurait pu s'épanouir dans d'autres circonstances. À présent, pour mieux comprendre comment cette angoisse et cette souffrance personnelles donnent lieu à une pensée qui amènera l'existentialisme, il est intéressant de voir de plus près la conception qu'en fait Kierkegaard.

Dans son analyse, la vie n'est qu'une suite de choix, les choix imposent des renoncements, ce qui est une grande source d'angoisse. Dans *Le Concept de l'Angoisse*, il réinterprète le mythe d'Adam et Ève en montrant que l'essence du péché originel est l'angoisse, celle de la liberté devant les infinies possibilités de choix. Il écrit dans son *Journal* « Le fond même du pouvoir du serpent [...], c'est l'art de rendre anxieux²⁹ ». Il écrit également que « l'angoisse forme le tissu même de l'existence. C'est une peur sans fondement, ce n'est rien et la peur de rien, qui paralyse l'individu : une personne ainsi affectée se plaint que quelque chose est tombé sur elle, comme si elle avait un poids à porter, etc. Cette pression, ce poids, ce n'est pas quelque chose d'externe ; c'est, comme on parle d'une illusion d'optique ou acoustique, la réflexion interne de quelque chose d'externe.³⁰ » L'anxieux est incapable d'agir,

²⁸ Marguerite Grimaud, *La mélancolie de Kierkegaard*, Présence et Pensée, Aubier-Montaigne, Paris, 1965, p.193

²⁹ S.A. Kierkegaard, *Journal*, t. III, p.206

³⁰ S.A. Kierkegaard, *Journal*, t.I, p.749

inactif, apathique ; il éprouve une sorte de nausée.³¹ »

On reconnaît ici une définition de l'angoisse semblable à celle que nous retrouverons plus tard chez Sartre et sur laquelle nous reviendrons.

Kierkegaard parlait de sa mélancolie en ces termes : c'est une « tristesse sans cause », une « perte d'être », ou encore l'« hystérie de l'esprit ». Elle est la marque de ceux qui pensent trop — « ma souffrance est en un sens inférieur de n'être pas vraiment homme, d'être trop esprit » — et de ceux qui n'ont pas assez de volonté : « La mélancolie est un péché (...) c'est le péché de pas vouloir profondément et sincèrement, c'est donc la mère de tous les péchés. » Cette vision est une réminiscence de la notion médiévale d'acédie. Cette maladie de la volonté est une caractéristique de l'état dépressif des mélancoliques, c'est une réelle affliction qui empêche la volonté d'agir. Elle empêche également au désir de naître dans le cœur du malade, ce qui le fige dans un état d'attente sans espoir. Kierkegaard y fait référence en ces termes : « Je n'ai envie de rien faire. Je n'ai pas envie de faire du cheval — il y a trop de mouvements ; je n'ai pas envie de marcher — c'est trop fatigant. Je n'ai pas envie de m'allonger, car soit il faudrait que j'y reste, et je n'ai pas envie de faire cela, soit il faudrait que je me relève, et je n'en ai pas envie non plus. *Summa summarum* : je n'ai envie de rien faire³². » Il dit aussi souffrir d'une « chaîne de sombres imaginations, de rêves inquiétants, de pensées troublées, de lourds pressentiments, d'anxiétés inexplicables. », tout n'est qu'« épouvantable ennui », son âme est « lourde » et pourtant « vide et sans signification ».

Il poursuit en exprimant l'idée qu'angoisse et ennui sont aussi anciens que le monde et que l'unique moyen de dépasser cet ennui ne se trouve pas dans le travail ni dans le divertissement qui n'est qu'une autre forme de l'ennui et qui détruit la personnalité. Le dépassement de cet ennui se trouve dans le désespoir, lucidité ultime qui permet de voir la vanité de toute activité humaine. On remarque ici des symptômes clairs de dépression. Il fait de l'angoisse un mal commun à tous les hommes, car il est le mal originel, le serpent dans l'Eden, mais sépare bien cette angoisse de ses idées dépressives. La conclusion reste cependant la même, pour dépasser cela il n'est d'autre solution que de regarder la vanité de l'humanité bien en face et d'accepter le malheur et le désespoir qui en découlent.

³¹ Georges Minois, *Histoire du mal de vivre, de la mélancolie à la dépression*, La Martinière, Paris, 2003, p. 321

³² S.A. Kierkegaard, *Ou bien ou bien*, trad. angl. D.F. Swenson et L.M. Swenson, Princeton University Press, Princeton, 1959, vol.I, p.20

L'angoisse du Dasein, de Heidegger à Biswanger

Pour poursuivre la logique historique de ce mémoire, il est intéressant de voir comment l'angoisse a été un concept clé dans la philosophie de Heidegger. Nous allons voir ce qu'est pour lui l'angoisse, ce qu'elle a de semblable avec l'analyse qu'en fait Kierkegaard, mais également ce qui diffère. Nous verrons également comment le psychiatre Ludwig Biswanger a pu se servir de la pensée heideggérienne dans sa pratique clinique. Cette démarche n'est pas nécessaire pour comprendre l'angoisse chez Heidegger, mais elle permet de faire un lien entre son entreprise ontologique — liée à l'être de l'étant — et une potentielle application ontique — liée aux étants. Ce passage n'aurait certainement pas pu être cautionné par Heidegger, mais il est intéressant de voir ce qu'en a fait Biswanger, au point bien sûr de se permettre une grande liberté d'interprétation des écrits du philosophe. Cela permet de relier la problématique philosophique et clinique, au travers du regard d'un praticien qui cherche à soulager l'angoisse des étants.

Pour Heidegger, l'angoisse est en tant qu'affection un mode fondamental d'être au monde. Il développe cela dans son ouvrage *Être et Temps* en 1927. Heidegger a pour projet de déterminer le sens d'« être » en général. C'est une quête ontologique du sens de l'être, il se demande quelle est l'unité de tous les sens de l'être ? C'est pour lui la question philosophique principale. Dans l'Antiquité grecque, c'est-à-dire pour Heidegger avant Aristote, on avait mis cette question au centre des réflexions pour s'en détourner par la suite. Heidegger a été fasciné très tôt par cette question et cela grâce à une dissertation de Brentano, ancien professeur de Husserl, intitulée : *Sur les multiples interprétations de l'être chez Aristote*. Le caractère universel de l'être semble ne pas permettre de définition, du moins c'est le point de vue d'Aristote. Sous la poussée des sophistes, les Grecs anciens ont senti le besoin de déterminer le sens de l'être. Il n'est cependant pas dérivable de concept supérieur, et ne peut être réduit à la somme des concepts dont il est le dérivé. L'être n'est pas quelque chose comme de l'étant, qui serait la cumulation des choses qui sont. L'impossibilité de définir l'être ne le dédouane pas d'une recherche de sa signification pour Heidegger. C'est parce qu'on a une entente de l'être qu'on peut se questionner à son propos, même si elle est préontologique. Il décide alors que la question de l'être n'est pas réglée et surtout que le fait qu'elle soit universellement entendue ne l'empêche pas d'être définie, du moins en théorie. Il entreprend cette recherche par ce qu'il peut percevoir de l'être, autrement dit, l'être de l'étant. Il développe alors le concept du *Dasein*. Ce

dernier signifie être là, mais pas uniquement au sens courant de l'existence. Il utilise le *Dasein* pour définir l'étant particulier de l'être humain, particulier, car il se pose la question de l'être, comme conscience qui interroge son propre être. Selon lui, c'est par là que l'on accède à la question de l'être de manière générale. Le *Dasein* est le point de départ de l'enquête heideggerienne, la quête principale est ontologique, c'est celle de connaître l'essence de l'être. L'être, c'est ce qui ne se donne pas, tout en étant la condition de toute chose. Le *Dasein* essaie de comprendre son propre être, le fait qu'il n'est pas un objet par exemple. On interroge alors l'étant pour qu'il nous révèle son mode d'être. Maintenant que nous avons posé une définition rapide du *Dasein*, nous pouvons voir de plus près ses implications avec celui d'angoisse.

D'abord, le *Dasein* rencontre un problème majeur. Selon Heidegger, il vit dans le *Verfallen*, la déchéance, car il comprend le temps et l'être à partir du monde des étants, du monde des choses. Dans le paragraphe 68 d'*Être et temps*, Heidegger va analyser la dimension temporelle de cette déchéance. Cette dernière comporte différentes caractéristiques, l'instabilité, la curiosité, la dispersion, l'échappement du présent, l'oubli... C'est un mode d'existence du *Dasein* qui est qualifié de fuite en avant. Cette temporalité de la nature commune aux étants tend à la défaisance, et cela est déclencheur de l'angoisse. Commençons par différencier la peur de l'angoisse. Il faut bien comprendre que le phénomène de la peur est une crise de l'être en rapport au monde ; la peur est toujours liée au monde ou à l'être-ensemble-avec-les-autres. Aussi loin que le phénomène de la peur ait pu être exploré, la peur a toujours été prise de cette façon, et les diverses modifications de la peur ont toujours été déterminées par ce fait d'avoir peur devant quelque chose d'intramondain. Cependant, quand le *Dasein* fuit, il opère une fuite devant lui-même, non pas une fuite devant le monde, ni devant une chose du monde déterminée. « S'il est vrai que le *Dasein* fuit devant lui-même, alors la peur sur laquelle se fonde cette fuite ne peut être, au sens strict, une peur à proprement parler puisque la peur est toujours un mode d'être essentiellement lié à une réalité mondaine. En d'autres termes : il apparaîtra que l'analyse traditionnelle du phénomène de la peur est foncièrement insuffisante, que la peur est un phénomène dérivé, et qu'elle se fonde elle-même sur un phénomène que nous désignons comme angoisse. Ainsi, alors que la peur est toujours suscitée par un étant intramondain, l'angoisse elle n'est suscitée par aucune chose déterminée du monde. La peur est toujours peur d'un étant intramondain, car ce n'est qu'en surgissant dans un monde, c'est-à-dire dans un espace ouvert à la préoccupation et où le *Dasein* a peur pour lui-même, qu'un étant peut apeurer. Quand le *Dasein* a affaire au phénomène de la peur, il est alors fasciné par

l'étant.³³» La peur n'est donc pas l'angoisse. Quand l'angoisse s'est dissipée, nous disons : « au fond, ce n'était rien », et cette façon de parler atteint très exactement ce dont il s'agit. Ce n'était rien ; ce dont s'angoisse l'angoisse est le rien, c'est-à-dire rien de ce qui survient dans le monde, rien de déterminé, rien de mondain ; dans la mesure où, tout en resserrant, ce dont s'angoisse l'angoisse peut être là et insister, c'est beaucoup plus qu'une menace qui pourrait engendrer la peur ; c'est le monde dans sa mondanité même. « Ce qui est ici menacé, ce n'est plus telle ou telle préoccupation, c'est bien plutôt l'être-au-monde comme tel. Mais fait partie de l'être-au-monde [...] le monde dans sa mondanité. Ce dont s'angoisse l'angoisse et qui n'est rien de mondain est l'en-quoi constitutif du *Dasein*, de l'être-à-lui-même. Ce dont s'angoisse l'angoisse est l'en-quoi de l'être-au-monde et ce pour quoi on s'angoisse dans l'angoisse, c'est ce même être-au-monde lui-même, et à vrai dire dans le découverte premier qu'il fait de son « ne pas être chez soi » ; dans l'angoisse, ce dont s'angoisse l'angoisse et ce pour quoi elle s'angoisse ne sont pas seulement mondainement indéterminés, mais se recouvrent, ou plus exactement ces deux moments ne sont pas encore dissociés dans l'angoisse : ce dont s'angoisse l'angoisse et ce pour quoi elle s'angoisse, c'est le *Dasein*. L'être-au-monde comme tel s'ouvre enfin dans l'angoisse, et à vrai dire non pas comme un fait déterminé, mais dans sa factivité. L'angoisse n'est rien d'autre que la disposition affective où l'on se trouve dans l'inquiétude.³⁴» Afin de parler plus amplement de cette idée, mais également de la voir transposée à un domaine sensible, voyons à présent comment le psychiatre Ludwig Biswanger s'en est servi dans sa pratique médicale.

Biswanger fait un lien entre la théorie et sa pratique de l'angoisse en psychiatrie et la pensée de Heidegger. Le mémoire de Marion Queudeville de 2006 intitulé *L'application de l'analyse heideggerienne de l'angoisse en psychiatrie*, se pose la question suivante : Quel est le lien entre l'affect qui révèle le dénominateur commun de toutes les structures existentielles, c'est-à-dire le souci, affect ayant une signification ontologique, et l'angoisse vécue par les patients de la psychiatrie ? Elle commence par relier Freud et Heidegger au travers du sentiment d'inquiétante étrangeté que génère l'angoisse (*Unheimlich*). Freud explique que le sentiment d'inquiétante étrangeté serait provoqué par la résurgence de quelque chose qui, jusque-là, avait été refoulé, que la chose refoulée soit angoissante ou non. Pour Heidegger, le monde et les

³³ Martin Heidegger, *La structure de l'inquiétude* dans *Prolégomènes à l'histoire du concept de temps*, traduction de l'allemand par Alain Boutot, Paris, Gallimard, 2004, p.410

³⁴ *Idem* p.419-420

objets qui nous entourent sont familiers. L'angoisse a le pouvoir de nous les rendre inconnus, on ne se soucie plus d'eux et elle nous met face au néant, à la contingence des choses. C'est « ce caractère inquiétant, cette étrang (èr) été [qui] signifie en même temps le ne-pas-être-chez-soi. ³⁵» Voici le premier lien qu'elle fait entre la philosophie heideggerienne et la psychanalyse. Ce rapprochement nous montre comment deux pensées, dans deux domaines distincts, peuvent se rencontrer.

Binswanger est intéressé par le fait que la pensée d'Heidegger soit phénoménologique, il s'intéresse plus précisément au concept de *Dasein*, d'être-là, qui nommera « présence » dans ses travaux. Il se sert de l'analyse de Heidegger pour refonder une approche singulière de la psychiatrie, la *Daseinanalyse*. Il ne s'agit plus de traiter simplement de l'âme ou du psychisme en tant qu'entités indépendantes, mais de l'homme lui-même. Cela amène une manière de procéder différente de celle à laquelle on était habitué en psychiatrie. On cesse de se focaliser sur les symptômes cliniques de la pathologie pour s'intéresser à l'homme en tant qu'être-au-monde. C'est ce changement que décrit Binswanger dans le passage qui suit :

« La différence avec ce qui précédait consiste, cependant, en ce qu'au lieu du pro-jet appréhendé scientifiquement comme étant celui de « l'âme » ou de la « psyché », l'homme lui-même est entré en science ou, pour être plus précis : l'être-homme en tant qu'être-dans-le-monde. En tant que pro-jet scientifique de la psychiatrie, ce n'est plus de la « psyché malade » et de ses « troubles fonctionnels », ce n'est pas non plus du « malade de l'esprit » avec ses anomalies de comportement qu'il s'agit, mais bien de « l'homme ». Dans ce but, le mode de recherche de l'analyse existentielle rencontre le mode d'exploration du traitement moderne de la schizophrénie : au lieu de la symptomatologie clinique et de la pathologie, c'est l'homme et son monde, l'homme dans et avec son monde. Dans les deux cas, il s'agit de la découverte des modes de l'être-homme que, sans doute, la psychiatrie, depuis toujours, avait « dans l'œil », mais qu'avait dérobés à ses propres yeux la méthode médicale de la science naturelle. ³⁶»

C'est en somme une explication de ce que va devenir l'analyse existentielle ou *Daseinanalyse*. Cette méthode permet de traiter les malades dans leur entièreté d'hommes et non plus de manière fragmentée, juste en essayant de soigner des symptômes qui se trouvent soit dans l'âme, soit dans le psychisme, soit dans le corps. Il reconnaît ici une limite de la science qui ne permet jamais d'appréhender un homme dans sa totalité. Il est question ici de traiter la maladie du patient comme un être au monde possible et non plus comme une somme

³⁵ Martin Heidegger, *Le souci comme être de l'être-là* dans *Être et Temps*, traduit de l'allemand par Emmanuel Martinau, Paris, Authentica, 1985, p.146

³⁶ Ludwig Binswanger, « Analyse existentielle et psychothérapie », in *Introduction à l'analyse existentielle*, Paris, éditions de minuit, 1977, pp.156-157

de symptômes. Il se rapporte aux différentes structures existentielles heideggériennes pour créer ses structures fondamentales de la présence (nom qu'il donne à son équivalent médical du *Dasein*). Celles-ci sont la spatialité, la corporéité, la manière d'être avec les autres dans un monde commun, l'humeur, l'historicité, l'être pour la mort, et enfin, le déploiement dans la liberté de toutes les valeurs qui permettent d'exister. Les différentes formes que peut prendre la présence, sculptées par des flexions de cette dernière, donnent donc lieu à divers troubles mentaux.

Dans notre cas il serait donc intéressant de voir à quelle flexion de la présence peut correspondre le trouble anxieux et plus particulièrement le trouble panique qui semble très proche de la définition de l'angoisse heideggérienne.

Le trouble panique est caractérisé de la sorte :

« Des attaques de panique récurrentes et inattendues. Une attaque de panique est une montée brusque de crainte intense ou de malaise intense qui atteint son acmé en quelques minutes, avec la survenue de quatre (ou plus) des symptômes suivants [...] :

- Palpitations, battements de cœur sensible ou accélération du rythme cardiaque
- Transpiration
- Tremblements et secousses musculaires
- Sensation de souffle coupé et impression d'étouffement
- Sensation d'étranglement
- Douleur ou gêne thoracique
- Nausée ou gêne abdominale
- Sensation de vertige, d'instabilité, de tête vide ou impression d'évanouissement
- Frissons et bouffées de chaleur
- Paresthésie (sensation d'engourdissement ou de picotement)
- Déréalisation (sentiment d'irréalité) ou dépersonnalisation (être détaché de soi)
- Peur de perdre le contrôle de soi ou de « devenir fou »
- Peur de mourir³⁷»

On remarque un lien évident entre certains symptômes et le sentiment d'inquiétante étrangeté, comme la déréalisation ou la dépersonnalisation. Le sentiment d'oppression se retrouve aussi dans l'expérience d'une sensation d'étranglement ou de douleur et de gêne thoraciques. Le mémoire de Marion Queudeville demande si l'on pourrait utiliser la théorie ontologique heideggérienne de l'angoisse pour forger une théorie ontique de l'angoisse vécue. Sachant que ce trouble ne peut être dû à une comorbidité de maladie mentale et ne résulte donc pas de problème physiologique, la question est légitime. Le DSM 5 précise tout de même que

³⁷ American Psychiatric Association, *DSM-5, manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux*, 5^e édition, trad. Marc-Antoine Crocq et Julien Daniel Guelfi, p.244

ce type de trouble peut avoir pour facteurs de risque des causes génétiques, car beaucoup de patients ont des parents proches qui ont souffert du même trouble. Cependant la nature exacte des gènes impliqués reste inconnue et l'hérédité n'est pas un facteur nécessaire au développement de ce trouble.

En outre, il faut savoir que le trouble panique est un trouble anxieux. L'anxiété peut être définie comme une intolérance à l'incertitude. Or Heidegger ne nous dit-il pas que c'est l'angoisse qui révèle au *Dasein* son « être libre pour la liberté du-se-choisir-et-se-saisir-soi-même » ? C'est cette liberté qui permet au doute et à l'incertitude de naître en nous et de nous plonger dans l'angoisse. Notre être est ouvert à plusieurs possibilités, mais nous ne pouvons dire à l'avance laquelle il va prendre.

En effet, alors que pour les patients, l'incertitude est moteur de l'angoisse, chez Heidegger, c'est l'angoisse qui révèle toutes les possibilités de l'être-là. Et alors que l'angoisse telle qu'elle est vécue par les patients de la psychiatrie est une manifestation désagréable qu'il s'agit d'éviter, pour Heidegger, fuir l'angoisse dans la quotidienneté dans le « on » est synonyme de déchéance, car selon le philosophe, l'angoisse est la seule disposition authentique du *Dasein*. En effet, cette dernière révèle l'ipséité de l'existence en tant qu'elle isole et ouvre le *Dasein* comme seul soi possible. Cependant, on remarque vite que cette posture n'est pas tenable dans la vie de tous les jours. Il semble plus sain pour la présence de ne pas être infléchi par l'angoisse et donc de ne pas pouvoir vivre de manière authentique avec la totalité des possibles ouverts. Il est plus simple et meilleur pour les patients atteints d'angoisse d'être dans l'inauthenticité du « on » général, d'être dans la fuite du *Dasein*, et de s'enfermer dans une possibilité bien définie.

Après la mise en pratique partielle de la théorie de Heidegger par Biswanger au sein de la *Daseinanalyse*, voyons comment Jean-Paul Sartre traite de l'angoisse, mais cette fois-ci de manière plus pratique.

Sartre, l'angoisse comme conscience de la liberté

Sartre souhaite rompre avec le déterminisme. Pour cela, il faut avoir conscience d'être libre. C'est dans cette démarche que va apparaître la notion d'angoisse dans les travaux de Sartre. Tout comme chez Heidegger, l'angoisse sartrienne n'est pas à confondre avec la peur qui émane du monde. L'angoisse est une angoisse par rapport à soi-même. Par exemple, on ne peut avoir la certitude de la manière dont on va agir, au bord d'un précipice, qui sait si l'on va se jeter dedans ? L'angoisse est cette conscience d'être libre, de pouvoir faire une infinité de choses tout en ne sachant pas le chemin que nous allons choisir, c'est la liberté de choisir.

L'angoisse face au passé existe aussi, dans *Le joueur* de Dostoïevski le joueur ne sait pas s'il sera capable de résister à l'envie de jouer. Cette lutte n'est pas accomplie pour toujours, à chaque instant on peut devenir autre, quelqu'un qui a envie de jouer, changer d'avis. L'angoisse apparaît dans la possibilité de devenir autre de ce que l'on est. L'autre du futur est source d'angoisse. L'inquiétude de l'angoisse est déjà une projection de soi dans le futur, on dit alors : « je suis celui que je serai sur le mode de l'être pas ». On ne peut jamais connaître l'ensemble des facteurs déterminants qui nous créent, car les motivations sont cachées et inconscientes. Est-ce cela qui est angoissant ? Sartre dit que s'il existe une ignorance de la détermination alors nous sommes libres, nous sommes libres d'agir d'une façon ou d'une autre. Si quelqu'un se vit comme commandé par des forces qui ne lui sont pas propres il se vit alors comme une chose, un en-soi, on ne se vit pas comme agissant, mais comme agit. Cela reviendrait à se nier comme conscience.

Vivre l'angoisse est un révélateur de la conscience de liberté que nous avons, nous ne pouvons cependant le prouver, car les phénomènes ne sont pas objectivables, la conscience n'est pas un objet ou un phénomène, mais leur condition d'existence donc il est impossible de prouver scientifiquement que la liberté existe.

Alors pourquoi n'avons pas conscience si fréquemment de notre liberté ? Cette dernière est occultée par l'activité quotidienne, par des tâches prédéfinies pour ou par nous. Ceci est nécessaire à l'action, car si on repensait à chaque instant le projet que nous avons, nous ne ferions rien. C'est à cet instant qu'interviennent les valeurs morales. Il n'y a que la liberté qui peut poser des valeurs, car elles ne valent que pour celui qui les pose. Les valeurs n'existent pas en elles-mêmes, elles sont le sens qu'on donne aux choses. C'est le jugement sur les choses

qui leur donne leurs valeurs. Si on adopte les valeurs des libertés des autres alors on abdique notre liberté. Si on entreprend un jugement, on va créer de l'angoisse éthique, on se demande si on pose les bonnes valeurs, ceci est encore un révélateur de la liberté.

Pour pallier cette angoisse omniprésente, les hommes ont mis en place, de manière consciente comme inconsciente, des fuites de l'angoisse. La première est de considérer tous les possibles comme existants, mais pas pour soi, plutôt pour les autres. Ou encore considérer que la liberté n'est pas à chaque instant, mais qu'elle appartient à notre personnalité profonde, notre moi profond qui détermine nos actions, ce sont notre caractère ou notre personnalité qui sont déjà constitués et maintenant nous déterminent. On se cache derrière le « on », derrière le fait que les fatalités arrivent certainement aux autres, mais on refuse de se sentir concernés par cette même fatalité. On se cache également derrière une croyance en un déterminisme tardif qui viendrait suite à une éducation, vécue activement ou non, qui nous forgerait et nous empêcherait par la suite de changer. Sartre fait remarquer que pour fuir il faut savoir ce qu'on fuit, et pour cela il faut avoir l'angoisse de la liberté qui est nécessairement sentie. La fuite est donc un mode de prise de conscience de la liberté malgré tout. Cette complexité de la pensée est expliquée par le concept de mauvaise foi chez Sartre.

La mauvaise foi est un concept nécessaire pour comprendre la duplicité dans la conscience. Sartre propose une enquête ontologique visant à déterminer l'être même de notre conscience afin de comprendre comment elle peut être de mauvaise foi. Il part pour cela d'exemples courants comme le rendez-vous d'une jeune femme désirée par un jeune, mais dont le souhait est d'être désirable pour sa pleine existence et pas uniquement pour son corps. Elle se présente alors avec ses émotions et préoccupations élevées. L'homme lui prend cependant la main, alors elle doit choisir : laisser la main et accepter le désir ou retirer la main et briser le charme de l'instant. Elle peut encore choisir d'abandonner sa main inerte et de parler d'autre chose en niant le contact, elle coupe ainsi sa conscience de sa main pour ne pas avoir à choisir. C'est alors qu'elle est de mauvaise foi, car elle refuse de comprendre le désir de l'homme tel qu'il est, elle veut transformer ce désir, elle n'accepte pas ce désir. Elle refuse également d'être ce corps et se réfugie dans la vie de l'esprit. Elle joue entre facticité — corps qui existe avec des besoins, désirs et expression, notre naturalité — et transcendance — nous sommes aussi quelque chose qui échappe à cette simple naturalité. Elle est dans le refus de considérer le rapport facticité - transcendance.

Les rapports aux autres impliquent aussi des complications. Le nécessité par moment d'être une caricature, une autoréification, une transformation en un en-soi par nécessité sociale. En se cachant dans cet en-soi, on refuse de reconnaître notre liberté d'agir autrement, pour éviter l'angoisse, voilà en quoi c'est de la mauvaise foi. Il pose également la responsabilité que nous avons par rapport à nos émotions. Par exemple, Pour Sartre, si l'on est triste avant un entretien avec un ami et qu'on oublie sa tristesse durant l'entretien, nous sommes responsables du fait de redevenir triste à la fin de ce dernier ou de décider de passer à autre chose. Là encore, nous sommes libres et non contraints par nos émotions.

Pour revenir au déterminisme tardif qui constitue l'une des modalités de la mauvaise foi sartrienne, voyons tout de même une nuance. Si quelqu'un dit : « Je ne suis pas cela » il veut dire alors qu'il ne peut être figé dans une définition, une somme d'attitudes, cela peut montrer une grande lucidité. Cela peut également vouloir dire que l'on est autre chose, c'est se figer une fois de plus dans un en-soi, simplement différent. Il faut bien comprendre cette différence pour voir que la fuite de l'angoisse comme le fait de lui faire face peuvent donner lieu à cette même réponse : « Je ne suis pas cela. » Il faut bien penser aux deux sens que cette phrase peut amener, car dire je suis comme ci ou comme ça c'est se priver de notre liberté et de la responsabilité qui l'accompagne. Cela doit également être soumis à une grande attention, car il existe une nuance : quand la sincérité est exigée, c'est parfois dans la forme d'une identification de soi, d'une fixation de soi que viennent s'assumer les responsabilités de ses postures. Se définir soi-même avec sincérité permet de prendre de la distance avec ce que l'on s'avoue. « Faute avouée est à moitié pardonnée », car quand on avoue sa faute on devient déjà autre que celui qui a fait la faute. L'individu prend de la distance vis-à-vis du lui qui a commis la faute, il se rend alors pardonnable, car il n'est plus celui-là. Par exemple, quand le « je » qui se reconnaît comme cruel, il n'est pas tout à fait le « je » qui est cruel. La position de juge permet de prendre de la distance avec sa position de jugé. C'est aussi un exemple de fuite de soi-même.

La mauvaise foi n'est pas volontairement délibérée, on ne se fige pas volontairement dans un rôle, car il y a une véritable foi dans la mauvaise foi, on adhère à cette représentation de soi. Cela relève d'un projet premier, un choix de sa propre personnalité qu'on fait de manière non délibérée, c'est ce que l'on fait de manière spontanée et qui est un choix qui dépend entièrement de nous. Ce genre de foi peut se déconstruire, car si on sait que l'on y croit, alors on ne croit plus. On croit de manière incertaine jusqu'au moment où on sait. Le savoir fait la transition entre la croyance incertaine et l'autre définition de la croyance qui est en fait une

manière de remplacer - une alternative au - savoir comme lorsqu'on dit : « Je crois en Dieu ». Cependant si on remet en question sa foi grâce à certains éléments, à l'histoire des religions par exemple, alors on peut en sortir. C'est pareil pour la mauvaise foi, si on en prend conscience alors on ouvre à nouveau les possibilités de changer.

La conscience a « à être », elle ne se développe qu'en existant, elle ne peut pas la poser d'avance, elle ne pose ce qu'elle est que par ses actes. Les objets au contraire sont, immédiatement.

Tout cela se retrouve chez Heidegger dans *Être et Temps*. Sartre différencie son analyse de la conscience à celle du *Dasein* par deux choses : Heidegger ne part pas de la conscience de soi au sens du cogito pour établir son investigation et cela, au risque de ne pas pouvoir retourner à la certitude de la conscience. Heidegger ne se sert pas vraiment non plus de la notion de néantisation comme propre de la conscience et comme opposition de la conscience à ses objets. Il emprunte à Hegel cette positivité et cette négation de l'existence, ces deux moments de l'en-soi et du pour-soi.

Le projet sartrien est pratique, c'est une philosophie de l'action, qui aide à mieux vivre, afin de déployer sa liberté. Heidegger a pour projet de déterminer le sens d'« être » en général. Pour mieux comprendre ce qu'est l'angoisse sartrienne, voyons de plus près son roman *La Nausée*, qui est une expérience de l'angoisse chez son personnage principal Roquentin.

Exemple de l'expérience d'angoisse, La Nausée de Sartre.

"J'appuie ma main sur la banquette, mais je la retire précipitamment : ça existe. Cette chose sur quoi je suis assis, sur quoi j'appuyais ma main s'appelle une banquette. Ils l'ont faite tout exprès pour qu'on puisse s'asseoir, ils ont pris du cuir, des ressorts, de l'étoffe, et ils se sont mis au travail, avec l'idée de faire un siège, et quand ils ont eu fini, c'était ça qu'ils avaient fait. Ils ont porté ça ici, dans cette boîte, et la boîte roule et cahote à présent, avec ses vitres tremblantes, et elle porte dans ses flancs cette chose rouge. Je murmure : c'est une banquette, un peu comme un exorcisme. Mais le mot reste sur mes lèvres : il refuse d'aller se poser sur la chose. Elle reste ce qu'elle est, avec sa peluche rouge, milliers de petites pattes rouges, en l'air, toutes raides, de petites pattes mortes. Cet énorme ventre tourné en l'air, sanglant, ballonné — boursoufflé avec toutes ses pattes mortes, ventre qui flotte dans cette boîte, dans ce ciel gris, ce n'est pas une banquette. Cela pourrait tout aussi bien être un âne mort, par exemple, ballonné par l'eau et qui flotte à la dérive, le ventre en l'air dans un grand fleuve gris, un fleuve d'inondation ; et moi je serais assis sur le ventre de l'âne et mes pieds tremperaient dans l'eau claire. Les choses se sont délivrées de leurs noms. Elles sont là, grotesques, têtues, géantes, et ça paraît imbécile de les appeler des banquettes ou de dire quoi que ce soit sur elles : je suis au milieu des Choses, les innommables.³⁸"

Ce texte est un extrait du roman de Jean Paul Sartre, *La Nausée*, publié pour la première fois en 1938. Ce roman est le premier de l'auteur. Il devait initialement s'appeler *Le mélancolique* mais Gaston Gallimard refuse ce titre. Il met en scène un moment précis de la vie du personnage principal, Roquentin, un chercheur en histoire qui décide d'écrire un livre sur la vie d'un émigré. Il va vite se retrouver face à l'impossibilité de mener à bien son projet, ce qui le plonge dans un sentiment de vacuité et de désespoir profond. Il commence à remettre en question l'intérêt de sa propre existence ainsi que celui de la vie de manière plus générale. Le personnage vit une crise existentielle. Ce roman philosophique se propose d'explorer le sentiment de dégoût, de "nausée" qui envahit ce personnage, et d'en montrer l'évolution. La portée philosophique, existentialiste, de ce roman, est bien présente dans cet extrait. C'est le moment de la rencontre de la conscience modifiée par la mélancolie, par l'angoisse de Roquentin avec les objets qui entourent son corps, et plus particulièrement une "banquette". Le thème de ce texte est donc la rencontre du personnage avec un objet, après qu'il ait développé une conscience nouvelle et avec, un regard nouveau sur sa propre existence. Cette rencontre est intéressante en plusieurs sens. D'abord, on peut clairement observer deux moments de description de l'objet. Ensuite, la forme que prend cette description annonce un état de malaise profond chez le narrateur, un symptôme de son nouveau regard sur le monde. Enfin, cette nouvelle conscience ouvre la porte à des questions plus profondes qui concernent le rapport des

³⁸Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, Paris, Gallimard, nrf, 1935-1968, pp. 173-174.

Hommes à l'objet, et plus particulièrement, au travers du langage.

On note donc deux passages descriptifs dans le texte. Ces descriptions ne sont pas conventionnelles, elles semblent prendre naissance dans un délire fiévreux. La première décrit l'objet, ce de quoi il est fait, le contexte dans lequel il l'observe. Il en parle comme s'il souhaitait en faire une analyse, il décrit tout ce qui la compose, comme on pourrait décrire la composition d'une toile avant de l'analyser. C'est un travail de préparation à l'analyse, il l'appréhende comme quelque chose de parfaitement inconnu. On reconnaît ici le sentiment d'inquiétante étrangeté. Dans la seconde, il compare l'objet à un "âne mort". L'image produite par son esprit traduit un sentiment de désespoir chez le narrateur, il lui semble chevaucher un "âne mort", "sanglant", image qui semble bien éloignée de ce qu'est réellement une banquette rouge. Cette morbidité de l'imaginaire dépeinte par cette comparaison est symptomatique de la crise mélancolique et anxieuse. Son imagination tente de pallier le vide du réel, de combler le néant. Les deux descriptions sont caractérisées par une multitude d'adjectifs et de propositions juxtaposées les unes à la suite des autres. Cela donne une impression de vitesse, celle avec laquelle ses yeux et sa pensée analysent ce qui constitue la banquette. Il décortique chaque partie de l'objet, en donne la provenance. Cette approche presque scientifique donne au lecteur le sentiment que l'objet étudié est très complexe, important. Cette impression dénote avec le fait que le sujet traité n'est qu'une banquette dans une voiture. On note également que cette manière de procéder est proche de celle d'un critique d'art qui souhaite analyser une œuvre, c'est une sorte d'ekphrasis de ce qu'il vit avec la banquette, ce qui provoque un effet héroï-comique qui fait prendre au lecteur une certaine distance avec Roquentin sur l'instant, mais qui fera aussi peut-être écho à l'une de ses expériences vécues. En parallèle se développe une analyse de ce qu'il voit. Le texte est écrit de façon à faire entrer le lecteur dans l'esprit et dans le corps du personnage principal. La vitesse de la pensée est proche de celle que l'on peut connaître dans nos expériences quotidiennes. Ainsi, la description vient pallier le fait que le lecteur ne peut pas voir l'objet, et l'analyse correspond à ce second temps, presque instantané, qui apparaît pour donner une forme conceptuelle à ce que l'on voit. Le problème dans cet extrait, est le fait que cet objet ne prend pas la forme qu'il devrait prendre. Le regard devrait donner les éléments de la couleur, de la texture et de la forme perceptible pour ensuite permettre à l'esprit de conceptualiser ce qui a été vu. Or, l'esprit de Roquentin donne à cette banquette la forme d'un "âne mort", d'un "ventre qui flotte". Cela est tout à fait particulier, car on accède directement à un point de vue imagé de ce qu'il aperçoit, sans passer par le concept de banquette. On remarque immédiatement l'esprit différent du narrateur, son anormalité, son originalité. Le pouvoir d'analyse est vif et précis,

mais totalement biaisé. Le trouble devient plus complet lorsque Roquentin nie le concept de l'objet observé, "ce n'est pas une banquette". Ce qui était devant lui n'est plus, la conscience de Roquentin se trouve face au néant.

En effet, la rapidité de cette description donne également une dynamique malade au texte. Ces images d'horreur qui sont renvoyées par le contact du personnage avec une banquette, semblent tout à fait déplacées et illogiques. Le fait que sa pensée ne semble pas passer par la raison, la réflexion, montre la santé mentale ébranlée de Roquentin. Il "murmure : c'est une banquette, un peu comme un exorcisme", cela donne à voir une situation tout à fait originale, un peu grotesque, d'un homme marmonnant à l'arrière d'une voiture. Le chuchotement, "comme un exorcisme", ajoute un côté mystique et donc peu commun à la scène. Dans le contexte d'écriture de ce roman, les exorcismes sont quelque chose de tout à fait marginal, ce ne sont pas des pratiques courantes. Et pourquoi exorciser cette banquette ? C'est comme si elle avait pu envoûter le personnage. Pourtant, le lecteur a conscience que rien de mystique ne doit se passer dans ce type de roman, et que ce sentiment d'ensorcellement est tout à fait inapproprié. La conscience du narrateur est hors du réel, ou alors trop dans le réel, au point où il ne le reconnaît plus. Il est également question d'un "mot qui reste sur [ses] lèvres". Le mot étant le sujet de la phrase, il est question de lui donner un certain pouvoir d'action sur le personnage. Il lui refuse quelque chose, comme s'il avait une conscience, une volonté propre. Cette façon d'appréhender son expérience montre Roquentin sous le visage d'un mélancolique inspiré. Le rythme du texte ainsi que les éléments susmentionnés donnent le sentiment que le personnage est sous l'emprise d'une fièvre qui l'amène vers la folie. Cette fièvre est en fait un symptôme de sa "nausée". Il est possible de la voir comme quelque chose le menant à la folie, mais plus exactement ce serait plutôt la forme que prend sa pensée après l'apparition de sa nouvelle conscience des choses. La philosophie existentialiste, dans ce passage, est présente à ses débuts, lors de la première rencontre de la conscience modifiée avec les objets qui étaient auparavant connus et qui, aujourd'hui, apparaissent comme étrangers. Après avoir découvert qu'il n'existait pas de cause prédéterminée à sa vie sur Terre, Roquentin désespère de comprendre ce qu'il va pouvoir faire de sa vie, et même s'il existe un intérêt à la poursuivre. Il tombe dans un rapport aux choses tout à fait monstrueux. Roquentin ne parvient pas à trouver de forme définie à ce qu'il voit et touche, ce qui le plonge dans une angoisse profonde. Sa raison ne parvient pas à pallier les carences de son imagination. Le seul savoir qui semble parvenir à l'esprit du personnage est que ce qu'il touche "n'est pas une banquette". Il arrive à un stade de critique, de redéfinition de ce qu'il a toujours connu, il remet en question ce qu'il savait. Il espère trouver une nouvelle définition à

ce qui l'entoure, en accord cette fois avec son idée de manque de sens.

On assiste ici à une redéfinition du rapport entre sujet et objet. Il part du constat que ce qu'il touche "existe". C'est comme si l'objet avait passé un premier test, celui de la réalité. La démarche qu'entreprend Roquentin est proche de celle du cogito, où Descartes décide de douter de tout afin d'atteindre une vérité nécessaire. La vérité découverte est l'existence physique de l'objet. Il passe ensuite au postulat qu'il va rejeter juste après : "[ça] s'appelle une banquette." Après le premier exercice de description, il faut s'en remettre à une vérité nouvelle : " le mot reste sur [s] es lèvres : il refuse d'aller se poser sur la chose." Ce refus ne vient pas du mot, bien sûr, mais de la conscience modifiée du personnage. En effet, le rapport qu'il a toujours connu avec les objets, c'est-à-dire celui d'une définition simple, conceptualisée et nommée, ne lui convient plus. Cette remarque est passionnante, car elle permet de déduire qu'après avoir compris que la légitimité de son existence était remise en question, elle entraîne la remise en question de la légitimité de l'existence de ce qui découle de la pensée humaine. Le langage étant un élément fondateur de l'humanité telle que nous la connaissons, de sa différence face aux autres espèces animales, le constat est grave. Le sujet pensant est en train d'évoluer vers quelque chose de neuf. Il est écrit : "Les choses se sont délivrées de leurs noms", il rend leur liberté aux choses. On remarque que son rapport aux choses a changé, il ne reconnaît plus les objets du monde comme appartenant à la conception qu'il avait toujours eu du monde. Il est dans un moment de remise en question de ce qu'il a toujours connu pour atteindre quelque chose de nouveau. Dans toute révolution, il est question de déplacer les barrières connues. C'est une révolution du lien entre sujet pensant et objet qui est en train de s'opérer ici.

Évidemment, ceci est un cas schématique, un peu extrême, avec des traits grossis, pour permettre au lecteur de mieux comprendre la violence du changement qui transforme le personnage principal. Le fait de remettre en question le nom des objets n'est pas quelque chose qui peut être bénéfique s'il n'amène pas à une pensée plus profonde. Nous sommes face à une forme de délire, car il ne prend pas forme de manière raisonnable. C'est un regard de la crête vers le fond du précipice, un moment d'angoisse. Le nom donné aux choses n'est que le moyen pour les hommes d'en parler. De plus, l'extrait se termine sur le mot "innommables", ce qui est assez particulier, car l'auteur décide d'écrire, d'employer le langage pour partager ses idées, et termine sur la conclusion que certaines choses ne peuvent avoir de nom. Ce paradoxe montre que la conclusion de la pensée ne peut apparaître ici, car même si cela apporte une critique du médium utilisé, il ne peut le nier complètement. Lorsque Rimbaud écrit : " Et d'ineffables vent

m'ont ailé par instant ", il y a un enjeu poétique dans le fait de dire que tout n'est pas nommable. La forme poétique est un apport au langage, ce qui est ineffable n'est pas impossible à transmettre. Ici, l'impossibilité de nommer la banquette n'a pas de portée logique dans la durée d'un raisonnement construit. Cet extrait développe un état de pensée en évolution, une révolution phénoménologique chez le sujet mélancolique.

Ce que la mélancolie nous dit de notre société : les enjeux d'une esthétique de la limite, entre folie et raison

La mélancolie en psychiatrie aujourd'hui

Cela nous amène à penser la mélancolie aujourd'hui. Dans le texte précédent, nous assistons à un moment de bascule, on tombe presque dans la folie, une dépersonnalisation, tout ce qui entoure le personnage, et lui-même, sont sujets à une remise en question. Lors d'épisode de dépersonnalisation, le sujet doute de la réalité de ce qu'il voit, de sa propre réalité, et bien souvent n'est pas en capacité de parler. C'est un trouble qui peut survenir chez les sujets très anxieux. L'anxiété est l'appréhension de l'angoisse, c'est une méta-angoisse. Le problème de ce type de trouble est qu'il ne repose sur rien de dicible ou de sensible, c'est un sentiment paralysant. Le sujet mélancolique est bien souvent victime de ce type d'épisodes anxieux. Dans le vocabulaire de médecine actuel, la mélancolie n'est plus celle que décrivait Hippocrate. Nous appelons aujourd'hui mélancolie un état de dépression très profond, avec de fortes tendances suicidaires. C'est un cas de dépression très grave qui nécessite une surveillance poussée ainsi qu'un traitement médicamenteux, souvent un mélange d'anxiolytiques et d'antidépresseurs, ainsi qu'une hospitalisation avec surveillance et une psychothérapie dans les cas les plus graves. Nous remarquons cependant que la définition actuelle médicale de la mélancolie ne correspond plus vraiment à celle que nous avons pu voir évoluer au cours de cette recherche. Le trouble mental qui s'en rapproche le plus serait la bipolarité. Il en existe différentes sortes, mais les plus importantes sont celles de type I et II. La bipolarité de type I est caractérisée par des phases maniaques, des moments de grand bonheur, un sentiment d'invincibilité, une logorrhée — incontinence verbale — des troubles du sommeil — le temps de sommeil est réduit à 2 à 3 heures par nuit sans aucune sensation de fatigue — ainsi qu'une hypersexualité. On retrouve cela dans la définition du mélancolique à qui on associait la maladie de la syphilis du fait de sa grande activité sexuelle. Cette phase peut durer plusieurs mois et entraîner de graves problèmes physiques et matériels. En effet, le sujet se pensant invincible a tendance à se mettre en danger avec par exemple des excès de prise de psychotropes, alcool, drogues, des excès de vitesse sur la route par exemple. Il entreprend également des projets non réalistes et ne sait plus contrôler

son argent. Il peut investir une fortune dans un projet qui ne verra jamais le jour, car très souvent, ces phases maniaques sont suivies de phases dépressives. Celles-ci sont caractérisées par une forte douleur morale, psychologique, un handicap moteur important — il devient difficile de sortir de son lit, de rester éveillé, de parler ... —, un profond désespoir et des « idées noires » ou idées suicidaires. Cette phase ne permet évidemment pas au sujet de poursuivre les projets initiés lors de la phase maniaque, ce qui est très handicapant aussi bien individuellement que socialement. La bipolarité de type II se caractérise par une majorité de phases dépressives et des phases d'hypomanie. Ce sont de petites phases maniaques, peu impressionnantes et de courte durée.

Il faut noter égale

ment qu'il existe plusieurs types de mélancolie. La mélancolie simple est une souffrance morale et provoque une grande fatigue, le sujet préfère la solitude, mais ne se met pas en danger et peut continuer la majorité de ses activités. La mélancolie anxieuse impose au sujet une souffrance morale terrible ainsi qu'une grande anxiété. Il se pense en danger de mort et a besoin de beaucoup bouger, il gémit, pleure et peut se frapper. La mélancolie délirante amène le sujet à penser que certaines parties de son corps sont mortes, il se sent terriblement coupable et ne parvient pas à exprimer la force de sa douleur, il s'exprime de façon pauvre et monotone. Il pense mériter sa souffrance. La mélancolie stuporeuse est celle où l'inhibition motrice prédomine. Il souffre moralement et souhaite qu'on l'abandonne à son sort. Son expression est figée et dans certains cas on peut même observer une inertie telle que si l'on imprime une attitude à son corps, il va la maintenir, tel un pantin. Enfin il existe deux dernières formes de mélancolie, masquée et souriante. La première comporte des maux de tête, des insomnies et la deuxième se cache derrière une apparence dite normale alors que le sujet adopte un comportement différent. Pour se rendre compte des douleurs des dépressifs, il est intéressant de voir l'échelle de dépression d'Ivan Goldberg qui permet de procéder à un autodiagnostic (sur la page suivante). Nous pouvons voir cette maladie à l'œuvre dans le film *Melancholia* de Lars Von Trier.

Dépression ?		Auto-questionnaire de Goldberg				
Notez votre réponse dans la colonne qui correspond le plus à votre cas en mettant le chiffre correspondant à la colonne.						
Faites le total en bas de chaque colonne. Puis faites le total général de toutes les colonnes. Résultats indiqués plus bas.						
Questions:	Pas du tout	Très peu	Peu	Moyennement	Beaucoup	Enormément
	0	1	2	3	4	5
Je deviens lent(e) pour tout						
Mon avenir me semble sans espoir						
J'ai du mal à me concentrer en lisant						
Je n'ai plus aucune joie ni aucun plaisir						
J'ai du mal à prendre des décisions						
Je n'ai plus d'intérêt même pour ce que j'aimais le plus						
Je me sens triste, déprimé(e), malheureux(se)						
Je n'arrive pas à me détendre ou à me relaxer						
Je me sens fatigué(e)						
Faire des choses simples me demande un grand effort						
Je me sens coupable et mérite d'être puni(e)						
J'ai un sentiment d'échec						
J'ai une sensation de vide, plus mort(e) que vivant(e)						
Je dors trop, trop peu ou mon sommeil est perturbé						
Je me demande comment je pourrais en finir, me suicider						
Je me sens piégé(e), emprisonné(e)						
Je suis au plus bas, même s'il m'arrive quelque chose de bien						
J'ai maigri ou grossi sans changement de régime						
Total						
Interprétation des scores :						
Vous n'êtes apparemment pas déprimé(e) :	0 à 9	Consultez votre médecin et montrez lui ces résultats				
Tendance à la déprime ?	10 - 17					
Dépression limite	18 - 21	Pour surveiller l'évolution, un changement de 5 points				
Dépression légère à modérée	22 - 35	en plus ou en moins peut être significatif.				
Dépression modérée à sévère	36 - 53					
Dépression sévère	54 et +	Faites le test par périodes de 8 jours				

Analyse d'œuvre, la mélancolie aujourd'hui

L'œuvre qui fait l'objet de cette étude est le film *Melancholia*, réalisé en 2011 par Lars Von Trier avec pour actrices principales Kirsten Dunst et Charlotte Gainsbourg.

Justine, une jeune femme, se marie et célèbre son union nouvelle au cours d'une grande réception organisée par sa sœur, Claire. La fête est magnifique, les invités joyeux, mais quelque chose ne va pas, Justine affiche un sourire factice, elle ne semble pas heureuse. Au cours de la soirée, les choses se compliquent, le discours des parents de la mariée est très lourd, Justine fait des choses de plus en plus inappropriées jusqu'à ce que son mariage tourne à la catastrophe.

Dans la seconde partie, on se focalise sur sa sœur, Claire. On apprend également qu'une planète, nommée Melancholia, est en direction de la Terre. Cette planète, auparavant cachée par le Soleil, s'approche dangereusement et cela angoisse profondément Claire. On peut également observer l'évolution des troubles de Justine, elle est mélancolique et les symptômes sont de plus en plus en visibles. Cependant, lorsque son état commence à s'améliorer, c'est celui de la famille de Claire qui décline.

Le film commence avec une très belle introduction de cinq minutes, faite de plans fixes symboliques et poétiques, retraçant la fin du monde. Le film commence donc de cette manière, et se finit de façon identique. En effet, la planète Melancholia termine sa course spatiale en heurtant la Terre et en détruisant toute vie sur celle-ci. De quelle manière Lars Von Trier va explorer les symptômes de la mélancolie ? Comment va-t-il les retranscrire de manière plastique et symbolique dans son film ? Par quels moyens est-il possible d'interpréter le processus morbide de la mélancolie ? D'abord, il peut être intéressant de procéder à une analyse symbolique de l'introduction, dans laquelle un très grand nombre de clés est donné pour comprendre au mieux le propos du film.

L'introduction du film dure exactement 8 minutes et on peut compter plus ou moins 30 secondes par plan. Il y a donc en tout 16 plans, respectant une symétrie presque parfaite. Tous les plans sont fixes et au ralenti. Presque un plan sur deux montre deux planètes, vues depuis l'espace. Les 16 plans s'organisent de cette façon : le premier plan montre Justine — dont ne nous connaissons pas encore l'identité — ouvrant les yeux lentement sur un regard noir et vide. À l'arrière-plan, au bout de quelques secondes, des oiseaux se mettent à tomber du ciel,

on soupçonne déjà un récit apocalyptique. Le deuxième plan montre une horloge solaire, au milieu d'une allée de petits arbustes taillés. Nous comprendrons plus tard que ce décor est celui du domaine de Claire, celui où se passe toute l'action du film. L'horloge solaire est une vanité, un memento mori qui renforce la thématique mélancolique du film. Le troisième plan montre un tableau d'une scène de chasse hivernale, qui se consume. Le quatrième plan donne à voir une planète bleue dont s'approche doucement une étoile rouge, c'est la Terre et la planète Mélancolia éclairée par Antares, l'étoile rouge. Le cinquième plan montre Claire portant un enfant avec beaucoup de peine au travers d'un terrain de golf. Dans le sixième plan, on voit un frison tomber au sol, au ralenti, dans un paysage naturel et nocturne. L'image est puissante, car le cheval est très fort et que les nuages dans les tons verts donnent une impression d'aurore boréale, c'est un paysage typiquement sublime. Le septième plan montre Justine, en posture christique, les bras écartés, au centre d'une nuée d'insectes volants, en messagère divine, ce qui n'est pas sans rappeler la croyance en une capacité divinatoire des mélancoliques. Ce plan rappelle le livre de l'Exode dans lequel Dieu envoie 10 plaies à l'Égypte, dont une invasion de taons, insectes semblables à ceux qui volent autour de Justine. Le huitième plan montre à droite Claire, sous la lune, ce qui représente son attachement à la Terre. Au centre, dans l'ombre, Léo, l'enfant de Claire, qui fait le lien entre les deux sœurs, et à gauche Justine, en robe de mariée, sous la lumière de Melancholia.



Le neuvième plan montre une planète bleue gigantesque, Melancholia, à côté de la Terre qui est bien plus petite. Le dixième plan présente Justine qui devient capable de faire sortir la foudre par ses doigts. Le onzième plan montre Justine en robe de mariée, en train de courir, mais elle est retenue par des racines d'arbre noires. Elle dira plus tard dans le film qu'elle a l'impression

d'essayer « d'avancer à travers du fil de laine gris et il s'accroche à [ses] jambes », il est trop lourd à porter. Cette image fait également référence à l'un des symptômes du mélancolique, celui de sentir une impossibilité ou une grande difficulté à effectuer les tâches et mouvements les plus simples. Le douzième plan montre les deux planètes qui sont très proches l'une de l'autre. Le treizième plan donne une vue de la fenêtre de la maison de Claire, une vue sur le jardin où quelque chose prend feu. Le quatorzième plan présente Justine en posture d'Ophélie.



Elle est allongée dans l'eau d'un ruisseau, en robe de mariée, avec un bouquet de fleurs à la main. C'est cependant une Ophélie bien vivante, elle a le regard fixe et vif, fixé sur la caméra, elle regarde le spectateur dans les yeux. Cette Justine-Ophélie est un personnage tragique, à l'image de la Ophélie shakespearienne, mais elle reste consciente et éveillée. Les fleurs de nénuphar sont pour certaines ouvertes et pour d'autres fermées, ce qui indique que malgré la luminosité de l'image, nous passons du jour à la nuit. C'est une représentation du passage d'Ophélie de la vie vers la mort. Justine effectue ce passage en pleine conscience et semble calme et déterminée. Le quinzième plan montre Léo en train de tailler des branches trouvées dans la forêt. On saura à la fin du film que ces branches vont servir à construire la cabane dans laquelle les protagonistes vont se réfugier pour attendre la fin du monde. Enfin, le dernier et seizième plan montre le rapprochement ultime de la Terre et de Melancholia ainsi que leur

collision. On voit la Terre se faire littéralement absorber par Melancholia, puis l'image devient noire. Après ce noir apparaît le titre du film ainsi que le nom du réalisateur, écrits en négatif, au doigt, sur deux traînées de peinture. Le réalisateur cherche donc à s'inscrire dans une tradition artistique particulière, il annonce une esthétique assez romantique, avec des visions de nature, des références aux grandes tragédies et à la mythologie spirituelle.

Dans ce film, il ne semble pas pertinent de parler de la théorie physiognomonique, car dans l'œuvre de Lars Von Trier, c'est le personnage de Claire, Charlotte Gainsbourg, qui aurait l'apparence la plus proche d'un physique mélancolique. En effet, elle est plutôt maigre, elle a les cheveux foncés et semble même assez malade. Au contraire, Justine est blonde, plus en chair, elle respire la santé au début du film, et même si son état physique se dégrade il ne parvient jamais à l'image archétypale du mélancolique. Justine est une femme douée d'une très grande intelligence. On peut le voir dans de nombreuses scènes, par exemple lors du discours de son patron, lorsqu'il lui offre une promotion, mais aussi lors de la scène où elle prouve à sa sœur qu'elle connaît des choses que les autres ne savent pas. Par exemple, elle connaissait le nombre exact de haricots dans la boîte à la tombola, elle était la seule à le savoir. Aristote explique que les grands hommes sont toujours des hommes mélancoliques, le savoir et la tension intellectuelle seraient alors soit des symptômes d'un état mélancolique soit, comme le pense Rufus d'Éphèse, des conditions favorisant la mélancolie. La mélancolie a aussi toujours été associée à la nuit, c'est un trouble de l'esprit qui apparaît au coucher du jour. Cela correspond parfaitement au déclenchement des troubles de Justine qui n'arrive plus à faire face à sa situation dès que la nuit commence à tomber au cours de son mariage. C'est également lors de scènes nocturnes que sa mélancolie s'exprime, sous une forme plus freudienne cette fois. En effet, lorsque Claire la suit dans la nuit, elle découvre que sa sœur est nue sur une berge, en train de toucher son corps, au clair de Melancholia. Dans cette scène, on peut reconnaître une intention du réalisateur d'évoquer la mélancolie en reprenant les idées de Freud. En effet, dans son texte de 1917, *Trauer und Melancholie*, traduit en français par *Deuil et Mélancolie*, Freud met en lien les symptômes du mélancolique avec celui de l'endeuillé. Il fait ce parallèle grâce au lien qu'est la perte d'un individu, d'une idée ou d'un objet, que partagent ces deux instants qui sont la mélancolie et le deuil. Il définit la mélancolie par la différence qui existe entre la réaction du mélancolique et celui de l'endeuillé face à cette perte tragique. Dans un processus de deuil, le sujet parvient à accepter la perte et peut alors tourner ses pulsions libidinales vers d'autres objets. Le mélancolique, au contraire, ne parvient pas à accepter la situation et va vivre la perte comme un abandon. Étant incapable de laisser partir la chose perdue, il va procéder, dans les

cas les plus graves, à une incorporation cannibalesque, c'est-à-dire qu'il va placer en lui l'image de cet objet. À partir de cet instant, le sujet va retourner les pulsions libidinales qu'il avait avant pour l'objet vers lui-même. On comprend alors le lien entre la scène de masturbation de Melancholia et cette théorie mélancolique.

Afin de mieux comprendre les pistes d'analyse qui vont venir, il peut être intéressant de procéder à un retour sur la définition psychologique de la mélancolie que nous venons d'évoquer. La mélancolie est un état de dépression intense vécu avec un sentiment de douleur morale, et caractérisé par le ralentissement et une inhibition des fonctions psychiques et psychomotrices. On peut observer une perte de l'initiative, un ralentissement psychomoteur, parfois état de stupeur..., une douleur morale intense avec désespoir, anxiété majeure et auto-dépréciation, des idées délirantes sur le thème de l'indignité, de la culpabilité, de la ruine... un risque suicidaire élevé. La mélancolie est aujourd'hui en psychiatrie un versant de la dépression. On notera également que dans Melancholia, au plus profond de son mal être, c'est-à-dire au début de la seconde partie du film, Justine est dans une phase de mélancolie stuporeuse, c'est-à-dire « en médecine, relative à la stupeur, à un engourdissement du corps et de l'esprit qui s'accompagne d'indifférence vis-à-vis du monde extérieur³⁹ ». C'est exactement ce que vit Justine, elle ne sait plus prendre un taxi, elle refuse de se laver même lorsqu'on la met nue devant une baignoire. Elle dit que la nourriture a un « goût de cendre » alors que Claire lui avait cuisiné son repas préféré. Dans cette partie du film, on voit à quel point Claire représente la force, c'est elle qui avait organisé le mariage, c'est elle qui maintenant va organiser la vie de sa sœur. Cela va même plus loin, elle devient à de nombreuses reprises sa prothèse. Elle la porte, la déshabille, lui fait à manger, lui explique étape par étape comment ouvrir la porte de chez elle, faire un pas, puis un autre, jusqu'au taxi, ouvrir la porte du taxi, y entrer... Elle lui dicte chaque pas avec un calme impressionnant, elle accepte ce rôle. Elle développe dans la seconde partie une relation clinique avec sa sœur, elle est avec elle au quotidien, à son chevet. On peut essayer de comprendre l'état de Justine par la relation tendue qui existe entre ses deux parents et leurs comportements respectifs. Dans la première partie du film, on peut voir le père comme étant un homme qui prend les choses de manière très légère, il vient au mariage de sa fille avec deux femmes, les deux Betty, et passe la soirée à dénigrer le personnel domestique et à faire des blagues puériles. À l'inverse, on peut voir la mère de Justine comme quelqu'un de très froid, elle n'est pas heureuse d'être là et s'autorise à en informer toute l'assemblée lors des discours.

³⁹Dictionnaire *Universalis*, entrée « stuporeuse » <https://www.universalis.fr/dictionnaire/stuporeuse/> consulté le 30 juillet 2019

Elle est contre l'idée du mariage et en le signifiant, dévalorise sa fille. On peut également noter qu'elle complimente Claire, qui est, selon elle, « raisonnable », pour l'organisation de la réception. La mère finit par s'enfermer dans sa chambre et refuse de descendre manger le gâteau. Justine va déjà mal à ce moment-là. Son époux lui annonce qu'il vient d'acheter un terrain pour eux, en secret, un magnifique terrain avec des pommiers dans lequel il souhaite mettre une balançoire pour leurs enfants. Il donne la photo de ce rêve à Justine en lui disant de la garder près d'elle afin de se souvenir que malgré la tristesse qu'elle traverse, un avenir heureux les attend. Justine fait semblant d'être touchée et oublie la photo sur le canapé. On peut alors voir qu'elle n'a absolument aucun désir qu'elle puisse projeter dans l'avenir. D'ailleurs, elle n'en envisage pas. Pourtant consciente de ce problème, elle décide d'aller chercher de l'aide et du réconfort auprès de ses parents. Elle commence par aller dans la chambre de sa mère pour lui confier qu'elle a de la peine à se maintenir debout, qu'elle a très peur. Sa mère lui répond qu'elle tient pourtant debout, alors cela n'est pas si grave, et lui demande très violemment de sortir. Ensuite, elle va chercher de l'aide auprès de son père, en lui demandant de passer la nuit sur le lieu de la réception. Il accepte, mais lorsqu'elle part le chercher dans sa chambre pour discuter, elle se rend compte qu'il est parti. Il lui laisse une lettre s'excusant pour sa lâcheté, mais de façon si nonchalante que l'on imagine facilement qu'il n'en pense pas un mot. Ainsi, Justine n'a que sa sœur sur qui compter.

Plusieurs éléments de l'histoire renvoient à l'impossibilité de sortir d'un état, celui de la mélancolie, au travers d'une symbolique du lieu. Toute l'action se passe au même endroit, dans le domaine et la maison de Claire et de son époux, John. Ce lieu abrite une forêt, un ruisseau, des animaux, ainsi que la maison de Claire et sa famille. On remarque à plusieurs moments qu'il est impossible d'en sortir. Lorsque Justine et Claire partent à cheval après la réception nuptiale, Abraham, le frison de Justine, refuse catégoriquement de passer le pont qui amène vers le village. À cet instant du film, la cavalière n'insiste pas trop et laisse le cheval décider pour elle. Elle est bien trop intéressée par l'étoile rouge qu'elle ne voit plus. Plus tard dans le film, les deux sœurs repartent en balade et doivent se confronter au même refus d'Abraham. Cette fois par contre, Justine ne se contrôle plus et se met à frapper son cheval avec une violence qu'on ne lui connaissait pas. Elle lui hurle d'avancer, c'est comme si elle se parlait à elle-même. Effectivement, lorsqu'elle parle de son mal-être, Justine fait fréquemment référence au fait qu'il lui est extrêmement difficile d'avancer. Se confronter à son problème au travers du refus de son cheval la plonge dans un état de rage. Elle le frappe jusqu'à ce qu'il tombe à terre et que Claire arrive, paniquée, en la suppliant d'arrêter. Cette scène est une métaphore de la violence avec

laquelle Justine doit vivre, elle ne cesse de se faire violence pour avancer, mais doit constater le même échec à chaque fois, cela lui est impossible comme il est impossible pour Abraham de passer ce pont. On comprend alors que Claire ne partira pas sans sa sœur et qu'elles sont toutes les deux prisonnières ce lieu, ce huis clos, qui est celui de la mélancolie, d'une attente de la mort. Elles n'ont aucun moyen de fuir. Il est observable dans la dernière partie du film, lorsque la collision entre Melancholia et la Terre est imminente, que Justine a enfin accepté son sort. Elle reste calme, elle s'assoit et attend, alors que Claire devient très nerveuse, elle cherche à fuir ce destin tragique. Elle finit par prendre la voiturette de golf pour aller vers le village, sortir de son domaine, mais la voiture de golf s'arrête sur le seuil du domaine, au niveau du pont, elle aussi. Comme avec Abraham, il faut se confronter à une impossibilité de fuir. Ils décident alors de créer une cabane, afin de rassurer Léo, l'enfant de Claire, et de retrouver un lieu confiné dans lequel leur esprit se sent plus en sécurité.



Cette cabane est particulière, elle est faite de morceaux de bois posés les uns contre les autres, avec une structure semblable à celle d'un tipi, mais sans couverture. On peut voir tout ce qu'il se passe à l'extérieur au travers de cette cabane. Elle est là comme un symbole protecteur, elle tient en son sein une famille, et laisse cependant entrer l'extérieur. Elle ne coupe pas les protagonistes de ce qui les attend, elle est là pour symboliser un lien familial dans la tragédie, dans l'apocalypse comme dans la mélancolie. La Terre serait dans ce film une image de l'individu mélancolique, qui, après avoir effectué ce que Lars Von Trier fait apparaître dans le

film comme "The Earth and Melancholia dance of death" — en référence au rapprochement et à l'éloignement des deux planètes avant la collision — n'a d'autre issue que la mort. On voit dans l'introduction la planète Terre être littéralement engloutie par Melancholia, elle la pénètre et se détruit par la même occasion. La scène finale montre cette collision vue de la Terre. C'est d'abord une grande lumière blanche, puis du feu qui devient bleu et enfin du noir. La mélancolie fait sombrer le sujet dans une chute exsangue du corps et de l'esprit. Melancholia est à la fois la mélancolie, qui apporte la souffrance, et celle qui va la stopper. Elle apparaît comme un objet céleste fascinant, merveilleusement beau, mais également comme un point d'arrêt de la vie, une limite imposée à l'humanité. On remarque que Justine commence à aller mieux lorsque Léo vient lui parler de la collision possible de Melancholia avec la Terre. Le fait que l'état de Justine s'améliore n'est que la preuve de la profondeur de mal-être, elle est heureuse de savoir que la fin est proche, car pour elle : « La Terre est mauvaise, ce n'est pas la peine de la pleurer ». Elle va plus loin encore en disant qu'elle : « sait les choses, on est seuls dans l'Univers. » Ainsi, avec la destruction de la Terre c'est en fait la destruction de toute forme de vie intelligente dans l'Univers qui va se produire. Et cela va tranquilliser Justine. Ici, c'est la démonstration parfaite de l'extension impressionnante qu'a prise sa mélancolie au sens où elle ne souhaite plus simplement sa mort, mais la mort de la vie en général, c'est l'idée même de vie qui la fait souffrir. On peut relier cet aspect de la mélancolie à la théorie statistique de l'entropie. Celle-ci propose en effet la théorie d'un attrait statistiquement très important de la matière vers un état de chaos. Par exemple, si deux molécules passent très proches l'une de l'autre, il est bien plus probable que ce soit la molécule la plus rapide qui se mette à ralentir plutôt que la molécule lente se mette à accélérer. La matière tend à un état d'équiprobabilité maximum, donc à l'uniforme. Cet uniforme serait celui d'un désordre élémentaire, autrement dit le chaos, le néant. Lorsque la Terre pénètre dans Melancholia et que toute vie s'éteint sur Terre, c'est cette théorie entropique qui prévaut. La mélancolie fonctionne d'une manière identique, elle peut être perçue comme une force inconsciente poussant le sujet vers un état d'entropie. On remarque également que Justine se place à cet instant dans une posture divine, elle souhaite que la vie s'éteigne comme Dieu a souhaité que la vie apparaisse. On observe la tension qui existe entre le mélancolique et sa capacité à se rapprocher d'une figure divine. Cependant, malgré les symboliques puissantes et l'esthétique grandiose de ce film, il rappelle très justement que le mélancolique n'est pas nécessairement destiné à devenir un homme ou une femme d'exception. Parfois la fin est tragique, et il est important de le dire. Cependant, il existe également un entre-deux, entre la mort et le génie, celui de la rêverie.

La mélancolie, l'imagination et la rêverie

Gaston Bachelard écrit dans sa *Poétique de la rêverie* ces mots :

« Quand un rêveur de rêveries a écarté toutes les « préoccupation » qui encombraient la vie quotidienne, quand il s'est détaché du souci qui lui vient du souci des autres, quand il est vraiment ainsi l'auteur de sa solitude, quand enfin il peut contempler sans compter les heures, un bel aspect de l'univers, il sent, ce rêveur, un être qui s'ouvre en lui. Soudain, un tel rêveur est rêveur du monde. Il s'ouvre au monde et le monde s'ouvre à lui. On n'a jamais bien vu le monde si l'on n'a pas rêvé ce que l'on voyait. En une rêverie de solitude qui accroît la solitude du rêveur, deux profondeurs se conjuguent, se répercutent en échos qui vont de la profondeur de l'être du monde à une profondeur d'être du rêveur. Le temps est suspendu. Le temps n'a plus d'hier et n'a plus de demain. Le temps est englouti dans la double profondeur du rêveur et du monde. Le Monde est si majestueux qu'il ne s'y passe plus rien : le Monde repose en sa tranquillité. Le rêveur est tranquille devant une Eau tranquille. La rêverie ne peut s'approfondir qu'en rêvant devant un monde tranquille. La Tranquillité est l'être même et du Monde et de son Rêveur. Le philosophe en sa rêverie de rêverie connaît une ontologie de la tranquillité. La Tranquillité est le lien qui unit son Rêveur et son Monde. Dans une telle paix s'établit une psychologie des majuscules. Les mots du rêveur deviennent des mots du Monde. Ils accèdent à la majuscule. Alors le Monde est grand et l'homme qui rêve est une Grandeur. Cette grandeur dans l'image est souvent une objection pour un homme de raison. Il lui suffirait que le poète lui avoue une ivresse poétique. Il le comprendrait peut-être en faisant du mot ivresse le mot abstrait. Mais le poète, pour que l'ivresse soit vraie, boit à la coupe du monde. La métaphore ne lui suffit plus, il lui faut l'image.⁴⁰ »

Bachelard fait de son rêveur un poète, il n'est pas un homme de raison ou alors, il a pu mettre de côté cette raison pour donner toute la place à la beauté de son imagination. L'homme rêveur est une grandeur, le monde est grand, cet adjectif n'est pas sans rappeler la transcendance du mélancolique. Le mélancolique est un meilleur sujet à la rêverie donc, et c'est un grand bien. Ce lieu paisible et tranquille du rêve, c'est le lieu du miroir mélancolique tourné vers le monde idéal, le monde plus beau, celui qui n'est accessible que par l'imagination. Dans le rêve, la finitude du sujet n'est pas un problème, il peut être aussi grand qu'il le souhaite. C'est un refuge, un lieu de paix. Bachelard met également l'accent sur un point important, si le rêveur n'est pas raisonnable, si le rêveur est un poète, qu'il veut retranscrire son rêve dans le monde sensible, il doit avant « pour que l'ivresse soit vraie [boire] à la coupe du monde. » Ainsi, le sujet rêveur qui initie la rêverie par le poème est un pionnier qui est allé expérimenter ce monde avant d'en faire part. Comparer ce travail à une ivresse est très intéressant, il faut se souvenir de ce que disait Aristote sur les effets de la mélancolie qui sont comparables à ceux du vin. Dans un

⁴⁰Bachelard Gaston, *La poétique de la rêverie*, éditions Quadriges/puf, Paris, 1960, p.148-149

contexte calme et tranquille, les effets du vin ne peuvent être que bénéfiques. Ce contexte est donc nécessaire. Le mélancolique est un privilégié du rêve, de l'imagination, qu'il décide de retransmettre ses visions ou non, cela constitue une grande richesse.

Alain Ehrenberg, l'actualité de la mélancolie ou la fatigue d'être soi

Alain Ehrenberg est un sociologue et psychologue français, chercheur au CNRS. Il écrit *La Fatigue d'être soi, dépression et société* en 1998. Cet ouvrage fait suite à ses ouvrages *Le culte de la performance* de 1991 et *L'individu incertain* de 1995 au travers desquels il développe l'idée que les normes qui régissent la vie publique régissent également la vie privée et il entreprend une grande enquête sur l'individu contemporain. Cette approche est très intéressante, car elle est médicale, mais aussi sociale.

Dans la première partie, l'auteur émet l'hypothèse que la dépression apparaît plus massivement à notre époque à cause d'un changement des normes. La dépression amène les individus à la tristesse, l'asthénie et l'inhibition due à un malheur intime dont la source n'est pas toujours clairement détectable. Il propose l'idée suivante : avant notre époque actuelle, le conformisme de la pensée et l'automatisme de la conduite des individus étaient liés à des normes plus resserrées sur les concepts de tradition, de stabilité et de lien social. Aujourd'hui, l'affaiblissement de ces normes au profit d'une émancipation de l'individu et d'une valorisation des aptitudes mentales et de la force de proposition va créer un espace propice au déploiement des troubles dépressifs.

Il poursuit en expliquant que cette émancipation de l'individu ainsi que la mise en avant de l'individualisme impliquent une perte de repères. Sa conduite n'étant plus dictée par la loi morale, les interdits et la tradition, il est en charge de son propre jugement sur les choses et événements de sa vie. Cela va amener les individus à ressentir plus de culpabilité lorsqu'ils ne sont pas en capacité d'assumer les conséquences de leurs propres jugements. De même, de nouvelles normes apparaissent comme la motivation qui doit être à toute épreuve, la communication et la notion de projet. Le fait d'être en permanence confronté à la responsabilité de ses actes, de ses capacités, fait naître chez l'individu un grand sentiment de culpabilité face à ces nouvelles responsabilités, ce qui l'amène potentiellement à tomber en dépression. Cette dernière reste cependant difficile à diagnostiquer et à expliquer, car elle mêle des causes psychiatriques et environnementales.

Alain Ehrenberg en vient alors à parler du Prozac, médicament principal du traitement de la dépression, car il ne provoque ni dépendance ni toxicité dans le corps du patient. C'est une substance psychoactive qui permet d'améliorer les symptômes du dépressif sans le soigner vraiment, car, s'il cesse de le prendre, le mal revient. C'est un « médicament miracle⁴¹ » qui va amener ce que l'auteur appelle la « médicalisation du mal-être ⁴²». Selon lui, il n'existe plus de distinction réelle entre se soigner et se droguer.

Il définit l'identité de l'individu contemporain par sa réussite sociale et ce qu'il parvient à se créer comme identité personnelle. Ces dernières sont générées par la concurrence économique, la compétition sportive et les pratiques de masse par exemple le visionnage de programmes télévisuels qui vont stimuler les humeurs des individus. Aujourd'hui c'est l'intériorité de l'individu et la notion de conflit qui dominant pour Alain Ehrenberg. L'individu, avec son intériorité, est confronté à un conflit avec lui-même parce qu'il vit en société. Il introduit la notion d'addiction en ces termes : « Les addictions incarnent l'impossibilité d'une prise complète de soi sur soi : le drogué est l'esclave de lui-même, qu'il dépende d'un produit, d'une activité ou d'une personne ⁴³». Il poursuit en introduisant la notion de psychique, elle-même amenée par Freud et Pierre Janet. Il explique longuement que Freud pense la névrose à partir du conflit et que Janet pense le mal à partir d'une insuffisance ou d'un déficit. S'en suivent plusieurs chapitres de développement de l'histoire de la dépression et de ses différentes interprétations.

Dans le chapitre *La genèse de la créature psychique*, Alain Ehrenberg parle de la mélancolie dans un sous chapitre intitulé : *Mélancolie, de la grandeur d'âme au sentiment d'impuissance*. Il y reprend l'interprétation de la mélancolie comme une voie vers le génie pour l'homme d'exception, mais également comme une maladie pour l'homme normal. Elle reste cependant dans nos sociétés occidentales en étroite lien avec « la conscience de soi dont elle représente l'exacerbation. À tel point d'ailleurs que Raymond Klibanski a pu écrire que « donner une vue d'ensemble [de la mélancolie] [...] serait écrire l'histoire de la sensibilité de l'homme contemporain.⁴⁴ » Cette perception de la mélancolie reste en effet très fidèle aux représentations antiques qu'elle a pu connaître, avec un aspect positif, celui d'être

⁴¹ Alain Ehrenberg, *La fatigue d'être soi, dépression et société*, éditions Odile Jacob, Paris, 1998, p.11

⁴² *Ibid*

⁴³ *Idem*, p.17

⁴⁴ *Idem*, p.35

profondément soi, l'élan créateur, mais également son pendant négatif, la souffrance d'être soi. Il termine ce sous-chapitre en citant Eugène Pelletan : « La maladie, qui n'est, chez le vulgaire, que la déchéance, n'est chez les grands chercheurs d'idées que prédisposition naturelle au sublime⁴⁵. » Cette introduction de la provenance sociale de l'individu souffrant de mélancolie est très importante, car elle permet de comprendre une injustice. L'homme normal devient un malade, l'homme déjà valorisé socialement sera un génie inspiré. Cette représentation est injuste, car les mêmes mécanismes entrent en œuvre dans l'expression de la mélancolie et la souffrance du génie doit être prise en compte et soignée s'il le souhaite, tout autant que l'expérience de l'homme du commun est intéressante et doit mériter les égards qui lui sont dus. C'est un jugement de valeur qui repose sur des normes sociales arbitraires et qui peuvent expliquer les différentes représentations historiques de la mélancolie. Aujourd'hui, cela est toujours vu comme honteux, comme un manquement de raison, de volonté, une défaillance face à l'attente sociétale de toujours plus de performances et d'adaptabilité.

Il poursuit son ouvrage en expliquant l'histoire de la notion de dépression, comme elle est devenue un problème lié aux humeurs, de quelle façon la médication est devenue de plus en plus performante, les problèmes d'identification de la maladie qui est plurielle (l'état mélancolique est aujourd'hui un état dépressif très lourd, si ce n'est le plus lourd. Il n'a plus grand-chose à voir avec ce qu'il a pu être au cours de l'histoire de la notion de mélancolie.) Son ouvrage est politique, car il tend à faire comprendre que la grande hausse du mal-être global de la population française s'explique par un changement profond de la société.

« Quel que soit le domaine envisagé (entreprise, école, famille), le monde a changé de règles. Elles ne sont plus obéissance, discipline, conformité à la morale, mais flexibilité, changement, rapidité de réaction, etc. Maîtrise de soi, souplesse psychique et affective, capacités d'action font que chacun doit endurer la charge de s'adapter en permanence à un monde qui perd précisément sa permanence, un monde instable, provisoire, fait de flux et de trajectoires en dents de scie. La lisibilité du jeu social et politique s'est brouillée. Ces transformations institutionnelles donnent l'impression que chacun, y compris le plus humble et le plus fragile, doit assurer la tâche de tout choisir, et de tout décider.⁴⁶ »

Pour conclure, il reste très difficile de cerner clairement ce qu'est la dépression, tout comme ce que sont les états anxiodépressifs. Il reste difficile de bien les soigner sur le long terme. Il explique que ce n'est pas une raison pour souhaiter revenir à une société plus

⁴⁵ Cité dans Alain Ehrenberg, *La fatigue d'être soi, dépression et société*, éditions Odile Jacob, Paris, 1998, p.36

⁴⁶ Alain Ehrenberg, *La fatigue d'être soi, dépression et société*, éditions Odile Jacob, Paris, 1998, p.201

oppressive, seulement que les troubles se déplacent comme la société et les individus évoluent. Il est question de comprendre comment l'homme libre peut supporter l'infini des possibles qui semble au final n'être qu'une illusion, mais portée par tous. Il doit alors se contraindre à jouer le jeu, même s'il ne sait vraiment lequel jouer. Entre ce qui doit s'assumer dans la liberté et ce qui peut se soigner dans les symptômes de la maladie, quel espace reste celui de la réflexion philosophique ? L'étude des symptômes mélancoliques et de ses dynamiques très certainement. Le fait que le trouble mélancolique soit un moteur pour la création et un frein à certaines actions pose également question, c'est ce que nous allons avoir avec l'œuvre d'Anselm Kiefer.

Anselm Kiefer, la mélancolie de plomb

Daniel Arasse publie en 2001 un ouvrage sur les travaux d'Anselm Kiefer. Ce livre d'art propose une analyse de son œuvre au travers de différentes thématiques. Dans le chapitre sur le plomb et son utilisation dans l'œuvre d'Anselm Kiefer, Danielle Arasse rappelle les références à la mélancolie qu'amène l'utilisation de ce matériau. Il écrit :

« [...] le plomb condense l'expression d'un désir de spirituel dans l'art et le sentiment de son impossibilité historique, ou, plutôt de la perte irrémédiable pour un artiste allemand contemporain de la confiance dans la dimension et la mission spirituelle de l'art. Le plomb se prêtait d'autant mieux à cette utilisation qu'outre ses qualités naturelles de pesanteur et de mollesse, il est traditionnellement défini dans la culture européenne comme le métal correspondant à Saturne, planète et dieu tutélaire de la mélancolie et des mélancoliques — c'est-à-dire en particulier des artistes « enfants de Saturne⁴⁷ ». Entre 1985 et 1991, Kiefer réalise d'ailleurs plusieurs œuvres en plomb qui font explicitement référence à cette mélancolie saturnienne : *L'Âge de Saturne* (1988), *Melancholia* (1988) dont le dispositif est annoncé par *Tableaux tombés* (1986), *Melancholia* (1989), *Bile noire* (1989), *Melancholia* (1991). La présence dans plusieurs de ces œuvres du polyèdre irrégulier représenté dans la très célèbre gravure de Dürer ne laisse aucun doute sur la filiation de cette mélancolie.⁴⁸ »

Dans l'œuvre d'Anselm Kiefer, on remarque que son approche artistique est incontestablement liée à l'histoire de son pays, l'Allemagne. Il décide de créer après la Shoah, il garde en mémoire l'impossible réconciliation de l'art avec ses aspirations passées. Le présent impose des créations artistiques dénuées de tout espoir d'un idéal dans l'histoire, il faut accepter la tragédie. La mélancolie est ici celle d'un artiste dont les espoirs spirituels et les idéaux historiques sont déçus. Pour aller plus loin, analysons l'œuvre *Bile noire* d'Anselm Kiefer.

⁴⁷ Raymond Klibanski, Erwin Panofsky et Fritz Saxl, *Saturn and melancholy*, Londres, 1964, p.241 et Rudolf et Margot Wittkover, *Les enfants de Saturne. Psychologie et comportement des artistes de l'Antiquité à la Révolution française*, Paris, 1991, p.127, cité dans Daniel Arasse, *Anselm Kiefer*, éditions du Regard, Paris, 2001, p.232

⁴⁸ Daniel Arasse, *Anselm Kiefer*, éditions du Regard, Paris, 2001, p.232



Anselm Kiefer. *Schwartz Galle*, 1989, Boyaux et craie sur plomb dans un cadre vitré en acier, 240x130 cm, Collection privée ; Courtesy Galerie Bastian, Berlin

Cette œuvre est faite de matière organique, de craie et de plomb. L'utilisation du plomb a été explicitée plus tôt, mais nous pouvons tout de même ajouter que son aspect usé fait penser à une ruine, un matériau ancien ayant traversé les années. Cela plonge le spectateur dans une temporalité différente. La couleur verdâtre et foncée accentue cette impression de passé, de mort. L'utilisation de boyaux est révélatrice du lien entre la mélancolie, son histoire et ses représentations, et la grande Histoire, celle de la Seconde Guerre Mondiale. Les boyaux sont

un intérieur exposé au grand jour, collés sur cette plaque de plomb ils rappellent aussi bien l'idée que la mélancolie provient du plus profond de soi, d'une maladie de ses organes, comme ils évoquent puissamment un champ de bataille où un soldat aurait perdu ses boyaux. Les boyaux sont vidés, séchés, c'est un organe mort disposé sur plus de deux mètres de plomb qui surpasse le spectateur, ce qui provoque une impression de lourdeur, de pesanteur inconfortable. Cette sensation mélancolique amène le spectateur à conscientiser un mal-être transmis par l'œuvre qui questionne la brutalité et l'horreur de l'Histoire au travers de cette référence mélancolique. Le polyèdre dessiné à la craie sur la partie supérieure et centrale de la plaque de plomb rappelle celui qui est à gauche de l'ange mélancolique du *Melancholia I* de Dürer. L'impression de pesanteur que cette forme donne dans la gravure est loin de celle donnée par celui dessiné à la craie. Il est en apesanteur, à peine esquissé, entouré de boyaux. Il est purement symbolique et trouve sa raison d'être certainement dans la référence qu'il impose à la tradition mélancolique. On peut aussi voir cela comme une référence ironique au fait que le polyèdre est symbole de l'intelligence humaine qui lui permet de penser l'ordre du monde grâce à la géométrie. On remarque que dans cette œuvre, la représentation mélancolique est au service d'une mémoire lourde et douloureuse, elle ne sert plus à représenter le génie créateur.

Dans l'œuvre *Melancholia* de 1989, c'est également à des fins de critique de l'Histoire et de l'humanité qu'Anselm Kiefer va faire référence à la mélancolie.



Melancholia, 1989, Plomb et verre, 470x370x215 cm et polyèdre 62x70x70 cm, Klassik Stiftung Weimar, Neues Museum Weimar, collection particulière

On retrouve dans le livre de l'exposition *Mélancolie, génie et folie en Occident* une analyse très pertinente de cette œuvre :

« La sobriété et la froideur de cette sculpture en plomb en font un ensemble mystérieux. Le titre de l'œuvre, *Melancholia*, est néanmoins comme un fils d'Ariane. Il explique notamment la présence du polyèdre [...] qui représente traditionnellement le génie humain, plus précisément sa capacité à penser un ordre du monde via la géométrie. Mis aux côtés d'un chasseur-bombardier Messerschmidt, premier type d'avion à réaction sorti en 1944 en Allemagne, fruit de la modernité technologique qui marque l'aboutissement d'un vieux rêve de l'homme, le polyèdre souligne le pouvoir qu'a la science de repousser les limites de la condition humaine. Toutefois, l'avion est en plomb, et ce matériau n'est pas anodin : lourd et froid, il est à l'image de la mélancolie qui rappelle aux hommes qu'ils ne sont que des hommes, que leur quête d'ordre et d'infini ne peut aboutir. Dans son œuvre, Anselm Kiefer se réfère à la tradition artistique de la représentation de la mélancolie ; mais il ne cite pas seulement ses symboles, il les intègre dans une histoire contemporaine, et de ce fait les réactualise. En effet, il ne choisit pas un ange comme l'avait fait Dürer, mais un avion pour représenter la Mélancolie, un avion rappelant ceux des bombardements de la Seconde Guerre mondiale. L'invention humaine de génie s'est transformée en instrument de terreur et d'horreur. La mélancolie par la même change de visage : elle n'est plus cette affection douloureuse qui ternit et détruit les rêves des hommes, mais un garde-fou contre leur propre folie. Artiste allemand né en 1945, Anselm Kiefer a réalisé de nombreuses œuvres picturales et sculpturales autour du mythe de Saturne et de la mélancolie.⁴⁹ »

⁴⁹ Jean Clair, *Mélancolie génie et folie en Occident*, Gallimard, Paris, 2005, p.493

L'artiste poursuit son devoir de mémoire et de critique vis-à-vis de l'Histoire avec cette œuvre. Les références à la mélancolie sont cette fois à comprendre comme une protection qui viendrait des hommes pour ses protéger d'eux-mêmes. À l'image d'une grande expansion des troubles dépressifs dans nos sociétés occidentales actuelles, la maladie se pose ici comme limite. La mélancolie est la limite à la folie de l'homme, tout en étant elle-même folie.

Conclusion

Pour conclure, il me semble important de s'arrêter quelques instants sur une réflexion du psychiatre Sami-Paul Tawil, lue dans son livre *Le miroir de Janus, Comprendre et soigner la dépression et la maniaco-dépression* :

« Il faut reconnaître que de nos jours, le « fou » ou l'« original » artiste et créateur, devenu célèbre, est accepté par la société malgré ses excès... ou grâce à eux. (...) Il peut se permettre des débordements tapageurs, son grain de folie plaît ou irrite, mais intéresse toujours le public. En fait, il joue un rôle d'exutoire social. Face à [eux] les gens dits « normaux » retrouvent des comportements dont ils pressentent en eux l'existence. Ils se projettent dans la personne, et cette admiration reflète leurs propres interrogations. (...) Inversement, le malade mental sans génie est montré du doigt et catalogué. Dans une récente émission radiophonique, la question se posait de savoir si un homme qui avait assassiné devait être orienté vers un hôpital psychiatrique ou vers la prison. Et le commentateur d'ajouter : « Le problème est de savoir s'il faut le considérer comme un homme ou comme un fou ». Apparemment, il y avait une contradiction entre les deux...⁵⁰»

Le mélancolique n'est pas nécessairement un être génial ou ayant sombré dans la folie. La mélancolie peut toucher tout le monde. La symbolique luciférienne n'est pas à prendre au mot, elle est un indicateur d'un mouvement descendant quand le sujet souhaiterait atteindre des horizons célestes et idéaux. Ainsi, après un travail de définition passant par une recontextualisation historique de la notion, nous avons pu remarquer la mélancolie est un état de l'extrême, de tension entre deux abîmes. Cette tension peut prendre un aspect génial ou effrayant, attirant ou repoussant, selon les phases de son évolution. Chaque aspect positif se paye de son jumeau négatif, le narcissique est victime et bourreau, mais il peut également dépasser cette ironie du sort pour contempler avec une lucidité extraordinaire le monde qu'il invente ou qu'il observe. Il bénéficie d'une force vitale décuplée à chaque expérience du sublime, tout en devant subir ces visions qui le renvoient plus fréquemment que la majorité des hommes à sa finitude et à sa mortalité. La contemplation prolongée du mélancolique est source parfois de plénitude, parfois d'un sentiment de vacuité très lourd. La thématique de la mélancolie est aussi et toujours celle d'une absence, d'un vide. C'est un vide qui appelle, qui aspire le sujet. Le regard au loin, vers un objet que personne ne voit, car il n'existe pas, un regard en soi. C'est l'absorption dans la contingence de l'existence, dans l'angoisse qui résulte de

⁵⁰ Tawil Sami-Paul, *Le miroir de Janus, Comprendre et soigner la dépression et la maniaco-dépression*, éditions Robert Laffont, Paris, 2002, p.140

l'expérience de notre liberté. C'est l'imagination et l'image poétique du rêveur, une échappatoire face à une réalité oppressante et peu satisfaisante. C'est également une limite à la folie de l'homme, dont la folie ne prend pas toujours les traits de symptômes pathologiques. C'est un mouvement perpétuel de l'homme entre son intérieur et le monde, son présent et l'infinité des futurs possibles, le dépassement de la limite posée par l'esprit dans la vie du quotidien. La dynamique mélancolique reste la même, mais sa compréhension évolue avec les âges. Que l'on décide de la voir comme une maladie honteuse ou comme la caractéristique des génies, elle en dit beaucoup sur l'époque sur l'interprète dans son rapport à l'altérité et à la singularité des expériences des mélancoliques.

Bibliographie

- Alain Ehrenberg, *La fatigue d'être soi, dépression et société*, éditions Odile Jacob, Paris, 1998
- Aristote, *Poétique*, XVII, 1455 a 30-32, p.93
- Bachelard Gaston, *La poétique de la rêverie*, éditions Quadriges/puf, Paris, 1960
- Baudelaire Charles, *Les Fleurs du mal*, éditions rencontre Lausanne, 1967
- Catherine Grenier, *La revanche des émotions, essai sur l'art contemporain*, éditions du Seuil, Paris, mai 2008
- Char René, *Feuillets d'Hypnos*, éditions Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1983
- Daniel Arasse, *Anselm Kiefer*, éditions du Regard, Paris, 2001
- Dante Alighieri, *La Divine Comédie*, traduction par Félicité Robert de Lamennais, Flammarion, 1910
- Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, librairie philosophique J.Vrin, Paris, 2000
- Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, librairie générale française, 1983
- Georges Minois, *Histoire du mal de vivre, de la mélancolie à la dépression*, La Martinière, Paris, 2003
- Hélène Prigent, *Mélancolie, les métamorphoses de la dépression*, éditions Gallimard, découvertes Gallimard, 2005
- Jean Clair, *Mélancolie génie et folie en Occident*, Gallimard, Paris, 2005
- Jean Starobinski, *La mélancolie au miroir, trois lectures de Baudelaire*, éditions Julliard, 1989
- Marguerite Grimaud, *La mélancolie de Kierkegaard*, Présence et Pensée, Aubier-Montaigne, Paris, 1965
- Martin Heidegger, *La structure de l'inquiétude dans Prolégomènes à l'histoire du concept de temps*, traduction de l'allemand par Alain Boutot, Paris, Gallimard, 2004,
- Montaigne, *Essais*, I, VIII, « De l'oisiveté », p.33
- Panofsky Erwin, *la Vie et l'art d'Albrecht Dürer*, aux éditions Hazan, p.242 à 264
- Patrick Dandrey, *Les tréteaux de Saturne, Scènes de la mélancolie à l'époque baroque*, Klincksieck, Paris, 2003

- Pr Marc-Louis Bourgeois, *Manie et dépression, comprendre et soigner les troubles bipolaires*, Odile Jacob, Paris, 2007
- Robert Burton, *Anatomie de la mélancolie*, trad. Bernard Hoepffner, vol.I, José Corti, Paris, 2000
- S.A. Kierkegaard, *Journal*, t.I,
- S.A. Kierkegaard, *Ou bien ou bien*, trad. angl. D.F. Swenson et L.M. Swenson, Princeton University Press, Princeton, 1959, vol.I,
- Saint Girons Baldine, *Le sublime de l'Antiquité à nos jours*, Desjonquères
- Sami-Paul Tawil, *Le miroir de Janus, Comprendre et soigner la dépression et la maniaco-dépression*, éditions Robert Laffont, Paris, 2002
- Sartre Jean-Paul, *La Nausée*, Gallimard, nrf, Paris, 1935-1968
- Starobinski Jean, *L'encre de la mélancolie*, éditions du Seuil, octobre 2012
- Ursulla Guarrigue, *Sur la mélancolie dans l'art*, dans Sociétés 2004/4 (no 86),

Sitographie

– Mémoire de Marion Quedeville consultable en ligne à cette adresse :

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01146707/document>

– Conférence d’Annick Stevens, L’existentialisme de Sartre, entre dialectique et phénoménologie - 3 et 4, consultable en ligne à ces adresses :

<https://www.youtube.com/watch?v=DxixlzDy3F4&t=5535s>

<https://www.youtube.com/watch?v=qIR3GzXskUQ&t=3584s>