



HAL
open science

Figures d'endormis et théories du sommeil de la fin du Moyen Âge à l'aube de l'époque moderne : Le sommeil profond et ses métaphores dans l'art de la Renaissance

Marina Seretti

► **To cite this version:**

Marina Seretti. Figures d'endormis et théories du sommeil de la fin du Moyen Âge à l'aube de l'époque moderne : Le sommeil profond et ses métaphores dans l'art de la Renaissance. Philosophie. Université Paris-Sorbonne - Paris IV, 2015. Français. NNT : 2015PA040203 . tel-04291053

HAL Id: tel-04291053

<https://theses.hal.science/tel-04291053>

Submitted on 17 Nov 2023

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.



UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE (IV)

ÉCOLE DOCTORALE V ED 0433 Concepts et langages

Laboratoire EA 3552 Métaphysique, histoires, transformations, actualités

T H È S E

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

Philosophie

Présentée et soutenue par :

Marina SERETTI

le 12 décembre 2015

**FIGURES D'ENDORMIS ET THÉORIES DU
SOMMEIL DE LA FIN DU MOYEN ÂGE À
L'AUBE DE L'ÉPOQUE MODERNE**

**Le sommeil profond et ses métaphores dans l'art de la
Renaissance**

Sous la direction de :

Jacqueline LICHTENSTEIN – Professeur émérite, Université Paris-Sorbonne (IV)

Nadeije LANEYRIE-DAGEN – Professeur, École Normale Supérieure (Ulm)

Membres du jury :

Stéphane Toussaint – Directeur d'études, Centre National de la Recherche Scientifique

Yves Hersant – Directeur d'études, École des Hautes Études en Sciences Sociales

Marianne Massin – Professeur, Université Paris-Sorbonne (IV)

Philippe Morel – Professeur, Université Paris I Panthéon-Sorbonne (INHA)

LE SOMMEIL ET SES FIGURES, ENTRE RÊVE ET RÉVEIL, DANS L'ART DE LA RENAISSANCE

« Qui peut compter les pertes subies
par le Sommeil paresseux ? »¹

Préambule critique

« Pourquoi rester si oisifs, si endormis de notre vivant, alors que nous devons être oisifs et endormis une fois que nous serons morts ? »² Telle est la question brûlante que pose Sollicitude, personnage allégorique du travail, dans *L'Expulsion de la Bête triomphante* de Giordano Bruno. Elle reprend implicitement la condamnation énoncée par Platon dans les *Lois* : « l'homme, quand il dort, est sans valeur aucune, il ne vaut pas du tout plus que s'il n'était pas en vie ; au contraire celui d'entre nous qui, au plus haut point, a souci de la vie et de la pensée est éveillé le plus longtemps qu'il peut, ne se gardant de sommeil que ce qui est utile pour la santé ; or ce n'est pas beaucoup, une fois que cela en est venu à être une habitude ! »³. L'on retrouve chez des auteurs chrétiens le même argument, procédant par analogie avec la mort, contre le sommeil et ses excès. Ainsi par exemple, cette formule du pseudo-Alcuin : « Il ne vaut pas davantage qu'un mort, le dormeur qui, du soir jusqu'au matin, fermant sa bouche à la louange du Créateur, moins accablé par le sommeil que tombé en léthargie, dort profondément dans son lit, étendu sur le dos »⁴.

À maints égards, nous sommes les héritiers de cette dévaluation et de cette limitation du sommeil. Des études récentes montrent que « l'adulte américain moyen dort aujourd'hui environ six heures et demie par nuit, soit une érosion importante par rapport à la génération précédente, qui dormait en moyenne huit heures, sans parler du début du XX^e siècle où – même si cela paraît invraisemblable – cette durée était de dix heures. Au milieu du XX^e siècle, le vieil adage selon lequel « nous passons le tiers de notre vie à dormir » semblait doté d'une certitude axiomatique – certitude qui ne cesse d'être remise en question »⁵. Cette réduction du temps de sommeil vaut également, quoique de manière légèrement moins forte, pour l'adulte français⁶. Véritable peau de

1 Martial, *Épigrammes* (fin du I^{er} s. ap. J.-C.), XII, 57, v. 15.

2 Giordano Bruno, *Œuvres complètes V/2, Expulsion de la Bête triomphante (Dialogues 2-3)*, texte établi par Giovanni Aquilecchia, trad. J. Balsamo, Paris, Les Belles Lettres, 1999, pp. 310-311 : « Perché tanto ociamo e dormiamo vivi, se tanto doviamo ociar e dormire in morte ? »

3 Platon, *Les Lois*, VII, 808 b-c, dans : *Œuvres complètes II*, traduction nouvelle et notes par Léon Robin avec la collaboration de M.-J. Moreau, Paris, Gallimard, 1950, p. 892. Dans ce passage, sont visés en particulier, les magistrats de l'État et les maîtres (ou maîtresses) de maison, restant éveillés pendant la nuit et vaquant aux multiples occupations publiques pour les uns, domestiques pour les autres.

4 Cité par N. Bériou, J. Berlioz et J. Longère dans *Prier au Moyen Âge : Pratiques et expériences (V^e-XV^e siècles)*, Turnhout, Éd. Brépols, 1991, p. 155.

5 Jonathan Crary, *24/7, Le capitalisme à l'assaut du sommeil*, trad. de l'anglais par Grégoire Chamayou, Paris, Éditions La Découverte (Zones), 2014, p. 21. Au sujet de la « dette du sommeil », cf. William C. Dement & Christopher Vaughan, *Avoir un bon sommeil*, Paris Éd. Odile Jacob, 2000, p. 80 et suivantes.

6 L'étude menée en 2012 par l'Institut national du sommeil et de la vigilance (Insv) qui estime le temps de sommeil moyen des français à sept heures en semaine, huit le week-end.

chagrin, le tissu du sommeil est également déchiré de l'intérieur par certaines pathologies telles que l'insomnie, l'apnée du sommeil ou les jambes sans repos – troubles certes peu répandus, mais que les bruits et l'éclairage nocturnes contribuent à renforcer. Cette érosion, les historiens l'expliquent par les modifications progressives du rythme de vie, liées à l'importante diffusion de l'éclairage urbain (dès le XVII^e siècle)⁷, du travail nocturne, puis de l'électricité – brouillant avec les frontières du jour et de nuit celles de l'activité et du repos. Aujourd'hui, l'omniprésence des flux d'échanges et réseaux d'activités continues – appareils électriques, téléphones portables, internet, etc. – crée non seulement un environnement lumineux et bruyant impropre au sommeil, mais façonne, en outre, l'idéal d'une vie hyper-active et toujours plus performante, en constant « état de veille », douée d'une énergie sans faille⁸. Une telle réduction du temps de sommeil et, plus encore, son altération produisent pourtant l'inverse des effets escomptés : les médecins n'ont cessé de nous mettre en garde, désormais, contre les risques accrus de somnolence diurne et, sur le long terme, contre les menaces qu'un sommeil étioilé font peser sur la santé de l'individu : maladies cardio-vasculaires, diabète, obésité, perte de capacité de mémoire, etc⁹.

Ce déni du sommeil se mesure, en amont, au faible intérêt que le sommeil suscite chez les philosophes. Les formules de Platon et du Pseudo-Alcuin incitaient à se méfier du sommeil et de ses débordements incontrôlés. À cet excès correspond un retrait inverse du phénomène en tant qu'objet d'étude philosophique, sa minoration, voire son occultation. Mais ce retrait, remarquons-le d'emblée, se fait au nom d'un vice ou d'un néant que le sommeil n'est pas : paresse, mort, léthargie. Dès lors, le sommeil en tant que tel semble échapper à la réflexion autant qu'elle se refuse à lui. Il y va d'un double mouvement de glissement métaphorique du côté de l'objet, de destitution théorique du côté du sujet. Cette dévaluation du sommeil procède d'un refus, direct ou indirect, des « marges » de la conscience, moments où celle-ci entre en éclipse, s'estompe ou se dissout, s'interrompt. Aussi, la majeure partie des études historiques, littéraires et philosophiques consacrées au sommeil se tourne-t-elle finalement davantage vers le rêve¹⁰, en tant qu'état de conscience poursuivi, quoiqu'affaibli ou dérégulé, plutôt que vers le sommeil profond, où la conscience risque de perdre sa continuité, son identité, c'est-à-dire de se perdre elle-même. Comme l'a montré Michel Covin, pour « l'histoire de la philosophie occidentale, le sommeil est » généralement « apparu comme un objet inutile, voire nuisible »¹¹. Dans la perspective cartésienne, il se manifeste comme « l'envers du cogito »¹² et menace le dormeur de ne plus penser, autrement dit de n'être plus. Par vocation, poursuit Michel Covin, « le philosophe sera donc insomniaque »¹³ mais il n'en sera pas moins rêveur, « car le rêve est la poursuite de la vie éveillée sous d'autres moyens »¹⁴.

À l'inverse, les recherches scientifiques ont beaucoup apporté dans ce domaine, depuis la découverte de la phase dite de « sommeil paradoxal »¹⁵, par Kleitman, Dement (1957) et Jouvét

7 Cf. Alain Cabantous, *Histoire de la nuit, XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Fayard, 2009, p. 249.

8 C'est la thèse que développe Jonathan Crary dans l'ouvrage cité, nous en reprendrons certains aspects en conclusion.

9 Cf. Articles de *La Recherche*, n° 483, janvier 2014 (« le sommeil nettoie le cerveau », p. 12), n° 488, juin 2014 (Dossier : « Horloges cellulaires », et en particulier : 4. « quand perdre le rythme fait prendre du poids », pp. 37-40)

10 Pour une étude riche et approfondie des théories du rêve à la Renaissance, cf. Sylviane Bokdam, *Métamorphoses de Morphée, Théories du rêve et songes poétiques à la Renaissance, en France*, Paris, Honoré Champion, 2012. Sur la question de l'interprétation et de l'iconographie oniriques au Moyen Âge, cf. notamment Jean-Claude Schmitt, *Le corps des images, Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2002 ; *Le corps, les rites, les rêves, le temps, Essais d'anthropologie médiévale*, Paris, Gallimard, 2001 ; Jacques le Goff, « les rêves dans la culture et la psychologie collective de l'Occident médiévale », in *Pour un autre Moyen Âge. Temps, travail et culture en Occident, 18 essais*, Paris, Gallimard, 1977, pp. 299-306 ; Carlo Ginzburg, *Le Sabbat des sorcières* (1989), Paris, Gallimard, 1992 ; Tullio Gregory (éd.), *I sogni del medioevo*, Rome, Edizioni dell'Ateneo, 1983.

11 Michel Covin, *Une esthétique du sommeil*, Paris, Beauchesne, 1990, p. 7. Nous nuancions, par prudence, la systématisation proposée par l'auteur qui englobe « toute l'histoire de la philosophie occidentale ».

12 M. Covin, *Hypnologica. Éléments pour une Esthétique du sommeil : art, médecine, religion*, thèse conservée en micro-fiches à la Bibliothèque Nationale de France. Introduction, p. IV. Titre que nous abrègerons en *Hypnologica*.

13 M. Covin, *Une esthétique du sommeil*, Paris, Beauchesne, 1990, p. 7.

14 *Ibid.*

15 Selon l'appellation de Michel Jouvét. La première hypothèse d'une phase onirique particulière de sommeil revient

(1959), jusqu'à la remise en question d'une équivalence stricte entre l'activité électrique du cerveau (celle des ondes rapides du « sommeil paradoxal ») et l'activité mentale nommée « rêve ». Pour résumer à grands traits, une nuit est constituée de trois à cinq cycles de sommeil d'environ une heure et demie. Chaque cycle se compose de cinq phases successives, quatre correspondent au sommeil à ondes lentes : une première phase d'endormissement ou de somnolence très légère, une deuxième de sommeil léger et deux de sommeil profond. La cinquième est nommée « sommeil paradoxal » en raison de l'union contradictoire de l'intense activité électrique du cerveau (ondes rapides, proches de celles de l'état éveillé) et de la perte du tonus musculaire, paralysie qui affecte l'ensemble du corps, à l'exception des organes de la respiration et des petits mouvements brefs et spontanés des yeux¹⁶. Cette dernière phase, contrairement aux idées reçues, n'est pas la contrepartie extérieure exclusive du rêve. Dans la postface à son livre *Le Sommeil et le Rêve*¹⁷, Michel Jouvet reconnaît que la distinction entre sommeil profond et sommeil paradoxal, distinction fondée sur les signes extérieurs que constituent les ondes électriques du cerveau, ne recouvre sans doute pas la différence subjective du rêve et du sommeil. Les chercheurs s'opposent, aujourd'hui encore, au sujet de la nature continue ou discontinue de l'activité mentale pendant le sommeil. Mais quelle que soit l'hypothèse adoptée, l'intérêt des scientifiques se caractérise par un même souci : élucider l'ensemble des phases du sommeil, leurs fonctions diverses et leurs conséquences, tant physiologiques que psychologiques. Ce n'est pas le cas, semble-t-il, pour les sciences humaines (à l'exception de l'anthropologie et de la sociologie¹⁸), qui semblent faire peu de cas du sommeil profond et privilégient la part « consciente » qu'il posséderait encore à travers l'expérience et la représentation des rêves. Mais, que le sommeil profond soit synonyme de rêve amoindri ou bien d'absence pure et simple de rêve, faut-il pour autant lui ôter toute valeur et toute positivité ?

Les représentations artistiques du rêve ont donné lieu à de savantes explorations. Témoin, la récente exposition du musée du Luxembourg portant sur « La Renaissance et le rêve »¹⁹. Par ailleurs, quoique la distinction entre les phases du sommeil appartienne au champ scientifique des découvertes récentes et contemporaines, le langage poétique, symbolique et conceptuel exprime depuis l'Antiquité la différence des sommeils et la décrit selon d'autres signes : nuit noire du sommeil profond, analogue à la mort et distinct du songe, du somme, des langueurs, de la léthargie malade, du demi-sommeil comme de la veille. En ce sens, l'approche scientifique récente peut servir d'outil pour nous orienter dans la recherche et l'analyse. Notre objet ne correspond certes pas entièrement à ce que les scientifiques nomment « sommeil profond », phase du sommeil caractérisée par des ondes lentes (les ondes électriques « delta » inférieures à 3,5 Herz). Cette dénomination possède une dimension métaphorique bien plus large, mais conserve un aspect théorique suffisamment déterminé (par sa distinction avec le « sommeil paradoxal », activité

sans doute à Alfred Maury, qui publie un ouvrage intitulé *Le Sommeil et les rêves* en 1861. cf. Jacqueline Carroy & Nathalie Richard, *Alfred Maury, érudit et rêveur. Les sciences de l'homme au milieu du XIX^e siècle*, Presses Universitaires de Rennes, 2007. Mais la découverte du « sommeil paradoxal » à proprement parler suppose l'étude de l'encéphalogramme du dormeur par les neurosciences.

16 Chez l'adulte moyen, la phase de sommeil paradoxal constitue 20 % du temps de sommeil, elle dure environ 20 à 25 minutes et revient après des intervalles de sommeil profond (à ondes lentes) durant 90 à 100 minutes. Chez le nouveau-né et l'enfant en bas âge, la phase de sommeil paradoxal dure plus longtemps (50 % du temps de sommeil), et plus encore chez le chat (80 %).

17 Michel Jouvet, *Le Sommeil et le Rêve* (1992), Paris, Éd. Odile Jacob, 2000, « Postface » (1998), pp. 213-232. Sur la question des phases du sommeil et l'hypothèse de l'activité de conscience continue, cf. *La Recherche*, n° 494, déc. 2014, « La clé cérébrale des songes en 8 questions », pp. 44-49.

18 Cf. M. Mauss, « Les techniques du corps » in : *Sociologie et anthropologie*, Paris, P.U.F., 1950, pp. 365-385. Par ailleurs, très récemment, certains historiens ont également relevé le défi d'écrire une « histoire du sommeil », tel Guillaume Garnier : *L'Oubli des peines. Une histoire du sommeil (1700-1850)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.

19 Exposition présentée au Musée du Luxembourg (Paris, Sénat), du 9 octobre 2013 au 26 janvier 2014, organisée par la Réunion des Musées Nationaux – Grand Palais et la Soprintendenza del Polo Museale Fiorentino. Cf. *La Renaissance et le rêve. Bosch, Véronèse, Greco...*, sous la direction scientifique d'Alessandro Cecchi, Yves Hersant et Chiara Rabbi Bernard, Paris, RMN – Grand Palais, 2013.

cérébrale proche de l'état de veille) pour nous servir de concept opératoire. Aussi conserverons-nous l'expression riche et positive de « sommeil profond », préférable aux appellations techniques ou négatives de « sommeil lent » et de « sommeil sans rêves ».

La présente recherche est née de cette observation : le phénomène du sommeil profond et les images (non les rêves) qu'il suscite n'ont que rarement – ou trop incidemment – fait l'objet d'études historiques et philosophiques. Et ce, en raison d'une dévaluation dont les causes constituent à leur tour un objet d'étude encore insuffisamment exploré. Comment en sommes-nous venus, sur le plan théorique et pratique, à repousser le sommeil ? De quelles manières, dans quels contextes et selon quels enjeux, sommes-nous parvenus à lui opposer l'impossible quête d'une veille absolue, celle d'une activité physique ou théorique ininterrompue ? Par quels moyens logiques, par quelles associations d'images, avons-nous perdu le sommeil pour ses ombres, ces doubles négatifs que sont la paresse, la léthargie, la mort ?

La thèse de Michel Covin, parue en 1986 sous le titre *Hypnologica. Éléments pour une esthétique du sommeil : art, médecine, religion*, prend au sérieux ce problème et cherche à éclairer « la réduction historique du sommeil au rêve »²⁰. Notre recherche se propose de reprendre l'enquête à nouveaux frais et de montrer que le sommeil profond, dans le domaine des arts en particulier, possède une richesse d'autant plus grande qu'elle a été sous-estimée. Cette richesse tient à la nature proprement ambiguë du sommeil profond, oscillant, non pas entre vide insignifiant et rêve (ou réveil), mais entre phénomène et image, littéralité et figure. La représentation du dormeur vaut à la fois pour ce qu'elle montre, purement et simplement, et pour ce qu'elle évoque : un corps endormi et sa puissance de métaphore. Ces dernières ne sont d'ailleurs pas toujours négatives (paresse, léthargie, mort, etc.), mais également positives (inspiration, extase, amour, vie contemplative, etc.). Toute représentation du sommeil n'implique pas la présence effective de métaphore(s), mais leur jaillissement, leur survivance ou leur absence s'enlèvent sur le fond potentiellement métaphorique du sommeil. La richesse ambiguë qui en découle demande à être explorée au même titre que la dévaluation qui en procède, comme le suggèrent les précédentes formules de Platon, du Pseudo-Alcuin et de Giordano Bruno. En effet, le rejet du sommeil (ou sa dénégation) s'articule sans cesse aux idées négatives que l'imaginaire lui associe. La fraternité mythologique d'Hypnos et Thanatos en constitue, à travers ses avatars, l'un des exemples majeurs.

Il faut donc se pencher sur les procédures rhétoriques de cette dévaluation, étudier les contextes précis où le sommeil révèle ses promesses, identifier ces dernières et interroger leur portée. C'est la raison pour laquelle, notre étude se concentre sur une époque particulière, en tant que moment charnière dans l'histoire des représentations du sommeil. Ce resserrement historique de l'analyse obéit à un double souci : celui de ne pas succomber à une simplification induite autant qu'abstraite de notre objet, à partir de l'apparente unité nominale qu'il revêt, d'une part, celui d'explorer une période où la richesse phénoménale et métaphorique du sommeil trouve à s'exprimer de manière non seulement négative, mais aussi positive et multiple, d'autre part. Loin de proposer une esthétique unifiée du sommeil, appliquée à un donné matériel hétérogène du Moyen Âge à nos jours comme le fait Michel Covin, notre étude des représentations du sommeil à la Renaissance se place sous le sceau d'une détermination plurielle : celle d'une multiplicité d'images – artistiques, mais aussi littéraires, philosophiques, médicales, religieuses, pédagogiques – à une époque qui s'étend du XIV^e au XVI^e siècle. Sans s'interdire pour autant de retracer, dans la mesure du possible et en fonction de l'iconographie envisagée, certains antécédents et prolongements historiques.

20 M. Covin, *Hypnologica.*, Introduction, p. V.

Entrelacs culturel et imaginaire, mêlant héritage chrétien médiéval et mythologies païennes antiques, la Renaissance opère une transformation des visions du sommeil, en termes de reprise et de changement. Les représentations artistiques en soulignent toujours la dimension négative, ainsi dans *Les Sept Péchés capitaux* de Bosch (ill. 1a), où l'acédie – ancêtre de la mélancolie – est représentée dans l'attitude d'un clerc paresseusement endormi (ill. 1b), en lien avec la pastorale chrétienne propre au temps. La vision du sommeil comme métaphore et avant-goût de la mort menace encore les dormeurs accablés par le soleil du *Pays de Cocagne* de Brueghel (ill. 2). Pour autant, leur sieste ne consacre pas seulement la saturation létale des sens, elle met aussi en exergue, par construction circulaire et vibration des couleurs, une plénitude des corps placés hors du temps et de l'espace mesurés, sans décompte ni hiérarchie : les trois ordres médiévaux (paysan, guerrier, religieux) gisent *ou* s'égalisent, côte à côte. Or Michel Covin ne consacre de développement nourri qu'à l'iconographie des apôtres endormis à Gethsémani²¹, dont il fait un paradigme de la vision négative du sommeil. À l'en croire, cette iconographie résumerait à elle seule l'esthétique du sommeil²² :

Les trois apôtres, Pierre, Jacques et Jean, écrasent de leur sommeil terrible (reflet inversé et coupable de la vigilance du Seigneur) tous les sommeils de tous les autres dormeurs possibles.²³

Cette formule-programme nous offre, de manière négative, un puissant levier pour entrer dans le vif du sujet. Sans discuter ici de la pertinence de son interprétation quant à l'épisode du Mont des Oliviers, il convient de mettre en doute le système esthétique qu'il propose. La seule période de la Renaissance montre à quel point cette focalisation iconographique et la simplification conceptuelle qui en découle sont tendancieuses et lacunaires. En effet, pour cette large période déjà, les représentations du sommeil se multiplient dans la peinture religieuse et païenne : sommeil de l'enfant Jésus dans les Nativités,²⁴ sommeil de Joseph (lié ou non au rêve et à l'annonce de l'ange), repos de Jean dans la Dernière Cène, chutes léthargiques de Noé, de Loth, de Samson, d'Holopherne, sommeil du Christ encore durant la Tempête, sommeil des nymphes et de Vénus également, d'Endymion, d'Ariane, de Renaud (dans la *Jérusalem délivrée*), etc. Force est de reconnaître qu'un paradigme, qui plus est celui du prétendu « sommeil terrible » des apôtres, ne peut qu'affaiblir une telle diversité de fables, de formes et de figures. Voici, en guise d'esquisse permettant d'ouvrir l'éventail des sens et des valeurs, quelques œuvres où la représentation d'un dormeur enveloppe, à chaque fois, une métaphore positive, bien éloignée du pseudo-paradigme unitaire de Gethsémani.

La Charité d'Andrea del Sarto (ill. 3) relève du genre allégorique et célèbre la descendance de François I^{er}. La figure de la Charité, donnant le sein à l'un des deux enfants qu'elle porte dans ses bras, rappelle celui de Claude de France, et sa maternité. Au premier plan, l'enfant endormi parmi les fleurs, près d'une grenade ouverte, symbolise, dans ce réseau allégorique, le repos heureux et la paix dont jouit alors le royaume de France.

21 La réduction iconographique qu'il opère passe par la triade des scènes de la Passion du Christ où le sommeil, selon lui, entre en jeu : la Transfiguration, l'Agonie (au Mont des Oliviers) et la Résurrection. Mais, c'est l'Agonie qui constitue la scène phare pour l'auteur, avec le sommeil « monstrueux » des apôtres, à la mesure de la veille surhumaine du Christ.

22 Michel Covin, *Hypnologica*, Introduction, p. XXIII. Covin déclare « affirmer sans risque de se tromper que le sommeil des apôtres détient le monopole de la représentation du genre » (Introduction, p. XXII).

23 L'exploration se concentre sur la période de la Renaissance, puis passant du plan artistique et religieux (première partie) au plan scientifique et médical (seconde partie) se consacre aux siècles suivants, jusqu'à la médecine hygiéniste du XIX^e siècle. Cette dernière transposerait dans le vocabulaire médical et social « l'hypnophobie » théologique, artistique et philosophique des siècles précédents.

24 En lien avec les dépositions du Christ, Pietà et déplorations où la figure du Christ mort, enveloppé dans les bras de la Vierge ou étendu sur la pierre du Sépulcre, renvoie à celle de l'Enfant autrefois endormi.

La Dernière Cène d'Andrea del Castagno (ill. 4) représente, parmi trois autres scènes de la Passion au registre supérieur, un moment dramatique de la vie du Christ, durant lequel, contre toute attente semble-t-il, son apôtre préféré, Jean, s'endort. Cependant, le sommeil ne l'isole pas tout à fait de l'action centrale. Temps fort de la Passion, la scène unit, selon les peintures, deux moments critiques : l'annonce de la trahison (suivie par la révélation et l'agitation au sujet de l'identité du traître) et l'instauration de l'Eucharistie. Dans cette peinture, si Pierre se détourne de Jean, le regard du Christ au contraire se penche vers lui, avec une douceur que décuple son geste de bénédiction, au grand dam de Judas, levant la main de stupeur.

Dans un registre encore différent, *La Vénus de Dresde* de Giorgione (ill. 5) invente le genre des belles endormies, au double sens d'une découverte et d'une reprise originale. En effet, cette peinture constitue sans doute l'une des premières Vénus représentées dans la nudité du sommeil, et ce thème hautement séducteur, qui puise dans le *topos* antique des nymphes endormies pour dévêtir Vénus à son tour, connaît une longue et fameuse postérité. Loin de constituer un « motif secondaire », le sommeil de Vénus n'annule pas pour autant toute composante de désir dans le rapport qu'elle instaure avec le spectateur. À rebours de l'hypothèse choisie par Covin, il n'est pas certain que le sommeil accentue la pure idéalité du nu féminin²⁵.

À titre indicatif encore, la métaphore du « dernier sommeil » ne coïncide pas nécessairement avec une vision négative, et proprement mortifère, du sommeil, surtout à la Renaissance. Ainsi, le gisant aux pavots d'*André Blondel de Rocquencourt* (ill. 6 & 6 bis.), modelé par Jean Goujon, conserve la beauté plénière d'une jeunesse qu'idéalise une délicate torpeur. Le bouquet de pavots que le jeune homme tient encore dans sa main droite agit comme une sorte d'emblème dont les vertus apotropaïques repoussent la violence dévastatrice de la mort.

Nous approfondirons, en temps voulu, l'étude de ces différentes œuvres qui tiennent lieu, pour le moment, d'horizons et d'indices quant à la singulière variété des sommeils dans les arts de la Renaissance. Avant même de s'intéresser aux valeurs et significations qui les traversent, notons qu'elles témoignent d'une variation des « techniques du corps²⁶ et du sommeil » non négligeable : sieste diurne dans un fauteuil au coin du feu (ill. 1b) ou bien à même le sol sous un arbre (ill. 2), à demi couché, un rocher couvert par un tissu en guise d'accoudoir (ill. 3), repos les bras croisés sur une table (ill. 4), ou bien moelleux endormissement, le corps nu sur un large drapé, en pleine campagne (ill. 5), enfin dernier sommeil, la tête reposant sur un bel oreiller brodé, un drap fluide en guise de linceul (ill. 6). Certes, aucune de ces figures, fort éloignées des pratiques quotidiennes, ne reflète purement et simplement les us et coutumes du temps en matière de sommeil. Les techniques du corps les traversent pourtant. L'aise ou l'inconfort de tel ou tel agencement (lit matrimonial ou sol rocailleux, chaise ou giron, etc.), le contexte spatial (public ou privé, « en plein air » ou domestique, etc.) et temporel (moment du jour ou de la nuit), la pose du dormeur, son vêtement ou sa nudité, sa solitude ou la compagnie de ceux qui l'entourent (autres dormeurs ou veilleurs, indifférents ou intéressés) apportent autant d'éléments distinctifs permettant d'élucider, de comprendre et d'évaluer chaque sommeil et les métaphores qu'il déploie. Chacun de ces traits entraîne une variation du sens de l'image.

L'étude menée par Michel Covin possède d'autres bienfaits. Elle met en lumière de façon saisissante la dénégation du sommeil qui habite la tradition philosophique et religieuse occidentale

25 Deux thèses soutenues par Michel Covin dès l'introduction d'*Hypnologica*, op.cit., p. XVIII. Nous reviendrons de manière approfondie sur ce que nous pouvons d'ores et déjà appeler « l'érotisme léthargique ».

26 Cf. M. Mauss, « Les techniques du corps », éd. cit., p. 365. Mauss définit les « techniques du corps » comme « les façons dont les hommes, société par société, d'une façon traditionnelle, savent se servir de leur corps. » Les « techniques du sommeil » appartiennent aux « techniques de l'âge adulte », Mauss en énumère certaines (art. cit., p. 378-379) dont il a pu faire l'expérience, directe ou indirecte, et dont la variété tend à montrer que le coucher, contrairement aux apparences, n'est pas quelque chose de naturel ». Sur la question de l'évolution historique de la chambre et du coucher, cf. également Pascal Dibie, *Ethnologie de la chambre à coucher*, Paris, Métailié, 2000 ; Lawrence Wright, *Warm and Snug : the History of the Bed*, London, The History Press, (1962) 2004 ; Michelle Perrot, *Histoires de chambres*, Paris, Seuil, 2009.

(sans doute prolongée par la médecine hygiéniste), ôtant toute signification et valeur au sommeil lorsque les images du rêve s'effacent au point de laisser l'impression d'un intervalle obscur et vide, sans durée créatrice. Le primat de la conscience éveillée et de la vigilance spirituelle impose ainsi la vision privative d'un sommeil profond conçu comme part insignifiante, vacante et dont l'excès s'avère « au pire » nocif, « au mieux » stérile. Mais cette vision dominante connaît de multiples expressions, fort différentes les unes des autres, et s'accompagne en contrepoint de représentations positives ou ambiguës, à leur tour singulières. La généalogie de la « réduction du sommeil au profit du rêve », comme l'appelle élégamment Michel Covin, ne doit pas, au risque de se contredire puissamment, réduire à son tour l'objet multiple qu'elle analyse. Elle succombe alors, en quelque sorte, au péril qu'elle dénonce et déduit son système du principe privatif qu'elle prétendait critiquer.

Cette simplification systématique conduit par ailleurs l'auteur à soutenir une thèse, pour le moins étonnante, qui rejoue sur un autre plan la « réduction » dénoncée. En effet, Covin postule la staticité absolue du sommeil et du visible, qu'il identifie ainsi l'un à l'autre. La métaphore filée de la pétrification²⁷ vient nouer le sommeil au visible dans une prose étrange où, finalement, l'esthétique proposée se fait normative²⁸. Rejouant la tension entre icône et image, l'auteur met en garde contre « l'endormissement » qui menacerait la peinture chrétienne – tropisme iconodule. Sans nous engouffrer dans un tel débat, nous refusons de souscrire à l'équation selon laquelle le sommeil = tout le visible. Cette équation résume, en effet, le propos de l'auteur sans le durcir : à partir d'une étude phénoménologique sommaire, selon laquelle le sommeil fige le mouvement et favorise la visibilité propre au tableau, Covin tire la conclusion suivante : « Le sommeil est tout le visible, et il n'est de visible que du sommeil »²⁹. Mieux, « c'est toute la peinture qui est ce sommeil, car elle n'exhibe jamais qu'un monde de choses. Le sommeil est le destin de la peinture, l'état naturel de la représentation »³⁰. Ce que l'auteur laisse alors dans l'ombre, c'est la dimension paralogique et métaphorique de l'opération qu'il sollicite. La métaphore apparaît pour ainsi dire « sans crier gare » au détour d'une phrase, lorsque l'auteur confesse que, pour lui, « la problématique du sommeil se confondait absolument avec la problématique de l'image, dont elle était, en quelque sorte, *le relais sur le mode métaphorique*. »³¹ En réalité, c'est l'ensemble de son étude qui pourrait faire l'objet d'une analyse de l'usage, parfois tacite parfois explicite, mais toujours personnel et incontrôlé, des métaphores. Le procédé ne paraît ici critiquable que dans la mesure où il atteint l'objet même de la recherche, sans s'interroger sur son bien-fondé.

Il ne s'agit certes pas, dans notre propre travail, de refuser la métaphore comme objet et moyen, mais au contraire d'interroger son omniprésence et d'en faire un usage critique. Ainsi, le rapprochement qu'opère Covin entre sommeil et pétrification, s'il joue un rôle équivoque au plan logique, n'en est pas moins intéressant comme élément du paysage et modalité du sommeil dans la peinture du Mont des Oliviers chez Bellini, Mantegna, Carpaccio, etc., comme dans les gravures de

27 Cf. M. Covin, *Hypnologica*, Partie I, p. 14, p. 19, p. 43, pp. 78-89, p. 117, p. 134, pp. 417-418, p. 432, p. 509, etc. (repérage non exhaustif). Cette image de « l'extériorité pure » permet à Covin d'identifier la peinture, l'image et le sommeil. Il s'agit là d'une uniformisation subreptice, confortée par la métaphore (non interrogée pour elle-même, mais bel et bien opératoire) de la pétrification.

28 Cf. Par exemple, M. Covin, *Hypnologica*, Partie I, p. 18-19 : « Le protestantisme a prétendu, de la gangue de l'image, expulser l'événement : du coup l'art devient inutile et dangereux. Les peintres de la Renaissance ont prétendu, de la totalité image-événement, ne considérer que l'image. Ces deux attitudes nous semblent également éloignées de la vérité du dogme. L'art doit refléter l'ambivalence, et c'est pourquoi le sommeil doit y être gardé à vue, l'image scrutée dans ses profondeurs, de manière presque malsaine, afin de révéler ses limites et son insuffisance, tant que ne l'a pas « illuminée » l'événement de la rencontre, l'éveil du sujet dans l'échange intersubjectif (...) ».

29 M. Covin, *Hypnologica*, op.cit., p. XII.

30 *Ibid.*, p. XVI. Dans certaines études d'œuvres cependant, l'auteur décrit minutieusement les différentes « positions » des dormeurs, délaissant implicitement la thèse abstraite du sommeil comme pure statique, métaphore du visible et de la peinture : les figures perdent leur aspect pétrifié, suggérant la polysémie du sommeil à travers le mouvement qui les trame.

31 *Ibid.*, p. XIII. Nous soulignons. Cette thèse radicale amène l'auteur à défendre une vision non langagière de l'image qui « ne parle pas », n'articule aucune « proposition » et défait la construction du sens (Partie I, p. 4).

Dürer. Le complexe de torpeur minérale qui se dessine alors demande à être étudié pour lui-même et par rapport aux récits des Évangiles et au théâtre des Mystères, nommant paresse et tristesse. En outre, le repli du corps en pierre s'accompagne parfois du geste associé à la mélancolie. Dans ce cadre, la métaphore de la pétrification devient objet d'étude à part entière. De même, les oppositions analogiques du jour et de la nuit, du savoir et de l'ignorance, de l'âge adulte et de l'enfance, de l'homme et de la femme, qui affleurent ponctuellement dans l'étude de Covin, demandent à être examinées et interrogées en tant que métaphores particulières du sommeil.

Au demeurant, un grand nombre d'« éléments », patiemment recueillis par cet auteur, ont fourni un précieux point de départ pour notre recherche et constituent, de manière générale, une source importante pour de futurs travaux sur les représentations du sommeil à travers les âges³².

Le sommeil et ses métaphores

Si nous refusons le postulat et les conclusions de l'*Hypnologica* de Michel Covin, la lecture analytique et critique de son étude n'en demeure pas moins enrichissante pour notre propre recherche. L'occultation du sommeil profond décrite par l'auteur et sa réduction au profit du rêve apparaissent comme des constantes de la tradition philosophique – réduction variable dans ses modalités et ses enjeux, selon les auteurs et les époques. Le fondement sur lequel repose un tel oubli relève autant d'un problème posé à la connaissance que d'un jugement de valeur, inextricablement mêlés. Car, du sommeil sans rêve en tant que tel, il semble difficile, voire impossible, de dire ce qu'il est, à partir du moment où la conscience même de dormir échappe au sujet, lequel en fait pourtant l'expérience quotidiennement répétée. D'où l'apparente insignifiance, l'apparente vacuité d'un tel phénomène, aisément assimilable à un temps nul, passif et stérile, voire dangereux.

Le sommeil, qui relève pourtant pleinement de la sphère de la vie, rythmée par alternance avec la veille, bascule ainsi du côté de la mort ou du néant. Mais ce déplacement relève déjà d'une tentative indirecte de compréhension, sinon de connaissance. À travers ce glissement métaphorique, c'est le désir de sens, la recherche d'une forme de rationalité qui s'exprime. S'il n'y a pas de connaissance rationnelle directe du phénomène du sommeil, alors, loin de renoncer à toute forme de compréhension, il semble que l'esprit opère de manière indirecte et symbolique, de biais, par la voie des métaphores.

L'insensibilité du sommeil a fait couler beaucoup d'encre, mais toutes n'ont pas écrit la même page. À cet égard, l'atonie décrite par Platon en termes de mort et de déchéance humaine – propos relayé par nombre d'auteurs, répétant à loisir le mythe grec d'Hypnos et Thanatos, le renouvelant également – sert de point de départ à des thèses ultérieures, en tous points contraires et autrement positives. L'insensibilité liée au sommeil chez Platon apparaît comme le symptôme d'une perte d'humanité. Elle signe pour ainsi dire la « misère de l'homme », qui ne peut, tel un dieu, veiller sans cesse – mais serait-ce encore veiller³³ ? À l'inverse et bien des siècles plus tard, une telle insensibilité apparaît pour Leopardi – sans doute davantage inspiré par la fable de Cléobis et Biton³⁴ – comme la condition même du bonheur. La vie humaine et mortelle, soumise aux aléas de

32 L'auteur procède à certaines études d'Hugues de Saint-Victor, Aelred de Rievaulx, Guillaume de saint-Thierry et Saint Bonaventure, ainsi qu'à des exégèses bibliques et philologiques, dans la première partie (théologique et artistique) de sa thèse, avant de s'intéresser à Maine de Biran, Buffon, Bichat, Cabanis et Gall, dans la seconde partie (médicale et hygiéniste). Ces éléments théoriques encadrent périodiquement notre enquête et peuvent ainsi l'enrichir en amont et en aval.

33 Le passage des *Lois* est particulièrement dur à l'égard du sommeil. Comme le montre Jérôme Laurent, la philosophie ne sollicite pas seulement l'éveil de l'âme, selon Platon, mais aussi l'*hèsukhia*, c'est-à-dire le calme ou le repos de l'âme, état contemplatif propice à l'écoute, à la lecture et au dialogue. Une telle tranquillité se distingue du sommeil (*hypnos*) qui l'apporte parfois : « le sommeil [...] offre donc, par l'une de ses possibilités (la tranquillité), une parenté avec la parole philosophique ». Recouvrement partiel et non identité du repos et du sommeil, nous y reviendrons. Cf. J. Laurent, *La mesure de l'humain chez Platon*, Paris, Vrin, 2002, pp. 110-111.

34 Cf. Hérodote, *Histoire*, I, 31 (trad. Guiget, 1864). Solon raconte la fable de Cléobis et Biton à Crésus et reconnaît en eux les mortels les plus heureux (après Tellus) au grand dam de son interlocuteur. Les deux frères, doués de force et

plaisirs et de peines et, plus encore, attachée au suprême amour de soi, apparaît comme le haut mal – l'inextinguible insatisfaction – dont la mort seule délivre³⁵. Le sommeil sans rêve offre ici-bas l'avant goût bienheureux de la mort, qui consiste dans la capacité de ne pas sentir, le retrait absolu du désir, l'oubli de soi. L'insensibilité léthargique devient promesse d'un pur bonheur négatif³⁶ :

Il sonno e tutto quello che induce il sonno, ec., è per se stesso piacevole, secondo la mia teoria del piacere, ec. [Le sommeil et tout ce qui induit le sommeil, etc., est en lui-même agréable, selon ma théorie du plaisir, etc.] *Non c'è maggior piacere (né maggior felicità) nella vita, che il non sentirla.* [Dans la vie, il n'y a d'autre plaisir suprême (ni de suprême bonheur), que le fait de ne pas sentir la vie].

De manière étonnante, dans l'article « délicieux » de *l'Encyclopédie*, Diderot reconnaît au sommeil, ou plutôt au passage incertain de la veille au sommeil, la qualité d'une sensibilité à la fois superficielle et plénière, rivée au pur plaisir de sentir la douceur du monde environnant et celle des sens eux-mêmes, portés par la grâce d'un corps jeune, oisif, en pleine santé³⁷. La fiction d'un monde et d'un corps idéalement tempérés sert d'expérience de pensée pour faire éprouver au lecteur le délice propre au pur sentiment d'exister³⁸. La somnolence délicieuse, seuil instable entre sommeil et veille ou rêverie³⁹, loin d'ôter le sentiment de la vie, nous procure « un moment d'enchantement et de faiblesse », sans « mémoire du passé, ni désir de l'avenir, ni inquiétude sur le présent »⁴⁰. Dans la suavité de ce passage, où la somnolence voile d'un nuage le soleil de la conscience, le dormeur existe alors « tout en lui-même » et « le sentiment de son bonheur ne s'affaibli[t] qu'avec celui de

de richesse, avaient porté leur mère en char au temple pour la fête d'Héra, car les bœufs qui devaient conduire l'attelage n'étaient pas rentrés des champs en temps voulu. La foule célébra la famille à son arrivée et leur mère, pleine de joie, demanda à la déesse d'accorder à ses fils « ce qu'il peut arriver de plus heureux à l'homme ». Après le sacrifice et le festin, les jeunes gens s'endorment dans le temple et ne se réveillent pas : « la déesse montra en eux que pour l'homme mieux vaut mourir que vivre. »

35 Cf. G. Leopardi, *Dialogo di Malambruno e di farfarello*, dans les *Operette Morali*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 2008, p. 163 (Farfarello) : « L'infelicità (...) cessa, sempre che dormite senza sognare, o che vi coglie uno sfinimento o altro che v'interrompa l'uso dei sensi ». Traduisons : « Le malheur cesse seulement lorsque vous dormez sans faire de rêves ou bien lorsque vous êtes épuisés ou dans n'importe quel autre état où les sens cessent de fonctionner. »

36 G. Leopardi, *Opere*, t. II, « Zibaldone di pensieri », Milano/Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1966, p. 513 [2861, 30 giugno 1823] et pp. 751-752 [3895, 20 novembre 1823].

37 Le personnage de l'expérience de pensée possède des organes « sensibles et délicats », une « âme tendre et un tempérament voluptueux », « une santé parfaite » et se trouve « à la fleur de son âge », « l'esprit troublé d'aucun nuage, l'âme agitée d'aucune émotion trop vive ». Diderot précise que le jeune homme sort « d'une fatigue douce et légère » et qu'il éprouve « dans toutes les parties de son corps un plaisir si également répandu, qu'il ne se faisait distinguer dans aucun ». Cf. Article « Délicieux » de *l'Encyclopédie* : <http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.3:1964.encyclopedia0513>

38 Cf. Roland Mortier, « À propos du Sentiment de l'existence chez Diderot et Rousseau : notes sur un article de *l'Encyclopédie* », *Diderot Studies*, Vol. 6 (1964), pp. 183-195.

39 « Il passait par un mouvement imperceptible de la veille au sommeil ; mais sur ce passage imperceptible, au milieu de la défaillance de toutes ses facultés, il veillait encore assez, sinon pour penser à quelque chose de distinct, du moins pour sentir toute la douceur de son existence : mais il en jouissait d'une jouissance tout à fait passive, sans y être attaché, sans y réfléchir, sans s'en féliciter ». Cf. Article « Délicieux » de *l'Encyclopédie*. Il s'agit donc moins d'un état de sommeil à proprement parler, que d'une somnolence, du passage du sommeil à la veille, par la rêverie et réciproquement, de la veille au sommeil. Le passage permet à la perte de sensibilité ou à son surgissement de se faire sentir. L'endormissement, l'éveil nébuleux et, surtout, la somnolence comme passage, entre-deux maintenu, rendent sensible le seuil d'insensibilité propre au sommeil – ce en quoi Diderot ne s'oppose pas à Aristote, mais ruse pour ainsi dire avec la thèse aristotélicienne selon laquelle l'homme veille dès qu'il sent et dort dès qu'il ne sent plus. Cf. Aristote, *Du Sommeil et de la Veille*, 454a, dans les *Petits traités d'histoire naturelle (Parva Naturalia)*, trad. Pierre-Marie Morel, Paris, Flammarion, 2000.

40 Diderot, art. cit., cf. <http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.3:1964.encyclopedia0513>. Sur la question du sentiment « délicieux » d'exister, cf. Roland Mortier, « À propos du Sentiment de l'existence chez Diderot et Rousseau », *Diderot Studies*, Vol. 6 (1964).

son existence »⁴¹. Afin d'en savourer plus avant la glissante volupté, Montaigne avait « autrefois trouvé bon » que l'on « troublat » son sommeil de manière à ce qu'il puisse en entrevoir le dormir au lieu de le laisser échapper « ainsi stupidement ». ⁴² Temps suspendu, plaisir indistinct, repli intérieur. Jean-Luc Nancy, dans son essai au titre riche de sens, *Tombe de sommeil*, retrouve ces inflexions délicieuses. Lorsque nous nous endormons, écrit-il, « nous sentons le suspend du sentir »⁴³, « cette chute est la chute d'une tension, c'est une détente », une sorte « d'endomorphose, comme la formation interne ou comme la formation d'une intériorité où l'intérieur, scellé, paraissait tout entier projeté dans les intensions et dans les extensions de l'existence vigile »⁴⁴.

À sa manière, l'article « délicieux » procède à l'exploration phénoménologique de la somnolence. La fiction fugitive se conclut par une expérience de pensée sans limite temporelle. Diderot porte l'instant d'éternité à la puissance de l'infini :

Si l'on pouvait fixer par la pensée cette situation de pur sentiment, où toutes les facultés du corps et de l'âme sont vivantes sans être agissantes, et attacher à ce quiétude délicieux l'idée d'immutabilité, on se formerait la notion du bonheur le plus grand et le plus pur que l'homme peut imaginer. ⁴⁵

L'insensibilité léthargique constitue un signe ambigu, réversible. Selon les auteurs, tantôt le sommeil sans couleur ni rêve apparaît comme le symptôme du malheur, propre à la condition mortelle, tantôt il procure l'avant-goût d'un bonheur, proche de la mort. À rebours de la tradition littéraire et philosophique, Diderot refuse néanmoins le *topos* de l'insensibilité pour lui opposer le pur plaisir que procure le sentiment d'exister, et ce à travers l'expérience fictive d'un moment de somnolence privilégiée. À l'inverse, le sommeil profond qui interrompt chaque jour le fil de l'existence, s'il ne le brise, l'emmêle parfois au réveil dans ce vertige des chambres habitées, que décrit le narrateur de la *Recherche*, et menace pendant quelques instants de le rompre :

Un homme qui dort tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes. Il les consulte d'instinct en s'éveillant, [...]; mais leurs rangs peuvent se mêler, se rompre. [...] il suffisait que, dans mon lit même, mon sommeil fût profond et détendît entièrement mon esprit ; alors celui-ci lâchait le plan du lieu où je m'étais endormi, et quand je m'éveillais au milieu de la nuit, comme j'ignorais où je me trouvais, je ne savais même pas au premier instant qui j'étais ; j'avais seulement dans sa simplicité première le sentiment de l'existence comme il peut frémir au fond d'un animal [...] »⁴⁶.

Dans ce cas, le « sentiment de l'existence », loin de procurer le délicieux flottement des sens au repos, coïncide avec le vertige d'une identité morcelée par le temps, s'évanouissant jusqu'au blanc d'une angoissante amnésie, laissant le narrateur « plus dénué que l'homme des cavernes »⁴⁷.

Un récit du XV^e siècle explore avec un raffinement presque cruel ces effets du sommeil sur la conscience intérieure et le sentiment d'exister. Il s'agit de la *Novella del Grasso Legnaiuolo* [Nouvelle du Gros Menuisier], connue sous diverses versions, la plus élaborée étant sans doute celle du biographe de Brunelleschi, Antonio Manetti⁴⁸. Le canevas en est à la fois simple et complexe.

41 *Ibid.*

42 Montaigne, *Essais*, Paris, Garnier-Flammarion, 1979, vol. III, 13, « De l'expérience », pp. 323-324.

43 Jean-Luc Nancy, *Tombe de sommeil*, Paris, Galilée, 2007, p. 14.

44 Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 16.

45 Diderot, art. cit., cf. <http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.3:1964.encyclopedie0513>.

46 Marcel Proust, *À la Recherche du temps perdu, tome I, Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, 1919, pp. 13-14.

47 Marcel Proust, *op. cit.*, p. 14.

48 Cf. Antonio Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi, preceduta da La Novella del Grasso* (c. 1480-1487), edizione critica di Domenico de Robertis con introduzione e note di Giuliano Tanturli, Edizioni il Polifilo, Milano, 1976. Pour les autres versions, cf. *La Novella del grasso legnaiuolo nelle redazioni di Antonio Manetti, dei codici Palatino 51 e Palatino 200, di Bernardo Giambullari e di Bartolomeo Davanzati*, a cura di Antonio Lanza, Vallecchi Editore,

Présentée comme une « histoire vraie », la nouvelle intègre plusieurs personnages historiques, les plus célèbres étant le sculpteur Donatello, le savant Giovanni da Prato⁴⁹ et l'artiste Brunelleschi lui-même. Tout commence un soir d'hiver de l'année 1409, dans la maison d'un certain Tomaso Pecori à Florence. Lors d'un dîner, un groupe d'éminents citoyens (composé de membres du gouvernement, d'artistes et d'artisans) décide de punir l'un des invités pour son absence. Artisan menuisier⁵⁰, le « Grasso » (littéralement surnommé le « Gros ») est décrit comme naïf et emporté, mais le défi que relèvent les conjurés n'en semble pas moins « impossible », puisqu'il s'agit de faire douter la victime de sa propre identité. Mieux, de lui faire admettre, en l'espace de trois jours et deux nuits, qu'il a troqué son « moi » contre celui d'un autre, dénommé « Matteo ». L'histoire nous intéresse d'autant plus qu'elle sollicite le génie dédaléen d'un artiste, Brunelleschi, auteur du défi et dramaturge de la farce, transformant Florence en labyrinthe – à la fois rationnel et hasardeux, symétrique et chaotique – du dédoublement. « Vertige littéraire » comme l'appelle Stéphane Toussaint⁵¹, la *Novella* démontre la suprématie du « maître de la perspective », capable de renverser par son art démiurgique l'ordre des choses et des êtres.

Du soir au matin, chaque nuit constitue un temps fort du récit⁵². La première conduit le Grasso de porte close en prison. Brunelleschi, installé dans la maison où le menuisier vit avec sa mère, contrefait sa propre voix et Donatello feint de ne pas le reconnaître, lorsqu'il est soudain appréhendé par une milice et jeté en prison pour dette. Dans la version qu'en donne Antonio Manetti, cette première nuit est placée sous le sceau de l'insomnie. Tous les signes de reconnaissance intersubjective (familiale, amicale, professionnelle et sociale) ont été brouillés, si bien qu'après une nuit blanche, passée dans l'inquiétude grandissante, le Grasso se surprend à faire sien ce prénom que tous lui donnent, « Matteo ». Prénom d'un autre lui-même subtilement brodé sur le sien, « Manetto »⁵³. Des rencontres imprévues viennent intensifier son délire, donnant foi aux *Métamorphoses* d'Ovide et d'Apulée.

La seconde nuit se passe dans la maison de « Matteo » (désormais celle du Grasso) et de ses « frères », venus payer sa dette et le ramener dans le droit chemin. Nuit noire, opposée à la blanche. Une fiole d'opium, apportée par Brunelleschi et versée fort à propos dans son verre, le plonge dans l'inconscience radicale d'un épais sommeil. Transporté chez lui par les comploteurs, couché à l'envers dans son lit (les pieds sur l'oreiller), il se pince le bras au réveil avant de s'adonner pleinement à la joie que lui causent ces étranges retrouvailles avec lui-même. Plaisir de courte durée. Le désordre règne également dans son atelier, mis sans dessus dessous par la troupe des

Firenze, 1989. Pour les sources de la *Novella* et son analyse littéraire, cf. André Rochon, « Une date importante dans l'histoire de la beffa : la Nouvelle du Grasso legnaiuolo », in : *Formes et significations de la « beffa » dans la littérature italienne de la Renaissance*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1975, pp. 211-376.

49 Giovanni Gherardi da Prato est nommé par la plus ancienne version connue (Ms Palatino 51). Il s'agit d'un juge, notaire et homme de lettres florentin, qui donna plusieurs lectures sur Dante au Studio florentino de 1417 à 1425. Il est connu en particulier pour son œuvre philosophique, le *Paradiso degli Alberti*, et son opposition virulente au projet de Brunelleschi concernant la fameuse coupole de Santa Maria del Fiore.

50 Ébéniste maîtrisant la technique de l'*intarsio* (marqueterie), le Grasso n'est pas un artiste comme Brunelleschi, mais son savoir-faire dépasse celui du simple « menuisier [*legnaiuolo*] ». Cf. A. Rochon, *op. cit.*, pp. 264-266.

51 Stéphane Toussaint, *De l'Enfer à la Coupole, Dante, Brunelleschi et Ficin, À propos des « Codici Caetani di Dante »*, préambule d'Eugenio Garin, Roma, « L'Erma » di Bretschneider, 1997, p. 29. Je remercie vivement Stéphane Toussaint de m'avoir indiqué cette référence et de m'avoir montré son intérêt majeur pour cette étude.

52 Dans son article sur la *Novella*, Lauro Martines fait justement remarquer que « Le Grasso est arrêté à la tombée de la nuit, à l'heure du dîner, afin que ses voisins ne s'en avisent pas. Le lendemain, ses prétendus « frères » [...] le font sortir de prison derechef le soir, à la nuit tombée, et il n'y a de nouveau presque aucune chance qu'un passant le reconnaisse comme le Grasso tandis qu'ils franchissent le Ponte Vecchio. Ainsi, les amis du Grasso réussissent à l'isoler complètement tout en l'enserrant dans un réseau de fausses relations sociales. Autrement dit, ils contrefont Florence ; ils deviennent Florence » grâce au manteau de la nuit. Cf. Lauro Martines, « Une nouvelle du XV^e siècle, document d'histoire sociale : *il grasso legnaiuolo* », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, 13/1994, mis en ligne, URL : <http://ccrh.revues.org/2712>

53 Le personnage historique du « Grasso » porte en effet le nom de « Manetto Ammannatini », réversible par assonance dans celui de son alter-ego « Matteo Mannini ».

farceurs. Et si tout ce qu'il avait vécu auparavant n'avait été qu'un rêve, comment être sûr à présent de la réalité de ce qu'il est en train de vivre ? Le pauvre homme « entrò subito in una fantasia d'ambiguità, s'egli aveva sognato quello, o se sognava al presente : e parevagli di certo vero quando l'una cosa e quando l'altra [tombe soudain dans un délire d'ambiguité, se demandant s'il avait rêvé tout cela, ou bien s'il rêvait à présent ; et tantôt la première, tantôt la seconde des deux choses lui semblait certaine] »⁵⁴.

Sommeil bestial, sommeil de mort, le grand oubli causé par l'opium renforce insidieusement les doutes et l'angoisse de la première nuit, provoquant quelque chose comme un sentiment d'inquiétante familiarité. Après avoir repris possession, sinon de lui-même, du moins de sa maison et de ses biens, le Grasso est encore mis à l'épreuve par Brunelleschi, Donatello et le véritable Matteo. Ce dernier feint l'émerveillement en racontant les jours qu'il a passés dans la maison et l'atelier du Grasso, comme dans un rêve, avant de s'éveiller d'un puissant sommeil dans sa maison de campagne. L'artifice onirique vient accréditer la croyance naïve du Grasso en des forces occultes, capables de renverser l'ordre des choses et des êtres par d'incessantes métamorphoses. En réalité, c'est le sommeil, par son absence puis par sa pesanteur excessive, qui joue le rôle de cheville dramatique, permettant le vacillement identitaire du Grasso dans le miroir morcelé, brouillé, voire anéanti de sa propre reconnaissance. En outre le récit de sa mère, de retour à Florence, vient infirmer le témoignage de Matteo. La méfiance du Grasso le pousse à fuir brusquement : changer de vie et de ville. Parti pour la Hongrie, il y fait fortune avant de revenir à Florence où, se confiant un beau jour à Brunelleschi, il finit par apprendre la vérité. Mais la farce a déjà tourné à l'avantage du Grasso, comme le déclare Brunelleschi, puisqu'elle lui assure pour longtemps richesse et renom. L'histoire s'achève sur un commun éclat de rire.

La candeur du Grasso tient donc à son manque de conscience et de force intérieures : la distorsion infligée à son sommeil permet d'en révéler la pauvreté, la fragilité. Finalement, le Grasso fait moins figure de rêveur que d'endormi, contraint par ses bienveillants ennemis à douter de tout, pour se réveiller enfin riche et célèbre. Nous sommes bien loin du délice de la somnolence et du bonheur indolore de l'oubli. Ainsi, dans la version de Bernardo Giambullari, l'insensibilité provoquée par l'opium rend le Grasso semblable à un mort [*come morto*], mieux à une chose inanimée [*come una cosa priva/ di questo mondo*] que l'on peut transporter en tous sens⁵⁵. Un tel sommeil éclaire par ses métaphores le jeu auquel se livrent les conjurés tout au long de la farce, réduisant (pour autrui et pour lui-même) le Grasso au simple rang d'objet déplacé, substitué, renversé, etc., jusqu'à ce qu'il retrouve enfin le ressort suffisant pour « être soi-même ».

Nous le voyons, ce qui entre en jeu dans ces différents textes, c'est bien la capacité de l'esprit à produire une compréhension imaginaire et symbolique, en lieu et place d'une absence de connaissance. Le sommeil comme métaphore de la mort ou du plaisir suprême, signe de plénitude ou de vacuité subjective. Dans le champ artistique, la fresque historique, l'allégorie, la scène de genre, la sculpture funéraire et la peinture érotique ne procèdent-ils pas, chacun d'une manière propre, à de tels déplacements ?

La métaphore philosophique du sommeil comme mort temporaire, heureuse ou malheureuse, procède dans le champ discursif. Les œuvres d'art – celles que nous venons d'évoquer notamment, de Brueghel à Andrea del Sarto – proposent à leur tour des métaphores visuelles du sommeil, diversement associé au péché d'acédie ou bien à la paresse, à la paix et au repos, au désir et à la féminité, ou bien encore au repos de l'éternelle jeunesse. C'est l'hypothèse que fait Maria Ruvoldt au sujet de l'inspiration, dans son essai intitulé *The Italian Renaissance Imagery of Inspiration : Metaphors of Sex, Sleep, and Dreams*, paru en 2004⁵⁶. Selon elle, l'idée de l'inspiration, thématifiée à

54 Antonio Manetti, *op. cit.*, p. 44. Nous traduisons.

55 Bernardo Giambullari, *La Novella del grasso legnaiuolo* (c. 1475-1485) dans le recueil d'Antonio Lanza, éd. cit., p. 122, § 135. D'autres auteurs, comme Manetti, mettent l'accent sur son ronflement porcin, filant implicitement l'image des métamorphoses infligées par Circé. Nous y reviendrons.

56 Maria Ruvoldt, *The Italian Renaissance Imagery of Inspiration : Metaphors of Sex, Sleep, and Dreams*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

la Renaissance sous le nom de « *furor* », traverse les métaphores sensibles, littéraires et artistiques, du sexe, du sommeil et des rêves. L'auteur se propose d'étudier ce cheminement métaphorique et les compositions artistiques auxquelles la métaphore de l'inspiration donne lieu, parallèlement aux théories philosophiques qui la définissent. L'enjeu est pour elle de comprendre comment l'inspiration se constitue à travers un vocabulaire pictural, littéraire et philosophique à l'époque de la Renaissance. Tour à tour, le songe, le sommeil, la femme et le désir sexuel fournissent leurs attributs métaphoriques au moi créateur (« *attributes of the creative self* »)⁵⁷. Attributs à la fois visuels et textuels. C'est une entreprise analogue que nous menons ici, quoiqu'inversée d'une certaine manière, puisque nous ne partons pas comme Ruvoldt de la notion ou du « signifié » (*furor poeticus*) pour en interroger les images ou « signifiants » visuels, mais plutôt du phénomène avec les représentations qui l'accompagnent pour en interroger les sens et valeurs possibles.

« Application d'un nom impropre, par déplacement »⁵⁸, selon la définition qu'en donne Aristote, la métaphore est un transfert – *translatio* en latin – aux modalités variables⁵⁹. Dans le champ visuel pareillement, loin de constituer un simple « signe visuel »⁶⁰, la métaphore assouplit les liens logiques⁶¹, multiplie les points de vue et donne prise aux déplacements imaginaires. En effet, c'est la dimension irréductible du sommeil – son noyau impensable, inconcevable et infigurable – qui heurte et conduit la pensée à bifurquer, traverser, détourner pour arriver à cette « zone » qu'elle ne peut approcher directement, par la transparence du concept. En retour, l'image du sommeil permet de voir et de parler de ce qui, pour ainsi dire, ne se voit ni ne se dit : la mort, dont elle est le frère jumeau, l'inspiration qu'elle nourrit par sa nuit mystérieuse, le voile de l'ignorance, de l'immaturation, de l'errance, etc.⁶² Le « sommeil » apparaît alors comme une source de métaphores, perpétuellement jaillissante, depuis le dicton populaire jusqu'à l'image poétique la plus élaborée, en passant par les métaphores (le plus souvent « insomniaques ») du philosophe, mais aussi par les compositions de l'artiste, dessinateur, peintre ou sculpteur⁶³. Ne serait-ce pas là ce qu'il convient d'appeler, avec Hans Blumenberg, une « métaphore absolue » ?

57 M. Ruvoldt, *op. cit.*, p. 3.

58 Aristote, *La Poétique*, texte bilingue, traduit et annoté par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980, chap. 21, 57b 6-32, pp. 106-109. Cf. Paul Ricœur, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, « Entre rhétorique et poétique : Aristote », pp. 13-61.

59 Dans la typologie que propose Aristote – transfert du genre à l'espèce, de l'espèce au genre, de l'espèce à l'espèce et selon un rapport d'analogie – la dernière catégorie, celle du rapport d'analogie, nous intéresse davantage au plan visuel : ainsi, par exemple, le sommeil de certains gisants figure leur mort par un rapport d'analogie selon lequel le sommeil est à l'activité diurne ce que la mort est à la vie. Nous poserons la question de l'analogie dans notre quatrième partie, précisément consacrée au « dernier sommeil ». Mais les autres catégories nous intéressent également. Ainsi, pour le sommeil d'acédie peint par Brueghel, la métaphore applique spontanément l'espèce à la place du genre : le sommeil qui est l'un des états possibles de la paresse en vient à le signifier totalement. Procédé typique de la synecdoque.

60 C'est le nom que lui donne Maria Ruvoldt dans son ouvrage.

61 Voire les bouleverse. C'est le cas pour certaines métaphores comme celles, paradoxales, du « sein du Père » et du *sinus Christi*, « sein du Fils » (Cf. II, 1),

62 Voici, pêle-mêle, quelques expressions idiomatiques, dictons populaires et métaphores en français et en espagnol :
- « Ici repose en paix » / « la fortune vient en dormant » / « dormir sur quelque chose » (une idée, un souci...) / le « sommeil dogmatique » / « le sommeil de la raison engendre des monstres » / un « sommeil de brute » ou « de plomb » / « s'endormir sur ses lauriers » / le « sommeil du juste », etc.

- *camarón que se duerme, se lo lieva la corriente* : « la crevette qui s'endort, le courant l'emporte / *a buen sueño no hay mala cama* : « à bon sommeil, il n'y a pas de mauvais lit » / *crea fama y échate a dormir* : acquiers la gloire et tu pourras dormir / *a la red del que duerme, los peces vienen* : « dans la gueule du dormeur, les pièces tombent du ciel » / *dos que duermen en un colchón, se vuelven de la misma condición* : « ils partagent la même condition, ceux qui partagent un même lit » / *quien de joven no trabaja, de viejo duerme en la paja* : « oisive jeunesse, vieillesse misérable », etc. Il serait intéressant de poursuivre cet inventaire dans plusieurs langues et pays pour observer les constantes, variantes et singularités des images du sommeil dans la culture orale et populaire.

63 Ces niveaux ne sont d'ailleurs pas cloisonnés : il y a circulation et jeu des métaphores entre les champs de la poésie, de la philosophie et des arts, mais aussi entre le dicton populaire et l'allégorie morale et fantastique.

Le fondateur de la « métaphorologie » distingue entre les métaphores constitutives ou absolues et les métaphores réductibles ou relatives. Loin de pouvoir être réduites par le progrès des lumières logiques, les métaphores absolues apparaissent comme les « éléments constitutifs fondamentaux du discours philosophique, des « transferts » <Übertragungen> que l'on ne peut pas ramener à l'authentique, à la logique. »⁶⁴ Par conséquent, la science des métaphores ou métaphorologie ne doit pas chercher à réduire logiquement les métaphores, mais à montrer d'une part, « qu'il existe de tels transferts » (ou métaphores absolues), pour ensuite déterminer et analyser en elles la « fonction expressive, à laquelle le concept ne peut pas venir se substituer »⁶⁵. Une telle science apporterait alors « un élément essentiel de l'histoire des concepts (dans ce sens élargie) » et ce, dans une perspective ouverte et créatrice, nullement orientée par la volonté de logicisation absolue, de réduction de l'ensemble des métaphores au langage conceptuel. L'imagination, en ce sens, ne serait pas réductible à un stock d'images épuisables, mais devrait être pensée « comme une sphère catalytique, à partir de laquelle l'univers du concept, certes s'enrichit constamment, mais sans pour autant transformer et consumer cette réserve fondatrice »⁶⁶.

L'intuition de Blumenberg – à travers les différents développements érudits qui étayaient son hypothèse⁶⁷ – relève d'une critique de la réduction du langage (philosophique et scientifique) et de ses pouvoirs rationnels à la seule sphère logique. Il ne s'agit pas d'opposer la métaphore au concept comme la sensibilité à la raison, mais de distinguer entre deux champs de rationalité afin d'observer les rapports de création, de constitution, qui les ordonnent et les travaillent. « Les métaphores sont comme des fossiles conducteurs, elles sont l'antichambre de la formation des concepts. »⁶⁸ Cette histoire des métaphores philosophiques s'oppose non seulement à la linéarité du progrès réductionniste, mais aussi à la staticité atemporelle d'une topique de l'imaginaire. Les métaphores absolues « résistent à la prétention terminologique » au sens où « elles ne peuvent pas être résorbées dans la conceptualité ». Mais cela ne signifie pas « qu'une métaphore ne puisse pas être remplacée ou plutôt représentée ou corrigée par une autre métaphore, plus précise. Par conséquent, les métaphores absolues ont aussi une histoire. »⁶⁹

Au plan de l'histoire de l'art et de ses théories, un mouvement critique analogue opère chez des auteurs tels que Hubert Damisch, Daniel Arasse et Georges Didi-Hubermann, contre la méthode iconographique⁷⁰. L'iconographie et l'iconologie « analytiques » dont se réclament Daniel Arasse et Hubert Damisch se réfèrent, avant tout, au modèle freudien de l'interprétation du rêve. Pour autant, ce qui fait paradigme pour chacun d'eux est moins le rêve comme thème, que le « travail du rêve » et son interprétation comme méthode. Celle-ci intéresse notre objet d'étude – le sommeil sans rêve – au littéral et au figuré, comme phénomène et comme métaphore absolue.

64 Hans Blumenberg, *Paradigmes pour une métaphorologie*, trad. Didier Gammelin, Paris, Vrin, 2006, p. 10.

65 *Ibid.*

66 *Ibid.*

67 Cf. H. Blumenberg, *La lisibilité du monde*, trad. P. Rusch, présentation par Denis Trierweiler, Paris, Éd. du Cerf, 2007 ; *Le souci traverse le fleuve*, trad. O. Mannoni, Éd. de l'Arche, 1990 ; *La raison du mythe*, trad. S. Dirschauer, Paris, Gallimard, 2005 ; *Nauffrage avec spectateur*, trad. L. Cassagnau, Paris, L'Arche, 1994, etc.

68 H. Blumenberg, *Histoires de concepts*, 1998. Texte cité par Denis Trierweiler dans sa préface à *La Lisibilité du monde*, éd. cit., p. V.

69 Hans Blumenberg, *Paradigmes pour une métaphorologie*, traduit de l'allemand par Didier Gammelin, postface de Jean-Claude Monod, éd. citée, pp. 11-12. Blumenberg poursuit : « Elles ont de l'histoire dans un sens encore plus radical que les concepts, parce que la mutation historique d'une métaphore fait apparaître la métacinétique des horizons de sens et des manières de voir historiquement déterminées à l'intérieur desquels les concepts connaissent des modifications ». Cette « métacinétique » reprend à son compte la notion de « forme symbolique », dont Panofsky, à la suite d'E. Cassirer, donne une interprétation historique dans *La Perspective comme forme symbolique*.

70 Également contre l'iconologie telle que la définit Panofsky. Cette dernière s'inspire pourtant de la *Philosophie des formes symboliques* d'Ernst Cassirer, comme le fait à son tour (plus tard) Blumenberg. Sur cette source commune :

Cf. Jean-Claude Monod, « La Patience de l'image. Éléments pour une localisation de la métaphorologie », postface à la traduction par Didier Gammelin de *Paradigmes pour une métaphorologie* (éd. citée) d'H. Blumenberg.

Cf. Audrey Rieber, « Le concept de forme symbolique dans l'iconologie d'E. Panofsky », revue *Appareil*, juin 2008 : <http://revues.mshparisnord.org/appareil/index.php>

Pour Daniel Arasse, il s'agit d'éclairer le travail de création et de composition artistique à partir du modèle freudien du « travail du rêve », où l'inconscient formule ses requêtes, ses troubles et ses plaisirs – ses pulsions – en passant le seuil de la censure consciente « en contrebande », c'est-à-dire en procédant à des condensations, des transferts et déplacements d'images qui déjouent la police du Moi et ses grilles de reconnaissance. Censure analogue, l'iconographie traditionnelle prétend dévoiler le sens d'une œuvre d'art, lorsqu'elle parvient à identifier le(s) texte(s) source(s) ou clé(s). L'image est ainsi réduite à son programme conceptuel, pour autant qu'elle s'origine dans un texte antérieur et se contente de le « traduire »⁷¹.

Contre une telle approche, Daniel Arasse fait valoir le paradigme freudien de l'interprétation des rêves et la distinction entre les contenus latent et manifeste du rêve. La remontée directe du manifeste au latent relève, pour Freud, de la gageure. L'interprétation des rêves n'est pas une clé des songes, procédant de manière lexicale comme un dictionnaire. De même, l'iconographie analytique ne doit pas se réduire à la recherche du texte traduit en image, car un tel texte comme totalité de départ n'existe pas. Pour s'orienter dans la forêt des signes oniriques, Freud invite à imiter le procédé onirique lui-même en procédant par libre association à partir du contenu manifeste, afin d'en déployer la logique propre. De même, l'iconographie analytique cherche à imiter la logique présidant à l'agencement pictural, en allant du tout aux parties, en digressant autour d'un détail, en rayonnant à partir d'une condensation d'images, etc. À la réduction textuelle qu'opère l'iconographie classique, Daniel Arasse oppose l'autonomie picturale : la peinture *pense* selon une logique propre, non réductible au langage verbal, aux textes littéraires et philosophiques qui peuvent lui tenir lieu de « programmes ». En d'autres termes, l'art lui-même fonctionne à la manière d'une métaphore absolue, il « donne à penser », comme le disait Kant au sujet du beau et de l'Idée esthétique. L'entreprise de Daniel Arasse se situe ainsi dans la voie ouverte par Hubert Damisch. Dans le *Jugement de Pâris*, ce dernier sollicite, en effet, l'héritage freudien pour interroger de près l'engagement charnel et affectif présent dans le jugement de goût. L'essai se développe contre la théorie kantienne du jugement de goût désintéressé. À travers cette généalogie critique⁷², Damisch nous montre comment le jugement de goût finit par se cacher derrière un jugement de connaissance qui tait son véritable nom. Encore une fois, la métaphore se trouve fallacieusement réduite au concept qu'elle semble exprimer. Dans le sillage des « formules du pathos » dégagées par Aby Warburg, Damisch analyse également la survivance des images, c'est-à-dire l'évolution de leurs configurations, leurs déplacements et leurs condensations à travers les époques.

Sans entrer dans le détail de ses différentes théories et de leurs applications historiques, il convient de remarquer la proximité de méthode entre iconographie et iconologie analytiques d'une part, métaphorologie d'autre part. Les méthodes analytiques mises au point par ces différents historiens d'art empruntent, d'une manière ou d'une autre, au modèle freudien de l'interprétation du rêve. Mais, il ne s'agit pas d'un modèle thématique, où la peinture serait rapprochée du rêve de manière substantielle, au contraire. Le paradigme fonctionne de manière analogique, par correspondance entre des rapports. Celui du travail du rêve par rapport à la pensée consciente d'une part, celui du langage pictural par rapport au langage verbal ou texte programmatique d'autre part.

71 Pour une synthèse critique de cette méthode, voir par exemple Daniel Arasse, *Le Sujet dans le tableau, Essais d'iconographie analytique*, Paris, Flammarion, 1997, pp. 34-35 : ainsi, « les textes seront donc, pour l'historien iconographe, l'instrument privilégié, sinon exclusif, de l'interprétation. Quand bien même telle figure présenterait des traits communs à diverses figures, quand bien même les contemporains auroient pu hésiter entre Suzanne et Bethsabée, l'interprète déjouera ce piège, distinguera ce qui a été confondu car, comme le dit hardiment Gombrich, l'image « n'a pas plusieurs sens, mais un seul. » Remarquons toutefois que cette critique n'est pas sans appel concernant la méthode (évolutive) d'E. Panofsky, puisque, dans le même essai, Daniel Arasse s'inspire de la distinction établie par le fondateur de la méthode iconographique entre sujet et contenu, à partir de C. S. Pierce : le contenu « peut être décrit (...) comme ce qu'une œuvre trahit mais n'affiche pas » (D. Arasse, *op. cit.*, p. 36), à l'inverse du sujet traité ou thème iconographique. Pour D. Arasse, ce contenu latent équivaut au « sujet » qui travaille la peinture.

72 H. Damisch s'inspire alors de la troisième dissertation de *La Généalogie de la morale* de Nietzsche sur les idéaux ascétiques.

La métaphorologie proposée par Blumenberg éclaire en amont cette correspondance et l'article selon un rapport plus fondamental : celui de la pensée imaginaire et métaphorique par rapport à la pensée logique et conceptuelle.

Dans le droit fil d'une telle discipline, il convient de s'interroger sur le phénomène du sommeil en tant que source d'images dans les domaines philosophiques, religieux et artistiques. En effet, « les métaphores absolues » tirent leur force de création et d'inertie, comme leur puissance de renouvellement, du fait qu'elles « répondent », selon Blumenberg, « à ces questions réputées naïves, auxquelles fondamentalement il n'existe pas de réponses et dont la pertinence réside tout simplement dans le fait qu'il n'est pas possible de les éliminer, parce que nous ne les posons pas, mais que nous les trouvons posées au fond de l'existence <im Daseinsgrund>. » En ce sens donc, « la vérité d'une métaphore est une vérité à faire »⁷³. Aujourd'hui, pour reprendre la formule de Blumenberg au début de *La Lisibilité du monde*, le plus urgent n'est plus de se demander, avec Kant, « Que puis-je savoir ? », « Que dois-je faire ? » et « Que m'est-il permis d'espérer ? ». Aux trois questions fondamentales de la métaphysique, de la morale et de la religion selon Kant – lesquelles s'intègrent à la question anthropologique « Qu'est-ce que l'homme ? » – Blumenberg substitue le contrepoint généalogique de nos attentes et de nos déceptions, théoriques, morales et religieuses. La métaphorologie traverse le cours historique des sciences de l'homme et demande : « Que voulions-nous savoir ? », « Que voulions-nous faire ? », « Qu'étions-nous en droit d'espérer ? », autrement dit : « Quels hommes voulions-nous être ? ».

La métaphore inépuisable du sommeil, véritable tonneau des Danaïdes, enregistre les multiples réponses que les philosophes et les scientifiques, les artistes et les poètes (la langue elle-même), ont donné à travers le temps à cette question, par essence insoluble. Le modèle de vigilance monastique, l'insomnie du philosophe, la sieste fabuleuse du Pays de Cocagne ou les langueurs de la *Vénus de Dresde*, parmi tant d'autres, offrent un modèle anthropologique, négatif ou positif, une version de l'homme et de la femme, une formulation de leur manière d'être et de vivre : infatigable ou épuisé, endurant ou paresseux, dispos ou las, paisible ou inquiet, ascétique ou langoureux, etc.

Figures endormies et sens figuré du sommeil.

Notre étude prend donc pour objet le sommeil et ses métaphores, à l'époque de la Renaissance. L'agencement formel d'images et d'idées, le nouage métaphorique et ses déplacements requièrent au plan historique une double analyse :

- d'une part l'étude de cas, l'analyse singulière s'attachant au détail (le détail de l'argumentation, celui d'une expression, dans un texte précis et le détail de l'agencement, celui d'une figure endormie, dans une œuvre d'art particulière),
- d'autre part l'étude comparative et sérielle, mettant en relation textes et images (sans préjugé d'implication ou d'influence⁷⁴) mais aussi certains textes les uns par rapport aux autres, certaines œuvres d'art – poèmes, sculptures, tableaux, gravures, etc. – les unes par rapport aux autres⁷⁵.

73 Hans Blumenberg, *Paradigmes pour une métaphorologie*, éd. citée, pp. 23-25.

74 La logique de l'influence, tout à fait pertinente dans le cadre d'une métaphorologie, s'accompagne d'autres types de relations de succession. La convergence aveugle ou « pseudomorphose », comme l'appelle Otto Pächt, peut suffire à mettre au jour une simultanéité signifiante, sans pour autant prétendre dévoiler un lien de causalité direct effectif.

75 Sans prétendre à l'exhaustivité, ni aux statistiques de la méthode sérielle (développée par Jérôme Baschet notamment), il s'agit pour nous d'élargir au maximum le champ d'observation, afin de nous garder de généraliser de manière illégitime et fautive à partir d'un cas singulier, l'idée étant de ne pas en rester non plus à une suite atomique et discontinue de cas d'étude.

De manière générale, chaque représentation artistique du sommeil, lorsqu'elle avance la figure d'un dormeur ou d'une dormeuse, opère un déplacement significatif qui nous place en position de retrait, à distance de l'expérience même du sommeil, telle que nous l'évoquions plus haut. Cette expérience phénoménale étrange ne peut véritablement se vivre « en première personne », puisqu'elle estompe le rapport d'ipséité qui nous lie à nous-mêmes. C'est même trop en dire que de parler d' « expérience » à son compte.

Dans les œuvres que nous étudions, le « sommeil représenté » passe par certaines figures endormies, soumises (in)directement au regard d'un (ou plusieurs) spectateur(s), hors ou dans l'image. Ce partage induit un rapport de force où le dormeur vulnérable s'expose, au double sens du terme, au pouvoir du regardeur. D'un point de vue purement conceptuel, il paraît tentant d'opposer ici le passif à l'actif, l'endormi au vigilant, le sensible au spirituel (voire le féminin au masculin). Le regard éveillé semble prendre possession du corps du dormeur (ou de la dormeuse), ainsi doublement réifié par le sommeil et le regard, devenu pur objet de contemplation et, sans doute, de désir. Covin s'attarde sur ce dispositif essentiel, dans la mesure où la figure du dormeur, qu'elle s'accompagne ou non de son double éveillé, s'articule nécessairement au regard du spectateur – placé non seulement hors cadre, mais aussi bien souvent « hors champ ». Toutefois, ce regard qui possède ou refuse, se tourne vers l'endormi(e) ou bien s'en détourne, n'est pas sans faille ni passivité, pour autant qu'il est séduit, fasciné, immobilisé à son tour par la figure du dormeur. Qu'en est-il de ce charme, de cette douceur énigmatique ? Parler de « réification » pour évoquer les dormeurs et dormeuses peints par Giorgione, Titien, Cranach, Carracci et d'autres, paraît d'autant moins pertinent que cette notion n'éclaire en rien les iconographies majeures où ce partage ordonne la composition picturale. Il en va de même pour d'autres figures du sommeil. En quoi le regard de la Vierge sur l'Enfant endormi, celui du Christ sur les apôtres à Gethsémani ou bien sur le profil de Jean, lors de la Cène – en quoi ses regards procèderaient-ils à la réification de leur « objet » ?

La peinture érotique du sommeil, puisant au motif des satyres voyeurs et des nymphes lascives, ne semble en rien éclaircie par cette notion simplificatrice. Est-il bien certain que ces dormeuses dénudées, couchées par la pointe d'Agostino Carracci dans la touffeur d'un paysage estival, soient victimes du sommeil ? Il se pourrait tout autant qu'elles jouent les endormies pour mieux se jouer du spectateur satyrique qu'elles attirent vers elles. Un principe de prudence méthodologique doit donc nous garder, dans la mesure du possible, des abstractions généralisatrices et nous porter, avant toute chose, à observer minutieusement les œuvres d'art.

En première analyse, les peintures de Bosch et de Brueghel semblent jeter un regard accusateur sur le sommeil en tant que chute peccamineuse ou vicieuse (dans l'acédie ou la paresse), à ce titre enchaîné à la roue des péchés capitaux (ill. 1) ou bien magiquement lié au génie d'un lieu, le Pays de Cocagne (ill. 2). Qu'en est-il de cette « chute » dans le sommeil ? Est-elle susceptible de relèver ? En effet, le clerc de Bosch tombe de sommeil au coin du feu, mais sa chute amortie par le dossier du fauteuil et l'oreiller de paresse, fait écho au paisible somme du petit chien blanc à ses pieds. La figure de l'Hiver, vieil homme endormi au coin du feu, sur les calendriers médiévaux, transparait en filigrane. Bougie éteinte, fuseaux inactifs, livre refermé, oreiller de paresse : tels sont les attributs du sommeil d'acédie. Pourtant, la bourse et la dague ornées que l'homme garde sous la main, ainsi que le petit chien endormi, en font déjà une figure de mélancolique⁷⁶. « On remarque enfin que ce clerc ressemble autant à un bourgeois, avec son habit coloré (...). Signe sans doute qu'à la fin du XV^e siècle, l'acédie ne frappe pas seulement le monde monastique mais affecte aussi les laïcs »⁷⁷. Qu'en est-il de ce mal léthargique et tentateur, qui s'étend progressivement à l'ensemble de la société ?

76 André Rauch, *Paresse, histoire d'un péché capital*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 24. L'auteur ajoute que « dès l'époque d'Horapollon, philosophe alexandrin de la deuxième moitié du V^e siècle, le chien est l'allégorie de la rate censée produire la bile noire (mélancolie). Sous l'influence de Saturne, elle détermine l'humeur mélancolique, puisque ce dieu est le père des mélancoliques. Mais l'animal est aussi considéré comme diabolique, car il renifle ses excréments, aime le pourri et le sale », p. 24.

77 *Ibid.*

La chute du dormeur de Bosch n'est pas la même que celle qui accable et terrasse les dormeurs du *Pays de Cocagne* (ill. 2). L'on retrouve, parmi leurs corps étalés contre le sol, les indices du travail délaissé : fléau, hallebarde et gantelet, livre fermé. Le ciel et la terre font tourner leurs plateaux circulaires, garnis de tartes et d'animaux-repas : œuf sur pattes, dinde se couchant dans l'assiette, porcelet trottant le couteau au ventre, etc. Le vertige surprend l'un des dormeurs, les yeux ouverts. Le monde fabuleux de Cocagne correspond au fantasme d'un sommeil absolu. Ici, nulle figure vigilante et charitable qui vienne sauver le dormeur comme dans la peinture de Bosch. L'accès au pays fabuleux ne passe d'ailleurs pas par une chute oblique ou verticale, mais par la percée horizontale, héroï-comique, d'une épaisse nuée de semoule. Le pays de l'abondance inverse la chute, dès sa frontière magique, en une sorte de nage « empêtrée ». La métaphore de la chute, à travers les liens qu'elle opère entre sommeil et paresse, acédie et mélancolie, mais aussi à travers la distinction de l'*otium* et de l'oisiveté, constitue le fil directeur de notre première partie.

Le motif de la chute léthargique permet d'explorer différents régimes de sens : artistiques, religieux, médicaux, pédagogiques, philosophiques et politiques. En effet, la question du sommeil traverse la polémique au sujet du bon gouvernement, avec *Le Pays de Cocagne* notamment. Régime de santé, régime de vie (activité, occupation) et régime politique assignent une place et une valeur particulières au sommeil, notamment dans les discours utopiques, de Thomas More à Campanella. À chaque fois, qu'il s'agisse d'une communauté monastique, de l'éducation des enfants, de la question de la vie heureuse ou de celle du meilleur gouvernement, une certaine « règle du sommeil » se forme qui ordonne une manière de vivre dans l'espace et dans le temps. Les « règles » du sommeil apportent des réponses singulières, circonstanciées, au péril de la chute léthargique. *La Charité* d'Andrea del Sarto (ill. 3) fait ainsi du sommeil une figure possible de la paix du royaume – métaphore politique qu'il faut peut-être rapprocher des représentations de l'âge d'or.

La forme même du repli et ses variations – le repli du visage sur la main, celui du corps sur le lit ou contre le sol, sur le ventre ou sur le dos, celui des jambes et des bras repliés, celui du corps porté sur le giron de la Vierge, dans le « sein du Père » ou bien enroulé sur lui-même, en position fœtale – constituent une source de métaphores particulièrement riche. Nous lui consacrons trois études particulières dans notre seconde partie.

La première s'intéresse au sommeil mystérieux de Jean, lors de la Dernière Cène. En effet, dans le récit de l'Évangile, aucune mention n'est faite d'un tel sommeil. À la lettre, l'apôtre bien-aimé repose éveillé sur le « sein de Jésus ». Son sommeil relèverait donc d'une invention picturale qu'il convient d'interroger. Une première approche nous invite à comparer cette figure de celles des élus, à la fois éveillés et bercés qu'Abraham porte dans son « sein » paternel. Le repos de Jean varie toutefois ses formes et s'associe progressivement au sommeil : couché sur l'épaule ou le sein du Christ, porté dans ses bras puis étendu, bras croisés sur la table, comme c'est le cas dans la fresque d'Andrea del Castagno (ill. 4). À chaque fois, son sommeil l'écarte de la scène principale. L'exploration du repli paisible de Jean doit mettre au jour le « secret » qui l'isole.

La seconde étude se penche sur l'iconographie du sommeil des apôtres à Gethsémani. Leurs corps repliés par le sommeil, dans le paysage aride et minéral du Mont des Oliviers, engendrent une métaphore visuelle où le dormeur s'apparente au repli de la pierre – métaphore thématifiée par Charles de Bovelles dans *Le Livre du Sage*. Une correspondance s'établit alors entre le sommeil, l'acédie (ou la mélancolie) et la pierre. Cette analogie morale invite à faire la part de la tristesse dans certains sommeils. Elle intéresse également la théorie de l'art, en particulier celle d'un artiste, poète et sculpteur comme Michel-Ange. L'étude du « sommeil de tristesse » qui affecte, par trois fois, les apôtres à Gethsémani (Évangile de Luc) ouvre le champ du questionnement.

La troisième étude porte sur les liens qui unissent le sommeil, la pierre et la mélancolie dans la poésie néoplatonicienne, la théorie et l'œuvre sculptée de Michel-Ange. Le repli primordial, et non plus second, qui se joue dans la conception néoplatonicienne de la pierre et de la sculpture, renouvelle la pensée de la chute léthargique en l'associant à celle du réveil de la raison.

La *Vénus de Dresde* (ill. 5) ouvre, de manière emblématique, l'étude des puissances érotiques du sommeil. « Eros éveille ce qui dort », la formule du *De Amore* de Marsile Ficin porte en son cœur une tension paradoxale. En un sens, l'amour (ou le désir) transforme. Il fait passer d'un état à un autre, de l'état de sommeil à celui de veille. En un autre sens, l'amour (ou le désir) dédouble, il opère un partage au sein du dormeur, entre sa présence léthargique au monde et son éveil extatique, depuis le lieu de son sommeil. La théorie de la « *vacatio mentis* » approfondit cette tension. Les représentations des « belles endormies » illustrent et interrogent également cette théorie, jusqu'à la subvertir parfois. C'est le cas pour l'iconographie d'Eros et Psyché, depuis les peintures de *cassoni* (coffres de mariage florentins) du XIV^e siècle jusqu'aux cycles de peintures et de gravures érotiques maniéristes du XVI^e siècle. Dans une troisième partie, nous analysons par conséquent les liens qui unissent Eros et Hypnos, le désir (amoureux/érotique) et le sommeil, à travers les figures des nymphes, de Vénus, mais aussi celles des bergers ou des guerriers endormis : Endymion, Mars, le chevalier Renaud, Holopherne, Samson, etc⁷⁸.

Le sommeil, comme réalité voisine et métaphore séculaire de la mort, varie lui aussi ses figures. La belle mort, à travers le « dernier sommeil », s'oppose aux torsions macabres des transis, comme à la veille infinie des gisants bienheureux. La plaque sculptée par Jean Goujon pour André Blondel de Rocquencourt nous le suggère. Au plan théologique, la métaphore du « dernier sommeil » conduit à l'image nouvelle, hérétique pour certains, du « sommeil de l'âme ». Ainsi Luther reprend à nouveaux frais la métaphore du dernier sommeil pour l'inverser et penser une nuit radicale dont le sommeil nocturne éprouvé ici-bas ne serait que l'image affaiblie. La métaphore de la nuit noire de l'âme, entre la mort du corps et le Jugement dernier, lui permet de penser la persistance invisible de l'âme en l'absence du corps. Mieux encore, elle possède une vertu pratique. Il s'agit de rompre un lien d'échange usurpé, selon Luther, entre les vivants et les morts, de rompre avec la logique des prières aux âmes du Purgatoire et, *a fortiori*, avec celle des Indulgences. Ici encore, la métaphore n'apparaît pas comme l'autre du concept, mais bien comme sa réserve inépuisable, sa vertu séminale, au plan théorique et pratique. Dans le champ de la théorie artistique, en outre, la distinction du dormeur et du cadavre investit le jugement de goût, consacre ou condamne l'œuvre picturale dont le propre est, depuis Alberti au moins, de donner vie aux êtres périssables ou défunts qu'elle représente.

Les métaphores du sommeil profond apparaissent ainsi, pour la seule période de la Renaissance, extraordinairement nombreuses et riches. Elles multiplient leurs effets dans le champ de l'art, aussi bien que dans ceux de la théologie, de la philosophie et de la littérature. Le rêve s'articule naturellement au sommeil et il serait par trop abstrait d'en faire l'économie systématique. Mieux, il sera nécessaire d'interroger les représentations et les théories du rêve lorsque celles-ci rencontrent, par nouage polémique ou voisinage équivoque, celles du sommeil profond. Vue sous cet angle, en effet, toute image d'endormi(s) enveloppe un noyau d'ambiguïté irréductible, il semble même impossible de distinguer entre les apparences du simple « dormeur », de l'alangui, du rêveur, du malade, du blessé ou du mort (au corps intègre). D'un point de vue strictement formel, comment tracer une ligne de partage parmi les précédentes figures : entre le relief d'un gisant, l'allégorie du Repos, celles de la Paresse et de la Luxure (planche I) ? Comment différencier, par l'attitude seulement, le rêve prophétique, la fatigue du premier homme, l'expression du deuil et celle de la défaite (planche II) ?

Ainsi le geste de la main contre la joue : la paume soutenant la tête, ou bien repliée en guise d'oreiller. Ce geste ne signale pas nécessairement l'activité onirique, mais renvoie bien plus largement à un champ de passivité somnolente, d'abandon ou de déprise de soi. Il peut, de manière égale, signifier la venue d'un message divin, la déchéance paresseuse, la tristesse du vaincu, le

78 Les *Gender Studies* offrent à ce titre des instruments critiques efficaces pour interroger la question du genre du sommeil, aussi en ferons-nous un usage localisé.

chagrin endeuillé, la quiétude ou la luxure. Il pourrait même encore, n'étaient les paupières closes, exprimer la mélancolie, comme le montrent la célèbre allégorie de Dürer et d'autres figures saturniennes, prises dans son sillage (planche III)⁷⁹. Parfois sources d'erreur ou d'équivoque, la pose et le geste – nous reviendrons sur l'expression paradoxale des « gestes du sommeil » – paraissent donc, en eux-mêmes, insuffisants et sollicitent, dans la mesure du possible, un éclairage iconographique et textuel déterminé.

Pour autant, la distinction du rêveur et du dormeur passe généralement par une certaine composition de l'image : le corps endormi est subordonné au contenu onirique ou bien à la médiation angélique du songe. Ce dernier entre alors en relation avec autre et plus que lui-même. Il est placé sous un rapport de transcendance, d'autant plus manifeste que le rêve possède une origine divine et une portée prophétique. C'est le cas également (contenu du rêve et visiteurs nocturnes) pour les cauchemars ou mauvais rêves, mais avec, dans certains cas, des éléments d'ambiguïté que *Le Cauchemar* de Johann Heinrich Füssli (ill. 18) portera, bien plus tard, à leur paroxysme. S'agit-il d'une scène nocturne, lascive et fantastique, ou bien du contenu cauchemardesque du rêve de la dormeuse ? L'évanouissement, la cambrure du corps et le soupir de la jeune femme expriment une participation trouble, mais rien moins que passive, à l'inquiétant fantasme qui se joue. En ce sens, la vision peinte appartiendrait au registre de l'étrange et proposerait au spectateur doublement voyeur, la scène intérieure – intime (décor de chambre à coucher) et subjective – d'un rêve lucide, vécu en troisième personne. La toile de Füssli, à travers son ambiguïté recherchée, peut nous servir d'outil pour analyser d'autres œuvres où sommeil et cauchemar mêlent et brouillent leurs contours. Le *Songe du Docteur* de Dürer (ill. 19) en est un exemple fameux. Mais ce qu'il nous faut tout d'abord remarquer, c'est qu'il existe un élément de distinction ténu, variable et cependant présent, entre la figure du dormeur et celle du rêveur, voire du « bon » rêveur. En effet, ce dernier se place sous un rapport de conjonction ou de subsomption avec son propre rêve. Il est, d'une manière ou d'une autre, mis en relation avec le seuil ou le contenu oniriques. Le dormeur, lui, tend à s'isoler, à se faire intransitif, indépendant, absolu.

Cette mince distinction s'évanouit au fil des siècles, à travers des mises en scène de plus en plus réalistes du sommeil et du rêve lui-même : ainsi dans la peinture du *Songe de Jacob* par José de Ribera, présentée plus haut (ill. 10, planche II), et dans le célèbre *Rêve de sainte Ursule* par Carpaccio (ill. 20). Le dormeur et son rêve sont étroitement corrélés, mais non plus subordonnés l'un à l'autre et placés sur des plans différents (selon les différentes scènes verticales d'une enluminure, d'un retable ou d'un vitrail), comme c'était le cas dans l'image médiévale. Au contraire, la vision divine est suggérée depuis l'espace même du sommeil, par métaphore ou personnification, dans un cadre en quelque sorte « réaliste », autrement dit sur un même plan d'immanence. Ainsi, à la différence des représentations traditionnelles du songe de Jacob, le ténébriste espagnol du XVII^e siècle (ill. 10) figure discrètement et métaphoriquement l'échelle angélique par un doux rayon de lumière nimbant la figure du dormeur, tandis qu'un arbre vert se dresse à ses pieds, dans l'ombre. L'alliance entre Dieu et son peuple est ainsi représentée par un délicat faisceau lumineux, proprement céleste et divin, que redouble le lien végétal de l'arbre jaillissant de terre. La figure du saint endormi est « mise en rapport », par un paysage à la fois réaliste et métaphorique, avec le contenu du songe, ou plutôt avec sa pure évocation. La désignation opère de manière elliptique, analogique et indirecte. De même, chez Carpaccio (ill. 20), le rêve de la sainte n'est plus figuré directement, mais par la médiation liminale de l'ange visitant la vierge, à la manière d'une Annonciation. Figure de seuil, elle-même placée au seuil de la chambre, l'ange indique l'élément du rêve qu'il spatialise, jouant ainsi d'une confusion possible entre songe divin et visitation. Le messenger se substitue au message. La palme du martyr qu'il tient dans sa main droite annonce la

79 En général, les mélancoliques sont représentés les yeux ouverts, ce qui témoigne de leur éveil. Pourtant, le regard fixe trahit une forme d'absence, détachement contemplatif, rêverie nébuleuse ou sombre préoccupation. Nous reviendrons plus loin sur les rapports qui unissent le sommeil à la mélancolie, en tant que symptôme partiel et métaphore ponctuelle.

mort en lieu et place de la nativité – mieux, la mort comme renaissance à la vie éternelle. L'ambiguïté colore néanmoins cette toile, puisque l'entrée de l'ange coïncide avec celle de la première lumière, à la fois aube du martyr – la dormeuse s'éveillera bientôt – et lumière spirituelle, divine – la sainte reçoit avec cette vision prémonitoire un avant-goût de béatitude.

Ce premier tour d'horizon permet d'esquisser une typologie des figures endormies, dont les frontières varient selon le degré d'autonomie formelle et iconographique du sommeil. Les rêves, songes et visions, en revanche, instaurent avec la figure du dormeur des systèmes de corrélations et de subsomptions. Dans cette perspective, il convient de souligner la dimension négative dont le sommeil en général semble empreint. En effet, la nuit, l'espace de la chambre ou le lit, ainsi que l'attribut de l'oreiller, circonscrivent un champ moralement négatif, car soumis aux tentations démoniaques et aux molleses de la chair. Le songe du saint se place pour ainsi dire « de préférence » au grand jour sur le sol caillouteux d'un désert ou dans une chambre paisible où pénètre l'éclat de la lumière divine. Le lit à baldaquin de sainte Ursule se distingue par la rigidité des couvertures et du drap, relevés jusqu'au cou de la dormeuse. L'oreiller, marqué par l'ombre de la tête, reste dur, sans mollesse ni renflement. Près de la dormeuse au corps raide, étendu sur le dos, la moitié vide et immaculée suggère la chasteté de la sainte.

Ainsi rêve et vision, nocturnes ou diurnes, viennent-ils tarauder les marges de notre enquête. De manière profonde, quoique plus discrète sans doute, un autre état rivalise avec celui de sommeil, et dans la lutte frontalière qu'ils se livrent, gagne le prestige des attributs spirituels : c'est la notion de « repos ».

LE REPOS CONTRE LE SOMMEIL

« Là est le Terme des travaux tempétueux,
là est le Lit, là le Repos tranquille,
la Paix en sûreté. »⁸⁰

Dans le court traité qu'Aristote consacre à la veille et au sommeil, le repos et le délassement sont présentés comme des métaphores du sommeil. Le « repos » interrompt et répare, de manière utile et agréable, le mouvement du corps et de l'âme qui caractérise la vie active, éveillée. La cause finale du sommeil est alors double, il s'agit de la conservation de l'animal et, de manière supérieure, de l'état de veille lui-même, car la fin de la vie animale est de sentir et (pour l'homme) de penser. Chez les animaux, le sommeil est en vue de la vie sensible éveillée qu'il rythme et restaure. La métaphore du repos redouble les précédentes définitions relatives et imagées qu'Aristote a données, au début de son traité. Le sommeil apparaissait alors comme un enchaînement et une immobilité par rapport à la veille, comparée à une libération et à un exercice, une activité. Les métaphores de l'emprisonnement et du repos renforcent la vision statique du sommeil, elles en travaillent également les résonances morales et affectives.

Bien des siècles après, en faisant basculer l'image de l'enfermement de la sphère physiologique à celle des attentes psychologiques, Nerval affirme au début d'*Aurélia* : « Le sommeil occupe un tiers de notre vie. Il est la consolation des peines de nos journées ou la peine de leurs plaisirs ; mais je n'ai jamais éprouvé que le sommeil fut un repos ». L'observation inverse doublement la thèse d'Aristote : il s'agit d'un jugement individuel, énoncé en première personne, selon lequel sommeil et repos doivent être radicalement séparés. Qu'il accable ou console, le sommeil reste toujours relatif à la veille, dont il offre l'exact contrepoids, enfer ou paradis de chacune de nos journées⁸¹. Il ne peut nous affranchir de la sphère du sensible, même négativement. Le repos suggère en revanche l'idée d'une tranquillité absolue, la positivité d'un calme plein et entier. Pour Nerval, le sommeil quotidien nous relie, de manière compensatoire et systématique, au principe de plaisir et de peine qui ordonne la vie sensible. Ce que le poète suggère en retour, c'est l'attente imaginaire et la déception que suscite l'idée de « repos », associée de manière illusoire au sommeil. Le repos promet, implicitement, une libération du sensible. Les métaphores aristotéliennes sont, au passage, transformées et séparées. Le sommeil, loin de procurer l'arrachement absolu qu'évoque le repos, demeure « enchaîné » aux revers de plaisirs et de peines qui déterminent la succession des jours. De façon étrange donc, la notion de « repos » se modifie à tel point chez Nerval que, loin de fournir au sommeil sa vertu métaphorique, elle s'en éloigne irrémédiablement, comme une promesse non tenue.

80 Giordano Bruno, *Œuvres complètes V/1, L'Expulsion de la bête triomphante*, éd. cit., derniers vers de l'épître d'explication, pp. 52-53 : *Là è il Termine de gli tempestosi travagli, ivi il Letto, ivi il tranquillo Riposo, ivi la sicura Quiete.*

81 La formule de Nerval n'est pas sans rappeler, en effet, la logique du *contrapasso* (« souffrir le contraire ») qui régit les peines infernales dans la *Divine Comédie*, mais également chez certains auteurs antiques comme Sénèque (*Apokolokyntosis*) – logique qui apparaît également dans l'Ancien Testament (épisode de Sodome et Gomorrhe) où elle signe la colère divine. Le type du châtement, par inversion du mal commis en mal subi, donne son nom à cette loi, qui comprend également, chez Dante, des types de peines procédant par analogie. Le *contrapasso*, justice religieuse, infernale et particulière (selon les types de péchés commis et les « boges », cercles infernaux, correspondants chez Dante), se laïcise et devient, chez Nerval, à la fois une loi générale (sans détermination morale), immanente et quotidienne. Ce en quoi, la formule esquisse *via* l'espace de la (ou de l'auto)fiction littéraire, une hypothèse que la psychanalyse jungienne thématisera bien plus tard à travers le « principe de compensation », au principe de certains rêves.

Pourtant, parmi les différents niveaux de sens accordés au terme de « repos » en français, l'aspect psychologique et positif, synonyme de quiétude et de tranquillité d'esprit, s'ordonne à trois autres sens du mot, toujours relatifs à un antonyme positif (mouvement, activité, veille) : le sens mécanique d'immobilité, le sens usuel de cessation d'activité ou temps libre et le sens littéraire, synonyme de « sommeil ».⁸²

Le repos que réclame en vain le narrateur d'*Aurélia* semble être d'ordre psychologique, sinon religieux et mystique. Par ailleurs, si certains sommeils procurent – n'en déplaise au poète – le repos, les deux notions ne sont pas pour autant équivalentes : celle, plus large, de repos ne recouvre pas entièrement celle de sommeil. Elle possède d'ailleurs une valorisation d'autant plus élevée qu'elle se distingue du sommeil – un sommeil alors conçu de manière doublement négative : de façon privative par rapport à la veille et selon un jugement moral défavorable. Dans la perspective chrétienne, le repos semble lié au destin de l'âme et à l'idée de béatitude. L'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert répertorie ce sens au registre de la « critique sacrée » : « ce mot que la vulgate rend par *requies*, signifie *cessation, relâche, soulagement, affranchissement des maux*. » Il est lié au jour du sabbat, à la demeure (habitat fixe)⁸³ et au ciel (cf. *Épître de Saint Paul aux Hébreux*, IV, 9-11), c'est-à-dire à Dieu lui-même.

L'*Encyclopédie* fait, d'autre part, le lien entre l'aspect psychologique du « repos » et la définition physiologique du « sommeil » (cf. art. éponyme) : « la tranquillité de l'esprit procure le sommeil, car le cerveau n'est pas alors agité par l'ame ; ainsi abandonné, pour ainsi dire, à lui-même, il peut s'affaïsser, puisqu'il ne résiste pas à la compression : c'est surtout en calmant l'esprit que le murmure des ruisseaux nous assoupit : ce bruit sourd & uniforme attire notre attention sans nous agiter & par-là éloigne de notre esprit les pensées qui pourroient nous troubler ; on doit dire la même chose des sons des instruments qui produisent cet effet ». La réflexion sur l'endormissement musical et le son lénifiant de l'eau qui s'écoule n'est pas nouvelle. Montaigne, puisant aux Anciens⁸⁴, en développe l'exemple dans ses *Essais*⁸⁵. Dans la chrétienté médiévale, le repos de l'âme ordonne encore en un autre sens l'agencement de sommeil et de veille propre au croyant.

« Quies », repos, quiétude. Le repos façonne l'image des morts dans l'au-delà. Il se trouve en Dieu pour l'homme juste, selon la Bible (Isaïe, 57, 2), donne son nom aux chants funèbres des « *requiem* »⁸⁶, inscrit son paraphe sur les stèles et les tombeaux – « *Requiescat I(n) P(ace)* »⁸⁷ – et caractérise l'état bienheureux des élus après la mort. Pour autant, l'image apparemment commune, familière et spontanée du « repos » après la mort possède son histoire et, loin de répéter les bienfaits

82 Nous laissons de côté les sens figurés extrêmement variés, répertoriés par les dictionnaires.

Cf. Variété de sens donnés par l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, art. « Repos », selon les registres physique, philosophique, religieux (« critique sacrée »), poétique, musical, médical, pictural, artisanal (lié à la charpenterie, au jardinage, à l'horlogerie, etc.).

83 Littré indique que l'étymologie de « repos » provient du substantif verbal « reposer » et trouve son analogue dans l'ancien français « repui », dont le sens était « retraite, demeure », probablement rattaché au bas-latin « repudiare » dont le radical « podium » avait donné « pui ». Originellement, le repos possède une détermination spatiale, topique.

84 Cf. Ovide, *Les Métamorphoses*, traduction par Joseph Chamonard, Paris, Flammarion, 1966, XI, 590-662. La description de l'ancre du Sommeil, « près du pays des Cimmériens », s'inscrit dans ce registre musical : « Ni bête sauvage, ni troupeau, ni branches agitées par le vent, pas plus que le vacarme de la voix humaine n'y font entendre le moindre bruit. Là règnent le mutisme et le repos. Cependant, du pied du rocher sortent les eaux du Léthé, et l'onde qui s'écoule en murmurant invite au sommeil par le bruissement des cailloux dans son lit. Devant les portes de la grotte fleurissent de féconds pavots et d'innombrables plantes du suc desquelles la Nuit retire la torpeur qu'elle répand, mêlée à son humidité, sur la surface de la terre plongée dans l'ombre. Pour éviter le grincement d'une porte tournant sur ses gonds, il n'y en a aucune dans toute la demeure ; aucun gardien sur le seuil », *op. cit.*, p 292.

85 Cf. Notamment Montaigne, *Essais*, Livre I, chap. 26, « De l'institution des enfants ».

86 Le nom de cette messe des morts provient de l'accusatif du latin « *requies* », repos, et de la formule d'ouverture du premier chant, l'introït : *Requiem aeternam dona ei (/eis) Domine* (Seigneur, donne-lui (/leur) le repos éternel), *et lux perpetua luceat ei (/eis)* (et que la lumière perpétuelle brille pour lui (/eux)). Le Concile de Trente règle, pour la tradition musicale ultérieure, le texte du « Requiem ».

87 L'inscription « RIP » sur les tombes s'est largement diffusé au XVIII^e siècle, du moins pour l'Angleterre. cf. Joshua Scodel, *The English Poetic Epitaph : Commemoration and Conflict From Jonson to Wordsworth*, Cornell University Press, 1991, p. 269.

réparateurs du sommeil, en les transposant dans le domaine spirituel, cette notion se constitue à la fois par analogie et par contraste. Pour la chrétienté médiévale, c'est l'idée de béatitude qui régule et ordonne les comportements des croyants ici-bas. Ce que Jérôme Baschet déclare au sujet de la fonction sociale du « paradis » s'applique, *a fortiori*, au repos bienheureux que goûtent en son sein les âmes des élus :

Le paradis met en scène un idéal de perfection et de béatitude, montre la fin que la chrétienté assigne à chaque individu et qu'elle se donne à elle-même collectivement. Le paradis, image de la société céleste éternelle, est le lieu où se définit l'idéal de la société terrestre. Il est ce lieu imaginaire de vérité, ce point de perspective en fonction duquel les dominants prétendent guider la communauté des hommes. Non point le modèle qu'il convient d'appliquer ici-bas, mais la référence suprême au nom de laquelle s'instituent l'ordre et le gouvernement des choses terrestres. L'au-delà n'est pas l'image en reflet de l'ici-bas ; mais il est un discours de l'ici-bas, pour l'ici-bas.⁸⁸

Le paradis ordonne, par sa fin, la confusion du monde terrestre. Il constitue « le point de perspective qui organise la vision du monde »⁸⁹. L'image – métaphore littéraire et figure artistique – du « sein d'Abraham »⁹⁰ (ill. 21) fournit un exemple paradigmatique, au Moyen Âge, d'un tel « repos de l'âme », progressivement assimilé au paradis et à la béatitude⁹¹. La métaphore apparaît dans les anciennes prières chrétiennes de funérailles (VII^e-VIII^e siècles), l'expression renvoie à la notion longtemps indéterminée d'un « repos » eschatologique de l'âme séparée⁹². L'assimilation progressive du « sein d'Abraham », comme figure du repos de l'âme, et de l'idée de béatitude s'opère entre le XII^e et le XIII^e siècles, notamment chez Thomas d'Aquin, avec l'abandon par la scolastique de la question de la dilation⁹³. Sur le portail des églises gothiques, Abraham, double de Dieu, accueille en son sein les « âmes-corps » des ressuscités. Cette transformation du sein paradisiaque détermine en profondeur la notion de « repos » spirituel. En effet, comme le montre Baschet, la conception théologique de la « béatitude » rejoint, non sans heurt, cette iconographie du repos, mêlant geste maternelle et figure de la paternité. Les corps des ressuscités possèdent, dans les représentations de cette époque, des silhouettes d'enfants nus, mode de figuration traditionnel des âmes séparées.

À travers cette tension, c'est le paradoxe du « corps glorieux », comme totalement matériel mais doté de qualités spirituelles, qui se fait jour. À l'étrange oxymore que constitue le « corps spirituel » (selon l'expression de saint Paul⁹⁴) correspond une conception non moins étonnante de la béatitude de l'âme et du corps, en termes de lumière, agilité, légèreté, impassibilité (*claritas, agilitas, subtilitas, impassibilitas*)⁹⁵. Le corps glorieux est donc en tous points un corps spirituel et matériel⁹⁶, possédant beauté, force, mouvement et sensualité. Le repos dont jouit un tel corps ne

88 J. Baschet, *Le sein du père, Abraham et la paternité dans l'occident médiéval*, Paris, Gallimard, 2000, pp. 21-22.

89 *Ibid.*

90 L'image trouve son origine scripturaire (néo-testamentaire seulement) dans la parabole du pauvre Lazare et du mauvais riche – *Luc* 16, 19-3 – qui met en scène la logique du « *contrapasso* ». Cf. Jérôme Baschet, *op. cit.*, p. 101.

91 Jérôme Baschet, *op. cit.*, chap. III « Abraham, patriarche paradisiaque ». Antichambre de l'au-delà (Enfer ou Ciel), le « sein d'Abraham » dessine, au départ, les contours encore indécis d'un lieu intermédiaire qui se distinguera à partir des XII^e et XIII^e siècles, en Purgatoire et Limbe des Pères. Le « sein d'Abraham » tend progressivement à se confondre avec le Paradis dont il exprime, à travers le pli du corps et du tissu (*sinus*), la joie mystérieuse.

92 Dans l'attente de la résurrection du corps glorieux.

93 « Pour la scolastique du XIII^e siècle, le paradis des âmes séparées et le paradis des corps ressuscités sont un seul et même lieu, dans lequel la vision béatifique peut être d'emblée éprouvée, sans attendre la fin des temps. Ce lieu peut se dénommer indifféremment royaume céleste ou sein d'Abraham. » cf. Jérôme Baschet, *op. cit.*, p. 105.

94 I *Cor.*, 15.

95 Cf. Thomas d'Aquin, *Summa Theologiae*, III, Supp., qu. 82-85.

96 Cf. Jérôme Baschet, « Âme et corps dans l'Occident médiéval : une dualité dynamique, entre pluralité et dualisme », *Archive de sciences sociales des religions*, n° 112 (oct. - déc. 2000), p. 10. Jérôme Baschet distingue notamment entre le corps sexué mais non sexuel (ni alimentaire) des ressuscités, à la différence des anges, des vivants et des damnés.

semble partager qu'une fort lointaine ressemblance avec le repos que procure, ici-bas, le sommeil⁹⁷. Ainsi, les bienheureux ou Lazare – bienheureux exemplaire – qu'Abraham porte dans son giron, ouvrent les yeux, parfois tendent leurs mains en prière et rendent grâce. De même, les gisants, loin de « dormir », ouvrent le plus souvent les yeux sur le paradis, leurs mains levées en prière ou posées sur leurs attributs politiques, militaires ou religieux⁹⁸. Paradoxal « repos », la béatitude correspond à une acmé des puissances de l'âme et du corps, portées à leur état de tension maximale, non à leur détente ou à leur équilibre tempéré. Ainsi, l'extase mystique, séparant l'âme du corps de manière temporaire, procure un avant-goût de « repos » paradisiaque, d'autant plus évocateur qu'il reste fragmentaire. Cette première saveur, loin de produire un pur délassement, décuple le désir et l'ivresse amoureuse de l'âme.

Certes, les métaphores amoureuses, voire érotiques⁹⁹, propres à de nombreux mystiques, décrivent la brève étreinte divine en termes de « repos » bienheureux, mais il s'agit d'un repos paradoxal où le sujet se trouve à la fois dessaisi de lui-même, abandonné sans force et soulevé, ravi par la lumière et l'acte divins. Les images de la chambre et du lit spirituels, comme lieux symboliques de l'union *avec* ou *en* Dieu, abondent chez Thérèse d'Avila et Jean de la Croix.

Ainsi, Thérèse d'Avila décrit les profondeurs de l'âme éprise de Dieu en filant la métaphore architecturale du « château » (ou « demeure »), à l'instar de saint Augustin comparant la mémoire à un palais. Les septièmes demeures correspondent au moment où l'âme, longuement éprouvée, retrouve enfin son Bien-Aimé pour célébrer leurs noces spirituelles. Or, contrairement aux précédents ravissements léthargiques, où l'âme, emportée dans les autres demeures, quittait le corps dans un état proche du sommeil et de la mort, ici « il en est autrement. Notre Dieu de bonté veut que les écailles des yeux de l'âme tombent enfin pour qu'elle voie et comprenne par un mode extraordinaire quelque chose de la faveur qu'il lui accorde »¹⁰⁰. Le repos extatique le plus haut permet alors d'accéder à la vision intellectuelle du mystère de la Trinité, dans une pleine et intense lumière, selon Thérèse d'Avila. Ce mystère est saisi par la partie la plus intime de l'âme : *l'esprit de l'âme*. A la différence des précédents ravissements, la vision n'est donc plus imaginaire, car « l'esprit de l'âme est devenu une seule chose avec Dieu », de manière stable et pérenne. Il s'agit d'un « mariage » spirituel et non d'une brève « union ». Thérèse d'Avila reprend alors l'image du papillon de l'âme, grandi et transformé à l'intérieur des précédentes demeures. Lors de ce mariage, le papillon « meurt avec une indicible joie, parce que le Christ est devenu désormais sa vie »¹⁰¹. Le repos que l'âme, unie en Dieu par ce mariage, goûte alors est un repos parfait, aussi parfait que celui du ciel immobile de l'empyrée¹⁰². Non sans paradoxe, l'expérience mystique attribuée au repos suprême la conscience lucide propre à la vision intellectuelle, l'abandon radical jusqu'à l'union parfaite, la mort individuelle, la perfection immobile et la joie la plus intense.

Jean de la Croix, dans *La nuit obscure*, décrit un cheminement analogue, passant par les voies négatives de l'ascèse sensible (« nuit des sens ») et spirituelle (« nuit de l'esprit »). L'expérience mystique procède alors de manière souterraine et cachée :

J'étais dans les ténèbres et en cachette,
Tandis que ma demeure était déjà en paix¹⁰³

97 Abstraction faite de la proposition de Nerval.

98 Les dalles des gisants, originellement levées à la verticale contre les murs des églises, figuraient le défunt dans son futur état de vision bienheureuse.

99 Ortega y Gasset, « Etudes sur l'Amour » in : *Le Spectateur*, trad. C. Pierre, Paris, Rivages, 1992.

100Thérèse d'Avila, *Le Château de l'âme* ou *Le Livre des demeures*, traduit de l'espagnol par le père Grégoire de saint Joseph, Paris, Seuil, 1970, p 230.

101Thérèse d'Avila, *op. cit.*, p 237.

102Thérèse d'Avila, *op. cit.*, pp. 239-240.

103Jean de la Croix, *La Nuit Obscure*, traduction du père Grégoire de Saint Joseph, Paris, Seuil, 1984, p. 25.

Jean de la Croix éclaire ces deux vers du *Cantique des Cantiques* de la manière suivante : « Ce repos et cette quiétude propre à cette demeure spirituelle, l'âme les obtient d'une manière habituelle et parfaite, autant que le permet la condition de cette vie, par le moyen de ces actes en quelque sorte d'union divine »¹⁰⁴ que Dieu produit « en cachette, à l'insu du démon, des sens et des passions qui ne l'ont point troublée »¹⁰⁵. Au fil des précédentes ascèses, « l'âme s'est peu à peu purifiée, pacifiée, fortifiée ; aussi a-t-elle pu contracter d'une façon stable et dans le repos de la divine union, ses fiançailles avec le Fils de Dieu. »¹⁰⁶ Les deux parts de l'âme, spirituelle et sensitive, sont alors « assoupies et réduites au silence »¹⁰⁷.

Jean de la Croix commente cette transformation, en la rapprochant d'un autre passage du *Cantique des Cantiques* : « Quand j'eus dépassé les soldats qui veillent autour de la ville, qui m'ont blessée et se sont emparés de mon manteau, j'ai rencontré celui que mon cœur aime »¹⁰⁸. Un tel amour et une si parfaite union ne sont possibles que si l'âme, telle la bien-aimée du *Cantique*, s'est dépouillée de son manteau de pourpre, c'est-à-dire des passions charnelles et de tout amour-propre. Il y faut « un détachement profond de tout le créé » et « une pénible mortification »¹⁰⁹. Comme l'épouse blessée, dépouillée, l'âme s'est détachée de tout, au sensible comme au spirituel. Seul ce retrait absolu permet l'union parfaite en Dieu. L'âme revêt le nouveau manteau des fiançailles parce qu'elle a rejeté l'ancien. Celle qui refuse la mise à nu et l'ascèse, « mais prétend trouver [Dieu] *dans son lit de repos et au milieu de ses aises*, n'y arrivera jamais »¹¹⁰. Le « lit de repos » s'oppose au lit de noces. La charité, c'est-à-dire l'amour divin, dont brûle l'âme inquiète, tire cette dernière hors de son lit de plaisirs et de passions terrestres, son lit d'amour propre. La charité prend à son tour l'apparence de « cette pourpre dont parlent les *Cantiques* et dont l'âme se sert pour arriver à *cette couche d'or où Dieu se repose* »¹¹¹.

La métaphore du « repos » entre donc en tension, chez Jean de la Croix. Elle critique, en la personnifiant, la paresse et l'égoïsme de l'âme endormie dans ses passions, mais elle façonne, en retour, l'allégorie nuptiale de l'union divine. L'image de la « couche d'or » vient répondre aux tourments endurés par l'âme, éprise de Dieu, c'est-à-dire sans repos, vigilante, insomniaque. Dans le texte de *La nuit obscure*, une dialectique du repos se déploie de manière implicite : depuis la paresse de l'âme¹¹² encore imparfaite et dont l'amour balbutie, jusqu'au repos de noces, consommant l'abandon spirituel en Dieu, union et joie pures, en passant par l'angoisse de l'âme ardente et perdue dans la nuit, à la recherche du Bien-Aimé.

On le voit, la distinction qui consisterait à penser le repos en termes psychologiques ou spirituels, et le sommeil en termes physiologiques seulement, fait table rase des métaphores et des recouvrements, déplacements, condensations qu'elles élaborent, chez des auteurs aussi différents qu'Aristote, Nerval, Jean de la Croix et Thérèse d'Avila. De manière générale, l'iconographie du « sein d'Abraham » et la statuaire funéraire font jouer le repos contre le sommeil, mais pas seulement. Souvenons-nous de la dalle funéraire d'André Blondel de Rocquencourt. La notion de « repos » apparaît tour à tour comme une métaphore du sommeil (Aristote), son antonyme (Nerval), son double négatif ou positif, et d'autant plus ineffable qu'il devient positif (Jean de la Croix, Thérèse d'Avila), un pseudonyme illusoire (les gisants insomniaques, les bienheureux du « sein d'Abraham ») ou bien encore une promesse, entre euphémisme et protection (Jean Goujon).

104 Jean de la Croix, *op. cit.*, p. 213.

105 *Ibid.*

106 Jean de la Croix cite alors Sag., XVIII, 14 ; « Lorsque toutes les créatures reposaient dans un paisible silence et que la nuit était au milieu de sa course, votre parole toute-puissante est descendue du ciel et de son trône royal ».

107 *Ibid.*

108 *Cantique des Cantiques* 5, 6-7.

109 Jean de la Croix, *op. cit.*, p. 213.

110 Jean de la Croix, *op. cit.*, p. 214. Nous soulignons.

111 *Cantique des Cantiques* 3, 10. Nous soulignons. L'on retrouve cette métaphore du lit de péché, d'égoïsme et d'oisiveté, variée à travers la métonymie de l'oreiller, dans la littérature poétique, morale et philosophique de l'époque (chez Thomas More, Charles de Bovelles, Marsile Ficin, Jean de Sponde, Giordano Bruno, etc.)

112 Jean de la Croix, *op. cit.*, pp. 53-56.

Une ligne de force s'ébauche à partir de ce bref panorama historique. En effet, le repos bienheureux – notion troublante mêlant abandon total et suprême lumière de l'âme et du corps glorieux – apparaît, sur le long temps de l'histoire médiévale et moderne occidentale, comme le point de fuite ordonnant, à maints égards, l'agencement du monde terrestre.

Ce « repos » suprême, dont le caractère ineffable provoque la métaphore et le paradoxe, se trouve d'autant plus valorisé, qu'il minore en retour la part et la valeur du sommeil physique, associé au péché de paresse, à l'amour propre et à la tentation démoniaque. Par conséquent, l'alliance du sommeil et du repos, « *quies* », ne va pas sans tensions, certaines d'autant plus fécondes et vivaces en termes d'iconographies, qu'elles procèdent à d'étranges associations. Il s'agit bien ici des « grandes questions » – l'absurdité révoltante de la mort et la question de l'âme, l'étrange puissance du sexe et de l'amour, les manières de vivre et l'utopie sociale, etc. – dont parle Hans Blumenberg. Toutes questions à jamais sans réponses (du moins définitives), et auxquelles l'art ne cesse malgré tout de « répondre », obstinément.

Non sans contradiction, l'image du « repos bienheureux » puise à l'iconographie du sommeil, à la fois par emprunt et contraste. À la métaphore camérale du ravissement s'adjoint le trait paradoxal des yeux grands ouverts, signe d'une vigilance absolue, quoique déprise et détachée de soi-même et du monde, à la fois tendue vers Dieu et s'oubliant en Lui. L'on retrouve *sottovoce* la formule du *Cantique des Cantiques* : « Je dors mais mon cœur veille » (V, 2)¹¹³.

Jean-Claude Schmitt s'intéresse à cette iconographie singulière de l'extase, nocturne ou diurne, où la question des rêves et des visions, resurgit. Ainsi, vers 1300, écrit-il, dans « l'extraordinaire série d'images extatiques des *Rothschild Canticles*, un manuscrit attribué par Jeffrey Hamburger à un milieu de nonnes ou de béguines des Flandres ou de Rhénanie (...), on voit l'âme mystique, figurée sous la forme d'une jeune femme couchée dans son « petit lit », qui symbolise ici le cœur du Christ ; elle est renversée en arrière pour accueillir la Trinité qui, sortant des nuées étoilées, fond sur elle. Elle ne dort pas. Les yeux ouverts, elle est ravie en extase (*rapta*). Mais dans les images suivantes, la figure de l'âme disparaît. Seul est figuré l'objet de sa vision extatique, la Trinité, dont l'apparence se transforme devant les « yeux de l'âme » de la visionnaire jusqu'à s'absorber complètement dans un cercle de feu. »¹¹⁴ L'articulation des visions avec « l'image-cadre » de la visionnaire, couchée dans le « petit lit » du secret divin, permet d'interpréter son sommeil de manière symbolique et non littérale. L'âme ne dort pas, mais repose en Dieu.

Les figures de rêveurs, de dormeurs et de visionnaires tendent pourtant parfois à brouiller leurs contours, à confondre leurs significations. Lorsque le texte, le contexte ou la série d'images à laquelle une représentation appartenait viennent à manquer, il est en outre délicat de trancher en faveur d'une interprétation. Et ce d'autant plus, lorsque le brouillage relève d'une sédimentation historique des exégèses, propre à la richesse originale de l'œuvre, ou bien encore d'une équivocité volontaire, entraînant l'œuvre dans le domaine du pastiche, de la parodie ou de la subversion. Un exemple caractéristique d'une telle perte de repères, induite par l'extrême fécondité symbolique de l'œuvre, est donné par la prolifération des commentaires de la *Divine Comédie* de Dante – à commencer par l'exégèse, littérale ou allégorique, du sommeil initial du poète, perdu dans la forêt, avant la descente en Enfer. Le poète s'est-il endormi, tel un visionnaire dont l'âme aurait abandonné le corps, dans la forêt des sens, pour entrevoir les mystères divins de l'outre-monde ? Ou bien son sommeil manifeste-t-il, depuis sa réalité physiologique, la condition et le destin de l'âme, tombée des étoiles dans la sphère des vicissitudes matérielles ? Nous aurons l'occasion de revenir sur ces différentes interprétations.

113 La métaphore du lit se trouve plusieurs fois dans le *Cantique des Cantiques*, ainsi : « Notre lit est un lit de verdure. / Les poutres de nos maisons sont des cèdres, / nos lambris sont des cyprès. » (2, 16-17).

114 Jean-Claude Schmitt, « Hildegarde ou le refus du rêve », in : *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen-Âge*, Paris, Gallimard, 2002, p. 140.

Les mystiques, tels Jean de la Croix et Thérèse d'Avila, auront à cœur de distinguer par certains indices extérieurs, les ravissements véritables des pseudo-ravissements. Comme le souligne Jean-Claude Schmitt dans ses essais sur l'iconographie des rêves, la relation autobiographique du rêve nocturne n'est d'ailleurs pas sans poser problème au Moyen-Age¹¹⁵. La nuit aveugle et l'emprise de la chair menacent et décrédibilisent les visionnaires nocturnes, si bien que rares sont celles et ceux qui en revendiquent le témoignage. Les femmes visionnaires, comme Hildegarde de Bingen et Elisabeth de Schönau, se gardent bien de parler de vision nocturne ou de rêve, mais placent leurs ravissements sous le signe d'une révélation diurne et solaire (Hildegarde de Bingen) ou bien de l'extase et du rapt (Elisabeth de Schönau). Il s'agit alors de repousser le soupçon d'influence démoniaque dont la nuit et le sommeil charnel se trouvent entachés.

De manière plus générale, la veillée nocturne de l'oraison ascétique et mystique passe par la dévaluation du sommeil. Ainsi chez Thérèse d'Avila et Jean de la Croix, le repos de l'âme ravie par Dieu fait contrepoint à la prostration léthargique d'un corps semblable à un cadavre. Les mystiques invitent leurs émules à se méfier des torsions, gémissements et cris, des corps pseudo-extatiques. De manière analogue chez Ficin, l'extase passe par la *vacatio mentis*, « vacance de l'âme » qu'offre de manière principielle le sommeil. Ce dernier opère le détachement temporaire de l'âme et du corps, abandonné dans un état de prostration proche de la mort, pendant que l'âme s'élève jusqu'à sa plus haute pointe, ravie au ciel. Dans cette perspective, le repos vigilant des visionnaires se rapproche de manière formelle et significative du repos des gisants bienheureux, des élus dans le sein d'Abraham, mais aussi de l'Anapeson byzantin¹¹⁶ et du sommeil du lion, toujours éveillé à l'instar du Christ¹¹⁷.

Dans cet ordre d'idées, certaines allégories du repos le montrent personnifié sous les traits d'une femme couchée sur le côté, le regard fixe et vigilant. Dans la gravure de Pomedelli (ill. 22), *Quiès* (nom latin du repos) figure, tel Hercule, à la croisée des chemins¹¹⁸, entre la ville fortifiée au chemin rectiligne, à gauche, et la forêt sauvage dont la sente escarpée se perd après l'étang, à droite. La tête de la jeune femme nue repose sur sa main droite, dans un geste proche des postures du rêve ou de la mélancolie, mais ses yeux grands ouverts fixent le spectateur et de son index gauche elle désigne son propre nom inscrit au pied d'un arbre ambigu, à la fois simple et double, touffu et creux. L'arc et le carquois suspendus à la branche font surgir la présence de Diane, ou de l'une de ses nymphes, à travers la figure du Repos ou Quiétude. Quatre animaux principaux l'accompagnent, en soulignant les quatre points cardinaux. Un sanglier blessé fuit à sa gauche, un porc-épic ou hérisson se tient en sens inverse à sa droite, tandis qu'un cerf se repose dans la forêt à l'arrière-plan et qu'un lévrier assis longe de sa ligne alerte et souple le corps de la jeune femme, en contrebas. La flèche plantée sur la croupe du sanglier prolonge la direction de l'index et renvoie, de manière narrative, aux attributs de la chasseresse. Dans les bestiaires symboliques du Moyen Age, la mauvaise réputation du porc et du sanglier en font des figures du diable, images de luxure et de bestialité. Louis Charbonneau-Lassay décrit le destin symbolique funeste de cet animal dans la culture occidentale chrétienne. « Il fut regardé comme « la masle Beste » de l'Apocalypse, l'Antéchrist » (...), on lui fit symboliser l'envie, la brutalité (...), la colère¹¹⁹. La blessure, la chasse et la fuite du

115 *Ibid.* Cf. également Jean-Claude Schmitt, « Les rêves de Guibert de Nogent » et « Le sujet du rêve » in : *Le corps, les rites, les rêves, le temps, Essais d'anthropologie médiévale*, Paris, Gallimard, 2001, pp. 263-315.

116 Iconographie byzantine du Christ mort-ressuscité représenté couché, en repos, mais les yeux grands ouverts.

Cf. Branislav Todić, « Anapeson, iconographie et signification du thème », in : *Byzantion* (revue belge de la Fondation byzantine) vol. 64, n°1, pp. 134-165, 1994.

117 Cf. *Le Physiologos* et les *Hieroglyphica* d'Horapollon. Il faut encore rapprocher de ces formes de « repos éveillé », celle du repos divin, au septième jour. Les exégètes, dont Origène, distinguent ce repos spirituel du sommeil physique, léthargique et paresseux.

118 Cf. Erwin Panofsky, *Hercule à la croisée des chemins* (1930), traduit de l'allemand par D. Cohn, Paris, Flammarion, 1999.

119 Louis Charbonneau-Lassay, *Le Bestiaire du Christ*, Paris, Éditions Albin Michel, 2006, p. 285. L'auteur nuance son propos, en se référant une œuvre de Dürer qui représenterait « près de la crèche où Marie plaça l'Enfant Dieu, le sanglier et le lion, au lieu et place du bœuf et de l'âne traditionnel ». Mais ce motif paraît d'autant plus incongru que nous ne voyons pas de quelle œuvre de Dürer il pourrait s'agir.

sanglier, dans la gravure de Pomedelli, lui assignent une place marginale négative, mais sa présence relève sans doute également d'une maîtrise des passions, prises en chasse et affaiblies, sans pour autant avoir été mises à mort, détruites, voire tenues pour absentes.

Le porc-épic¹²⁰, placé à la droite de la jeune femme nue, ne prend pas la fuite. Ses connotations sont d'ailleurs plutôt péjoratives à l'époque. Proche du « hérisson » du *Physiologos*, il peut « renverser son destin symbolique : par la conscience et la pénitence », comme le souligne Arnaud Zucker¹²¹. Ainsi, « les épines pécheresses peuvent se diriger contre le diable ou mieux : retourner secrètement leur pointes vers leur porteur et faire de lui un repentant proche du salut », comme c'est le cas dans les textes de Grégoire le Grand et Raban Maur.¹²²

Le lévrier et le cerf, quant à eux, relèvent d'un champ de valeurs positives, associées à la vigilance active et spirituelle pour le chien de chasse¹²³, à la figure du Christ pour le cerf¹²⁴. La promptitude du cerf l'associe également à la constance infatigable de la foi. Dans la lignée du *Cantique des Cantiques*, il est lié à l'eau vive et à la fontaine de Vérité¹²⁵, présente sur un mode rustique dans la gravure de Pomedelli. Cette allégorie de la Quiétude propose donc une composition de rapports, passant par la vigilance, le repentir et la maîtrise des passions, domestiquées ou chassées, le calme de l'âme purifiée. Dans cette optique, la nymphe couchée au centre inférieur de l'image, sous le socle visuel de l'arbre médian, forme le soubassement du paysage physique et symbolique, au registre supérieur. Le nouage de l'arbre sur lui-même, à la fois double et creux, simple et vert, défait l'alternative propre au croisement des chemins. Il suggère, par le miroir jumeau de ses branches, l'unicité fondamentale qui sous-tend les deux parts du paysage, mi-naturel, mi-civilisé, symbole des différentes parts de l'homme, dont l'accord assure la paix et le repos.

120 Porc-épic ou hérisson ? Le premier était l'emblème royal de Louis XII. Dans le *Physiologos*, le hérisson se délecte des fruits de la vigne (plante spirituelle), comme le renard et le sanglier. Vol ou vocation, exemple ou contre-exemple, le hérisson mêle des valeurs contradictoires. D'une part, l'on associe à cet animal les « épines de la tentation », l'indécence d'un « mode de copulation exceptionnel chez les animaux (face contre face), une vertu (corrélative) d'aphrodisiaque et une « réputation de gourmandise qui fait de lui, chez Ripa, un élément de cet emblème », comme l'affirme Arnaud Zucker, dans son édition critique du *Physiologos* (Cf. *Physiologos ; Le bestiaire des bestiaires*, texte traduit du grec, établi et commenté par Arnaud Zucker, Grenoble, Éditions Jérôme Million, 2004, p. 121). D'autre part, le vol de la vigne (pour en apporter les fruits à ses petits) fait parfois de lui le « bon larron », opposé au « mauvais larron » figuré par le sanglier (op.cit., p. 122). L'homme doit alors imiter le hérisson et nourrir ses enfants des paroles de Jésus Christ.

121 Arnaud Zucker, *Physiologos*, éd. citée, p. 123.

122 *Ibid.*

123 En règle générale, le chien symbolise la vigilance et la fidélité dans la statuaire funéraire chrétienne. Platon en fait l'emblème des gardiens et des philosophes dans la *République* (II, 375 a – 376d, *Œuvres complètes I*, éd. cit., pp. 922-925), pour leur vivacité et leur avidité dans la quête de la connaissance. L'envoyé de Dante, dans la *Divine Comédie* (*Inferno, Canto I*, v. 100-111), est un « *veltro* », un lévrier (« vautre » en ancien français). Symbole de réforme spirituelle et politique, le lévrier chasse la louve de la cupidité. D'autre part, le lévrier crachant le feu représente saint Dominique, dont les moines portent le nom latin de « chiens du Seigneur », *Domini-canēs*. Cf. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont, 1982, p. 243. Au Moyen Âge, des valeurs négatives s'attachent parfois au chien (l'envie, la récidive dans le péché).

124 Les caractéristiques symboliques du cerf chrétien, sont la « rapidité à la course, son habitude de tuer les serpents et sa ramure majestueuse », comme le rappelle Bernard Marillier. La rapidité du cerf symbolise la vigilance et l'acuité de la foi, dans sa quête de vérité. L'aptitude à tuer les serpents, symboles du vice et du diable, montre sa force à combattre le mal, à vaincre les tentations. Après ce repas, le cerf assoiffé se précipite à la source divine, au sommet d'une montagne, selon le *Physiologos*. Chez Origène, la gazelle est associée au Christ selon la vie contemplative, « *Theoria* », le cerf selon la vie active, « *Praxis* ». La ramure du cerf est signe de force dans la foi, de médiation divine, de lumière céleste, de royauté et de beauté, mais Bernard Marillier précise qu'elle « peut être dangereuse dans la traversée des halliers des passions humaines, la *sylva sylvastrum* de Bacon ». Enfin, le brame du cerf fait résonner l'appel de Dieu chez l'âme-épouse. Il existe pourtant une démonologie cerviforme, qui renverse les valeurs de cette figure divine, mais elle associe alors au cerf la queue du dragon et la tête de Lucifer. Cf. Bernard Marillier, *Le cerf : symboles, mythes, traditions, héraldiques*, Coudray-Macouard, Cheminements, 2007, p. 84-87.

125 *Ibid.*

Si l'allégorie du repos entoure d'un bestiaire symbolique (de la vigilance surtout) ces figures couchées mais éveillées, l'allégorie du sommeil ne passe pas nécessairement par la figuration d'un dormeur ou d'une dormeuse. Au contraire même, certaines figures endormies peuvent personnifier d'autres idées que le Sommeil. Les illustrations de *l'Iconologia (overo Descrittione dell'Imagini universali)* de Cesare Ripa (1593), ouvrage allégorique largement diffusé au XVII^e siècle, en fournissent de nombreux exemples, avec notamment la figure de la Paresse (ill. 23a), de la Luxure (ill. 23b), de la Négligence (ill. 23c), de l'Excès dans le manger et le boire (ill. 24)¹²⁶. Dans ce même ouvrage, véritable best-seller de la composition artistique, l'auteur s'inspire d'Hésiode (*Théogonie*) et de Pausanias (*Description de la Grèce*) pour décrire la Nuit et le Sommeil. La figure ailée de la Nuit (*Notte*) ne dort ni ne figure dévêtue, mais, la peau sombre et vêtue d'un manteau bleu constellé, elle tient dans ses bras deux enfants endormis : à droite le Sommeil, sous les traits d'un enfant blanc, à gauche la Mort, sous les traits d'un enfant noir.

Le Sommeil (*Sonno*) apparaît quant à lui sous la forme d'un jeune homme ailé, tenant une corne dans sa main droite, un fouet dans sa main gauche. A demi couché, « *languido* », il est vêtu d'un manteau blanc, doublé de noir, car l'obscurité comme le jour peuvent lui convenir, bien que la nuit lui soit plus commode. La corne, dont sort une fumée, indique la cause du sommeil : les vapeurs qui montent à la tête et troublent la conscience. Le fouet est celui de Mercure, portant aux mortels le sommeil ou la mort. Les ailes et la jeunesse qualifient le sommeil de rapide, quant à l'endormissement, et de plaisant, quant à la durée. Cesare Ripa conclut cette description allégorique par une citation de Sénèque, louant la paisible douceur du sommeil : « *del viver human la miglior parte* ». Le poète latin relie pourtant le sommeil à la mort, son jumeau (« *de la Morte, languido Fratello* »), à travers les mauvais présages et l'abandon léthal. « Père de toutes choses, havre de vie, repos du jour et de la nuit, fidèle compagnon »¹²⁷, le sommeil se porte vers chacun, roi ou serf, afin que tous apprennent, par la fatigue qui les épuise jusqu'à l'os, « *il morire* », c'est-à-dire leur condition mortelle.

D'autres figures allégoriques accentuent, au contraire, la pose du sommeil sans pour autant le figurer directement, telles la négligence ou la luxure (ill. 23a-c), citées plus haut. L'état de somnolence ou de profond assoupissement joue alors le rôle d'indice pour reconnaître un vice ou un péché. L'idée de « Sommeil », en revanche, passe à peine par la figure littérale du dormeur : la Nuit est éveillée, le Sommeil seulement « languide ». Bien davantage, cette idée s'exprime au détour d'un attribut causal (corne et fumée, fouet de Mercure), d'une propriété métonymique (jeunesse, aile) ou d'une relation de contraste (jumeaux blanc et noir).

Ainsi, les allégories du repos et celle du sommeil ne passent pas nécessairement par l'image d'un corps endormi. A ce titre, *l'Allégorie du Sommeil* dessinée par Lelio Orsi (ill. 25) fait, encore aujourd'hui (et sans doute pour longtemps), l'objet d'interprétations contradictoires. Selon G. de Tervarent (1944), ce dessin montre :

en haut à gauche, le Sommeil et son emblème, la chouette ; sous l'orme – l'arbre des rêves chez Virgile (*L'Énéide*, VI, 282-284) –, une femme est étendue, endormie ; ses rêves sont personnifiés à droite, dans le ciel ; mais le jour approche : Apollon et le char du Soleil attelé à deux chevaux apparaissent en bas à droite, tandis que l'Aurore, en bas à gauche, les mains pleines de fleurs s'apprête à quitter son vieux mari Tithon¹²⁸.

Le Sommeil serait donc figuré sous les traits d'un homme barbu, les yeux ouverts, soufflant une nuée de songes sur l'horizon, assis près d'une chouette, au seuil de la représentation. L'ensemble du dessin décrirait la matière abondante et mouvante du rêve, que traverse le char du Soleil, brûlant toute une région du paysage onirique, en bas à droite. La femme nue, endormie sous l'orme,

126 En outre, les figures de la Mélancolie, de la Méditation et de « l'*Otio* » (Oisiveté dérivée de « l'*otium* » latin) arborent également les gestes las, rêveurs ou prostrés, du sommeil : la tête inclinée sur la main, paupières mi-closes.

127 Nous traduisons.

128 Carlo Cinelli, notice de l'œuvre in : *La Renaissance et le rêve, Bosch, Véronèse, Greco...*, éd. citée, p. 64.

symboliserait le sujet d'un rêve dont les objets métamorphosent le paysage au loin. Pourtant, cette interprétation est loin de faire l'unanimité :

En 1978, Gandolfo proposa une tout autre lecture : dans le groupe en bas à gauche, la femme qui tient des pavots dans sa main gauche personnifie la Nuit, et le vieillard qui se couvre de son manteau, le Sommeil ; l'homme à la chouette est Saturne, le dieu de l'âge primordial ; à droite en haut, le cortège mouvementé du Sommeil et de la Nuit est mené par l'Oisiveté, le personnage corpulent et gras ; à son côté, le Silence, un doigt sur la bouche, se retourne vers les Rêves guidés par Morphée (...) qui porte un masque ; en bas à droite surgit le char du Soleil. Il s'agirait donc de l'opposition entre la réalité et le rêve, cette dernière étant vue comme un arrêt négatif, un moment de trompeuses illusions, ou bien de l'Aurore qui défait les faux-semblants de la Nuit ; la femme endormie serait une nymphe, divinité des eaux (en relation avec la source qui jaillit à la hauteur de ses pieds d'un rocher anthropomorphe assimilable à un satyre), et elle personnifierait la Quiétude, plongée dans le sommeil réparateur et oublieuse de toute volupté, dans un état positif d'ataraxie et de repos ; la représentation aurait ainsi un caractère moralisant, qui inviterait le spectateur à s'abstenir de tout plaisir érotique.¹²⁹

Selon cette dernière interprétation donc, le Sommeil apparaîtrait sous les traits d'un vieillard sur le point de s'endormir, tirant la couverture terrestre sur son corps musculeux. La jeune rêveuse de Tervarent se change alors en figure de la Quiétude, éloignant les dangers Paresse et Luxure, loin d'elle-même et du spectateur, dans un nuage de formes brouillées à l'horizon. Ainsi, d'une interprétation à l'autre, le sujet de l'allégorie se déplace et, à chaque fois, loin de figurer le Sommeil de manière générale, l'ensemble de la composition s'oriente vers le Rêve ou bien vers le Repos. La polysémie des figures du sommeil se nourrit de multiples références textuelles, entrelacées et déplacées par la composition de l'image, si bien que l'érudition iconographique ne peut fournir de clé suffisante.

Le sommeil profond se distingue à la fois du rêve qu'il protège, de la mort qu'il évoque et du repos qu'il procure quelquefois, non sans tensions, échanges et recouvrements.

L'hymne à la nuit que Guillaume du Bartas compose pour l'ouverture de *La Première Sepmaine ou Création du monde* (1578), reprend le topos antique de l'égalité des hommes à travers le sommeil et devant la mort, développé par Sénèque. Mais ce topos moral est serti dans l'écrin d'un paysage cosmique et biblique – variation sur les versets de la Genèse – où sommeil et repos conjuguent leurs forces à travers la douceur de l'ombre (nécessaire à la lumière), du silence et de la paix. Loin d'appareiller le sommeil avec le rêve, cet éloge du repos nocturne fait du sommeil le seuil de la vérité. Si la vie est un songe, alors le sommeil apporte en retour son humble sagesse, celle d'une égale humanité :

Ô Nuict, tu vas ostant le masque et la faintise
Dont sur l'humain théâtre en vain on se desguise,
Tandis que le jour luit : ô Nuict alme, par toy
Sont faits du tout esgaux le bouvier et le Roy,
Le pauvre et l'opulent, le Grec et le Barbare,
Le juge et l'accusé, le sçavant et l'ignare,
Le maistre et le valet, le difforme et le beau :
Car, Nuict, tu couvres tout de ton obscur manteau.

129 *Ibid.*

Abréviations :

Pour alléger les notes, toutes les citations de la Bible seront tirées de l'édition de la *Bible de Jérusalem*, traduction française menée sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, édition revue et publiée au Cerf (1973). Nous donnerons le nom du livre biblique et le numéro du verset, suivi du titre abrégé de *Jérusalem* et du numéro de la page citée.

Pareillement, pour le texte de la Vulgate, nous suivons l'édition anglaise des volumes I, III et VI de *The Vulgate Bible, Douay-Rheims Translation*, sous la direction de Swift Edgar (Harvard University Press, 2010-2013), à laquelle nous nous référerons sous le titre abrégé de *Vulgate*, suivi de la numérotation du volume et de la page.

LE SOMMEIL COMME CHUTE LETHARGIQUE



PARTIE I

LE SOMMEIL COMME CHUTE LÉTHARGIQUE

« On tombe de sommeil dans le sommeil : il est lui-même, le sommeil, la force qui se précède et qui entraîne sa puissance dans son acte. (...) Nous disons que le sommeil nous gagne : il gagne sur nous, il étend son emprise et son ombre avec la discrétion et la constance qui sont celles du soir, de la poussière et de l'âge. »¹³⁰



es représentations d'endormis semblent avant tout liées à un imaginaire négatif, celui de la déchéance de l'âme prise de lassitude, du corps épuisé par la fatigue ou bien de l'âme et du corps accablés ensemble par une irréprouvable paresse, voire une mélancolie malade¹³¹. Jean-Luc Nancy a déployé le sens phénoménologique de cette déprise, cette détente que nous éprouvons lorsque, littéralement, nous « tombons de sommeil ». C'est donc par la vision du sommeil comme chute qu'il nous faut commencer notre enquête, afin d'éclairer l'association apparemment évidente de ces valeurs négatives avec des figures endormies.

De nos jours, le qualificatif d'endormi sert encore fréquemment à décrire et critiquer un comportement indolent, négligent ou fainéant. Parfois, il s'agit d'exprimer l'ignorance volontaire de celui qui délaisse l'exercice intellectuel et critique, ou bien plus subtilement de mettre en lumière l'étonnante pauvreté de celui qui ne remet plus en question le savoir acquis, selon la fameuse expression de Kant, remerciant Hume de l'avoir « réveillé de son sommeil dogmatique ». On le voit, cette constellation de valeurs négatives est loin de tisser un sens univoque. Il nous faut donc interroger les liens qui unissent le sommeil à ce large éventail de notions négatives et mettre au jour les différentes correspondances antiques et médiévales dont héritent la pensée et l'art de la Renaissance.

À commencer par l'acédie, la paresse et la mélancolie. En effet, les représentations du moine endormi, des travailleurs (fileuses et paysans) assoupis, mais aussi de Joseph lors de la Nativité et des familles juives en exil (peintes par Michel-Ange dans la chapelle Sixtine) constituent autant de figures variant les aspects et valeurs de cette chute léthargique. Plusieurs symboles et figures animales viennent agrandir ce cortège. La critique du sommeil s'accompagne bien souvent d'un éloge de la vigilance, si bien que les figures endormies prennent leur relief et leur sens par rapport aux figures éveillées qui leur font contrepoint. Bien souvent, cet accompagnement passe par la présence d'un animal et sollicite la riche symbolique des bestiaires médiévaux. Trois espèces retiendront notre attention : le chien, le lion et les oiseaux de nuit, toutes figures traditionnelles de vigilance, aux significations multiples et dont l'endormissement, rare autant que significatif, relève du paradoxe. L'opposition de la veille positive au sommeil négatif se charge alors d'ambiguïtés. Certaines figures divines et humaines étoffent et complexifient également ce contrepoint – en particulier les « repos » ou « sommeils » éminemment positifs, que constituent le Septième Jour et la dormance des saints.

À la vision du sommeil comme chute correspond l'idéal d'une vigilance continue, idéal que formulent à l'époque les règles de vie, religieuses et médicales, et qui s'exprime par une maîtrise et

¹³⁰ Jean-Luc Nancy, *Tombe de sommeil*, Paris, Éd. Galilée, 2007, p. 15.

¹³¹ La « chute » et l'acte de « tomber » renvoient à la fois au sommeil, à la mort et au péché – en français moderne, l'on parle de manière symptomatique du fait « tomber enceinte ». La défaillance unit l'évanouissement léthargique et la chute fautive.

une limitation scrupuleuse du temps de sommeil. Il convient d'interroger les formes religieuses et laïques de cet ascétisme – et les figures associées à cet effort. Existe-t-il un âge, un genre ou un tempérament proprement léthargique ? Un stade de la vie exposant davantage l'âme et le corps aux conséquences funestes du « trop dormir » ? La médecine médiévale et renaissante laisse place, en effet, à l'amalgame entre santé et vertu – caractère physiologique et symptôme moral. Pourtant, certaines voix s'élèvent contre cette économie négative du sommeil. De la fin du Moyen Âge au XVI^e siècle, la notion même d'oisiveté (*otiositas/otium*) connaît de profonds changements : depuis la figure de la fileuse endormie, métaphore de la paresse, jusqu'à celle du sage absorbé par son étude, métaphore de la vie contemplative. Ce changement affecte-t-il la représentation du sommeil ? Pour trouver une critique explicite de ces règles, voire un éloge du sommeil sans limites, il faut se tourner du côté des fabliaux, des discours utopiques et des récits d'exploration. La représentation du sommeil profond donne lieu à d'importantes variations – par inversion, mélange, altération – à travers des œuvres d'art aussi distinctes et riches que le *Pays de Cocagne* de Brueghel, la gravure d'*America* par Stradanus, le *Jardin des délices* de Bosch et la *Création d'Ève* peinte par Véronèse.

Chapitre I

L'héritage antique et médiéval : périls, emblèmes, ambiguïtés

« Le Seigneur punit les oisifs
Et récompense le labeur
Le diable guette l'oisiveté
Et l'ensemence dès qu'il peut. »¹³²

« Je dors, mais mon cœur veille »¹³³

1. Le sommeil vicieux, peccamineux, maladif

a. Le sommeil d'acédie, entre paresse et tristesse

Ce complexe possède une longue histoire et porte, dans le vocabulaire religieux, un nom précis, celui d'acédie, « ἀκηδία » (*akedia*) en grec. L'une des premières descriptions en est donnée par les moines au désert, anachorètes choisissant la solitude radicale et l'arrachement au monde pour mieux se recueillir et se consacrer à Dieu. Il s'agit pour eux du démon de midi, de la tentation qui frappe l'amant de Dieu au plus fort de son oraison, au milieu du jour, lorsque la lumière et la chaleur sont les plus vives. Origène, Évagre le Pontique et Cassien en font une peinture saisissante et d'autant plus accablante que cette tentation vicieuse, ancêtre du péché capital de « paresse »¹³⁴, apparaît alors comme le péril absolu du désespoir, mal être qui éloigne de Dieu, « maladie à mort » comme l'appelle bien plus tard Kierkegaard.

Selon Évagre le Pontique, l'acédie attaque le moine au désert entre la quatrième et la huitième heure, lorsque le soleil est au zénith. L'ascète ressent alors une profonde haine pour lui-même, pour ses semblables et pour le lieu qu'il habite, ainsi qu'un dégoût intense pour le travail. Il s'agite en tous sens, ou bien sombre dans une profonde lassitude. Il désire partir, le salut lui semble toujours ailleurs, mais il s'agite en vain et, à la fin, tombe dans un sommeil profond. Ce dernier peut lui être fatal, car il ouvre la porte à de nombreuses autres tentations. Pour toutes ces raisons, Évagre le Pontique voit dans l'acédie la plus dangereuse et la plus écrasante de toutes les tentations.¹³⁵ Si le

132 Sébastien Brant, *La Nef des fous*, XCVII (1497), trad. Nicole Taubes

133 *Cantique des Cantiques* 5, 2, Jérusalem, p. 954

134 Chez Grégoire le Grand, la liste qui deviendra celle des « péchés capitaux », ne comprend plus l'acédie, ni la tristesse, à la différence des « huit esprits de malice », *logismoï*, décrits par Évagre le Pontique, repris et classés Cassien. Ce dernier reliait alors tristesse et acédie, en tant que vices de l'esprit, purement intérieurs, sans cause extérieure. Grégoire le Grand leur oppose la paresse, en une refonte générale (et non une simple synthèse de l'acédie et de la tristesse) des sept vices principaux. Anne Larue y voit la trace du destinataire propre au discours religieux de Grégoire le Grand, lequel aurait alors en vue l'homme du commun et non plus l'ermite solitaire. Cf. A. Larue, *L'Autre Mélancolie, Acedia ou les chambres de l'esprit*, Paris, Hermann, Éd. des Sciences et des Arts, 2001, p. 40.

135 Cf. Évagre le Pontique, *Traité pratique ou Le Moine, Cent chapitres sur la vie spirituelle*, introduction et commentaire de Gabriel Bunge, trad. de l'allemand par Paul Peternell, Spiritualité Orientale n°67, Abbaye de Bellefontaine, 1996, chap. 12 sur le « démon d'acédie » (pp. 90-92) et chap. 27-29 sur les remèdes à l'acédie (pp. 123-128), notamment les larmes (contre l'endurcissement) et la constance ou persévérance (contre la fuite lâche).

Cf. Evagrio Pontico, *Sentenze, Gli otto spiriti della malvagità*, a cura di Lucio Coco, Roma, Città Nuova Ed., 2010, *Gli otto spiriti.*, chap. VI « sull'accidia », pp. 90-92. Dans ce chapitre, l'acédie est définie comme « atonie de l'âme », une atonie dénaturée, qui porte le moine à une vaine agitation ou bien à fixer continuellement la fenêtre de sa cellule dans l'attente, vaine également, de visiteurs – agitation ou attente auxquelles succèdent la torpeur, l'incapacité de lire sans somnoler. Finalement, le moine en proie à l'acédie tombe dans un léger sommeil, bientôt interrompu par la faim. Le remède désigné est ici le travail manuel et la prière continue. Sur le sujet, cf. Gabriel Bunge, *Akèdia, La doctrine spirituelle d'Évagre le Pontique sur l'acédie*, trad. par Adalbert de Vogüé, Spiritualité Orientale n°52, Abbaye de Bellefontaine, 1991.

danger est grand, toutefois la victoire sur l'acédie est suivie par « un état paisible et une joie ineffable »¹³⁶. Au péril d'acédie, le Père du désert oppose l'endurance et la patience, notamment à travers le travail manuel. L'origine de l'acédie apparaît donc liée au cadre et au mode de vie propres à ces moines solitaires qui vivaient près d'Alexandrie, autour du IV^e siècle après J.-C. Pourtant, la notion n'a pas été inventée par eux. Elle se développe originellement au sein de la littérature grecque, d'Hippocrate aux écrivains hellénistiques en passant par la traduction des Septante, en tant que « manque de soin », en latin *incuria*. Dans son ouvrage *The sin of sloth : Acedia in medieval thought and literature*, Siegfried Wenzel décrit la genèse et l'évolution de ce concept en remontant à Macarius et Origène, en passant par Evagre le Pontique, Maxime le Confesseur et Jean Cassien, jusqu'à Grégoire le Grand, Thomas d'Aquin et la scolastique médiévale. Il suit les prolongements de la notion au XV^e siècle. Selon Wenzel, la disparition du terme technique d'acédie au profit de la paresse (et de la mélancolie également) ne relève pas d'une détérioration sémantique progressive du concept, mais d'accentuations diverses selon les auteurs et les périodes de certains de ses aspects, dans le sens de paresse ou de la tristesse. En ce sens, l'accent déterminant pour l'histoire de l'acédie sera donné par la diffusion populaire du vice au sein du septénaire des péchés capitaux, à travers la pratique de la confession et de la pénitence, développée à partir du IV^e Concile du Latran (1215). Cette orientation opère « a process of de-monasticisation or secularization » [un processus de « dé-monastisation » ou de sécularisation] de l'acédie¹³⁷, selon l'expression de l'auteur.¹³⁸ Nous ne retenons ici que les jalons susceptibles d'intéresser notre étude du sommeil profond, dans sa diversité physique et métaphorique.

Chez Évagre, l'acédie se constitue en image inversée par rapport à l'idéal de perfection ascétique. Selon la définition évagrienne, l'ascétisme consiste dans le fait de maintenir le corps dans un état d'insatiété constant (ne jamais manger ou dormir son content), d'opposer une prompte résistance à tout « esprit de malice » ou « pensée dérangeante » [λογισμός] en demandant l'aide de Dieu et de s'adonner docilement aux activités spirituelles (lecture, prière, liturgie, dialogue avec Dieu, louange), sans laisser l'esprit errer à la dérive. Pour le Père du désert, la perfection réside dans l'acte perpétuel d'une pensée toute à Dieu, inséparable de Lui.¹³⁹ Tentation mortelle, l'acédie menace l'ascétisme dans ses fondations. Il ne s'agit pas seulement, comme ce sera le cas avec son avatar laïc et moderne, la paresse, d'un relâchement physique par rapport aux restrictions et aux prières. Il y va, bien plus profondément, d'une disposition d'esprit sujette aux distractions, par laquelle le moine se détache de Dieu, s'éloigne et s'isole en lui-même. Certes, l'acédie ne se manifeste pas exclusivement par le sommeil, mais si ce dernier en offre le symptôme, c'est bien parce que le sommeil profond menace de clôturer le sujet sur lui-même, sans clé des songes, ni porte ouvrant sur le rêve.

Le *Saint Jean-Baptiste au désert* de Gérard de Saint-Jean¹⁴⁰ offre une saisissante peinture de l'acédie (ill. 26), d'autant plus étonnante qu'elle frappe le précurseur du Christ. Ce dernier porte la traditionnelle barbe de l'ascète et revêt, de manière anachronique, la bure du moine, ceinte du manteau bleu de la Vierge. Plongé dans une stupeur affligée, il adopte la pose du mélancolique et se rapproche ainsi des premiers ermites au désert, en proie au démon de midi. *Ecce Agnus Dei*. L'agneau divin, figure du Christ, repose dans l'herbe verte à ses côtés et tourne son blanc museau aurolé du nimbe cruciforme vers le saint qui l'ignore, tant la pensée qui le préoccupe le détache de la splendeur du paysage environnant. Eden, Judée ou Arcadie, le « désert » fleuri, traversé par un

136 Évagre le Pontique, *Traité pratique ou Le Moine*, éd. citée, p. 90.

137 Siegfried Wenzel, *The sin of sloth : Acedia in medieval thought and literature*, Durham, The University of North Carolina Press, 1969, p. 179.

138 Mais l'histoire ainsi retracée ne fait pas l'économie des heurts, recouvrements, innovations et retours en arrière, contrairement au schéma linéaire de certains historiens. Ainsi Wenzel observe globalement des rapports de continuité entre les VIII^e - IX^e siècles et les XIII^e - XV^e siècles, avec une rupture importante aux XII^e - XIII^e siècles (le treizième siècle jouant le rôle de charnière), tout en soulignant que l'histoire de la notion procède par stratifications et inflexions plus que par substitutions successives (cf. S. Wenzel, *op. cit.*, chap. VII).

139 S. Wenzel, *op. cit.*, p. 13.

140 Geertgen Tot Sint Jans ou Gerrit Gerritz, peintre néerlandais de la seconde moitié du XV^e siècle.

vol d'oiseaux printanier et le cours miroitant d'un ruisseau, terre féconde pour lièvres, biches et autres animaux des prairies et des bois, n'a rien des traditionnelles solitudes de sable brûlant et de rocaille stérile. Le paysage ne possède la fonction de « désert » que pour le saint qui s'en détache, au point d'en désertir les charmes, assis sur un étagement de pierres stratifiées, tournant le dos à la nature riante ainsi qu'à la ville esquissée dans les lointains bleutés. Le trouble qui l'accable fait peser sa tête lourde, le visage figé dans une expression pleine de lassitude, et courbe son dos dans le geste qui deviendra bientôt celui de la Mélancolie, chez Dürer. Le bas du corps, en revanche, est marqué par le second effet de l'acédie, l'agitation ou l'instabilité. La main gauche est refermée sur un pan du manteau bleu, cascading jusqu'au sol en fourmillantes cassures, tandis que les pieds se crispent et se frottent nerveusement, conférant au saint une allure presque maladroitement ou gênée – signe d'un profond malaise¹⁴¹. Le repli du buste et la jointure des pieds inscrivent le personnage dans une boucle fermée sur elle-même, une sorte de coquille, soulignée par l'écrin bleu du manteau. La couleur et la forme de ce manteau jouent le rôle de charnière, liant et séparant le saint par rapport au *locus amoenus* qui l'entoure. Virginal, le bleu du manteau annonce, avec l'agneau divin, la venue du Rédempteur, dont l'éclat envahit la nature alentour. Recouvrant les épaules du saint et chutant, à moitié défait, jusqu'au sol, il détache la figure du fond et renforce le sentiment d'abandon, de négligence qui en émane. Les plis détournent la silhouette, ajoutent au sentiment de dérégulation. Celui qui annonce le Christ d'un index hiératique dans le panneau central du Retable d'Issenheim (ill. 27), apparaît ici dans un retraits d'autant plus paradoxal que sa mélancolie le détache d'une nature luxuriante. Comme si cette dernière exprimait un message de Salut dont le saint ne parvenait plus – ou pas encore – à se faire le porteur. Ce n'est plus le Baptiste qui annonce d'un geste humble et sûr à la fois le Sauveur, mais au contraire, l'agneau divin, placé en marge du personnage impuissant. Dans une inversion significative, l'*Agnus Dei* désigne le Baptiste et semble nous l'adresser – l'adresser au spectateur. Le mal qui frappe cette figure antétype du Christ¹⁴², et renverse son annonce en retard, traverse le temps et propose son miroir aux contemporains du peintre. Car l'acédie frappe les plus saints d'une tristesse qui fait vaciller la foi – et avec elle, le « salut du monde ».

Le sort injuste et funeste qui attend le Baptiste – martyr avant l'heure, annonce de la Passion – pourrait bien être au cœur de l'inquiétude qui le ronge et le tourmente, dans la peinture de Gérard de Saint-Jean¹⁴³. Mais il est sans doute vain de chercher un objet à ce mal qui frappe sans cause déterminée l'ascète au désert, lorsque le soleil brûle haut dans le ciel. En revanche, le ruisseau qui va s'élargissant au second plan ne peut que renvoyer de manière narrative au cours du Jourdain – fleuve dans lequel l'ascète baptisera les futurs chrétiens. Pour l'heure, ce ruisseau ne parvient pas jusqu'au premier plan, aride et rocheux, sur lequel est recroquevillé l'ascète¹⁴⁴. Il n'y parvient pas ou plutôt disparaît. Or, l'image du fleuve représente bien souvent le cours du temps lui-même, l'Histoire¹⁴⁵. La cité qui se profile dans un lointain bleuté nous fournit un indice supplémentaire. En effet, il peut s'agir d'une ville en général, selon l'opposition du monde civilisé au désert sauvage. Mais, cette cité peut en outre évoquer la Jérusalem terrestre¹⁴⁶ et, au-delà du temps, la Jérusalem

141 Il pourrait également s'agir d'un frottement suscité par le refroidissement extérieur du corps, occasionné par le sommeil et les états de somnolence en général, tel que les médecins le remarquent depuis l'Antiquité.

142 Sa vie d'ermite dans le désert de Judée (*Matth.* 3, 4), sa prédication et sa fonction baptismale annoncent les quarante jours au désert du Christ, la nouvelle alliance et le baptême spirituel (*Matth.* 3, 11). De même, son emprisonnement par Hérode et sa décapitation jouent le rôle de prolepse dramatique par rapport à la Passion du Christ.

143 À la manière de certaines figures mélancoliques du Christ lui-même. Cf. Frontispice de la *Petite Passion* d'Albrecht Dürer, où l'Homme de Douleur, presque nu, frêle et couronné d'épines, se tient dans l'attitude du mélancolique.

144 L'acédie se caractérise également par l'aridité, la dureté intérieure. Évagre le Pontique conseille les larmes comme premier et décrit également le sentiment de lenteur, d'étirement du temps et d'insupportable ennui propre à ce mal : « D'abord, [l'acédie] fait que le soleil paraît lent à se mouvoir, ou immobile, et que le jour semble avoir cinquante heures. » (Évagre le Pontique, *Traité Pratique ou Le Moine*, éd. cit., p. 90. Le lit asséché du ruisseau et la lenteur de l'eau dans ce tableau sont emblématiques de l'acédie.

145 Cf. Daniel Arasse, *Histoires de peintures*, Paris, Éditions Denoël, 2004, chap. 2 « La Joconde », p. 30 : « s'il y a un pont, il y a une rivière, qui est le symbole banal par excellence du temps qui passe ». Arasse renvoie à Carlo Pedretti.

146 Géographiquement, en revanche, le Jourdain arrose la ville de Jéricho. Il « descend » (sens étymologique de son

céleste, Cité de Dieu. Dans ce cas, elle relèverait à la fois de la suite de l'histoire de la Passion et de la clôture même de l'Histoire, des fins dernières de l'Humanité. L'escarpement rocheux renvoie, par ailleurs, aux paroles véhémentes et courroucées que le Baptiste adresse à son auditoire :

Et ne vous avisez pas de vous dire en vous-mêmes : " Nous avons pour père Abraham. " Car je vous le dis, Dieu peut, des pierres que voici [*potest Deus de lapidibus istis*], faire surgir des enfants à Abraham [*suscitare filios Abrahæ*].¹⁴⁷

Dès lors, le noir souci qui vient assombrir le front du prophète pourrait bien avoir lieu *avant* que sa mission ne commence, *avant* que le redoutable mangeur de sauterelles ne devienne le Baptiste. Dans ce cas, il s'agirait moins d'une menace de retard, que d'un trouble profond lié aux débuts de la vocation du Baptiste. La colère et le pessimisme du jeune ascète l'éloignent de Dieu au sens d'une distance première que vient combler l'appel divin. L'acédie concerne l'homme que la foi n'a pas encore pleinement éclairé, l'athlète de l'ascétisme que Dieu éprouve et que la grâce n'oriente pas encore¹⁴⁸.

Qu'il s'agisse d'un début ou d'une rechute, l'acédie apparaît toujours comme un éloignement de Dieu, une coupure dans le lien de la foi, dont les conséquences semblent d'autant plus redoutables qu'elles confinent au désespoir, à la tentation radicale, à la négation de Dieu. Thomas d'Aquin souligne cette caractéristique essentielle¹⁴⁹. « Tristesse qui déprime l'âme » [*tristitia quaedam dejectiva spiritus*], l'acédie engendre le désespoir¹⁵⁰. Elle affaiblit la volonté et accable l'âme d'un profond sentiment d'incapacité : incapacité de s'améliorer et d'atteindre la béatitude. Plus profondément, Thomas d'Aquin définit l'acédie comme tristesse spirituelle et dégoût [*taedium*] ayant pour objet le bien divin [*tristitia mentis de bono divino*]¹⁵¹. Lorsqu'elle cède à ce péché, la raison cherche à fuir le bien divin, elle va jusqu'à le prendre en horreur et le détester [*consentit in fugam et horrorem et detestationem boni divini*]¹⁵². En cela, « l'acédie est contraire au précepte de sanctification du sabbat qui ordonne [...] le repos de l'esprit en Dieu [*quies mentis in Deo*]. »¹⁵³ Au contraire, elle engendre le désespoir et la torpeur (ou négligence) par rapport aux commandements divins, ainsi que le papillonnage parmi les plaisirs corporels, la « course vagabonde » autour des fruits défendus¹⁵⁴. Par son rejet du bien divin, c'est-à-dire du repos spirituel, l'acédie pousse l'âme à préférer le repos du corps (torpeur) ou bien l'agitation (errance).

Ce qui nous ramène au mot d'Évagre : « prier sans cesse »¹⁵⁵. Pour l'ascète, vivre en Dieu signifie penser à Lui sans la moindre interruption. Ce mot d'ordre est lié, chez le Père du désert, à un cortège de formules qui invitent le moine à la vigilance et le mettent en garde contre le sommeil et les rêves. Sous cet idéal spirituel de veille et de prière incessantes, repose le concept d'*ἀπάθεια* (*apatheia*), comme liberté par rapport à l'agitation des passions, liberté obtenue à travers le contrôle rationnel sur les sens, les désirs, les sentiments et la mémoire. Le terme appartient au lexique stoïcien. Comme le rappelle Wenzel, la théologie morale chrétienne se l'approprie ensuite, *via*

nom en arabe ; mais le terme signifie aussi « rivière de la peine ou du jugement » en hébreu) des montagnes du Liban et traverse plusieurs lacs (le lac de Tibériade notamment) avant de se jeter dans la mer Morte.

147 *Matth.* 3, 9, *Jérusalem*, p. 1418, *Vulgate*, vol. VI, p. 10.

148 Selon cette interprétation, fondée sur la composition picturale et ses éléments de narrativité, permet de proposer un autre titre, plus adéquat, au tableau : non plus *Jean-Baptiste au désert* mais *La jeunesse de Jean-Baptiste*.

149 Cf. Thomas d'Aquin, *Somme Théologique, La Charité, Tome Second, Ila Ilae, Questions 27-33*, traduction française de J.-D. Folghera, Paris, Tournai, Rome, Desclée & Cie, 1950, Question 35 « L'Acédie », pp. 33-54.

150 Thomas d'Aquin, *Somme Théologique, L'Espérance, Ila Ilae, Questions 17-22*, traduction française par J. Le Tilly, Paris, Tournai, Rome, Desclée & Cie, 1950, Quest. 20 « Le désespoir », art. 4 « Le désespoir a-t-il pour origine l'acédie ? », p. 130.

151 Thomas d'Aquin, *Somme Théologique, La Charité, Tome Second, Ila Ilae, Questions 27-33*, traduction française de J.-D. Folghera, Paris, Tournai, Rome, Desclée & Cie, 1950, p. 47.

152 Thomas d'Aquin, *op. cit.*, Quest. 35, article 3 « l'acédie est-elle un péché mortel ? », p. 46.

153 Thomas d'Aquin, *op. cit.*, p. 47.

154 Thomas d'Aquin, *op. cit.*, Quest. 35, art. 4, p. 52.

155 Évagre le Pontique, *Traité Pratique ou Le Moine*, éd. cit., chap. 49, p. 171.

Clément d'Alexandrie. La position centrale d'*ἀπάθεια* en tant qu'idéal d'accomplissement ascétique, propre au moine du désert, apparaît alors comme une doctrine clairement établie. Ainsi, Évagre lui-même affirme que « Le royaume des cieux est l'impassibilité [*ἀπάθεια*] de l'âme, accompagnée de la science vraie des êtres »¹⁵⁶. À la quiétude du parfait ascète, s'oppose donc l'intranquillité du moine accablé par diverses pensées perverses, l'acédie au premier chef¹⁵⁷.

Nous retrouvons l'association entre les notions de repos et de béatitude, évoquée dans notre prélude. Un tel repos de l'âme, vécu ici-bas par le moine, à l'instar du sage stoïcien, possède la saveur anticipatrice du bien suprême et paradisiaque. Et ce d'autant plus qu'en elle, toute trace de repos physique, de sommeil charnel, a disparu. Le repos de l'âme coïncide avec la parfaite vigilance de l'ascète, la pensée perpétuelle de Dieu. L'acédie, au contraire, agite les passions, endort la raison, emprisonne et distrait le moine, loin de Dieu. Les représentations de l'acédie, au sens historique précis qu'elle revêt, semblent assez rares. Gérard de Saint-Jean ne représente d'ailleurs pas l'acédie historique et religieuse, mais compare le Baptiste à l'anachorète au désert. Le tableau ne montre pas l'acédie à travers le portrait du saint, mais bien plutôt Jean-Baptiste en ermite tourmenté par l'acédie. De manière générale, les peintres se consacrent davantage aux tentations engendrées par l'acédie, à ses effets cauchemardesques et peccamineux, puisque l'acédie est placée par les Pères de l'Église, Jean Cassien notamment, dans un rapport d'enchaînement et d'implication par rapport aux autres vices. L'iconographie des Tentations de saint Antoine explore cette fécondité du mal : l'acédie – ennui au sens fort de tourment – suscite maintes visions démoniaques, monstrueuses ou luxurieuses¹⁵⁸. La représentation du saint au désert alimente sans doute davantage l'idéal de vigilance ascétique, en particulier à travers la figure de saint Jérôme.

Origène propose une autre correspondance, particulièrement intéressante pour notre étude, entre l'acédie, le sommeil et la mort : « l'acédie fait tomber mon âme de sommeil »¹⁵⁹. Selon le commentaire attribué à Origène, le Psalmiste déclare : « Je suis proche de la mort et je n'ai que faire des maux qui m'accablent. Mais toi, conforte-moi dans ta promesse ! ». Un tel état survient, poursuit l'exégète, lorsque l'assaut du péché affaiblit notre contrôle rationnel [*λογισμός*] et produit l'*ἀκηδία*. Mais cette dernière suscite le sommeil et le sommeil provoque la mort... Le Psalmiste déclare que, lorsque son âme est tombée dans l'*ἀκηδία*, dans l'angoisse et le chagrin, alors elle a perdu sa vigilance et s'est effondrée dans le sommeil, ce que le vers dénonce ainsi : « Ne laisse pas le sommeil fermer tes yeux, ni même la somnolence incliner tes paupières ! »¹⁶⁰. Le lien unissant le sommeil et la mort est tissé par la tradition hellénistique, dans les premiers siècles du christianisme. Wenzel rappelle à cet égard certaines croyances gnostiques selon lesquelles, la condition de l'âme humaine après sa chute depuis le Paradis passe par la métaphore du sommeil. L'âme déchue s'est alors empoisonnée, embourbée dans le monde matériel et corrompu. En ce sens, précise Wenzel, « le "sommeil" renvoie à un type d'existence humaine élémentaire. Il implique la perte de toute connaissance par l'homme de sa nature et des buts propres à sa vie. Une grande part de ce *Lebensgefühl*, sans aucun doute, a pénétré les premiers enseignements chrétiens. Il suffit de se souvenir de l'injonction de saint Paul : « Il est grand temps, désormais, de sortir du sommeil : car l'heure du salut est maintenant plus proche que nous ne le croyons (Rom. 13, 11) ». »¹⁶¹ Il nous faudra approfondir, dans une autre partie, ce rapport de gémellité qui unit le sommeil et la mort, et, plus particulièrement, le sommeil et l'ignorance. Comme nous le verrons dans notre seconde partie

156 Évagre le Pontique, *Traité Pratique ou Le Moine*, éd. cit., chap. 2, p. 67.

157 L'acédie relève à la fois des passions de l'âme et du corps, elle constitue une pensée mêlée qui touche le moine en tant qu'animal et en tant qu'homme. Ainsi, le démon de midi s'avère plus dangereux que les autres (qu'il réunit), car il « a coutume d'envelopper l'âme tout entière et d'étouffer l'intellect », Évagre le Pontique, *op. cit.*, chap. 36, p. 142.

158 Cf. André Chastel, « La tentation de Saint Antoine ou Le songe du mélancolique », 1936, *Gazette des Beaux-Arts*, Paris.

159 Le commentaire est attribué à Origène, Wenzel renvoie son lecteur au Psaume 118 (28) et aux *Analecta Sacra Spicilegii Solesmensis* (Paris, 1876ff.III, 263f.) édités par J.B. Pitra. Cf. Siegfried Wenzel, *op. cit.*, pp. 7-8.

160 S. Wenzel, *ibid.* Nous traduisons le commentaire de Wenzel.

161 *Ibid.* Nous traduisons.

consacrée aux figures du repli, cette métaphore est le lieu de nouveaux croisements néoplatoniciens à la Renaissance. Pour le moment, il convient de souligner ce motif que Wenzel nomme « torpeur existentielle » (*existential slumber*) et qui consiste dans ce double mouvement propre à l'acédie : une chute oubliieuse, ignorante d'elle-même, et son effet, la négligence des plus hautes aspirations humaines.

Dans ses *Conférences*, Jean Cassien introduit une analyse très fine de l'engendrement des vices les uns par les autres et de leur éradication, du plus fort au plus faible, grâce aux vertus opposées et avec l'aide de Dieu¹⁶². L'acédie appartient alors aux vices de l'esprit, *vitia spiritualia*, distincts de *vitia carnalia*¹⁶³. Dans cette concaténation vicieuse mais réversible, l'acédie, c'est-à-dire « l'inquiétude et le dégoût du cœur » [*acedia, id est anxietas seu taedium cordis*]¹⁶⁴ constitue le sixième vice parmi les huit qui font la guerre au genre humain. Elle s'enracine dans la tristesse et donne le jour à la colère. Cassien en distingue deux formes. La première nous intéresse tout particulièrement puisqu'elle « précipite à dormir le moine en proie à l'anxiété, [tandis que] l'autre pousse à désertier et à fuir sa cellule »¹⁶⁵. En outre, chaque vice principal possède son propre rameau d'effets pervers¹⁶⁶. Ainsi l'acédie engendre « l'oisiveté, la somnolence, l'humeur acariâtre (rudesse ou insolence), l'inquiétude, le vagabondage, l'instabilité de l'esprit et du corps, le bavardage et la curiosité [*de acedia otiositas, somnolentia, inportunitas, inquietudo, pervagatio, instabilitas mentis et corporis, verbositas, curiositas*] »¹⁶⁷. La généalogie des vices permet d'ordonner les remèdes dans l'ordre inverse. La force [*fortitudo*] permet d'éradiquer le vice d'acédie, puis de s'attaquer à la tristesse et ainsi de suite jusqu'à la racine.

D'autre part, des *Conférences* aux *Institutions cénobitiques*, le remède proposé par Cassien au mal d'acédie change. L'on passe de la force intérieure au travail manuel, déjà recommandé par Évagre mais qui accompagne, semble-t-il, le transfert de la notion d'acédie, du désert au monastère – celui que Jean Cassien fonde précisément à Marseille au début du V^e siècle. Selon Wenzel, l'accent porté sur le travail manuel témoigne d'une étape fondamentale dans l'histoire du vice, le changement d'habitat et de contexte allant de pair avec un changement de nature propre à l'acédie elle-même. Le vice ne se définit plus seulement par la tristesse ou l'ennui¹⁶⁸, mais également par la paresse : *otium* ou *otiositas*. Cette dernière n'apparaît plus seulement comme un rejeton de l'acédie (*Conf.*, V, 16), mais occupe la majeure partie du texte consacré à l'acédie, si bien que les deux termes semblent à présent synonymes (*Inst.*, X, 21). L'oisiveté se trouve alors liée à une forme honteuse de pauvreté [*paupertas*], littérale et figurée : « Non, il ne méritera pas ce vêtement [de gloire] celui qui, dominé par le sommeil de la paresse ou de l'acédie [*somno otii vel acediae*] préfère se couvrir non du fruit du travail mais des haillons de l'inaction [*non industriae suae labore, sed inertiae pannis*] »¹⁶⁹

Nous retrouverons l'héritage de Cassien lorsque nous étudierons l'économie du sommeil et le danger qu'il représente dans les règles monastiques, notamment celle de saint Benoît, influencée par

162 Jean Cassien, *Conférences, I-VIII*, introduction, texte latin, traduction et notes par Dom E. Pichery, Paris, Éd. du Cerf, 1955, Livre V, pp. 188-217. Sur la concaténation et l'éradication des vices, cf. Livre V, 10, 14-16, 23, 27. Dans ce dernier chapitre, Cassien (ou plutôt son personnage, l'abbé Sarapion) le répète : l'ordre à suivre dans la lutte contre les vices change d'un individu à un autre, en partant du vice qui pour lui est le plus grand, jusqu'au plus petit.

163 J. Cassien, *op. cit.*, V, 4, p. 191.

164 J. Cassien, *op. cit.*, V, 2, p. 190.

165 J. Cassien, *op. cit.*, V, 11, p. 201.

166 Cette fécondité du mal, comme nous l'appelions plus haut, rend raison de la diversité des titres attribués à un tableau de Courbet, bien plus récent et néanmoins emblématique pour la transformation de la notion d'acédie en « paresse » et la multiplicité de turpitudes, ici volontairement séduisante, qu'elle engendre. En effet, *Le Sommeil* peint en 1866 à la demande du collectionneur de l'*Origine du Monde* – le diplomate ottoman Khalil-Bey – s'intitule également *Les deux amis* ou *La Paresse et la Luxure*. La toile est aujourd'hui conservée à Paris, au Petit Palais.

167 J. Cassien, *op. cit.*, V, 16, p. 209.

168 Cassien décrit l'acédie comme un enténébrement de l'âme (en contraste avec le soleil de la sixième heure) et comme endormissement de l'âme (incapable de s'adonner à la contemplation), non du corps (*Inst.*, X, 3).

169 J. Cassien, *Institutions cénobitiques*, texte latin revu, introduction, traduction et notes par Jean-Claude Guy, Paris, Éd. du Cerf, 1965, Livre X, chap. 21, pp. 418-419.

les *Institutions*. En outre, ce passage du désert au couvent contribue à éradiquer toute volonté individuelle au profit d'un idéal communautaire d'obéissance (vertu première du moine). *De jure*, aucune pensée solitaire ne viendrait plus troubler le moine et déclencher l'acédie. À l'idéal ascétique d'apathie, se substitue celui d'activité incessante, docile et vigilante¹⁷⁰.

Comme nous l'avons déjà entrevu, il revient à Thomas d'Aquin de mener à bien l'analyse psychologique de l'acédie. Celle-ci n'est plus alors conçue comme l'ennui du moine dans sa cellule, ni comme la négligence dans le service divin – définition qui tend à se diffuser des religieux aux laïcs dès les VIII^e et IX^e siècles – mais de manière plus abstraite en tant que *tristitia de bono divino*, aversion de l'appétit pour le bien suprême, à cause des difficultés physiques qui en conditionnent l'obtention¹⁷¹. Pour le docteur angélique, la nature du vice est donc spirituelle, quoique l'élément qui l'occasionne soit matériel. L'acédie n'est pas une tristesse comme les autres, car son objet est, non pas mondain, mais divin. En cela, l'acédie ne s'oppose pas non plus à n'importe quelle joie, mais au bien suprême et à la vertu de charité, vertu chrétienne la plus haute. En procédant à la conceptualisation du vice, Thomas d'Aquin l'universalise et le détache de toute appartenance à une classe sociale ou à une aire géographique spécifiques¹⁷². Une telle analyse fait émerger le vice d'acédie de la vie affective de l'homme en général. Il s'agit d'un bouleversement émotionnel absolu. Mieux, en s'opposant à la vertu théologale majeure de charité, l'acédie passe alors au rang de « vice théologal », selon l'expression forgée par Wenzel. Il ne concerne pas seulement le rapport à la société, au prochain ou à soi-même, mais il menace le rapport à Dieu, le lien d'amour entre la créature et son Créateur.

Le passage de l'acédie à la paresse ne se fait donc pas de manière simple et continue, mais par accentuations et recouvrements¹⁷³. Au XV^e siècle, l'acédie appartient encore pour certains aux vices de l'esprit ou de l'âme, plutôt qu'à ceux de la chair. La mutation procède par des voies diverses selon les auteurs¹⁷⁴, non sans résidu, ce qui explique une perméabilité chez certains auteurs de la Renaissance entre une acédie paresseuse, liée au symptôme de somnolence, et une acédie tourmentée, liée à la tristesse et au désespoir. C'est le cas notamment chez un auteur comme Charles de Bovelles, pour qui l'acédie renvoie d'une part clairement au vice de paresse, mais s'accompagne en outre d'une portée ontologique fondamentale qui l'associe à la tristesse – *tristitia de bono divino* – en destituant l'homme de son humanité, c'est-à-dire de sa propre divinité, en l'empêchant d'accomplir sa vocation de pérégrination intellectuelle et savante. L'incipit du *Livre du Sage* décrit cette chute inhumaine dans l'édredon de la matière, où l'homme se contente d'être, sans vivre ni sentir, sans penser à plus forte raison. Le philosophe compare l'homme tombé en acédie à un caillou, inerte et latent¹⁷⁵, faisant retour aux profondeurs chthoniennes. À la fin du Moyen Âge,

170 Chez les médiévaux, Wenzel montre la polysémie et l'hétérogénéité des conceptions qui s'attachent à l'acédie. Au XI^e siècle, Pierre Damien, par exemple, pose l'équivalence entre acédie et somnolence, fatigue physique. Le moine doit alors se consacrer avant tout à l'éveil et à la prière. Un siècle plus tard, Bernard de Clairvaux y voit un synonyme de l'inquiétude et de l'agitation spirituelle, opposées au repos contemplatif. Le remède sera alors la constante vigilance.

171 Cf. Thomas d'Aquin, *Somme Théologique, La Charité, Tome Second, IIa IIæ*, éd. citée, Question XX, art. 4 & Question XXXV ; Thomas d'Aquin, *Questions disputées sur le Mal, De Malo*, texte latin de la Commission Léonine, Traduction par les moines de Fontgombault, Paris, Nouvelles Éditions Latines, 1992, Question XI.

172 S. Wenzel, *op. cit.*, p. 46.

173 Cf. S. Wenzel, *op. cit.*, ch. 7. L'historien observe le déplacement de l'acédie au sein de deux schémas traditionnels de classification des péchés, celui des Trois Ennemis (la Chair, le Monde et le Diable) et l'opposition des *vitia spiritualia* aux *vitia carnalia* – déplacement qui s'opère au XIII^e siècle dans le sens d'une association du péché à ses symptômes extérieurs, l'oisiveté, la somnolence et la paresse.

174 Notamment selon le *topos* des « trois Ennemis » : le monde, le diable et la chair.

175 La description de la Paresse dans l'édition française de l'Iconologie de Cesare Ripa (1644) reprend cette analogie et l'associe à la figure de la fileuse assoupie. Cf. C. Ripa, *Iconologie ou Explication nouvelle de plusieurs images, emblèmes, et autres figures hiéroglyphiques, etc., moralisées par I. Baudoin, gravées par J. de Bie, fac-similé de l'éd. de Paris (Mathieu Guillemot, 1644), Dijon, Faton, 1999, p. 162 : Paresse « a pour Embleme une vieille Femme nonchalamment assise sur une Pierre, s'appuyant la teste sur sa main gauche, avec ces mots alentour, TORPET INERS. A quoy i'adjouste qu'à ses pieds se voyent des Quenoüilles rompuës, pour monstrier qu'elle abhorre*

nombreux sont les écrits où figurent les deux acceptions de l'acédie, comme tristesse accablante, tiédeur, dégoût spirituel, et comme oisiveté physique, négligence dans le service divin.

b. « *L'oisiveté est mère de tous les vices* »

La diffusion des péchés capitaux, leur réception populaire et laïque, entraîne un recouplement entre *acedia* et *otiositas* (oisiveté, paresse)¹⁷⁶ à partir des VIII^e - IX^e siècles, qui augmente et culmine du XIII^e au XV^e siècles. L'acédie devient, non sans ambiguïté, synonyme de paresse – un vice auquel tout chrétien peut succomber. Les particularités érémitiques disparaissent. Chez de nombreux auteurs, le concept d'acédie se réduit aux trois aspects principaux de paresse, de somnolence et d'instabilité. Il s'agit alors de punir les effets concrets, extérieurs, du vice et non plus d'exercer un contrôle intérieur sur l'ennui et l'indolence, qualités psychiques indécélables. Les *libri poenitentiales* du XIII^e siècle, manuels à l'usage des prêtres pour la confession et l'administration des peines, comprennent généralement le vice d'acédie, mais n'indiquent de punition que pour l'un de ses trois aspects (paresse, somnolence ou instabilité). Les transformations du concept d'acédie sont donc dues à son transfert et à son application au monachisme occidental ainsi qu'à sa progressive diffusion dans la sphère commune et le monde quotidien¹⁷⁷. Les développements que Wenzel consacre à la littérature pastorale, aux manuels de confession et de catéchisme, sont particulièrement riches et détaillés. Il en ressort une saisie toujours plus extérieure et concrète du péché d'acédie, *via* la confession des fautes commises, et selon les codes rhétoriques propres à certaines formules consacrées¹⁷⁸.

Les *libri poenitentiales* ne sont pas directement liés à des iconographies précises, mais sollicitent des images littéraires, des *topoi* bibliques et moraux, allant jusqu'aux correspondances de l'homme avec la nature (bestiaires moralisés, flore¹⁷⁹, humeurs). Dans cette littérature, les figures¹⁸⁰ bibliques le plus souvent liées à l'acédie sont les vierges folles (*Matt.* 25, 1), Tobias, (*Tob.* 1, 1), Pierre à Gethsémani¹⁸¹ (*Matth.* 26, 36), Elie (*Rois.* 19, 1). Dans sa *Summa de arte praedicatoria*, Alain de Lille propose aux prêtres certains modèles de sermons, dont un *Contra acediam* où sont envisagés plusieurs parallèles quotidiens et bibliques exemplaires. C'est l'acédie qui pousse une main chrétienne à délaissier la charrue, c'est elle qui fait se retourner la femme de Loth vers Sodome, c'est elle qui provoque le recul de Loth sur le chemin de la montagne, elle encore qui, dans le cœur de Ruth, enlève tout désir de retourner au pays de Béthléem¹⁸². La figure de Job sert également de personification exemplaire de l'acédie, alors davantage rapprochée de la tristesse que de la paresse. Judas et Caïn figurent la dimension la plus grave du vice, le désespoir envers Dieu. Les figures testamentaires de la perte de vigilance ou du laisser-aller moral et religieux ne manquent pas non

naturellement le Travailleur; & pour cette raison encore elle tient en main le Poisson appelé Torpille, qui demeure comme immobile, & engourdit les mains de ceux qui le touchent; de mesme que le Paresseux, qui ne bouge d'une place, & qui à son exemple rend faineants ceux qui ont avecque luy quelque sorte de commerce. »

176 Déjà présent chez Cassien, comme Wenzel le souligne à mainte reprise.

177 Cf. S. Wenzel, *op. cit.*, chap. IV « The Popular Image ».

178 La pratique de la confession passe alors par des formules toutes faites du type : j'ai péché par paresse, retard, mollesse, manque de constance, ignorance, etc. Il s'agit de lister les fautes commises à travers leurs étiquettes morales abstraites. Le confesseur préconise le plus souvent les remèdes du travail, de la prière vigilante et de la résidence permanente, pour lutter contre chaque aspect du vice, respectivement la paresse, la somnolence et l'instabilité (S. Wenzel, *op. cit.*, p. 79).

179 Wenzel cite les paraboles de l'arbre stérile (*Luc* 13, 6) et du figuier maudit (*Matth.* 21, 18), mais aussi certains éléments du quotidien, stériles ou inutiles, tels que la terre en jachère, l'eau stagnante, la charrue délaissée, l'armure rouillée, l'air insalubre, le corps immobile où les humeurs s'assèchent, la cale inondée d'un navire, un paysan affûtant en vain sa faux, etc. Nous laissons pour le moment le bestiaire paresseux et les maladies analogues de côté.

180 Au sens exégétique de *figura*, type ouvert aux réseaux d'analogie, de prolepse ou d'analepse, de métaphore également. Cf. Auerbach, *Figura* (1967), traduit de l'allemand par Diane Meur, Paris, Macula, 2003.

181 Nous accorderons un chapitre entier à cette iconographie qui place sous le poids du sommeil non seulement Pierre mais Jacques et Jean, et parfois même les neuf autres disciples.

182 S. Wenzel, *op. cit.*, p. 98.

plus : Samson (*Juges* 16), Siséra (*Juges* 4, 17), Holopherne (*Judith*, 13), Saul perdant sa lance et sa coupe (*I Rois* 26, 7). Tous appartiennent au registre d'un sommeil profond et peccamineux, lié aux péchés de gourmandise (ivresse) et de luxure, selon la fécondité du mal d'acédie évoquée plus haut. Nous reviendrons sur cette triade vicieuse liant paresse, gourmandise et luxure. La parabole des talents (*Matth.* 21, 18), celles de l'invité négligent (*Matth.* 22, 13), du maître de la vigne (*Matth.* 20, 6) et du sommeil démoniaque (*Matth.* 13, 24)¹⁸³ dans les Évangiles, ainsi que l'épisode de la mort d'Eutychus dans les *Actes des Apôtres* (*Actes* 20, 9), appartiennent également à cette réserve pléthorique d'*exempla contra acediam*¹⁸⁴.

Du XIII^e au XV^e siècles, de tels systèmes de correspondances, souvent liés à des méthodes mnémotechniques, font fortune¹⁸⁵ : les manuels d'instruction confessionnelle et de catéchisme, les *Sommes des vices et des vertus* et autres encyclopédies morales ou « Miroirs »¹⁸⁶ se multiplient. Wenzel distingue entre les manuels de catéchisme où la formulation du péché, liée à la confession, devient de plus en plus sèche et stéréotypée d'une part et, d'autre part, les livres à l'usage des confesseurs où chaque vice est l'occasion d'un portrait moral détaillé. Celui qui pêche par acédie s'apparente, dans ce dernier cas, au paresseux au sens où il néglige tout ce qui a trait à la pratique religieuse. Il ne fréquente pas assidûment l'église, oublie de se lever le dimanche et ne prie pas les jours saints. Il s'endort ou bavarde durant l'office, préfère les jeux aux pénitences, s'abstient des pèlerinages en prétextant le danger ou la maladie. La paresse se définit alors comme négligence et s'étend à tout objet, depuis Dieu jusqu'à la famille et au foyer, mais ce laisser-aller s'enracine avant tout dans le manquement au service divin. Wenzel souligne le passage de qualités spirituelles de l'acédie (inattention, dégoût, lenteur d'esprit) aux qualités physiques du comportement négligent (lenteur physique, paresse, incurie).

Le mot de « paresse » en français, dérivé du latin *pigritia* (*sloth* en anglais et *Trägheit* en allemand), devient le nom technique du péché d'acédie, si bien que le terme même d'acédie – que les étymologies médiévales dérivait d'*acidus*, acide, ou, plus rarement, de *cadere*, tomber – ne survit pas dans les langues occidentales¹⁸⁷. Wenzel fait également remarquer que le terme de *quies* évolue de manière symétrique, par rapport au terme *labor* : ce dernier acquiert une valeur morale positive, tandis que l'autre terme, signifiant une tranquillité pleine et entière chez saint Augustin, une paix de l'esprit anticipant sur la béatitude, tend à devenir synonyme, au XIV^e siècle, de paresse¹⁸⁸. Mais le terme qui renforce et redouble le plus fréquemment cette équivalence de l'acédie avec la paresse est celui d'*otiositas*. Ce nom caractérise à la fois l'homme paresseux et celui qui échoue à s'occuper, par impuissance, ennui ou dégoût. Cette inflexion notionnelle est d'autant plus significative qu'elle change en fautes et en défauts les qualités de sagesse, d'étude et de liberté attribuées au terme latin d'*otium*, origine étymologique du terme *otiositas*.

En effet, si les penseurs humanistes redonnent ses lettres de noblesse à l'*otium cum litteris*, la déformation médiévale de l'*otium* antique – temps libre dévolu à l'étude, à la vie contemplative – en

183 Cf. également la parabole du bon grain et de l'ivraie, *Matth.* 13, 24-30 : « Or, pendant que les hommes dormaient, son ennemi est venu, il a semé à son tour de l'ivraie, au beau milieu du blé, et il s'en est allé. »

184 Cette liste de figures et de parallèles n'est bien sûr pas exhaustive. Il faut ajouter les *exempla* tirés de la vie des Pères du Désert, des saints et des moines. Wenzel remarque, par ailleurs, que certaines sources profanes sont parfois sollicitées (Ovide, Horace, Juvénal, Lucain, Sénèque, etc.). Ainsi la célèbre formule de Sénèque, tirée des *Epistulae*, 82, 3 : *Otium sine litteris mors est*, c'est-à-dire « le temps libre sans étude (littéralement : sans les lettres, sans littérature), n'est qu'un temps mort ».

185 Chaque vice est associé à son double, non seulement parmi les typologies bibliques (vétéro- et néo-testamentaires), la faune et la flore moralisés, mais aussi parmi les dons de l'Esprit Saint, les articles du Notre-Père, les versets du Sermon sur la Montagne, les Dix Commandements, etc. Le manuel le plus influent en France est sans doute *La Somme le Roi* du Frère Laurent (1279).

186 Cf. En particulier : Vincent de Beauvais, *Speculum morale*, certainement écrit dans le premier quart du XIV^e siècle et nourri de références à Thomas d'Aquin et Peraldus.

187 Wenzel voit dans ce nom savant d'origine grecque et la complexification croissante de ses définitions théologiques, certaines causes possibles de la désuétude dans laquelle tombe l'acédie, à partir de la Renaissance.

188 S. Wenzel, *op. cit.*, p. 92.

condamnabile *otiositas* (oisiveté) témoigne d'un véritable renversement de valeurs. Positive dans l'Antiquité grecque à travers la notion intraduisible de *skholè*¹⁸⁹ (*otium* en latin), la notion devient globalement négative dans la culture chrétienne occidentale à travers une terminologie variée (*otiositas*, *pigritia*, *desidia*, *acedia*, *torpor*, *somnolentia*, *ignavia*, etc.). Il convient de s'attarder sur la fortune du mot *otiositas*, paradoxalement dérivé d'*otium*, depuis ses origines gréco-latines. Dans le monde romain, la notion opposée de *negotium* (négarion de l'*otium*) renvoyait au domaine économique, difficile à déterminer positivement, du commerce (« les affaires », littéralement « ce qu'il y a à faire »)¹⁹⁰. Le premier sens de *negotium*, synonyme d'*askholia*, est celui d'occupation, d'empêchement, de difficulté – ce qui contrevient à une activité libre. Le deuxième sens de *negotium*, dérivé de *pragma*, désigne la sphère du négoce. La distinction entre *otium* et *negotium* opère donc non *via* la distinction du passif et de l'actif, mais au sein du champ des activités : entre les activités théoriques et les activités pragmatiques¹⁹¹. Plus généralement, l'*otium* caractérise l'homme libre qui peut disposer de son temps et n'a pas besoin de travailler pour subsister. L'homme libre peut ainsi partager son temps entre l'étude et le repos, le loisir personnel d'une part, et l'engagement politique (voire économique) dans la cité, d'autre part. Selon les textes, le contraire de l'*otium* est ou bien le travail, l'occupation économique, ou bien l'engagement politique, la vie citoyenne, ou bien les deux. La disponibilité de la *skholè* distingue radicalement l'homme libre de l'esclave dans la culture grecque. C'est dans cette perspective que s'inscrivent les débats autour de la vie meilleure, synthèse de la vie contemplative et de la vie active, ou bien choix de l'une au détriment de l'autre. Au fil des siècles, dans la culture occidentale chrétienne, la notion de travail est progressivement valorisée au détriment de celle d'*otium*. En contrepartie, cette dernière se trouve réduite et altérée, perçue négativement comme pure et simple paresse. Le *neg-otium*, synonyme des affaires et du commerce mais plus largement de travail, l'emporte alors sur l'*otium*, l'absence répréhensible d'effort et de labeur.

À ce titre, l'on trouve un précédent magistral de la critique de la paresse dans *Les Lois* de Platon. Nous avons brièvement évoqué ce passage dans l'introduction. Au livre VII, l'Athénien discute des occupations de l'homme libre et se livre alors à une critique sans ambages de l'oisiveté et du loisir excessif¹⁹². Il insiste même précisément sur le fait que l'homme libre doit se garder de trop dormir. Il doit anticiper sur tous les gens de sa maison, être le principe même de la veille et du réveil. L'homme libre incarne l'idéal d'absolue vigilance. Éveillés par la philosophie, certains s'adonnent certes au repos de l'âme que requiert la vie contemplative. Mais ce calme et ce retrait, s'ils nécessitent une certaine pause dans le cours des affaires quotidiennes, ne relèvent pas *stricto sensu* du sommeil¹⁹³. En tant que citoyen, l'homme doit veiller constamment à la bonne marche des choses au plan pragmatique¹⁹⁴. Ainsi, comme l'écrit Jérôme Laurent, le bonheur qui passe, selon Platon, par la « réalisation de la justice dans la cité » apparaît avant tout comme un « bonheur d'éveillés et non de dormeurs »¹⁹⁵.

189 Racine étymologique des mots « école », « scolaire », « scolastique », etc.

190 Emile Benveniste, *Le vocabulaire des institutions européennes, I. économie, parenté, société*, Paris, Ed. de Minuit, 1969. Chapitre 11 : un métier sans nom : le commerce, pp. 139-147.

191 La distinction opère également en fonction de la finalité intrinsèque ou extrinsèque de l'activité : l'activité contemplative n'a d'autre fin qu'elle-même (la recherche de la vérité mène à sa connaissance) tandis que l'activité pragmatique qu'est le négoce, par exemple, possède une finalité extérieure (la vente d'une marchandise vise tel gain pécuniaire, ce gain vise à la possession des richesses, elles-mêmes accumulées en vue du bonheur).

192 Platon, *Les Lois*, VII, 806-808, cf. *Œuvres complètes II*, éd. cit., pp. 891-892.

193 C'est la distinction soulignée par Jérôme Laurent entre le repos (*hêsukhia*) et le sommeil (*hypnos*) chez Platon. Le sommeil recouvre seulement en partie la notion de repos, ce qui permet toutefois d'établir « une parenté » entre le sommeil et « la parole philosophique ». « Il est remarquable en ce sens que le dialogue platonicien soit présenté plusieurs fois comme se déroulant le temps d'une *anapausis*, terme signifiant l'arrêt, la pause, mais aussi le sommeil ». Cf. J. Laurent, *op. cit.*, p. 110-111.

194 Platon, *op. cit.*, VII, 808 a-b, p. 892 : « On doit, d'autre part, en restant éveillé la nuit, effectuer les multiples besognes qui font partie de l'administration aussi bien publique que domestique : les magistrats pour le compte de l'Etat, les maîtres et les maîtresses de maison pour leur propre intérieur. »

195 J. Laurent, *op. cit.*, p. 112.

À la limite, ajoute l'Athénien des *Lois*, mieux vaudrait ne pas dormir mais, cela étant impossible, il faut ne garder du sommeil que ce qui est nécessaire à la santé :

De fait, assurément, beaucoup dormir n'est de sa nature en harmonie ni avec notre corps, ni avec notre âme, pas davantage encore avec ce que nous avons à faire dans tous ces domaines ; car, l'homme, quand il dort, est sans valeur aucune, il ne vaut pas du tout plus que s'il n'était pas en vie; au contraire celui d'entre nous qui, au plus haut point, a souci de la vie et de la pensée est éveillé le plus longtemps qu'il peut, ne se gardant de sommeil que ce qui est utile pour la santé ; or ce n'est pas beaucoup, une fois que cela en est venu à être une habitude!¹⁹⁶

Cette vigilance nocturne, il convient de le noter, donne lieu à une certaine surveillance réciproque et, davantage encore, au contrôle moral des individus par celui qui veille et surveille¹⁹⁷. Cependant, Platon use d'un terme spécifique pour parler de la paresse de ceux qui dorment au lieu de veiller aux affaires politiques et domestiques, celui d'*argia*. La critique platonicienne de la paresse valorise donc, en contrepoint, les activités pratiques et théoriques. Très tôt, la paresse – ici *argia* – semble donc avoir été conçue comme un danger pour la société. Mais c'est le sens même de cette paresse qui s'est progressivement modifié au point de désigner l'oisiveté, la négligence religieuse et l'absence de travail manuel.

Dans le sillage du *Roman de la Rose* (c. 1270), la tradition littéraire médiévale cristallise ces linéaments sous la forme séductrice et moralement corruptrice d'Oiseuse, allégorie féminine de l'oisiveté, fille de la Paresse¹⁹⁸. Ainsi dans *Le Chemin de Vaillance* de Jean de Courcy (c. 1424), la vision de Dame Oiseuse fascine le pèlerin et interrompt sa quête. Sa beauté merveilleuse n'a d'égale que l'immobilité prodigieuse qui la caractérise, telle un oiseau dans sa cage. Elle passe le temps doucement à cueillir des fleurs pour tresser de mignons et puérils chapelets. La négligence dans le service divin, caractéristique de l'acédie, correspond à ce trait. Dame Oiseuse conduit le pèlerin à la Tour d'Acédie où dort sempiternellement son père, Paresse, derrière ses fenêtres closes. Sur la promenade qui mène à la Tour, au milieu du marais aux eaux stagnantes, Oiseuse s'interrompt à plusieurs reprises pour se reposer. Tédicité – *taedium vitae* [dégoût de la vie] – verrouille la porte derrière eux. Le Diable est l'instigateur d'un tel Royaume, dont le pèlerin ne s'enfuit qu'à grand peine, grâce au secours de Désir, secondé par Diligence et cinq autres guerriers. Wenzel rapproche la figure d'Oiseuse d'*otiositas*, la fille d'acédie chez Cassien¹⁹⁹. Le lien filial, métaphore de la fécondité du mal, prend le relief saillant de l'allégorie au sein de l'intrigue. L'engendrement des vices s'inverse en séduction trompeuse. À l'instar du Tentateur de la Cathédrale de Strasbourg, Oiseuse charme la vue du pèlerin, tandis que la laideur de Paresse, son père, l'incite – mais trop tard – à prendre la fuite. La fonction d'Oiseuse dans le *Roman de la Rose* est de garder le Jardin des délices²⁰⁰. L'Allégorie de l'oisiveté promet une vie aisée, libérée de tous soucis, à la manière de l'Allégorie du Vice, placée devant Hercule, à la croisée des chemins.

196 *Ibid.*

197 Platon, *op. cit.*, VII, 808 c, p. 892 : les « magistrats qui de nuit restent éveillés dans la cité sont redoutables à ceux qui ont de mauvais desseins ».

198 Cf. Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, édition d'après les manuscrits BN 12786 et BN 378, traduction, présentation et notes par Armand Strubel, Paris, LGF, 1992, pp. 66-73. Dans ces pages, Oiseuse (portière du jardin de Déduit, figure du divertissement) est moins l'allégorie de la paresse, comme ce sera le cas chez Jean de Courcy, que de la coquetterie et des loisirs futiles caractéristiques de l'aristocratie : « elle prenait vraiment du bon temps et du plaisir, car elle n'avait pas d'autre souci et trouble que de se faire une noble toilette » (*op. cit.*, p. 71).

199 S. Wenzel, *op. cit.*, p. 123. Wenzel commente également le *Pèlerinage de vie humaine* de Deguileville, que nous laissons de côté pour notre étude.

200 En ce sens, cette figure ouvre la voie aux fables et peintures du Pays de Cocagne, sur lesquelles nous reviendrons à la fin de notre première partie.

Les éléments de cette littérature didactique se retrouvent *cum grano salis* dans le *Décameron* de Boccace. Dans la huitième nouvelle de la Seconde Journée, l'épouse du fils du Roi de France s'éprend de Gautier, comte d'Anvers. L'attirant dans sa chambre, elle s'offre à lui par des paroles où se fait sentir l'ironie de Boccace :

*Essendo io negli agli e gli ozii ne' quali voi mi vedete [Au milieu des aises et de l'oisiveté où vous me voyez], a secondare li piaceri d'amore e a divenire innamorata mi sono lasciata trascorrere [je me suis laissé entraîner à suivre le penchant des passions et à tomber amoureuse]*²⁰¹.

L'oisiveté d'une femme noble ouvre la voie aux penchants vicieux de la concupiscence, de l'impudeur et de l'adultère. Variation sur le thème biblique de la femme de Putiphar (repoussée par le prophète Joseph) et sur la figure de Dame Oiseuse, cette noble dame se livre au dernier recours de la calomnie, suite au refus du vertueux Gautier.²⁰² Mais l'oisiveté, que la conteuse (Elissa) relie de manière savoureuse ici au péché de luxure, caractérise plus profondément la source et le récit-cadre des dix Journées du *Décameron*. En effet, c'est lorsque « le soleil est haut »²⁰³, après la sieste, que Pampinea, reine de la première Journée, propose à ses six compagnes et à ses trois compagnons, qui comme elle ont fui la peste et les soucis dans cette villa retirée, de passer le temps *novellando*, en contant des nouvelles et en les écoutant. « Avant que vous ayez fini de dire chacun sa petite nouvelle, le soleil aura baissé, la chaleur diminué [*il sole fia declinato e il caldo mancato*], et nous pourrons aller nous divertir où bon vous semblera ». Ce passe-temps honnête permet d'inverser la pente de l'oisiveté, Pampinea « affirmant que trop dormir le jour [est] nuisible [*affermando esser nocivo il troppo dormire il giorno*] »²⁰⁴. Ainsi rectifiée, l'*otiositas*, suscitée non seulement par la sinistre parenthèse de la peste mais aussi par le bon plaisir du romancier humaniste, ouvre un temps libre pour la lecture – nouvel *otium* – au plus grand bonheur des dames²⁰⁵.

La tradition littéraire, chez Boccace en particulier, tend à défaire le lien qui unissait l'oisiveté paresseuse aux seuls objets religieux. Elle ne se manifeste plus seulement dans le service divin, en tant que négligence, bavardage ou somnolence, mais aussi de manière plus générale dans la totalité des activités mondaines et sociales, en tant que travers, penchant au vice menant tout droit à la misère ou à la luxure. En contrepartie, l'acédie – laïcisée, popularisée et réduite à la paresse – est opposée au travail, comme la maladie au remède. Le *negotium*, jadis dévalué, trouve ses lettres de noblesses morales et chrétiennes.

Loin du registre littéraire et profane, la figure de saint Antoine, ermite au désert, incarne cette lutte du travail contre l'acédie. Ainsi, la *Légende dorée* rapporte qu'un jour, alors qu'Antoine :

201 Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a cura di Vittore Branca (6^e ed.), Torino, Einaudi, 1987, Giornata II, Novella 8, 15, p. 262. Traduction française : Boccace, *Décameron* (c. 1350), traduction nouvelle, introduction et notes sous la direction de Christian Bec, Paris, LGF, 2011, Deuxième Journée, 8, p. 188.

202 Nous retrouverons plus tard cette figure de l'ardeur féminine sous les traits d'Aurore, liée au sommeil par plusieurs aspects.

203 Boccace, *op. cit.*, Première Journée, introduction, p. 55 & G. Boccaccio, *Decameron*, ed. cit., Giornata I, introduzione, 109-112, p. 46-47. *Il sole è alto e il caldo è grande* : nous retrouvons le soleil vertical de l'acédie.

204 *Ibid.*

205 Dans le Prologue, Boccace prétend écrire « pour le secours et refuge de celles qui aiment [*in soccorso e rifugio di quelle che amano*] (car aux autres c'est assez de l'aiguille, du fuseau et du rouet [*l'ago e 'l fuso e l'arcolaio*]), raconter cent nouvelles, fables, paraboles ou histoires, comme on voudra les appeler, dites en dix jours par une honnête compagnie de sept dames et de trois jeunes gens, qui se constitua lors de la récente épidémie [*nel pestilenzioso tempo della passata mortalità fatta*], ainsi que quelques petites chansons chantées par lesdites dames pour leur plaisir », cf. Boccace, *op. cit.*, p. 33. Cf. G. Boccaccio, *op. cit.*, Proemio, 13, p. 8. Il n'est sans doute pas anodin que Boccace oppose la lecture au travail de l'aiguille, attribut inutile de la somnolente Acédie.

s'ennuyait dans sa cellule [*dum in heremo tedio afficeretur*]²⁰⁶, il dit : « Seigneur, je veux être sauvé, et mes pensées [*cogitationes*] ne me le permettent pas ! » Alors, sortant de sa cellule, il vit un inconnu qui était assis et travaillait [*operantem*], après quoi il se relevait et pria. Or cet inconnu était un ange, et il dit à Antoine : « Fais ainsi, et tu seras sauvé ! »²⁰⁷.

L'iconographie traditionnelle de l'acédie, telle qu'elle s'élabore dans les premiers calendriers, se dessine en creux dans un rapport de négation privative au travail. Cela apparaît nettement dans la miniature flamande illustrant l'une des pages de la *Somme le Roi* du Frère Laurent, dans l'édition de 1415 (ill. 28) ainsi que dans la xylographie accompagnant le poème XCVII de la *Nef des Fous* de Sebastian Brandt, dans l'édition de 1494 (ill. 29).

La page illustrée de la *Somme le Roi* (ill. 28) présente quatre cases légendées, disposées selon un ordre hiérarchique inverse : les vices en haut, les vertus en bas. Dans la première colonne, la « prouesse », personnifiée par une jeune femme élégante (tenant un médaillon à la main) piétinant un dragon, s'oppose à la vertu de courage ou de force, représentée de façon narrative par la scène biblique de David et Goliath. La colonne de droite nous intéresse davantage, mais procède de la même manière, par renversement. La petite taille de Goliath témoigne, par inversion, de la grandeur de son courage et de sa foi. De même, le geste du semeur acquiert une élégance fluide et, contre toute attente, exprime plus de douceur et de grâce que le lourd sommeil qui accable le paysan paresseux de la case supérieure²⁰⁸. Accoudé sur son genou droit, les jambes et la tête repliées, il laisse glisser son fouet, tandis que les bêtes de somme en profitent pour s'éloigner et brouter l'herbe du champ. Les deux personnifications, de la paresse et du labeur, sont ici séparées mais contiguës.

La xylographie de la *Nef des Fous* (ill. 29) les unit dans une même image, accentuant leurs valeurs respectives et forçant leur contraste. Le paysan qui sème porte l'épée du chevalier de la foi au côté, sa barbe est longue et son menton relevé. Il manifeste les vertus actives de l'homme qui travaille, protège et défend sa terre et sa religion. Son regard porte haut vers le ciel, au-dessus de l'horizon, signe d'une aspiration spirituelle certaine. Sa pauvreté et la dureté de son existence demeurent sans doute liées au péché originel qui voue l'homme, jusqu'à la fin des temps, au travail et à la douleur, *labor et dolor*.

En ce sens, un parallèle s'impose entre cette paradoxale valorisation du travail et la figure du premier laboureur, du premier homme fatigué : Adam. Ce dernier s'endort, non sans raison, auprès d'une Ève entourée d'enfants (Abel et Caïn) et munie d'une quenouille, dans la gravure de Cristofano Robetta (ill. 30). La pioche qui repose, inactive, tête contre terre, suit la diagonale des corps parallèles d'Adam et d'Ève, assis sur de grossiers blocs de pierre, les jambes croisées. Ces blocs massifs et cet outil rivé au sol accentuent l'ancrage terrestre, moralement négatif, de la scène. Le paysage qui entoure la première famille est aride et sauvage, bien que des silhouettes de cités se

206 Cf. Iacopo da Varazze, *Legenda aurea, con le miniature del codice Ambrosiano C 240 inf.*, testo critico riveduto e commento a cura di Giovanni Paolo Maggioni, Edizione Nazionale dei Testi Mediolatini, 2007, p. 190. Le latin du texte d'origine nomme cet ennui « *tedium* », il s'agit ici de l'ennui au sens étymologique et fort du mot : un dégoût profond qui renvoie à l'acédie, « *taedium vitae* », une lassitude et une affliction qui tourmentent et rongent de l'intérieur.

207 Jacques de Voragine, *La Légende dorée* (c. 1255), trad. T. de Wysewa, Paris, Seuil, 1998, chap. XXI, Saint Antoine ermite (17 janvier), pp. 130-131. La biographie, fondée sur les *Vies des Pères*, se termine sous les auspices de la longévité (« parvenu à l'âge de cent cinq ans ») et du dernier sommeil (saint Antoine « s'endormit en paix après avoir embrassé ses frères », p. 132). Le latin d'origine nomme plus précisément le dernier repos : *in pace quievit* (Iacopo da Varazze, *op. cit.*, p. 190). Le travail manuel des ermites relève généralement du tissage. Certains moines avaient coutume de détruire le produit du travail accompli afin de recommencer, indéfiniment (S. Wenzel, *op. cit.*, p. 111).

208 Ainsi, travail (dérivé du latin *tripalium*, engin de torture) et labeur [*labor*] ne sont pas toujours liés à la douleur, *dolor*, dans l'imaginaire médiéval. Certaines représentations privilégient la dimension originelle et naturelle du travail, que le péché d'Adam a rendu douloureux mais qui aurait été nécessaire dès la Création du monde et du jardin d'Eden. Dans cette perspective idéologique, le verset de Job (5 : 6) est le plus souvent cité : *homo nascitur ad laborem*, l'homme est né/fait pour travailler. La pastorale réformiste (Luther, *Commentaire du Livre de la Genèse & Calvin, Commentaires sur l'Ancien Testament* – fait à son tour l'éloge du travail, originellement dénué de souffrance, la paresse relevant dès lors d'un état contre nature.

profilent dans les méandres du fleuve – serait-ce, à nouveau, le cours de l'Histoire ? – derrière leurs épaules. La nudité du couple, le sexe apparent du premier homme et les enfants en bas âge font référence à l'étreinte charnelle et aux douleurs de l'enfantement. Le front soucieux d'Ève reflète l'épuisement qui se lit sur le profil d'Adam endormi. La quenouille sous le bras²⁰⁹, Ève aussi a délaissé son ouvrage pour s'occuper de sa progéniture, peut-être par lassitude également. Ainsi, la fatigue du premier homme annonce les figures du Labeur et de la Paresse, qu'elle investit d'une teneur symbolique et religieuse très forte : la douleur du travail procède du péché originel, mais seul l'effort permet la salvation. De même, la figure d'Ève négligeant son ouvrage renvoie aux représentations de l'Acédie en fileuse endormie (ill. 31a), présente sur le premier calendrier allemand, *Teutsch Kalender* d'Augsburg, illustrant les Quatre tempéraments (ill. 31).

Revenons à la gravure de la *Nef des Fous* (ill. 29). Ici, les deux protagonistes cohabitent dans un même paysage. Loin de s'aventurer vers la pente du pâturage et de lever le regard au ciel, le paresseux vêtu en costume de fou (manteau et coiffe caractéristiques), reste assis à dormir près du feu, non loin d'un ruisseau. Sa bourse est pleine, signe d'une opulence que l'inaction de son propriétaire disqualifie et rend imméritée. Le chef tombant sur la poitrine, l'homme s'est assoupi non pas dans l'acte de filer, mais après s'être interrompu dans son ouvrage (ou avant même de l'avoir commencé) pour allumer le feu. Mieux, « un fil noir, relié au fuseau, marque l'inaccomplissement du travail car l'ensemble fuseau-quenouille est tenu d'une seule main : il faudrait utiliser les deux pour filer et mettre le fuseau en mouvement »²¹⁰. Il tient toujours la pelle à vanner dans sa main droite et « verse dans le feu [...] le grain même que la figure opposée du semeur s'emploie à faire utilement fructifier, à moins qu'elle ne ramasse l'ivraie pour la brûler et que, par synecdoque, elle soit elle-même cette ivraie, future damnée jetée dans la fournaise au milieu des pleurs et des grincements de dents »²¹¹. La souche d'arbre mort qui lui sert de siège renforce la stérilité morale du personnage et s'oppose visuellement à l'abondant feuillage de l'arbre qui se dresse au-dessus de lui, face au semeur – symbole de moisson généreuse et de régénérescence spirituelle. La figure de la fileuse négligemment assoupie apparaît comme un motif récurrent dans la symbolique de l'acédie²¹². « Emblématique de l'*acedia*, le travail du fil ou de la corde, dont on ose se détourner, témoigne d'une capitale insoumission devant l'ennui (monocorde) et le fil (du temps) », comme le résume élégamment Anne Larue dans son essai, *L'Autre Mélancolie*. Les vers du poème de Sebastian Brandt peignent d'un trait mordant et satirique la scène morale qu'illustre à sa manière la gravure. La description critique tourne au pamphlet anti-judaïque :

À tous égards n'est pire fou
 Que fou qui met lenteur en tout,
 Si indolent qu'il est grillé
 Avant de voir qu'il a pris feu. [...]
 Le fainéant n'est propre à rien
 Mais c'est un vrai bonhomme Hiver.
 Dormir est bien tout ce qu'il veut

209 La quenouille semble jaillir de son flanc gauche, par contiguïté spatiale, sur le mode précisément des créations d'Ève où la première femme est figurée – selon des tailles différentes – dans le prolongement de la côte d'Adam ou bien, à mi-corps, extraite de son côté. La pointe de la quenouille perce visuellement son flanc gauche à la manière d'une lance, allusion éventuelle aux douleurs de l'accouchement.

210 A. Larue, *L'Autre mélancolie, Acedia ou les chambres de l'esprit*, Paris, Hermann Éd., 2001, pp. 29-30. Larue note également la féminité propre à ce travail manuel, tissage ou vannerie qui est « à peine un artisanat », *a fortiori* la féminité propre au péché d'acédie, « refus féminin du travail manuel », dont *l'Allégorie de l'industrie* de Goya et la *Fileuse endormie* de Courbet, Parque nonchalante, gardent l'héritage (A. Larue, *op. cit.*, pp. 26-32).

211 *Ibid.*

212 De la fileuse assoupie à l'Ève de Cristofano Robetta, la figure de l'acédie paresseuse prend des traits féminins et semble parfois même s'opposer à la figure masculine du bon travailleur. Il faudrait interroger davantage cette question du genre dans les figures de la paresse. Cf. L'iconographie « inversée » d'Omphale et d'Hercule, ce dernier filant la quenouille, chez Rubens notamment (*Hercule et Omphale*, 1602, 278 x 215 cm, Musée du Louvre, Paris).

Son fief est le bon coin du feu.
 Heureux le vaillant laboureur
 Qui vit oisif n'est qu'un grand fou.
 Le Seigneur punit les oisifs
 Et récompense le labeur.
 Le diable guette oisiveté
 Et l'ensemence dès qu'il peut.
 Oisiveté, mère des vices,
 Fit murmurer fils d'Israël;
 David meurtrier, adultère
 Fut tenté par l'oisiveté.²¹³

Nous reviendrons sur ce lien qui unit la figure du paresseux à l'image (chrétienne) du peuple juif²¹⁴. Mais, l'association s'éclaire déjà, pour peu que l'on mette en perspective ces quelques vers avec la gravure d'Adam et Ève de Cristofano Robetta (ill. 30). Il y va d'un même attachement de la douleur et de la paresse, ici comprises comme pesanteurs matérielles, avec le péché originel. L'Ancienne Loi de Moïse demeure liée par la généalogie matérielle au péché des premiers hommes et à leur paresse native. Seule l'Alliance nouvelle, qui passe par la rupture généalogique de l'Incarnation, peut, dans cette perspective, convertir la paresse en contemplation et repos divins²¹⁵.

La Paresse du fou – juif ou chrétien – s'adosse au travail du paysan²¹⁶. Il s'agit alors à la fois d'un phénomène valorisé – le travail de la terre – et d'une métaphore – le bon grain et l'ivraie, figures de la foi et du péché dans les Évangiles. Plus largement, les inactifs, pauvres et mendiants, prennent les habits de la folie qui ostracise. L'on retrouve ce thème dans une série de gravures, sous le burin de Philippe Galle, à la fin du XVI^e siècle. *La Punition du Fainéant* (ill. 32) fait de l'aparesse un péché de chair lié aux excès de sommeil (ill. 32a), dont les conséquences apparaissent désastreuses pour l'ordre social (ill. 32b). Origine de la pauvreté chez Philippe Galle, la paresse conduit à la mendicité, au crime et à une mort certaine comme l'illustre également, deux siècles plus tard, Hogarth dans sa double série, *Industry and Idleness* (1747). Au début du XVI^e siècle, paresse et injustice constituent les ferments dystopiques de l'Angleterre décrite par Thomas More dans la première partie d'*Utopia* (1516).

Au temps de la Réforme luthérienne, ce n'est plus le paysan paresseux, mais le moine fainéant qui sera stigmatisé²¹⁷. Dans son *Commentaire du psaume CXVII*, Martin Luther met en

213 Sebastian Brant, *La Nef des Fous* [1497], traduction revue et présentation par Nicole Taubes, Paris, José Corti, 2004, poème 97, pp. 283-284. Ce texte a été revu à partir de l'édition savante de 1854, mais cela n'introduit pas de changement par rapport au poème et à la gravure étudiés.

214 Wenzel rappelle que la figure d'Israël en exil, errant dans le désert et refusant la manne céleste, symbolise le dégoût pour le bien divin (nourriture spirituelle) propre à l'acédie. Le peuple élu, perpétuellement puni pour avoir refusé la vie éternelle, offre un modèle typologique pour les prêches *contra acediam* (S. Wensel, *op. cit.*, p. 101). La représentation traditionnelle de la Synagogue aux yeux bandés renvoie à cette ignorance active (cécité) qu'alimente l'acédie paresseuse. La suite du poème de Brant ne brocarde pas seulement les « fils d'Israël » (v. 20) mais prend également pour cible « l'effondrement de Rome » (v. 24), sombrant dans la décadence et l'amollissement après les guerres puniques.

215 Nous poserons plus loin ce problème à partir des figures des Ancêtres peintes par Michel-Ange dans la chapelle Sixtine et celle de Joseph assoupi dans mainte Nativité. L'opposition complémentaire de Marthe et de Marie, de la vie active et de la vie contemplative, participe aussi au réseau iconographique du labeur avec la paresse ou le repos contemplatif.

216 Pour une étude de la figure morale du paysan au Moyen Âge, voir :

- R. Baldwin, « Peasant Imagery and Brueghel's *Fall of Icarus* », *Kunsthistorisk Tidskrift*, LV, 1986, pp. 101-114.

- J. Alexander, « Labeur and Paresse : Ideological Representations of Medieval Peasant Labor », *The Art Bulletin*, vol. 72, n°3 (Sept.1990), pp. 436-452.

217 Ce thème populaire – omniprésent dans le *Décameron* de Boccace, où paresse, luxure et bêtise se conjuguent – est repris par les réformistes en lutte contre la décadence de l'Eglise romaine. La critique de l'*otiositas* et de l'agitation mondaine des moines apparaît chez Érasme, ainsi dans la préface à la seconde édition de l'*Enchiridion militis christiani*. Dans son ouvrage, A. Rausch cite également William Perkins, théologien anglican puritain (*infra*).

garde le chrétien. Dieu ne se laisse pas « satisfaire par le fait que tu deviennes un ascète, un moine, une nonne, un curé. Cela lui plaît beaucoup moins que le plus modeste métier de la terre. »²¹⁸ Dans son ouvrage sur la *Paresse*, André Rausch commente ce renversement du modèle monastique et contemplatif, propre au Moyen Âge. « Luther assimile la paresse monacale au sommeil profond et sonore qu'annoncent les bâillements de l'ennui : "On doit détester leur sommeil pesant et leurs bâillements, leur honteuse paresse, ou leur nonchalante sécurité". [...] Si modeste soit-il, un travail productif apparaît désormais plus conforme aux enseignements de l'Écriture [...]. Luther joue ici sur l'étymologie des mots : *Beruf* (métier) et *Ruf* (appel ou vocation). [...] Le travail étant considéré comme un mandat divin, la richesse devient logiquement le fruit de la foi »²¹⁹, et la pauvreté le signe du péché²²⁰. Les fêtes religieuses, jours chômés, servent de prétexte à la fainéantise et conduisent à la misère, raison pour laquelle leur nombre est drastiquement réduit. Dans l'Angleterre du XVI^e siècle, le problème de la pauvreté et de la mendicité devient une question de première importance, ce dont témoigne la constitution de la « Poor Law » (1597-1601). Un impôt est collecté afin d'acheter des matériaux de base (lin, chanvre, fil, fer) et de donner du travail aux mendiants qui parasitent et menacent l'ordre social²²¹.

L'oisiveté est donc mère de tous les vices²²². L'adage figure au cœur du poème de Sebastian Brant. Ce dicton populaire synthétise de manière sommaire l'idée de la fécondité du mal et de la concaténation des vices, sans l'articulation logique et les arborescences causales qui se dessinaient chez Cassien. La déduction morale cède le pas au lieu commun, que varient d'autres formules suggestives comme celle de « l'oreiller du diable »²²³. Lequel figure dans la célèbre gravure de Dürer, *Le Songe du Docteur* (ill. 37), et dans celle de Brueghel L'Ancien, *Desidia* (ill. 36).

Pour Montaigne, le repos mal ordonné de l'oisif engendre également les monstres de l'imagination, semblables à ces figures cauchemardesques et démoniaques, peuplant les peintures de Bosch et la gravure de Brueghel (ill. 36). La jachère de l'esprit tourne alors à la sauvagerie d'une lande inculte et inhospitalière, elle enfante rêveries et folies dénaturées, à la manière d'une femme produisant, par la seule force de l'imagination, « des amas et pièces de chair informes »²²⁴. Ainsi, l'écrivain retiré du monde – « chez moy » – pensait en vain faire la « plus grande faveur » à son esprit en le laissant « en pleine oisiveté, s'entretenir soy mesmes et s'arrester et rasseoir en soy ». En effet, loin de croître en idées fermes et fortes, son esprit « faisant le cheval échappé », se disperse et s'égaré, enfante « chimères et monstres fantasques les uns sur les autres, sans ordre et sans propos », et s'éloigne toujours davantage du repos et de la connaissance intérieurs. De cet échec naît pourtant l'écriture si singulière des *Essais*, épousant le mouvement d'une pensée toujours insaisissable mais non chaotique, trouvant son unité à travers l'identité personnelle, énigmatique et vivante, de Montaigne lui-même. La mise « en rôle » de l'imagination débridée dessine un « livre à faire »²²⁵, dans le repli tranquille de la bibliothèque, au « sein des doctes Muses ». Comme le formule Starobinski, « écrire constitue l'ultime recours pour se reprendre à la passivité multiforme qui supplante la possession active qu'il [Montaigne] avait espérée »²²⁶.

Si le sommeil de l'oisif engendre des monstres, ces derniers sont loin d'être toujours repoussants. Vénus surgit parfois au moment où, assoupie, la raison baisse la garde. Ainsi le motif de l'oreiller, joint aux quatre figures d'un clerc endormi près du fourneau, d'une femme nue aux

218 Cité par A. Rausch, *op. cit.*, p. 71.

219 *Ibid.*

220 Sur le sujet, cf. Max Weber, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme* (1905), éd. traduit et présenté par Jean-Pierre Grossein, Paris, Gallimard, 2003.

221 A. Rausch, *op. cit.*, p. 75.

222 L'invention de cette formule est généralement attribuée à saint Bernard, qui déclare dans son *De Consideratione* (II, 13) : *Otiositas est mater vitiorum et noverca virtutum*, « l'oisiveté est la mère des vices et la marâtre des vertus ».

223 La formule célèbre de William Perkins est une variation sur ce thème : « the idle body and the idle brain is the shop of the devil », « le corps et le cerveau des oisifs sont l'échoppe du Diable » (A. Rausch, *op. cit.*, pp. 74-75).

224 Montaigne, *Essais*, Paris, Flammarion, 1969, L. I, chap. VIII « De l'oisiveté », p. 69.

225 J. Starobinski, *Montaigne en mouvement*, éd. revue et complétée, Paris, Gallimard, 1982, p. 55.

226 J. Starobinski, *op. cit.*, p. 60.

formes voluptueuses, d'un *putto* et d'un diable, conduit Panofsky à donner une interprétation morale du *Songe du Docteur* d'Albrecht Dürer²²⁷ (ill. 37). Nous avons déjà évoqué cette gravure pour son ambiguïté, en la comparant de manière volontairement anachronique au *Cauchemar* de Füssli (ill. 18). En effet, les deux œuvres, distantes de trois siècles, ont en commun de brouiller les catégories énonciatives, si bien que nous ne savons pas véritablement si la femme plantureuse gravée par Dürer est un personnage jailli du rêve libidineux et paresseux du Docteur ou bien s'il s'agit d'une allégorie présente à ses côtés pour indiquer la nature de son activité (délaissée) voire la critiquer. De même, nous ne parvenons pas à trancher entre l'interprétation intra ou extradiégétique pour la peinture de Füssli (ill. 18). S'agit-il d'une personnification du cauchemar, possession sexuelle et bestiale, ou bien des figures monstrueuses qui apparaissent en rêve à la dormeuse ?

Pour Panofsky, l'homme déjà âgé qui sommeille sur un banc, à la chaleur du poêle, au lieu de travailler ou de prier, « personnifie le vice d'*Acedia* ou la Paresse »²²⁸. Et l'historien ajoute que « cette interprétation de ce qu'on pourrait appeler le "sommeil de l'injuste" était si répandue qu'un coussin à lui seul suffisait à évoquer le péché de paresse : "la paresse est l'oreiller du Diable", disait un proverbe ». Et de citer le poème XCVII de la *Narrenschiiff* : « Un paresseux ne sert à rien qu'à être un loir en hibernation et à réclamer son content de sommeil. Rester assis près du poêle est son délice... Mais le Malin profite de sa paresse, et bientôt y sème ses graines. La Paresse est la mère de tous les vices [...]. David se rendit coupable d'adultère et de meurtre parce qu'il se vautrait dans l'oisiveté »²²⁹. En effet, l'atmosphère hivernale, le poêle, le diable au soufflet et la femme nue apparaissent comme autant de références au poème de Brant²³⁰. Incarnation de la luxure, la femme au premier plan représenterait une Vénus à l'antique, accompagnée d'un Cupidon s'essayant aux échasses. Cet attribut ridicule et puéril renverrait à la vanité dans laquelle se dissolvent les désirs lubriques et coupables du vieillard. L'interprétation de Panofsky délaisse le cadre onirique, mais il se pourrait que le rêve, si rêve il y a, joue ici le rôle d'une médiation entre la paresse et la luxure, entre la cause et son effet vicieux. En un sens traditionnel et médiéval, il s'agit encore de la concaténation des péchés charnels. En un sens moderne et renaissant, l'artiste donne forme, avec cette Vénus « langoureuse et sensuelle », à une nouvelle Idée du beau et non plus seulement à la tentation charnelle. « En même temps qu'il modernise le concept médiéval du "paresseux sujet à la tentation", Dürer "médiévalise" en partie le concept classique de Vénus. »²³¹

En outre, Panofsky met en lumière le geste d'invite qu'adresse la déesse au dormeur, en l'associant à la bague qu'elle porte au petit doigt de la main gauche et à la sphère au sol. Ces indices renverraient à la fameuse légende, connue dans de nombreuses versions depuis le XII^e siècle jusqu'à Heine et Mérimée, au sujet du charme fatale d'une statue de Vénus. Le diable y avait élu domicile et attira près d'elle, dit-on, un jeune homme qui jouait à la *boccia* avec ses compagnons. Dans la gravure, la balle perdue serait évoquée par la sphère au sol. Fasciné par la beauté de la statue, le jeune homme lui passe une bague au doigt. Impossible ensuite de la retirer. Inquiet, malade, le jeune homme n'échappe de justesse à la mort que par l'intervention d'un prêtre qui oblige le diable à rendre la bague et à sortir de la statue. Dans les versions allemandes, le jeune romain est finalement converti au christianisme. Et « la statue, consacrée par le pape, est placée au sommet du château Saint-Ange »²³². Ainsi, le diable au soufflet et la Vénus formeraient un couple démoniaque et tentateur, fatal au jeune homme légendaire comme au vieux paresseux près de son âtre. La gravure de Dürer posséderait l'aspect d'un conte moral et « le titre exact du *Songe du docteur* devrait donc

227 Pour le philosophe Friedrich Theodor Vischer, au contraire, il s'agirait d'une illustration tacite du XIV^e chant de *Illiade* où Héra visite le dieu Hypnos pour lui demander d'endormir Zeus, en échange de la belle Pasithéa.

228 E. Panofsky, *La vie et l'art d'Albrecht Dürer* (1943), trad. par Dominique Le Bourg, Hazan, Paris 1987, p. 115.

229 Traduction donnée par E. Panofsky, *op. cit.*, p. 116.

230 Panofsky cite également la condamnation de l'oisiveté, engendrant la luxure, dans la *Somme le Roi* ou *Livre des vices et des vertus*, du frère Laurent (1279).

231 E. Panofsky, *op. cit.*, p. 116.

232 *Ibid.* Panofsky ne donne pas d'autres indications sur la version allemande de ce conte du XII^e siècle.

être la *Tentation du Paresseux* »²³³. L'enquête iconographique de Panofsky, scrupuleuse et convaincante, laisse pourtant dans l'ombre plusieurs détails, encore mystérieux : la forme singulière du poêle et la position auriculaire du soufflet notamment.

Fondant son interprétation sur des représentations et livres alchimiques de l'époque, Claude Makowski²³⁴ voit dans le poêle du docteur l'athanor de l'alchimiste et dans la Vénus une allégorie précise de la Nature, la déesse Cybèle. « Magna mater », cette dernière désignerait, d'un geste moqueur, le sommeil de l'alchimiste, épuisé par son œuvre interminable. Le démon tentateur lui soufflerait l'appât du gain et l'entraînerait dans un quête perverse de l'or matériel et non spirituel, auquel aspire la mauvaise alchimie²³⁵. Le sommeil ne serait plus un signe de paresse mais de fatigue, voire de mélancolie – la sphère et le *putto* renvoyant à Saturne²³⁶ et aux figures de la Mélancolie – face à l'échec de sublimation de la matière. Le geste de Cybèle serait un geste de dérision, face aux vains espoirs du piètre alchimiste, faisant violence à la nature pour lui extorquer ses secrets. Le soufflet du diable, lié à l'oreille du dormeur, renverrait au sobriquet de « souffleur », attribué par les alchimistes traditionnels et spéculatifs à leurs confrères matérialistes, soufflant sur leur feu pour accélérer la sublimation. Or la constitution de la pierre philosophale – notamment l'œuvre au noir (putréfaction ou corruption) – exigeait un temps particulièrement long, pouvant durer plusieurs mois. Certains artistes de l'époque ne se privent pas de critiquer la quête appauvrissante, absurde et misérable, des alchimistes, comme plus tard Brueghel l'Ancien avec *L'Alchimiste*²³⁷. Pour Makowski, la gravure de Dürer relève encore de la mise en garde et de l'accusation morale, mais selon un objet plus précis (l'alchimie) que celui proposé par Panofsky (le péché de paresse en général)²³⁸. Cette interprétation, fondée sur un corpus plus spécifique et rare, *a fortiori* moins populaire, se fonde davantage sur la psychologie de l'artiste, dont Makowski présente certaines lettres autobiographiques et opinions théoriques²³⁹, que sur la réception sociale de l'œuvre²⁴⁰.

L'interprétation de Makowski fait apparaître des zones de faille importantes dans celle de son prestigieux prédécesseur. Sans trancher ici pour l'une ou l'autre de ces propositions, la digression que l'alternative alchimique suscite nous intéresse à plusieurs titres. Elle éclaire certains détails significatifs (le soufflet, mais surtout le four semblable aux athanors) et révèle l'ambiguïté fondamentale, peut-être même insoluble et constitutive, de cette œuvre – ambiguïté qui affecte la nature même du sommeil. Le dormeur n'est-il qu'une figure morale de la paresse, enchaînée à la luxure, ou bien celle d'un homme fatigué, dont l'épuisement témoigne au contraire d'un labeur acharné ? Ou bien encore, s'agit-il de cette lassitude, propre aux déprises mélancoliques ? Cette

233 *Ibid.*

234 Claude Makowski, *Albrecht Dürer, Le songe du Docteur et La Sorcière*, Éditions Slatkine, Genève, 1999.

235 Le commentaire de Makowski laisse planer un doute quant à la condamnation que la gravure porterait sur l'alchimie en général ou sur la mauvaise alchimie. L'auteur laisse entendre que Dürer utilise la critique de la mauvaise alchimie (interne à l'alchimie elle-même) pour critiquer l'ambition alchimique en général.

236 Cybèle, mère des dieux et source chthonienne de la création, *Magna mater*, est également l'épouse de Saturne. Le *putto* saturnien est associé à la sphère, emblème de géométrie et d'harmonie du monde, et aux échasses en fonction de béquilles, attributs du vieillard-temps qu'est Saturne.

237 Dessin postérieur à la gravure de Dürer, daté de 1558.

238 Makowski va jusqu'à faire de cette gravure une probable illustration de *La Complainte de la Nature à l'Alchimiste Errant*, suivie de *La Réponse de l'Alchimiste à la Nature* de Jean Perréal, dont la publication date pourtant de 1516. Makowski invoque une possible diffusion antérieure du texte par différentes versions manuscrites.

239 Notamment le *Traité des Proportions* (inachevé), Livre III : « N'imaginons jamais faire mieux que ce que Dieu a donné à la Nature produite par Lui./ Car le talent humain est sans force face à la création divine » (C. Makowski, *op. cit.*, p. 101).

240 En revanche, l'analyse porte ses fruits au siècle suivant, puisque la gravure de Dürer est citée au frontispice des *Symboles de la Table d'Or des douze nations* (Francfort, 1617), dans le portrait de Démocrite, à travers la figure nue de la Nature dont le *contrapposto* et la chevelure reprennent ceux de la Vénus-Cybèle de Dürer. Selon Makowski, Nature est ici « représentée de face, en contre-partie. Un voile retenu de manière quasi identique dissimule son sexe, mais cette fois c'est l'alchimiste Démocrite qui la montre du doigt ». Dans le cadre de l'ésotérisme florissant à la cour de Rodolphe II de Prague, la situation – à travers la reprise de ce motif emblématique – serait donc inversée.

polysémie du sommeil et l'énigme dont elle entoure encore certaines œuvres doivent rester présentes à l'esprit et guider notre enquête.

D'autres œuvres présentent, de manière moins incertaine, la concaténation du péché, depuis la paresse jusqu'à la gourmandise et la luxure. Cet enchaînement des vices – formulé de manière circulaire par Bosch dans *Les Sept Péchés capitaux et les quatre dernières étapes de la vie humaine* (ill. 1) – se déploie de manière chaotique et débridée dans la gravure de Brueghel (ill. 36), où la lenteur des escargots, la torpeur nocturne associée à la chouette et le central « oreiller du diable » forment un véritable blason de paresse. Cette région du sommeil vicieux est propice à l'engendrement des péchés charnels : la gourmandise (tablée diabolique, monstres pourvus de couteaux, chariot traînant le glouton dans son lit, chopes de bière, etc.) et la luxure (couple alité sur la gauche notamment). Des figures monstrueuses se disputent un oreiller à l'arrière-plan, tandis que deux dés géants trônent sur une table au-dessus, symbolisant l'excès d'oisiveté, le divertissement et la vanité des jeux de hasard. L'énorme oreiller sur lequel dort la figure féminine, quasiment au centre de la gravure, est tenu par un diable, la gueule ouverte, devant un arbre sec. Un âne couché sur le sol sert de monture empêtrée à cette Dame Oiseuse, pliant le bras dans la pose de la Mélancolie de Dürer (ill. 14 & 38)²⁴¹, les pieds déchaussés. La multiplicité des chemins et des directions qui entourent cette figure, immobile et endormie, tracent un labyrinthe de lente et vaine promenade où la marche, niée par la traction des charriots, est finalement annulée par la pesanteur du sommeil.

Les suites peccamineuses de la paresse trouvent dans les figures bibliques complémentaires de Loth et de Noé des modèles exemplaires. Aux filles de Loth (ill. 124-125), enivrant leur père afin de le séduire et d'en concevoir une progéniture, s'opposent les fils vertueux de Noé, recouvrant d'un geste pudique le corps nu de Noé, alors raillé par leur frère (ill. 122-123). Plus largement, les dormeurs émaillent les scènes de bacchanales, concluant l'ivresse de la transe et de la danse par les effets soporifiques de l'alcool, mais la valeur conférée au sommeil dépend alors de la nature de l'ivresse, physique ou spirituelle. Rappelons, par ailleurs, que la description aristotélicienne de la mélancolie passe par le modèle de l'action physiologique du vin sur le corps²⁴². D'autre part, si l'oisiveté est mère de tous les vices, la nuit est généralement source de tous les dangers. Maints personnages du *Décameron* en font les frais. Le corps vulnérable du dormeur devient la cible idéale des convoitises, des tromperies et des traunderies en tous genres²⁴³.

Le sonnet de Pétrarque, *La gola e' sonno, e l'oziose piume*, unit dans un même vers les trois vices charnels engendrant la perte de la vertu et de la sagesse. Deux siècles plus tard, Francesco Patrizi en commente le sens caché à la lumière de la philosophie néoplatonicienne²⁴⁴, qu'il déclare partager avec le poète du *Canzoniere*. La première partie de son commentaire, liée au premier vers du sonnet, nous intéresse tout particulièrement. En effet, l'exégèse de Patrizi fait du sommeil la métaphore de l'ensemble des vices. L'auteur voit dans l'oisiveté une menace pour la double voie humaine que tracent les vies active et contemplative, et oppose aux trois périls que représentent la sensualité (ou luxure), les passions de l'âme (ou vices) et l'oisiveté (absence de vie active comme de

241 Mais il s'agit du bras droit dans la gravure de Brueghel, et non du gauche, comme chez Dürer. La pose générale renvoie plus généralement à celle des Vénus endormies, souvent couchées sur le flanc droit, comme la *Vénus de Dresde*, et complètement étendues sur le sol contrairement à la pose assise, éveillée, de *Melencolia*.

242 Aristote, *L'Homme de génie et la mélancolie, Problème XXX, 1*, traduction, présentation et notes par Jackie Pigeaud, Paris, Rivages, 1988.

243 Cf. Jean Verdon, *La nuit au Moyen Âge*, Paris, Hachette, 1995, Partie I, pp. 13-88.

244 Francesco Patrizi, *La Città felice; Del medesimo, Dialogo dell'honore, Il Barignano; Del medesimo, Discorso Della diversita de' furori poetici Lettura sopra il sonetto del Petrarca : La gola, e' sonno, e l'oziose piume*, In Venetia, Per Giovan. Griffio, 1580. Voici le sonnet de Pétrarque : « La gola e' sonno, e l'oziose piume./ Hanno del mondo ogni virtù sbandita;/ Ond'è dal corso suo quasi smarrita/ Nostra natura, vinta dal costume;/ Et è si spento ogni benigno lume/ Del Ciel, per cui s'informa humana vita; / Che per cosa mirabile s'addita./ Chi vuol far d'Helicon nascer fiume./ Qual vaghezza di Lauro, e qual di Mirto/ Povera, e nuda vai Filosofia/ Dice la turba al vil guadagno intesa./ Pochi compagni haurai per l'altra via:/ Tanto ti prego, piu gentile spirto./ Non lassar la magnanima tua impresa. »

vie contemplative), la voie étroite de la Philosophie, sous la triple égide du Christ, de Platon et des muses (poètes antiques et modernes).

Contre toute attente, il commence par faire appel à la psychologie d'Aristote pour déchiffrer le sens des trois premiers syntagmes. *La gola*, péché traditionnel de gourmandise ou glotonnerie, renvoie, selon son crible aristotélicien, à la partie végétative de l'âme, liée à la croissance et à la génération. Une vie menée selon cette dernière exprime l'excès luxurieux de ceux qui ne s'inquiètent que de maintenir et reproduire l'espèce.

Il sonno, littéralement le sommeil, est l'un des symptômes traditionnels de la paresse ou de l'acédie, comme nous venons de l'exposer. Mais Patrizi se réfère à la définition aristotélicienne et, ajoute-t-il, médicéenne²⁴⁵, du sommeil comme *legamento de i sensi*, enchaînement des sens. Par là, il en fait le chiffre de la partie sensitive (ou appétitive) de l'âme, attachée aux sensations et aux désirs (*a fortiori* au mouvement), selon un double principe de plaisir et de peine. La vie menée sous la tutelle de cette partie de l'âme n'a rien de spécifiquement humain, elle est animale, bestiale. Nous retrouvons ici la fécondité du mal, attachée à la paresse. En effet, sous l'angle moral, une telle vie exprime non seulement le péché de paresse, mais la somme totale des passions et des vices²⁴⁶ : colère, cruauté, témérité, peur, concupiscence, orgueil, haine, envie, etc.

Chaque vertu consiste, suivant l'éthique aristotélicienne, dans la modération parfaite, et non moyenne ou médiocre, du vice correspondant²⁴⁷. Or la partie intellectuelle (*conoscitiva*) de l'âme est empêchée, par l'isolement – *la remissione & il legamento* – de l'âme irrationnelle (comportant les deux précédentes parties, végétative et sensitive). *Il sonno*, le sommeil – métaphore de la vie irrationnelle, passionnelle et vicieuse – a chassé du monde toutes les vertus, actives et contemplatives. Il a déclenché, en chaîne, les *immoderati affetti*. Par le biais des métaphores poétiques, la rémission qu'est le sommeil, c'est-à-dire l'abandon de l'âme à sa part irrationnelle inférieure, provoque ainsi la fuite des vertus civiles et intellectuelles, et rend l'homme semblable aux bêtes. Car les bêtes sont gouvernées par l'appétit et l'ignorance. Patrizi renvoie son lecteur à la *République* de Platon, où le cœur est personnifié par une bête polycéphale au buste léonin. Le cœur figure la puissance irascible, source des affects. L'homme qui trop s'incline en ce sens devient une bête sans raison. À la métaphore pétrarquiste du sommeil, Patrizi substitue, par glissements successifs, le monstre mythologique de Platon, les transmutations magiques de Circé et d'Alcine²⁴⁸, et la métempsychose des Égyptiens.

Le oziose piume qui concluent cette triade malfaisante sont interprétées comme une image du lit de plumes, par les précédents commentateurs. Contre cette redondance (par rapport à la précédente figure du sommeil), Patrizi préfère y lire une allusion secrète au *Phèdre* de Platon, et aux deux ailes de l'âme humaine : la lumière naturelle et la lumière surnaturelle, la volonté et l'intellect²⁴⁹. Par ces lumières, l'âme peut connaître les choses inférieures et supérieures. Les plumes, dénombrables selon Patrizi, figurent les pensées propres à chaque connaissance. Les âmes qui s'envolent grâce à de telles ailes peuvent devenir *Heroi & Dei*, héros et dieux²⁵⁰. Dès lors, en quoi l'oisiveté [*le oziose piume*] se distingue-t-elle du précédent sommeil [*sonno*] ? Patrizi introduit un déplacement significatif dans la notion d'oisiveté puisqu'il en fait la négligence de l'intellect et de ses lumières²⁵¹. L'aile inactive renvoie à une négligence certes coupable, mais sans lien direct avec

245 F. Patrizi, *op. cit.*, p. 58.

246 *Ibid.* : « Nell'appetitiua hanno albergo, e letto, tutti gli affetti humani, i quali conturbano spesse volte, per la irregularità loro la mente, & questi sono l'ira, la crudeltà, l'audacia, il timore, la cupidità, la superbia, l'odio, l'invidia, e simili altri »

247 *Ibid.* : « tutte le virtù morali, clemenzia, fortezza, temperanza, humiltà, amore, charità, giustizia, liberalità, magnanimità, e l'altre, per le quali si conserva la perfezione di se stesso; e la conservazione de gli huomini. »

248 F. Patrizi, *op. cit.*, p. 59. L'auteur évoque Orphée, Homère et l'Arioste.

249 Mais Patrizi pose une hiérarchie selon laquelle l'aile de l'intellect se guide elle-même et guide l'aide de la volonté. La vie contemplative est ainsi supérieure à la vie active.

250 *Ibid.*

251 F. Patrizi, *op. cit.*, p. 60 : « Lo star adunque in otio, & il non adoperare nessuno de i lumi dell'anima, in cose belle & lodevoli, hanno del mondo ogni virtù sbandita »

la religion ou le devoir moral. Cette négligence correspond en fait à l'ignorance de qui se refuse à mener une vie contemplative. Une ignorance active. Le sommeil réunit donc en une synthèse métaphorique les différents vices (et les principaux péchés). L'oisiveté quant à elle touche à la sphère proprement humaniste de la Philosophie et de la Sagesse, c'est-à-dire de l'*otium* ou *skholè*, permettant de s'adonner à la vie contemplative et active (politique). Négativement, l'oisiveté intellectuelle rejoint sa racine antique d'*otium*.

La suite du sonnet se réfère aux métaphysiques d'Aristote et de Platon pour définir le bien divin, en tant que finalité naturelle, premier principe et origine créatrice du monde. Selon le vers de Pétrarque, *nostra natura vinta dal costume*, c'est l'habitude des sens qui plonge l'intellect et la volonté humaine dans la matière et les unit aux sentiments corporels, contrariant « notre nature » originelle. L'habitude nous empêche ainsi de nous tourner vers le bien suprême qu'est Dieu. L'action mauvaise et dénaturée de la coutume se trouve renforcée par l'emprise de la matière²⁵². Patrizi reprend la théorie néoplatonicienne du *spiritus*, véhicule astral, qui enveloppe l'âme lors de sa descente depuis la huitième sphère jusqu'au limon matériel, en passant par les diverses influences planétaires. Dès lors, la fin de la vie contemplative réside dans la conversion à l'Un, le retour de l'âme vers son origine supracéleste.

L'existence humaine apparaît comme un pèlerinage, suivant la métaphore de la pente étroite et ardue à suivre, légèrement gravie par Mercure et Persée, Pythagore et Jésus-Christ – les philosophes et les poètes, les dieux et les héros antiques. La fallacieuse trinité du premier vers – *la gola e' sonno, e l'oziose piume* – ne conduit qu'à l'illusoire aisance que trace une voie large, plane et droite. La fatigue et la facilité orientent la majorité des hommes sur cette fausse route. C'est le chemin de la concupiscence, des vices et de l'ignorance, qu'emprunte le plus grand nombre. Et le commentaire de Patrizi s'achève sur la vision menaçante d'un monde plongé dans les ténèbres – *le tenebre di una oscurissima notte di ignoranza*²⁵³ – la Nuit de la Raison. La paresse trouve ici un nouveau visage, celui de l'ignardise : ignorance choisie et coupable, fainéantise intellectuelle. Contre cet exil spirituel, Pétrarque exhorte son ami et lecteur²⁵⁴ à emprunter la voie difficile du retour, l'étroit raidillon de la philosophie.

c. Mélancolie et troubles du sommeil

L'acédie apparaît sous maints aspects – tristesse, ennui, dépression, pensée de la mort, etc. – comme l'ancêtre de la mélancolie. Le lien n'est que partiel, cependant, entre les deux notions et les états (davantage psychologique pour la première, physiologique pour la seconde) qu'elles désignent. Certains traités médiévaux²⁵⁵ voient toutefois dans la mélancolie l'une des causes naturelles possibles du péché d'acédie ou de paresse. Héritage de la médecine humorale des Anciens, la « bile noire » tend à naturaliser sur ce qui relevait traditionnellement de la liberté humaine et du péché. Conséquemment, les remèdes permettant de « guérir » de l'acédie mélancolique ne seront plus l'effort patient, le travail manuel ou le recueillement dans la cellule, mais la récréation du corps et de l'esprit²⁵⁶, la marche ainsi que l'adoption d'un certain régime de santé.

La *Novella del grasso legnaiuolo*, évoquée dans notre introduction, met en scène l'étiologie

252 Les premières pages de la *Théologie Platonicienne* de Marsile Ficin décrivent la paresse et la somnolence propres à la matière. L'on retrouve ce champ métaphorique chez Charles de Bovelles, dans le *Livre du Sage* notamment.

253 F. Patrizi, *op. cit.*, p. 63.

254 A la dimension élargie du lectorat de l'opuscule, s'ajoute l'adresse particulière à Hercule Strozzi.

255 Entre autres, chez Guillaume d'Auvergne (*De virtutibus*, 17), Antonin de Florence (*Summa theologica*, II,9) et Roger Bacon (*Moralis philosophia*, III, vii, 8) comme le montre Wenzel, *op. cit.*, p. 58, p. 186 (cf. également pp. 191-194). L'acédie est parfois reliée à la mélancolie, parfois au phlegme (comme dans la *Somme le Roi* de Frère Laurent), suivant l'accentuation mise sur la tristesse ou bien sur l'indolence. Cette prise en compte du tempérament du pécheur procède du tournant pratique du XIII^e siècle, lié à l'économie de la confession et des peines, selon Wenzel.

256 C'est-à-dire la détente par rapport à la concentration et à toute sorte d'effort cérébral d'une part, par rapport aux abstinences et aux veilles excessives d'autre part. Il s'agit donc, entre autres, de dormir davantage.

évolutive et mêlée, à la fois religieuse et physiologique, de ce mal. Le rapide portrait du Grasso montre un individu simple mais non idiot pour autant, possédant une certaine bizarrerie de tempérament²⁵⁷. La première nuit d'insomnie qu'il passe dans la prison de la Mercanzia est marquée par les tourments de l'anxiété : « albagie »²⁵⁸. La peur d'être tenu pour fou et poursuivi par les moqueries des enfants le taraude²⁵⁹. L'angoisse s'intensifie le lendemain, lorsqu'un autre détenu (Giovanni Gherardi da Prato) lui narre les métamorphoses d'Apulée (Lucius)²⁶⁰, d'Actéon et celles des compagnons d'Ulysse par Circé. Mais c'est au prêtre de Santa Felicità qu'il revient de soigner ce que les prétendus frères du Grasso (« transformé » en Matteo) nomment sa « malinconia ». Cette mélancolie proviendrait de son désespoir d'être lui-même, son désir de fuir ses responsabilités (ses dettes notamment) et de changer d'identité. Le malaise physique et le bouleversement moral qu'endure le Grasso deviennent, aux yeux du prêtre manipulé, les symptômes d'un péché mortel, pouvant causer la damnation éternelle de l'âme qui serait tombée ainsi hors d'elle-même. Le dégoût et l'éloignement de soi rappellent en effet le mal d'acédie²⁶¹. Toutefois le discours du prêtre, loin d'aider le Grasso, ne fait qu'augmenter son angoisse²⁶². S'il « guérit » finalement de sa folie, c'est grâce à l'expérience d'un long voyage²⁶³.

Dans leur fameux ouvrage, *Saturne et la Mélancolie*²⁶⁴, Klibansky, Panofsky et Saxl retracent l'histoire de « l'humeur noire », à travers l'évolution des théories médicales et philosophiques antiques et médiévales, jusqu'au tournant de la Renaissance liant mélancolie et génie artistique, dans le sillage de la célèbre gravure de Dürer notamment. Depuis ses origines jusqu'à son analyse détaillée dans *The Anatomy of Melancholy* de Robert Burton, la mélancolie conserve en général ses caractéristiques de sécheresse et de froideur, de tristesse taciturne et de goût pour la méditation solitaire, liées aux troubles majeurs du sommeil que sont l'insomnie et la léthargie ou somnolence intempestive. La pose même du mélancolique rejoint celle des rêveurs et des endormis (planche III).

La redécouverte du *Problème XXX, I* attribué à Aristote (IV^e siècle avant J.-C) – posant la question de savoir « pourquoi les hommes de génie sont-ils mélancoliques ? » – joue un rôle fondamental dans le changement de valeur attribuée à la « bile noire »²⁶⁵. Ce texte distingue la

257 Sur la « bizzarria » du Grasso et la signification de ce mot aux XV^e siècle, cf. A. Rochon, art. cit., pp. 312-313.

258 Antonio Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi, preceduta da La Novella del Grasso* (c. 1480-1487), éd. cit., p. 10.

259 Le Grasso en plaisante lui-même au début de l'histoire, lorsque Donatello l'appelle « Matteo ». Il se compare alors au personnage du peintre benêt dans le *Décameron* de Boccace : « Ohimmè ! Sarei io mai Calandrino, ch'io sia sì tosto diventato un altro senza essermene veduto ? [Hélas ! Je serais donc moi-même Calandrino, pour être devenu si rapidement un autre sans m'en être aperçu ?] » (A. Manetti, *op. cit.*, p. 9). Dans les autres versions, la description de la première nuit en prison sollicite la notion de « malinconia » (Ms Palatino 51) ou bien celle de « fantasia » (version de B. Giambullari et B. Davanzati) pour dépeindre les tourments intérieurs qui assaillent le Grasso pendant son insomnie (cf. le recueil par A. Lanza des différentes versions de la *Novella del Grasso legnaiuolo*).

260 L'homme de lettres érudit qu'est Giovanni da Prato joue peut-être sur l'homonymie de l'auteur et du personnage des *Métamorphoses* en parlant d'Apulée (*Lucius Apuleius*) changé en âne, et non de Lucius.

261 Cf. Antonio Manetti, *op. cit.*, p. 21. La mélancolie augmente encore après la seconde nuit (sous opium), dans la version de Bernardo Giambullari. « Affanno e gran maninconia » [tristesse et grande mélancolie] caractérisent alors l'état d'esprit de celui qui doute de la réalité du monde (et de lui-même) au point d'y voir la continuation du rêve (cf. *Novella del Grasso legnaiuolo*, a cura di A. Lanza, éd. cit., p. 123, strophe 137).

262 Et, pourtant, c'est à l'église Santa Maria del Fiore qu'il se rend le lendemain matin, après la puissante léthargie nocturne causée par l'opium, cherchant un lieu pour se recueillir en lui-même. À nouveau, l'église sert de théâtre à la farce, puisque la victime y retrouve ses bourreaux (Brunelleschi, Donatello et Matteo) et se confie naïvement à eux. Le texte de Manetti élabore de nombreuses correspondances entre les lieux, les figures et les discours, engendrant un effet de symétrie miroitante.

263 Le voyage vient défaire tous les anciens liens de reconnaissance familiale et sociale (en particulier la dépendance maternelle) pour leur substituer l'indépendance d'une fortune neuve.

264 Raymond Klibansky, Erwin Panofsky et Fritz Saxl, *Saturne ou la mélancolie, Études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art* (1964), trad. par Fabienne Durand-Bogaert et Louis Évrard, Paris, Gallimard, 1989

265 Raymond Klibansky, Erwin Panofsky et Fritz Saxl, *op. cit.*, p. 89. Le nom même de « mélancolie » (*melas* = noir) suscite l'idée générale de la nuit et du mal. La substance noire est étymologiquement liée au délire (*mania*, folie et

nature ou tempérament mélancolique – prépondérance naturelle de cette humeur sur les trois autres – des maladies qui procèdent d'une perturbation étrangère et momentanée de la bile noire. L'individu naturellement mélancolique tire ses talents extraordinaires d'un tempérament normalement anormal. Son génie tient le milieu entre deux excès maladifs, celui de l'indolente froideur conduisant au sommeil léthargique et celui de l'enthousiasme brûlant conduisant à la stupidité. Comment expliquer ce paradoxe ? Le *Problème XXX* se réfère au modèle explicatif de l'ivresse. D'une manière analogue au vin, la bile noire posséderait la propriété d'influencer, mais de manière pérenne, la disposition de l'âme, l'ethos de l'individu²⁶⁶. Elle influe de manière impérieuse, permanente et souterraine, sur le tempérament et le caractère d'un homme. Le lien entre mélancolie et sommeil apparaît ici comme un lien causal, d'ordre avant tout pathologique. C'est l'une des conséquences malades possibles d'une altération de la bile noire par refroidissement. L'individu tombe alors de sommeil ou bien s'abandonne à un état d'abattement. Le trop long sommeil et les somnolences diurnes²⁶⁷ sont par là inclus dans une symptomatologie négative de la mélancolie pathologique. Même dans le cas naturel positif, la conclusion du *Problème XXX* invite à tempérer la bile noire afin que le génie ne sombre pas dans la monstruosité, mais devienne excellence et vertu, selon l'éthique aristotélicienne du juste milieu. La bile noire ainsi tempérée, ni trop chaude ni trop froide, ne risque plus de succomber aux écueils pathologiques. Les auteurs de *Saturne et la Mélancolie* commentent en ces termes la menaçante promesse qui entoure la mélancolie naturelle : « le mélancolique talentueux s'avançait sur un sentier étroit entre deux abîmes ».²⁶⁸

Les nombreux autres symptômes (physiques, psychologiques et comportementaux) de la mélancolie pathologique n'intéressent pas directement notre étude, mais en voici une liste (non exhaustive) : calvitie, bégaiement, zéaiement, hirsutisme, maigreur, surtension, anxiété, peur, stupidité, timidité, découragement, concupiscence, misanthropie, etc. Concernant les troubles du sommeil, c'est l'insomnie²⁶⁹ qui caractérise le plus souvent les mélancoliques, et ce de manière positive. L'indifférence au sommeil nocturne procède d'une vigilance et d'une capacité de veille, en quelque sorte innée. Aristote l'observe dans son traité *Du sommeil et de la veille* (III, 457a 29) : les mélancoliques « passent des veilles à étudier, et leur esprit ne se livre pas tout entier au sommeil »²⁷⁰. C'est là une qualité possible du tempérament mélancolique, contrairement aux somnolences chroniques et nocives relevant davantage des maladies atrabillaires.

Le lien entre l'intelligence exceptionnelle et la mélancolie est inversé par Rufus d'Ephèse, suivi par Galien. Pour Rufus et ses successeurs, il y a un lien causal direct de l'intelligence à la mélancolie pathologique. Beaucoup réfléchir rend mélancolique. Les deux mélancolies deviennent ainsi malades, mais l'une est innée, l'autre acquise. Ces deux maladies proviennent de deux biles noires, matériellement distinctes, l'une résultant du refroidissement sanguin, l'autre d'un réchauffement de la bile jaune. Cette théorie médicale, qui efface le lien héroïque entre mélancolie et intelligence exceptionnelle, orientera la tradition scientifique des siècles suivants²⁷¹.

La théorie des quatre humeurs, liée depuis les pythagoriciens au moins aux quatre paires de qualités (combinant chaud, froid, sec, humide), aux quatre éléments (terre, eau, air, feu), puis aux

fureur). Le *Problème XXX* naturalise et transforme en distinction médicale (mélancolie) la différence mythologique entre la fureur divine et la folie humaine (telle qu'elle apparaît notamment dans le *Phèdre* de Platon).

266 Aristote, *L'Homme de génie et la mélancolie, Problème XXX, 1*, traduction, présentation et notes par Jackie Pigeaud, Paris, Rivages, 1988 : « Le vin, donc, crée l'exception chez l'individu [...] pour un court moment, tandis que la nature produit cet effet pour toujours » chez les mélancoliques (953b15), p. 89. Ainsi la bile noire « façonne les caractères [...], comme le vin mélangé à notre corps en plus ou moins grande quantité façonne notre caractère » (955a30), p. 107.

267 Il ne s'agit pas alors du sommeil post-prandial, car une déficience métabolique – produisant en revanche un appétit alimentaire et sexuel excessif – en préserve les mélancoliques, dont la sécheresse et la maigreur sont constitutives.

268 Raymond Klibansky, Erwin Panofsky et Friz Saxl, *op. cit.*, p. 79.

269 A l'insomnie, Asclépiade (premier siècle avant J.-C.) oppose les remèdes du bercement et la musique de l'eau (cf. R. Klibansky, E. Panofsky et F. Saxl, *op. cit.*, p. 96).

270 Sommeil partiel, dont le lion des bestiaires symboliques médiévaux deviendra l'emblème.

271 R. Klibansky, E. Panofsky et F. Saxl, *op. cit.*, p. 101 et suivantes.

quatre âges et aux quatre saisons, parvient aux savants du Moyen Âge et de la Renaissance, selon de multiples variantes et modifications. Le tempérament sanguin, parfois hautement valorisé, apparaît souvent comme l'équilibre humoral naturel. Parmi les trois tempéraments négatifs restants, la mélancolie tend à se confondre avec le phlegme. Progressivement, à partir du Pseudo-Soranus notamment (I^{er} - II^e siècles ap. J.-C.), « mélancolique » prend le sens générique de « malade ». Chez Isidore de Séville se trouve la thèse étonnante selon laquelle la maladie relèverait de la mélancolie, selon une déduction étymologique de mélancolie à partir de « *malus* », mal (mauvais, méchant, malade), adjectif latin dérivé du grec « *mélan* »²⁷². Aussi la mélancolie est-elle généralement perçue durant le Moyen Âge comme une maladie, source de déficiences physiques et de défaillances morales²⁷³.

La vulgarisation de la doctrine des quatre tempéraments passe par les écrits de l'École de Salerne, notamment *La Règle de conduite des Salernitains* du XIII^e siècle²⁷⁴. Dans ce cadre, la somnolence revient généralement au phlegmatique, l'insomnie et la veille studieuse au mélancolique. Du fait de cette diffusion populaire, les traités de médecine se transforment progressivement en traités psychologiques et religieux de caractérologie humaine, aux XIV^e et XV^e siècles. Le phlegme tend à s'associer à la paresse, la mélancolie à la tristesse, voire à l'acédie, bien que, dans ce lexique médical, moral et religieux, les recouvrements sémantiques abondent. La comparaison du *Bâilleur* de Brueghel l'Ancien (ill. 33) avec l'*Acedia* (ill. 34), gravée d'après Philippe Galle, montre à quel point la peinture d'un même vice se métamorphose, en fonction des différentes strates doctrinales. Outre les différences stylistiques, l'allégorie de l'Acédie par Galle (ill. 35) combine l'héritage moral et religieux avec la figure de *Melencolia*. La tête recouverte d'un bonnet de nuit, en chemise, les yeux clos, *Acedia* s'endort en plein jour, à demi assise et accoudée. Les *putti* qui décorent, avec les cuirs enroulés, le cadre ovale du portrait, font varier les façons de dormir, à la manière des grotesques. Par son attitude songeuse, la paresseuse tenant une lampe éteinte semble plus proche de l'allégorie de Dürer – toutefois réduite et rabaissée par son état de somnolence – que du prosaïque *Bâilleur* de Brueghel (ill. 33), impudique et rougeaud. Certains éléments matériels et stylistiques (taille et forme originales, monogramme, sujet, composition) permettent de rapprocher le *Bâilleur* de la *Tête de lansquenet*, œuvre de Brueghel conservée au musée de Montpellier (ill. 34). Le mercenaire furieux et le trivial bâilleur ne constituent pas des portraits déterminés ou d'éventuelles scènes de genre, mais bien plutôt des peintures de caractères ou de tempéraments. En ce sens, il pourrait s'agir d'une suite lacunaire de tableaux représentant les quatre humeurs, à travers leurs vices caractéristiques, ou bien les sept péchés capitaux. *Le Bâilleur* exprimerait la paresse ou le phlegme qui en est cause, *La Tête de Lansquenet* la colère ou la bile jaune qui la provoque.

D'autre part, la diversification génétique de la mélancolie pathologique, systématisée par Avicenne, en fonction des quatre humeurs et de leur combustion, permet très tôt d'affiner l'étiologie du mal et perdure dans la tradition médicale jusqu'aux XVII^e et XVIII^e siècles²⁷⁵. Dans cette perspective, la bile noire altérée par le phlegme et mêlée à lui produit l'inertie, l'absence de mouvement et le repos. Tombé dans l'oubli au Moyen Âge, le *Problème XXX* est redécouvert à la Renaissance. Dans cette perspective, Melanchton en vient à ennoblir les quatre formes de maladie mélancolique (sanguine, mêlée à la bile rouge, au flegme ou enflammée par elle-même) en les ornant dans la mesure du possible de figures classiques et mythologiques. Lorsque « la bile noire est diluée par une grande quantité de flegme, elle engendre une apathie inhabituelle », et Melanchton déclare avoir vu de ses propres yeux :

272 Isidore de Séville, *Etymologies*, IV, 5-7. Cité par R. Klibansky, E. Panofsky and F. Saxl, *op. cit.*, p. 105-106, n. 141.

273 Chez Hildegarde de Bingen, la mélancolie fait suite au péché d'Adam, elle en constitue le châtimeur et le symptôme physiologique, provoquant la noirceur du sang et l'opacité d'une nature intérieure autrefois cristalline et lumineuse. cf. Hildegarde de Bingen, *Les causes et les remèdes*, trad. Pierre Monat, Grenoble, Éd. Jérôme Millon, 1997, pp. 167-171.

274 R. Klibansky, E. Panofsky et F. Saxl, *op. cit.*, pp. 184-185 et suivantes.

275 R. Klibansky, E. Panofsky et F. Saxl, *op. cit.*, p. 151.

un homme à l'esprit dérangé, qui dormait, pour ainsi dire, en permanence, parlait sans expression, et ne se laissait émouvoir par rien, si ce n'est le son de la cithare ; dès qu'il l'entendait, il levait la tête, commençait à sourire et répondait aux questions sur un ton modérément enjoué.²⁷⁶

Mais il revient à Marsile Ficin de donner ses lettres de noblesse à l'humeur saturnienne²⁷⁷. Au XV^e siècle, « la notion semi-théologique d'acédie cède la place à celle, proprement humaniste, de « mélancolie ». »²⁷⁸ Ce changement introduit un renversement de valeur décisif, puisque le mélancolique décrit par Ficin prend les traits de l'homme d'exception du *Problème XXX* et ceux de l'homme furieux, l'enthousiaste du *Phèdre* de Platon. Un tel homme, selon la reprise vertueuse qu'il donnera à sa nature, pourra devenir soit un dieu, soit un démon. Sa planète tutélaire, Saturne, le place sous le signe du génie inimitable ou de la médiocrité absolue – le mélancolique étant, plus que les autres, un homme condamné à être libre, pour reprendre la formulation sartrienne de Klibansky, Panofsky et Saxl. À la « bile noire » qu'il faut tempérer, au risque de succomber à la médiocrité malade d'une mélancolie désastreuse, Ficin oppose la « bile blanche » ou *melancholia generosa*, propice à la plus haute contemplation. Le premier des *Trois livres de la vie* (1489) jette une lumière renouvelée sur la notion de mélancolie, corrélée à l'*otium* humaniste et contemplatif. Concernant les troubles du sommeil propres au mélancolique, Ficin prodigue un éventail élargi de conseils et de remèdes, allant de l'agencement architectural et décoratif de la chambre (s'entourer de lumière et de matières dorées, solaires) jusqu'au régime de vie dans ses plus menus détails (nourriture, sommeil, parfums, passe-temps, etc.). De manière remarquable, la mélancolie est traitée comme un mal affectant avant tout l'*homo studiosus*, l'homme de lettres, savant, poète ou philosophe, et non plus – comme c'était le cas avec l'acédie – l'*homo religiosus*, l'homme de foi, ascète, moine ou clerc. La *vita speculativa sive studiosa* de l'humaniste l'emporte sur l'idée médiévale de la *vita contemplativa sive monastica*.

Le premier des *Trois livres de la vie* montre comment « prendre soin de la santé de ceux qui se consacrent à l'étude des lettres » [*De cura valetudinis eorum qui incumbunt studio litterarum*]²⁷⁹. Derrière la sobriété de la formule transparaît l'originalité revendiquée du projet :

Moi donc, prenant en pitié la destinée si laborieuse de ceux [*Ego igitur sortem eorum laboriosissimam miseratus*] qui entreprennent de cheminer sur la dure voie de Minerve diminuant les nerfs [*qui difficile Minervae minuentis nervos²⁸⁰ iter agunt*], je suis le premier médecin à m'inquiéter de ces hommes affaiblis et malades [*primus tanquam medicus debilibus et valetudinariis adsum*]²⁸¹.

276 Melanchthon, *De anima*, II ; *Corpus Reformatorum*, XIII, col. 83 *sqq.* Passage cité par R. Klibansky, E. Panofsky et F. Saxl, *op. cit.*, p. 153. Melanchthon inclut Démocrite dans sa galerie de portraits héroï-mélancoliques : chez ce dernier, la mélancolie née de la combustion du sang provoque l'hilarité folle et démesurée du contempteur de l'humanité et lui donne une solide longévité. La mélancolie engendrée par la bile jaune conduit à la fureur colérique, à la rage d'Hercule et d'Ajax. Lorsque la bile noire, déjà dominante, s'enflamme, elle produit l'abattement et la misanthropie, personnifiés par le sort de Bellérophon. Mais aucun héros ne donne son nom au dormeur fou que la cithare était seule capable d'éveiller.

277 La tristesse de Pétrarque dans le *Secretum* se rapproche de la mélancolie, à la fois grandeur et folie, mais Pétrarque parle seulement d'*accidia*, notion encore située à mi-chemin entre le péché et la maladie, comme nous l'avons vu.

278 R. Klibansky, E. Panofsky et F. Saxl, *op. cit.*, p. 398.

279 Marsilio Ficino, *Three Books on Life*, critical edition by Carol V. Kaske & John R. Clarke, *Medieval & Renaissance Texts & Studies*, vol. 57, Tempe (Arizona), The Renaissance Society of America, 1998, p. 106.

280 Cf. Note 8 des commentateurs, Carol V. Kaske et John R. Clarke : il s'agit là d'un jeu de mots entre « Minerva » et « minuens nervos » qui se prolonge dans le texte.

281 M. Ficino, *Three Books on Life*, ed. cit., L. I, cap. 1, l. 25, p. 108-109 : « Since I pity the burdensome lot of those who make the difficult journey of Minerva who shrinks the sinews, I am the first to attend as a physician sick and invalid scholars ». Nous proposons une traduction française des passages cités, en nous appuyant notamment sur la traduction (donnée en note et les commentaires) de l'édition anglaise, mais aussi sur la traduction française de Guy

Les quatre premiers chapitres posent le problème de la maladie des studieux. En effet, ces hommes entièrement voués à la vie spéculative ne ménagent pas les instruments matériels de leur étude, que sont l'estomac et le foie, le cœur et le cerveau (I, 1). La faute en revient, dès le troisième chapitre, au déséquilibre humoral introduit par le phlegme ou la mélancolie. Les studieux souffrent de la pituite (phlegme) et de la mélancolie (bile noire), « car ils sont autant insoucieux du reste du corps [*Quantum enim reliquo corpore otiosi sunt*], qu'ils se montrent soucieux du cerveau et de l'entendement [*tantum cerebro ac mente negotiosi*]. »²⁸² Les causes de la mélancolie propre aux hommes de lettres (I, 4) peuvent être célestes (Mercure et Saturne), naturelles (effets de la concentration)²⁸³ ou humaines (effets du détachement) :

À l'accoutumée, toutes ces choses rendent l'esprit mélancolique, l'âme triste et craintive [*Haec omnia melancholicum spiritum maestumque et pavidum animum efficere solent*], tant il est vrai que les ténèbres intérieures, beaucoup plus que celles du dehors, emplissent l'âme d'affliction et d'effroi [*siquidem interiores tenebrae multo magis quam exteriores maerore occupant animum atque terrent*].²⁸⁴

La contemplation détache d'autant plus l'âme du corps que l'objet de sa pensée est spirituel, incorporel. La mélancolie qui en résulte trouve sa cause en l'homme dont les humeurs du corps se refroidissent et se dessèchent, pendant la « vacance de l'âme ». La mélancolie leur confère même l'apparence de la mort :

Aussi leur corps est-il souvent rendu comme à demi-mort et mélancolique [*Hinc corpus eorum nonnunquam quasi semianimum reditur atque melancholicum*].²⁸⁵

L'originalité de Ficin tient au remède proposé, qui est plus et autre chose qu'un remède. En effet, la solution du problème réside dans le mal lui-même. Il ne s'agit pas d'opposer simplement la maladie mélancolique à la nature atrabilaire, comme l'acquis à l'inné. Ficin a déjà distingué parmi les causes pathologiques. Il s'agit de transformer la médecine en éthique, le tempérament en vertu. Et ce en procédant, non pas à une moralisation de l'humeur, mais à la sublimation active du corps à travers le régime et le style de vie. Dans la perspective du *Problème XXX*, la mélancolie apparaît en effet liée à l'inspiration et à l'activité créatrice (I, 5). Malgré ce lien d'exception, l'humeur se fait bien souvent malade. Ficin reprend la distinction entre mélancolie naturelle et mélancolie « brûlée » de quatre sortes, selon les différentes humeurs. À ce titre, l'on retrouve la distinction d'Avicenne, reprise plus tard par Melancton : lorsque l'humeur noire se mêle à la pituite simple (phlegme), elle provoque paresse et engourdissement, paralysie et crainte de tout. Si elle abonde trop, elle fait que « nous ayons l'air de dormir comme accablés par un trop grand poids, en manque d'éperons [*ut nimio pondere praegravati dormire atque egere calcaribus videamur*] »²⁸⁶. Tel est, parmi d'autres maux, le pesant fardeau de la mélancolie. L'humeur noire ne rend les hommes

Le Fevre de la Borderie : *Les trois livres de la vie* [1489], reprod. en fac-similé de l'édition de Paris, Abel l'Angelier, 1582, texte revu par Thierry Gontier, Paris, Fayard, 2000.

282 M. Ficino, *op. cit.*, L. I, cap. III, l. 4-5, p. 112-113 : « For just as they are inactive in the rest of the body, so they are busy in the brain and the mind ». Le texte latin joue sur l'opposition conceptuelle et verbale de l'*otium* et du *negotium*, du temps libre conçu comme oisiveté d'une part et de l'étude conçue comme travail prolifique d'autre part. Notre traduction cherche à rendre le jeu de mots, mais laisse malheureusement dans l'ombre ces deux notions.

283 La concentration retient l'âme au centre de l'homme comme l'humeur noire, froide et sèche, semblable à la terre.

284 M. Ficino, *op. cit.*, L. I, cap. IV, l. 35-37, pp. 114-115 : « All these things characteristically make the spirit melancholy and the soul sad and fearful – since, indeed, interior darkness much more than exterior overcomes the soul with darkness and terrifies it ».

285 M. Ficino, *op. cit.*, L. I, cap. IV, l. 42-43, pp. 114-115 : « Hence their body is often rendered as if it were half-alive and often melancholic ».

286 M. Ficino, *op. cit.*, I, 5, l. 41-42, pp. 118-119 : « [the black bile should not be so great in quantity that], burdened with too much weight, we seem to sleep and to need spurs. »

ingénieux que lorsqu'elle est modérée et mêlée à la bile jaune et au sang, ce qui l'embrase sans la brûler et la réduire en cendres, mais produit une grande et durable splendeur (I, 5). La bile noire ainsi tempérée est changée en or luisant, rouge et brûlant (I, 6), selon une métamorphose qui s'apparente à la sublimation alchimique²⁸⁷. L'humeur recomposée *s'irise* en diverses couleurs à travers le cœur brûlant [*velut Iris trahit varios flagrante corde colores*]²⁸⁸. L'analogie avec la déesse arc-en-ciel, Iris, n'est pas simple ornement. Car la mélancolie transformée devient source d'inspiration et se fait, à son tour « messagère des dieux ». Plus véhémement et persévérante dans sa quête spéculative et poétique, l'âme devient créatrice :

Quel que soit l'objet de sa quête, elle le découvre²⁸⁹ plus facilement [*facilius quaecunque investigaverit, invenit*], le perçoit clairement [*clare perspiciit*], en juge avec une franche distinction [*sincere diiudicat*] et retient longtemps le fruit de son jugement [*ac diu retinet iudicata*].

Mélancolie généreuse donc. Ses trois aspects – céleste, naturel et humain – inversent leurs effets néfastes en qualités fécondes. La tutelle *céleste* de Mercure et de Saturne constitue désormais une source d'élévation, la promesse d'accéder au secret. Le *naturel* mélancolique, propice à la concentration, n'enferme plus le studieux au centre aride et glacial d'un monde intérieur, plus effrayant que les ténèbres extérieures. Au contraire, cette tendance à la concentration engendre une correspondance heureuse entre l'âme et « le centre du monde ». La mélancolie blanche donne toute sa profondeur à la méditation. Elle « recueille l'âme en son propre centre [*in suum centrum animum colligit*], aspire toujours au centre de toutes choses [*semper rerum omnium et centra petit*], et pénètre au plus profond de leur cœur [*et penetralia penetrat*]²⁹⁰. Enfin, la mélancolie ne se limite pas au revers extérieur d'un corps hébété, comme à demi-mort, mais elle dispose à la philosophie, détache l'âme du corps et la divinise en en faisant « l'instrument des choses divines » [*divinorum instrumentum*]²⁹¹ :

Ainsi, l'âme est emplie d'en haut par les influences divines et les oracles [*Unde divinis influxibus oraculisque ex alto repletus*], elle invente toujours des nouveautés extraordinaires [*nova quaedam inusitataque semper excogitat*] et prédit l'avenir [*et futura praedicit*].²⁹²

À ce prix, il convient de ne pas négliger l'humeur noire, car en elle gît la promesse d'une « bile blanche » [*candida bilis*] qu'il « faut rechercher et nourrir par-dessus tout » [*querenda et nutrienda est tanquam optima*], comme il faut par-dessus tout éviter l'humeur noire, bouleversement néfaste [*dira res est*] qu'instaure un mauvais démon [*ut a malo daemone eius impetus instigari*]²⁹³. Cette transformation humorale est secondée par une stricte discipline du corps (I, 7). Le studieux doit lutter contre cinq ennemis : phlegme [*pituuta*], humeur noire [*atra bilis*], rapports sexuels [*coitus*], gloutonnerie [*satietas*] et sommeil du matin [*matutinus somnus*]²⁹⁴. Ce dernier « monstre » doit être combattu par un sommeil bien réglé. Car une veille nocturne excessive ne fait que

287 Ficino compare le processus à la distillation du gros vin au feu de l'alambic (I, 6), suivant la métaphore du *Problème XXX*, métaphore filée dès le prélude, dédié à Laurent de Médicis et placé sous le charme de Bacchus.

288 M. Ficino, *op. cit.*, I, 6, l. 6, pp. 120-121 : « and it takes on in the burning heart various colors like a rainbow » [*Énéide*, IV, 700-701]

289 « invenit » possède ici le sens d'une découverte intellectuelle, au double sens de trouvaille et d'invention, de rencontre et de création.

290 M. Ficino, *op. cit.*, I, 6, l. 21-22, pp. 120-121 : « collects the soul into its own center – always seeks the center of all subjects and penetrates to their innermost core ».

291 M. Ficino, *op. cit.*, I, 6, l. 26, p. 122.

292 M. Ficino, *op. cit.*, I, 6, l. 26-27, pp. 122-123 : « As a result, it is filled from above with divine influences and oracles, and it always invents new and unaccustomed things and predicts the future ».

293 M. Ficino, *op. cit.*, I, 6, l. 32-35, pp. 122-123 & note 6, p. 415. La mention du mauvais démon est une référence à Sérapion (l'Ancien), médecin du IX^e siècle, et à son ouvrage : *Practica, dicta Brevarium* (Venise, 1503), I, 22.

294 M. Ficino, *op. cit.*, I, 7, p. 122.

repousser le sommeil tard après le lever du soleil. Cette erreur est commune à de nombreux studieux, c'est pourquoi Ficin lui consacre d'amples développements (I, 7-8). Les chapitres suivants font la liste des remèdes contre les divers troubles physiologiques qui menacent l'équilibre humoral du studieux (I, 9-25). La conclusion réaffirme l'enjeu précis de ce traité médical et philosophique, écrit en vue de l'élévation de l'âme et non seulement pour la santé du corps, laquelle demeure un moyen et non une fin (I, 26).

Le naturel mélancolique est sublimé par la reprise active d'une disposition, manière de vivre liant intimement le soin du corps à l'aspiration créatrice. C'est par cette reprise seulement que la menace morbide se change en signe d'élection. À ce titre, la mélancolie appartient comme le sommeil au genre de la « vacance de l'âme », dont Ficin expose la typologie au Livre XIII (chap. 2, section E) de la *Théologie platonicienne*. La *vacatio mentis* s'y trouve définie comme un état de libération de l'âme par rapport aux attaches et contraintes qu'exerce le corps sur l'imagination et la raison. L'insensibilité temporaire que procure le sommeil, première *vacatio*, permet l'élévation de l'âme détachée, apte à communier avec le divin. De manière analogue, la paralysie suscitée par certains états de mélancolie – troisième *vacatio*²⁹⁵ – engendre cette faille libératrice. En faisant de l'inactivité physique un signe de transcendance spirituelle, comme le souligne Ruvoldt, la définition néoplatonicienne de la *vacatio* élève le statut du tempérament mélancolique comme celui du sommeil lui-même. Autrefois symbole conventionnel du vice, le sommeil devient l'occasion idéale du voyage de l'âme²⁹⁶, lié au ravissement ou au surgissement de rêves prophétiques. L'indolence mélancolique comme la pose du dormeur perdent leur valeur négative de paresse pour constituer le symbole d'un statut « à part », l'indice d'une vocation et la source de l'invention poétique. Reliant entre elles les théories platoniciennes du *furor divinus*²⁹⁷ et de l'excès bachique, la représentation du sommeil devient un signe visuel efficace pour la reconnaissance identitaire d'une certaine élite masculine, spirituelle et intellectuelle²⁹⁸. Une communauté de poètes, d'hommes religieux, d'écrivains et de philosophes. Comme l'ivresse et la mort, le sommeil et la mélancolie opèrent le détachement (temporaire) de l'âme, ouvrant la voie au phénomène énigmatique de l'inspiration. Dans le même livre, Ficin évoque notamment les philosophes longuement endormis, tels Épiménide, Pythagore et Zoroastre :

Epiménide de Crète dort, dit-on [*dormisse aiunt*], pendant cinquante ans, ce qui veut dire, je pense, qu'il vécut dégage des impressions sensibles [*a sensibus vixisse semotum*].²⁹⁹

Le sommeil devient ainsi la métaphore du détachement du monde et de la vie contemplative que mènent les plus grands philosophes, le signe d'une âme sage et heureuse, en état de quiétude mais aussi d'inspiration divine. Ainsi, ajoute Ficin :

Tous ceux qui réalisèrent une découverte importante dans un art élevé [*Quicumque magnum aliquid in quavis arte nobiliori adinvenierunt*] le firent surtout quand, délaissant le corps [*id fecere praecipue, quando digressi a corpore*], ils se réfugièrent dans les régions supérieures de l'âme [*in arcem animi confugerunt*].³⁰⁰

295 Dans son *De triplici disciplina*, Symphorien Champier reprend la théorie ficinienne de la vacance de l'âme, mais il fait de la mélancolie la première vacance (à la place du sommeil) – paradigmatique. Cf. Sylviane Bokdam, *Métamorphoses de Morphée*, éd. cit., p. 277.

296 M. Ruvoldt, *op. cit.*, p. 14-15. Nous traduisons.

297 Pour l'exposé ficinien des quatre fureurs, dont la plus grande est l'amoureuse gouvernée par Vénus, cf. notamment M. Ficin, *Commentaire sur Le Banquet de Platon, De l'Amour* [1469], texte bilingue latin-français, trad. P. Laurens, Paris, Les Belles Lettres, 2012, VII, 14-15, pp. 240-245 et M. Ficin, *Correspondance*, L. I, texte latin trad. par J. Reynaud et S. Galland, Paris, Vrin, 2014, « De la fureur divine », lettre à Peregrino Agli (déc. 1457), pp. 42-53.

298 M. Ruvoldt, *op. cit.*, p. 31. Nous traduisons. Ruvoldt fonde en partie son argumentation sur l'étude des médailles (celles de Tito Strozzi, de Pietro Bembo et de Benedetto Varchi) et le jeu des portraits inversés, appelés *rovesci*.

299 M. Ficin, *Théologie Platonicienne*, trad. R. Marcel, Paris, Les Belles Lettres, 2007, p. 201.

300 M. Ficin, *op. cit.*, Livre XIII, chap. 2, « les philosophes », p. 202.

Autrement dit, lors d'un état de vacance et d'enthousiasme – qu'il s'agisse du sommeil ou du tempérament mélancolique, d'un instant d'évanouissement ou bien d'une vie entière, consacrée à l'ascèse contemplative. Maria Ruvoldt reconnaît la figure inspirée du philosophe décrit par Ficin dans la gravure d'Agostino Veneziano représentant *Diogène* endormi (ill. 38)³⁰¹. De manière significative, Veneziano reprend et renouvelle la figure de Noé, dessinée par Michel-Ange (ill. 124). L'audace ne tient pas seulement à la répétition inversée de Noé en Diogène mais au déplacement de valeur et de sens qu'impliquent l'isolement du personnage et le jeu sur la plasticité de ses attributs. Le pichet et la coupe de Noé, note Ruvoldt, remplissent la fonction narrative de l'écuelle, celle-là même que Diogène abandonnera en voyant un enfant boire dans ses mains. Ces attributs déplacés deviennent les signes d'un dénuement volontaire³⁰² – la nudité même de Diogène perdant ainsi tout caractère honteux. De manière souterraine pourtant, l'ivresse de Noé propage ses effets, elle amplifie l'image du philosophe inspiré³⁰³. Avec le changement de cadre, le tonneau de Noé se change en arbre, manière de placer Diogène dans le droit fil des patriarches « gravides », Booz et Jessé notamment. Un déplacement analogue à celui de l'écuelle traverse en revanche le vaste drapé sur lequel repose l'endormi. Perdant sa valeur initiale, « l'oreiller de paresse » devient l'attribut d'une négligence vertueuse et philosophique. Diogène ne se soucie plus des vaines affaires du monde, détachement marqué par la mise à distance de la cité (apparemment vide d'ailleurs) sur la ligne d'horizon et le contraste entre cet emblème du monde habité – *negotiosus* – et la figure du sage solitaire – *otiosus*.

Dans son apostille aux *Trois Livres de la Vie*, Ficin invite ses lecteurs et amis à faire place à la tranquillité d'esprit, disposition intérieure implicitement liée à l'*otium*. Car seuls le repos et la joie de l'esprit assurent la longévité³⁰⁴, seule la tranquillité souriante offre à l'âme l'amplitude nécessaire à la compréhension du présent et du temps, que nul ne peut saisir et capturer, encore moins l'homme inquiet. Car le temps est chose large, liquide et labile. Ficin forge ce paradoxe en guise de maxime :

Par conséquent, négligez la diligence [*Negligite igitur diligentiam*], ou plutôt, aimez la négligence [*negligentiam vero diligite*], mieux encore, aimez-la négligemment [*atque hanc etiam negligentem*], autant que vous le pouvez, dis-je, et comme il convient [*quoad licet vobis, inquam, atque decet*]³⁰⁵.

La négligence qu'il s'agit d'aimer et de cultiver renvoie, derrière son masque de paresse et d'acédie, à la joie paisible du sage qui se consacre à l'amour du Bien et de la Vérité. La diligence qu'il convient de délaïsser et mépriser relève, sous les dehors séduisants de la vie active, de l'inquiétude, de l'appât du gain et des vues mesquines susceptibles d'écourter le souffle et la vie. Sans la négligence souriante qui est la sève et la vie de toute médecine, « meurent tous les médicaments appliqués à prolonger la vie [*medicinae omnes ad vitam producendam adhibitae moriuntur*] »³⁰⁶. Ainsi le médecin philosophe qu'est Ficin ne prêche pas le primat de la vie contemplative mais invite bien plutôt à prendre la mesure de sa valeur fondamentale. Pareillement, le *Diogène* de Veneziano marque le seuil de la vie philosophique. Il incite non seulement au dépouillement des biens matériels mais également à la docte ignorance du sage qui se prête négligemment, pour reprendre le mot de Ficin, c'est-à-dire sans prétention ni maîtrise, aux possibles

301 Bien que Ficin ne nomme pas Diogène dans ce passage, il cite l'école cynique à la fin des *Trois Livres de la Vie* dont il remet la garde à trois de ses amis en évoquant par un jeu de mots le naturel philosophe propre aux chiens.

302 M. Ruvoldt, *op. cit.* p. 25.

303 *Ibid.* Sur l'ivresse inspirée, Maria Ruvoldt renvoie son lecteur aux dialogues platoniciens (*Ion, Phèdre, Banquet*), au *Problème XXX* du pseudo-Aristote ainsi qu'à Saint Ambroise, Augustin, Jérôme et Savonarole.

304 M. Ficino, *op. cit.*, p. 402 : « par votre joie [*laetitia vestra*], le ciel vous gardera [*coelum vos servabit*] ».

305 M. Ficino, *op. cit.*, p. 404. Notre traduction « trahit » la paronomase à laquelle se livre Ficin de *negligere diligentiam* à *diligere negligentiam* (...) *negligenter*, faute de trouver des antonymes forgés sur une racine commune et sonore : « être insoucieux du souci, se soucier avec insouciance de l'insouciance » ? Nous perdons alors la notion fortement connotée de négligence.

306 *Ibid.*

ravissements de l'inspiration divine. Pour autant, il ne s'agit encore que d'un premier moment, préparé par l'*habitus*, manière de vivre et disposition intérieure du philosophe, moment de vacance, auquel doit succéder l'activité productrice de la raison.

C'est précisément ce second moment qui menace de se perdre dans la scène peinte par Lorenzo Lotto : *Apollon endormi avec les Muses et la Renommée* (ill. 39). L'interprétation qu'en propose Ruvoldt en fait le pendant complémentaire et opposée de la gravure de Veneziano. Peinture critique non dénuée d'ambiguïté, l'œuvre montre Apollon endormi dans une pose mélancolique, à l'ombre d'un bois, près d'une clairière. De la main gauche, il tient encore mollement l'instrument dont il jouait avant de s'endormir, une *lira da braccio*, désormais appuyée en biais entre ses jambes. Profitant de sa négligence, les muses ont quitté en hâte leurs vêtements et leurs attributs (instruments et livres), éparpillés en désordre sur le sol. Sur la gauche de l'image, l'on entrevoit « les corps blancs des amoureuses » qui s'ébattent au loin sans vergogne, tout à la joie de leur sauvage indépendance. Conséquence directe du sommeil d'Apollon, le mouvement indiscipliné des muses exprime le chaos où mène le manque de rigueur et la quête d'une inspiration débridée, sans suite ni reprise créatrice. Selon Ruvoldt, un tel sommeil manque le divin moment de l'inspiration et confine à l'oisive stérilité. L'activité non seulement erratique mais surtout purement féminine des Muses, pendant que dort leur maître, dévalue la qualité même du sommeil, de nouveau absorbé par la fainéantise³⁰⁷. Toutefois, l'analyse apparaît d'autant plus convaincante que l'auteur pointe la riche équivocité d'une telle œuvre : la féminité des muses noue de manière métaphorique l'inspiration à l'engendrement, fécondité gravide exigeant certes la réponse active du poète studieux, mais aussi la confiance en l'abandon, l'accueil d'un élan venu d'ailleurs. N'est-ce pas précisément à cet emportement que se livrent les muses devenues ménades ? Leur furieux ébat relève la somnolence du dieu musicien et sa mélancolie autant qu'elle les met en péril, peignant ainsi le vertige d'une vacance où la profondeur de la perte ne garantit pas, à elle seule, la venue fructifiante d'un don équivalent – calcul impossible autant qu'absurde du poète « en quête d'inspiration ».

Bien plus tard, dans son *Anatomie de la Mélancolie* (1621), Robert Burton isole les troubles du sommeil au sein d'une étiologie de la maladie mélancolique. Avec d'importantes nuances, il reprend à son compte la thèse médicale selon laquelle « le manque de sommeil est à la fois un symptôme et une cause ordinaire » de la mélancolie³⁰⁸. Condamnées par Ficin, les veilles excessives mènent généralement de l'insomnie à la mélancolie en asséchant le cerveau, en amaigrissant le corps et en suscitant délire et frénésie. Le médecin préconise alors, à bon droit, un « sommeil modéré » mais suffisant, respectant le temps adéquat de la nuit et succédant à un repas léger. Mais il convient de distinguer, selon Burton, entre cette mélancolie subtile, liée à la combustion de la bile noire, et « la mélancolie grossière, froide et pesante dont parle Mélancton, celle de ceux qui ne pensent qu'à l'eau, qui ne font que soupiner, etc. » Dans ce cas, le remède passe à l'inverse par un sommeil écourté, car « trop de sommeil alourdit les esprits vitaux et les sens », encrassant le cerveau et les différents membres du corps³⁰⁹.

Plongée dans une sombre méditation, la Mélancolie de Dürer (ill. 40) fait fi des conseils de Marsile Ficin. Crépuscule du soir ou du matin, événement astronomique ou « soleil noir », l'astre surmonté d'un arc-en-ciel place la figure pensive sous le signe d'un désordre cosmique, passant par l'inversion du jour et de la nuit. La « bile noire » inverse subjectivement l'ordre du temps :

En effet, lorsqu'il est mu par l'univers aux confins de lui-même [*sane dum ab universo movetur ad extima*], le mélancolique se meut vers son tréfonds [*ipse sese movet ad intima*]. Et, à rebours,

307 M. Ruvoldt, *op. cit.*, p. 70. En note (16, p. 199), l'auteur conclut que « le sommeil ne peut jamais être pleinement dépouillé de ses liens avec la paresse. Outre les associations possibles avec la vulnérabilité sexuelle et l'incapacité d'organiser l'activité créatrice, il faudrait parfois lire le sommeil comme un signe d'indiscipline, un échec de la volonté, incompatible en fin de compte avec l'identité masculine. » Nous traduisons.

308 Robert Burton, *Anatomie de la Mélancolie*, trad. B. Hœpffner, vol. 1, Paris, José Corti, 2000, Partition I, Section 2, subdivision 7, p. 417. Burton se place dans une large tradition médicale, à la fois antique, médiévale et renaissante.

309 *Ibid.*

lorsque l'univers l'attire au plus profond [*atque contra, dum ab universo ad intima trahitur*], pendant ce temps il se retire aux confins [*ipse se interim retrahit ad externa*].³¹⁰

Quand le soleil ouvre par ses rayons les canaux du corps, dilate les humeurs et pousse les esprits vers l'extérieur, le corps du mélancolique, dérégulé par les veilles nocturnes et l'insomnie, se referme et retourne en lui-même. Dans la gravure de Dürer, le visage obscur du personnage ailé, placé à contre-jour, renforce l'atmosphère inquiétante de la scène. La source lumineuse, que ce violent contraste et les ombres portées renvoient hors champ, à la droite de l'image, ne coïncide pas avec le puissant rayonnement de l'astre placé à l'horizon. Les instruments de géométrie pratique et de construction, longuement étudiés par Panofsky, jonchent en vain le sol près de la sphère, symbole d'harmonie et de perfection. Le compas à la main, la femme ailée interrompt son dessin. Solide irrégulier, l'immense rhomboèdre qui vient barrer l'accès à l'échelle – *scala caeli* – introduit à son tour une arythmie et une fracture dans la composition de l'image. Autant d'indices évoquant la perte ou l'impossibilité d'atteindre la mesure. Celle du temps en fait partie. Tandis que l'angelot griffonne sur sa tablette, un chien dort profondément, lové aux pieds de la Mélancolie. Cette dernière semble absorbée dans une intense réflexion. La pesanteur de sa mise et de sa posture, assise et accoudée, n'amointrit pas le vif éclat de son regard, qu'exalte le contre-jour. Le décompte du sablier, placé entre la cloche silencieuse et la balance en équilibre, marque peut-être le milieu d'un temps anormalement réversible. Or, si le personnage principal ne dort pas, il est néanmoins entouré par deux animaux symboliquement liés au sommeil ou à la nuit : l'étrange chauve-souris, portant haut dans le ciel l'étendard « *MELENCOLIA I* », et le chien endormi aux pieds de l'insomniaque. Il faut examiner de plus près ces figures animales du sommeil, ou de son absence.

2. Bestiaire de la veille et du sommeil

La présence dans une image d'un animal endormi semble relever du simple élément de décor, du détail, anecdotique et vivant, procurant un « effet de réel » à l'ensemble de la scène. Il s'agit d'une évidence trompeuse. En effet, les artistes de la Renaissance héritent d'un savoir antique et médiéval profus et détaillé sur le monde animal, à la fois scientifique, doxographique, symbolique et imaginaire : livres d'Heures, calendriers, héraldique, bestiaires, enluminures religieuses, etc. Les miniatures médiévales pénètrent l'imaginaire collectif et imprègnent durablement la culture artistique. Littérature pléthorique, les bestiaires médiévaux véhiculent des doctrines médicales, zoologiques et mythologiques venues de l'Antiquité gréco-latine³¹¹. Sans prétendre à l'exhaustivité, il nous faut présenter les linéaments de cette tradition, lorsqu'elle rencontre les figures de la veille et du sommeil. À travers de multiples variantes, deux ouvrages majeurs assurent la transmission de cette iconographie savante (fondée sur un étonnant syncrétisme de sources scientifiques, morales, religieuses et allégoriques) jusqu'à la Renaissance : le *Physiologos*³¹² et les *Hieroglyphica* d'Horapollon³¹³.

310 M. Ficini, *op. cit.*, I, 7, l. 70-72, pp. 126-127 : « Indeed, while there is a movement on the part of the universe to the outer limits, he moves himself to the innermost. And, on the contrary, while there is attraction on the part of the universe to the most inward parts, he, meanwhile, draws himself back to externals.

311 L'imagerie animale du Moyen Âge hérite non seulement du monde judéo-chrétien et de l'Antiquité païenne, mais aussi de « domaines plus marginaux (celte, germanique, orientaux...) », comme le montre avec érudition Jacques Voisenet dans son *Bestiaire chrétien*, sous-titré *L'imagerie animale des auteurs du Haut Moyen Âge (V^e-XI^e siècles)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994.

312 Certains manuscrits médiévaux du *Physiologue* sont enrichis par les *Etymologiae* d'Isidore de Séville (Livre XII, De animalibus) ou s'inspirent, par exemple, de l'*Hexaméron* de saint Ambroise et le *De rerum naturis* (Livre VIII) de Raban Maur. Voir Pierre de Beauvais, Guillaume le Clerc, Richard de Fournival, Brunetto Latini, Corbechon, *Bestiaires du Moyen Âge*, mis en français moderne et présentés par Gabriel Bianciotto, Paris, Éditions Stock, 1980.

313 B. Van de Walle et J. Vergote, « Traduction des *Hieroglyphica* d'Horapollon », in : *Chronique d'Égypte, Bulletin périodique*, Bruxelles, Fondation égyptologique Reine Elizabeth, n°35, janvier 1943, pp. 39-89.

Bestiaire chrétien à l'origine discutée (II^e - IV^e s. ap. J.-C.)³¹⁴, le *Physiologos* constitue un traité zoologique moralisé, où les « natures » – traits caractéristiques – des animaux (mais aussi des plantes et des pierres) sont présentées puis glosées en termes religieux. Le Christ et le diable apparaissent comme les figures centrales de ce bestiaire, rayonnant à travers les formes et les comportements à la fois naturels et symboliques d'une foule bigarrée d'animaux, réels, imaginaires ou monstrueux. L'incipit du *Bestiaire* de Pierre de Beauvais le proclame : « L'ensemble des créatures que Dieu plaça sur terre, Dieu les créa pour l'homme, et afin que celui-ci prenne chez elles des exemples de croyance religieuse et de foi »³¹⁵. Pourtant, loin de faire système, les bestiaires jaillis dans le sillage du *Physiologos* attribuent souvent des qualités contradictoires ou des valeurs ambiguës, positives et négatives, à un même animal³¹⁶.

Les *Hieroglyphica* d'Horapollon (2^e moitié du V^e s. après J.-C.), rédigés en copte, prétendent éclairer les glyphes égyptiens³¹⁷. Ils alimentent la littérature ésotérique et les livres d'emblèmes de la Renaissance, notamment les *Emblemata* d'Alciat. Une copie du manuscrit grec des *Hieroglyphica* est découverte dans les îles grecques en 1419 par un prêtre florentin, Cristoforo Buondelmonti. Le texte est alors diffusé à Florence puis édité une première fois en 1505 à Venise par Alde Manuce. Sa fortune est immense. Dürer lui-même proposera certaines esquisses pour la traduction latine de son ami Pirckheimer (1514)³¹⁸. Symbole de justice selon Claudie Balavoine, le chien à l'étole (ill. 45) dessiné par l'artiste sur l'une des pages du manuscrit sert d'emblème au prince Maximilien I^{er}, sur le monumental arc de triomphe en papier conçu par Dürer en 1515³¹⁹.

De manière générale, il faut donc se garder des simplifications symboliques attribuant un sens univoque à telle figure animale. Car, outre la polysémie figurale présente dans ces textes, les fonctions proprement picturales ou graphiques du détail animalier, au sein de telle ou telle œuvre, sont elles aussi multiples. Endormi, somnolent ou bien éveillé, l'animal peint ou dessiné s'inscrit dans un rapport de complémentarité riche de sens avec le personnage principal : redoublement ou contraste, contrepoint ou changement de tonalité (tons familier, ironique, léger ou grave, etc.). À partir de l'observation d'un certain nombre de représentations, cinq fonctions majeures se dégagent : celle d'attribut emblématique (fonction d'identification) liée à un effet de redoublement ou de redondance, celle de contraste (fonction d'opposition), celle d'indice temporel ou historique (fonction narrative), celle du détail empirique (fonction de réalité) liée à un « effet de réel » et celle du secret (fonction hermétique ou fonction de cryptage) liée à un sens caché. Selon ces diverses positions, l'animal dormeur ou veilleur contribue au renforcement sémantique et axiologique de l'image, à sa composition dialectique et narrative, à son pouvoir d'impression ou bien encore à sa profondeur ésotérique.

À nos yeux, beaucoup de figures animales semblent œuvrer à la dernière fonction, celle du cryptage. Mais ce n'était certes pas le cas pour les médiévaux, comme le rappelle Wenzel dans son ouvrage sur le péché de paresse. Les correspondances animalières abondent, en effet, dans les bestiaires et les ouvrages dédiés à la pastorale chrétienne. La liste des animaux liés à la paresse, à la somnolence, à la nuit ou à l'indolence, prend les proportions d'une impressionnante ménagerie. En tête de cortège, l'âne symbolise à la fois la stupidité, l'ignorance et la paresse. C'est l'un des emblèmes les plus fréquents de l'acédie. Dans la gravure de Brueghel l'Ancien (ill. 36), il sert de trône moelleux à Desidia. Schématiquement, les animaux renvoyant au sommeil paresseux, à

314 Les manuscrits grecs datent pour les plus anciens du X^e siècle, pour les plus récents du XVIII^e siècle.

315 Pierre de Beauvais, *Bestiaire* (début du XIII^e s.) dans : *Bestiaires du Moyen Âge*, éd. cit., p. 21.

316 Umberto Eco interroge la polysémie muette des animaux dans les bestiaires : « les animaux ne produisent pas de langage, mais sont eux-mêmes les mots d'un lexique symbolique », ils expriment « à travers leur propre comportement, quelque chose dont ils ne savent rien. Ils sont en outre, comme simples signes, tout à fait polyvoques ». Cf. U. Eco, *De l'arbre au labyrinthe* (2003), trad. Hélène Sauvage, Paris, Grasset, 2010, pp. 219-220. Sur la polyvalence du symbolisme animal au Moyen Âge, cf. également J. Voisenet, *op. cit.*, p. 312.

317 Les deux livres des *Hieroglyphica* inspireront l'égyptologie naissante mais sans fournir de base solide à la recherche linguistique, étant donnée l'approche essentiellement allégorique d'Horapollon.

318 Claudie Balavoine, *Le Modèle à la Renaissance*, vol. 1, Paris, Vrin, 1986, p. 218.

319 *Ibid.*

l'épuisement de tristesse ou à l'ingrate nonchalance sont, à des titres divers : le chat (qui veut attraper des poissons sans se mouiller les pattes³²⁰), le cochon (au sommeil lourd, engraisé par le diable), le chien (déchirant l'âme comme le chien de chasse met en pièces le faon)³²¹, la chouette (inversant le jour et la nuit), le loir (gros dormeur), l'écrevisse (à la nage régressive), la cigogne, l'escargot et la tortue (à la lenteur proverbiale), le corbeau (dont le croassement en latin – *cras, cras* – fait un emblème de la procrastination), le milan (au vol trop lent, *molliter volans*), le ver (qui ronge le bois comme l'acédie l'homme), le vautour et la chenille (liés à la destruction), la chauve-souris et le papillon (créatures inutiles et mauvaises), le serpent (languide dans l'eau froide), etc.³²²

a. Une figure équivoque, le chien vigilant & endormi

Figure de l'éveil par excellence, le chien sert d'attribut emblématique aux philosophes et aux saints vigilants, mais aussi aux fidèles épouses et aux guerriers loyaux. Pourtant, les bestiaires médiévaux le décrivent comme impur et vicieux, doué d'un tempérament lascif et succombant à la récidive du péché³²³.

Au Livre II de *La République* (375a - 376c), Platon fait du chien la métaphore du gardien de la cité et celle du philosophe. Ses qualités sont le flair, la rapidité, la force et le courage. Le chien racé, modèle du gardien, unit les contraires que sont la douceur envers ses maîtres et la férocité envers les inconnus. Mieux, en lui se nouent l'humeur irascible et le naturel du philosophe. En effet, la capacité de distinction entre l'ami et l'ennemi, entre le connu et l'inconnu, témoigne chez l'animal d'une soif d'apprendre qui caractérise la manière d'être propre au philosophe. Amant de la connaissance, esprit toujours aux aguets, agile, prudent et fort, le chien devient donc l'emblème et le compagnon par excellence des philosophes. Dans son apostille aux *Trois Livres de la vie*, Marsile Ficin loue « la sûreté et la tranquillité d'esprit [*securitas et tranquillitas animi*] » qu'il déclare « nécessaires à la vie [*necessaria ad vitam*] »³²⁴ et prépose ses compagnons, Bernardo Canigiani, Giovanni Canacci et Amerigo Corsini à la garde de ses trois livres, limiers et coureurs à la manière des chiens philosophes, chasseurs de vérité selon Platon³²⁵.

320 Le chat s'étend paresseusement au coin du feu sur l'enluminure du mois de février dans le manuscrit des *Très Riches Heures du Duc de Berry* (1411-1416, complété autour de 1440 et achevé entre 1485-1486).

321 À la fin du Moyen Âge, l'acédie fut souvent comparée à un chien affamé, se ruant sur les vanités et l'impureté et laissant les mouches (des pensées mauvaises) ramper dans ses oreilles, cf. S. Wenzel, *op.cit.*, p. 107. Mais le sommeil animal n'est pas toujours envisagé de façon métaphorique et morale. Ainsi, le sommeil remarquable du blaireau contribue, selon la médecine médiévale, à la qualité de sa graisse, recherchée, comme celle du renard, pour ses vertus curatives. Voir Marie-Hélène Tesnière, *Bestiaire médiéval, Enluminures*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2005, pp. 182-183, ill. 88 (Gaston Phébus, *Le Livre de chasse*, Paris, vers 1408-1410).

322 La fourmi et l'abeille fournissent d'importants contre-exemples : *Vade ad formicam, o piger, et considera vias eius* (*Prov.* 6 : 6) [va (observer) la fourmi, toi qui est paresseux, et considère ses chemins]. Plus rarement, l'ours renvoie également à la paresse.

323 « Le chien qui retourne à ce qu'il a vomi, ce sont ceux qui récidivent dans les péchés dont ils s'étaient auparavant confessés », selon Pierre de Beauvais (début du XIII^e s.), dont le *Bestiaire* reprend massivement le *Physiologus* (*Bestiaires du Moyen Âge*, éd. cit., p. 66). Mais ce phénomène n'est pas toujours interprété de la même manière, selon les auteurs. Certains, loin d'y voir un signe de récidive, louent cette attitude de repentir propre au chien : ainsi, dans le *De bestiis* d'Hugues de Fouilloy. Cf. U. Eco, *op. cit.*, pp. 220-221 & J. Voisenet, *op. cit.*, p. 40 (et p. 148 pour la valorisation du chien dans la culture celtique). L'histoire du symbolisme et des valorisations de tel ou tel animal est loin d'être linéaire et unidimensionnelle. Durant toute la période du Haut Moyen Âge, « les clercs perpétuent [...] le mépris biblique à l'égard du chien, opinion inchangée qui masque sa valorisation sociale en tant que compagnon de chasse alors que justement les conciles doivent renouveler inlassablement à ces mêmes ecclésiastiques, qui dénigrent le chien dans leurs écrits, l'interdiction d'en posséder pour s'adonner aux joies de la poursuite des animaux sauvages plutôt qu'à celles de la prière », J. Voisenet, *op. cit.*, p. 323.

324 M. Ficino, *op. cit.*, p. 402. La tranquillité d'esprit s'oppose au sommeil physique, paresseux : Ficin l'associe implicitement à l'*otium*, temps que l'homme libre consacre à l'étude. Repos de l'esprit, elle assure la longévité d'une vie menée dans la joie, cette joie qui ouvre l'âme, la dilate et l'accorde au présent. Mieux, la met au diapason du temps que nul ne peut capturer, *a fortiori* l'homme inquiet. Car le temps est chose large, liquide et labile.

325 *Ibid.* cf. note 1, p. 460 : Ficin joue sur la proximité des noms « Canigiani » [*Canisianus*], « Canacci » [*Canacius*] et

Au début du XVII^e siècle, le néo-stoïcien Juste Lipse y voit une figure du sage. C'est la raison pour laquelle, l'animal est représenté au bas de la peinture de Rubens, *Les Quatre Philosophes* (ill. 41a & b). Dans son ouvrage sur l'artiste, Nadeije Laneyrie-Dagen fait la lumière sur ce détail³²⁶ : « Dans le bas du tableau, un chien évoque l'affection que portait Lipse à ces bêtes dans lesquelles il voyait la figure idéale de l'humaniste : des créatures capables de peu dormir, exerçant des vertus de vigilance (*vigilantia*), de robustesse (*robur*), d'intelligence (*ingenium*) et de loyauté (*fides*) »³²⁷.

Cet éveil absolu que manifeste le chien, selon le corps et l'esprit, illustre également les dons exceptionnels accordés aux saints : l'accès au songe et au mystère divins. À plusieurs reprises, Vittore Carpaccio représente un petit chien éveillé – en vives touches lumineuses – dans les toiles qu'il consacre aux grandes figures de saints : *Le Songe de sainte Ursule* (ill. 20) et *Saint Augustin dans son étude* (ill. 42). Ce motif, placé sur la lisière inférieure de l'image, fait office de doublon sémantique et de figure de seuil par rapport au personnage central d'Ursule ou d'Augustin. Que ces derniers dorment ou soient éveillés, la vigilance du chien exprime la nature spirituelle de leur veille ou de leur vision. « Je dors mais mon cœur veille ». Le souffle du *Cantique des Cantiques* (5, 2) passe sur le visage endormi de sainte Ursule (ill. 20).

Le chien qui nous regarde depuis la toile de Van Eyck renforce la valeur du lien conjugal qui unit désormais les *Époux Arnolfini* (ill. 43). Psychopompe et symbole traditionnel de constance, le chien de pierre se couche aux pieds des gisants : épouses ou vassaux fidèles (ill. 44). Van Eyck, en fait un compagnon domestique évoquant la paix du ménage et la joie du quotidien, tout en mettant ses vertus symboliques au service de l'épithalame. Vivante incarnation de la constance du sage, du saint³²⁸ et du couple, le chien ne s'endort pas sans entraîner avec lui une part importante du sens de l'image. Le sommeil du lévrier enroulé sur lui-même aux pieds de la Mélancolie, dans la gravure de Dürer (ill. 40), et, plus encore, celui du petit chien derrière le lion majestueux de Saint Jérôme (ill. 51), paraissent d'autant plus surprenants que le chien était généralement associé à la veille. Figure animale de la vie contemplative, religieuse et philosophique, pourquoi le chien, dans ces deux gravures, est-il pris de sommeil au point de perdre sa valeur de parfait gardien ? Cette chute dans le sommeil prend un sens plus clair, semble-t-il, dans l'iconographie amoureuse du Sommeil d'Endymion et de Vénus et Adonis.

En effet, dans ces deux iconographies, le motif du chien possède une valeur d'attribut et une fonction narrative précises. Le berger Endymion et le chasseur Adonis dorment accompagnés de leurs fidèles chiens de garde ou de chasse. Dans la peinture d'Annibale Carracci (ill. 47), le chien lové dans l'angle inférieur droit redouble le sommeil d'Endymion³²⁹, intensifié par le geste du silence que fait l'un des deux Amours cachés dans le feuillage³³⁰. L'animal, encore éveillé aux côtés de Pâris (ill. 48), témoigne de la parfaite victoire de l'amour sur Endymion, selon la formule de

« Corsini » [*Cursinus*] avec les mots latins *canis* (chien) et *cursor* (coureur). De manière originale, il distingue en outre les chiens légitimes, menant leur chasse avec sagacité et tenant la vérité découverte entre leurs crocs, des chiens illégitimes, qui aboient, mordent et déchirent leurs opposants pour défendre l'opinion.

326 Cf. Marc Morford : *Stoics and Neostoics. Rubens and the Circle of Lipsius*, Princeton, Princeton University Press, 1991.

327 Nadeije Laneyrie-Dagen, *Rubens*, Hazan, Paris, 2003, p. 21.

328 Il faut également citer le chien blanc et noir portant une torche dans sa gueule, l'emblème de saint Dominique. *Domini-canēs*, les moines dominicains sont les « chiens du Seigneur ». De nombreux autres saints possèdent le chien pour figure ou compagnon : saint Eustache et saint Julien l'Hospitalier (chiens de chasse), saint Bernard (selon le songe maternel), sainte Marguerite de Cortone, saint Guinefort (chien protecteur bien mal récompensé, cf. Jean-Claude Schmitt, *infra*), saint Roch, etc. Voir également Jean Chevalier & Alain Gheerbrant (dir.), *Dictionnaire des Symboles; Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont, 1982 ; « Chien », p. 243. Cf. Jean-Claude Schmitt, *Le saint lévrier : Guinefort, guérisseur d'enfants depuis le XIIIe siècle*, Paris, Flammarion, 1979.

329 Cf. Ovide, *Les Amours* (I, 13, 43) et *Les Héroïdes* (XVIII, 61-66) ; Pline l'Ancien, *Histoire naturelle* (II, 19) ; Fulgence, *Mythologies* (II, 16) ; Boccace, *Généalogie des dieux* (IV, 16.4).

330 Ce geste relève également du clin d'œil esthétique : *ut pictura poesis*, la peinture est plus vivante que la poésie, elle restitue jusqu'au murmure qu'il faut taire afin de ne pas troubler le sommeil du bel Endymion.

Virgile – *Omnia vincit Amor*. Ce double sommeil du berger et du chien, sous le ciel bleu quitté par Diane-Séléné, introduit un désordre dans l'ordre temporel et cosmique, qui trouve son apogée dans la scène du rapt de Céphale par Aurore, de l'autre côté de la voûte. La place du chien est alors occupée par le corps fourbu du vieux mari trompé, Tithon (ill. 49), dont le sommeil renvoie à la fatigue autant qu'à l'âge, et à l'oubli d'Aurore. En effet, moins rusée que Diane, Aurore n'a demandé aux dieux que l'immortalité pour celui qu'elle aimait, sans assortir ce don à celui d'éternelle jeunesse. Aussi, Tithon n'en finit-il pas de vieillir et de dépérir, sans jamais toucher au terme de sa vie. Le sommeil de vieillesse qui le chasse dans la pénombre au bord du tableau témoigne du mépris d'Aurore qui lui préfère le beau et jeune Céphale, fût-il épris d'une autre (en l'occurrence la nymphe Procris)³³¹. Diane-Séléné prend soin, au contraire, de préserver la jeunesse d'Endymion en le plongeant dans un sommeil qui éloigne indéfiniment de son corps le moment fatal et les injures du temps³³².

La peinture qu'en propose Cima da Conegliano (ill. 46) procède à un enchantement tel que le paysage tout entier se trouve plongé dans le sommeil, non seulement Endymion – ici étrangement vêtu en soldat romain – et son chien. Diane désincarnée³³³ est évoquée par un croissant de lune couronnant l'horizon. Loin de figurer Endymion endormi près de son troupeau, comme l'avait fait le Pinturicchio sur le plafond de la Bibliothèque Piccolomini à Sienne (v. 1502-1510), Cima représente le berger et son chien plongés dans un profond sommeil que partagent les bêtes des forêts – cerf³³⁴ et lièvres – avec deux échassiers sur le côté gauche, au premier plan : « animaux clairement symboliques, car non seulement inhabituels, mais disposés d'une façon peu naturelle »³³⁵. La fonction des animaux, dans cette peinture, ne serait donc pas seulement d'identifier, d'intensifier, de raconter et de détailler la scène du sommeil, mais aussi et surtout de la crypter :

Le lapin, *pavidus lepus*, est aussi un animal facilement effrayé ; c'est la raison pour laquelle il dort les yeux ouverts³³⁶, étant toujours en état d'alerte. Pour ce qui est du chien, le *canis cavendus*, il a depuis toujours été lié à la notion de veille. Enfin, les oiseaux – qui ressemblent, il est vrai, à des cigognes – sont, selon toute probabilité censés représenter des grues, le symbole de la vigilance par excellence : elles se tiennent avec une patte levée tenant une pierre qui, au moment où le sommeil les saisit, tombe et les réveille³³⁷. Dans la peinture de Cima, avec les deux pattes sur le sol, les grues ne semblent pas vigilantes du tout. En deux mots, quatre animaux réputés signifier

331 Ovide, *Métamorphoses*, VII, 661-865.

332 Selon Pline l'Ancien, en partie repris par Fulgence, il s'agirait à travers ce mythe d'un portrait historique d'astronome, lequel aurait passé une grande partie de sa vie à dormir le jour et veiller la nuit, afin d'observer les étoiles et la lune – Séléné. Rien n'indique, cependant, qu'Endymion figure en astronome dans la peinture d'Annibale Carracci. La dimension érotique et fabuleuse de l'histoire, en revanche, est mise à l'honneur.

333 Maria Ruvoldt souligne le fait qu'Endymion dort ici en armure, la nudité risquant d'ajouter à la vulnérabilité du sommeil masculin. Sur le bouleversement des codes de l'identité masculine à travers les représentations du sommeil et le problème de la nudité, cf. M. Ruvoldt, *op. cit.*, p. 32-38.

334 Le Cerf est connu depuis l'époque de Pline comme un animal timoré, qui rebrousse chemin. Comme le souligne Voisenet, cet animal « doit sa promotion au christianisme [...], il se débarrasse de l'image antique de lâcheté pour incarner la fuite salutaire devant les vices », entraînant ainsi le chasseur « vers la vie véritable », cf. J. Voisenet, *op. cit.*, p. 314.

335 Natalia Agapiou, « L'Endymion cuirassé de Cima da Conegliano », *Studi Umanistici Piceni, XXVIII*, 2008, p. 213. La peinture de Cima constitue un hapax par rapport aux traitements anciens et futurs du thème, selon Agapiou. Diane est évoquée, non personnifiée comme c'est le cas traditionnellement. Endymion revêt l'armure d'un soldat romain et non le costume d'un berger et les animaux qui l'entourent semblent plus symboliques que réalistes.

336 Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XI, 54, 147 ; Horapollon, *Hieroglyphica*, I, 26. Agapiou se réfère aux adages « lepus dormiens » (Erasmus, I, 10, 57) et « leporinus somnus » (P. Valeriano, *Hieroglyphica*, 13, 2), opposant le lapin au lion, figure de la vigilance dormant les yeux ouverts (Horapollon, *Hieroglyphica*, 1, 19).

337 Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, X, 30, 59. Les *Hieroglyphica* (II, 94) en font une image de la prudence et de la spiritualité, car les grues « assurent leur protection en veillant à tour de rôle durant toute la nuit » et, lorsqu'elles volent (II, 98) s'élèvent « très haut pour voir les nuages, de sorte qu'elle[s] n'essuie[nt] pas de tempêtes et demeure[nt] en paix. » (II, 98). Cf. B. Van de Walle et J. Vergote, « Traduction des *Hieroglyphica* d'Horapollon », pp. 230 & 232.

la vigilance sont tombés sous l'effet puissant du sommeil et sont complètement neutralisés. Et ceci n'est pas tout : un examen plus attentif du *tondo* révèle même un bouquet de pavot soporifiques derrière le dos d'Endymion endormi.³³⁸

La minutieuse description de la faune et de la flore allégoriques du *Sommeil d'Endymion* conduit Natalia Agapiou à faire l'hypothèse d'une représentation de la chambre même d'Hypnos – *soporifera aula* – telle qu'Ovide la dépeint dans ses *Métamorphoses*, ceinte du Léthé et baignée dans une lumière opaque – à la fois crépusculaire et « caractéristique de la plaine du Pô, si familière à Cima ». L'Édition vénitienne des *Métamorphoses* de 1497 semble, en effet, avoir influencé la représentation (forme et costume) d'Endymion, ainsi que les illustrations du *Trionfo d'Amore* de Pétrarque. Le motif de l'amour comme service militaire (*militia amoris*) et de la victoire universelle de l'amour (*omnia vincit amor*) se rejoignent dans la figure d'Endymion, guerrier vaincu par les armes soporifiques de la Lune amoureuse. Par ailleurs, si la destination de cette peinture fait encore l'objet de discussions, certains historiens proposent d'y voir un élément décoratif de *cassone* (coffre de mariage), mobilier ornant traditionnellement la chambre des nouveaux époux. Dans un tel lieu, dédié à l'amour conjugal et au sommeil, le thème de la victoire universelle de l'amour se conjuguerait harmonieusement avec celui de la chambre d'Hypnos.

La peinture de Véronèse, *Vénus et Adonis* (ill. 50), s'inscrit dans une constellation voisine. Vénus, déesse de l'Amour, a pour un temps subjugué le chasseur Adonis, mais ses charmes ne suffisent pas à le retenir auprès d'elle, ni à prévenir sa mort. La fable procède également de la victoire universelle de l'Amour, Vénus elle-même y succombe. Le sommeil dont elle enveloppe son bien-aimé, avec la douceur des caresses et la fraîcheur de l'éventail, ne fait que retarder le moment fatal. Adonis, étendu sur ses genoux, adopte une pose lascive que le sommeil dénude et féminise. L'abandon sensuel et léthargique de l'amant rappelle le sommeil de Mars vaincu par Vénus et le travestissement d'Hercule par Omphale. Les deux chiens de chasse dramatisent la scène. Dans l'angle gauche, le chien qu'Amour essaie de retenir est sur le point de réveiller Adonis par ses aboiements. Vénus pose sa main droite sur l'oreille du chasseur afin d'en assourdir le bruit. La main du jeune homme repose encore avec lourdeur sur le cuivre d'un cor de chasse. Le second chien reste couché, les yeux ouverts, sous la silhouette langoureuse d'Adonis. L'amant de Vénus paraît encore profondément endormi et, pourtant, il est déjà sur le point de partir. Ses yeux clos sont tournés en direction du second chien, replié sur le sol aux aguets, tandis que le premier aboie au-dessus de sa tête. Bientôt, il saisira son cor et retrouvera son arc et ses flèches, disparues pour l'instant au profit de celles d'Amour. Les deux chiens d'Adonis incarnent donc la vigilance maintenue – quoique mineure – dans le sommeil et le réveil viril du chasseur que l'amour risquait d'entraver. Un tel sommeil manifeste le danger d'isolement et de vulnérabilité féminine que l'amour fait courir à tout homme à travers Adonis. Pourtant, ironie tragique, les premiers aboiements du chien annoncent la mort du héros, tout en le ramenant à l'action.

Si le sommeil heureux d'Endymion et le réveil tragique d'Adonis font appel, de manière cohérente, au plan narratif et symbolique, à la figure vigilante du chien, comment comprendre l'endormissement de ces mêmes animaux dans *Melencolia I* et *Saint Jérôme dans son étude* de Dürer ? S'agit-il d'intégrer l'écueil des léthargies mélancoliques (ou phlegmatiques) et celui de la paresse (ou de l'acédie) au sein d'allégories dédiées à la vie contemplative ? Ou bien de repoussoirs, valorisant les figures, respectivement insomniaque et vigilante, du penseur et du saint ?

Le motif du chien endormi dans *Melencolia I* a été mis en lumière par Erwin Panofsky dans sa monographie sur Dürer et dans *Saturne et la Mélancolie*. Tandis que les motifs de la bourse, des clés, du poing refermé, du visage noir et de la tête inclinée relèvent des caractéristiques traditionnelles du mélancolique (avant Dürer), le motif du chien³³⁹ appartient au nouveau contenu de la mélancolie, auquel œuvre la gravure (ill. 40). Il s'agit d'un élément étranger, appartenant à une

338 Natalia Agapiou, « L'Endymion cuirassé de Cima da Conegliano », revue citée, p. 213.

339 Avec le thème de la géométrie (instruments de mesure et de construction).

toute autre tradition, intégré par un déplacement novateur. En effet, la figure du chien apparaît classiquement liée au portrait de l'homme de lettres. Son inclusion produit ici une inversion de sens qui en fait un compagnon de peine pour la Mélancolie. De nombreuses sources astrologiques voient dans l'animal un emblème de Saturne. Mieux, les *Hieroglyphica* d'Horopollon, auxquels les humanistes vouaient un « culte en quelque sorte idolâtre », associent le chien à la disposition mélancolique, en général, et à celle des savants ou prophètes, en particulier³⁴⁰. Les dessins de Dürer illustrant le manuscrit des *Hieroglyphica*, traduit en latin par son ami Pirckheimer (1512) ont pour la plupart disparu, mais, parmi les esquisses restantes, demeure la page consacrée au hiéroglyphe du chien. Parmi tous les sens qu'il possède, le chien renvoie de manière significative aux prophètes et aux *Sacras Litteras* que les humanistes associent alors, à la suite du pseudo-Aristote (*Problème XXX*) à la mélancolie. L'extraordinaire sensibilité du chien le porte au sérieux et à la profondeur d'un esprit toujours aux aguets, flairant les choses et débusquant la vérité. Elle confine également à la folie. Dès lors, le sommeil du chien renvoie certes à l'élément de paresse et de léthargie présent dans les traditions distinctes (religieuses et médicales) de l'acédie et de la mélancolie. Mais il est désormais lié à la figure humaniste du savant : philosophe, poète ou artiste. L'interprétation de Panofsky voit dans cette gravure une allégorie du degré le plus bas du génie mélancolique, selon les trois niveaux d'inspiration thématiques par Agrippa von Nettesheim dans son *Occulta philosophia*. La Mélancolie demeurerait pétrifiée, paralysée, au plus bas niveau, celui de l'imagination (inférieure à l'inspiration rationnelle et spirituelle), assombrie par la conscience de ses propres limites, de son inaptitude au savoir absolu.

Frayant une voie d'interprétation nouvelle³⁴¹, Peter-Klaus Schuster voit dans la figure ailée une allégorie de l'astronomie, confrontée au problème alors insoluble du calcul de la trajectoire des comètes, et donne un tout autre sens au sommeil du chien. Ce dernier s'inscrit dans la partie gauche de l'image, liée par l'échelle, la sphère instable et la tête de mort aux caprices de la fortune, selon une partition moralisée de l'image qui l'opposerait à la sagesse et à la vertu, figurées à droite. Cette dualité pourrait s'inspirer de la gravure ornant la page de titre du *Liber de sapiente* de Charles de Bovelles, *Virtus et Fortuna* (paru à Paris et Amiens en 1510-1511). « Dürer montre, dans sa personnification de la mélancolie, d'un côté un état accompli et de l'autre, dans le domaine terrestre dont elle relève encore immuablement, un état qu'elle doit toujours faire l'effort d'atteindre et de préserver contre tous les accès mélancoliques de paresse et d'affliction dont elle porte les traces lisibles ». Le chérubin qui griffonne et le chien qui dort appartiendraient à cette part instable d'une image paradoxale, nouant ensemble « réconfort et mise en garde »³⁴². Le *Livre du Sage* a en commun avec le *Discours sur la dignité de l'homme* de Pic de la Mirandole d'exalter le pouvoir créateur de l'homme, véritable *Deus in terris*³⁴³. Le perfectionnement intellectuel de l'homme, à l'image de Dieu, passe par la maîtrise de l'ignorance puérile et de la concupiscence bestiale, comme l'expose Bovelles au début de son livre. « Amoureuse de la sagesse », la mélancolie sort victorieuse de l'affrontement des vices : « avec le chérubin qui griffonne sur son ardoise, elle a mis à l'école la sottise enfantine ; avec le chien rendu docile, elle a maîtrisé la convoitise »³⁴⁴. Schuster s'attache donc à dialectiser une image que l'interprétation de Panofsky prenait en bloc, telle une coupe géologique dans un massif composé de plusieurs strates. En ce sens, le sommeil du chien prend une fonction de contraste, éminemment dialectique, voire agonistique. La vigilance du sage mélancolique passe par le risque du sommeil – motif inversé de la vigilance du chien, relevé par Klibansky, Panofsky et Saxl – mais aussi par la mise en sommeil du chien, figure de la concupiscence. L'endormissement signifierait alors la domestication et la pacification des passions

340 Raymond Klibansky, Erwin Panofsky and Fritz Saxl, *op. cit.*, p. 322.

341 Peter-Klaus Schuster, « Melencolia I, Dürer et sa postérité », pp. 91-103 in : *Mélancolie, génie et folie en Occident*, sous la direction de Jean Clair, Paris, Gallimard, 2005.

342 P.-K. Schuster, *op. cit.*, p. 93.

343 Pour l'application de cette notion à la figure de l'artiste, cf. André Chastel, *Marsile Ficcin et l'art*, Genève, Droz, 1996, pp. 65-72.

344 P.-K. Schuster, *op. cit.*, p. 94.

bestiales, telles que Pic de la Mirandole et Charles de Bovelles, à la suite de Platon et de Ficin, les décrivent dans leurs ouvrages. L'hypothèse vient plutôt compléter qu'invalider l'analyse iconographique menée par Panofsky.

En ce qui concerne l'étrange chien de saint Jérôme (ill. 51)³⁴⁵, en revanche, l'éclaircissement de ce détail énigmatique passe par celui du lion qui l'accompagne.

b. Mystère du sommeil léonin : du Christ-lion au lion de saint Jérôme

Le *Physiologos* et les *Hieroglyphica* s'accordent au sujet du sommeil du lion, allégorique et paradoxal. En effet, selon Horapollon, le lion figure une vigilance d'autant plus parfaite qu'elle prend la forme d'une boucle : « Voulant écrire celui qui veille, ou bien le gardien », les égyptiens « dessinent une tête de lion, parce que le lion ferme les yeux quand il veille et les tient ouverts quand il dort, ce qui est le signe qu'il fait bonne garde. C'est pourquoi ils mettent des lions aux serrures des temples pour symboliser des gardiens. »³⁴⁶ Veiller paupières closes, dormir l'œil ouvert : autrement dit, maintenir dans une vigilance perpétuelle et cachée.

De manière analogue, le roi des animaux (ill. 52) – figure première du *Physiologos* – possède parmi ses trois natures celle du sommeil vigilant que le commentaire associe à la Passion du Christ :

Voici sa deuxième nature : lorsque le lion dort dans son repaire, ses yeux sont en éveil et ils restent grands ouverts. Tel est aussi notre Seigneur Jésus Christ, le lion spirituel. Son corps s'est endormi sur la croix, mais sa divinité est restée en éveil, à la droite du Père. Salomon en rend témoignage par ces mots dans le Cantique : « Moi, je dors, mais mon cœur est en éveil » [*Ego dormio, et cor meum vigilat*]³⁴⁷ ; « Le gardien d'Israël ne tombera pas en somnolence, il ne s'endormira pas » [*Ecce : non dormitabit neque dormiet qui custodit Israhe*]^{348, 349}

À travers la veille dissimulée du lion, le sommeil du Christ sur la croix apparaît comme le revers d'une vigilance maintenue³⁵⁰, révélée par la Résurrection. Son dernier sommeil est traversé par la promesse d'un réveil absolu. Autrement dit, la mort du Christ ne revêt pas l'aspect d'une nuit noire et dépourvue de songes, mais davantage celui d'une nuit transfigurée. Par ailleurs, le Christ dort très rarement dans l'Évangile³⁵¹. Son unique sommeil (relaté) survient lors d'une tempête en

345 Chien ou renard ? Nous adoptons l'interprétation traditionnelle du chien, bien que son museau tienne également du petit renard.

346 B. Van de Walle et J. Vergote, « Traduction des *Hieroglyphica* d'Horapollon », in : *Chronique d'Égypte*, n°35, 1943, Livre I, section 19, p. 58.

347 *Cantique des Cantiques* 5, 2, *Jérusalem*, p. 954 : « Je dors, mais mon cœur veille », *Vulgate*, vol. III, p. 744.

348 *Psaumes*, 121 (120), 4, *Jérusalem*, p. 855 : « Vois, il ne dort ni ne sommeille, / le gardien d'Israël », *Vulgate*, vol. III (Ps. 120, v. 4), p. 498.

349 *Physiologos*, *Le bestiaire des bestiaires*, Texte traduit du grec, introduit et commenté par Arnaud Zucker, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 2004, p. 54.

350 Cette veille divine du Christ, à travers les tourments de la crucifixion (figurés par le sommeil – opacification de la chair), transparaît dans le *Mystère de Jésus* de Blaise Pascal, méditation sur la scène du jardin des oliviers : « Jésus était délaissé seul à la colère de Dieu. Il souffre cette peine et cet abandon dans la l'horreur de la nuit. Il se plaint comme s'il n'eût plus pu contenir sa douleur excessive : « Mon âme est triste jusqu'à la mort. ». [...] Jésus sera en agonie jusqu'à la fin du monde : il ne faut pas dormir pendant ce temps-là ». (*Pensée 553*, éd. Brunschvicg).

351 Cassien évoque pourtant le sommeil du Christ dans ses *Conférences*, en lui reconnaissant les mêmes tentations (charnelles et spirituelles) que celles qui tourmentent chaque homme, Adam le premier, à l'exception de la luxure : « Assurément, [le Christ] fut dans une chair véritable, mangeant, buvant et dormant [*manducans scilicet et bibens et dormiens*] ; et il a réellement été percé de clous. Mais pour le péché que la chair contracta dans la prévarication, il n'en eut que les dehors, sans la réalité [*verum non habuit sed imaginarium*]. Il n'a pas éprouvé les feux ni les aiguillons de la concupiscence charnelle, qui surgissent en nous malgré nous, par le seul travail de la nature ; mais il n'a pris d'elle qu'une manière de ressemblance [*similitudinem*], par le fait qu'il participait de notre humanité ». Cf. J. Cassien, *Conférences*, éd. cit., V, 6, p. 194.

mer (*Matth.* 8, 23-27) : à l'agitation des flots correspond celle des disciples effrayés³⁵². Le Christ réveillé par leurs cris se lève et les rassure en tempérant d'un seul ordre le vent et la mer déchaînés. Son sommeil précède l'accomplissement d'un miracle. Mieux, il incarne par son calme détachement le repos de la foi, quiétude et force dont manquent précisément les apôtres. En revanche, la mention du sommeil physique et celle du réveil quotidien n'apparaissent pas dans les récits évangéliques, plus soucieux des temps forts de la vie du Christ. Plus discrètement, cette lacune narrative suggère aussi que le Christ ne succombe pas à la faiblesse de la chair, au poids de la fatigue et au plaisir de dormir. Le sommeil durant la tempête témoigne de cette vigilance continue : la foi ne quitte pas le dormeur. La veille permanente du Christ, même à travers cet unique sommeil, manifeste sa divinité. Cette seconde nature – caractéristique ancienne³⁵³ d'origine égyptienne, présente chez Horapollon – complète les deux autres à la manière d'un triptyque. Le lion masque sa retraite en effaçant ses traces derrière lui avec sa queue. Il échappe ainsi aux chasseurs. Cette première nature figure le mystère de l'Incarnation du Christ, « lion spirituel », dont la divinité, celée dans le ventre de la Vierge, demeure secrète et indéchiffrable³⁵⁴. Après l'Incarnation et la Passion du Christ, la troisième nature du lion illustre le mystère de sa Résurrection. En effet, le lionceau meurt à sa naissance et se réveille, après trois jours de veille maternelle, grâce au souffle vivifiant de son père – image du Dieu Créateur. Le lion vigilant naît les yeux fermés. Comme pour le pélican, c'est le père qui ressuscite le lionceau, à l'image du Christ descendu parmi les morts et ressuscité le troisième jour.

L'iconographie byzantine de l'Anapeson entre en résonance avec le sommeil léonin. La fresque du monastère Saint Jean le Précurseur (ill. 55) représente le jeune Christ veillé par la Vierge et les anges, le corps allongé dans une mandorle pourpre, la tête auréolée du nimbe crucifère. Ses yeux restent ouverts mais le visage s'incline dans la posture du rêveur ou du dormeur, posture qui deviendra celle du mélancolique. Comme le rappelle Millard Meiss, le Christ enfant est fréquemment identifié au lionceau endormi, figure de Juda, ainsi que l'appelle Jacob son père, dans la *Genèse* (49, 9). Seule la venue du Messie pourra tirer le lionceau de son repos. Aussi le lion de la tribu de Juda fait-il retour dans l'Apocalypse, afin d'ouvrir le Livre aux sept sceaux (*Apocalypse*, 5, 5). La conception messianique de l'ΑΝΑΠΕΣΟΝ, en figurant le Christ endormi les yeux ouverts, semble pleinement s'inspirer du lion du *Physiologos*.³⁵⁵ Toutefois, selon Branislav Todić³⁵⁶, le texte n'a pas « déterminé directement l'apparition et le contenu de cette scène ; ce qui est plus probable, c'est que ses interprétations ont coïncidé avec l'enseignement dogmatique sur le Christ, sur son

352 Les représentations picturales semblent assez tardives. Citons, pour exemple, le tableau (volé en 1990) peint par Rembrandt : *Le Christ dans la tempête sur la mer de Galilée*, 1633, huile sur toile, 160 x 128 cm, autrefois conservé dans l'Isabella Stewart Gardner Museum (Boston). Le Christ, placé dans l'ombre de l'embarcation qu'une vague étincelante soulève, est réveillé par l'un des disciples pendant que l'équipage s'agite en vain (un apôtre est même en train de vomir la tête au-dessus des vagues). Œil ouvert, profil lumineux – Rembrandt peint le repos de la foi à travers l'éveil calme et détaché du Christ. À l'inverse, Delacroix choisit le moment du sommeil dans son *Christ sur le lac de Génésareth*, c. 1853, huile sur toile, 45,1 x 54,9 cm, Portland Art Museum (Oregon, États-Unis). Accoudé dans une posture songeuse ou pensive, le Christ ferme les yeux. Son repos le détourne du mouvement général qui bouleverse l'embarcation et les disciples. Enveloppé de bleu, il pose toutefois sa main gauche sur l'épaule d'un jeune apôtre (Jean ?), comme pour le rassurer.

http://www.gardnermuseum.org/collection/artwork/2nd_floor/dutch_room/christ_in_the_storm_on_the_sea_of_galilee?filter=artist:3151

<http://www.portlandartmuseum.us/mwebcgi/mweb.exe?request=record:id=6610:type=101>

353 Zucker renvoie à Élien (*La personnalité des animaux*, trad. A. Zucker, Paris, Belles Lettres, 2001 ; 5,39) selon lequel, le lion « remue la queue même pendant son sommeil, ce qui est pour lui apparemment une façon de montrer qu'il n'est pas totalement inerte et que le sommeil qui l'a enveloppé et s'est emparé de lui ne l'a pas terrassé comme il le fait avec tous les autres animaux. Il paraît que les Égyptiens, qui ont remarqué ce type de comportement, racontent des sornettes sur son compte, prétendant que le lion serait plus fort que le sommeil et resterait toujours en éveil » (A. Zucker, *Physiologos*, éd. cit., p. 58).

354 Cette exégèse reprend la doctrine gnostique de la catabase du Christ (A. Zucker, *op. cit.*, p. 57).

355 Millard Meiss, « Sleep in Venice : Ancient Myths and Renaissance Proclivities », in : *The Painter's Choice, Problems in the Interpretation of Renaissance Art*, Harper & Row Publishers, New York, 1976, p 227.

356 Branislav Todić, « Anapeson, iconographie et signification du thème », dans *Byzantion*, vol. 64, Bruxelles, 1994, pp. 134-165.

incarnation et sa mort, le tout sous l'influence de la liturgie au cours de laquelle étaient lus les prophétologies vétérotestamentaires sur le Christ-lion (*Genèse* 49, 9 ; *Nombres* 44, 17-18) et, surtout, sous celle des chants et des sermons des Vendredi et Samedi saints où il est mentionné de façon explicite. [...] Dans ces chants liturgiques et sermons on variait le thème de la mort du Christ en tant que sommeil », un "sommeil fécond" capable de « réveiller les morts de leur sommeil de pécheurs »³⁵⁷. Par conséquent, la tradition iconographique de l'Anapeson, également liée au sommeil d'Adam, procède sinon d'une influence directe, du moins d'un mouvement de convergence par rapport à la diffusion du *Physiologos*, dans lequel la vigilance absolue du lion fait écho à celle du Christ : toujours jeune et vivant malgré le sommeil de la chair et du tombeau. Les figures vigilantes du Lion endormi et de l'Enfant couché incarnent toutes deux la Passion et la Résurrection du Christ.

Ces images solaires ne vont pas sans ombres. Arnaud Zucker souligne la nature ambivalente du lion dans le *Physiologos*. Dans certaines versions du texte en effet, « le lion, à l'instar de l'aspic, dessine avec sa queue un cercle magique où il se couche les yeux ouverts quand il est affamé; les animaux, qui doivent s'approcher du lion pour trouver un passage éveillent le lion (« le lion, c'est-à-dire le diable ») qui les mange »³⁵⁸. Le lion, divin ou démoniaque, provoque la terreur. Il est lié à la colère divine chez Jean de la Croix. Dans *La Nuit obscure*, le mystique puise aux *Lamentations* de Jérémie (III, I, 20) pour décrire les angoisses et les tourments de la volonté, mise à l'épreuve par la Nuit de l'esprit : « Il [Dieu] est devenu pour moi un ours aux aguets, un lion caché en embuscade ».³⁵⁹ Les psaumes appellent les hommes mauvais, et le diable lui-même, des « lions ». La *Première épître de Pierre* (V, 8) file la métaphore : « Soyez sobre, veillez, votre adversaire, le diable, tel un lion rôde en rugissant et cherche à vous dévorer ». Dans ses *Emblèmes*, Alciat en fait un symbole d'arrogance et de férocité, lié à la figure d'Antoine, cruel meurtrier de Cicéron (ill. 53). Animal emblématique du cœur, lié à la colère et au courage chez Platon³⁶⁰, il figure les instincts bestiaux réprimés dans l'*Iconologia* de Cesare Ripa (ill. 54). L'allégorie de la Valeur est personnifiée par un homme d'âge mûr, vêtu d'or, qui tient dans une main une guirlande de laurier et un sceptre, et caresse, de l'autre, un Lion, lequel s'appuie contre le flanc gauche de l'homme victorieux³⁶¹. Le lion, ainsi domestiqué, montre la soumission des cœurs fiers et cruels, que la valeur rend bienveillants, en leur ôtant toute agressivité³⁶².

Cette double nature du lion, figure du Christ vigilant d'une part, bête féroce et pacifiée d'autre part, s'exprime avec force dans les peintures consacrées à saint Jérôme. Moine pénitent et traducteur de la Bible, le saint représente à la fois la domination des passions et la sagesse éclairée par la grâce. Comme le soutient Daniel Russo³⁶³, le traitement du thème au XIV^e et XV^e siècles se modifie, en reprenant certains éléments érémitiques plus anciens, et constitue, à travers le portrait du saint cardinal et ascète, une image complète et harmonieuse de la foi chrétienne. La figure de saint Jérôme permettrait ainsi de réconcilier les deux ordres de vie religieuse, la *vita activa* et la *vita contemplativa*. Placée au cœur de ce nouage, la figure du lion incarne un équilibre fragile.

357 B. Todić, *op. cit.*, pp. 142-143.

358 A. Zucker, *op. cit.*, p. 59.

359 Jean de la Croix, *La Nuit obscure*, traduction du père Grégoire de Saint Joseph, Paris, Seuil, 1984, p. 118.

360 Platon, *La République*, IX, 588c – 592a, cf. *Œuvres complètes I*, éd. cit., pp. 1200-1204. Pour une analyse de la figure du lion en rapport avec le *thumos*, faculté intermédiaire de l'âme, liée aux sentiments, à la colère et à la vaillance, voir Catherine Joubaud, *Le Corps humain dans la philosophie platonicienne*, Paris, Vrin, 1991, pp. 135-136, et Jean Frère, « Les métaphores animales de la vaillance dans l'œuvre de Platon », in : B. Cassin & J.-L. Labarrière (éd.), *L'Animal dans l'Antiquité*, Gilbert Romeyer Dherbey (dir.), Paris, Vrin, 1997, pp. 423-434.

361 L'âge de la virilité représente la force d'âme et la robustesse du corps. Le vêtement doré renvoie à la perfection humaine, qui s'acquiert, comme l'or affiné, à travers l'épreuve du feu nourri par la haine, l'envie ou la fortune. Le sceptre désigne le gouvernement de la raison et la couronne de laurier, toujours verte, l'office de l'homme valeureux.

362 La Valeur est également liée à la figure d'Hercule, couvert d'une peau de lion.

363 Daniel Russo, « La Figure de saint Jérôme et les genres de vie dans la Peinture florentine au début du XV^e siècle, *Le Moine au Lion* », dans : *Vie active et vie contemplative au Moyen Âge et au seuil de la Renaissance*, études réunies par Christian Trottmann, École française de Rome, 2009, pp. 473-481.

Dans la prédelle du *Retable de la Sainte Trinité* de Pistoia (1455-60), Filippo Lippi montre saint Jérôme tonsuré, vêtu en moine et sorti du monastère (représenté plus haut dans la montagne), pour retirer l'épine de la patte du lion (ill. 54a). Par cet acte de charité, c'est la dimension active de l'ordre monastique qui transparaît. Plus loin sur la prédelle, saint Mamas est jeté aux lions dans une prison grillagée, mais ces derniers, par nature aussi féroces que l'était le lion de saint Jérôme, sont devenus plus doux que des agneaux : ils lèchent les pieds du saint (ill. 54b). Le geste de Jérôme ne relève pas seulement des signes de la domestication. Il symbolise l'extraction du péché, et, avec elle, la pacification d'un animal féroce, incarnant la bestialité des passions. Comme le montre Russo, la figure du lion miraculeusement apprivoisé rencontre celle du tireur d'épines, introduite en milieu chrétien par le *Sacrifice d'Isaac* de Filippo Brunelleschi, conçu pour la porte orientale du Baptistère Saint-Jean de Florence. L'événement artistique que constituent le concours florentin et l'œuvre de Brunelleschi « conduit à la réinterprétation du personnage de Jérôme sous la figure, reconnue, du saint patron d'une Église de réforme, bien ancrée dans les réalités de son temps et servant de modèle à un idéal double, celui de la vie contemplative mais aussi de la vie active »³⁶⁴.

La dimension contemplative du lion – figure de vigilance – apparaît clairement à partir du *Physiologos* et des *Hieroglyphica*. Elle est encore accentuée par la vocation de saint Jérôme, auteur de la Vulgate. Ainsi la pourpre du cardinal apparaît au premier plan du paysage désertique peint par Altdorfer (ill. 58). Le saint est ici figuré en ermite près du lion, couché à ses côtés tel un chien fidèle, les yeux grands ouverts. Frappant sa poitrine d'une pierre, l'ascète lève son visage barbu vers le ciel, tout en maintenant la Bible ouverte devant lui. La mortification de Jérôme « rappelle la purification nécessaire des désirs par la pénitence » et le lion, à ses pieds, renvoie à la part de « bestialité non domptée » « qu'il faut s'efforcer de maîtriser au prix de l'ascèse sévère de son corps »³⁶⁵. *La Légende dorée* rapporte l'aveu de saint Jérôme : « vivant en compagnie des scorpions et des bêtes féroces, souvent j'étais tourmenté de rêves lascifs où je croyais assister à des danses de jeunes filles. Alors je me fouettais jour et nuit, jusqu'à ce que le Seigneur m'eût rendu calme »³⁶⁶. L'ascèse procède en outre d'une imitation de la Passion du Christ, que vient redoubler la peinture des stigmates de saint François, dans le second panneau du diptyque d'Altdorfer. La figure de saint François incarne également la réforme et la plénitude de la vie chrétienne. Dans ce diptyque, les deux parts de la vie religieuse se réunissent donc en un même symbole et saint Jérôme apparaît comme le modèle d'une foi religieuse véritable et entière.

La gravure de Dürer (ill. 57), en revanche, introduit un déséquilibre subtil en déplaçant la scène du désert au *studiolo*. Il ne s'agit plus de louer les valeurs pénitentielles du saint, liées à la vie active, mais d'exalter à travers lui la vie contemplative. La gravure s'intègre de manière souple et dynamique à plusieurs diptyques possibles³⁶⁷. Avec *Le Chevalier, la Mort et le Diable*, elle forme le diptyque de la vie active et de la vie contemplative, l'existence du soldat de Dieu complétant celle de l'homme d'Église. Mais, selon une articulation plus fine, *Saint Jérôme dans sa cellule* fait aussi pendant à *Mélencolia I*. La vie contemplative que mène la Mélancolie – allégorie de la création géniale – n'a d'autre fin qu'elle-même. Elle s'affranchit du service divin pour mener, selon l'expression de Panofsky, une « vie de compétition avec Dieu »³⁶⁸. Toutefois, la représentation du confortable *studiolo*, bordé de coussins, dans lequel Jérôme œuvre à la traduction latine de la Bible (ou à ses écrits théologiques, lettres et commentaires), ne possède rien d'une traditionnelle

364 D. Russo, *op. cit.*, p. 480.

365 D. Russo, *op. cit.*, p. 476. L'auteur décrit en ces termes le *Moine au Lion* de Lorenzo Monaco (c. 1405-1410), nous élargissons le propos à la peinture plus tardive de Altdorfer, qui s'inscrit dans la même tradition. En tant que bête féroce domestiquée, le lion de saint Jérôme correspond par ailleurs au sanglier de saint Antoine, animal directement lié à la paresse, bien qu'il ne soit pas figuré par les peintres (à notre connaissance du moins) en train de dormir. Wenzel cite le lourd sommeil du sanglier ou du cochon, animaux du diable, et la bestialité du sommeil (qui rend l'homme semblable à un porc) chez Péraldus et Antonin de Florence (S. Wenzel, *op. cit.*, p. 106).

366 J. de Voragine, *op. cit.*, p. 629.

367 E. Panofsky, *La vie et l'art d'Albrecht Dürer*, éd. cit., pp. 245-246.

368 Les gravures étaient d'ailleurs souvent présentées par paires, en manière de diptyques, par Dürer lui-même dans son *Journal de voyage aux Pays-Bas*.

« cellule » monastique. L'architecture ouverte et l'horizon marin qui entourent l'allégorie de la Mélancolie semblent bien moins propices à l'*otium* humaniste, fait d'intenses lectures et, selon Marsile Ficin, de méditations solaires. Loin de figurer en moine pénitent ou en ermite retranché du monde, le saint Jérôme de Dürer prend l'aspect du saint patron des humanistes : un modèle pour les érudits chrétiens du Nord comme du Sud. Celui que le tribunal divin accusait, dans un rêve, de n'être pas chrétien, mais cicéronien, a certes délaissé les livres profanes au profit des livres sacrés³⁶⁹. De son errance passée, il conserve néanmoins l'habitude et le cadre de vie. La scénographie s'éloigne du paradigme ascétique de *La Légende dorée*. Selon Jacques de Voragine, une atmosphère monacale régnait dans la bibliothèque de Béthléem : saint Jérôme y travaillait « toute la journée, sans rien manger ». Et c'est dans ce lieu qu'il traduisit et commenta la Bible « pendant cinquante-cinq ans et six mois, entouré de nombreux disciples ». Enfin, saint Jérôme vieillissant « arriva à un tel degré de faiblesse que, étendu sur sa couche, il se soulevait à l'aide d'une corde attachée au plafond, pour pouvoir assister aux offices de son monastère ». Le traitement iconographique n'a pas retenu cette précision et Dürer n'est pas le premier à figurer *Saint Jérôme dans son studiolo*. Jan Van Eyck (et son atelier, 1442), Antonello da Messine (c. 1475) et Domenico Ghirlandaio (1480), en ont déjà donné des représentations saisissantes.

La mise en scène de Dürer se distingue néanmoins de celles de ses prédécesseurs par le confort qu'évoquent le renflement des coussins, le détail des pantoufles, le caractère lumineux et spacieux de la chambre, son mobilier varié. Une « indéfinissable impression de sérénité et de confort rassurant » émane de la pièce. Le « petit crucifix placé » près du saint, « à égale distance de la tête de mort et du sablier, paraît annihiler la menace latente de ces deux objets : la mort et l'écoulement de l'existence terrestre ne peuvent perturber la sérénité du penseur chrétien, à qui une vie de contemplation spirituelle apporte un avant-goût d'éternité »³⁷⁰. L'auréole – un croissant de cuivre placé en réserve dans l'eau-forte – brille d'un pur éclat. Elle suggère une concentration intense, augmentée par la Grâce, et vient contrebalancer la petitesse de la figure, éloignée au fond de l'image. Le lion, placé au seuil de la gravure, garde le sanctuaire. Dans le droit fil des *Hieroglyphica* d'Horapollon, « l'animal somnole paisiblement près du petit chien endormi mais, l'œil à demi ouvert, il veille cependant à la tranquillité de son maître »³⁷¹.

Or, la présence de ces deux animaux et leurs sommeils respectifs ne vont pas de soi. En effet, aucun texte ne mentionne la présence symbolique d'un chien près de saint Jérôme, encore moins endormi. Dans *La Légende dorée*, une discrète métaphore concerne saint Jérôme, venu s'installer à Béthléem, comme un animal³⁷² « domestique à l'étable de son maître »³⁷³. Les oreilles pointues comme celles d'un renard et les babines relevées en un léger rictus, le petit chien gravé par Dürer dort paisiblement entre les pattes d'un grand lion aux griffes sorties et une modeste paire de pantoufles, négligemment abandonnées dans l'angle de la pièce. Quoique de taille plus petite et blotti en sens inverse, l'animal ne peut manquer d'évoquer le grand lévrier de *Melencolia I*, également endormi. Et ce d'autant plus que les deux gravures pouvaient être associées, comme le rapporte Dürer lui-même³⁷⁴. Or le chien, comme nous l'avons vu, figure traditionnellement la

369 J. de Voragine, *op. cit.*, p. 627-628 : « Mais le juge : Tu mens, tu n'es pas chrétien, mais cicéronien ! ». Cf. Iacopo da Varazze, *op. cit.*, tome II, p. 1122 : « Ad quem iudex : "Mentiris, inquit, ciceronianus es, non christianus ; ubi est enim thesaurus tuus ibi est et cor tuum" ».

370 Sophie Renouard de Bussière (dir.), *Albrecht Dürer, œuvre gravée*, catalogue de l'exposition du Petit Palais (du 4 avril au 21 juillet 1996), Éd. Musées de la Ville de Paris, p. 244.

371 *Ibid.*

372 La traduction française force la métaphore en parlant d'un « chien », tandis que le texte latin d'origine se contente d'évoquer un « animal prudent » et l'étable (crèche, mangeoire) du Seigneur : « prudens animal ad presepe domini ». Cf. I. da Varazze, *op. cit.*, tome II, p. 1124.

373 J. de Voragine, *op. cit.*, p. 629.

374 Sophie Renouard de Bussière fait référence au *Journal de voyage* aux Pays-Bas de l'artiste (Upprich, *Nachlass*, I, p. 154, 156-157) en précisant que « Dürer présenta à plusieurs reprises ces deux œuvres comme une paire » et que « les contrastes entre elles sont trop marqués pour être l'effet du hasard », S. Renouard de Bussière (dir.), *op. cit.*, p. 246. La mise en parallèle des deux gravures fait surgir de forts contrastes et correspondances en effet, mais,

vigilance, spirituelle et philosophique. Ce n'est donc pas sans d'importantes raisons que ce gardien toujours aux aguets, fidèle rabatteur de la vérité, peut s'accorder un moment de somme ou de paresse. En effet, le pelage réchauffé par la lumière du soleil, adouci par le verre des fenêtres, l'animal est placé dans un rapport de contiguïté sémantique et spatiale avec les pantoufles et le banc couvert de livres et de coussins – possible métonymie de la paresse, cet « oreiller du diable ». De manière plus générale, Peter-Klaus Schuster, à la suite de Panofsky, voit dans la gravure une « image positive du flegmatique », mis « sur la voie de la vertu par l'érudition et la piété ». En ce sens, le sommeil du chien renverrait au trouble humoral généré par le phlegme et lié, comme la bile noire, aux représentations de l'acédie et de la paresse. Sur le rebord de la fenêtre, en guise de vanité, trône un crâne aussi brillant que le chef tonsuré du saint à son écritoire. Les orbites béantes et la mâchoire édentée surplombent, sur la gauche, la gueule du chien aux paupières refermées. En guise de menace et d'avertissement, les quatre coussins renvoient sans doute à l'oisiveté – « mère de tous les vices » – mais ces points d'assise environnent également l'écrivain d'une présence invisible et nombreuse : celle des disciples avec lesquels il conversait, peu de temps auparavant, celle des penseurs chrétiens, présents et à venir, avec lesquels il est déjà en train de dialoguer, d'un léger bruit de plume. Au contraire, l'ermite ne s'asseyait ni ne dormait sur des coussins, mais quand « le sommeil [l'] accablait », il étalait ses « os sur le sol nu »³⁷⁵. En fait, selon *La Légende dorée*, un seul personnage manque à son office et s'endort par mégarde. C'est le lion domestiqué. En effet, devenu parfait berger, le lion guéri de sa blessure est chargé de protéger l'âne du monastère. Mais un jour, comme le lion s'était endormi pendant sa garde, l'âne est enlevé par des marchands. Les moines, pensant que le lion l'avait dévoré, repoussent l'animal auquel Jérôme continue de se fier malgré tout, jusqu'à ce que les marchands et l'âne viennent à passer non loin du monastère, permettant au lion rugissant de se justifier³⁷⁶. Dans la gravure de Dürer, au contraire, le lion ne dort, ni ne veille. Il est couché, prêt à bondir, les yeux mi-clos. Ce repos vigilant renvoie plus sûrement aux *Hieroglyphica* et au *Physiologos* qu'à la *Légende dorée*. Majestueusement étendu à l'orée de la pièce, l'animal royal incarne bien ici la fonction de gardien que lui reconnaissait Horapollon. Figure de seuil, il place le sommeil du chien et le travail de Jérôme sous une commune protection. Double du Christ, il apporte aux écrits fondateurs du Père de l'Eglise une caution divine.

À l'inverse, il faut remarquer son absence aux côtés du chien de la Mélancolie. La mise en diptyque des deux gravures ne pouvait que faire surgir les couples opposés du lion et du petit chien d'un côté, du lévrier et de la chauve-souris de l'autre. Une dissymétrie s'instaure : la chauve-souris suscite les puissances nocturnes au-dessus du lévrier endormi, tandis que la figure solaire du lion monte une garde impassible près du petit chien assoupi. Le demi-sommeil trompeur, seulement apparent, du lion ne s'oppose pas seulement à la sieste de son compagnon, elle la protège et l'innocente. Les deux figures animales composent ensemble une image de la vie contemplative que mène le saint. Placée sous la grâce vigilante du Christ, qui dote Jérôme d'une pensée lumineuse et d'une infatigable concentration, « la vie immobile »³⁷⁷ du contemplatif possède les attributs d'un repos calme et agréable. L'écriture diurne et le cadre confortable de la chambre s'opposent aux mortifications du pénitent comme aux insomnies du mélancolique.

c. Oiseaux de nuit : nycticorax, hibou, chouette et chauve-souris.

Les différents bestiaires issus du *Physiologos* ne distinguent pas entre la chouette, le hibou et les autres oiseaux nocturnes, mais décrivent un étrange oiseau inconnu, appelé « nycticorax », littéralement « corbeau de nuit » en grec (ill. 60). Les médiévaux y verront bien souvent l'autre nom

personnellement, nous n'avons trouvé dans le *Journal* de Dürer que certains passages où l'artiste, lors de rencontres, offre ou échange plusieurs gravures, dont *Melencolia I* et différents *Saint Jérôme* (dans sa cellule, au désert, ou bien assis près d'un saule) parmi d'autres œuvres (la *Passion sur cuivre* notamment).

375 J. de Voragine, *op. cit.*, p. 629.

376 J. de Voragine, *op. cit.*, p. 630

377 Titre d'une partie de *L'Œuvre au Noir* (Paris, Gallimard, 1968) de Marguerite Yourcenar.

de la chouette ou du hibou³⁷⁸. Le texte grec du *Physiologue* reste ambigu à son sujet. Il s'agit à la fois d'une créature nocturne négative, par rapport à « la lumière du monde » (*Jean*, 8, 12), mais aussi d'une figure de l'Incarnation du Christ, descendu dans les ténèbres du monde. « Je suis devenu comme un hibou dans une mesure » (*Psaumes*, 102, 7), le verset du Psalmiste est de ce fait interprété en un sens positif, à la différence des bestiaires médiévaux qui lui donneront une tournure résolument négative. Le Christ, à la manière du hibou, s'est sacrifié pour « nous qui sommes assis dans l'obscurité et l'ombre de la mort ». Il s'est tourné vers les Gentils, peuple des ténèbres, au détriment du peuple élu. Comme le souligne Arnaud Zucker, il s'agit d'un renversement théologique. « Historiquement », le *Physiologos* « consacre le transfert d'élection » du peuple juif au peuple des nations. « Théologiquement, ce renversement exprime aussi un mystère christologique : son humiliation volontaire par laquelle il assume le péché et l'obscurité du monde. »³⁷⁹

Cette ambiguïté positive – encore présente chez Hugues de Fouillois³⁸⁰ – tend à disparaître dans les bestiaires médiévaux, à la suite de la traduction latine du *Physiologue*. Le nycticorax devient alors l'image du Juif qui a refusé de reconnaître le Christ – une figure de l'obscurité et de l'aveuglement volontaire. Certains en font l'emblème de l'homme démoniaque ou du pécheur³⁸¹. Dans son *Bestiaire divin*, Guillaume le Clerc de Normandie en fait le portrait-charge : « Cet oiseau est sale et puant : il ne se soucie pas du jour et du soleil, sa nature permanente est telle qu'il préfère toujours la nuit et les ténèbres. Selon toute apparence, il est le serviteur du Démon »³⁸². Selon le même auteur, le nycticorax correspond à la figure négative du peuple juif³⁸³, déclaré traître et maudit, pour avoir préféré les ténèbres de César au Soleil véritable qu'était le Christ. En outre, pour avoir négligé les commandements divins, ce peuple errant est devenu « vieux et boiteux »³⁸⁴. Les différents bestiaires médiévaux font chorus contre le nycticorax³⁸⁵, figure d'un peuple non plus élu mais damné, emblème du vieil homme qui doit mourir pour que naisse l'homme nouveau. La comparaison est approfondie par la représentation du hibou entouré d'oiseaux diurnes et hostiles, à la manière du peuple déicide, rejeté par les autres peuples de la terre. C'est le cas sur un chapiteau de la Cathédrale du Mans (XII^e s.)³⁸⁶.

Les *Hieroglyphica* donnent au nycticorax une valeur négative plus générale : « Le corbeau de nuit signifie la mort : car il assaille subitement les petits des corneilles pendant la nuit, de même

378 « Ce mot censé traduire le mot *chos* en hébreu figure généralement chez Jérôme et Isidore sous le nom de *noctua*, qui peut désigner n'importe quel rapace nocturne et s'est spécialisé dans le sens de "chouette chevêche". [...] Cette obscure identité amène Pierre Belon à conclure [...] sa notice sur l'oiseau par ces mots : "Par quoi avouons librement n'avoir onques rencontré oiseau que puissions penser Nicticorax" [*Histoire des oiseaux*, 2, 36]. » (A. Zucker, *op. cit.*, p. 77). Dans son *Bestiaire divin*, Guillaume le Clerc de Normandie traduit *nycticorax*, « en bon français », par « fresaie » (*Bestiaires du Moyen Âge*, éd. cit., p. 76).

379 Zucker précise : « L'obscurité, en fait, n'est pas directement celle de Dieu, mais celle de l'homme et le hibou apparaît comme la première étape de la passion du Christ qui prend l'apparence humaine et sous cette forme s'humilie » (*op. cit.*, p. 77).

380 Pour cet auteur, le hibou peut symboliser le Christ ou le pécheur, inerte et paresseux, voir A. Zucker, *op. cit.*, p. 76. Voisenet souligne également ce déséquilibre progressif « en faveur de l'aspect négatif », au cours du Haut Moyen Âge, pour la chouette et le hibou. Cf. J. Voisenet, *op. cit.*, pp. 314-315.

381 Respectivement Guillaume de Normandie d'une part et, d'autre part, Hilaire de Poitiers, Raban Maur, *Bestiaire de Vaud*, *Bestiaire d'Oxford*. De manière exceptionnelle, le hibou apparaît chez Isidore et Basile comme l'image positive de l'ermite en méditation (A. Zucker, *op. cit.*, p. 76).

382 *Ibid.*

383 Cf. Louis Charbonneau-Lassay, *Le Bestiaire du Christ*, Paris, Albin Michel, 2006, chap. VI « Le Hibou, image du Peuple Juif ». L'auteur renvoie aux chapiteaux romans des cathédrales de Strasbourg et de Sigolsheim présentant en parallèle le hibou et le Juif (reconnaissable à la coiffe qui lui était imposée).

384 *Ibid.*

385 *Bestiaires du Moyen Âge*, éd. cit., p. 29 & p. 76.

386 L. Charbonneau-Lassay, *op. cit.*, VI. L'auteur distingue le hibou de la chouette, liée depuis l'Antiquité gréco-latine à Pallas-Minerve, et par la suite à la sagesse du philosophe et du religieux (chouette souvent perchée sur un livre ou un parchemin enroulé, à l'intérieur du cloître ou à l'extérieur des églises). La chouette marquée d'une croix, sculptée dans les églises, apparaît également comme une figure de la Passion du Christ et de sa déréliction.

que la mort survient subitement »³⁸⁷. Associée à la Nuit et au dieu du Sommeil depuis l'Antiquité, la chouette renvoie de façon métonymique au temps nocturne. Ainsi dans le dessin allégorique de Lelio Orsi (ill. 25), commenté dans notre introduction, une chouette accompagne le personnage assis à la gauche de l'arbre, figure du dieu Somnus selon Guy de Tervarent³⁸⁸. Vasari puise à ce symbolisme dans la peinture qu'il consacre à la Nuit sur le plafond de la Salle des Éléments du Palazzo Vecchio, et Michel-Ange à son tour, pour le tombeau de Julien de Médicis (ill. 61). L'Allégorie de la Nuit convoque bien souvent cet animal emblématique : parfois lié aux figures monstrueuses des cauchemars et opposé au coq du réveil³⁸⁹, comme dans la peinture de Battista Dossi (ill. 62), parfois secondé par des chauves-souris, un rat et des fleurs de pavot, tandis qu'une lampe brûle, comme dans la gravure de Jan Sadeler (ill. 63). Ces deux allégories et la *Nuit* de Michel-Ange s'inscrivent dans des cycles dédiés aux différentes parties du jour³⁹⁰. La peinture de Battista Dossi présente une vision pour le moins effrayante de la Nuit et du sommeil, engendrant des monstres dignes des Enfers de Bosch. L'inscription au bas de la gravure de Sadeler (ill. 63) donne également le ton : « *Ad mala saepe faces licet haec, ansamque ministret audenti quodcumque scelus, quo coeca ruit mens* – la nuit se prête aux actes honteux et illicites, de sorte que la chauve-souris peut signifier l'amour insensé, et le rat l'indignité ou le méfait [...]. Le sage détestera la nuit, préférant la lumière aux ténèbres »³⁹¹. Sur la droite, le cortège muni de torches et masqué évoque le manteau frauduleux qu'offre la nuit aux êtres malveillants. Figures tutélaires de la dépravation et du forfait, les chouettes et les chauves-souris veillent sur les noctambules : masques, couple d'amants, joueurs de mandoline.

Figure apotropaïque, emblème ou accessoire du théâtre, un mascarone sert d'accoureur à *La Nuit* de Michel-Ange, dont la pose langoureuse, malgré son corps vieilli et sa poitrine tombante, s'inspire des contorsions érotiques de Léda. La chouette fait ainsi pendant au masque, évoquant les puissances de l'imaginaire, charmes illusoire du sensible ou fantasmes du songe. Mais l'allégorie michelangelesque, associée à la nuit du tombeau ainsi qu'au geste de mélancolie, prend des résonances méditatives. Le repli du corps, à la fois langoureux, vieilli et las, approfondit le sentiment de tristesse endeuillée. La chouette, inscrite dans le creux du genou comme dans l'anfractuosité d'un rocher, veille et protège le sommeil nocturne, qui permet de se détacher du monde et de se libérer des injustices de la fortune, comme le suggère le poème CCXLVII de Michel-Ange³⁹². Ainsi, la chouette du Tombeau de Julien de Médicis semble renouer le lien ancien qui en faisait l'emblème de la sagesse.³⁹³

387 B. Van de Walle et J. Vergote, « Traduction des *Hieroglyphica* d'Horapollon », éd. citée, L. II, section 25, p. 206.

Les traducteurs commentent ce passage en renvoyant à la confusion possible d'Horapollon entre le signe de la chouette et celui du corbeau, puisque « d'après les naturalistes grecs, la corneille dévore pendant le jour les œufs de la chouette et la chouette tue pendant la nuit les petits de la corneille », p. 207.

388 Guy de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane, Dictionnaire d'un langage perdu (1450-1600)* [1958], Genève, Drop, 1997, p. 125. Le dessin s'inspirerait du *Triomphe de la Mort* de Pétrarque, en particulier des quelques vers où l'Aurore, « bianca amica di Titone » [blanche amie de Tithon], déchire le voile recouvrant les « sogni confusi » [songes confus].

389 Le coq est également une figure de la vigilance nocturne, son cri marque le passage des heures. Dans son *Livre du Trésor*, le florentin Brunetto Latini remarque par ailleurs que le coq « chante cependant plus haut et plus orgueilleusement de nuit, mais vers le lever du jour, il chante plus clair et plus doucement : mais il bat trois fois des ailes avant de chanter » (*Bestiaires du Moyen Âge*, éd. cit., p. 212). Cette indication explique sa présence dans *Allégorie de la Nuit* de Battista Dossi. Emblème de la nuit qu'il mesure, le coq se dresse fièrement devant la dormeuse. Il en garde le sommeil et les rêves, comme l'homme au fléau de plumes (personnification du sommeil selon Tervarent), la chouette aux yeux jaunes et la pleine lune haut dans le ciel.

390 *La Renaissance et le rêve, Bosch, Véronèse, Greco...*, éd. cit., p. 53 & p. 60.

391 *La Renaissance et le rêve, Bosch, Véronèse, Greco...*, éd. cit., p. 60

392 Cf. Michel-Ange, *Poésies / Rime*, éd. bilingue, trad. Adelin Charles Fiorato, Paris, Les Belles Lettres, 2004, p. 129.

Nous reviendrons plus en détail sur l'interprétation de la sculpture et celle du poème (II, 3, a).

393 Paradoxalement, c'est la figure de Laurent de Médicis, appelé « il pensieroso », qui figure la vie contemplative, tandis que la posture dynamique du corps de Julien de Médicis exprime l'énergie propre à la vie active. Cf. Daniel Arasse, « Michel-Ange et l'index de Moïse » dans : *Le Sujet dans le tableau*, Paris, Flammarion, 2006, p. 142.

Dans une perspective historique, sinon archéologique, les *Emblemeta* d'Alciat distinguent la chouette (*Emblema XIX*) des autres oiseaux nocturnes et reconnaissent en elle l'image d'Athènes (ill. 64). Ainsi reliée à la déesse de la Sagesse et de la Guerre (défensive), conseillère d'Ulysse et Mentor de Télémaque, la chouette retrouve un sens pleinement positif qu'exprime la devise : *prudens magis quam loquax*. L'homme prudent, emblématisé par la chouette athénienne, se garde des vains bavardages et préfère l'observation perçante et la réflexion silencieuse : « comme la Chouette chante peu : & voit clair de nuit : ainsi le Prudent parle peu, & connaît les choses obscures ». Le court poème en français³⁹⁴, faisant corps avec l'image dans l'emblème de l'édition lyonnaise, compare en outre la veille nocturne de la chouette aux langueurs de la corneille.

Pourtant, cette revalorisation, loin de faire l'unanimité, renforce l'équivoque d'un portrait déjà très contrasté. Ainsi, Marsile Ficin refuse à la chouette l'accès au symbolisme philosophique. Dans le premier des *Trois Livres de la vie*, le philosophe s'adresse, nous l'avons vu, aux lettrés peu soucieux de leurs corps. Afin d'assurer leur longévité, leur bonheur et la qualité même de leur pensée, le philosophe-médecin fait l'apologie d'un régime de vie harmonieux, équilibrant les humeurs et s'accordant au rythme du jour et de la nuit. L'homme de lettres doit même, selon lui, s'entourer de lumière et de matières dorées. L'enjeu central de ce livre réside dans la sublimation de la « bile noire » en bile blanche, luisante comme de l'or. Il s'agit de transformer la mélancolie pathologique en mélancolie généreuse et créatrice. Pour ce faire, Ficin proscrit les veilles nocturnes, devenues, semble-t-il, monnaie courante chez les lettrés de son temps. De tels hommes, déclare Ficin, ne valent pas mieux que des chouettes ou des chats huants :

Merito ergo qui nocte contra naturam pro die, atque converso die rursus pro nocte utuntur tamquam noctuae, ii etiam in hoc vel inviti noctuas imitantur, ut quemadmodum illis sub solis lumine caligant oculi, ita et iis mentis acies sub veritatis splendore caliget. [Il est donc vrai que ceux qui emploient, contre nature, la nuit au lieu du jour et, réciproquement, le jour au lieu de la nuit à la manière des chouettes, ceux-là aussi imitent involontairement si bien les chouettes que l'acuité de leur esprit se perd, aveuglée par l'éclat de la vérité, tout comme les yeux des chouettes sont aveuglés par la lumière du soleil.]³⁹⁵

Le verdict est sans appel, la veille nocturne conduit l'œil de l'esprit à une cécité mortifère pour celui qui prétend consacrer sa vie à la vérité. Ainsi, la philosophie, telle que la conçoit Marsile Ficin, ne possède rien de crépusculaire. Loin de prendre son envol à la tombée de la nuit, elle s'élève et mûrit à la lumière du jour – lumière à la fois naturelle et surnaturelle, matérielle et spirituelle. La recherche de la vérité passe par le souci du corps et le respect du sommeil nocturne. En ce sens, la chouette, jadis attribut de la vie contemplative, incarne désormais ses écarts pathologiques et ses écueils trompeurs.

Dans la gravure de Dürer, *Melencolia I*, c'est à la chauve-souris (ou l'animal volant qui lui ressemble) que revient ce rôle (ill. 65). Erwin Panofsky y voit un motif indépendant, traditionnellement lié à la mélancolie³⁹⁶. Horapollon en fait l'image de « l'homme faible, agissant avec témérité, car » la chauve-souris « vole, bien que n'ayant pas de plumes »³⁹⁷. Créature démoniaque, liée au diable (qui prend ses ailes au Moyen Âge) et aux sorcières (striges), la chauve-

394 Cf. poème lié à l'ill. 61. Nous transposons en français moderne, en gardant « taisible » (qui se tait) et « languarde » (languide, alanguie) pour les besoins de la rime.

395 M. Ficin, *Three Books on Life*, éd. cit., L. I, chap. 7, pp. 126-128. Nous traduisons. *Noctuae* désignent les oiseaux de nuit [*nox*], chouettes ou hiboux. Guy Le Fevre de la Borderie mentionne « chats-huants », « hiboux et cheveches », cf. M. Ficin, *Les trois livres de la vie* (1489), trad. G. Le Fevre de la Borderie (1582), Fayard, Paris, 2000, p. 41. La suite du chapitre compare les esprits restaurés par la nuit à des ailes légères et subtiles, les ailes de la pensée. À l'inverse, lors des veilles nocturnes, les esprits (*spiriti*) raréfiés deviennent lourds, impropres à l'étude des lettres. Le vol de l'esprit est défaillant comme celui des chauves-souris [*vespertiones*] et des hiboux [*bubones*].

396 R. Klibansky, E. Panofsky & F. Saxl, *Saturn and Melancholy*, éd. cit., p. 323.

397 B. Van de Walle et J. Vergote, « Traduction des *Hieroglyphica* d'Horapollon », éd. cit., L. II, section 52, p. 216. Cf. sections 53 et 64 (pp. 216 et 220-222) de la même partie pour d'autres sens de la chauve-souris.

souris suscite crainte et répulsion³⁹⁸. Plus que la chouette, c'est l'exemple même des veilles et travaux nocturnes aux yeux des humanistes de la Renaissance. Panofsky cite Marsile Ficin et Agrippa de Nettesheim. Selon ce dernier, moins négatif, la caractéristique principale de la chauve-souris est la vigilance. En revanche, le passage des *Trois livres de la vie* précédemment cité inclut l'animal, avec la chouette chevêche, parmi les symboles du fléau destructeur que constitue l'étude nocturne. Ironie funeste, Panofsky note que, dans l'Antiquité, les membranes de la chauve-souris étaient utilisées pour écrire, en particulier lorsqu'il s'agissait de guérir l'insomnie³⁹⁹. Dans la gravure de Dürer, c'est à la chauve-souris qu'il revient de porter haut dans le ciel, tel un phylactère⁴⁰⁰, l'étendard « *Melencolia I* ».

Le vol noir des hiboux et des chauves-souris accable le sommeil de la raison dans la célèbre gravure de Goya – artiste endormi parmi ses instruments de dessin au premier plan (ill. 67). L'un des dessins préparatoires (ill. 66) montre une chauve-souris gigantesque ouvrant ses ailes démesurées au-dessus du dormeur. Cette créature fantastique unit en une même image l'évocation de la nuit et la vision cauchemardesque, monstrueuse qu'engendre l'imagination – à la fois mère des arts et puissance irrationnelle. Dès lors, la part obscure de la raison devient à la fois source de danger et d'inspiration.

Le bestiaire que nous venons d'esquisser à grands traits montre à quel point le sommeil et la vigilance peuvent échanger leurs valeurs et susciter l'équivoque. Les figures animales de la veille et du sommeil n'appartiennent pas à un dictionnaire des symboles, univoque et systématique. Ainsi la vigilance du lion ne s'oppose pas de manière frontale à celle de la chauve-souris démoniaque, mais, selon les contextes, exprime l'idée d'une omniprésence du Tentateur, lequel rôde comme un lion autour de l'âme du chrétien⁴⁰¹. De même, les oiseaux de nuit possèdent tour à tour des valeurs négatives et positives qui varient selon les époques, les auteurs et les artistes. Enfin, l'endormissement de certains animaux traditionnellement liés à la vigilance, comme le chien, peut jouer le rôle d'avertissement contre les dangers de la bile noire (*Melencolia I*), signifier la victoire de l'amour (Endymion) ou bien encore celle de la Mélancolie généreuse (*Melencolia I*). L'idée même de vigilance absolue prend des proportions surnaturelles qui en font un attribut intrinsèquement équivoque : celui de Dieu, du Christ et des saints, mais aussi du diable qui toujours veille. En symétrie ou négatif, certaines figures inversent ainsi la valeur d'une vigilance sans faille.

3. Repos divins, mauvais sommeils.

a. Repos du Créateur, torpeur des Ancêtres

De prime abord, la vigilance absolue semble être le propre de Dieu, omniscient et omniprésent : « Car devant les yeux de Yahweh sont les voies de l'homme./ il considère tous les sentiers » (*Proverbes*, V, 21) – « Et l'œil était dans la tombe et regardait Caïn »⁴⁰². L'Ancien et le Nouveau Testaments font de cet attribut essentiel une sorte de *leitmotiv*, par rapport auquel le sommeil des hommes, celui des apôtres à Gethsémani notamment, prend la teinte d'une faiblesse coupable. Dans cette perspective, le repos du Créateur, durant le septième jour, pose problème :

398 Comme la chouette, l'animal est cloué aux portes des granges afin de repousser le mauvais œil.

399 *Ibid.* Et page suivante.

400 C'est pourquoi certains historiens de l'art voient dans l'inscription un impératif en latin lancé, tel un défi, à la maladie de mélancolie : « Va-t-en, Mélancolie ! ».

401 Cf. également l'image de la bête diabolique (un lion dans la traduction française), toujours éveillée, tournoyant autour de l'âme du chrétien dans le poème de Thomas A Kempis, *L'Imitation de Jésus-Christ* [1424-1427 pour les premiers manuscrits], trad. et paraphrasée en vers par Pierre Corneille de l'Académie française, annotée par François Ducaud-Bourget, Paris, Albin-Michel, 1998, p. 71. Nous reviendrons sur ce texte.

402 Victor Hugo, *La Légende des siècles* (1859), dernier vers du poème « La conscience ».

Ainsi furent achevés le ciel et la terre, avec toute leur armée [*Igitur perfecti sunt caeli et terra et omnis ornatus eorum*]. Dieu conclut au septième jour l'ouvrage qu'il avait fait [*Complevitque Deus die septimo opus suum quod fecerat*] et, au septième jour, il chôma⁴⁰³ [*et requievit die septimo*], après tout l'ouvrage qu'il avait fait [*ab universo opere quod patrarat*]. Dieu bénit le septième jour et le sanctifia [*Et benedixit diei septimo et sanctificavit illum*], car il avait chômé après tout son ouvrage de la création [*quia in ipso cessaverat ab omni opere suo quod creavit Deus ut faceret*].⁴⁰⁴

Faut-il entendre ce repos – *quies* – en un sens spirituel ou bien de manière littérale ? La question a été soulevée par les premiers chrétiens et les réponses données par les Pères de l'Eglise en font l'institution symbolique de l'office dominical, succédant au sabbat. Inversement, la constitution chrétienne de l'image du peuple juif passe par l'association idéologique du sabbat avec la paresse et l'oisiveté. Il nous faut revenir sur les linéaments de cette histoire et sur ces débats.

Dans son dernier ouvrage, *Contre Celse*, composé en 248 (ap. J.-C.), Origène réfute l'attaque menée par le philosophe païen contre le christianisme, vers la fin du II^e siècle, et notamment sa lecture critique de la Genèse. En effet, Celse semble (d'après ce qu'en rapporte Origène) tourner en dérision les jours de la Création, notamment le septième, en adoptant une interprétation littérale (*Contre Celse*, VI, 61). Une telle lecture conduit à l'image contradictoire et anthropomorphique d'un Dieu laborieux, forgeant le Monde de ses mains calleuses, avant de sombrer, le septième jour, dans un sommeil d'épuisement. Celse « dit : "Après ce travail donc, comme un fort méchant ouvrier, il (Dieu) fut accablé de fatigue et eut besoin de repos pour se refaire". »⁴⁰⁵ Contre cette lecture corporelle, Origène affirme le sens figural et mystique du passage de la Genèse (2, 2). Le jour de repos sera celui du festin de Dieu avec tous les saints, une fois leurs œuvres et devoirs également accomplis. Le repos divin du septième jour, célébré chaque dimanche par les chrétiens, préfigure l'éternité du « huitième jour », il en procure l'avant-goût mystique. Un tel repos concerne l'âme, qui savoure d'ores et déjà les prémices de la contemplation divine, celle-là même dont se réjouissent les bienheureux pour l'éternité. Au septième jour de la Création correspond, dans l'interprétation millénariste, le règne terrestre du Christ, un règne de mille ans succédant aux six précédents et portant la Création à sa consommation – un jour, équivalant à mille ans pour Dieu. L'éternité du huitième jour succède à ce royaume du Christ et rompt avec toute temporalité historique en instaurant la béatitude. Origène souligne que le sommeil et la fatigue n'appartiennent qu'aux êtres corporels, c'est-à-dire aux seuls corps terrestres et à ceux qui sont à peine élevés au-dessus des terrestres. Aucun être spirituel – ni Dieu, ni les anges – ne connaît la fatigue ni, *a fortiori*, le besoin de sommeil.

Le propos d'Origène est repris par Eusèbe de Césarée qui distingue entre la création des réalités sensibles durant les six premiers jours et le repos de Dieu ou sabbat divin qui leur succède et concerne les réalités supra-sensibles : « Mais qu'est-ce que le repos de Dieu, si ce n'est qu'il se consacre aux réalités intelligibles et supraterrestres ? »⁴⁰⁶ Aux yeux des chrétiens, le repos du septième jour sollicite donc une interprétation spirituelle, liée à la contemplation par Dieu ce jour-là, comme si le repos spirituel dont il était question servait de point d'orgue aux six jours, ponctués par la formule : « Et Dieu vit que cela était bon ». En revanche, à la différence des autres jours, le septième rompt l'alternance du jour et de la nuit – « Et il y eut un soir et il y eut un matin ». Jour sans nuit et sans fin, il préfigure et symbolise l'éternité glorieuse et bienheureuse. En ce sens, le « septième jour » de la Genèse s'articule au « huitième » de l'eschatologie gnostique et millénariste⁴⁰⁷. Dernier jour de la Création et premier de la Rédemption, le septième et le huitième

403 « Chômer » au sens vieilli de « se reposer », la Vulgate emploie « requiesco », d'où vient « quies » : le repos (céleste), la quiétude.

404 Genèse 2, 1-3, Jérusalem, p. 32, Vulgate, vol. III, p. 8.

405 Origène, *Contre Celse* (c. 246), VI, 61, n°39 in : Willy Rordorf, *Sabbat et dimanche dans l'Eglise ancienne*, version française par Etienne Visinand, Willi Nussbaum, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé Éditeurs, 1972, pp. 72-73.

406 Eusèbe de Césarée, *Commentaire des Psaumes*, Sur le Psaume 91 (92), n°44 in : Willy Rordorf, *op. cit.*, pp. 78-79.

407 Cf. W. Rordorf, *op. cit.*, textes n° 14-15, pp. 28-29, n°26, pp. 50-51 et n°27, p. 50-53 : Clément d'Alexandrie,

jours eschatologiques – règne du Christ pendant mille ans, éternité – sont liés à la sanctification liturgique du dimanche, jour de la Résurrection – fin d'un monde et commencement d'un autre.

La mosaïque (ill. 69) de la Cathédrale Santa Maria Nuova de Monreale (fin du XII^e s.), affronte ce paradoxe visuel. Vêtu de bleu, un Dieu christique trône sur le globe de la Création, les mains vides, paumes tournées contre les genoux. Sur fond d'or lumineux, les arbres et les fleurs d'une nature luxuriante contrastent, par leur éclat, avec l'apparente mélancolie du Créateur, qui se tient les épaules tombantes, le regard fixe et le visage légèrement incliné, dans une attitude méditative. Aucune trace de fatigue, seulement le calme d'un état contemplatif. Une telle représentation demeure pourtant rare. La figure du repos divin demande à se distinguer plus profondément de la fatigue et des langueurs charnelles.

C'est sous le règne de Constantin (IV^e siècle) que le dimanche, devenu sabbat chrétien, est fixé comme jour de repos officiel de l'Empire romain⁴⁰⁸. Or, dès son instauration, le jour de repos hebdomadaire pose la question religieuse, politique et morale, de l'oisiveté et de la cohorte de vices qui lui sont liés. Ainsi chez Ephrem le Syrien (IV^e s.) et Eusèbe d'Alexandrie (ou Pseudo-Eusèbe, début du V^e s.). Dans son *Sermon pour l'office de nuit de la résurrection du Seigneur*, Ephrem le Syrien fait du dimanche le premier jour de la semaine, en vertu de ce qu'il appelle le « droit d'aïnesse du sabbat ». Il faut donc sanctifier cette journée de repos, mais Ephrem précise qu'il ne s'agit pas seulement du repos du corps, au contraire même. Car, « tandis que les corps se reposent [*autem requiescunt corpora nostra*], ils arrêtent bien de travailler [*a labore cessant*] ; pourtant, nous péchons davantage le jour du repos [*at die quietis*] que les autres jours ; et tandis que nous arrêtons de cultiver nos champs et que nous interrompons nos travaux, nous nous employons avec ardeur à notre [propre] perdition, en fréquentant tavernes et maisons [*officinas et domos*]. Aux péchés que l'on commet en se reposant, le travail met [alors] une fin [*Peccata quibus labor finem imponit ferians committit*]. N'honorez [donc] pas le jour du repos avec votre corps seulement [*Ne corpore tantum diem salutatis colatis*]. »⁴⁰⁹. On le voit, le jour du repos s'adresse avant tout à l'âme qui doit se recueillir en Dieu, non au corps dont l'oisiveté ne fait qu'augmenter les vices. Pareillement, Eusèbe d'Alexandrie fait du dimanche le jour « mémorial du Seigneur », dont il porte le nom. Ce jour premier règne ainsi sur les autres de la semaine. Et ce d'autant plus, qu'en lui réside le mystère de la Résurrection et de la Création. Le dimanche est « source de tout bienfait, [il est] le début de la création, le début de la résurrection, le début de la semaine ». Par conséquent, il ne faut interrompre le travail que pour « vaquer à la prière ».⁴¹⁰

Dans sa *Règle monastique*, saint Benoît (VI^e s.) conserve cette mise en garde traditionnelle. Ce jour-là, tous les moines « vaqueront pareillement à la lecture, exceptés ceux qui sont désignés pour des services particuliers ». Et, « si un frère était négligent et paresseux au point qu'il ne consente ni à lire ni à méditer, ou encore s'il en était incapable, on lui assignera un travail quelconque, pour qu'il ne reste pas inoccupé. »⁴¹¹ L'enjeu est d'ordre spirituel. Mieux vaut astreindre le corps désobéissant à un travail, quel qu'il soit, plutôt que de laisser pousser en lui les mauvaises herbes de l'acédie, de la paresse ou de la négligence. Le dimanche, jour de repos et d'oraison pour l'âme, ne coïncide pas nécessairement avec le repos du corps, mais s'accompagne au contraire d'occupations, voire de travaux manuels.

Il revient à saint Augustin de fixer l'interprétation figurale et spirituelle du sabbat. Pour ce dernier, en effet, le quatrième commandement est le seul qui n'ait pas besoin d'être suivi à la lettre, mais possède un sens spirituel profond. Le repos du sabbat figure la paix intérieure du chrétien, et la sainteté. Un tel repos, célébré le dimanche, doit en réalité accompagner le fidèle toute sa vie durant,

Stromates V-VI, Epître de Barnabé, Irénée, Contre les hérésies IV-V.

408 Cf. W. Rordorf, *op. cit.*, textes n° 111-112 : *Codes justinien* (III, 12,2) & *théodosien* (II, 8,1).

409 Ephrem le Syrien, *Sermon pour l'office de nuit de la résurrection du Seigneur*, in : W. Rordorf, *op. cit.*, n°116, pp. 184-185. Sermon écrit avant 363.

410 Eusèbe d'Alexandrie, *Sermon 16. Sur le jour du Seigneur*, in : W. Rordorf, *op. cit.*, n°135, pp. 210-213.

411 Benoît, *Règle monastique*, XLVIII, 22-23 (523-526), in : W. Rordorf, *op. cit.*; n°137, pp. 220-221.

jusqu'à ce qu'il entre dans le sabbat éternel de Dieu.⁴¹² À l'interprétation littérale du sabbat par les juifs, Augustin oppose la lecture spirituelle des chrétiens. Ainsi dans la *Lettre LV à Januarius* :

L'Ancien peuple [sc. Israël] a été chargé de célébrer le sabbat par un repos corporel [*in otio corporaliter celebrando*], qui devait représenter figurativement la sanctification [qui conduit] au repos du Saint-Esprit [*ut figura esset sanctificationis in requiem spiritus sancti*]. [...] Les bons aussi bien que les méchants aiment le repos ; mais la plupart ne savent pas comment atteindre l'objet de leur amour... Beaucoup de choses se servent certes du corps pour donner du plaisir, mais le repos qu'elles procurent, bien loin d'être éternel, n'est même pas de très longue durée [*non est in eis aeterna requies nec saltem diuturna*]. Elles ne font ainsi que souiller et appesantir l'âme puisque ce sont autant d'obstacles à son penchant naturel qui la porte vers le haut. Aussi longtemps que l'âme trouve son plaisir en elle-même [*se ipsa delectatur*], elle n'a pas encore sa joie dans ce qui est immuable [*nondum re incommutabili delectatur*], elle est donc encore orgueilleuse [*superba*], puisqu'elle se prend elle-même pour le souverain bien [*se pro summo habet*], alors que Dieu lui est supérieur. [...] Mais lorsqu'elle se réjouit en Dieu, elle y trouve le repos véritable, sûr et éternel qu'elle cherchait dans les autres choses, sans pouvoir l'y trouver [*Cum autem deo delectatur, ibi veram, certam, aeternam invenit requiem, quam in aliis quaerebat nec inveniebat*].⁴¹³

Selon Augustin, le sabbat des juifs et le repos du corps préfigurent le sabbat chrétien et le repos de l'âme. Elles en fournissent la lettre et l'antétype. Mieux, elles correspondent à un moment de l'Histoire de l'humanité : l'état du monde *Sub Lege* (sous la Loi mosaïque), qui succède à l'âge *Ante Legem* (de la Création au prophète Joseph) et précède la Nouvelle Alliance, l'ère *Sub Gratia*. L'exégèse littérale du sabbat s'articule à l'Ancienne Alliance, désormais révolue. Enfin, l'analyse du repos divin, tout intérieur et spirituel, conduit Augustin à proposer une interprétation psychologique de la joie que donne l'amour du Bien Souverain. Ce dernier procède d'une conversion de l'amour en direction de Dieu, contre l'orgueilleuse distorsion de l'amour propre, introduite par le péché originel – l'amour de soi étant naturel et légitime, inhérent à toute créature. Ainsi, l'interprétation littérale du quatrième commandement procède non seulement de l'ignorance mais aussi de l'orgueil narcissique. Il y va d'un aveuglement actif où l'âme se détourne de Dieu pour lui préférer le plaisir éphémère et charnel d'un repos négligent et paresseux.

Le repos dominical, au contraire, doit procéder de celui de Dieu lors du septième jour, c'est-à-dire d'un repos qui suit l'accomplissement des bonnes œuvres, figure morale de la quiétude intérieure, de la conscience tranquille. Cette dernière trouve sa source dans le repos divin, comme les bonnes actions dont elle résulte et qui viennent également de Dieu (*Lettre LV*, §19). Figure mystique également. En effet, pour les chrétiens, le repos dominical célèbre le repos du Christ au tombeau, avant sa résurrection, et non seulement le repos divin de la Genèse. Aussi la *Lettre à Januarius* se conclut-elle par la reconnaissance de cette figure, dont il faut rejeter le sens littéral (*Lettre LV*, §22). Les termes choisis par Augustin sont riches de sens : ce jour ne doit plus être célébré par un repos corporel (*per otium corporale*), car sabbat signifie repos spirituel (*cum enim sabbato significetur spiritalis requies*). *Otium* devient *requies*. le repos n'est plus opposé au travail et à la servitude, il ne s'ordonne plus au temps de la sagesse et de la citoyenneté, mais devient synonyme de quiétude – repos de l'âme en Dieu – et s'oppose aux troubles de l'inquiétude – tristesse, passions et vices d'une âme éprise d'elle-même. Augustin cite le Psaume XLV⁴¹⁴ et la promesse de repos (*requies*) faite par Jésus dans l'*Évangile de Matthieu* (11, 28)⁴¹⁵

412 W. Rordorf, *op. cit.*, Introduction, p. XII. Mais Augustin critique l'interprétation littérale de l'attente millénariste et la convertit en un sens spirituel, cf. *Cité de Dieu*, XX, 7. 9 (à propos d'*Apocalypse* XX, 1-6).

413 Augustin, *Lettre 55 à Januarius* (18-19 et 22) in : W. Rordorf, *op. cit.*, n°66, pp. 114-117.

414 *Psaumes*, 46, 11 ; *Jérusalem*, p. 764 : « Arrêtez, connaissez que moi je suis Dieu » ; *Vulgate*, vol. III (Ps. 45, 11) : *Vacate, et videte quoniam ego sum Deus*. L'« arrêt » en question concerne les activités quotidiennes, notamment le travail. La « vacance » du septième jour désigne un temps libre, voué au repos.

415 « Venez à moi, vous tous qui êtes fatigués et accablés ; je vous soulagerai. Chargez-vous de mon joug, laissez-moi

Dans son *Commentaire au Psaume XCII*⁴¹⁶, Augustin envisage le sabbat chrétien et sabbat juif selon la même opposition du repos spirituel (*tranquilitas*) et de la paresse charnelle (*otium*), cette dernière étant liée à l'oisiveté et à la luxure. Le repos du corps renverrait, chez les juifs, à la liberté négative, celle qui consiste à ne rien faire de bien, tandis que le sabbat chrétien s'exprimerait en liberté positive, c'est-à-dire dans les bonnes œuvres. Ainsi, pendant que les juifs se contenteraient de rester oisifs ou de danser, le chrétien célèbre le sabbat en bon laboureur : *melius est enim arare, quam saltare*. Peu importe l'activité extérieure, le sabbat véritable est au-dedans de nous, *in corde*, dans notre cœur. Dans cette perspective spirituelle et psychologique, Augustin va jusqu'à aiguïser le paradoxe selon lequel repos physique et spirituel ne vont pas toujours de pair, mais se renversent fréquemment l'un l'autre :

Beaucoup, en effet, paraissent du dehors être en repos [*multi enim vacant membris*], mais ils sont troublés dans leur conscience [*et tumultuantur conscientia*]. Aucun homme méchant [*homo malus*] ne peut observer le sabbat ; jamais sa conscience n'est en repos [*conquiescit*] ; il vit nécessairement dans l'agitation [*in perturbationibus*]. Celui qui au contraire a une bonne conscience est tranquille ; et c'est cette tranquillité qui est le sabbat du cœur [*et ipsa tranquillitas sabbatum est cordis*]. Il attend donc la promesse du Seigneur ; et s'il souffre maintenant des afflictions, il se détend alors dans l'espérance de l'avenir et tout nuage de tristesse se dissipe selon la parole de l'apôtre : Nous nous réjouissons de l'espérance. Ce que l'on recommande, c'est ce que l'on chante dans ce psaume⁴¹⁷ : de quelle manière un chrétien doit demeurer dans le sabbat de son cœur, c'est-à-dire sans trouble, dans le repos [*in vacatione*], dans la tranquillité [*et tranquillitate*] et dans la sérénité de sa conscience [*et serenitate conscientiae sua*].⁴¹⁸

Autrement dit, l'expression du « sommeil du juste » ne doit pas nous égarer. Le repos physique n'est pas toujours le miroir de la quiétude de l'âme, loin s'en faut. La conscience coupable et tourmentée rend *in fine* impossible ou trompeuse la sanctification du sabbat. Ce ne sont plus les juifs qui sont ici visés par Augustin, mais les mauvais chrétiens qui, l'âme inquiète et la conscience trouble, croient pouvoir honorer le sabbat par un repos tout extérieur, de manière littérale. Cette collusion entre l'image idéologique du juif et celle du mauvais chrétien se perpétue dans la pastorale chrétienne.

L'on retrouve cette ligne interprétative chez saint Thomas, qui consacre la soixante-troisième question de la Première partie de la *Somme Théologique* au Septième Jour. La question comprend trois articles, dont les résolutions s'ordonnent les unes aux autres. Concernant l'achèvement des œuvres (premier article), le Septième Jour apparaît comme le stade encore partiel de l'achèvement, selon la nature et non selon la grâce, puisque l'Incarnation du Christ n'a pas encore eu lieu. Pour autant, il s'agit bien d'une première perfection et d'un achèvement substantiel. Rien de nouveau ne sera créé après ce jour. L'Histoire du Monde et de l'Humanité jusqu'à la fin des temps ne fera que développer ce qui préexistait dans l'œuvre des six premiers jours, de manière causale (engendrement et hybridation) ou bien par similitude (le Fils de Dieu est devenu semblable aux hommes, la gloire spirituelle sera semblable à celle des anges et la gloire corporelle du ciel, à l'empyrée). Concernant le repos divin (second article), Thomas procède à une spiritualisation des notions de repos et de mouvement, dans le droit fil de l'exégèse augustiniennne. Il ne s'agit pas, à travers la notion de repos, d'une absence d'œuvre qui succéderait au travail, compris de manière physique et anthropomorphique. Le repos ne succède pas aux œuvres et ne les prend pas pour objet.

vous instruire car je suis doux et humble de cœur, et vous trouverez le repos (*requiem*) dans vos âmes » (*Matth.* 11, 28).

416 Augustin, *Commentaire des Psaumes* [*Enarrationes in Psalmos*, 416], *Sur le Psaume 92* (Vulg. 91), in : W. Rordorf, *op. cit.*, n° 67, pp. 116-119.

417 *Psaumes*, 92 (*Vulgate* 91), Cantique pour le jour du sabbat.

418 Augustin, *Commentaire des Psaumes* (Ps. 92), éd. cit., pp. 116-119.

Il naît de la cessation d'œuvre créatrice, sans se réduire au désœuvrement. En effet, Dieu opère toujours, en conservant et en administrant le monde qu'il a créé. Sans rapport avec la fatigue, le repos divin satisfait son propre désir. Il s'agit d'un recueillement absolu, délié des œuvres précédentes, détaché de tout besoin. Dieu trouve alors sa béatitude en lui-même et montre aux hommes comment ils doivent se reposer en lui, de ses œuvres et des leurs. Concernant la bénédiction et la sanctification du Septième Jour (troisième article), les objections portent surtout sur l'absence de nouvelle œuvre à bénir ce jour-là. Mais c'est l'ensemble de la création qui reçoit sa bénédiction le septième jour, et non plus telle ou telle sorte de créatures. Le monde est alors sanctifié, c'est-à-dire placé à part, rendu sacré. Au plan des créatures, la bénédiction qui vient clore chaque jour de la Genèse concerne leur maintien dans l'être et leur multiplication. La sanctification du Septième Jour leur donne à chacune un lieu séparé, un lieu de repos en Dieu. Elle les sacralise en Lui.

Repos divin et sanctification sont fréquemment combinés dans les bibles moralisées du Moyen Âge. Le geste prend des sens différents selon les variantes. La Bible moralisée du début du XIV^e siècle conservée au Musée de Condé (ill. 70), figure le repos divin par l'acte même de la sanctification. Dieu, représenté de face en majesté, contemple le lecteur – créature parmi les autres créatures – et le sanctifie de la main droite en tenant l'orbe du monde créé de la gauche. Au bas de la page, une image de la Crucifixion vient répondre, par la promesse du salut, à la perfection originelle du monde créé et sanctifié.

Ces principales composantes se retrouvent dans une Bible moralisée du milieu du XV^e siècle (ill. 72b). L'on retrouve le geste de sanctification, le trône, l'orbe et le nimbe crucifère, bien que Dieu, à la fois Créateur et Rédempteur, ne figure plus en majesté, mais de trois-quart. La composition d'ensemble (ill. 72a) s'est également modifiée (étagement en bulles, puis en damier). Le Dieu-Christ (au nimbe crucifère) participe aux sept jours de la Création. La sanctification s'adresse, en retour, aux œuvres des six jours, précédant visuellement son geste, et non plus au lecteur. L'effet de miroir cède la place à l'analepse. Mais le geste prend le sens fort de l'absolution. En effet, le geste du Sauveur s'adresse de manière contiguë au couple pécheur d'Adam et Ève, dans la colonne précédente, et répond symétriquement au geste de présentation dans le jardin d'Eden.

Autre variante, la Bible de Robert de Bello (ill. 71), du milieu du XIII^e siècle, figure le repos du septième jour par la Trinité⁴¹⁹ dans l'acte de sanctification. Entourés d'anges, Dieu le Père et Jésus Christ se reflètent symétriquement (auréolés tous deux du nimbe crucifère), assis sur un trône étagé. La colombe du Saint Esprit traverse l'échange de leurs regards, tandis que leurs deux mains droites sanctifient la Création et, avec elle, le lecteur qui reçoit frontalement leur geste.

L'enluminure de la Bible parisienne de 1233 (ill. 68b) précise en un autre sens encore cette sanctification. C'est la création toute entière qui se tourne vers son Créateur pour lui rendre grâce, à travers les mains jointes d'Adam, dont le visage (créé à l'image de Dieu) reflète celui du Rédempteur. Les six jours sont figurés par six sphères, à la manière de bulles illustrant chaque pensée du Créateur-Rédempteur qui leur fait face, accoudé dans un repos méditatif. Il s'agit toujours d'un Christ Souverain, venu sauver et juger l'Humanité. Cette fois, loin de figurer en majesté, il se tourne de profil pour jeter un regard rétrospectif sur l'œuvre accomplie. La pose accoudée donne au repos divin une dimension plus corporelle. Il ne s'agit pas cependant de la représentation d'un Créateur fatigué, mais d'une prolepse figurale, annonçant la Passion du Christ par son nimbe crucifère et sa pose mélancolique. L'ensemble de la Création est touchée par la Rédemption à travers le regard que le Christ pose déjà sur elle – un regard à la fois anachronique et eschatologique. Selon un système de correspondance binaire et vertical (ill. 68a), la page enluminée

419 Dans son *Livre du Néant*, Charles de Bovelles se fonde sur le nombre de la Trinité et la sphéricité divine pour argumenter en faveur de l'activité féconde de Dieu avant la Création. Cf. Charles de Bovelles, *Le Livre du Néant* (1511), trad. Pierre Magnard, Paris, Vrin, 2014 ; début du chapitre III, « Bien que Dieu dans la première époque n'ait rien créé, il ne resta pas pourtant inactif, oisif, désœuvré et inoccupé », pp. 67-68. En effet, c'est là une autre facette du problème de l'oisiveté divine. Pierre Magnard renvoie au *Traité des Principes* d'Origène (II, I, 4) ainsi qu'à Grégoire le Thaumaturge, « Du passible et de l'impassible en Dieu ».

renforce et précise cette interprétation, puisqu'au septième jour correspond de manière anagogique le Jugement dernier, représenté par la séparation des élus et des damnés. Les élus entourent le couronnement de la Vierge, figure d'intercession placée en haut, tandis que les damnés plongent dans la gueule infernale, en bas.

Chemin faisant, le problème du repos divin et de son interprétation, littérale ou figurée, nous a fait entrevoir une autre image, en gestation dans les écrits d'Augustin, celle du peuple juif, indolent, oisif, enchaîné à la lettre du texte saint. Or de telles représentations prennent une consistance sans précédent sous le pinceau de Michel-Ange, dans la chapelle Sixtine. En effet, si le repos divin est absent de la peinture de la Genèse, la sanctification du Créateur s'inverse en *terribiltà* du Christ Juge et Sauveur. Et, le long des cintres et des lunettes qui alternent avec les figures enthousiastes, intenses et véhémentes, des Sibylles et des Prophètes, l'artiste a peint la lignée d'Abraham et de Jacob, descendant – de manière discontinue – jusqu'au Christ par Joseph. Les cadres centraux énumèrent les noms de cette généalogie matérielle du Christ (*Matth.* I, 1-17). Les figures d'angles, placées de chaque côté des cadres ou bien dans le triangle d'un cintre, accomplissent les gestes du quotidien : discuter, écrire, lire, réfléchir, se regarder dans un miroir, se coiffer, être enceinte (voire sur le point d'accoucher, ill. 73d), allaiter, s'occuper des enfants, jouer avec eux, filer ou couper du tissu, se reposer, bercer (ill. 73a & b), rester assis, couché ou prostré (ill. 73c), somnoler, dormir profondément (ill. 73d & e), ne rien faire, errer ou sombrer dans la folie. Le sommeil occupe une bonne part dans cette variation journalière des états du corps (ill. 73 a-e). Pourtant, il ne saurait s'agir de pures scènes de genre, offrant une peinture sur le vif de moments d'activité et d'états de passivité, en eux-mêmes anodins. Giovanni Careri a minutieusement interrogé cette série de peintures et son « inclusion exclusive » au sein du programme sacré de la Sixtine⁴²⁰. En effet, il s'agit de donner à voir la généalogie charnelle du Sauveur comme prémices et impasse par rapport au saut que constitue l'Incarnation et la Nouvelle Alliance, fondées sur une parenté spirituelle. Les figures léthargiques ou prosaïques des Ancêtres apparaissent dès lors comme des métaphores de la « carnalité », c'est-à-dire la vie selon la chair, dont les effets concernent l'interprétation littérale du texte biblique et la perpétuation de la religion juive. Careri montre comment cette iconographie s'articule non seulement aux motifs traditionnels de la paresse, de l'acédie et de la mélancolie, mais aussi à certains rituels ecclésiastiques sollicitant la présence du Pape et la brisure symbolique de la Torah⁴²¹. Souvenons-nous des vers de Sebastian Brant sur la paresse, dans la *Nef des Fous* :

Oisiveté, mère des vices,
Fit murmurer fils d'Israël;
David meurtrier, adultère
Fut tenté par l'oisiveté.⁴²²

Souvenons-nous également de la figure du nycticorax dans les bestiaires issus du *Physiologue*. « Cet oiseau représente les Juifs traîtres et maudits, qui ne voulurent pas regarder Dieu quand il descendit ici-bas pour nous sauver. [...] Ils s'accordèrent pour repousser Dieu », « qui est le soleil véritable », « et disaient tout uniment qu'ils ne connaissaient pas d'autre roi que César. Alors

420 Giovanni Careri, *La Torpeur des Ancêtres, Juifs et chrétiens dans la chapelle Sixtine*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2013.

421 Il s'agit du rituel du *Possesso*, analysé par G. Careri (*op. cit.*, pp. 179-183). À l'élection de chaque nouveau pape, ce dernier confirme la cohabitation des juifs à Rome avec les chrétiens, mais refuse l'interprétation hébraïque de la Torah en jetant la bible par-dessus son épaule : « la loi qui autrefois était bonne est aujourd'hui une loi qu'il faut laisser derrière soi puisqu'elle appartient à un temps révolu » (*op. cit.*, p. 181) À l'instar du juif errant (représenté parmi les *Ancêtres*), l'image chrétienne du juif constitue un « anachronisme vivant : quelqu'un qui appartient au passé et qui survit dans le présent » (*op. cit.*, p. 182).

422 S. Brant, *op. cit.*, poème 97, pp. 283-284. Ce texte a été revu à partir de l'édition savante de 1854, mais cela n'introduit pas de changement par rapport au poème et à la gravure étudiés.

Dieu se montra à nous, hommes qui étions las et affligés, plongés dans le royaume des ténèbres »⁴²³. La constitution d'une image chrétienne, idéologique et négative, du peuple juif possède de lointaines racines. Ce qui nous intéresse au premier chef, c'est qu'une telle image passe par la métaphore du sommeil. Nuit ténébreuse où veillent les hiboux du *Physiologue*, sommeil d'acédie et d'oisiveté chez Brant. Michel-Ange puise à ce répertoire nocturne et léthargique pour représenter la lignée charnelle du Christ et mettre en exergue la rupture qu'introduit l'Incarnation.

Cette fonction généalogique paradoxale, opérant un lien discontinu entre l'Ancienne et la Nouvelle Alliance, opère plus profondément encore dans la figure de Joseph. Père terrestre du Christ, c'est-à-dire père adoptif, sans lien de sang avec l'Enfant-Dieu, ce dernier s'absente fréquemment de l'action principale des scènes de Nativité, en s'adonnant soit aux activités manuelles (quotidiennes comme celles de nourrir et réchauffer sa famille ou bien liées à sa profession de charpentier⁴²⁴), soit au sommeil, avec ou sans rêve explicite, ou bien encore à la mélancolie. De prime abord, la posture accoudée de Joseph évoque plusieurs songes prophétiques, le premier concernant la révélation de la nature divine de Jésus⁴²⁵, le second lui intimant de fuir en Égypte⁴²⁶, le troisième de rentrer en Judée⁴²⁷ et le quatrième de s'établir à Nazareth⁴²⁸. Pourtant, nombreuses sont les peintures où cette activité onirique s'estompe, voire disparaît avec la figure de l'ange, dans la mesure où Joseph, replié sur lui-même ou enveloppé du manteau jaune de la judaïté⁴²⁹, recule dans l'ombre ou la marge négative de l'image. Ainsi, dans la *Nativité* de Lorenzo Monaco (ill. 76), une colombe descend encore jusqu'au visage tout juste endormi de Joseph, assis dans une pose encore droite et méditative, tandis que l'ange, une palme à la main, apporte la bonne nouvelle aux bergers dont le troupeau dort paisiblement, au loin. En revanche, dans *L'Adoration des bergers* de Taddeo Gaddi (ill. 75), la *Nativité* de Giotto à Assise (ill. 74), celle de Gentile da Fabriano (ill. 77), de Botticelli (ill. 78) et *L'Adoration des bergers* de Mantegna (ill. 79), Joseph incline la tête sur sa main droite ou gauche et s'isole de la scène principale en s'endormant. S'il y a songe prophétique, ces peintures n'en disent rien. Elles montrent en revanche le repli presque informe d'un corps drapé de rose (Taddeo Gaddi) ou bien le manteau jaune enveloppant la pose du mélancolique (Giotto et Mantegna).

Ces représentations de Joseph endormi, comme celles des Ancêtres du Christ peints par Michel-Ange, s'articulent à la construction théologique de l'identité chrétienne. « Les traits de torpeur, de retardement, d'inertie et de folie des Ancêtres décrivent la carnalité des hommes avant que celle-ci soit rachetée et destinée à se faire "une" avec le corps du Christ dans la résurrection »⁴³⁰. Métaphore d'aveuglement, de paresse et de retardement⁴³¹, le sommeil juif incarne une force

423 Guillaume le Clerc de Normandie, *Bestiaire divin* (extraits), in : *Bestiaires du Moyen Âge*, éd. cit., p. 76.

424 Ainsi sur le panneau de droite du célèbre Retable de Mérode (début du XV^e s., Maître de Flémalle, *alias* Robert Campin selon Panofsky, Metropolitan Museum of Art, New York), analysé par Meyer Schapiro dans son article « Muscipula Diaboli. The Symbolism of the Merode Altarpiece », *The Art Bulletin*, XXVII, 1945, pp. 182-187. Traduction par Daniel Arasse dans *Symboles de la Renaissance*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1976, pp. 39-44.

425 *Matth.* 1, 20-23, *Jérusalem*, p. 1416 : le premier songe lève le doute de Joseph au sujet de l'adultère et lui révèle le nom de Jésus-Emmanuel, engendré en Marie par l'Esprit Saint.

426 *Matth.* 2, 13, *Jérusalem*, p. 1417 : le second songe fait suite à la visite des mages, l'ange intime à Joseph l'ordre de fuir en pleine nuit, sur le champ, en Égypte et d'y rester jusqu'à ce qu'il vienne l'en avertir, pour le protéger d'Hérode.

427 *Matth.* 2, 19-20 : À la mort d'Hérode, l'ange apparaît à nouveau à Joseph en songe pour lui ordonner de quitter l'Égypte pour revenir en Israël.

428 *Matth.* 2, 22-23 : Joseph apprend que le fils d'Hérode (Archélaüs) règne en Judée. L'ange l'avertit en songe et Joseph se retire en Galilée dans la ville de Nazareth.

429 Sur l'histoire symbolique de cette couleur, dépréciée à l'époque de la Rome impériale, puis associée à la trahison et aux Juifs dans la Chrétienté médiévale, cf. Michel Pastoureau, *Jésus chez le teinturier, Couleurs et teintures dans l'Occident médiéval*, Paris, Le Léopard d'Or, 1997, « les couleurs de Judas », pp. 146-152. Cf. également Michel Pastoureau et Dominique Simonnet, *Le Petit Livre des couleurs*, Paris, Éd. du Panama, 2005, chap. 5, pp. 61-71.

430 G. Careri, *op. cit.*, p. 262.

431 G. Careri analyse cette notion de retard, *katechon* en grec, en comparant la *Deuxième Lettre aux Thessaloniciens* de saint Paul (II, 6-7) avec la conception augustinienne de l'Histoire et de l'habitude (*consuetudo*). Le *katechon* est ce

d'inertie, une résistance matérielle permettant de comprendre le procès historique de la venue du Christ, et le déploiement de l'Histoire de l'Humanité jusqu'à son retour, parousie et Jugement dernier. L'inactivité du peuple juif annonce et retarde, tour à tour, les actes majeurs de l'Histoire chrétienne et universelle. Mieux, comme le suggérait saint Augustin, cette négligence et ce retard sont également le fait du mauvais chrétien, dont les traits négatifs se reflètent au miroir d'une « judaïté » construite et liée au poids de la lettre et de la chair. Dans cette logique, Careri propose de voir dans l'une des figures peintes sur les lunettes un autoportrait de Michel-Ange « en Ancêtre du Christ »⁴³². La figure de Joseph s'inscrit précisément dans cette jointure paradoxale entre judaïté ancestrale et lenteur du chrétien imparfait.

Dans l'ouvrage qu'elle consacre à *L'image de Joseph au Moyen Âge*, Annick Lavaure interroge la dévalorisation durable dont souffre cette figure jusqu'au XV^e siècle, malgré l'importance initiale que lui reconnaissent les Évangiles⁴³³ et les ennoblissements successifs que lui confèrent, en particulier, les ordres mendiants⁴³⁴ et le mouvement de la dévotion moderne, à partir des XII^e et XIII^e siècles. Et pour cause, les Évangiles apocryphes – le *Protévangile de Jacques* (c. 150 ap. J.-C.), *L'Évangile du Pseudo-Matthieu* (c. VI^e – VII^e s.) et *l'histoire de Joseph le charpentier* (c. IV^e s.)⁴³⁵ – ont transformé et réduit pour longtemps la figure de ce père inutile : « médiocre vieillard inoffensif face à une très jeune vierge »⁴³⁶. Nous reviendrons sur ce vieillissement péjoratif de Joseph, source et symbole de somnolence. Notons pour le moment, que la fête de saint Joseph n'entre dans le calendrier romain qu'à la fin du XV^e siècle, sur décision du pape franciscain Sixte IV, et qu'« il fallut [...] attendre le pontificat de Grégoire XV (1621-1623) pour que la célébration devienne obligatoire »⁴³⁷.

Dans les peintures qui nous intéressent, Joseph ne possède pas le rôle actif de protecteur, de père nourricier et surtout d'homme pieux, qui le distingue tardivement dans de nombreuses œuvres, bien étudiées par Annick Lavaure⁴³⁸, et contribue à forger l'image d'un « homme sage, courageux et protecteur »⁴³⁹. Au contraire, il reste la proie d'une étonnante somnolence qui l'isole et le coupe des scènes d'Adoration – faire-valoir contrastant avec les figures actives de la Vierge, des Mages ou des bergers, des animaux de la crèche même, qui se penchent avec dévotion autour de l'Enfant Jésus. Faut-il pour autant ne voir dans son sommeil qu'un signe de déchéance ? Sans trancher pour le moment, soulignons le paradoxe que constitue cette figure. Elle perpétue la torpeur des Ancêtres et l'ordre de la carnalité, pourtant auxiliaire de la naissance divine (la vie selon la grâce).

Parmi les motifs traditionnels auxquels puise la torpeur des Ancêtres figurent Adam et Ève – premier couple accablé par la douleur de l'enfantement et la fatigue du travail (ill. 30) – et la sainte famille, goûtant un moment de repos pendant *La Fuite en Egypte* (ill. 81 & 82). Parmi les nombreuses représentations de ce dernier repos, celle de Lucas de Leyde (ill. 82) et celle du Caravage (ill. 81), séparées par plus d'un siècle d'évolution historique et stylistique, présentent en

qui « retient ou retarde la venue de l'Antéchrist » et avec elle, la parousie, retour du Christ à la fin des temps (G. Careri, *op. cit.*, pp. 263-264). La figure de Joseph est plus précisément liée à la vieillesse, mais nous y reviendrons lorsque nous aborderons la question des âges du sommeil.

432 G. Careri, *op. cit.*, pp. 261-304.

433 Luc nous apprend que Joseph « était de la maison et de la lignée de David » (*Luc* 2, 4, *Jérusalem*, p. 1484) et Matthieu raconte les songes reçus par Joseph, « homme juste » (*Matth.* 1, 19, *Jérusalem*, p. 1416) dont l'ascendance remonte à Abraham (*Matth.* 1, 1-16, *Jérusalem*, p. 1415)

434 Les Franciscains mettront en honneur ses vertus de patience, de simplicité et d'humilité.

435 Sur ces différents textes, leurs sources et contenus, cf. Annick Lavaure, *L'image de Joseph au Moyen Âge*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, pp. 28-33.

436 A. Lavaure, *op. cit.*, p. 42.

437 A. Lavaure, *op. cit.*, p. 305.

438 Citons, de manière schématique, *l'Adoration des Mages* de Pietro Lorenzetti (c. 1335-1340, volet d'un retable portatif conservé au Musée du Louvre) où Joseph, enveloppé d'un manteau rouge, surplombe la Vierge et l'Enfant tel un gardien protecteur, la *Nativité* du Retable de Conrad von Soest (c. 1403, conservé à la Stadtkirche de Bad Wildungen), où Joseph prépare le repas de l'Enfant en veillant sur le feu, et la *Nativité* de Jean Hey (c. 1480, conservée au Musée Rolin d'Autun) où Joseph prie aux côtés de la Vierge devant l'Enfant Jésus.

439 A. Lavaure, *op. cit.*, p. 296.

quelque sorte les deux pôles de l'interprétation artistique du thème. Dans la gravure de Lucas de Leyde, qui précède de quelques années à peine la réalisation des fresques des Ancêtres par Michel-Ange, Joseph désigne de la dextre l'enfant Jésus que Marie est en train d'allaiter. L'accent est mis sur la dimension humble et charnelle de l'humanité du Christ. Le paysage et les costumes ajoutent à cet aspect historique et matériel de la scène, notations prosaïques retenues par Michel-Ange pour sa peinture des Ancêtres. Il s'agit d'une scène domestique, mettant en exergue lignage et famille, au sein d'une trame narrative figurant l'exil. La fuite de la sainte Famille rappelle l'errance d'Israël. Inversement, les scènes de repos peintes par Michel-Ange (ill. 73), au fil de l'énumération généalogique, jalonnent l'exil sans fin du peuple juif, tout en évoquant le repos de la sainte Famille et la rupture introduite par l'Incarnation. De l'exil à la fuite, de la torpeur au repos.

La scène se métamorphose chez Caravage (ill. 81), puisque cette fois ce n'est plus Joseph mais la Vierge et l'Enfant qui s'endorment au son d'une musique angélique. Marie incarne à la fois la Madeleine repentante⁴⁴⁰ dont elle reprend le modèle et la pose, mais également l'épouse du *Cantique des Cantiques*, qu'évoque le motet inscrit sur la partition. La rudesse et le poids du quotidien sont toujours associés à la figure de Joseph. À la façon d'un vieux paysan, il est assis sur un sac en tissu de facture grossière, près d'une fiasque de vin. Mais la métaphore du sommeil se déplace et se transforme en se condensant avec la figure, pénitente et sponsale, de Marie. Nouvelle Ève et Madeleine repentie, son sommeil renvoie à l'âge révolu du péché ainsi qu'à l'Incarnation rédemptrice. Son vêtement rouge répond à l'ocre jaune du manteau de Joseph : la Nouvelle Alliance renverse l'Ancienne et passe par la Passion du Christ. En ce sens, le sommeil de la Vierge, et de l'Enfant dans ses bras, renvoie au motif des Pietà, où la Vierge contemple le Christ mort qu'elle étreint encore, comme l'Enfant endormi des Adorations. Épouse du Cantique, figure mystique de l'âme et de l'Église, Marie symbolise également, par son repos, la paix intérieure et la béatitude que donnent la foi et la grâce divine. De Joseph à Marie, la transformation du sommeil charnel en repos divin passe par la figure de l'ange musicien, doué de longues ailes d'hirondelle. Cette innovation iconographique du Caravage s'inscrit peut-être dans le lointain sillage du *Physiologos* et des bestiaires médiévaux qui voyaient dans l'hirondelle une figure de la vigilance divine. L'hirondelle, associée au printemps, contraste par ailleurs avec le paysage automnal du tableau. Le sommeil, « hiver du corps » selon le *Physiologos*, s'achève avec le chant de l'hirondelle qui invite les parfaits « athlètes » chrétiens à sortir de leur sommeil spirituel, fait de paresse et d'idolâtrie. L'oiseau emblématise à la fois le travail, le réveil de la foi et la résurrection⁴⁴¹. Dans la peinture du Caravage, le chant de l'hirondelle cède la place au son du violon, mais il annonce toujours les temps divins de la résurrection et de la gloire éternelle.

Comme nous le suggérons dans le préambule, le repos divin se distingue du sommeil charnel, mais cette distinction ne va pas sans recouvrements. Inversement, la vigilance, attribut divin, se retourne parfois en attribut diabolique. Selon une symétrie négative, si le chrétien doit veiller sans cesse, c'est parce que le Tentateur rôde et veille sans cesse, guettant l'occasion de le faire chuter. Ainsi le formule la *Première Épître* de Pierre :

Soyez sobres, veillez [*Sobrii estote, et vigilate*]. Votre partie adverse, le diable [*quia adversarius vester, diabolus*], comme un lion rugissant, rôde, cherchant qui dévorer [*tamquam leo rugiens circuit quaerens quem devoret*].⁴⁴²

440Tableau contemporain du Caravage, également conservé à la Galerie Doria-Pamphilj de Rome.

441A. Zucker, *op. cit.*, pp. 195-197. Le caractère pneumatique et christique de l'hirondelle n'est pas seulement lié à sa vigilance insomniaque et à sa fonction curative (l'hirondelle trouve la chélidoine, herbe médicale et plante du repentir), mais aussi au fait qu'elle n'enfante qu'une seule fois comme la Vierge Marie. Enfin, « sa vigueur matutinale et printanière constitue l'antidote à tout ce qui peut être, moralement ou spirituellement, identifié au sommeil : l'absence d'œuvres, l'idolâtrie, le péché mondain ou la mort. Sortant l'homme de sa léthargie, de son hibernation dans le lit endurci du monde, elle le redresse et le dispose théologiquement à l'attente du jugement et de la résurrection de la chair » (A. Zucker, *op. cit.*, p. 197).

442 *I Pierre* 5, 8-9, *Jérusalem*, p. 1759, *Vulgate*, vol. VI, pp.1254-1256. Parallèle dans l'Ancien Testament : *Psaumes*, 22 (21), 14, *Jérusalem*, p. 735, *Vulgate*, vol. III, p. 204 : « Contre moi bâille leur gueule [*Aperuerunt super me os*

Selon la correspondance et la variation des passages bibliques, la veille du chrétien s'oppose à la perpétuelle tentation du diable⁴⁴³ ou bien entre en résonance avec la vigilance absolue, léonine, de Dieu⁴⁴⁴. Dans le théâtre des Mystères, la figure de Judas est présentée sous les traits du veilleur diabolique. Ainsi, dans *La Passion de Palatinus*, mystère du XIV^e siècle, Jésus, au Jardin des Oliviers, se penche une dernière fois vers les disciples endormis :

Mes amis, pourquoi dormez-vous ?
Ne pouvez-vous veiller une heure ?
Judas ne dort pas à cette heure,
Et vous dormez si lourdement !
Réveillez-vous et levez-vous :
Judas approche, il m'a trahi. ⁴⁴⁵

De même, *Le Mystère de la Passion* d'Eustache Marcadé (première moitié du XV^e s.), reprend l'opposition du sommeil des apôtres et de l'approche de Judas : « Éveillez-vous et tenez-vous prêts, car les juifs se préparent à venir me chercher »⁴⁴⁶. Dans le champ artistique, cette dramatisation de la veille et du sommeil s'exprime par l'opposition de la cohorte menée par le traître et des apôtres pesamment endormis, ou sur le point de se réveiller. La Prière au Jardin des Oliviers et l'Arrestation du Christ, peints séparément dans de nombreux retables, sont parfois réunis au sein d'une même image, qui gagne alors en dynamique narrative et en tension dramatique. La culpabilité du sommeil des apôtres est d'autant plus intolérable que le danger approche. Le cliquetis des armes et le bruit des pas se précisent inexorablement. La peinture, celle de Bellini ou de Mantegna pour citer des exemples bien connus, saisit le moment où la pesanteur du sommeil revêt encore d'un voile d'épais silence l'approche des soldats, guidés par Judas. Ce dernier marche en tête, l'index pointé en direction du promontoire où prie le Christ, dans la version de la National Gallery (ill. 84). Il devance d'un pas vif la milice armée qui le suit, lances pointées vers le ciel, munie de boucliers. Dans la version de Tours (ill. 83), Judas se retourne pour indiquer le chemin et sans doute également pour vérifier que la troupe ne le perd pas de vue, tant sa marche est rapide. Ce détail n'apparaît pas chez Bellini qui se contente de placer Judas en tête, sans agitation particulière, dans *L'Agonie au Jardin des Oliviers* (c. 1465) également conservée à la National Gallery. La troupe, visible au loin sur un chemin sablonneux, trace une fine ribambelle de silhouettes, sous la ligne d'horizon, tandis que le seuil de la représentation est bordé par le sommeil coupable des trois apôtres. Nous le voyons, selon les contextes, le sommeil ponctuel (repos spirituel ou torpeur charnelle) et la vigilance perpétuelle apparaissent tour à tour comme des attributs divins et diaboliques. Ils caractérisent à la fois les damnés et les saints.

b. Vitesse des pénitents, réveil des dormants

Hagiographies et légendes exaltent les dons et capacités de veilles surnaturelles des saints. Leur vigilance entre directement en conflit avec la veille du Tentateur. Par conséquent, leurs vies comme celles des patriarches, de la Vierge et de Jésus, servent de modèles – *exempla* – pour lutter contre la négligence, la paresse et l'acédie⁴⁴⁷. La perte de ferveur, le manque de zèle et

suum], / lions lacérant et rugissant [*sicut leo rapiens et rugiens*]. »

443 Cf. *Luc* 21, 34-36 ; *Romains* 13, 11-13 ; *I Thessaloniens* 5, 6-8, *Job* 2:2 ; *II Timothée* 4, 17 ; *Apocalypse* 12, 10.

444 Cf. *Matth.* 24, 42 ; *Proverbes* 19, 12, 20, 2, 28, 15 ; *Ésaïe* 5, 29-30 ; *Osée* 11, 10 ; *Joël* 3, 16 ; *Amos* 1, 2

445 *La Passion du Palatinus*, Mystère du XIV^e siècle édité par Grace Franck, présenté et traduit par Jacques Riboud, édition bilingue, Paris, Honoré Champion, 1992 ; p. 106.

446 *Le Mystère de la Passion* d'Eustache Marcadé, in : *Miracles et Mystères : la littérature religieuse au nord de la France*, textes présentés et traduits par F.-J. Beaussart, M. de Combarieu du Grès et J. Subrenat, Troesnes, Corps 9 Éditions, 1989, p. 141. Il s'agit d'un texte-source, notamment pour le *Mystère* d'Arnould Gréban.

447 S. Wenzel, *op. cit.*, pp. 109-115. La source principale de ces *exempla*, courts récits illustrant une morale particulière, se trouve dans les *Vies des Pères du désert, Vitae Patrum*. Le travail manuel, comme nous l'avons vu

l'évanouissement de la vigilance se retournent bien souvent contre les damnés en Enfer et les pénitents au Purgatoire. Les visions infernales nourrissent un imaginaire de l'agitation perpétuelle et du supplice infini, auprès desquelles les représentations du Paradis, généralement peu narratives, semblent figées dans une glace immuable.

Dans *La Divine Comédie (Purgatorio, XVII-XVIII)*⁴⁴⁸, Dante décrit le châtement infligé aux hommes reconnus coupables d'acédie⁴⁴⁹. La fièvre d'un mouvement toujours plus rapide les entraîne dans une ruée sans but, proche du délire bachique. Il s'agit d'une soif d'éveil et de vitesse, d'autant plus grande que la vie passée sur terre fut, pour ces âmes dolentes, synonyme de mollesse et de tiédeur. Les ombres, prises dans cette boucle affolée, ponctuée de chants et de cris, ne peuvent s'arrêter pour répondre à Virgile⁴⁵⁰. Et leurs paroles s'estompent dans la distance (XVIII, v. 127-128). Le dessin de Botticelli (ill. 85a) suggère cette transe par le geste répété des bras levés ou croisés. Certains pénitents se mordent littéralement les mains – illustration de la « morsure de l'acédie » (XVIII, v. 132). La cohue furieuse passe tellement vite devant Virgile et Dante, qu'elle paraît simultanément proche, immédiate et lointaine aux deux compagnons, placés à gauche, au centre et à droite de l'image, que la foule vient de traverser en courant. Le premier coureur semble plonger en avant, dans le vide du papier, les mains jointes en prière.

La quatrième corniche se distingue du seuil du Purgatoire, sur lequel demeurent quelques retardataires (*Purg.*, IV, v. 97-135). Avant même l'effort de l'ascension, Dante est tenté de s'asseoir et de se reposer par une voix sortie d'un grand rocher. Les paresseux s'y tiennent à l'ombre, selon des poses de négligence (« per negghienza », v. 105). Botticelli les dessine repliés sur eux-mêmes, cailloux parmi les rocs de la falaise (ill. 85b). « Et l'un d'entre eux, qui me semblait las,/ était assis, embrassant ses genoux/ et tenant entre eux son visage baissé » (IV, v. 106-107). Botticelli suit l'indication gestuelle, tout en introduisant un effet pour ainsi dire « chrono-photographique ». Le groupe des cinq négligents suggère en effet la déclinaison dynamique d'un même corps nonchalant, se repliant progressivement sur lui-même. Parmi ces exclus volontaires, le luthiste Belacqua – « l'air plus indolent / que si paresse était sa sœur » [*più negligente / che si pigrizia sua fosse serocchia*] – décrit son châtement en ces termes : « Le ciel doit d'abord tourner autant de fois/ autour de moi qu'il a fait dans ma vie,/ puisque j'ai retardé sans cesse les bons soupirs » (IV, v. 130-132).

Comme pour les autres péchés, le principe de l'acédie réside dans une mauvaise manière d'aimer, plus précisément dans un amour alenti, « lento amor » (XVII, v. 130). Comme le montre Siegfried Wenzel, chez Dante, cette négligence amoureuse ne concerne pas seulement les devoirs religieux, mais aussi les charges temporelles⁴⁵¹. La quatrième corniche du Purgatoire punit cet amour trop tiède⁴⁵², cette lenteur d'aimer, par la vitesse d'une course perpétuelle, image d'un

plus haut, est ainsi recommandé sur la base d'exemples hagiographiques. Certains Pères du désert vont jusqu'à défaire leur ouvrage, un panier de paille par exemple, afin de le recommencer indéfiniment. Par ailleurs, certaines correspondances néotestamentaires servent de paradigmes pour la bonne vigilance dans les sermons contre l'acédie, en particulier l'épouse ayant perdu sa drachme et retournant chez elle pour la retrouver (*Luc* 15 : 8) et le maître restant sur ses gardes, pour prévenir le retour du voleur (*Math.* 24 : 43).

448 Dante, *La Divine Comédie, Le Purgatoire*, texte original, traduction par Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, 1988. Les citations italiennes et leurs traductions françaises entre crochets proviennent toutes de cette édition.

449 Certains interprètes voient dans les pénitents du chant XVIII d'anciens paresseux, mais il s'agit d'acédie selon Wenzel. Dante emploie le terme technique d'« accidia » aux vers 131-132 lorsque Virgile déclare : *Volgiti qua : vedine due/ venir dando a l'accidia di morso*. Stupéfiante exclamation que Jacqueline Risset traduit ainsi : « Tourne-toi par là : vois-en deux/ qui en venant déchirent la paresse » (Dante, *op. cit.*, p. 168). Mais cette traduction, suivant Wenzel, reste trop générale par rapport à la violence concise de l'image. Littéralement : mordre l'acédie. Virgile montre à son protégé deux pénitents venant planter leurs crocs sur l'acédie ! La morsure évoque remords et rage.

450 La réponse de la foule à Virgile est significative (Canto XVIII, vv. 115-117) : *Noi siam di voglia a muoverci si pieni,/ che restar non potem; però perdona,/ che villania nostra giustizia tieni* [Nous sommes si pleins du désir d'aller/ que nous ne pouvons rester; pardonne,/ si tu juges notre loi discourtoise].

451 En effet, les exemples de l'acédie donnés dans ce passage font la part égale aux textes bibliques et païens (*L'Énéide* notamment). Il s'agit donc, comme le formule Wenzel, d'un *lento amore* de l'Aigle et de la Croix.

452 Canto XVIII, v. 108 : *tepidizza in ben far messo* [tiédeur à bien faire].

inextinguible désir⁴⁵³. Selon la logique du *contrappasso* (étymologiquement « souffrir le contraire », du latin *contra patior*), la lenteur est guérie par la précipitation, la négligence par la ferveur. Les cris stimulent la vivacité retrouvée (XVIII, vv. 103-104):

"Ratto, ratto, ch 'l tempo non si perda
per poco amor", gridavan li altri apresso.

"Vite, vite, ne perdons pas de temps
par manque d'amour !" criaient les autres.⁴⁵⁴

Il ne saurait s'agir d'une peine imposée de l'extérieur – la torture d'une veille forcée, brisant le rythme et la continuité du sommeil. La pénitence, au contraire, réside dans l'intériorisation de l'intensité qui faisait défaut au désir. Ainsi aiguïsés, la bonne volonté et l'amour juste (*Purg.*, XVIII, v. 96) mènent les âmes sur la piste de course. Maladie affectant la racine même de la volonté, énervant l'âme et figeant tout ressort intérieur, l'acédie ne peut être guérie que par un profond repentir, brûlant l'âme au plus intime.

De manière symptomatique, ce mouvement rapide, hyper-vigilant, des âmes du Purgatoire est encadré par le double endormissement de Dante lui-même. Ainsi, après avoir écouté le long exposé de Virgile sur la structure du Purgatoire et la psychologie de l'amour et du libre-arbitre, Dante s'endort sous la lune, à la nuit tombée⁴⁵⁵. Il ne s'agit pas seulement d'un sommeil de fatigue, après l'ascension de la montagne, mais aussi d'un reflet du péché puni sur cette même corniche – un écho d'acédie. Le voyageur est brutalement tiré de sa « sonnolenza » par la foule des pénitents qui se précipite derrière lui en criant et en pleurant. Il fait nuit. Siegfried Wenzel y voit un indice temporel et scénique, en prise avec l'atmosphère symbolique propre au péché⁴⁵⁶. Dante reprend là un *topos* médiéval : l'homme coupable de paresse ou d'acédie fait pénitence la nuit, car il n'a pas œuvré durant le jour. Il a négligé la mise en garde du Christ à Gethsémani :

Veillez et priez pour ne pas entrer en tentation ; l'esprit est ardent, mais la chair est faible.⁴⁵⁷

Bis repetita placent, la rencontre s'achève par une nouvelle somnolence du poète, qui rêve alors de la Sirène, monstre au chant séducteur (*Purg.*, XIX, v. 1-33), incarnant les trois péchés capitaux d'avarice, de gourmandise et de luxure. L'on retrouve ainsi la fécondité du mal et l'enchaînement des péchés propres à l'acédie paresseuse : « l'oisiveté est mère de tous les vices »⁴⁵⁸.

La vitesse des pénitents entre en correspondance avec l'inertie absolue, caillouteuse, des négligents qui restent aux portes du Purgatoire. À l'exact opposé, la vigilance des saints n'a d'égal que le sommeil étal, alcyonien, des dormants. Leur « dormir » emprunte au sommeil ordinaire certaines de ses caractéristiques : l'intégrité du corps apaisé (doué d'un souffle régulier) et, au moment du réveil, cette impression d'instantanéité ou d'extrême brièveté dont nous faisons parfois l'expérience au sortir d'un sommeil très profond. Ces deux caractéristiques – l'intégrité corporelle et l'instantanéité psychologique – sont portées à l'absolu par le sommeil des dormants et des ressuscités. Un tel sommeil symbolise la victoire miraculeuse de la foi sur la mort. Dans le *Nouveau Testament*, Lazare et la fille de Jaïre, annonçant la résurrection du Christ, en constituent les figures paradigmatiques⁴⁵⁹ :

453 Cf. *Purg.* XVII, vv. 127-132. Virgile explicite le châtement – selon le principe de la peine sacramentelle du *contraria contrariis curantur* – par une métaphore marine : *qui si ribatte il mal tardato remo* [Ici on relance la rame trop lente]. La lenteur de la rame poussée par l'acédie offre une variation sur le thème de la navigation et de l'océan du monde, *topoi* médiévaux de l'existence humaine, présents notamment chez Pétrarque.

454 Dante, *op. cit.*, p. 166-169.

455 Dante, *com'om che sonnolento vana*, est « comme un homme qui somnole et divague » (XVIII, v. 87).

456 S. Wenzel, *op. cit.*, p. 130.

457 *Matth.* 26, 41, *Jérusalem*, p. 1453.

458 S. Wenzel, *op. cit.*, p. 133. L'âme plongée dans l'acédie perd tout réconfort intérieur. Elle se tourne alors vers les biens extérieurs (avarice), puis succombe aux tentations charnelles (gourmandise et luxure), selon la concaténation des péchés capitaux établie par Grégoire le Grand et développée par Hugues de Saint-Victor.

459 Cf. *Jean* 11, 1-44 pour l'épisode de Lazare. Cf. *Marc* 5, 21-43, *Matth.* 9, 18-26, *Luc* 8, 40-56, pour l'épisode de la

Arrivé à la maison du chef et voyant les joueurs de flûte et la foule en tumulte, Jésus dit : " Retirez-vous ; car elle n'est pas morte, la fillette, mais elle dort [*non est enim mortua puella sed dormit*]. " Et ils se moquaient de lui. Mais, quand on eut mis la foule dehors, il entra, prit la main de la fillette et celle-ci se dressa [*tenuit manum eius et surrexit puella*]. Le bruit s'en répandit dans toute cette contrée. ⁴⁶⁰

Dans les écrits apocalyptiques, le terme même d'endormi désigne « la condition des justes qui étaient morts et attendaient la résurrection »⁴⁶¹. Selon le *Livre de Daniel* :

Un grand nombre de ceux qui dorment au pays de la poussière s'éveilleront, les uns pour la vie éternelle, les autres pour l'opprobre, pour l'horreur éternelle. ⁴⁶²

Ainsi, le sommeil n'est pas seulement une métaphore de la mort, dans l'Ancien Testament, mais renvoie de manière plus précise à l'attente de la résurrection. Par là, se trouve désignée la situation des justes, entre la mort et la résurrection. Il s'agit d'un état de repos et de paix, qui s'oppose bien souvent aux tourments qui assaillent les impies dès leur mort. Ainsi, dans l'*Apocalypse de saint Jean* (14, 13), « une voix venant du ciel » ordonne à Jean d'écrire :

Heureux les morts qui meurent dans le Seigneur ; dès maintenant – oui, dit l'Esprit – qu'ils se reposent de leurs fatigues, car leurs œuvres les accompagnent. ⁴⁶³

Ce sommeil d'attente paisible (ill. 86) figure dans la tapisserie de l'Apocalypse conservée au château d'Angers (fin du XIV^e s.)⁴⁶⁴. Les justes dorment tête-bêche dans deux lits séparés : quatre d'un côté, trois de l'autre. Le chiffre sept renvoie au septénaire des jours de la Création, aux sept vertus (quatre cardinales et trois théologiques, opposées aux sept péchés capitaux), ainsi qu'aux sept dormants d'Ephèse, sauvés de l'idolâtrie et de la mort, par la foi et le sommeil. Au-dessus des dormeurs bien bordés, les âmes des justes tels des bambins étoilés sont emportées comme Lazare dans le sein d'Abraham (*Luc* 16, 22) – un tissu incurvé tenu par deux anges.

Dans la *Légende dorée*, Jacques de Voragine décrit en détail le miracle des sept dormants [*dormientes*] d'Ephèse⁴⁶⁵. Ces jeunes chrétiens s'étaient réfugiés sur le mont Célium pour échapper à la tyrannie de l'Empereur Decius, qui leur ordonnait de sacrifier aux idoles. Enterrés vivants, les dormants tombèrent dans la nuit et l'oubli pendant presque deux siècles, avant de se réveiller à l'époque de Théodose. Le texte précise que les jeunes hommes s'endorment soudainement, selon la volonté divine [*subito, sicut deus voluit, dormiuerunt*]⁴⁶⁶, alors qu'ils étaient assis pour dîner et versaient des larmes au sujet de la décision de Decius. Dans l'enluminure du XIV^e siècle (ill. 87a), la main de Dieu, auréolée du nimbe cruciforme, ensommeille et bénit les jeunes hommes accoudés, le visage dans le creux de la main. Au réveil, les cent quatre-vingt-seize années de leur sommeil miraculeux ne leur semblent pas avoir duré plus d'une nuit, si bien que Malchus, envoyé en

filie de Jaïre. Dans *Les Récits de Résurrection des morts dans la Nouveau Testament*, Gérard Rochais précise que dans l'épisode de la fille de Jaïre, Jésus oppose le sommeil et la mort, tandis qu'il les identifie dans l'épisode de Lazare, mais dans les deux cas Jésus ressuscite la personne endormie et véritablement morte. Voir G. Rochais, *Les Récits de Résurrection des morts dans la Nouveau Testament*, New York, Cambridge University Press, 1981, p. 193.

460 *Matth.* 9, 23-26, *Jérusalem*, p. 1427, Vulgate, vol. VI, p. 44.

461 G. Rochais, *op. cit.*, p. 193.

462 *Daniel* 12, 2, *Jérusalem*, p. 1317.

463 *Apocalypse* 14, 13, *Jérusalem*, p. 1794.

464 Commandée par Louis I^{er}, duc d'Anjou et frère du roi Charles V, entre 1373 et 1377, la tapisserie de l'Apocalypse comprenait à l'origine quatorze scènes, sur deux registres, et mesurait cent quarante mètres de long sur six de haut, dont il ne reste plus qu'environ cent mètres de long sur quatre et demie de haut. Les dessins sont l'œuvre du peintre du roi, Jean dit Hennequin de Bruges, et la tenture fut réalisée dans les ateliers de Nicolas Bataille.

465 Jacques de Voragine, *op. cit.*, pp. 425-429.

466 I. da Varazze, *Legenda aurea*, éd. cit., Livre I, chap. XCVII, p. 748.

éclairé à Éphèse, croit rêver en traversant cette ville chrétienne, inconnue à ses yeux. À la différence de Lazare et de la fille de Jaïre, ce réveil traversant l'Histoire n'a pas pour effet de prolonger véritablement les jours des miraculés. Ici, le réveil n'a d'autre fin que lui-même. Il s'agit d'un signe réflexif, autotélique. En effet, Dieu tire les sept dormants de leur sommeil non pour leur offrir un prolongement de vie terrestre, mais afin qu'ils témoignent de la vérité de la résurrection, alors contestée par une hérésie. Une fois découverts et justifiés :

tous les sept [...] s'endormirent de nouveau, la tête penchée, et ils rendirent leurs âmes à Dieu »⁴⁶⁷ [*inclinantes capita sua in terram obdormierunt et tradiderunt spiritus suos secundum dei imperium*]⁴⁶⁸.

La seconde enluminure du manuscrit (84b) montre cette auto-désignation des dormants, la paume ouverte et les index pointés les uns en direction des autres, paupières closes. Accroupis dans la caverne, ils se réveillent au bruit du maçon taillant la dalle qui verrouillait leur chambre-caveau. En outre, la caverne enveloppe la dormance des saints comme le ventre d'une mère, selon la parole de Maximianus à l'empereur :

comme l'enfant vit dans le ventre de sa mère et ne sent ni coup ni blessure, de même nous avons été vivants, gisants et dormants – sans aucune sensation [*sicut infans est in utero matris non sentiens lesionem et uiuit, sic fuimus uiuentes, iacentes et dormientes et non sentientes*]⁴⁶⁹.

La formule ne vient pas seulement redoubler l'exclamation de l'empereur qui croit voir à travers le réveil des dormants la résurrection de Lazare. Au contraire, elle permet de distinguer entre un sommeil de mort et un sommeil de gésine, l'un soumettant le corps (et non l'âme) à la putréfaction, l'autre gardant le corps intact, le maintenant dans un état de vie inchoative et d'éternelle jeunesse. Le réveil de Lazare est un retour à l'existence terrestre, tandis que celui des dormants œuvre au maintien temporaire de la vie, en tant que signe de la résurrection.

Parmi les « preuves » du miracle, Jacques de Voragine cite un écrit scellé, datant de l'époque de Decius et témoignant du martyre des saints, ainsi que l'apparition merveilleuse des dormants eux-mêmes. Ces derniers apparaissent devant le proconsul, le clergé et la foule : « assis dans leur caverne, avec des visages rayonnants comme des roses en fleurs » [*tamquam rosas florentes*], « comme des soleils » [*sicut sol*]⁴⁷⁰. L'on retrouve ainsi les deux caractéristiques du sommeil, portées à l'absolu : l'instantanéité psychologique (éprouvée par les dormants au réveil) et l'intégrité corporelle (splendeur des corps intacts, odeur de sainteté). Refusant les cercueils d'or, les dormants apparaîtront à Théodose en songe pour lui demander de reposer en terre, jusqu'au jour de la résurrection, renouant ainsi avec le thème apocalyptique du Sommeil des Justes.

Dans un même ordre d'idées, la légende de saint Nicolas, développée à la fin du Moyen Âge, raconte la mésaventure de trois clercs⁴⁷¹ – plus tard des enfants⁴⁷² – mis à mort par un hôte malveillant, désireux de faire main basse sur leur maigre fortune⁴⁷³. Après les avoir tués et

467 Jacques de Voragine, *op. cit.*, p. 429.

468 I. da Varazze, *Legenda aurea*, éd. cit., Livre I, chap. XCVII, p. 752.

469 *Ibid.* Nous traduisons le texte latin d'origine pour ce passage, omis dans la traduction de Teodor de Wyzewa dans l'édition citée du Seuil (1998).

470 J. de Voragine, *op. cit.*, p. 429 et I. da Varazze, *Legenda aurea*, éd. cit., Livre I, chap. XCVII, p. 752.

471 Protecteur des marins et des voyageurs, saint Nicolas devient le patron des jeunes clercs « vauquants », nouveau groupe social, lié à la multiplication des universités au cours du XI^e siècle et menacé par les dangers de l'itinérance.

472 La légende, bien connue en Lorraine sous forme de chansons, retiendra la version ultérieure du boucher, enfermant les morceaux d'enfants dans son saloir. Sept ans plus tard, les enfants, victimes de ce bourreau littéralement malveillant, sont ressuscités par saint Nicolas qui réclame la viande du saloir. Il en tire un à un les trois enfants ressuscités, qui décrivent alors leurs impressions de sommeil. Le baquet du saloir, dont jaillissent les enfants, deviendra l'attribut emblématique du saint.

473 C'est la raison la plus souvent invoquée. En Occident, la dévotion à saint Nicolas, évêque de Myre, se diffuse

dépouillés, ce dernier les découpe et les met au saloir. Cette légende tardive (XI^e - XII^e s.⁴⁷⁴) est souvent associée dans l'iconographie, les hymnes et les drames liturgiques, à l'histoire plus ancienne des trois filles dotées⁴⁷⁵, que relate Jacques de Voragine. C'est le cas dans la chapelle de saint Nicolas de la Cathédrale Saint-Gervais-Saint-Protais de Sées (ill. 89 & b). À partir du XIII^e siècle, la légende se transforme peu à peu : l'hôte prend les traits du boucher (*carnifex*), les clercs (*innocentes* dans les hymnes du XI^e s.) se changent en enfants.

Dans la chapelle de la Cathédrale de Sées, le vitrail dédié à la mort des trois clercs représente crûment la scène (ill. 89a & b). L'aubergiste, vêtu d'un tablier de boucher, est secondé par sa femme, qui éclaire le forfait d'une bougie allumée. Le vitrail de Sées, datant de la fin du XIV^e siècle, témoigne de la transformation iconographique de la légende. En outre, le sommeil ambigu des clercs-enfants semble faire écho à celui des mages, sculpté par exemple sur le chapiteau de la cathédrale Saint-Lazare d'Autun (ill. 88). D'une représentation à l'autre, l'étoile resplendissante de la Bonne Nouvelle s'est changée en modeste et perfide chandelle. L'ange annonçant la venue du Christ disparaît au profit du cruel aubergiste, qui lève le bras, non pour désigner l'étoile, mais pour élaner sa hache. Emmaillottés dans trois couvertures colorées, les victimes dorment profondément. L'un des mages, au contraire, touché du doigt par l'ange, ouvre les yeux sur la Bonne Nouvelle. De prime abord, les deux iconographies diffèrent radicalement. Quel rapport y aurait-il, en effet, entre l'ange et le bourreau ? Les trois mages et les trois victimes ? Pourtant, à y regarder de plus près, l'analogie formelle n'est sans doute pas le fruit d'une pure coïncidence. En effet, l'annonce de la venue du Christ apporte à l'humanité, incarnée par les mages, la promesse du Salut et de la vie éternelle. Parallèlement, les dormeurs sur le point d'être hachés menu inscrivent leur histoire légendaire dans les registres miraculeux de l'Histoire chrétienne universelle, orientée par le mystère de la Résurrection.

À travers ces légendes et ces représentations, la figure du saint martyr rencontre et façonne la métaphore du sommeil. Gage miraculeux, fait d'intégrité corporelle et d'instantanéité psychologique, le sommeil du martyr (ou dormant) fige et cristallise l'image du saint en promesse de résurrection. *La Sainte Cécile* de Stefano Maderno (ill. 92) et, plus tardivement, le *Christ voilé*, chef-d'œuvre virtuose de Giuseppe Sanmartino (ill. 93), transposent l'hagiographie des martyrs dormants et l'attente eschatologique du sommeil des justes dans le champ de la sculpture funéraire. Tels des gisants, sainte Cécile et le Christ reposent, la première couchée de côté sur une dalle de pierre, le second allongé sur le dos contre un épais matelas surmonté d'oreillers. Les indices de leurs tortures – l'entaille dans le cou de la sainte, la couronne d'épines et les clous pour le crucifié – sont bien présents, mais de taille réduite et sollicitant une vision rapprochée de la sculpture (pour l'entaille de sainte Cécile en particulier). Ils appartiennent aux détails ou aux marges de l'œuvre. La prouesse de Stefano Maderno ne relève pas seulement d'une archéologie légendaire, selon laquelle l'artiste aurait – non sans paradoxe – sculpté le portrait de la sainte « sur le vif », à partir du corps retrouvé dans les fondations de l'église. La force de la sculpture tient moins à ce qu'elle offre au

surtout à partir du XI^e siècle. Selon la légende, un chevalier lorrain aurait rapporté de Bari une phalange d'un des doigts du saint, dans la ville lorraine de Port, instaurant ainsi le pèlerinage de Saint-Nicolas-de-Port. Cf. Jean-François Mazet, *Saint Nicolas, le boucher et les trois petits enfants : Biographie d'une légende*, Paris, L'Harmattan, 2010.

474 Cf. Manuscrit dit « d'Hildesheim » (vers 1100) conservé au British Museum. Dans cette version, le rôle de complice jouée par la femme de l'hôte est développé, à partir d'une première réticence. Saint Nicolas ressuscite les trois étudiants itinérants et prie pour le pardon du couple meurtrier.

Cf. Manuscrit dit « de Fleury » XII^e siècle, conservé à la Bibliothèque municipale d'Orléans. Le « drame liturgique était probablement joué pendant l'office de nuit le jour de la fête du saint », comme le note Jean-François Mazet. Dans cette version, la femme joue davantage le rôle d'instigatrice du meurtre. Dans ces deux épisodes, saint Nicolas demande de la viande fraîche, puis, sur le refus du couple, les accuse de meurtre et réclame les trois corps.

475 Les deux histoires se condensent parfois en une seule et même légende. Le récit des trois clercs n'est d'ailleurs qu'un conte parmi tant d'autres. Il ne se différencie et s'impose que tardivement et progressivement. Parmi ses origines multiples, Jean-François Mazet souligne la réminiscence biblique des trois garçons plongés dans la fournaise et sauvés par leur foi et leurs chants, dans le *Livre de Daniel*.

regard, qu'à ce qu'elle ôte et dérobe. Humblement vêtue, la dormeuse se replie sur elle-même et tourne sa tête (enveloppée d'un linge) en arrière, de telle sorte que ni son corps ni son visage n'apparaissent pleinement au spectateur. Ce jeu de voiles opère en sens inverse, chez Giuseppe Sanmartino, puisque l'immense drapé fluide qui ruisselle au-dessus du corps du Christ endormi, le recouvre et le masque tel un linceul, mais d'une manière si délicate et fine que les traits du visage, l'ossature et la musculature du corps, enfin la chair elle-même, transparaissent. Voile de mort, le linceul donne vie au corps qu'il enveloppe de son eau translucide, cascadante.

Une autre histoire, liée à l'instauration du sabbat chrétien le dimanche, associe sommeil et résurrection. Il s'agit de l'endormissement d'Eutyque (*Actes Apôtres* 20, 7-12). Après avoir partagé le pain le « premier jour de la semaine », Paul s'entretient jusqu'à minuit avec les disciples, à la lumière des lampes :

Un adolescent, du nom d'Eutyque, qui était assis sur le bord de la fenêtre, se laissa gagner par un profond sommeil [*cum mergeretur somno gravi*], pendant que Paul discourrait toujours. Entraîné par le sommeil [*ductus somno*], il tomba du troisième étage en bas. On le releva mort [*sublatus est mortuus*]. Paul descendit, se pencha sur lui, le prit dans ses bras et dit : " Ne vous agitez donc pas : son âme est en lui [*anima enim ipsius in eo est*]. " Puis il remonta, rompit le pain et mangea ; longtemps encore il parla, jusqu'au point du jour [*usque in lucem*]. C'est alors qu'il partit. Quant au jeune garçon, on le ramena vivant [*adduxerunt autem puerum viventem*], et ce ne fut pas une petite consolation [*et consolati sunt non minime*].⁴⁷⁶

La résurrection d'Eutyque passe par la conception paulinienne du péché, source de la mort véritable, celle de l'âme – la mort spirituelle. C'est pourquoi saint Paul affirme que « son âme est en lui », c'est-à-dire qu'Eutyque n'est pas mort au sens profond du terme. En effet, Eutyque s'est endormi de manière physique, tout en gardant l'âme éveillée, puisque le sommeil l'a saisi durant l'office de la Cène, alors qu'il écoutait la parole de l'apôtre. Il s'agit moins d'un acte de négligence ou de paresse, que d'une fatigue ayant raison du corps. Fatigue, non lassitude du cœur et de l'âme.

Le dessin qu'en donne Taddeo Zuccaro (ill. 90) procède d'un étrange emprunt aux nus athlétiques de Michel-Ange, en particulier celui de la *Bacchanale d'enfants* (prostré dans l'angle droit du dessin, ill. 91). Le corps brisé du jeune Hercule joue de reprises mêlées, où le *Torse du Belvédère* croise les dépositions du Christ. Le portrait d'Eutyque en Bacchus ne porte pas nécessairement préjudice à la pesanteur de son sommeil, au contraire. Il en souligne la dimension extatique. En l'absence de l'âme, que l'éveil transcende, l'immense amas de muscles s'effondre comme une carcasse vide, exagérant l'ivresse prostrée du dormeur de Michel-Ange. Le corps musculeux, en apparence vacant, ne répond plus. Saint Paul lève sa main droite en signe de bénédiction au-dessus de lui. La carcasse inerte semble suspendue par un fil invisible à la dextre de l'apôtre. Le geste exprime la mystérieuse parole de Paul : « son âme est en lui ». Réminiscence et déplacement, la main rappelle la parole. Selon un glissement de sens propre au dessin, la main de l'apôtre rappelle l'âme du dormeur en lui. Le geste performatif de cette main, bénissante et levée, spiritualise le corps vide et massif du jeune homme, croulant sur lui-même. Elle fait redescendre l'âme extatique en lui. L'emprunt morphologique et thématique à Michel-Ange transforme l'épisode. Il ne s'agit plus seulement d'un sommeil d'épuisement, mais aussi d'une extase, vacance de l'âme abandonnant le corps – telle une mue de serpent – à sa nudité sculpturale. Le sommeil prend l'aspect d'une mort transitoire, liée au détachement contemplatif de l'âme.

476 *Actes des Apôtres* 20, 9-12, Jérusalem, 1601, Vulgate, vol. VI, p. 732.

Chapitre II

Régler l'espace-temps du sommeil : l'idéal de vigilance et ses critiques

« La fièvre, pesanteur, douleur de tête, rhume,
Sont les symptômes fâcheux du sommeil de midi »⁴⁷⁷

« Jésus sera en agonie jusqu'à la fin du monde :
il ne faut pas dormir pendant ce temps-là »⁴⁷⁸

1. Règles religieuses et médicales du sommeil

a. Règles monastiques : comment rendre la veille et la prière perpétuelles ?

Les règles monastiques envisagent très précisément la question du sommeil. Elles cherchent à l'organiser et, surtout, à le restreindre afin d'en désamorcer la part de danger que constituent le péché de paresse et la possibilité du rêve diabolique. Dès le X^e siècle et jusqu'à la fin du Moyen Âge, la *Règle de saint Benoît*, rédigée dans la première moitié du VI^e siècle, ordonne la vie quotidienne de nombreux monastères. Quelle vision du sommeil s'y déploie ? La règle monastique est-elle la même pour tous, hommes ou femmes, adultes ou vieillards ? Quelle en fut la diffusion au sein de la société laïque ?

C'est l'heure désormais de vous arracher au sommeil [*hora est iam nos de somno surgere*].⁴⁷⁹

Le prologue de la *Règle de saint Benoît* reprend l'exhortation paulinienne à sortir du sommeil de la foi. L'entrée dans la vie monastique prend la forme d'un réveil spirituel. Contrairement à la *Règle* de saint Pacôme, s'intéressant principalement aux règles de vie concrètes, et à la *Règle* de saint Basile, fondée sur la méditation continue de la Bible, la *Règle du Maître* et celle de saint Benoît allient remarques matérielles et réflexions évangéliques, finalité pratique et reprise méditative des Ecritures. Ainsi le prologue de la *Règle* ordonne au moine une série de commandements fondés sur un retour attentif aux Ecritures. Il invite à châtier le corps, à lutter contre la somnolence, la paresse et les attraits de la chair en général (« les délices »), à être d'une vigilance absolue (« veiller à toute heure sur les actions de sa vie », *Deutéronome* 4, 9) sous le regard de Celui qui toujours veille (« En tout lieu, tenir pour certain que Dieu nous voit », *Proverbes* 5, 21), à fonder sa volonté propre dans la Volonté divine et à dormir peu mais bien, c'est-à-dire du sommeil du juste : « se remettre en paix dès avant le coucher du soleil avec ses contradicteurs », *Ephésiens* 4, 26). Les commandements bénédictins n'ont certes pas pour unique objet le sommeil, mais la métaphore de la vigilance chrétienne sert de principe à la voie monastique en son entier. Ainsi, la *Règle* présente-t-elle ces commandements dans leurs formulations bibliques comme autant d'« instruments des bonnes œuvres », instruments dont le moine doit faire un usage constant le jour et la nuit⁴⁸⁰.

Saint Benoît consacre un chapitre à l'humilité (chap. VII) dans lequel il invite le moine à être constamment aux aguets par rapport à la tentation. Le sommeil physique et spirituel a donc partie

477 *Régime de Santé de Salerne*, V (c. XII^e - XIII^es.), trad. Michel le Long (1643), modernisée.

478 Cf. Pascal, *Mystère de Jésus* (Lafuma 919, Brunschvicg 553).

479 *Epître aux Romains* 13, 11, Jérusalem, p. 1642, Vulgate, vol. VI, p. 846.

480 *La Règle de saint Benoît*, t. I, *Prologue-chap. VII*, texte établi et présenté par Jean Neufville, introduit, traduit et annoté par Adalbert de Vogüé, Paris, Éd. du Cerf, 1972, chap. 4, pp. 456-465.

liée avec le péché d'orgueil. La superbe diabolique est à la fois celle du tentateur et de celui qui tombe en tentation :

l'homme doit être persuadé que Dieu le regarde toujours du haut des cieux à tout instant, que le regard de la divinité voit ses actions en tout lieu et que les anges font à tout heure le rapport. [Car] "Dieu scrute les cœurs et les reins" (Ps. 1, 10). [C'est pourquoi] il nous faut prendre garde à tout instant, frères, de peur que [...] Dieu ne nous voie à un moment "nous détourner vers le mal et devenir mauvais" (Ps. 49, 21).⁴⁸¹

De manière significative, Benoît traite en premier lieu des prières nocturnes que sont les vigiles, lorsqu'il s'intéresse aux huit prières qui jalonnent les jours et les nuits des moines (chapitres VIII-XVI). La prière nocturne sert de paradigme et de principe aux autres prières. Elle les fonde et constitue pour elles un modèle exemplaire. En effet, les vigiles imposent leur caractère même de vigilance au moine qu'elles arrachent au sommeil, à la pesanteur de la chair et rattachent à la seule contemplation divine, au milieu des ténèbres.

Le chapitre VIII traite des « offices divins au cours de la nuit ». Ils ont lieu à la huitième heure à partir du coucher du soleil, c'est-à-dire à 2h30 du matin en hiver. Adalbert de la Vogüé remarque à cet égard que la *Règle de saint Benoît* est plus indulgente que celle du Maître qui exigeait un réveil nocturne à minuit, avant le chant du coq. « On peut croire Benoît lorsque, reprenant le mot du Maître, il dépeint ses moines *iam digesti*, « bien dispos ». En fait, ils ont dormi quelque deux heures de plus que ceux du Maître. »⁴⁸² En contrepartie, la *Règle du Maître* permettait un second sommeil, que Benoît refuse implicitement, entre les offices nocturnes et les matines – second sommeil déjà réprouvé par Cassien⁴⁸³. En effet, l'allongement du temps de sommeil nocturne prévu par la règle bénédictine rétrécit l'intervalle entre vigiles et matines (1h30 en hiver, encore moins en été), si bien que Benoît invite les moines, déjà suffisamment reposés, à consacrer ce temps à la méditation. Au contraire, la Règle du Maître, plus sévère quant au premier sommeil (5h environ l'hiver, 7h l'été) concède un droit au second sommeil, entre vigiles et matines⁴⁸⁴. Le lever nocturne n'est donc pas spécifiquement bénédictin, mais concerne la majeure partie des règles monastiques. « En été, les vigiles finissent au moment où la lumière commence à poindre, ce qui se produit, en Italie centrale, une heure environ avant le lever du soleil. Ainsi en toute saison, les nocturnes sont entièrement célébrés dans les ténèbres. Rien n'est plus méritoire et plus profitable que de louer Dieu à cette heure ingrate, où la tradition monastique a constamment placé le plus long de ses divins offices »⁴⁸⁵. De plus, cet office est avancé le dimanche et, pendant le carême, le moine est appelé à retrancher autant qu'il le peut sur son sommeil.

Le choix des psaumes chantés aux différents offices est lui aussi significatif. Ainsi, le Psaume L chanté aux matines recourt non sans raison à la métaphore johannique du Dieu de Lumière pour inviter les moines à devenir « fils de lumière et lumière dans le Seigneur », le Christ lui-même s'étant dit « Lumière du monde ». Les moines revivent « à cette heure de l'aube, leur sanctification baptismale, passage de la nuit du péché au grand jour de la sainteté divine, en attendant de passer de la nuit de ce monde à la splendeur éternelle de Dieu ». Ainsi le chant du Psaume L, au début de l'office, vise à purifier les moines du « péché, que la nuit symbolise perpétuellement et occasionne trop souvent. Et à l'autre bout de la célébration, le cantique de

481 *La Règle de saint Benoît*, t. I, éd. cit., chap. VII, §§ 13-30, pp. 476-481.

482 Adalbert de Vogüé, *La Règle de saint Benoît*, t. V, *commentaire historique et critique (Parties IV-VI)*, Paris, Éd. du Cerf, 1971, p. 422.

483 A. de Vogüé, *Ce que dit saint Benoît, Une lecture de la Règle*, Vie monastique, n°25, Abbaye de Bellefontaine, 1991, p. 99.

484 Le « second sommeil » est adopté par l'ensemble de la communauté en été, mais accordé « d'assez mauvaise grâce en hiver », comme le souligne A. de Vogüé, dans *La Règle de saint Benoît*, t. V, éd. cit., p. 422. Le commentateur ajoute que la tradition du second sommeil était importante en Orient et en Gaule (et critiquée par Cassien), mais aussi en Espagne et en Italie, et ce jusqu'aux VIII^e et IX^e siècles (A. de la Vogüé, *op. cit.*, pp. 427-431).

485 A. de Vogüé, *Ce que dit saint Benoît*, éd. cit., p. 99, nous soulignons.

Zacharie chante la visite du Christ sauveur, brillant d'en haut comme le soleil levant, que ce soit dans sa descente humaine ici-bas, dans sa remontée des enfers et sa résurrection, ou dans le retour glorieux de sa parousie. »⁴⁸⁶ La vision monastique de l'existence humaine est ainsi ordonnée par cette opposition métaphorique du jour et de la nuit, de la Lumière divine et des ténèbres tentatrices, de la foi vigilante et du sommeil peccamineux. Afin de ne pas tomber en tentation et perdre la foi, la veille et la prière doivent sans cesse être maintenues.

L'idéal d'oraison perpétuelle alimente la vie spirituelle du moine. « Cette recherche est mue et dominée par une maxime paulinienne, la seule consigne relative aux temps de la prière qu'on trouve dans le *Nouveau Testament* : « Priez sans cesse » (I *Thess.* 5, 17 ; *Luc* 18, 1). [...] Cet impératif découle lui-même du grand commandement d'aimer Dieu. Le temps, c'est l'être même. Qui aime Dieu de tout son cœur se tourne vers lui en tout temps. Exigence infinie, sans autre limite que les forces de l'homme et la grâce qui lui est accordée. Par nature, la prière chrétienne et monastique tend à être continuelle »⁴⁸⁷. La division du jour et de la nuit, rythmée par huit prières, n'est donc qu'un jalon, marqueur temporel visant à garantir la continuation de l'oraison. « Structure portante de la vie de prière, les heures ne dispensaient pas de l'effort pour prier constamment, mais le relançaient, s'il en était besoin, et le soutenaient. »⁴⁸⁸ Enfin, si les repères collectifs sanctifient un temps partagé, la prière doit cependant être vécue comme une ascèse essentiellement individuelle. Selon saint Benoît, la prière communautaire ne doit pas « se substituer à l'effort personnel pour prier sans cesse, mais l'encourager et l'entretenir »⁴⁸⁹. « Tout le but du moine est de tendre à une oraison ininterrompue » (Cassien, *Conf.* 9, 2).⁴⁹⁰

Mais comment rendre la veille et la prière perpétuelles, concrètement ? Certains moines de l'Antiquité tardive, célèbres pour leur vigilance, portent le nom d'acémètes, littéralement « non dormants ». Le monachisme acémète, originaire de Syrie, se développe et perdure jusqu'au Moyen Âge⁴⁹¹. Il influe sur de nombreuses traditions monastiques. Son fondateur⁴⁹², saint Alexandre acémète (IV^e s.), avait établi aux bords de l'Euphrate une communauté de moines dont les chœurs liturgiques relayaient, par des chants alternés, une prière perpétuelle – *laus perennis*. Une telle règle se fondait sur l'interprétation littérale de l'impératif paulinien : « Priez sans cesse » (I *Thess.* 5, 17). L'hagiographe de saint raconte comment le moine Alexandre, cherchant le genre de vie le plus fidèle à l'Évangile, découvrit le principe de l'oraison perpétuelle :

Dans la création mon Christ a fixé une durée de vingt-quatre heures pour la nuit et le jour ; nous aussi passons donc le cours du jour et de la nuit à chanter des hymnes à Dieu en vingt-quatre offices. Notre Sauveur nous ordonne de pardonner à nos compagnons de service les fautes commises les uns envers les autres (*Matth.* 18, 22) soixante-dix-sept fois ; eh bien, nous aussi, élevons nos supplications pour ces fautes vers le Dieu de bonté en faisant soixante-dix-sept genuflexions. Mon Maître a fait que le jour et la nuit progressent selon un ordre ; nous aussi, offrons-lui donc nos hymnes sans cesse avec la même régularité. Jusque sur la terre, les anges ont glorifié mon Sauveur ; glorifions-le donc, nous aussi, avec les anges.⁴⁹³

Les moines acémètes s'associent au chœur des anges. Aussi l'hymne angélique – « Gloire à Dieu au plus haut des cieux, paix sur la terre, pour les hommes bienveillance » (*Luc* 2,14) – forme-

486 A. de Vogüé, *Ce que dit saint Benoît*, éd. cit., p. 109.

487 Adalbert de Vogüé, *op. cit.*, p. 118.

488 *Ibid.*

489 Adalbert de Vogüé, *op. cit.*, p.119.

490 *Ibid.*

491 *Les Moines acémètes, Vies des saints Alexandre, Marcel et Jean Calybite*, trad. frère Jean-Marie Bagueard, Abbaye de Bellefontaine, Spiritualité orientale n°47, 1988. Le commentateur cite le témoignage d'Alexandre de Novgorod décrivant les moines « vigilants », lors de sa visite à Constantinople en 1200.

492 J.-M. Bagueard note le précédent constitué par Julien Saba (367 ap. J.-C., dont le monastère à Jahballaha pratiquait également la psalmodie perpétuelle de jour comme de nuit.

493 *Vie de saint Alexandre acémète* (30), in : *Les Moines acémètes*, éd. cit., pp. 100-101.

t-il le *leitmotiv* de leurs prières, dites en plusieurs langues et maintenues de jour comme de nuit. Saint Marcel, successeur indirect d'Alexandre à la tête de l'Irénaion, le monastère des acémètes près de Constantinople, institue en règle cette louange sans fin. La liturgie monastique devient ainsi une « manière de vivre semblable à celle des anges »⁴⁹⁴. Une vie faite prière : non plus réglée de l'extérieur seulement par la liturgie, mais aussi rythmée de l'intérieur par la continuité du chant.

Dans *Altissima povertà*, Giorgio Agamben s'intéresse de près aux expressions « *forma vitae* » [forme de vie], « *regulae vitae* » [règle de vie], reprises et développées par les règles monastiques, en particulier celle de saint François. En effet, dans le sillage de la *Règle du Maître* et de celle de saint Benoît, la règle franciscaine – bien plus sobre puisqu'elle se résume en trois mots : obéissance, pauvreté, chasteté – aiguise à son tour le paradoxe d'une vie faite règle. Cette *forma vivendi* s'inscrit dans la perspective de la réforme et du renouveau propres aux ordres mendiants. Il s'agit d'une intrication profonde où la vie même du moine redouble celle du Christ. De manière générale, la règle monastique fait éclater le modèle juridique dans lequel elle s'inscrit⁴⁹⁵ : les vœux mêmes du moine ne peuvent s'apparenter à la signature d'un contrat et la « règle » en question ne peut être transgressée⁴⁹⁶. Elle existe en s'incarnant dans une vie singulière ou bien elle n'existe pas. À travers le concept de forme (*forma regulae, forma vivendi*), règle et vie entrent dans la *praxis* du moine en un seuil d'indistinction.

De même, la *Règle* de saint Benoît n'a pas valeur de contrat, mais de modèle. Le moine ne cherche pas à en respecter les préceptes, mais à les intérioriser. La vigilance prend dès lors le sens de manière plus que d'objet. Il ne s'agit pas d'une clause ou d'un chapitre du contrat parmi d'autres, mais d'une forme intérieure à la vie monastique, innervant le tissu temporel et moral de l'existence religieuse. Cette disposition vigilante du moine s'exprime notamment par la pratique de la *meditatio*. Le terme, comme le rappelle Agamben, ne renvoie pas seulement à l'idée moderne de méditation, mais bien plus précisément à l'activité de lecture silencieuse, intérieure. La *meditatio* prolonge ainsi la *lectio*, lecture commune à voix haute, ponctuant la journée monastique bénédictine. Il s'agit de la lecture des Saintes Écritures et de la *Règle du Maître*, cette dernière faisant l'objet d'une *lectio continua* tout au long de l'année. La liturgisation intégrale de la vie équivaut à la vivification intégrale de la liturgie. Toute la vie du moine a été transformée en office. Et la *meditatio*, lecture silencieuse, rend potentiellement ininterrompue la *lectio*, lecture à voix haute⁴⁹⁷. La méditation, au sens étymologique du terme, permet la fusion de la lecture et de la vie. De cette façon, elle maintient le moine bénédictin dans un état d'oraison intérieure continu, en droit semblable à la *laus perennis* des moines acémètes.

Selon Agamben, la règle franciscaine porte à son acmé la fusion de la règle et de la vie. Le message franciscain ne s'enracine pas dans un renouveau doctrinal, mais dans une forme de vie cherchant à rendre présente à nouveau la vie même du Christ. L'imitation du Christ constitue dès lors la finalité pour toute vie humaine, l'ultime *modus vivendi*⁴⁹⁸. C'est le sens profond du miracle des stigmates de saint François, éprouvant de nouveau dans sa chair le mystère de la Passion, tristesse de la crucifixion et joie du Salut. Les *Fioretti*, parmi d'autres récits hagiographiques⁴⁹⁹, narrent l'épisode miraculeux, survenu pendant l'oraison sur le mont Averne (*Troisième Considération*)⁵⁰⁰. « L'impression des stigmates » survient dans une vie d'ascèse, ponctuée de

494 *Vie de saint Marcel* (4), in : *Les Moines acémètes*, éd. cit., p. 154.

495 Giorgio Agamben, *Altissima povertà, regole monastiche e forma di vita, Homo Sacer IV, 1*, Vincenzo, Neri Pozza Editore, 2011. Après discussion de ce modèle, Giorgio Agamben propose d'éclairer la notion de « règle » religieuse à partir d'un paradigme non plus juridique mais grammatical.

496 G. Agamben renvoie au *De voto* de Francisco Suárez, distinguant les deux sens du « vœu » : l'obligation et son objet. Or, Agamben le souligne, le vœu monastique apparaît comme un acte sans objet, un acte total et réflexif qui a pour seule vertu celle d'une volonté qui s'oblige. Il s'agit d'un *habitus* de la volonté.

497 G. Agamben, *op. cit.*, p. 105.

498 G. Agamben, *op. cit.*, p. 175.

499 Notamment la *Légende des trois compagnons* et la *Vie de saint François* par Thomas de Celano.

500 *Les Fioretti de saint François*, suivis d'autres textes de la tradition franciscaine, traduction et notes par Alexandre Masseron, Paris, Éditions Franciscaines, 1967, p. 205-214.

miracles, de songes divins et d'extases. La transformation du saint « tout entier » en Jésus, « par amour et par compassion »⁵⁰¹, est préfigurée par de nombreuses images du Crucifié. Selon ce récit, alors qu'il priaît avec ferveur à l'aube, saint François vit descendre du ciel « un Séraphin avec six ailes de feu resplendissantes » et « reconnut clairement qu'il avait en lui l'image d'un homme crucifié et que les ailes étaient disposées de telle sorte que deux se déployaient sur sa tête, deux se déployaient pour voler, et les deux autres couvraient tout son corps ». Rempli d'émotions contradictoires, le saint est à la fois ravi d'allégresse et de douleur à la vue du séraphin crucifère, et surpris par cette image étrange. L'ange lui révèle alors que « ce n'était pas par un martyr corporel, mais par un embrasement spirituel, qu'il devait être tout transformé à la ressemblance formelle du Christ »⁵⁰². C'est pourtant la dimension matérielle des stigmates qui marquera l'imaginaire populaire de l'époque et engendre, lors de la vie du saint, des pratiques magiques où la dévotion touche à la superstition⁵⁰³. Ce passage des *Fioretti* met au contraire l'accent sur la portée spirituelle de l'imitation, offerte en modèle de vie chrétienne. Enfin, « pendant cette merveilleuse apparition, tout le mont Averne semblait brûler d'une flamme très éclatante [...], comme si le soleil avait brillé sur terre », « l'espace d'une heure et plus ». « Aussitôt dans les mains et dans les pieds de saint François commencèrent à apparaître les marques des clous [...]. De même, dans son côté droit il apparut la plaie d'un coup de lance, non cicatrisée, rouge et ensanglantée »⁵⁰⁴.

Clarté matinale, séraphin crucifié, oraison, apparition des stigmates. Ces différents éléments de la scène se retrouvent dans la peinture que Van Eyck lui consacre (ill. 94), reprise à quelques distinctions près par la gravure de Dürer, conservée à Lyon (ill. 95)⁵⁰⁵. En revanche, la figure endormie de Frère Léo semble être une invention de Van Eyck⁵⁰⁶, puisqu'aucun récit ne mentionne sa présence à ce moment précis. La « pecorella », petite brebis du Christ comme l'appelle saint François, joue certes un rôle important dans l'ascèse du saint. Frère Léo veille en effet à l'approvisionnement quotidien de l'ermite qu'il surprend souvent en prière et parfois en extase, dialoguant avec Dieu. C'est le cas au début de la *Troisième Considération des Fioretti*, qui se conclut par l'épisode des stigmates. Pourtant ce n'est pas en témoin oculaire que le peintre choisit de représenter le moine qui transmettra (avec frère Ange et frère Rufin) la *Légende des trois compagnons*, l'une des premières biographies du saint. Van Eyck opère un transfert entre la vie du Christ et celle du saint. La composition du tableau fait apparaître l'Agonie du Christ à Gethsémani en filigrane sous l'épisode des stigmates. L'oraison à l'aube évoque le crépuscule de l'arrestation du Christ. La méditation sur la crucifixion ne fait qu'un avec la vie et la chair de saint François. Dès lors, le frère témoin s'intègre à la scène pour jouer le rôle de l'apôtre négligent, qui succombe à la faiblesse de la chair et s'endort au lieu de veiller avec le Christ. Les figures condensent, à travers deux silhouettes vêtues de simples burettes et ceintes de cordes, saint François en Christ et frère Léo en apôtre endormi. Il ne s'agit pas ici de dévaloriser le personnage historique de frère Léo mais, en l'intégrant à la scène du miracle, d'exprimer le sens profond de l'épisode des stigmates, sa portée spirituelle. L'Agonie de saint François au mont Averne redouble celle du Christ au Mont des Oliviers. De cette manière, la peinture de Van Eyck et la gravure de Dürer diffusent le paradigme spirituel de la vie franciscaine conçue comme *Imitatio Christi* – modèle de réforme religieuse, de méditation monastique et de dévotion chrétienne.

501 *Les Fioretti*, éd. cit., p. 209.

502 *Les Fioretti*, éd. cit. p. 210.

503 Le sang qui s'échappe du flanc de saint François, à l'instar du côté du Christ percé par la lance du soldat, possède des vertus curatives et magiques. La lanterne de l'âne, touchée par le saint, permet également l'accouchement d'une femme dévote, dont la grossesse menaçait de mal tourner.

504 *Les Fioretti*, éd. cit., p. 210-212.

505 La gravure de Dürer s'inspire de la peinture de Van Eyck (ou bien une comparable ?) plus que des récits hagiographiques. En effet, la disposition des ailes du séraphin ne suit pas la lettre du texte mais se modifie à partir de l'étrange motif, peint par Van Eyck. Ainsi Dürer dessine moins un séraphin crucifié ou crucifère qu'un crucifix ou crucifié ailé – les trois parties saillantes de la croix étant munies d'une paire d'ailes.

506 Cf. également Lucas Cranach, *La stigmatisation de saint François*, 1502, tempera sur bois, 87 x 48 cm, Galerie Belvedere, Vienne.

Notre enquête porte jusqu'à présent sur l'idéal de vigilance monastique et la question de l'oraison continue. Mais les règles monastiques s'intéressent également aux « techniques du sommeil »⁵⁰⁷, c'est-à-dire aux moyens pratiques de disposer l'âme et le corps pour un commun repos, nocturne et toujours vigilant. Le chapitre vingt-deux de la *Règle de saint Benoît* s'intéresse aux modalités concrètes du sommeil des moines. Comme le rappelle Jean Verdon dans un article consacré à la nuit au Moyen Âge, le couchage était alors généralement collectif et la nudité fréquente. Or, la première ligne de saint Benoît au sujet du sommeil monastique impose un lit à part pour chacun. En outre, le moine doit dormir tout habillé. Il s'agit semble-t-il d'une mesure préventive contre la promiscuité sensuelle des dormeurs. Mais Verdon précise que cette mesure ne fut explicitement interprétée comme telle que par les clunisiens. Benoît la présente davantage comme une condition de la promptitude au réveil⁵⁰⁸ : les moines « dormiront vêtus et ceints de ceintures et de cordes, pour ne pas avoir de couteaux à leur côté pendant qu'ils dorment, de peur qu'ils ne blessent le dormeur pendant son sommeil »⁵⁰⁹. Selon les commentateurs, cette règle se fonde sur deux célèbres paraboles : celle des vierges folles et des vierges sages (*Matth.* 25, 1-13) et celle du serviteur surveillant la maison en l'absence du maître, contre d'éventuels voleurs (*Luc* 12, 35-40). Cette dernière parabole alimente la formulation même du passage : « Que vos reins restent ceints et vos lampes allumées ! ». Adalbert de la Vogüé interprète ainsi le passage : « une lampe toujours allumée, des dormeurs qui gardent leur ceinture, toujours prêts à sauter du lit : ce tableau fait penser aux paraboles du retour du Christ. Chaque signal de l'office nocturne est comme le son du maître qui frappe à la porte, comme le cri qui retentit au milieu de la nuit : « Voici venir l'époux, allez au-devant de lui. » Chaque réveil est une rencontre du Seigneur, une annonce de la Parousie »⁵¹⁰.

Par conséquent, « une lampe brûlera continuellement dans cette pièce jusqu'au matin »⁵¹¹. La lampe allumée symbolise à la fois le regard omniprésent de Dieu et la vigilance exemplaire du moine face aux tentations. De manière plus prosaïque, il s'agit également d'une mesure permettant la surveillance réciproque et le silence nocturne. Enfin, la présence de cette lampe permet implicitement de nier la perte de contrôle inhérente au sommeil. C'est la menace du sommeil comme extinction de l'esprit à travers l'autonomie de la chair qui se trouve écartée. La vigilance nocturne, malgré le sommeil, se traduit par une attitude de « veille en puissance ». Le moine endormi reste en puissance un moine éveillé, il doit pouvoir mettre en acte cette puissance à tout moment, se lever et prier. C'est pourquoi la lampe du dortoir et la foi du moine endormi ne s'éteignent jamais. Chaque réveil trouve le moine préparé physiquement, c'est-à-dire tout habillé, et disposé intérieurement, autrement dit toujours vigilant.

Ainsi, « quand on donne le signal, ils se lèvent sans attendre et se hâtent de se devancer à l'œuvre de Dieu mais en toute gravité et retenue »⁵¹². La promptitude au réveil tend à effacer la transition entre l'état de sommeil et l'état de veille. Cette atténuation des différences et de la rupture entre les deux états finit par nier implicitement le sommeil, en niant la perte de vigilance. Plus largement, c'est le rapport au temps lui-même qui se trouve bouleversé. Benoît idéalise l'obéissance au point d'en faire une sorte d'instinct, une seconde nature⁵¹³. *De jure*, la volonté du moine se fonde

507 Cf. M. Mauss, « Les techniques du corps » (1934), p. 378 dans : M. Mauss, *Sociologie et Anthropologie*, introd. par Claude Lévy-Strauss, Paris, Presses Universitaires de France, 1950.

508 Jean Verdon, « Dormir au Moyen Âge », *Revue belge de philologie et d'histoire*, t. 72, fasc. 4, 1994, p. 754.

509 *La Règle de saint Benoît*, t. II, éd. cit., chap. XXII, § 5, p. 541.

510 A. de Vogüé, *Ce que dit saint Benoît*, éd. cit., p. 140.

511 *La Règle de saint Benoît*, t. II, éd. cit., chap. XXII, § 4, p. 541. Sur ce point également, la *Règle de Benoît* se distingue de celle du Maître qui prévoyait l'extinction de la lampe à huile, si le combustible faisait défaut, après le coucher. La nuit se passait alors dans l'obscurité totale, comme le réveil, avec pour conséquence le bruit et les paroles échangées en cas de besoin. La lampe du dortoir bénédictin plonge la nuit dans le silence et permet de « tout faire dans la lumière », cf. A. de la Vogüé, *La Règle de saint Benoît*, t. V, *commentaire historique et critique*, éd. cit., p. 657.

512 *La Règle de saint Benoît*, t. II, éd. cit., chap. XXII, § 6, p. 541.

513 *La Règle de saint Benoît*, t. I, éd. cit., chap. V, § 9, p. 467 : « Et comme au même instant, l'ordre proféré par le

dans celle de Dieu, à travers celle du moine supérieur. Ainsi les réveils, quelle qu'en soit l'heure, ne doivent pas arracher le moine au sommeil, mais surgir naturellement d'un rythme spontané, immédiat. Le rythme d'une vie devenue prière.

Par ailleurs, saint Benoît remplace les cellules individuelles par des dortoirs collectifs, permettant ainsi non seulement une surveillance verticale par les pères supérieurs, mais également une surveillance mutuelle des frères entre eux⁵¹⁴. En outre, « les frères encore adolescents n'auront pas leurs lits les uns près des autres, mais mêlés aux anciens »⁵¹⁵. De cette façon, « en se levant pour l'œuvre de Dieu, ils s'exhorteront mutuellement avec retenue, à cause des excuses des somnolents [*propter somnulentorum excusationes*]⁵¹⁶. Selon Verdon, l'alternance des lits des novices avec ceux des anciens avait pour but de contrer la paresse et non de préserver la chasteté⁵¹⁷. Mais, cette réforme « utile, sinon nécessaire [...] sacrifiait toutefois les valeurs de recueillement, d'attention à soi-même et d'oraison qui s'attachaient à la cellule. La surveillance hiérarchique et mutuelle allait remplacer le regard de Dieu »⁵¹⁸. La notion de vigilance se modifie insensiblement. Il ne s'agit plus, ou plus seulement, d'un impératif spirituel et mystique, mais d'une règle de vie, liée à une structure de pouvoir collective.

La Règle bénédictine intègre le travail à ce dispositif de contrôle. Le chapitre XLVIII, sur le travail manuel et quotidien, vient répondre au chapitre XXII, portant sur le sommeil. La vigilance, réglant jusqu'au mode du sommeil, et le travail manuel, luttant contre la paresse, constituent des armes auxiliaires. L'oisiveté est « l'ennemie de l'âme », elle engendre la tristesse et l'éloignement de Dieu qu'est l'acédie, selon Évagre et Cassien. Mal fécond, elle enclenche la série des autres péchés de chair : gourmandise et luxure. Dès le *Prologue* (§2), la désobéissance d'Adam est implicitement liée à la paresse, qui éloigne l'homme de Dieu et que le moine répète lorsqu'il se montre négligent dans son ascèse :

Écoute, ô mon fils, ces préceptes de ton maître⁵¹⁹, et tends l'oreille de ton cœur. Cette instruction de ton père qui t'aime, reçois-là cordialement et mets-la en pratique effectivement. Ainsi tu reviendras, par ton obéissance laborieuse [*per oboedientiae laborem*], à celui dont tu t'étais éloigné par ta désobéissance paresseuse [*per inoboedientiae desidiam*]⁵²⁰

La désobéissance apparaît comme le vice caractéristique du premier homme, associée au péché originel, et l'injonction de lutter contre la somnolence et la paresse figure parmi les instruments des bonnes œuvres (chap. 4)⁵²¹. De même, la *Règle de saint Pacôme* interdit au moine de se couvrir la tête en méditant, c'est-à-dire de dissimuler le sommeil sous l'apparence de la méditation⁵²². Le thème de la *Règle du Maître*, sur laquelle se fonde la règle bénédictine, y insiste. La négligence originelle [*neglegentia*], renforcée par le voile de l'ignorance, accable l'âme de fatigues et de lassitudes – *labor & sudor* – et conduit à la mort, c'est-à-dire au péché, hors de la source du baptême et de la loi qui régénère :

maître et l'œuvre accomplie par le disciple, les deux choses s'accomplissent ensemble, à vive allure, avec la rapidité qu'inspire la crainte de Dieu. »

514 Benoît envisage cependant des distinctions de literie selon les qualités et fonctions des moines.

515 *La Règle de saint Benoît, t. II*, éd. cit., chap. XXII, § 7, p. 541-543.

516 *La Règle de saint Benoît, t. II*, éd. cit., chap. XXII, § 8, p. 542-543. La mention des « excuses » indique, selon A. de la Vogüe, que le danger est moins celui de luxure, que de paresse, cf. A. de la Vogüe, *La Règle de saint Benoît, t. V, commentaire historique et critique*, éd. cit., éd. cit., p. 660.

517 J. Verdon, art. cit., p 755, note 40.

518 A. de Vogüé, *op. cit.*, p. 139.

519 A. de la Vogüe souligne l'ambiguïté, sans doute volontaire, de la formule, le « maître » pouvant renvoyer à la fois à Dieu et à l'abbé, au Père céleste et au « père » supérieur.

520 *La Règle de saint Benoît, t. I*, éd. cit., Prologue, §§ 2-3, pp. 412-413.

521 *La Règle de saint Benoît, t. I*, éd. cit., chap. IV, §§ 37-38, pp. 458-459.

522 *La Règle des moines [La Règle de saint Pacôme]*, trad. Prosper Guéranger, Paris, Seuil, 1982, Règle II, § 8, p. 30.

Nés du sein d'Ève, notre mère de terre, et engendrés par Adam notre père dans les excès de la concupiscence, nous sommes descendus sur la voie de ce monde, et prenant le joug temporel d'une vie d'exil, nous parcourons l'itinéraire de cette vie dans l'ignorance des bonnes actions et l'incertitude de l'épreuve qu'est la mort. En effet, notre voyage à travers le monde nous avait chargés d'un gros fardeau de négligence pécheresse, nos épaules étaient fatiguées par de lourds bagages, la sueur de l'effort déjà tombée sur le sol révélait la proximité de la mort, et notre soif ardente haletait à en mourir.⁵²³

Le baptême et la règle offrent un joug aisé, un fardeau léger aux fidèles qui passent de la fatigue du péché au repos spirituel – *ad requiem*. « Que la voie du monde garde dans les négligents le poids de ses fautes ! Quant à nous, celle que nous regardons comme notre mère, ce n'est pas Ève tirée du limon de la terre, mais la loi chrétienne qui nous appelle au repos divin »⁵²⁴.

Pour contrer la pesanteur de l'oisiveté, il faut prévenir les excès nocturnes et diurnes du sommeil : la nuit par les vigiles, le jour par le travail manuel. Saint Benoît intègre pourtant à la suite des activités diurnes, un moment de repos, à la sixième heure du jour en été (de Pâques aux Calendes). Le moine peut profiter de cette heure pour dormir ou bien lire à sa guise, allongé sur son lit après le repas, dans un silence complet. La Règle bénédictine se fait donc plus indulgente qu'il n'y paraît selon les périodes de l'année. Malgré une mise en garde générale contre la paresse et son cortège de manquements, elle admet jusqu'à l'utilité d'une courte sieste. En revanche, « le jour du Seigneur doit se passer avec le Seigneur »⁵²⁵, il faut donc chômer pour ainsi dire « activement » le dimanche.

Au péché de paresse, provenant d'une disposition négligente selon laquelle le moine ne se donne pas entièrement à ce qu'il fait, le Maître et saint Benoît oppose la vertu monastique, omniprésente et pourtant discrète, de sollicitude. Aucun chapitre en particulier n'est consacré à cette notion qui se trouve pourtant disséminée dans l'ensemble du texte. Le latin « sollicitus » est traduit le plus souvent par « vigilant ». La sollicitude « puise sa force dans l'attention à soi-même. La sollicitude à l'égard des objets et des personnes est l'application pratique de la sollicitude à l'égard de son propre salut et donc à l'égard de Dieu : c'est là toute l'exigence de la vie monastique », selon Pierre Miquel⁵²⁶. L'une des principales qualités du moine trouve sa source précisément dans cette disponibilité. « Non pas que le moine doive être toujours sur le « qui-vive » : ce serait, à la longue impossible et usant, mais il doit être disponible : toujours prêt [...]. Prêt à obéir sans retard, prêt à louer Dieu, prêt à mourir. Ne se relâchant jamais d'une attention sans tension »⁵²⁷. La sollicitude, autre nom de la vigilance du moine, ne régit pas seulement la part allouée au sommeil et la manière de dormir. Elle empêche plus fondamentalement le moine de « dormir debout », d'agir sans être à ce qu'il fait, d'être inattentif ou négligent – de s'éloigner de Dieu.

Si le sommeil doit être à ce point restreint, contrôlé et transformé, c'est également parce qu'il est la source potentielle des rêves tentateurs. Miquel distingue deux conceptions du rêve à partir de Platon et d'Aristote. Selon la tradition platonicienne, l'âme se libère du corps et de la matière pendant la nuit et devient susceptible de rêves divins et de contemplation⁵²⁸. Pour Aristote au contraire, le sommeil apparaît comme une torpeur de l'esprit⁵²⁹. La raison se relâche et les facultés irrationnelles de l'âme, l'imagination et la sensibilité, produisent l'activité onirique. Pour Miquel, « les anciens moines s'inscrivent » donc « plutôt dans cette tradition d'Aristote », dans la mesure où l'ascèse religieuse doit permettre le contrôle des facultés inférieures de l'âme, *a fortiori* la purgation

523 *La Règle du Maître I, Prologue – ch. X*, trad. A. de Vogüé, Paris, Les Éditions du Cerf, 1964, p. 297.

524 *La Règle du Maître I*, éd. cit., p. 301.

525 *La Règle du Maître I*, éd. cit., p. 219.

526 Pierre Miquel, *La Voie Monastique*, Abbaye de Bellefontaine, La Voie Monastique n°18, 1986 ; p. 145.

527 P. Miquel, *op. cit.*, p. 180.

528 Conception également néoplatonicienne que l'on retrouve dans la théorie ficinienne de la vacance de l'âme.

529 Cf. Aristote, *Du sommeil et de la veille*, dans les *Petits traités d'histoire naturelle*, trad. Pierre-Marie Morel, Paris, Flammarion, 2000, pp. 121-137. Nous étudierons ce texte dans la section suivante, consacrée aux règles médicales.

de l'activité irrationnelle des rêves. « Selon Origène et saint Basile, le chrétien parfait ne rêve pas. Évagre, Climaque et Maxime le Confesseur affirment que le moine ayant atteint l'*apathéia* n'est plus le jouet des sensations et des fantasmes, même quand il dort. [...] Nonobstant les exemples bibliques (visions divines), les Pères du monachisme sont très réservés à l'égard des rêves »⁵³⁰. La disposition onirique de l'âme implique, en effet, une perte momentanée de contrôle, ce qui rend, sinon impossible, du moins difficile le discernement entre le songe qui viendrait de Dieu et celui qui viendrait du Diable. Comme le remarque Verdon, le rêve miraculeux et la vision divine, autrement appelés « incubations », surviennent durant le sommeil selon la pensée antique. Au Moyen Âge, c'est plutôt lors d'un état éveillé, pendant la prière, que l'incubation divine peut survenir. Certains visionnaires vont même jusqu'à exclure les visions reçues durant le sommeil⁵³¹. Comme le souligne Jean-Claude Schmitt, un « soupçon durable [...] pèse sur le songe, porte du diable », soupçon que renforce « la méfiance à l'égard du corps et des sens ». Ainsi, dans ses récits autobiographiques de visions, Hildegarde de Bingen « prend soin [...] de bien préciser que ses visions ne sont pas des rêves (« *non in somnis* »), car pèserait dans ce cas le soupçon du fantasme diabolique »⁵³².

Concernant l'héritage platonicien, il convient toutefois de nuancer l'appréciation de Miquel. Comme le montre Paul Vicaire, en effet, Platon fait également preuve dans ses dialogues d'une certaine méfiance à l'égard du rêve, car celui-ci intéresse bien souvent la partie irrationnelle de l'âme. Selon Platon, le rêve n'est pas toujours le lieu d'une inspiration divine (qui reste d'ailleurs à interpréter), mais correspond au contraire bien souvent à des troubles purement humains, d'origine morale et physiologique⁵³³. Lorsque le dormeur mène une vie intempérante et chaotique, « le vrai sommeil, profond et calme, est [...] refusé par la partie bestiale [de son âme], et les visions de violence, situées dans une autre « zone » du monde nocturne que les visions réservées à la partie supérieure de l'âme, n'ont aucune valeur divinatoire. »⁵³⁴ Proche en cela de la tradition pythagoricienne et orphique, Platon estime qu'il n'y a pas d'inspiration onirique (source de bonheur comme de vérité), sans purification ni ascèse préalable de l'âme. Comme le formule Jérôme Laurent, « la nuit porte à son acmé la conduite diurne »⁵³⁵. En ce sens, « le sommeil et les rêves ne mentent jamais », puisqu'ils reflètent par leur agitation ou leur calme, leur amertume ou leur douceur, le mode de vie et le caractère moral du dormeur⁵³⁶. La préparation diurne au sommeil joue donc le rôle d'exercice spirituel. Cette forme d'hypnagogie se retrouve dans la tradition monacale.

Dans la *Règle* bénédictine, en effet, le sommeil est préparé contre la tentation onirique par le biais de lectures édifiantes, que Benoît évoque au chapitre XLII (§3-4). À l'injonction du silence nocturne, permettant le recueillement et l'isolement du moine dans la contemplation de Dieu, s'ajoute le rempart préventif bâti par ces lectures vespérales. Après souper, « tous s'assièrent ensemble et quelqu'un lira les *Conférences* (de Cassien) ou les *Vies des Pères* (apophtegmes) ou autre chose qui édifie les auditeurs, mais pas l'*Heptateuque* ou les *Rois*, parce que ce ne serait pas bon pour les intelligences faibles d'entendre cette partie de l'Écriture à ce moment-là ; on les lira à d'autres moments. »⁵³⁷ Selon Adalbert de la Vogüë, l'idée de la lecture avant complies n'est pas

530 P. Miquel, *op. cit.*, p. 10. L'auteur renvoie au *Traité pratique* d'Évagre le Pontique (I, 35-42), à *L'Echelle du paradis* (XV) de Jean Climaque et aux *Centuries sur la Charité* (I, 93) de Maxime le Confesseur.

531 J. Verdon, art. cit., p. 122.

532 J.-C. Schmitt, « Le sujet du rêve », in : *Le corps, les rites, les rêves, le temps, Essais d'anthropologie médiévale*, Paris, Gallimard, 2001, p. 304. Cf. également J. Verdon, art. cit., p. 122. Ce dernier cite une lettre de Hildegarde à Gilbert de Gembloux : « Mes yeux corporels restent ouverts au point que jamais je n'ai éprouvé la défaillance de l'extase, mais c'est tout éveillé que, de jour et de nuit, je vois ces choses ».

533 Cf. P. Vicaire, « Platon et la divination », in : *Revue des Études Grecques*, t. 83, fascicule 396-398, juill.-déc. 1970, pp. 333-350. Ainsi, au livre IX de la *République* (571c-572b, cf. *Œuvres complètes I*, éd. cit., pp. 1175-1176).

534 P. Vicaire, art. cit., p. 342.

535 J. Laurent, *op. cit.*, p. 116.

536 *Ibid.* Sur la question des rêve et de l'hypnagogie, cf. J. Laurent, *op. cit.*, pp. 112-119. En menant une vie bonne, l'homme sage cherche donc à maintenir la vigilance à travers le sommeil : « éveillé l'homme endort ses passions pour que, endormi, sa raison veille encore » (J. Laurent, *op. cit.*, p. 118).

537 Passage de la *Règle de saint Benoît* cité par Adalbert de Vogüë, *op. cit.*, p. 196.

neuve, on la trouve chez saint Augustin. Ce qui est particulier, c'est le choix d'une lecture édifiante pour préparer au temps nocturne. Aussi les livres historiques de la Bible – *Pentateuque, Josué, Juges, Samuel, Rois* – sont-ils écartés, car « tel auditeur ne dépasserait pas le sens littéral et charnel : or le temps sacré de la nuit est aussi celui de la tentation »⁵³⁸. Il faut donc disposer l'âme spirituellement et non pas charnellement. La lecture édifiante est ainsi prolongée par la méditation que permet le silence nocturne, comme signe d'une pure attention à Dieu. Cette pratique hypnagogique vise à écarter les mauvais rêves, d'origine sensuelle et diabolique, au profit d'un sommeil court et réparateur, semé de songes divins. Autre visage du sommeil du juste.

La Règle bénédictine admet toutefois certaines indulgences à l'égard des moines malades (chap. 36), trop âgés ou trop jeunes (chap. 37). La loi pouvait être quelque peu assouplie pour eux, mais il s'agit alors (du moins explicitement) des règles alimentaires. Ainsi, il est permis « aux malades très affaiblis de manger de la viande, pour qu'ils se remettent ; mais quand ils seront mieux, ils se passeront tous de viande comme à l'ordinaire »⁵³⁹. De même pour les vieillards et les enfants, qui ne seront pas astreints « aux rigueurs de la règle en matière d'aliments »⁵⁴⁰. Étonnamment, aucune mention n'est faite du sommeil et des prières nocturnes pour ces trois exceptions, mais il est possible d'interpréter la règle dans le sens d'une certaine indulgence, concernant le sommeil des malades au moins. De manière plus générale, répétons-le, la règle bénédictine fait déjà preuve d'une certaine tempérance à l'égard des veilles nocturnes, puisqu'elle les adapte en fonction des saisons et renonce aux nuits courtes et segmentées que prévoyait la *Règle du Maître*. L'intervalle laissé entre vigiles et matines, plus long en été, permet aux frères de sortir pour satisfaire les « besoins de la nature »⁵⁴¹, avant le point du jour. Lorsque le jour s'allonge et que la nuit s'étrécit, l'heure des vigiles est donc reculée afin de favoriser un sommeil réparateur. L'exigence spirituelle tient compte des besoins du corps – dans un but de vigilance maintenue.

Qu'en est-il pour les couvents de femmes ? Il s'agit bien souvent de reprises de la *Règle de Benoît*. C'est le cas pour les *Règles* de Walbert et de Donat (VII^es.) – règles écrites pour des femmes par des hommes. Comme le *Libellus a regula sancti benedicti subtractus* (X^es.)⁵⁴², ces deux *Règles* transposent la Règle bénédictine au féminin sans grandes modifications⁵⁴³. Toutes trois réaffirment l'idéal de vigilance perpétuelle, le principe des dortoirs collectifs, le détail de la lampe allumée, des vêtements gardés, de la promptitude au réveil, de la surveillance et de l'exhortation réciproques, etc. De même, la restriction du sommeil et l'ascèse vigilante vont de pair avec le refus de la paresse et la mise en garde contre la tentation que représentent la somnolence, la négligence et la tiédeur.

Toutefois, la *Règle de Walbert* présente une différence intéressante puisqu'elle précise que les sœurs dormiront deux par deux, sauf les malades et les anciennes, et dos à dos⁵⁴⁴ « pour ne pas se parler ni se regarder » afin de lutter contre les « désirs mortels » excités dans les conversations par « l'antique ennemi ». Les dormeuses mitoyennes seront toujours une ancienne et une plus jeune, les très jeunes ne devant jamais dormir ensemble « afin de n'être pas entraînées par la passion à quelque faute dans le combat de la chair ». De même, le prologue du *Libellus a regula sancti benedicti subtractus*, « petit livre tiré de la Règle de saint Benoît », insiste sur le rapport entre les « délices charnelles » et le sommeil⁵⁴⁵. L'entrée dans la vie monastique équivaut à un renoncement aux

538 Adalbert de Vogüé, *op. cit.*, p. 198.

539 *La Règle de saint Benoît, t. II*, éd. cit., chap. XXXVI, § 9, p. 573.

540 *La Règle de saint Benoît, t. II*, éd. cit., chap. XXXVII, § 2, p. 573., l'heure des repas sera même avancée.

541 *La Règle de saint Benoît, t. II*, éd. cit., chap. VIII, § 4, p. 509.

542 Livre écrit pour les monastères espagnols, au X^e siècle, à partir de la *Règle de saint Benoît*.

543 *Dans la tradition de Benoît et Colomban, Règles monastiques au féminin*, trad., introduction et notes par Sœur Lazare de Seilhac et Sœur M. Bernard Saïd, préface par Père Adalbert de Vogüé, Vie monastique, n°33, Abbaye de Bellefontaine, 1996.

544 *Règle de Walbert*, chap. XIV, §§6-9, in : *Dans la tradition de Benoît et Colomban*, éd. cit., p. 82.

545 *Libellus*, chap 11, §§3-6 in : *Dans la tradition de Benoît et Colomban*, éd. cit., p. 203 : « La différence entre les délices charnelles et les délices spirituelles est que les charnelles engendrent le dégoût et les spirituelles le désir d'en prendre encore. Les unes cherchent le sommeil, les autres favorisent les veilles. Celles de la chair causent la somnolence, alors que celles de l'esprit favorisent toujours l'amour du Seigneur. Celles-ci trouvent plaisir dans les

plaisirs terrestres pour suivre le Christ. Ce principe n'est pas spécifiquement féminin mais, de manière étonnante, il prend un relief soutenu dans le règlement des couvents de femmes. Plusieurs hypothèses peuvent expliquer cette différence d'accent. Ces règles, écrites plus tardivement, intègrent peut-être des précautions, des remèdes pour lutter contre des phénomènes récurrents, enfin reconnus. En ce cas, il n'y aurait pas de différence de genre entre les règles monastiques, masculines et féminines. Une autre hypothèse donnerait plus de poids à cette nuance des textes. En effet, dans l'Occident chrétien, la femme, conçue à partir de son modèle originaire, Ève, apparaît comme une créature davantage susceptible de succomber aux délices charnelles, de tomber et de faire tomber en tentation. La nature d'Ève – créature dérivée du corps d'Adam et non directement créée « à l'image de Dieu » – pourrait être à la source de l'attention particulière que ces textes portent au sommeil féminin et à sa menace lascive.

La Règle de saint Benoît ne concerne directement que les moines, mais elle exprime l'exigence propre à la foi chrétienne. Le courant appelé « dévotion moderne » étend dans ses grandes lignes cette exigence à l'ensemble des fidèles. Il se fonde notamment sur l'ouvrage attribué à Thomas A Kempis : *L'Imitation de Jésus-Christ*. Cet ouvrage, dont la première édition date de 1472 environ, est très largement reproduit au XVI^e siècle. Il présente aux efforts de n'importe quel fidèle l'image idéale du chevalier de la foi, résistant vaillamment à d'incessantes tentations, extérieures et intérieures :

Il doit donc en toute saison
Tenir l'œil ouvert sur soi-même,
Et sans cesse opposer à ce péril extrême
La vigilance et l'oraison :
Ainsi jamais il n'est la proie
Du lion toujours rugissant,
Qui pour surprendre l'innocent,
Tout à l'entour de lui tournoie.
Et, *ne dormant jamais,* dévore sans tarder
Ce qu'un *lâche sommeil* lui permet d'aborder.⁵⁴⁶

Tout comme la tentation, la prière et l'effort ne doivent jamais s'assoupir :

Elle (La tentation) va partout, à toute heure :
Elle nous suit dans le désert ;
Le cloître le plus saint lui laisse accès ouvert
Dans sa plus secrète demeure.
Esclaves de nos passions
Et nés dans la concupiscence,
Le moment de notre naissance
Nous livre aux tribulations,
Et nous portons en nous l'inépuisable source
D'où prennent tous nos maux leur éternelle course.⁵⁴⁷

jeux lascifs des maisons closes, celles-là trouvent plaisir à régner avec les anges au ciel. »

546 Thomas A Kempis, *L'Imitation de Jésus-Christ* [1424-1427 pour les premiers manuscrits], trad. et paraphrasée en vers par Pierre Corneille de l'Académie française, annotée par François Ducaud-Bourget, Paris, Albin-Michel, 1998, p. 71. Nous soulignons. « Quamdiu in mundo vivimus, sine tribulatione et tentatione esse non possumus. Unde in Job scriptum est : Tentatio est vita hominis super terram (Job 7, 1). Ideo unusquisque sollicitus esse deberet circa tentationes suas, et vigilare in orationibus (I Petr. 4, 7) ; ne Diabolus locum inveniret decipiendi, qui nunquam dormitat, sed circuit quaerens quem devoret » (Thomas A Kempis, *De Imitatione Chrsti*, Paris, Treuttel & Würtz, 1826).

547 Thomas A Kempis, *L'Imitation de Jésus-Christ*, éd. cit., p. 72.

Toute la vie humaine est comparée à un combat contre le démon qui veille toujours, à l'instar de Dieu, omniscient et omniprésent. Si le laïc est soumis à cette exigence, *a fortiori* le clerc et le moine y seront astreints : « Le cloître n'est pas fait pour une vie oisive, [...] / Mais pour une éternelle et pénible action »⁵⁴⁸. Contre toute attente, selon la *devotio moderna*, c'est le chrétien laïc qui constitue le modèle et la norme. À travers ce courant spirituel, l'ascèse chrétienne et son rapport restrictif (voire négatif) au sommeil connaissent donc une diffusion populaire certaine, aux XV^e et XVI^e siècles.

b. règles médicales : modération du sommeil et régime de vie.

Cette vision religieuse et morale pénètre également le savoir et les pratiques médicales sur le sommeil, nourris dès le Moyen Âge par les apports de la physique et de la médecine antiques, transmis par les savants arabes. Ainsi le *Tacuinum Sanitatis*, élaboré par un médecin arabe connu en Occident sous le nom d'Ibn Butlan, oriente pour plusieurs siècles le régime de la vie aristocratique. Parallèlement, le *Régime de Santé* de l'école de Salerne – mémorable sous forme d'aphorismes – connaît une diffusion extrêmement durable et populaire. Cette attention diététique se retrouve au XVI^e siècle dans le *Journal* de Pontormo, soucieux de ménager l'équilibre des humeurs en passant au crible de l'analyse physiologique son régime alimentaire et la qualité de son sommeil quotidien. La Renaissance offre une grande variété de discours, philosophiques ou médicaux, sur le sommeil dont les causes et le fonctionnement n'obéissent pas à un modèle clair et partagé par tous. Les pratiques médicales (liées aux régimes de vie) nous intéressent d'autant plus qu'elles orientent les représentations sociales du sommeil à cette époque.

Le sommeil pathologique demeure lié, dans l'imaginaire médiéval, au vice et au péché. Aussi le mal d'acédie est-il souvent comparé à des maladies telles que la paralysie, la podagre ou la goutte, la morsure et l'abcès, ainsi que la léthargie. Cette dernière correspond précisément à un désir de sommeil incessant que nous appellerions aujourd'hui « narcolepsie ». La léthargie rend la vie proche et voisine de la mort. La fragilité de l'homme terrassé par l'acédie trouve dans l'excès de sommeil un symptôme privilégié. L'humeur mélancolique lui est parfois liée, mélangeant ensemble jugement moral et jugement médical.

Dans le *Livre des causes et des remèdes*⁵⁴⁹, Hildegarde de Bingen traite du sommeil de manière à la fois diététique et religieuse, médicale et morale. De même que le corps d'Adam, fragilisé par le péché originel, se renforce par la nourriture, de même il trouve dans le sommeil une source de réconfort et un second aliment. Ce qui vaut pour Adam vaut pour tous les hommes, ajoute-t-elle, « car de même que la chair de l'homme s'accroît grâce à la nourriture, de même sa moelle s'accroît pendant le sommeil ». L'âme, tandis que le corps est endormi, renforce la moelle qui s'est affaiblie pendant la veille. Le réveil naturel possède une double cause. Il succède au renforcement de la moelle, épaissie durant le sommeil, mais trouve son principe dans l'acte de l'âme qui « rappelle à elle le vent suave que, depuis la moelle, elle avait émis pour le repos de l'homme ». Ainsi, le principe de la veille et du sommeil est avant tout psychique et spirituel, même s'il passe par l'organe supérieur de la moelle. La fonction restauratrice du sommeil est ainsi mise en avant. Mais le propos se colore d'interprétations théologiques et morales.

Le bâillement, par exemple, indique un changement d'état, du fait que l'âme ne peut se maintenir durablement dans un état passionnel, tel que la joie, la tristesse, l'abattement ou la colère. Toutefois, ce changement d'état provoque en l'âme « une sorte de dégoût à entreprendre tant de changements », une lassitude nauséuse à la source du bâillement. Ce dernier procède à la façon d'une métaphore corporelle : l'âme « fait comme si elle voulait se séparer du corps, c'est-à-dire qu'elle fait comme lorsque, à la mort de l'homme, elle sort en ouvrant la bouche et en le faisant

548 Thomas A Kempis, *op. cit.*, p. 83.

549 Hildegarde de Bingen, *Des causes et des remèdes, Causae et curae* [XII^es.], trad. Pierre Monat, Grenoble, Jérôme Millon, 1997.

bailler »⁵⁵⁰. La léthargie, quant à elle, n'est pas seulement envisagée comme excès pathologique de sommeil, mais comme diminution intellectuelle et morale (stupidité, folie, perte de mémoire). Enfin, le tempérament mélancolique induit à son tour un dérèglement du sommeil, passant par l'insomnie et la fatigue chroniques. Or, la mélancolie, selon Hildegarde de Bingen, ne fait qu'un avec le fruit du péché. Elle assèche l'eau du corps. Elle empoisonne et noircit le sang. Et ce, dès le moment où Adam mangea le fruit de l'arbre de la connaissance. Alors, il accomplit le mal tout en connaissant le bien et « la mélancolie jaillit en lui sous l'effet de cette contradiction »⁵⁵¹. L'analyse mêle physiologie et théologie, médecine et morale. Conséquence immédiate du péché, la mélancolie provoque un dérèglement humoral et psychologique, la noirceur et la sécheresse du sang engendrant tristesse et désespoir – nuit du corps et de l'âme.

Le péché originel modifie également la qualité du sommeil – de manière irréversible. En effet, selon Hildegarde de Bingen, le sommeil ne naît pas de la fatigue peccamineuse du premier homme. Avant le péché originel, Adam dormait déjà et tous ses rêves étaient prophétiques. Comme le monde lors de la Genèse, il connaît l'alternance du jour et de la nuit, de l'éveil et du repos. Mais, après la faute, le sommeil connaît des excès, pouvant conduire aux rêves trompeurs, aux insomnies, aux langueurs paresseuses, voire aux pollutions nocturnes. Ces dernières résultent à la fois d'un échauffement de la moelle (parfois dû à un excès de nourriture) et à une possession démoniaque⁵⁵². Pour l'homme pécheur, la qualité du sommeil dépend de l'activité de l'âme. La tranquillité intérieure dote les rêves de vérité et le sommeil (modéré) d'une vertu réparatrice. C'est la raison de l'hypnagogie monacale, précédemment envisagée. Hildegarde de Bingen compare la veille de l'âme sur le corps endormi à la lumière de la lune sur la terre en repos. Lorsque l'âme est calme, l'éclat de la lune plein et entier, alors les rêves sont vrais, le sommeil reconstitue les forces du corps, la terre repose en paix. En revanche, lorsqu'une tempête se lève et brouille l'éclat lunaire de l'âme, alors surviennent les illusions oniriques, les incubations diaboliques et les pollutions nocturnes. L'excès de sommeil agité ne fait qu'augmenter la fatigue et l'inquiétude. Seule la tranquillité de l'âme peut garantir la vérité des rêves et la qualité du sommeil. L'analyse physiologique du sommeil se fonde sur des vues psychologiques, théologiques et morales, inextricablement mêlées.

L'excès de sommeil est ainsi rejeté au nom des « fièvres malignes » et de « l'obscurcissement de la vue » qu'il provoque. Mais cet aveuglement n'est pas seulement d'ordre physique. Il entre en résonance avec la mystique de la lumière qui imprègne les écrits de la théologienne. « Après qu'Adam eut péché, la nuit commença à tomber et tous les éléments furent recouverts de profondes ténèbres, au milieu desquelles Adam fut emmené dans ce monde d'exil », et le corps même des premiers hommes en perdit son éclat originel, ce « vif éclat » pareil au soleil et qui « leur tenait lieu de vêtement »⁵⁵³. La nuit surnaturelle qui descend sur le monde et la grisaille qui recouvre la peau honteuse des premiers hommes entrent en correspondance avec la cécité, qu'un excès de sommeil produit inexorablement. À force de dormir, l'homme s'enfonce davantage dans l'abîme du péché. Inversement, les veilles excessives sont critiquées pour la faiblesse et

550 Hildegarde de Bingen, *op. cit.*, p. 168. La théologienne ajoute que le bâillement procède parfois aussi de manière mimétique et ne correspond pas toujours à un dégoût profond et personnel. Le bâillement est alors suscité par la vue d'un autre homme dégoûté de la vie, perçu dans l'acte de bâiller. Pour une étude historique du bâillement, cf. Guillaume Garnier, *L'oubli des peines, Une histoire du sommeil (1700-1850)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013, pp. 29-38. « Sans nier le lien avec le sommeil, la pensée antique considère plus le bâillement comme un élément diagnostique d'un mal ou d'une abondance dans le corps (...). [Et] certains médecins de l'époque moderne vont même jusqu'à associer le bâillement à un signe de mort » (G. Garnier, *op. cit.*, p. 31).

551 Hildegarde de Bingen, *op. cit.*, p. 167.

552 Hildegarde de Bingen, *op. cit.*, pp. 102-103.

553 Hildegarde de Bingen, *op. cit.*, p. 64. Hildegarde décrit également cette mutation en termes d'affaiblissement funeste : « après qu'il eut prévarié, sa chair en éprouva une faiblesse et une fragilité semblables à la faiblesse de la chair d'un mort par rapport à celle d'un vivant », *op. cit.*, p. 101. La peau se voile et se ternit autant, par rapport à son originelle splendeur, que celle, livide, d'un cadavre par rapport à l'incarnat du corps vivant. L'idée d'un corps originel dont l'innocence « rayonne » se retrouve, non sans altération, dans les récits d'exploration d'Amerigo Vespucci, comme nous le verrons à la fin de ce chapitre.

l'insensibilité qu'elles produisent. La théologienne précise toutefois que l'acuité des yeux ne s'en trouve pas amoindrie. « Quant à celui qui dort modérément, il gardera la santé du corps »⁵⁵⁴.

La modération du sommeil est également vantée par le *Régime de Santé* de l'école de Salerne et le *Tacuinum Sanitatis*, ouvrages à la fortune immense, diffusés à partir des XI^e et XII^e siècles. Le premier recueil se compose d'environ quatre cents vers latins, pour les plus anciens manuscrits, augmentés jusqu'au XIX^e siècle, à plus de trois mille vers. Il s'agit d'une œuvre anonyme et collective, produite dans le cadre de la célèbre école médicale de Salerne, où les savants arabes et juifs apportèrent la science grecque à l'Europe médiévale. Le *Tacuinum Sanitatis* condense, lui aussi, la tradition antique, depuis les traités hippocratiques jusqu'au *Régime de Santé* de l'école de Salerne, en passant par la botanique de Dioscoride et la théorie des humeurs enrichie par Galien et le *Canon* d'Avicenne. Le titre même – de « Taqwim [as-sihha] », table des matières ou almanach, avec la terminaison latine au neutre – évoque le voyage accompli par cet ouvrage, depuis le monde arabe jusqu'à l'Occident chrétien. « L'Almanach de la santé » d'Ibn Butlân connaît un très grand succès dans les cours européennes, où il se diffuse, à partir du XII^e siècle, sous forme de manuscrits enluminés. Comme pour les aphorismes de l'École de Salerne, les préceptes de vie et les conseils diététiques sont contractés en formules brèves et mémorables, servant de légendes à de belles enluminures, peintes en pleine page. Chaque aliment, environnement ou moment de la vie, est traité quant à sa nature (selon le schéma des quatre qualités : chaude, froide, humide et sèche), ses bienfaits ou ses dommages (parfois équivoques) et l'efficacité du remède (selon quatre degrés). Le *Tacuinum* ordonne ses données en six sections, consacrées aux « choses non naturelles », mais « nécessaires à tout être humain pour entretenir quotidiennement sa santé ». La deuxième section, dévolue au « bon usage des aliments et des boissons », occupe la majeure partie de l'ouvrage. La quatrième section se consacre entièrement à « la protection du corps contre l'excès de sommeil et l'insomnie »⁵⁵⁵. Son caractère savant et la richesse des manuscrits enluminés font du *Tacuinum* un ouvrage destiné à un public essentiellement aristocratique, tandis que les aphorismes de l'École de Salerne connaissent une plus vaste diffusion. Leurs sources se conjuguent néanmoins et, à quelques nuances et distinctions près, l'approche et les régimes proposés semblent fort voisins.

Concernant la durée du sommeil, le *Régime de Santé* s'avère toutefois plus contraignant. « Sex horas dormire sat est juvenique senique/ Septem vix pigro ; nulli concedimus octo ». Ce distique accorde à tout homme six heures de sommeil, temps suffisant pour l'homme jeune comme pour le vieillard, sept au plus pour le paresseux, mais huit à personne. La condamnation de la sieste figure également parmi les conseils généraux. « Sit brevis, aut nullus tibi somnus meridianus/ Febris, pigrities, capitis dolor, atque catarrhus/ Haec tibi praeveniunt ex somno meridiano. » Ce qu'une version du XVII^e siècle traduit par : « De dormir à midi rejette la coutume,/ Ou bien n'y sois longtemps de sommeil engourdi./ La fièvre, pesanteur, douleur de tête, rhume,/ Sont les symptômes fâcheux du sommeil de midi »⁵⁵⁶. L'avertissement d'Hildegarde de Bingen contre les « fièvres malignes » trouve sans doute dans ce texte l'une de ses sources.

Ce refus de la sieste va de pair avec la valorisation du sommeil nocturne, succédant à un souper léger. Dans le même esprit de rigueur, le *Régime de Santé* comprend aussi des conseils diététiques, des remèdes particuliers et des règles de vie plus générales contre les troubles du sommeil. L'ortie, par exemple, apporte le sommeil aux malades⁵⁵⁷. Manuel de santé, l'ouvrage invite

554 Hildegarde de Bingen, *op. cit.*, p. 107.

555 Daniel Poirion & Claude Thomasset, *L'art de vivre au Moyen Âge, Codex Vindobonensis series nova 2644 conservé à la bibliothèque nationale d'Autriche*, Paris, Éditions Félin, 1995, p. 287. Les sections 1 à 3 concernent respectivement « le traitement de l'air venant en contact avec le cœur », « le bon usage des aliments et des boissons » et « le bon usage du mouvement et du corps », les sections 5 et 6 « les moyens d'augmenter ou de juguler le flux des humeurs » et « le bon développement de la personnalité par la modération de la joie, de la haine, de la peur et de l'angoisse » (*Ibid.*).

556 *Le Régime de Santé de l'Escole de Salerne*, présenté et traduit en français moderne par Hakim Harchache, d'après la traduction de Michel le Long, Paris, 1643 ; Saint-Chamond, Éditions Abatos, 2008, V, p. 52.

557 *Le Régime de Santé de l'Escole de Salerne*, éd. cit., p. 196. Le *Tacuinum* préconise la mandragore.

son lecteur à se passer de médecin, en conservant par lui-même la santé, grâce au repos modéré, à la diète et la gaieté d'esprit. L'hygiène quotidienne – se laver les mains et les dents, s'étendre ou marcher un peu, se peigner – accompagne le réveil. Un cadre de vie champêtre, les couleurs douces de la nature et la présence de l'eau garantissent la tranquillité de l'âme et, *a fortiori*, la qualité du sommeil. « Les yeux sont recréés de l'aspect des ruisseaux,/ Des miroirs bien polis, du vert brun des campagnes :/ C'est pourquoi le matin recherche les montagnes,/ Et le soir approchant, les cristallines eaux »⁵⁵⁸.

Le *Tacuinum Sanitatis* se fait plus indulgent. La page du manuscrit de Vienne consacrée au sommeil préconise huit heures de sommeil, et non six, entre les deux premières et les deux dernières heures de la nuit. Le sommeil nocturne est donc privilégié mais dans une mesure plus large. Cette indulgence s'accorde bien aux destinataires aristocratiques du traité, en l'occurrence la cour de Manfred I^{er} de Sicile, fils de Frédéric II Hohenstaufen. Carmélia Opsomer note que cette économie du sommeil « convient surtout aux milieux princiers et urbains où le découpage du temps est mathématique. Dans les campagnes, le temps se découpe selon le jour et la nuit. »⁵⁵⁹

La définition aristotélicienne du sommeil est succinctement reprise. Dans le traité *Du sommeil et de la veille*, en effet, Aristote définit le sommeil par « une certaine affection de la partie sensitive, comme un lien et une immobilisation » (454b10)⁵⁶⁰. La nature du sommeil est « l'immobilité des sens » selon le *Tacuinum*. L'arrêt de la sensibilité est commun à l'âme et au corps. Il est causé, selon Aristote, par l'évaporation que génère la digestion, véritable coction des aliments. Dormir « réchauffe et humidifie, mais modérément » le corps⁵⁶¹ : le *Tacuinum* est ici elliptique. Le foie et le cœur se réchauffent, tandis que l'extérieur et les extrémités du corps se refroidissent. L'utilité du sommeil est en revanche clairement et nettement affirmée par l'ouvrage : le sommeil « éveille les sens et le corps et favorise la digestion des aliments ». Sa vertu est donc restauratrice, car suivant Aristote la cause finale du sommeil est la vie sensible éveillée.

Mais les inconvénients, liés aux longs sommes excessifs, sont également soulignés. Quand le sommeil se prolonge au-delà de huit heures, « il dessèche le corps et diminue les forces, principalement parce que l'estomac reste vide ». Sommeils de plomb, siestes et grasses matinées provoquent des maladies froides. Afin de remédier aux langueurs, fatigues et léthargies, le *Tacuinum* prescrit toutes sortes d'« aliments humides »⁵⁶². Inversement, en cas d'insomnie malade, certaines plantes comme la mandragore favorisent le retour et la durée du sommeil. Mention étonnante, le sommeil, comme adjuvant de la santé, « convient surtout aux phlegmatiques et, selon certains, aux mélancoliques, aux décrépits, en toute saison et toute région. »⁵⁶³

L'enluminure correspondante (ill. 96a) présente le dormeur profondément endormi dans un grand lit, un bonnet sur la tête et bordé jusqu'au cou par une chaude couverture rouge. L'artiste commente la notice de manière substantielle en ajoutant un musicien au chevet du dormeur, tirant de sa vièle à archet une douce mélodie, aux vertus calmantes et soporifiques. Au Moyen Âge, la vièle à archet fait partie, avec la harpe et les flûtes, des instruments « bas » aux sonorités plus douces et moins envahissantes que les trompettes et tambours, instruments « hauts » – distinction d'intensité sonore, sans valeur morale ici⁵⁶⁴. La rondeur et la chaleur des sonorités de la vièle

558 *Le Régime de Santé de l'Escole de Salerne*, éd. cit., p. 51 : « Fons, speculum, gramen, haec dant oculis relevamen,/ Mane igitur montes, sub serum inquirito fontes ».

559 Carmélia Opsomer, *L'art de vivre en santé, Images et recettes du Moyen Âge, Le Tacuinum Sanitatis (manuscrit 1041) de la Bibliothèque de l'Université de Liège*, Éditions du Perron, 1991, p. 160.

560 Aristote, *Du sommeil et de la veille*, 454b10, in : *Petits traités d'histoire naturelle*, éd. cit., p. 124.

561 Le corps est froid et humide en surface et à ses extrémités, tandis que la chaleur digestive se concentre à l'intérieur.

562 *Tacuinum Sanitatis*, fol. 100r, in : D. Poirion & C. Thomasset, *op. cit.*, p. 325.

563 *Ibid.*

564 Sur la valeur morale de la hiérarchie musicale, en revanche, et la disqualification variable de certains instruments (les flûtes notamment), cf. D. Arasse, « Le *studiolo* d'Urbino ou Le désordre du Prince », in : *Décors italiens de la Renaissance*, textes réunis et présentés par Philippe Morel, Paris, Hazan, 2009, p. 174 et note 311, p. 260 sur l'infériorité morale de la flûte. Cf. D. Arasse, « Extases et visions béatifiques à l'apogée de la Renaissance », dans *Mélanges de l'École Française de Rome, Temps modernes*, 84, 1972, pp. 426 sq, pour la mise en œuvre de cette

induisent le calme et le sommeil, mais permettent également de soigner la mélancolie et l'hystérie, ainsi que les maladies comme la fièvre, la peste et la sciatique. Au plan médical, cet instrument à cordes possède la « troublante particularité sonore de ressembler au souffle de la voix humaine, donnant ainsi au souffrant la sensation d'une présence humaine à ses côtés et lui procurant par conséquent un certain réconfort moral, voire un peu de joie de vivre »⁵⁶⁵. Il s'agit également de rétablir l'harmonie intérieure grâce à la correspondance naturelle, entre le rythme musical et la pulsation des veines⁵⁶⁶. Ici, l'instrument ne sert pas exclusivement de remède à la mélancolie, mais d'adjuvant musical au sommeil. La ressemblance avec le timbre de la voix humaine associe l'efficace de la vièle à celle du conteur, également préconisé pour l'endormissement, sur le recto de la même feuille (ill. 96c). La tête du dormeur repose sur un coussin rond, favorisant par « la déclivité du corps [...] la descente des aliments »⁵⁶⁷. Dans le *Manuscrit de Liège*, commenté par Carmélia Opsomer, le musicien a disparu, mais un domestique évente le dormeur avec un chasse-mouche. Le même motif apparaît dans la page consacrée au repos, « *quies* », où un « seigneur d'âge mûr », qui « vient de rentrer de la chasse » est « assis dans une cathèdre » et « se fait éventer par deux pages »⁵⁶⁸. Le repos après l'exercice, comme le sommeil nocturne après une journée de veille, ne doit pas se prolonger outre mesure, au risque d'engendrer de mauvaises humeurs phlegmatiques et de corrompre ainsi l'âme et le corps. L'action de l'éventail rafraîchit, tranquillise et règle le repos. De même, l'action de la musique possède une vertu hypnagogique. Elle apaise et dispose l'âme au sommeil. Elle facilite l'endormissement. Le chasse-mouche possède aussi des vertus symboliques, nous y reviendrons.

La conversation ou l'histoire racontée, « *confabulatio* » (ill. 96c), fait également partie des auxiliaires du sommeil, car « pour ceux qui s'y délectent, elle est salutaire à la digestion, aux sens et aux esprits ». Il faut seulement prendre garde à bien choisir « l'interlocuteur [le conteur] qui convient à la nature de la personne qui veut dormir », sans quoi le seul remède consistera à faire taire l'importun ! Il arrive également que le dormeur lui-même parle dans son sommeil (ill. 96d), phénomène qui se rapproche du somnambulisme, mais possède une efficace positive quant à l'endormissement, à condition d'éviter les sujets immoraux. Écouter pour dormir et dormir en parlant. Les récits hypnagogiques, charmes et curiosités, concernent les adultes de toutes complexions et de tous âges. L'hiver et les régions habitées constituent l'espace-temps privilégié pour s'endormir en écoutant des histoires. Cette pratique possède même des bienfaits universels, à une exception près : l'enfance. Cette étrange soustraction bouleverse apparemment toutes nos habitudes. Pourquoi faudrait-il endormir les adultes avec des histoires, et non les enfants ? Faut-il comprendre qu'à cette époque, contrairement à la nôtre, les récits n'étaient pas à la portée des plus jeunes ? L'enluminure du manuscrit de Vienne (ill. 96c) ne semble pas tenir compte de la restriction, puisque des enfants participent à la scène. L'un d'eux semble même s'endormir aux paroles de son interlocuteur. Mais leurs vêtements et leur maintien indiquent qu'il ne s'agit plus d'enfants au sens étymologique du terme, « *infans* », « incapable de parler ». Ces deux jeunes garçons, au contraire, grandissent en imitant les adultes qui leur font face. Au fond de la chambre, un homme tisonne le feu en parlant, tandis que son épouse file une quenouille en l'écoutant. Leurs deux « enfants », au premier plan, n'ont plus rien du nourrisson ou du bambin articulant ses premiers mots. Un jeune homme vêtu de rouge dort dans l'angle gauche de la scène. Les lauriers qui le couronnent en font une mise en abîme de l'activité poétique propre au fabulateur.

La page des veilles fait pendant à celle du sommeil. L'enluminure (ill. 96b) montre un dormeur allongé dans une chambre comparable à celle illustrant le sommeil (ill. 96a), quoique plus

hiérarchie musicale dans la *Sainte Cécile* de Raphaël. Arasse renvoie son lecteur à l'étude d'Emanuele Winternitz, *Gli strumenti musicali e il loro simbolismo nell'arte occidentale* (1979), Turin, Bollati Boringhieri, 1982.

565 Martine Clouzot, « Souffrir en musique », *Médiévales*, n°27, 1994, p. 26.

566 Héritage pythagoricien dont M. Clouzot résume la tradition jusqu'à Boèce et Cassiodore au Moyen Âge, en passant par le *Cratyle* de Platon et le *Problème XXX* attribué à Aristote (M. Clouzot, art. cit., pp. 29-30).

567 C. Opsomer, *op. cit.*, p. 160.

568 C. Opsomer, *op. cit.*, p. 166.

élégante et ajourée, avec son chapiteau corinthien et ses fines colonnades. Un rideau, tiré sur le côté du lit, laisse pénétrer l'air frais à l'intérieur de l'alcôve. Les pliures désordonnées de la couverture indiquent une certaine agitation, que confirme la pose mélancolique du dormeur, toujours coiffé de son bonnet de nuit rouge, les yeux grands ouverts. L'artiste met l'accent sur les inconvénients des veilles, non sur leurs avantages, tandis que dans la page précédente, c'était le bon sommeil, non ses excès, qui était représenté. Selon le manuscrit de Vienne, les veilles « pratiquées à l'excès [...] provoquent l'ennui et fatiguent les sens, dessèchent le corps, creusent les yeux, etc. »⁵⁶⁹. Par nature, la veille (ou « vigile », veillée proche de notre moderne « insomnie ») procure une chaleur (et non une froideur) desséchante. La fin de la digestion convient mieux aux veilles profitables. Contrairement au sommeil, l'utilité des veilles n'est pas d'ordre directement physiologique, ou pas seulement. Il ne s'agit pas d'aider les fonctions premières de l'organisme, comme la digestion, ni de restaurer le corps en général. Leur bienfait est d'ordre réflexif et pratique, il concerne la prudence. Les veilles « permettent d'examiner les choses d'importance vitale ». Comme pour le sommeil troublé, lorsque les veilles tournent à l'insomnie, les aliments humides constituent un remède efficace. Aussi seront-elles mieux pratiquées dans les « régions froides et humides », bien qu'elles conviennent « à toutes les complexions et tous les âges, en toute saison et région »⁵⁷⁰.

Comme le *Régime de Santé*, le *Tacuinum* prodigue de nombreux conseils d'ordre diététique et certains d'ordre plus général, concernant l'environnement. La vertu analgésique et narcotique de la légendaire mandragore, par exemple, repose sur sa nature très froide (au troisième degré, c'est-à-dire plus que la moyenne) et moyennement sèche. La plante magique, qu'il faut cueillir en se bouchant les oreilles au risque de perdre la vie, possède une odeur bénéfique « contre les migraines chaudes et l'insomnie »⁵⁷¹. Le camphre, lui, guérit des fortes fièvres, mais « provoque l'insomnie et assoupit le désir du coït »⁵⁷². Les chandelles figurent également dans l'inventaire du *Tacuinum*, au titre d'adjuvant équivoque du sommeil et des veilles. Elles suppriment l'obscurité et, par là, aident pareillement à résister ou à s'appliquer au travail de nuit⁵⁷³. Les chambres⁵⁷⁴ d'été et d'hiver font également l'objet de prescriptions détaillées. En été, elles doivent être « fraîches et modérément humides », en hiver « d'une chaleur modérée », afin de réveiller les forces « paralysées par la froidure de l'air ».

Le *Régime de Santé*, quant à lui, met au jour les liens qui unissent certains tempéraments avec les troubles du sommeil. Il s'agit du phlegme (ou pituite) et de la mélancolie. La première est décrite dans l'aphorisme XCIII. « Les hommes dominés du phlegme froidureux, / Sont petits, gros et gras, peu forts et vigoureux, / Le sang les rend moyens par un effet contraire, / À l'étude ces gens on ne saurait attirer, / Ils emploient leur temps au sommeil seulement, / Leur sens est hébété, pesant leur mouvement, / Ils sont lourds, paresseux, à leurs lits ils s'attachent, / Ont le visage blanc, assez gras, toujours crachent. »⁵⁷⁵. Ainsi le phlegme a partie liée avec l'élément eau, le vice de paresse et l'excès de sommeil engendrant lourdeur physique et psychique. Les aliments qui procurent chaleur et sécheresse, comme les oignons⁵⁷⁶, conviennent à l'équilibre des phlegmatiques. Dans ce portrait, les caractéristiques comportementales et humorales se mêlent les unes aux autres, faisant de la paresse le revers moral du dysfonctionnement physiologique provoqué par le phlegme. La frontière qui sépare le tempérament de la maladie semble d'autant plus mince que les symptômes et les morphologies se mélangent. Les qualités, humide et froide, propres au phlegme se traduisent par

569 *Tacuinum Sanitatis*, fol. 101v, in : D. Poirion & C. Thomasset, *op. cit.*, p. 326.

570 *Ibid.*

571 D. Poirion & C. Thomasset, *op. cit.*, p. 61. L'usage, avant tout médical, du pavot ne semble pas appartenir au champ de la diététique et du régime de vie. La plante ne figure pas dans le *Tacuinum*.

572 D. Poirion & C. Thomasset, *op. cit.*, p. 323.

573 *Ibid.*

574 Pièces de vie en général.

575 *Le Régime de Santé de l'Escole de Salerne*, éd. cit., p. 111 : « *Phlegma dabit vires modicas, latosque brevesque. / Phlegma facit pinguis, sanguis reddit mediocre. / Otia non studio, se corpora somno. / Sensus hebes, tardus motus, pigriata, somnus, / Hic somnolentus, piger, in sputamine multus. / Est huic sensus hebes, pinguis, facie color albus.* »

576 *Le Régime de Santé de l'Escole de Salerne*, éd. cit., p. 67.

une physionomie blanche et grasse, et par une manie, le crachat. En outre, l'on reconnaît un phlegmatique à certains signes pathologiques, résumés dans l'aphorisme XCVIII⁵⁷⁷ : fadour gustative, salive abondante, douleurs au ventre, aux côtés, à la nuque, souffle court, marche lente, rêverie, sommeil oublieux.

Si le phlegmatique pêche par excès, le mélancolique est pris en faute et en défaut de sommeil. L'aphorisme XCIV en dresse le portrait contrasté, à mi-chemin entre justification étiologique et peinture de caractère. « Reste l'humeur encore à la noire couleur./ Qui rend l'homme méchant, morne, petit parleur ./ Tel homme est studieux, au sommeil ne s'adonne./ Est ferme en son propos, ne se fie à personne./ Toujours triste, envieux, à l'avarice actif./ De noirâtre couleur, frauduleux et craintif »⁵⁷⁸. Le *Régime de Santé* met l'accent sur l'association de la mélancolie et de l'avarice. Comme l'a montré Panofsky, le geste du poing fermé soutenant la tête, propre à la Mélancolie de Dürer, transforme l'attribut négatif de la main serrée sur la bourse (également présente dans la gravure), désignant autrefois le tempérament mélancolique par son travers, l'avarice. Ce vice est lié à la tristesse et à la méfiance, qui confinent toutes deux à la misanthropie. Pourtant, le portrait comprend une note positive indéniable à travers le penchant à l'étude. Mention que développeront les penseurs et les artistes de la Renaissance, dans le sillage de la redécouverte du *Problème XXX*. Ce goût de l'étude conduit à l'insomnie, distincte en cela des courtes nuits du cholérique, au caractère orageux, sec et enflammé. Seul le sanguin – dont l'humeur hésite entre norme de l'équilibre humoral et tempérament pour ainsi dire « le plus tempéré »⁵⁷⁹ – dort d'un sommeil non perturbé.

Enfin, pour la bile noire comme pour le phlegme, l'analyse humorale se change en reconnaissance physionomique. La bile noire transparaît sur le teint bistre du mélancolique. L'aspect froid et sec de l'humeur se traduit par des façons mornes, un naturel peu bavard, une réserve et une introversion. Cette attitude peu expansive ou généreuse, tire ses racines de la glace et de l'aridité intérieure. De telles natures doivent donc se garder des aliments aux propriétés voisines, comme le vinaigre, froid et desséchant⁵⁸⁰. L'aphorisme XCIX donne au lecteur d'autres indices pour reconnaître ou diagnostiquer la mélancolie. Il s'agit à la fois de symptômes pathologiques, de signes morphologiques et d'états psychologiques : urine ténue, teint sombre, tristesse, crainte et souci, tension lente, cauchemars effrayants, salive aigre, remontées gastriques, acouphène ou tintement à l'oreille gauche⁵⁸¹.

Le *Tacuinum Sanitatis* et le *Régime de Santé* de l'École de Salerne portent leurs fruits jusqu'à l'époque moderne. Les conceptions médicales, essentiellement humorales et purgatives, ainsi que les conseils diététiques journaliers que ces ouvrages prodiguent se retrouvent notamment dans le *Journal* de Pontormo⁵⁸². Tenu par l'artiste de 1554 à 1556, ce journal accompagne la réalisation d'un cycle de fresques (aujourd'hui détruit) dans le chœur de la Basilique San Lorenzo de Florence⁵⁸³.

577 *Le Régime de Santé de l'Escole de Salerne*, éd. cit., p. 116. « Des signes de la pituite dominante » : « Phlegma superdrediens proprias in corpore leges./ Os facit insipidum, fastidia creba, salivas./ Costarum, stomachi, simul occipitisque dolores./ Pulsus adest rarus, tardus quoque, mollis inanis./ Praecedat fallat phantasmata somnus aquosa. ».

578 *Le Régime de Santé de l'Escole de Salerne*, éd. cit., p. 112 : « Restat adhuc tristis cholerae substantia nigrae./ Quae reddit pravos, pertristes, paucas loquentes./ Hi vigilant studiis, nec mens est dedida somno./ Servant propositum, sibi nil reputant fore tutum./ Invidus & tristis, cupidus, dextraeque tenacis./ Non expers fraudis, timidus, luteique coloris ».

579 Le *Régime de Santé* retient cette deuxième branche de l'alternative. L'homme sanguin n'est pas exempt d'excès et son portrait passe par le crible de la symptomatologie : visage gras, congestionné, rêves rougeoyants.

580 *Le Régime de Santé de l'Escole de Salerne*, éd. cit., aphorisme VII, p. 82. Par son effet glaçant et desséchant, le vinaigre provoque maigreur, mélancolie et faiblesse du sperme.

581 *Le Régime de Santé de l'Escole de Salerne*, ed.cit., aphorisme CXIX, p. 117.

582 Cf. Jean-Claude Lebensztejn, *Dossier Pontormo*, Paris, Macula, 1984. Nous nous référons, pour cette étude, à la traduction plus récente proposée par Fabien Vallos, cf. Jacopo da Pontormo, *Journal*, traduction, notes et postface de Fabien Vallos, Paris, Éditions Mix, 2006-2008.

583 Selon Fabien Vallos, à la suite de l'hypothèse faite par Massimo Firpo, « le cycle des fresques de San Lorenzo » serait « une illustration du *Catechismo* de Juan de Valdès publié en 1545 » (F. Vallos, *op. cit.*, p. 88), programme

Comme le souligne Fabien Vallos, cette notation quotidienne, concrète, sobre et précise, ne laisse pas de surprendre. « Le journal se constitue de cinq types d'annotations qui en composent le contenu : l'alimentation, les maladies, la météorologie, le travail à San Lorenzo et les amis. Il n'y a rien d'autre ». « Il s'agirait [...] d'une sorte de *tacuinum sanitatis*, sorte, moins de memento, que de carnet de notes à un usage thérapeutique », « une sorte d'*horologium* et d'*horoscopium*. »⁵⁸⁴

Soucieux de son régime de vie et de l'influence qu'il peut avoir sur sa création, Pontormo se méfie des excès de sommeil, tout en pratiquant certains repos diurnes en cas de malaise. Les notations sur l'abondance des soupers, la mauvaise digestion et les troubles d'un sommeil long et agité, suggèrent une certaine hypocondrie, faite de mélancolie phlegmatique. Ainsi, le 5 novembre 1554, l'artiste s'inquiète des troubles digestifs et des gonflements éprouvés durant le repas. Il se sent « alourdi par le sommeil et la nourriture » et déclare doctement qu'« il faut être sur ses gardes parce que c'est de la santé superflue ».⁵⁸⁵ L'on retrouve la logique médicale et diététique du *Tacuinum* et du *Régime* salernitain : la cure nécessite la purgation et l'évacuation des humeurs en excès.

L'excès de sommeil constitue toutefois un signe ambigu, comme le note Pontormo quelques jours plus tard. Dimanche 11 mars 1554, après avoir « déjeuné avec Bronzino du poulet et du veau » : « je me suis senti bien (en fait, alors qu'il venait chez moi j'étais encore au lit, il était très tard et en me levant je me suis senti gonflé et plein, c'était une très belle journée) [...] ».⁵⁸⁶ Grasse matinée, sieste ou alitement, l'acte de dormir apparaît tour à tour comme un symptôme pathologique et un moyen de régénération. En avril 1555, Pontormo reste cloué au lit par une « colique douloureuse » – « comme il faisait froid avec du vent je suis retourné au lit et j'y suis resté jusqu'à 18 heures (vers 13h), je ne me suis pas senti bien de toute la journée ». Dans ce dernier cas, le sommeil constitue simultanément l'effet de la maladie et le moyen de l'évacuer. Cette équivoque se manifeste clairement dans la conclusion, écrite par l'artiste le même jour : « Le soir, pourtant, j'ai soupé un peu de joue cuite au jus avec des blettes et du beurre et je reste comme ça sans savoir ce qui va m'arriver, je pense que ça me nuit beaucoup de retourner au lit, pourtant maintenant à 4 heures il me semble que ça va (vers 23h). » La mise en garde théorique contre l'excès de sommeil – diurne qui plus est – s'oppose à l'amélioration de l'état de santé que ce même sommeil génère – amélioration constatée dans les faits par le malade lui-même.

Conséquence pathologique et remède naturel, le sommeil caractérise le malade, qu'il s'agisse d'une indigestion du Pontormo (voire de son hypocondrie ?), du mal d'amour de Tristan (ill. 97) ou des souffrances des plus démunis, à l'article de la mort ou sur la voie miraculeuse de la guérison (ill. 98-99). Ainsi, dans le manuscrit de *Tristan de Léonois* ou *Tristan en prose* (1470), roman arthurien du XIII^e siècle⁵⁸⁷, le chevalier tombe malade à l'annonce du départ de la reine Yseult, sa bien-aimée. Le récit précise qu'il garde le lit pendant six mois et l'enluminure (ill. 97) le représente chaudement bordé dans son lit, la tête couverte, inclinée sur un double oreiller, tandis qu'un médecin examine ses urines à l'aide d'une *matula*, fiole ou vase de nuit, emblème des médecins au Moyen Âge. La maladie d'amour passe par les métaphores du sommeil et de la fièvre.

Dans son *Bestiaire d'Amour*, Richard de Fournival décrit les différentes phases du mal d'amour en procédant à des correspondances symboliques et poétiques entre certains animaux fabuleux et le sommeil : hypnose musicale et mortifère de la sirène⁵⁸⁸, fatal endormissement de la

religieux réformateur, mis au service de la République florentine et de son autonomie par rapport à Rome. Cette hypothèse éclaire en partie les raisons de la destruction tardive (au XVIII^e siècle) d'une fresque dont l'intérêt idéologique se serait perdu, brouillé derrière l'hétérodoxie des nudités scandaleuses.

584 Jacopo da Pontormo, *op. cit.*, p. 62.

585 Jacopo da Pontormo, *op. cit.*, p. 8.

586 Jacopo da Pontormo, *op. cit.*, p. 10.

587 Manuscrit (conservé à la BNF) copié en France vers 1470, à partir du roman arthurien du début du XIII^e siècle (1215-1230). Tristan y devient chevalier de la Table ronde.

588 Il s'agit de la troisième espèce de sirène, celle dont le corps est moitié femme, moitié oiseau (et non moitié poisson).

Toutes les sirènes sont musiciennes mais tandis que les premières sont instrumentistes (harpe et trompette), la troisième chante d'une voix humaine et hypnotique : aucun homme ne lui résiste et la sirène met à mort l'homme ainsi attiré. Cf. Robert de Fournival, *Le Bestiaire d'amour*, publié dans les *Bestiaires du Moyen Âge*, éd. cit., pp.

licorne⁵⁸⁹ et celui, musical également, d'Argus⁵⁹⁰. Le mal de Tristan l'isole dans le temps, six mois, et dans l'espace, une chambre individuelle. A l'Hôtel-Dieu, en revanche, les lits collectifs des malades et des pauvres se confondent (ill. 98). Le teint jaune ou blafard s'accompagne de gestes expressifs. Les mains se croisent sur la couverture, soutiennent un corps trop las pour dormir, cherchent d'autres mains rassurantes, tandis que les sœurs augustines œuvrent parmi les malades avec charité. Un cortège elliptique de vertus (cardinales et théologiques) guide les sœurs : quatre figures allégoriques, agrandies et vêtues en noir, telles des mères supérieures. Ainsi, le repos et la nourriture ne procurent leurs bienfaits que lorsqu'ils relèvent du secours de la foi, ici déclinée par le bâton de la Prudence, l'ancre de l'Espérance, la tour de la Force et la balance de la Justice. Comme pour Tristan, les corps des malades sont chaudement bordés, bien que leurs bras s'agitent hors du lit, et leurs têtes sont enveloppées de linges blancs, relevées et appuyées sur deux oreillers. Le sommeil étant, selon Aristote, un phénomène de refroidissement extérieur du corps, il faut veiller à la qualité de la literie et à la chaleur des couvertures. Dans son *Journal*, Pontormo va jusqu'à noter l'acquisition d'un « nouvel édredon » et le déplacement de son lit « en bas » de la maison, le « soir de la saint Luc »⁵⁹¹, à l'automne 1554.

Quelques années auparavant, l'artiste a lui-même représenté un *Episode de la vie hospitalière* (1514) montrant les malades et les nécessiteux, couchés dans différents lits séparés, sous les arcades d'un hôpital, également tenu par des religieuses (ill. 99). L'on retrouve les motifs des couvertures bordées jusqu'au menton et de la tête bien enveloppée. Au premier plan, une sainte religieuse, figure de la charité du Christ, lave les pieds d'une pauvre femme, selon un schéma qui n'est pas sans rappeler la scène évangélique du *Lavement de pieds*. À droite, les religieuses se mêlent aux visiteurs, semble-t-il. Une femme pénètre dans la grand salle en tournant son regard vers le spectateur d'un air bienveillant. La scène qu'elle invite à regarder se déroule au second plan, à travers la succession des quatre lits, interrompus par la prière d'une sainte religieuse au chevet d'une malade, près de la statue de la Vierge à l'enfant. Les quatre arcades, rythmant la suite des lits, dessinent les quatre phases d'une maladie indéterminée et de sa guérison miraculeuse. Sous la première arcade à gauche, le dormeur grabataire disparaît à l'intérieur des couvertures. Au bout du lit, figure la scène évoquant le Lavement de pieds. Cette configuration place la maladie sous le signe de la souillure peccamineuse, qu'il s'agit de purifier et de guérir par la foi. Sous la deuxième arcade, le visage du malade, à peine éveillé, sort tout juste des couvertures, puis se relève à travers une troisième figure. Cette dernière fait effort pour se tourner en arrière, vers la religieuse priant à son chevet. Cette torsion suggère un mouvement intérieur de conversion, renforcé par l'intercession de la prière et de la Vierge. Moment isolé par la troisième arcade. Enfin, le quatrième lit, plus orné que les précédents, présente la guérison de la femme, non plus couchée mais relevée dans son lit, une auréole autour du visage⁵⁹². À travers ces deux derniers moments de prière et de guérison,

139-140. L'hypnose amoureuse passe également par le chant des oiseaux dans la littérature courtoise et renaissante, ainsi dans le *Roman de la Rose*, le *Décameron* et jusqu'au *Songe de Poliphile* (nous y reviendrons).

589 Autre animal fabuleux mêlant amour, sommeil et mort, la licorne « s'endort au doux parfum de la virginité de la demoiselle. (...) Alors, quand elle est endormie, viennent les chasseurs qui n'osaient pas l'attaquer lorsqu'elle était éveillée, et il la tue. » L'auteur conclut : « de l'endormissement d'amour viennent tous les périls, car pour tous ceux qui s'endorment s'ensuit la mort, aussi bien pour la licorne qui s'endort auprès de la jeune fille, que pour l'homme qui s'endort auprès de la sirène. » Il faut veiller toujours comme la grue (avec de petites pierres sous les pattes) pour ne pas succomber à l'imprudence qu'est l'amour (Robert de Fournival, *op. cit.*, pp. 145-146).

590 Géant aux cent yeux, Argus ne dormait qu'en fermant deux paupières à chaque fois. Mercure parvient à dérober Io (changée en vache) pour le compte de Jupiter, en parlant à Argus et en jouant de la musique pour l'endormir tout entier. Robert de Fournival en fait une personnification du « sommeil de la raison », montrant comment l'amour endort toute prudence (Robert de Fournival, *op. cit.* pp. 147-148). Le réveil s'apparente à une résurrection : il n'a lieu que si la dame accepte de donner son cœur, tel le pélican.

591 Jacopo da Pontormo, *op. cit.*, p. 10. Le 18 octobre 1554.

592 Les quatre phases pourraient également représenter les complications occasionnées par un accouchement : une petite figure semble esquissée dans les bras de la quatrième femme alitée. L'ordre narratif resterait le même, du sommeil malade au repos apaisé, depuis le lit de prostration jusqu'au lit de convalescence. Le recours à la mère du Christ prendrait, en revanche, un sens plus précis et plus fort. Quoi qu'il en soit, l'auréole, à travers ces deux derniers

l'auréole se transmet de la vierge Marie à la convalescente, en passant par la religieuse en prière. Les différentes phases de la maladie (physique et spirituelle) et de sa guérison sont ainsi marquées par la sortie graduelle du sommeil.

De manière également significative, toujours dans le sillage du *Tacuinum*, Pontormo associe certains états de création et de grande santé, aux nuits courtes et à la modération du sommeil. Le lien est sobrement remarqué. Ainsi, le 27 mars 1556, Pontormo déclare s'être levé « une heure avant le jour » et avoir peint « le torse sous le bras. »⁵⁹³ Le 16 avril de l'année suivante, malgré les nuits froides de mars, il écrit de nouveau :

jeudi je me suis levé une heure avant le jour et j'ai commencé cette figure
sous la tête qui est comme ça
vendredi le torse.
18 avril samedi les jambes.
lundi en-dessous jusqu'au cœur.⁵⁹⁴

De manière générale, la qualité du sommeil se mesure à sa restriction, à la promptitude du réveil et à la création matinale. Pontormo associe davantage les soucis de santé aux questions alimentaires et nocturnes, tandis qu'un réveil prompt, après une courte et bonne nuit de sommeil, débouche sur des avancées créatrices notables. La page du mardi 6 octobre 1556 est à cet égard exemplaire : « je me suis levé une heure avant le jour et j'ai fait le torse de l'enfant qui porte le calice et le soir j'ai soupé du bon mouton mais j'ai mal à la gorge, c'est-à-dire je n'arrive pas à cracher une chose collée que j'ai l'habitude d'avoir »⁵⁹⁵. La première partie de la journée associe la création au réveil matinal, tandis que la seconde juxtapose le souper, pourtant copieux, avec un mal de gorge chronique. Les périodes de courtes nuits donnent lieu à des notations artistiques, toujours très sobres mais concrètes et fréquentes.

Cette critique de l'excès de sommeil et de ses effets pathologiques, voire mortels, est présente dans de nombreux ouvrages médicaux et « para-médicaux » de la Renaissance. Elle s'accompagne en général d'une reprise de la définition du sommeil par Aristote, ainsi que de la description de son mécanisme, même si certains auteurs privilégient Galien. Ce double héritage propose, à l'origine, deux théories concurrentes : celle d'Aristote, fondée sur le mécanisme de la digestion et de l'évaporation, celle de Galien, liée à la théorie des facultés naturelles et des esprits. La causalité mécanique du sommeil est interne au corps et « cardio-centrée » chez Aristote (le cœur étant principe de mouvement par la respiration). Chez Galien en revanche, le principe du sommeil est spirituel⁵⁹⁶. C'est l'âme qui provoque le repli des esprits animaux. Toutefois, à la Renaissance, la théorie galénique du *spiritus* se combine bien souvent avec le mécanisme aristotélien de l'évaporation digestive et soporifique, ainsi chez Jean Fernel⁵⁹⁷ et plus spécifiquement, quant à l'étiologie du sommeil, chez Ambroise Paré, Joseph Du Chesne et Nicolas de la Framboisière, etc.⁵⁹⁸

moments de prière et de guérison, se transmet de la vierge Marie à la convalescente (ou accouchée), en passant par la religieuse en prière. Les différentes phases de la maladie (ou souffrances de la parturiente) et de la guérison (ou accouchement) sont marquées par la sortie graduelle du sommeil.

593 Jacopo da Pontormo, *op. cit.*, p. 39.

594 Jacopo da Pontormo, *op. cit.*, p. 40.

595 Jacopo da Pontormo, *op. cit.*, pp. 54-46.

596 Sur ce point, l'influence de la tradition galénique se fait sentir chez Hildegarde de Bingen, comme nous l'avons vu.

597 Cf. Léon Figard, *Un médecin philosophe au XVI^e siècle : étude sur la psychologie de Jean Fernel*, Paris, 1903.

L'héritage est également platonicien et ficinien chez Fernel, cf. Hiro Hirai, « Ficin, Fernel et Fracastor autour du concept de semence : aspects platoniciens de *seminaria* », in : *Girolamo Fracastoro fra medicina, filosofia e scienze della natura*, sous la direction d'Alessandro Pastore et d'Enrico Peruzzi, Florence, Olschki, 2006. Sur le sujet, voir aussi Hiro Hirai, *Medical Humanism and Natural Philosophy : Renaissance debates on Matter, Life and the Soul*, Leyde, Éditions Brill, 2011.

598 Ambroise Paré, *Œuvres complètes* [1575], Paris, Gabriel Buon, 1599, p. 28 ; Joseph Du Chesne, *Le portrait de santé* [1606], Lyon, Simon Rigaud, p. 265-270 ; Nicolas A. De la Framboisière, *Le gouvernement nécessaire à chacun pour vivre longuement en santé*, Paris, Marc Orry, 1608, p. 97. Cf. Le commentaire fort riche que Violaine

Par ailleurs, le *Régime de Santé* de l'École de Salerne hérité de Galien, par la transmission arabo-médiévale, se diffuse, comme nous l'avons vu, jusqu'à l'époque moderne.

Mais revenons à Aristote. Le traité *Du sommeil et de la veille*, tiré des *Parva Naturalia*⁵⁹⁹, fournit un socle théorique sinon exclusif, du moins important, pour la médecine renaissante. Dans cet ouvrage, comme nous l'avons déjà remarqué, Aristote commence par définir le sommeil comme le contraire et la privation de la veille (453b25). Plus précisément, le sommeil constitue « l'immobilisation et le lien de la sensation, alors que la veille en est comme la libération et la délivrance » (454b25). Cet état touche à la sensation qui est, « en tant qu'acte [...] un certain mouvement de l'âme par l'intermédiaire du corps » (454a5), ce pourquoi le sommeil concerne l'âme et le corps ensemble. Il est propre à tous les êtres doués de sensation, c'est-à-dire tous les animaux, dont l'homme. Pour de tels êtres, l'activité permanente est donc impossible, tout comme le sommeil perpétuel. Aristote insiste sur l'aspect systématique du sommeil, lequel fige la faculté sensitive entière, et non tel ou tel sens en particulier, comme c'est le cas pour certaines défaillances, l'évanouissement, l'étouffement, voire le coma. Cette première définition du sommeil est spécifiée par les causes finale et motrice.

La cause finale est introduite par la métaphore du repos (455b20). « C'est pour sa sauvegarde que l'animal connaît le sommeil. Mais c'est la veille qui est fin. En effet la sensation et la pensée constituent la fin pour tous les animaux qui possèdent l'une ou l'autre, car elles sont ce qu'il y a de meilleur, or la fin c'est ce qu'il y a de meilleur. » La finalité naturelle, le bien et le lieu propre à chaque être coïncident dans la physique aristotélicienne. En ce sens, l'accomplissement et l'excellence de l'homme se manifestent à travers la vie sensible, éveillée, pensante. Le sommeil donne à cette fin les moyens de sa réalisation et de sa répétition quotidienne.

Au plan corporel, la cause efficiente du sommeil trouve son origine dans l'organe moteur central qu'est le cœur, « principe du souffle et, en général, du refroidissement » (456a5). Le processus de digestion participe du mouvement cordial, à travers la transformation de nourriture en sang nouveau, et engendre finalement le sommeil. La physiologie aristotélicienne de la digestion suit le modèle de la cuisson des aliments. Ce phénomène, qui régénère et fait croître le corps, produit une chaleur interne forte, laquelle engendre une évaporation ou exhalaison. Cette dernière monte à la tête et au cerveau, organe froid par nature. Ce dernier refroidit par conséquent la vapeur chaude qui se liquéfie et retombe, produisant l'assoupissement. Aristote en veut pour preuve l'alourdissement de la tête (456b25). Le temps du sommeil dépend de la redescente, liquide et froide, plus ou moins lente selon la largeur des veines. C'est pendant cette redescente des vapeurs digestives et du refroidissement corporel qu'a lieu le sommeil.

L'endormissement survient au cours de la phase intermédiaire, quand l'évaporation monte au plus haut et fait dodeliner ou chuter brutalement la tête. Les agents soporifiques comme le pavot, la mandragore, le vin et l'ivraie produisent le même effet (456b30). Pour la même raison, la taille disproportionnée de la tête chez les enfants et les nains engendre de profonds sommeils⁶⁰⁰ (457a20). Chez les mélancoliques en revanche, l'organisme intérieur est si froid que l'évaporation digestive s'en trouve considérablement affaiblie. Gros mangeurs, ces derniers garderont un corps sec et mince, peu sensible au besoin de sommeil. De même, les personnes pourvues de larges veines apparentes seront moins enclines au sommeil ou dormiront moins longtemps, car les vapeurs digestives circuleront plus rapidement. Le sommeil peut encore naître de certaines humeurs comme le phlegme, constitué de « l'exhalaison résiduelle » (et non digestive) de l'eau dans les parties

Giacomotto-Charra consacre à ces textes dans son article « Parler en philosophe, parler en médecin ? L'organisation des discours savants sur le sommeil au XVI^e siècle », *Camenaes* n°5, novembre 2008.

599 Aristote, *Du sommeil et de la veille*, in : *Petits traités d'histoire naturelle*, éd. cit., pp. 121-137. Toutes les citations du traité d'Aristote faites dans ce chapitre sont tirées de la traduction de Pierre-Marie Morel.

600 Aristote observe que cette logique se retrouve chez l'embryon, où la disproportion entre la tête et le reste du corps en formation engendre une concentration de nourriture dans les parties supérieures, une obstruction et une très lente-descente des vapeurs digestives. C'est pourquoi « l'embryon demeure initialement en repos dans la matrice » (457a20).

supérieures du corps, notamment le cerveau. Les phlegmatiques sont ainsi sujets aux « catarrhes », écoulements provenant de la tête (458a).

Pour résumer, le sommeil affecte tout ensemble l'âme⁶⁰¹ et le corps des animaux. Il s'agit d'un enchaînement de la sensibilité, en vue de la conservation et de la vie sensible éveillée, provoqué par l'évaporation digestive, accompagnant nutrition et croissance. Sous cet angle, le sommeil constitue un refroidissement extérieur du corps, « une sorte de concentration vers l'intérieur et un reflux naturel de la chaleur » (457b). Le modèle de la cuisson et de l'évaporation digestive procède également de la compression ou emprise (*katalèpsis*). Le reflux de la matière solide en vapeur comprime en effet l'organe sensoriel premier qu'est le cerveau (458a25). En outre, ce modèle par évaporation et compression se combine dans le texte d'Aristote, mais davantage encore chez Galien, au modèle de la confusion et de la purification sanguines. Ainsi, le sommeil naît du trouble que la digestion provoque dans le sang, lorsque la nourriture transite de l'estomac au cœur et se transforme en sang impur. « On se réveille lorsque la digestion s'est accomplie », lorsque la surface et les extrémités du corps retrouvent leur chaleur, suite à « la séparation du sang, le plus pur <allant> vers les parties supérieures et le plus trouble vers les parties inférieures » (458a20). Galien théorise le rôle de cette partie subtile du sang sous le nom de « pneuma », « spiritus » en latin. Cette vapeur de sang purifiée fait le lien entre l'âme immatérielle et la matière corporelle⁶⁰².

Au XVI^e siècle, les Livres V et VI de la *Physiologie* de Jean Fernel (1554)⁶⁰³ reprennent le paradigme aristotélien et s'inspirent des consignes du *Régime de Santé* et du *Tacuinum sanitatis*. En effet, le médecin d'Henri II reprend certains éléments de la définition d'Aristote et décline une typologie du sommeil qui s'inspire des *Parva Naturalia*. À la suite de l'École de Salerne, Fernel met aussi en garde son lecteur savant (professionnel ou mondain), contre les dangers mortels du sommeil excessif.

Le Livre V de sa *Physiologie* examine les facultés de l'âme humaine. Parmi celles de l'âme sensitive, Fernel décrit les facultés « par le moyen desquelles nous dormons & il nous survient des songes en dormant »⁶⁰⁴. L'on retrouve textuellement la définition aristotélienne du sommeil comme privation de la veille, affectant l'ensemble de la sensibilité :

la veille est l'excitation & la motion du sentiment, & le sommeil est comme son lien, sa prison, & son immutabilité; mais ils ne sont pas les effets d'un seul & d'un particulier sens, ains du premier sens ou du sens commun, lequel estant assoupi, il faut de neccessité que les autres sens demeurent aussi assoupis, & qu'ils soient comme les ministres & sattetites obeissant à ses affections.⁶⁰⁵

L'emprisonnement de tous les sens est illustré par leur « vacance & ferie », variation de la métaphore aristotélienne du repos. Fernel assigne également au sommeil une finalité conservatrice, liée à la vie sensible éveillée. Suivant Aristote, il souligne que l'enchaînement des sens ne confine pas à l'inactivité de l'organe vital, puisque le cœur continue de battre. Ce dernier est ainsi « toujours mu & agité, & jamais ne s'arreste & ne se repose pendant aucune intermission »⁶⁰⁶. Le cerveau, en revanche, est « esbranlé & comprimé avec grande violence », ce qui provoque le

601 Sans ouvrir le débat moral et religieux sur « l'âme des animaux », nous envisageons ici la sensibilité animale ou « âme sensitive », que les médecins et naturalistes de la Renaissance leur accordent et nomment ainsi, dans le sillage d'Aristote.

602 Sur cette question, voir notamment Gérard Verbeke, *L'évolution de la doctrine du pneuma, du stoïcisme à saint Augustin*, Paris/Louvain, 1945 ; Robert Klein, *La forme et l'intelligible : écrits sur la Renaissance et l'art moderne*, Paris, 1970 ; Ioan Peter Couliano, *Eros et la magie à la Renaissance : 1484*, préfacé par Mircea Eliade, Paris, Flammarion, 1984.

603 *Les VII Livres de la Physiologie*, composés en latin par messire Jean Fernel (1554), premier médecin du roi Henri II, traduits en français par Charles de Saint-Germain, Paris, chez Jean Guignard le Jeune, 1640.

604 *Les VII Livres de la Physiologie*, éd. cit., p. 435.

605 *Ibid.*

606 *Les VII Livres de la Physiologie*, éd. cit., p. 475.

sommeil, mais aussi l'évanouissement et diverses maladies suscitant des états d'insensibilité⁶⁰⁷, comme l'amnésie (« oubliance de toutes choses »), la folie, le délire, l'apoplexie. Toutefois, la définition mécanique du sommeil n'apparaît que plus loin dans le texte. Et Fernel ne l'envisage que pour distinguer le « sommeil très grand & très profond »⁶⁰⁸ des sommeils plus légers, doués de rêves lucides ou de songes fallacieux.

Le chapitre XI du Livre VI, consacré aux fonctions du sens interne, dessine une typologie affinée des différentes sortes de sommeil, depuis le « sommeil fort profond » jusqu'aux états de rêve lucide et aux songes. Le sommeil profond trouve sa cause première dans un besoin, commun à tous les animaux en tant qu'ils sont pourvus de sensibilité. En effet, les veilles dispersent et affaiblissent les esprits, formés de la vapeur subtile du sang et portant dans le corps les sensations et la chaleur vitale. Le sommeil quotidien, profond et sans rêve, les restaure. L'évaporation provoquée par la digestion des viandes ou les effluves du vin rend ce sommeil d'autant plus fort et certain que « le premier sens », c'est-à-dire le cerveau, « est offusqué comme par un certain lien & empeschement »⁶⁰⁹, lequel abbat et assoupit toutes les fonctions sensibles. Aussi un tel sommeil accable-t-il plus particulièrement les enfants et les ivrognes.

Souvenons-nous de la *Novella del Grasso legnaiuolo*. La fiole d'opium que Brunelleschi fait verser dans le verre du Grasso-Matteo accompagne un dîner plantureux et bien arrosé, encore pimenté par les remontrances de ses prétendus frères. La potion a le pouvoir de faire dormir six heures fermes (selon la version du Ms Palatino 200) dans une prodigieuse insensibilité. L'effet en est si puissant que le pauvre menuisier égaré ne peut garder les yeux ouverts et pique du nez dans son assiette. Il s'en excuse d'ailleurs fort éloquemment à ses « frères » : « Io vi prometto che, poi ch'io nacqui mai ebbi sì gran sonno »⁶¹⁰ [« Je vous promets que, depuis que je suis né, jamais je n'ai connu un si grand sommeil »]. La profondeur du sommeil est si intense qu'elle s'apparente, non sans humour, à celle du sommeil prénatal et matriciel⁶¹¹. Le poème de Giambullari renforce le trait en ajoutant qu'il ne pouvait pas même bouger un cil⁶¹². Sommeil de brute également. Le narrateur précise que le Grasso « ronflait comme un porc » [*russava come uno porco*]⁶¹³. La métaphore animale rejailit plusieurs fois dans le texte⁶¹⁴ : elle prépare et rappelle le thème des métamorphoses

607 *Ibid.*

608 *Les VII Livres de la Physiologie*, éd. cit., p. 615.

609 *Ibid.* Le livre VI porte de manière plus générale sur les fonctions et les humeurs.

610 Antonio Manetti, *op. cit.*, p. 25. La rédaction du Ms Palatino 51 précise que le Grasso dort comme s'il lui manquait un mois entier de sommeil, cf. l'édition citée (*supra*) de *La Novella del grasso legnaiuolo*, a cura di A. Lanza, p. 65.

611 La farce prend d'ailleurs pour cible implicite la dépendance infantile du Grasso à l'égard de sa mère. Tout commence avec le mensonge de Brunelleschi. Ce dernier fait croire au Grasso que sa mère est gravement malade et qu'il doit se rendre immédiatement à son chevet. Par sympathie, le Grasso reste fort tard dans son atelier, en attendant des nouvelles de son ami. Brunelleschi en profite pour s'introduire chez lui et verrouiller la porte de l'intérieur, puis (aidé par un compère) il contrefait la voix du Grasso en train de se disputer avec sa mère, pendant que ce dernier tambourine à la porte... Plus tard, la santé de la mère de « Matteo » est invoquée par les fameux frères pour reprocher au Grasso, « métamorphosé en Matteo », sa dette, son emprisonnement et sa vie déréglée. Le troisième jour, lorsque lesdits frères rendent visite au Grasso (« redevenu le Grasso ») dans son atelier et font semblant de lui demander des nouvelles de Matteo, le Grasso les renvoie brutalement à la Misericordia (hôpital pour les enfants abandonnés). Mot d'esprit ou *lapsus* ? La réplique mordante exprime bien la déréliction du personnage et son ressentiment à l'égard d'une mère absente pendant toute la durée de la farce. À son retour de Florence, celle-ci contredit les propos du véritable « Matteo », étayant les soupçons du Grasso qui décide de fuir en Hongrie. Détail significatif, une mince lettre envoyée de Bologne lui suffit à prendre congé d'elle. La vie entière du Grasso, avant et pendant la farce, est donc placée sous tutelle maternelle. Le réveil final – lucidité, richesse et renom – n'opère qu'à travers l'arrachement à la mère comme à la patrie (Florence). Dans d'autres versions de la *Novella* (Ms Palatino 200, poème de Giambullari), le mensonge initial de Brunelleschi passe (dans le style du *Décameron*) par l'évocation des amours secrètes de la mère du Grasso avec un jeune prêtre, suscitant la jalousie du fils, que la farce conduit non sans heurt vers l'indépendance.

612 Cf. l'édition par A. Lanza de *La Novella del grasso legnaiuolo*, p. 122, strophe 134.

613 *Ibid.*

614 La brigade qui emmène le Grasso en prison lui donne des noms de bête (dans le Ms Palatino 200 et le poème de Giambullari). Dans la version de Manetti, le Grasso est comparé à un « *lione ferito* » [lion blessé] lorsqu'il marche

(celles d'Apulée changé en âne, d'Actéon en cerf et des compagnons d'Ulysse en pourceaux), récits fabuleux exploités par l'un des prisonniers pour tester la naïveté de son compagnon d'infortune. Le profond sommeil suscité par l'opium est d'ailleurs la seule « métamorphose » réelle (et bestiale) que les farceurs infligent à leur victime. En l'occurrence, Fernel précise que « s'il arrive un sommeil tres grand & tres profond, non seulement les sens externes, mais aussi les facultez internes demeurent assoupies »⁶¹⁵, à tel point qu'aucun discernement, ni souvenir d'aucune chose ne se forme dans l'âme, aucune image (ou fantôme) n'a prise sur elle. Par conséquent, aucun songe ne survient⁶¹⁶. C'est pour cette raison que « les animaux ne songent point, dormant incontinent apres avoir mangé, ny pareillement aussi des qu'ils sont nez, comme les enfans »⁶¹⁷. Dans la *Novella*, malgré le délire ou « fantaisie d'ambiguité » [*fantasia d'ambiguità*]⁶¹⁸ qui s'empare du Grasso au réveil, aucun rêve, en réalité, n'est venu hanter la nuit noire de l'opium, semblable au profond sommeil fœtal et bestial.

Au contraire, pour le Stagirite, « les hommes ne sont pas les seuls à rêver » et l'homme n'est jamais que « l'animal qui rêve le plus »⁶¹⁹. Il ne s'agit pas d'une simple inflexion. En faisant du « sommeil fort profond » l'état propre aux ivrognes, aux enfants⁶²⁰ et aux animaux, Fernel signe tacitement la déchéance du sommeil sans rêve. Il l'associe à une forme d'humanité amoindrie : perte temporaire et partielle, voire absence totale d'humanité. La farce jouée au Grasso illustre à merveille cette perte d'humanité, passant par la nuit de la conscience, le ronflement bestial et la réification du dormeur transporté d'un lit à l'autre. Ce faisant, l'analyse de Fernel œuvre à la critique des sommeils. La causalité mécanique du sommeil n'est pas traitée pour elle-même. Elle sert de crible au médecin pour distinguer parmi les sommeils en fonction de « l'abondance & quantité de vapeurs ou d'humeurs ». L'enchaînement et l'abatement des « facultez du discernement & du ressouvenir »⁶²¹ dépend du degré d'évaporation digestive, auquel Fernel adjoint la vapeur humorale.

Ainsi, lorsque l'évaporation est très faible, ces facultés de jugement et de mémoire ne sont presque pas altérées. Actives, elles font la part des visions oniriques et de la réalité sensible. Dans ce cas, le sujet lucide ne dort ni ne rêve à proprement parler :

La faculté de discernement est libre, entière & parfaite, elle connoist & descouvre toutes les images qui touchent & qui agitent alors la faculté imaginative, & elle n'est point attirée par leur erreur ; mais quand les phantosmes de la nuit viendront & se presenteront, elle reconnoistra pour lors qu'elle dort, & que toutes les choses qu'elle voit sont des songes, & elle n'y donnera pas son consentement tout ainsi qu'à des choses véritables.⁶²²

de long en large dans Santa Maria del Fiore (A. Manetti, *op. cit.*, p. 29).

615 Jean Fernel, *Les VII Livres de la Physiologie*, éd. cit., p. 615.

616 C'est le cas pour le « Grasso legnaiuolo », l'absence totale de rêve opérant une déliaison telle que, dans le cadre labyrinthique, de la *Novella*, le Grasso doute de la réalité, présente et passée, au point de se demander si tout cela n'était/n'est pas un rêve.

617 *Ibid.*

618 Antonio Manetti, *op. cit.*, p. 26.

619 Aristote, *Histoire des animaux*, t. I, texte établi et traduit par Pierre Louis, Paris, Les Belles Lettres, 1964, Livre IV, section IX, 536b, p. 152 : « il semble bien que les hommes ne soient pas les seuls à rêver, mais que les chevaux, les chiens, les bœufs, et même les moutons, les chèvres et le genre entier des quadrupèdes vivipares rêvent aussi : l'aboiement des chiens [pendant leur sommeil] le montre bien ». Et 537b, p. 154 : « L'animal qui rêve le plus est l'homme. Chez les jeunes, les enfants encore tout petits, le rêve n'existe pas. Il apparaît la plupart du temps vers quatre ou cinq ans. Mais on a déjà vu des gens, hommes ou femmes, qui n'ont jamais eu absolument aucun rêve. »

620 En ce qui concerne le sommeil sans rêve des enfants, en revanche, le médecin de la Renaissance suit peut-être une indication donnée par Aristote dans son traité *Des Rêves* (461a10), mais il s'agit alors des enfants en bas âge : « les rêves ne se produisent ni après l'absorption de nourriture ni chez les sujets très jeunes comme les petits enfants. En effet, à cause de la chaleur provenant de la nourriture, le mouvement est important » et décompose les figures oniriques. Or l'évaporation digestive compresse d'autant plus le cerveau, selon Aristote, que la tête est disproportionnée par rapport au reste du corps, (*Du sommeil et de la veille*, 457a). En outre, Fernel transforme la remarque d'Aristote concernant l'absence de rêve, dans le sommeil consécutif à l'absorption d'aliments (*Des Rêves*, 462b), en critère distinctif, faisant valoir des états de sommeils différents selon la quantité d'évaporation digestive.

621 *Les VII Livres de la Physiologie*, éd. cit., pp. 615-616.

622 *Les VII Livres de la Physiologie*, éd. cit., p. 616.

Ce « doux & non profond sommeil » engendre ce que nous appelons aujourd'hui un « rêve lucide » ou « éveillé ». Jean Fernel développe et thématise un stade onirique du sommeil qu'Aristote décrit rapidement à la fin de son traité *Des Rêves* (462a). Le dormeur perçoit qu'il est endormi, mais cet état ne donne pas lieu à une étude séparée chez le Stagirite. Il s'agit d'une expérience partagée par tous et qui vient seulement nuancer le caractère illusoire de l'imagination : « souvent, en effet, lorsqu'on dort, quelque chose dit en notre âme que ce que nous apercevons est un rêve »⁶²³. À première vue, cet état que Fernel laisse innommé semble proche de ce que les médiévaux appelaient la « dorveille », état de sommeil superficiel et liminal suscitant la pénombre d'une conscience flottante, à moitié engagée dans le sommeil et favorable à l'émergence de rêves qui se confondent avec la réalité⁶²⁴. Pourtant, les poètes médiévaux, loin de reconnaître à la dorveille des qualités d'hyper-conscience, de lucidité ou de détachement critique, en font généralement le milieu d'une confusion, où se perdent les contours du rêve et de la réalité. Mieux, comme le montre Fabienne Jan, la dorveille s'apparente à un « état d'aliénation complète », où le sujet – Lancelot dans le *Chevalier de la charrette* par exemple – « perd non seulement tout contact avec la réalité environnante mais aussi le sentiment même d'exister », et jusqu'au souvenir de son nom⁶²⁵. Leur description ne relève certes pas du discours médical, encore moins d'une expérience de maîtrise onirique. Par conséquent, la « dorveille » ne saurait constituer l'ancêtre littéraire de ce « rêve lucide » que Fernel décrit sans le nommer.

Dans cet ordre d'idées, l'incipit de *L'Hypnerotomachia Poliphili*⁶²⁶ relève de la dorveille [*dormiveglia*] et non du rêve lucide. Le corps las, étendu sur son lit, l'insomniaque Poliphile médite sur l'injustice d'un amour non partagé et cherche les moyens de se faire aimer en retour. Dans cet état passionnel, l'image de Polia est amoureusement gravée en lui. Poliphile se laisse alors envahir par « uno dolce somno »⁶²⁷. Mais ce doux sommeil ne tombe que sur la partie inférieure et irrationnelle de son âme, la part sensitive. En contrepartie, l'esprit – faculté supérieure et spirituelle de l'âme – se libère des attaches sensibles. Le poème s'inscrit dans une perspective platonicienne, et non plus aristotélicienne. C'est dans cet état de vacance sensorielle, que le héros narrateur se retrouve « in una quiete et silente piagia di culto diserto » [sur une plage déserte, calme et silencieuse]. D'indi [...] con grande timore intrò in una invia et opaca silva [d'où j'entrai (dit-il) tremblant de peur dans une forêt obscure et menaçante]. »⁶²⁸ Le songe de la forêt, aussitôt lié au souvenir d'Ariane et de son labyrinthe⁶²⁹, engendre un emboîtement de songes sans fin dont est tissé le livre où « Poliphilo narra havere in somno visto mirande cose [Poliphile raconte avoir vu en rêve des choses merveilleuses], la quale opera ello per vocabulo graeco la chiama pugna d'amor in somno [ce pourquoi il donna au livre le nom grec de bataille d'amour en songe]. »⁶³⁰ Dans le dédale

623 Aristote, *Des Rêves*, in : *Petits traités d'histoire naturelle*, éd. cit., p. 151.

624 Sur le sujet, cf. Fabienne Jan, *De la dorveille à la merveille. L'imaginaire onirique dans les lais féeriques des XIII^e et XIII^e siècles*, Lausanne, Archipel, 2007.

625 F. Jan, *op. cit.*, pp. 39-45. L'auteur distingue également la dorveille médiévale de la rêverie moderne en montrant que la première s'accompagne souvent d'un mouvement de descente ou d'un regard porté vers le bas, à l'inverse de la pente onirique ascendante, décrite par Gaston Bachelard. Le rêve éveillé du chevalier à la dérive renvoie au « sens primitif du verbe resver » : « rôder », « vagabonder ». L'errance et l'abandon, permettent « le transfert d'un monde vers un autre », « de la dorveille à la merveille ».

626 Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili* (1499), edizione critica e commento a cura di Giovanni Pozzi e Lucia A. Ciapponi, Padova, Editrice Antenore, 1980.

627 F. Colonna, *op. cit.*, p. 4.

628 F. Colonna, *op. cit.*, p. 3. La traduction de Jean Martin (*Discours du Songe de Poliphile*, Paris, Kerver, 1546) montre Poliphile tourmenté par l'amour et « tout épris de sommeil ». La plage déserte devient une « plaine spacieuse, semée de fleurs et de verdure » avant de se changer, comme chez Colonna, en « une forêt grande et obscure », la « Forêt Noire », lieu géographique (entre le Rhin et le Danube), littéraire (rappelant la *selva oscura* de Dante) et symbolique (matière alchimique) comme l'explique Gilles Pozzi. cf. Francesco Colonna, *Le Songe de Poliphile*, trad. de l'*Hypnerotomachia Poliphili* par Jean Martin (Paris, Kerver, 1546), présenté et annoté par Gilles Pozzi, Imprimerie Nationale Éditions, 1994, pp. 17-18 et 412.

629 F. Colonna, *op. cit.*, p. 7.

630 F. Colonna, *op. cit.*, p. XII.

du labyrinthe, les transitions du sommeil au rêve se tracent toujours en demi teintes, les visions prennent la forme de réveils internes au rêve. Et Poliphile ne cesse de s'endormir en rêvant, de rêver qu'il rêve et de s'éveiller en dormant.

Vacatio mentis, la libération de l'esprit, partie supérieure de l'âme, n'équivaut pas à cette liberté, « entière & parfaite » de la faculté de discernement, décrite par Fernel. La première ouvre sur le monde allégorique des songes divins, des visions merveilleuses et spirituelles. La seconde creuse la distance qui sépare le dormeur des images oniriques, fantômes ou songes. Elle en dévoile la nature purement matérielle, liée à la persistance sensible des perceptions dans la mémoire et l'imagination. Les fantômes ne sont ainsi que des images survivantes en l'absence d'objet perçu. Les rêves les plus chimériques émanent des fantaisies créatrices de l'imagination. L'exemple choisi par Fernel est significatif. Loin des régions merveilleuses, le médecin, en disciple d'Aristote, décrit les « aboiements de chien et les chants des poules » dont les dormeurs forgent alors des songes lucides⁶³¹. La dorveille de Poliphile fait du rêveur un visionnaire et un poète. Le « rêve lucide » de Jean Fernel en fait un spectateur distancié, physiologue de son propre sommeil.

Le troisième type de sommeil constitue le songe à proprement parler. Une évaporation digestive moyenne provoque un « sommeil, tellement doux & modéré », « que la faculté de discernement est en effet offusqué & que la faculté imaginative est libre, & nullement liée comme avec les liens ». Les images perçues durant le jour sont variées par l'imagination qui les considère alors « comme choses vraies », comme s'il s'agissait de sensations actuelles. Jean Fernel synthétise la déduction généalogique aristotélicienne, qui montre la genèse du rêve à partir de la sensation présente, en passant par l'impression sensible, le souvenir et l'activité de la *phantasia* (*Des Rêves*, 459a-460b). L'explication mécanique du rêve à partir des sensations passées du dormeur passe, chez Aristote, par la métaphore du reflet, plus ou moins clair ou trouble selon le mouvement de l'eau (461a) et s'inspire du paradigme de la passion, productrice elle aussi, à partir de très petits mouvements, de puissantes illusions (461b). Pour Fernel également, le rapport du rêveur aux songes s'apparente aux hallucinations des malades en proie à la frénésie ou au délire. L'étiologie, physique et humorale, des songes qu'il propose doit beaucoup à Aristote. En effet, la composition et la tonalité des rêves, affirme-t-il, dépendent de l'affection, de la position et du tempérament du corps du dormeur. Fernel propose alors une classification humorale implicite des rêves qui systématise un propos, épars chez Aristote⁶³², mais déjà réuni par le *Régime de Santé*. L'on retrouve l'humeur sombre et les cauchemars du mélancolique, les rêves rougeoyants du sanguin, le songe enflammé du cholérique et la rêverie aquatique du phlegmatique, évoqués par les aphorismes de l'École de Salerne. Ainsi, « quelques uns agitent dedans leur esprit des choses effroyables, horribles, & plaines de terreur, & quelques autres des certaines querelles furieuses & sans mesure, & les autres des plaisirs & des voluptez plaines de contentement »⁶³³. Il s'agit, dans l'ordre, des mélancoliques, des cholériques et des phlegmatiques, les sanguins étant laissés pour le moment de côté, du fait de

631 *Les VII Livres de la Physiologie*, éd. cit., p. 616. Citation implicite du traité *Des Rêves* d'Aristote (462a20-25). Aristote précise qu'il ne s'agit pas à proprement parler de rêves, mais de représentations survenues durant le sommeil.

632 Dans les traités *Des rêves* et *De la divination dans le sommeil*, Aristote décrit à plusieurs reprises les rêves chaotiques, multiples et parfois – pure coïncidence, le hasard aidant – prophétiques des hommes mélancoliques : *Des rêves* (461a20) et *De la divination* (463b15-20 ; 464b). Les rêves mélancoliques démultiplient les reflets oniriques difformes, monstrueux, absurdes. Une notation caractérise le rêve des phlegmatiques : « l'on se délecte de miel et de saveurs douces, alors qu'il ne s'agit que d'un minuscule écoulement de phlegme » (*De la divination*, 463a15, traduction Pierre-Marie Morel). Aucune remarque ne semble concerner de manière spéciale les cholériques. Les tempéraments sanguins, comme chez Fernel, sont doués de rêves harmonieux et bien construits, déclarés « véridiques » : *Des rêves* (461a25). En fait, Aristote ne retient que l'opposition paradigmatique de l'ordre et du désordre, de la cohérence et de l'incohérence, des rêves sanguins et mélancoliques.

633 Il s'agit sans doute, respectivement, des mélancoliques, des cholériques et des phlegmatiques, les sanguins étant laissés de côté du fait de l'équilibre naturel, ou du moins plus tempéré, propre à cette humeur. Si l'on suit cette hypothèse, la paresse qui caractérise généralement les phlegmatiques s'accompagne des vices charnels que sont la gourmandise et la luxure, d'où les rêveries voluptueuses décrites par Fernel.

l'équilibre inhérent à cette humeur. La paresse qui caractérise généralement les phlegmatiques s'accompagne ici des vices charnels que sont la gourmandise et la luxure, d'où les rêveries voluptueuses décrites par Fernel.

De manière plus générale, cette conception physiologique du rêve s'inscrit dans le droit fil du traité *Des rêves* d'Aristote⁶³⁴. Dans l'ordre traditionnel des *Parva Naturalia*, ce dernier fait immédiatement suite au traité *Du sommeil et de la veille* et précède le traité *De la divination dans le sommeil*. En homme de science, Jean Fernel souligne le caractère trompeur et difforme, parfois monstrueux, de ces divers types de songes – mélancolique, cholériques et phlegmatiques. Encore une fois, il les rapproche des hallucinations provoquées par l'ivresse ou la maladie. La question des songes prophétiques n'est brièvement traitée qu'en guise de clausule. Loin de se confronter à la question des rêves prémonitoires, en reprenant la distinction aristotélicienne des causes, des signes et des coïncidences (*De la divination*, 462b25), Fernel s'intéresse seulement aux songes vraisemblables et bien composés. Il reprend le modèle métaphorique du reflet, d'autant plus ressemblant que le miroir de l'eau demeure lisse et paisible (*Des rêves*, 461a25). Le rêve des hommes sanguins se forme littéralement en eau calme. Il donne une image fidèle de son origine sensible, agencée de manière cohérente. Jean Fernel occulte la question de la vérité des songes pour ne garder que celle de leur vraisemblance :

Et ceux dedans lesquels toutes choses sont tranquilles & paisibles, & non point flottantes ny excessivement agitées, les images receuës par les sens s'offrent & se presentent fermes & entieres, & il leur arrivent des songes distincts & bien digerez & disposez & faits selon la verité.⁶³⁵

La typologie des sommeils s'achève ainsi par une typologie des rêves, lucides ou trompeurs, et parmi ces derniers, les invraisemblables et les vraisemblables. La distinction des sommeils se fonde, quant à elle, sur la quantité d'évaporation digestive. Abondante, elle suscite un « sommeil fort profond » et sans rêve, propre aux êtres irrationnels que sont les hommes ivres, les enfants et les animaux. Moyenne, elle provoque des songes trompeurs, invraisemblables ou vraisemblables, selon l'humeur du dormeur. Faible ou petite, elle n'apporte qu'un sommeil très léger, où la libre faculté de discernement perce à jour la substance des rêves – activité critique que Fernel ne nomme pas mais que nous proposons d'appeler « rêve lucide ».

Au chapitre XVI de ce même livre, Fernel remarque, en outre, que l'échauffement causé par un trop long sommeil peut causer la perte de la chaleur naturelle, c'est-à-dire la vie. Certes le sommeil procède à un refroidissement extérieur du corps, mais l'activité d'exhalaison digestive concentre alors toute la chaleur à l'intérieur de l'organisme. Cette concentration peut s'avérer très dangereuse, lorsque l'on dort trop longtemps. Le sommeil confine alors toute la chaleur naturelle dans une seule partie du corps, « l'assoupit et la rend paresseuse et fainéante, tout ainsi qu'une médiocre eventilation augmente et accroist la flamme, et une trop grande la résout et la dissipe. » Le fonctionnement, ou plutôt dysfonctionnement, est le même que pour les bains, les étuves et les canicules, lesquels provoquent langueur et abattement. Au contraire, « la chaleur naturelle a besoin de continuels rafraîchissement, aliment & purgation, qu'autrement elle s'éteint & devient languissante. » Ici, le médecin retrouve les préceptes du *Régime de Santé* et du *Tacuinum sanitatis* concernant la modération du sommeil – et donne une assise médicale à la gémellité poétique du sommeil et de la mort. L'inflexion ouvertement morale du vocabulaire, invoquant paresse et fainéantise, témoigne de la portée historique du discrédit, des valeurs négatives et de la peur qui s'attachent au sommeil et à sa « démesure » toute relative : sommeil nocturne de plus de six ou huit heures, sommeil diurne ou sieste.

Ces accents sont plus sensibles encore dans la littérature médicale populaire de la Renaissance, chez Joseph Du Chesne, Simon Dupleix et Pierre Messie notamment. En effet, selon

634 Cf. Aristote, *Des Rêves*, in : *Petits traités d'histoire naturelle*, éd. cit., pp. 139-152.

635 *Les VII Livres de la Physiologie*, éd. cit., p. 617. Nous soulignons.

Vilaine Giacomotto-Charra et Christine Pigné, chacun de ces auteurs joue à des titres divers le rôle de « vulgarisateur » du savoir médical de l'époque. Dans son article sur « Le sommeil vu par Pierre Messie »⁶³⁶, Christine Pigné montre en quoi les *Diverses leçons de Pierre Messie gentilhomme de Séville*⁶³⁷ (1540-1552) diffusent et simplifient la conception aristotélicienne du sommeil auprès du large public. La synthèse proposée fait œuvre de vulgarisation non sans distordre au passage le contenu théorique du traité *Du sommeil et de la veille*. En effet, l'orientation de l'ouvrage n'est pas exclusivement médicale, physiologique ou même diététique, mais rassemble pêle-mêle la doxa médicale, poétique, morale et religieuse sur le sujet. Il s'agit moins d'un traité sur le sommeil que d'une miscellanée – court essai à la matière hétérogène et au ton léger – qui tourne finalement à la condamnation morale du sommeil, dont la pesanteur sans rêve enchaîne au règne de la matière. L'auteur reprend la définition aristotélicienne du sommeil par l'intermédiaire du commentaire de Sophronias, à travers le filtre des quatre causes : finale, motrice, matérielle et formelle. Dans le traité d'Aristote, en revanche, n'apparaissent clairement que les causes finale et motrice. De manière plus systématique et dogmatique, Pierre Messie affirme que « le dormir fut naturellement donné à l'homme pour sa conservation » (cause finale) et provient du retrait de « l'esprit vital au cœur », lorsque « tous les membres s'endorment et reposent leur travail » (cause motrice). Le sommeil « procède des évaporations et fumees [...] de l'estomach au cerveau », lequel les refroidit. Leur retombée fluide provoque l'endormissement (cause matérielle). Les postures du sommeil (cause formelle) sont glosées à la fin du chapitre. Mais l'enjeu est avant tout moral : « le trop dormir est dommageable et vicieux »⁶³⁸. La vulgate aristotélicienne n'est reprise que par fragments. Par conséquent, « Pierre Messie peut se réclamer du Stagirite pour faire du sommeil un phénomène purement corporel [...], ce qui ne concorde guère avec la réelle pensée d'Aristote »⁶³⁹, pour qui le sommeil touche à la sensation, c'est-à-dire au corps et à l'âme – un corps sans âme ne pouvant sentir⁶⁴⁰.

Toujours dans les *Diverses Leçons* de Pierre Messie, la métaphore du sommeil comme « repos » est mise sur le même plan doxographique que les définitions. De même, le sommeil apparaît comme « similitude de la mort » et péché. « L'auteur sévillan glisse progressivement d'une conception physiologique du sommeil à une conception poétique puis chrétienne de cet état »⁶⁴¹, liée à la méfiance du corps et de la matière. Pierre Messie prétend encore se fonder sur Aristote, à partir d'extraits des *Parva Naturalia* et de *l'Ethique à Nicomaque*, sortis de leur contexte et pris à rebours⁶⁴². Sous sa plume, le sommeil devient vicieux, pathologique et mortifère. Au livre I des *Diverses Leçons*, Messie donne en exemple Socrate qui « jamais ne se reposait », mais qui pouvait tenir « tout un jour debout sur pieds sans bouger de la place, ny se remuer, et passait puis apres toute la nuit ensuivant sans faire un seul semblant de sommeil »⁶⁴³. Grand lecteur de Pierre Messie, Montaigne à l'inverse consacre un chapitre des *Essais* (I, 14 : « Du dormir ») à collectionner, comme des curiosités, certains sommeils étonnants, inattendus ou merveilleux. Ainsi, le sommeil

636 Christine Pigné, « Le Sommeil vu par Pierre Messie » in : *Lire, choisir, écrire : la vulgarisation des savoirs du Moyen âge à la Renaissance*, sous la direction de Violaine Giacomotto-Charra et Christine Silvi, Paris, École des chartes, 2014, pp. 200-216.

637 Il s'agit de la traduction française par Claude Gruget en 1552 de l'ouvrage castillan de Pedro Mexía, paru à Séville en juillet 1540, sous le titre *Silva de varia lección*.

638 Pierre Messie, *Les Diverses leçons de Pierre Messie gentilhomme de Seville, mises de castillan en françois, par Claude Gruget Parisien*, Tournon, C. Michel, 1610 ; Partie III, chap. XXXIV, l. 13-33 (critique du « trop dormir »).

639 C. Pigné, art. cit., p. 207. L'historienne cite Pierre Messie selon lequel le sommeil offre « repos et salut au corps » et « on le doit employer au seul salut du corps ».

640 Aristote, *op. cit.*, 454a, pp. 122-123 : « le fait de sentir n'est propre ni à l'âme ni au corps (car ce dont il y a puissance est aussi ce dont il y a acte; et ce qu'on appelle sensation, en tant qu'acte, est un certain mouvement de l'âme par l'intermédiaire du corps), il est clair que cette affection n'est pas propre à l'âme et qu'un corps sans âme n'est pas non plus capable de sentir ».

641 C. Pigné, art. cit. p. 208.

642 C. Pigné, art. cit., pp. 209-212.

643 Pierre Messie, *Les Diverses leçons de Pierre Messie gentilhomme de Seville, mises de castillan en françois, par Claude Gruget Parisien*, Tournon, C. Michel, 1610 ; p. 111.

profond d'Alexandre à la veille de la bataille contre Darius, celui de l'Empereur Othon, que ses valets de chambre entendaient ronfler, avant qu'il ne se suicide, le sommeil analogue de Caton et jusqu'aux récits merveilleux des nations dormant six mois l'an et du Sage Epiménide, endormi selon la légende, pendant cinquante-sept ans de suite. Le sommeil du juste, dont Montaigne fait varier le portrait fabuleux, s'oppose en tous points à l'ascétisme de la vigilance socratique, loué par Messie. Comme le souligne Christine Pigné, l'œuvre de vulgarisation entreprise par ce dernier n'est en rien objective, mais condamne le sommeil en le réduisant à un état matériel et peccamineux, sans rêve ni salut.

Dans un article d'une très grande richesse, Violaine Giacomotto-Charra⁶⁴⁴ souligne l'hétérogénéité d'un grand nombre de discours de la Renaissance sur le sommeil, faisant la part belle à la critique religieuse et morale comme aux métaphores poétiques. C'est le cas notamment pour le traité *Des causes de la veille et du sommeil* de Simon Dupleix (1606) et *Le Pourtrait de la santé* de Joseph Du Chesne (1620). Présentant une étiologie schématique du sommeil, retenant l'héritage de Galien ou d'Aristote, ces discours font varier les voix du médecin et du philosophe pour transmettre, non sans difficulté, une vulgate physique et diététique sur le sommeil⁶⁴⁵. Procédant de manière dogmatique, accessible et morale, ces essais se rapprochent à nos yeux des ouvrages de vulgarisation. Mais il s'agit alors moins d'instruire en plaisant que d'instruire en parlant aux passions et aux angoisses même du lecteur, non sans gravité bien souvent. Ainsi, la perspective adoptée par Joseph Du Chesne est davantage religieuse et morale que strictement médicale. Et le sommeil apparaît avant tout sous l'angle de la mort et du péché. Le public visé par ce genre de textes, écrits en langue vernaculaire, se compose davantage d'hommes cultivés et curieux que de savants (philosophe universitaire ou médecin)⁶⁴⁶. Pareillement, chez les Jésuites de Coimbra⁶⁴⁷, le commentaire du « texte d'Aristote n'est parfois qu'un prétexte ». À la fin, « quand il s'agit de condamner l'abus de sommeil, la voix du médecin et celle du moraliste sont devenues inextricables : le « trop dormir » entrave les fonctions corporelles essentielles, ramollit, hébète, abrutit, rend paresseux et inutile à la société, et abrège la vie. »⁶⁴⁸ Dans le sillage des remarques d'Aristote sur les mélancoliques et les nains, certains phénomènes curieux tels que le réveil du coq et le somnambulisme donnent « naissance à un petit cabinet de curiosité exhibant différents cas de « sommeilleux » ou de « vigilants ». »⁶⁴⁹ Et c'est Aristote lui-même, non plus Socrate, qui devient le parangon d'une vertu vigilante. Selon une légende bien connue à la Renaissance et rapportée par le commentaire jésuite, l'on raconte en effet que le Stagirite tenait toujours, de crainte de trop dormir, une boule au-dessus d'un chaudron d'airain, afin que le bruit de la chute le réveille et l'empêche de sombrer tout à fait dans le sommeil. Chez Simon Dupleix également, les voix poétiques et religieuses s'ajoutent au chœur des philosophes et des médecins et s'y confondent : Aristote, Paul d'Égine, Fernel, Orphée, Homère, Hésiode, etc. Dans de tels discours, la gémellité poétique du sommeil et de la mort sert moins d'illustration plaisante que de relais émotionnel aux angoisses humaines les plus profondes⁶⁵⁰. La critique de l'excès de sommeil s'en trouve affectivement lestée.

644 Violaine Giacomotto-Charra, « Parler en philosophe, parler en médecin ? L'organisation des discours savants sur le sommeil au XVIe siècle », in : *Camenae* n°5, novembre 2008.

645 La confusion engendrée par le double héritage philosophique et aristotélicien d'une part, médical et galénique d'autre part, pose problème dans la mesure où les systèmes physiologiques et anatomiques des deux auteurs ne se recouvrent pas. « C'est peut-être pour cette raison », suggère V. Giacomotto-Charra, que « le discours médical fait parfois l'économie complète de toute explication physiologique des causes du sommeil pour ne se consacrer qu'aux conditions qui le favorisent et l'empêchent. Or ceci peut paraître singulier dans la mesure où c'est logiquement la connaissance des causes et des mécanismes qui conditionne l'hygiène permettant de le réguler », ainsi chez Ambroise Paré. Cf. Violaine Giacomotto-Charra, op.cit., p. 7.

646 V. Giacomotto-Charra, art. cit., p. 9.

647 *Commentarii collegii conimbricensis societatis Jesu. In quatuor libros de Cælo Aristotelis stagiritæ*, [...], Lugduni, ex officina Juntarum, 1598 ; commentaires cités par Violaine Giacomotto-Charra, op.cit., pp. 14-17.

648 V. Giacomotto-Charra, art. cit., p. 15.

649 V. Giacomotto-Charra, art. cit., p. 16.

650 V. Giacomotto-Charra, art. cit. pp. 20 et 24.

Cette condamnation médicale et morale du sommeil « immodéré » transparait dans le chapitre de *l'Anatomie de la Mélancolie* que Robert Burton consacre au sommeil et aux veilles (Partition I, Section 2, Membre 2, Subdivision 7)⁶⁵¹. Dans cette subdivision, Démocrite Junior analyse le sommeil en tant que cause (parmi d'autres) de la Mélancolie. Il s'agit de revenir sur « une idée toute faite selon laquelle un homme mélancolique ne dormira jamais trop ». Cette opinion se trouve fondée, par accumulation encyclopédique, à la fin du chapitre, mais le patient-médecin s'intéresse davantage à sa réfutation et à ses exceptions. Certaines mélancolies, sèches et froides, provoquent l'insomnie et pourront être soignées par un surplus de sommeil. Cependant, il existe une mélancolie que le sommeil, loin de soigner, ne fera qu'approfondir et augmenter. Et c'est elle que l'anatomiste choisit de mettre en lumière et de disséquer dans ce chapitre. Il s'agit de « la mélancolie grossière, froide et pesante, dont parle Mélancton, celle de ceux qui ne pensent qu'à l'eau, qui ne font que soupirer, etc. » Et de citer Jean Fernel : « Trop de sommeil alourdit les esprits vitaux et les sens »⁶⁵². L'excès de sommeil « remplit la tête d'humeurs grossières, provoque des écoulements » – les catarrhes phlegmatiques décrites par Aristote – « des flux, de grandes quantités d'excréments dans le cerveau et dans toutes les autres parties du corps »⁶⁵³. L'apostrophe morale se conjugue à la rafale d'attaques théoriques : « c'est ce que Fuchs dit de ceux qui dorment comme des loirs ». Et la critique s'achève, comme chez Fernel, par l'évocation des monstrueux cauchemars d'un sommeil excessif, diurne, lié au trop-plein digestif : « cauchemars, incubes, accès de somnambulisme, hurlement » et « agitations ».

Le couperet tombe : « un tel sommeil dispose le corps [...] à de nombreuses maladies dangereuses »⁶⁵⁴. En d'autres termes, la léthargie mélancolique place le corps sous la menace imminente de la mort. Par ce réquisitoire impitoyable, Burton prend tour à tour la voix du savant médecin, lecteur de Mélancton, Fernel et Aristote, puis celle du moraliste, avant de provoquer l'angoisse du lecteur par un avertissement d'autant plus effrayant que sa portée demeure indéterminée... Qui dira le nom et le chiffre des « nombreuses maladies dangereuses », qu'un sommeil diurne ou prolongé peut déclencher ? *Quod erat demonstrandum*, « rien n'est meilleur qu'un sommeil modéré, rien n'est pire que les excès ou les moments mal choisis ».⁶⁵⁵

2. Les âges du sommeil

a. Le sommeil de l'enfant : objet médical, enjeu pédagogique, valeur symbolique.

« Je te salue [...], ô père de la paresse ! »⁶⁵⁶

De tous les âges de la vie, l'enfance est celui qui consacre le plus de temps au sommeil : « Les enfants pour la plupart du temps dorment, et [...] le dormir beaucoup leur est nature »⁶⁵⁷. Les médecins l'ont très tôt reconnu et, à partir du XV^e siècle, certains savants comme Simon de Vallambert innovent en consacrant des livres entiers à la question de l'éducation des petits enfants. Mais, si certains savants reconnaissent la valeur physiologique du sommeil enfantin, l'éducation privilégie une forme d'hyperactivité, celle-là même que critique Montaigne et que Rabelais dépeint de manière fabuleuse dans son *Gargantua*. Dans les collèges où l'éducation se veut à la fois

651 R. Burton, *Anatomie de la Mélancolie*, éd. cit., t. 1, Partition I, Section 2, Membre 2, Subdivision 7, pp. 417-418.

652 R. Burton, *op. cit.*, p. 417. Bernard Hœpffner renvoie, en note, au *Livre de l'âme* de Mélancton et à la *Pathologie* (Liv. 1, chap. 17) de Jean Fernel.

653 *Ibid.* Toujours selon Hœpffner, Robert Burton cite alors les *Institutionum medicinae*, Liv.2, Sect. 2, chap.4.

654 *Ibid.* Allusion à Joannes Katzschius, auteur cité du *De gubernanda sanitate*.

655 *Ibid.*

656 Alphonse Daudet, *La figue et le paresseux*, 1886.

657 Simon de Vallambert, *De la manière de nourrir et gouverner les enfants dès leur naissance*, éd. critique par Colette Winn, Genève, Droz, 2005, p. 350.

religieuse, littéraire et scientifique, la règle semble être celle de l'optimisation du temps et de la réduction maximale du sommeil, *a fortiori* des loisirs et de l'oisiveté. Plus l'enfant grandit, plus la part du sommeil s'amenuise – et plus la somnolence, la paresse et la sieste apparaissent comme des ennemis à refouler. Les nourrissons phlegmatiques se changent en petits adultes hyperactifs, presque insomniaques. Gargantua-enfant constitue le modèle du genre – idéal ou parodique ? Il nous faudra interroger ces textes en détail. En effet, cette menace qui pèse sur le sommeil infantin justifie, en un sens, la fêrule d'une éducation difficile, faite de veilles et d'efforts prolongés. Tour à tour besoin naturel et source de maladies, remède et symptôme, le sommeil infantile préoccupe les médecins. Au premier chef, Simon de Vallambert.

De la manière de nourrir et gouverner les enfans dès leur naissance, publié en 1565, introduit en langue française les apports scientifiques gréco-latins et arabes concernant la petite enfance, la connaissance de ses états, normal et pathologique, notamment celle du sommeil. Il s'agit de l'un des premiers traités de pédiatrie écrits en français. L'ouvrage, promis à une grande diffusion, témoigne d'un changement de regard propre à l'époque. Fort d'un savoir médical étoffé, Simon de Vallambert « dément les croyances populaires [...] et oppose l'observation à la tradition non vérifiée »⁶⁵⁸. Il reconnaît la valeur du sommeil pour l'enfant, et plus particulièrement pour le nouveau-né. En effet le sommeil permet de « luy refociller les esprits, et conforter la chaleur naturelle ». Le nouveau-né se remet de la fatigue de l'accouchement grâce au miel suivi d'un long sommeil, « car en dormant, les esprits se regenerent, et la vertu animale se fortifie »⁶⁵⁹. D'autre part, le petit enfant en général, et non seulement le nourrisson, doit beaucoup et bien dormir, l'insomnie pouvant lui être fatale, allant jusqu'à dissoudre et détruire le corps⁶⁶⁰. L'auteur accorde une attention particulière non seulement à la quantité, mais aussi à la qualité du sommeil. Lorsque l'enfant ne parvient à dormir « et crie toujours »⁶⁶¹, il faut ôter les causes d'insomnie, souvent alimentaires (corruption du lait, « repletion » de l'estomac, c'est-à-dire suralimentation provoquant une indigestion), et faire venir le sommeil. Simon de Vallambert est alors très prolix quant aux moyens de faire venir le sommeil, par la berceuse, le mouvement même de bercer, le bruit de l'eau et l'odeur du froid⁶⁶². Dans d'autres passages, il évoque aussi les instruments et la musique : le son « d'un luc, ou d'une viole, ou d'une guiterne, ou de quelque autre doux instrument de musique, et qui ne fait pas grand bruit »⁶⁶³. De même, la question de la peur du noir est prise au sérieux par ce savant qui lui donne une réponse physiologique, liant le remède à la cause dont la peur procède : un problème de digestion, lié à la gourmandise ou à la corruption d'une nourriture mal digérée. Il faut alors empêcher l'enfant de trop manger, favoriser l'exercice après l'avoir nourri, seconder la digestion avec des adjuvants tels que le miel⁶⁶⁴.

À chaque conseil, le sommeil prend un visage plus précis. Sa nature est déterminée à travers les catégories propres à la médecine des humeurs. Froid et humide, il provoque une chaleur interne accompagnée d'un refroidissement de toute la surface du corps. L'humeur phlegmatique caractérise certains de ses adjuvants : les sensations de froid et d'humidité suscitent davantage le sommeil, ainsi le bruit de l'eau, l'odeur du froid, la fraîcheur de la chambre. Inversement, la nature phlegmatique du sommeil peut contribuer à renforcer une maladie. Pour en guérir l'enfant, il faudra écourter son sommeil. C'est le cas pour des « maladies » aussi diverses que la vérole, la rougeole et le bégaiement. En revanche, lorsque la maladie se traduit par la fièvre, un sommeil profond permet de

658 Introduction de Colette Winn à l'ouvrage cité, p. 71.

659 S. de Vallambert, *op. cit.*, pp. 142-143.

660 S. de Vallambert, *op. cit.*, p. 350 : « le veiller, quand il passe outre mesure [...] corrompt la température du cerveau, affoiblist les sens, prosterne la vertu, dissipe et consomme les espritz, engendre crudité et indigestion, et finalement dissout et détruit le corps ».

661 S. de Vallambert, *op. cit.*, p. 350.

662 *Ibid.* p. 351 : « On fait venir le sommeil à l'enfant, en le berçant, luy chantant chansons basses, le tenant en lieu fraiz, et s'il est possible près d'une eau courante, en faisant tomber l'eau d'une chante-pleure goutte à goutte dans un bassin, évitant tout bruyt, luy faisant sentir des odeurs froides ».

663 S. de Vallambert, *op. cit.*, p. 215. Ces conseils s'adressent surtout aux milieux aristocratiques.

664 Simon de Vallambert, *op. cit.*, p. 333.

provoquer une sueur qui la fait disparaître. La théorie traditionnelle des humeurs permet ainsi d'étudier le sommeil à la fois comme état du corps, normal ou pathologique, et comme remède, le plus souvent négatif. L'allègement et la réduction du sommeil servent à soigner les maladies les plus diverses.

À travers cet usage curatif, une différence apparaît entre le tout petit enfant et l'enfant déjà « grandet », pour qui la réduction de sommeil ne doit pas s'appliquer seulement au sommeil diurne mais aussi au sommeil nocturne. Autrement dit, plus l'enfant grandit et plus les heures de sommeil lui sont comptées. Il s'agit en particulier de lutter contre la « cachexie »⁶⁶⁵, maladie dont la menace paraît d'autant plus grande que sa nature et ses dangers demeurent indéterminés. Ce mal regroupe, en effet, tous les états de faiblesse et de mauvaise croissance qui peuvent affecter l'enfant, autrement dit toute disposition du corps qui s'écarte du modèle du bambin vif et solide, « éveillé ». Simon de Vallambert rappelle l'étymologie du terme, qui signifie en grec : « mauvaise habitude ». Cette *καχεξία* [*kakhexia*] constitue une disposition déséquilibrée – aqueuse, molle, lâche et blafarde – du corps. Ce dernier semble alors toujours « las et débile, accompagné d'une courte halene », dans un état proche d'un « commencement de disposition hydropique ». Ou bien encore (« autre espèce de cachexie »), l'enfant paraît trop « meigre, chétif, et en langueur »⁶⁶⁶. On le voit, la cachexie relève moins d'une maladie précise que d'un écart général par rapport à une certaine norme d'éducation et de santé. Elle exprime un mauvais *ethos* ou *habitus*. Le déséquilibre ne s'inscrit pas seulement dans le tempérament naturel de l'enfant, mais dans une mauvaise manière de vivre. Il s'agit d'une « intempérature froide et humide de toute l'habitude du corps » qu'il faut soigner non par un « remède » ponctuel, mais par un « régime de vie », appelant une réduction du sommeil, réglée selon l'âge de l'enfant. Implicitement, un portrait de l'enfant sain, robuste et actif, se dessine en filigrane – enfant dont l'éducation repose à son tour sur un régime de vie bien réglé, sur le retour quotidien d'un sommeil court et réparateur notamment. En grandissant, l'enfant doit ainsi réduire, sous la contrainte ou spontanément, son temps de sommeil.

Par conséquent, si Vallambert reconnaît la valeur du sommeil, en quantité et qualité, c'est d'abord et surtout lorsqu'il s'agit du nourrisson ou de l'enfant en bas âge. Pour l'enfant « déjà grandet », il faut combattre l'excès de sommeil autant que l'insomnie, ces excès étant considérés comme des maladies. Le « pédiatre » rejoint ici les conceptions du temps en matière d'éducation, celles-là-mêmes que Montaigne critique dans le chapitre XXVI du premier livre de ses *Essais*, intitulé « De l'institution des enfants ».

Ce chapitre des *Essais* prêche en faveur d'une nouvelle éducation, privilégiant la liberté et cherchant à retrouver le lien originel entre l'étude et le goût (selon l'étymologie latine du mot *studium*), entre l'apprentissage et le plaisir. Dans cette perspective, une place nouvelle est faite au sommeil et aux moments de délasserment. D'emblée autobiographique, la réflexion de Montaigne passe par le récit personnel des « premières institutions » que son père « avait apportées d'Italie »⁶⁶⁷. Ces dernières s'opposent à la pensée dominante de l'époque, alors mise en pratique dans les collèges français – « vraie geôle de jeunesse captive »⁶⁶⁸. Imaginant l'éducation parfaite d'un enfant virtuel, Montaigne déclare : « je ne veux pas corrompre son esprit à le tenir à la géhenne et au travail, à la mode des autres, quatorze ou quinze heures par jour, comme un portefaix »⁶⁶⁹. Il prend alors exemple sur son père, qui cherchait à élever l'âme de son enfant « en toute douceur et liberté, sans rigueur et contrainte », « jusques à telle superstition que, parce que aucuns tiennent que cela trouble la cervelle tendre des enfants de les éveiller le matin en sursaut, et de les arracher du sommeil (auquel ils sont plongés beaucoup plus que nous sommes) tout à coup et par violence, il me faisait

665 Vallambert décrit la cachexie soit comme un gonflement, une mollesse du corps de l'enfant (sorte d'hydropisie), soit comme un état de maigreur, de chétivité, de langueur. Cf. Simon de Vallambert, *op. cit.*, p. 308-310.

666 *Ibid.*

667 Montaigne, *Essais*, Paris, Gallimard, 1955, L. I, chap. 26, « De l'institution des enfants », p. 253.

668 Montaigne, *op. cit.*, p. 241.

669 Montaigne, *op. cit.*, p. 239.

éveiller par le son de quelque instrument; et ne fus jamais sans homme qui m'en servît. »⁶⁷⁰. Nous retrouvons ici l'héritage antique et médiéval du *Tacuinum sanitatis*, ainsi que les prescriptions de Simon de Vallambert.

Formé à bonne école, Montaigne imagine l'éducation de ses rêves. Dans un paragraphe court et dense, surgit une utopie éducative, où toute action (toute non-action même) concourt à l'étude, c'est-à-dire au goût que constitue l'étude, au développement physique et spirituel de l'enfant. Dans ce collège idéal, il y aurait à disposition de l'enfant : « un cabinet, un jardin, la table et le lit, la solitude, la compagnie, le matin et le vêpre, toutes heures lui seront unes, toutes places lui seront étude ; car la philosophie, qui comme formatrice des jugements et des mœurs, sera sa principale leçon, a ce privilège de se mêler partout »⁶⁷¹.

Selon cette logique binaire, faite d'oppositions complémentaires, le lit vaut à la fois avec et contre la table de travail. Pur moment de repos contre un pur moment d'activité. Le lit joue contre la table d'étude, en contrepoint, sur la même ligne mélodique que le jardin, la compagnie et le vêpre. Le temps du délassement ordonne sur un plan d'immanence l'exercice physique, le sommeil, le plaisir du jeu ou de la discussion, le moment vespéral du repos. Cette ligne mélodique joue avec et contre celle de la lecture et de l'apprentissage dans la solitude matinale. De manière plus étonnante encore, Montaigne intègre tous ces objets, lieux, moments et relations à une même discipline : l'étude, ou, plus précisément, cette étude qui « se mêle partout », la philosophie. Cette conclusion ne peut manquer de surprendre car, si pour l'enfant-philosophe « toutes heures [...] seront unes, toutes places [...] seront étude », alors même le temps du sommeil et des rêves, même la place du lit lui seront étude. Jachère du corps et de l'esprit, le délassement fait partie de l'étude au même titre que les moments d'apprentissage et de culture active, dans une perspective qui n'est pas sans faire penser aux découvertes modernes sur les vertus mnémoniques du sommeil. L'éducation rêvée par Montaigne ne se veut pas pour autant « laxiste ». Au contraire, elle implique de faire de chaque moment, même du sommeil, un exercice vertueux, à la manière stoïcienne. Il faudra accoutumer l'enfant « à tout », et parmi d'autres épreuves : « ôtez [...] toute mollesse et délicatesse au vêtir et au coucher »⁶⁷².

Les conceptions de l'humaniste sceptique, en matière de sommeil comme ailleurs, ne prennent jamais la forme du système. L'essai « Du dormir » développe, nous l'avons vu, un éloge du sommeil tout en nuances et contradictions ironiques. Il conclut par l'image fabuleuse du sage Epiménide qui aurait dormi d'un sommeil ininterrompu durant cinquante-sept ans⁶⁷³. Non sans ironie à nouveau, le chapitre sur l'institution des enfants tourne à l'autocritique afin d'expliquer l'échec de l'éducation paternelle. Parmi les raisons qui justifient la résignation de son père et l'envoi de Montaigne au collège de Guyenne, figure en bonne place l'étrange autoportrait en enfant « pesant, mol et endormi »⁶⁷⁴, victime d'une « langueur et paresse » naturelles⁶⁷⁵. Montaigne précise : « Le danger n'était pas que je fisse mal mais que je ne fisse rien »⁶⁷⁶. Il s'attarde assez longuement sur ce défaut de tempérament, pourtant allié à une liberté d'esprit et à une sûreté de jugement qui ne sont pas de moindres compensations. Il se dépeint comme un « champ stérile et incommode ». Mais l'autocritique tourne subtilement à la reconnaissance, car l'enfant léthargique possède certains traits du petit génie mélancolique :

670 Montaigne, *op. cit.*, p. 252.

671 Montaigne, *op. cit.*, p. 240.

672 Montaigne, *op. cit.*, p. 241 : « Si vous avez envie qu'il craigne la honte et le châtement, ne l'y endurez pas. Endurez-le à la sueur et au froid, au vent, au soleil et aux hasards qu'il lui faut mépriser; ôtez-lui toute mollesse et délicatesse au vêtir et au coucher, au manger et au boire; accoutumez-le à tout. Que ce ne soit pas un beau garçon et dameret, mais un garçon vert et vigoureux. »

673 Montaigne, *op. cit.*, L. I, chap. 44, « Du dormir », p. 382

674 Montaigne, *op. cit.*, I, 26, p. 252.

675 Montaigne, *op. cit.*, p. 254.

676 Montaigne, *op. cit.*, p. 252.

quoique j'eusse la santé ferme et entière, et quant et quant [avec] un naturel doux et traitable, j'étais parmi cela si pesant, mol et endormi, qu'on ne me pouvait arracher à l'oïveté, non pas pour me faire jouer. Ce que je voyais, je le voyais bien et, sous cette complexion lourde, nourrissais des imaginations hardies et des opinions au-dessus de mon âge. L'esprit, je l'avais lent, et qui n'allait qu'autant qu'on le menait ; l'appréhension, tardive ; l'invention, lâche ; et après tout, un incroyable défaut de mémoire. De tout cela, il n'est pas merveille s'il ne sut rien tirer qui vaille.

Tout en expliquant l'échec paternel par une humeur phlegmatique empreinte de mélancolie, Montaigne digresse opportunément et intègre au cœur de son explication sa contrepartie. Cette lourde complexion est propice à l'oïveté comme « aux imaginations hardies ». La lenteur, le retard, le défaut de mémoire sont les symptômes négatifs d'une vision, d'une imagination et d'une pensée précoces.

Aux récits personnels et utopiques de Montaigne, s'oppose la fable de l'enfance, différemment prodigieuse, de Gargantua (1532) : « il ne perdit heure quelconques du jour, ains [mais au contraire] tout son temps consommait en lettres et honeste savoir »⁶⁷⁷.

En quelques pages, Ponocrate soumet son jeune élève, jusqu'alors tombé dans la paresse et l'ignorance, à un tel nombre d'activités pédagogiques, que plusieurs jours ne suffiraient pas à contenir ce qu'une seule journée d'étude contient pour Gargantua. Une journée de géant. Réveil à quatre heures du matin, lecture de la Bible pendant la toilette du matin, prière. Le rituel du matin correspond aux conseils d'éducation donnés aux aristocrates comme aux gens d'humble condition par Erasme dans *La Civilité puérile* (1530). Silence et décence accompagnent le sommeil, tandis que la prière encadre le coucher et le lever, ainsi que la propreté :

Avant de poser la tête sur l'oreiller, fais le signe de la croix sur ton front et sur ta poitrine, recommande-toi au Christ par une courte prière. Fais de même le matin, aussitôt ton lever ; inaugure le jour par une prière. [...] Dès que tu te seras soulagé le ventre, ne fais rien avant de t'être lavé à grande eau le visage, les mains et la bouche.⁶⁷⁸

Les considérations météorologiques ouvrent la journée de Gargantua, ensuite vêtu, parfumé et peigné durant la répétition active des leçons du jour précédent. Les heures de lectures sont ponctuées de jeux divertissants et sportifs (balle, paume, pile trigone). Les exercices du corps et de l'âme s'équilibrent. Promenade, dîner « sobre et frugal »⁶⁷⁹, lecture et discussion au sujet des mets servis : l'enseignement se veut libre et pratique, lié à l'expérience. Les plus grands noms de la médecine et de la philosophie naturelle antiques – Pline, Dioscoride, Galien, Porphyre, Aristote, Élien, etc. – gouvernent les propos échangés. L'après-midi renouvelle et multiplie les activités du matin : toilette, prière, répétition, lecture, jeux (les cartes pour introduire aux mathématiques, notamment), apprentissage des différentes sciences mathématiques, dont la musique. Gargantua apprend à chanter, jouer du luth, de l'épinette, de la harpe, de diverses flûtes, de la viole et même du trombone ! Les activités intellectuelles sont équilibrées par la gymnastique du corps, l'art de la chevalerie comprenant l'équitation virtuose, le maniement des armes (hache, pique, épées diverses, dague, poignard et boucliers), le combat à main nue, la chasse, les jeux, la nage et la plongée, la navigation, l'escalade, le tir à l'arc, la course, la musculation, etc. La journée s'achève par une toilette renouvelée, une promenade enrichie de conférences sur la nature, un copieux souper, orné

677 Rabelais, *Gargantua*, texte établi et annoté par Pierre Michel, Paris, LGF, 1972, chap. XXIII, « Comment Gargantua feut institué par Ponocrates en telle discipline qu'il ne perdoit heure du jour », pp.153-165.

678 Erasme, *De Pueris*, « *De l'éducation des enfants* », suivi de *La civilité puérile* et de *L'Accouchée*, trad. P. Saliat, Paris, Klincksieck, 1990, p. 109. De manière comique, Rabelais inverse l'ordre des actions matinales, la prière précède « l'excrétion des digestions naturelles », laquelle s'accompagne du commentaire du passage écouté (Rabelais, *op. cit.*, p. 155).

679 Rabelais, *op. cit.*, p. 165.

de leçons et de propos savants et utiles. La musique, les divertissements (jeux de cartes) et la compagnie des lettrés ou des voyageurs succèdent aux prières du soir et précèdent l'observation du ciel nocturne (astronomie pratique), avant une dernière et brève (*sic*) récapitulation de « tout ce qu'il avoit leu, veu, sceu, faict et entendu au decours de toute la journée ». Enfin, l'action de grâce au Créateur sert de point d'orgue à ce titanesque emploi du temps. Et Rabelais de conclure : « Ce faict, entroient en leur repous » [ainsi fait, ils prenaient du repos]. Cette clause interrompt la suite pléthorique et haletante des actions quotidiennes par une pause inattendue autant qu'in vraisemblable. Comment pourrait-on jamais achever la liste et prendre du repos ? La mention du sommeil de Gargantua suscite la surprise et le rire. Il s'agit d'un paradigme impossible, celui de l'élève-modèle, dont l'hyper-activité confine à l'insomnie. Il témoigne non sans dérision d'une certaine conception limitative du sommeil, dont l'excès apparaît sinon dangereux (menant à la paresse⁶⁸⁰), du moins inutile au développement de l'enfant. Un temps mort, un temps de mort.

Cette dimension funèbre apparaît très nettement dans la peinture de l'époque, de manière à la fois positive et négative. Sommeil de l'Enfant Jésus mis à part, il faut attendre la toute fin du XVI^e siècle, pour qu'apparaissent, en Flandres, les premiers portraits funéraires d'enfants endormis. Dans ces peintures, il ne s'agit plus de l'Enfant divin, dont le sommeil préfigure la mort, et le réveil, la Résurrection. Il s'agit d'enfants individuels, couchés et parés, « ensevelis » dans un sommeil équivoque. Toutefois, ces œuvres s'inspirent également de la réversibilité propre à l'image léthargique : le dernier sommeil retourne au premier. L'ultime repos procure l'image apaisante d'une mort en elle-même inacceptable et difficile, sinon impossible, à représenter directement. Ce genre pictural suit le développement social et culturel d'un nouveau rapport à l'enfant, passant par l'affirmation d'un attachement affectif d'autant plus fort que la mortalité infantile est encore très élevée⁶⁸¹. Ces peintures singulières, à la fois touchantes et macabres, s'inscrivent dans le genre pictural du dernier portrait, prolongé au XIX^e siècle par la photographie⁶⁸².

Si l'art de la Renaissance ne représente pas, ou peu, d'enfants individuels endormis, elle abonde, en revanche, en images de *putti* endormis et, plus encore, en images de l'Enfant Jésus, adoré par la Vierge (parfois accompagnée des anges et d'autres saints) pendant son sommeil. Le groupe des « *Putti* endormis », au sens large, se divise à son tour en représentations d'Amours et de Cupidons assoupis, d'une part, et en allégories de la vie éphémère ou Vanités d'autre part. Cependant, les figures de *Putti* et d'Amours ne constituent pas, à proprement parler, des figures d'enfants. D'ailleurs il s'agit toujours dans ce double groupe de figures peu individualisées, voire stéréotypées (ainsi dans l'iconographie de la Victoire de Diane)⁶⁸³.

Dans la mesure toutefois, où ce motif domine, pour ainsi dire, la représentation du sommeil

680 La précédente éducation des « sorbonagres » conduit à l'ignardise et à la paresse, selon le distique de Maître Tubal : « Lever matin n'est point bon heur ; Boire matin est le meilleur ». Levé entre huit et neuf heures, Gargantua reste au lit à « paillarder », c'est-à-dire « se vautrer dans sa paille » (Rabelais, *op. cit.*, p. 139-141).

681 Un troisième type d'iconographie relie sommeil, enfance et mort. Il s'agit des représentations de « changelin ». Le récit d'origine est le suivant : profitant d'un écart de vigilance maternelle, un démon ou une fée s'empare du nourrisson endormi, lui substituant un double ou statuette (*idolum*, dans le cas de saint Étienne) parfois sous les traits d'un vieillard miniature. Martino di Bartolomeo a peint cet échange néfaste dans l'une des sept scènes de *La Légende de Saint Étienne* début du XV^e siècle (technique mixte sur peuplier, 74,3 x 58,8 cm), conservée au Städelmuseum de Francfort-sur-le-Main. Le Diable enlève saint Étienne nouveau-né dans les airs, simultanément remplacé par un simulacre à tête noire de diabolotin. Ce qui est alors mis en cause, c'est la vigilance maternelle, mais aussi la malveillance du démon qui toujours rôde. Sur le sujet, cf. Jean-Michel Doulet, *Quand les démons enlevaient les enfants. Les changelins : étude d'une figure mythique*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2003. Dans le cas légendaire d'Étienne, le rapt démoniaque se renverse en « irrésistible marche vers la sainteté du héros-victime » qui prêche en Asie et, pour premier miracle, ressuscite un mort (J.-M. Doulet, *op. cit.*, p. 99). Dans l'œuvre de Martino di Bartolomeo, une fois le diable démasqué, le saint fait brûler le « changelin », fils du diable.

682 Voir les catalogues d'expositions *Pride and Joy. Children's portraits in the netherlands, 1500-1700*, Jan Baptist Bedeaux & Rudi Ekkart (dir.), Ghent/Amsterdam, Ludion Press, 2001 et *Le Dernier Portrait*, Emmanuelle Héran (dir.), Paris, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 2002.

683 Nous abordons le groupe des Amours endormis dans la III^e partie (Eros et Hypnos). Celui des Vanités fait l'objet d'une étude séparée dans la IV^e partie (Derniers sommeils), de même pour la figure endormie du Christ Enfant.

enfantin, il nous est impossible de ne pas l'interroger dès à présent. Cette iconographie, large et variée, recouvre en partie celle des Nativités, des Vierges d'Humilité, des Vierges au Voile et se conjugue aux fonctions religieuses et privées de la peinture de dévotion. De manière générale dans ces peintures, le sommeil de Jésus semble à la fois protecteur et menaçant. L'enfant repose dans une sorte d'innocente sérénité, à l'abri dans les bras de la Vierge ou près d'elle. La douceur des gestes de sa mère, qui le berce ou prie devant et pour lui, trace autour de l'enfant une sorte de sanctuaire. Elle le sanctifie, c'est-à-dire qu'elle l'isole et le place dans l'espace sacré que dessinent le voile et le giron maternels, ou bien sur l'autel d'un parapet. En même temps, ce sommeil suscite l'inquiétude et le malaise, car le corps de l'Enfant, inerte et parfois blanchâtre, évoque le cadavre du crucifié. Certains attributs – animaux, objets, posture des deux personnages, contexte – renforcent cette prolepse tragique. Le sommeil de l'Enfant Jésus préfigure la Passion du Christ et la Pietà.

C'est ainsi que repose l'Enfant-Dieu⁶⁸⁴ au centre de *La Sainte Conversation* de Piero della Francesca, autrement appelée *La Vierge et des saints avec Frédéric de Montefeltro* (ill. 100). Le collier de corail rouge et la perle passés autour du cou de l'Enfant endormi symbolisent son innocence absolue et la Passion à venir. La Providence opère durant le sommeil, de manière souterraine, pendant cet état d'inconscience et de réceptivité absolues. Le jeu des mains des principaux personnages renforce ce dispositif providentiel. Saint Jean-Baptiste et saint Bernardin désignent tous deux la tête endormie du jeune Enfant, comme pour indiquer et louer son rôle à venir. Ils désignent du même geste le mystère divin. Presque féminine, la pose de l'Enfant est empreinte d'une certaine vénusté. Les mains en prière de la Vierge, élevées au-dessus de ce corps qui s'abandonne, et les plis de l'étoffe sur son giron renvoient au geste d'humble acceptation propre à l'Annonciation et à la conception de l'Enfant (*Ecce ancilla Domini*, « Je suis la servante du Seigneur⁶⁸⁵) – conception virginale symbolisée par l'œuf mystérieusement suspendu dans les airs.

Cependant, un tel sommeil ne témoigne pas seulement d'une fragilité native et des veilles maternelles. Au contraire, une grande force se dégage de ce corps d'enfant, endormi sur les piliers bleus et majestueusement drapés des genoux de la Vierge. Forme massive et solennelle qui suggère vivement l'image et l'idée d'un autel. *Corpus Christi*, le corps du Christ endormi évoque l'hostie rédemptrice, signe de salvation. La pose de Frédéric de Montefeltro, vu de profil et agenouillé en prière, comme un orant attendant de recevoir la communion, renforce cette hypothèse. Son heaume de seigneur et ses gantelets de métal reposent sur le sol en signe d'humilité. Aucun regard n'est échangé dans l'assistance, mais tous semblent absorbés par une profonde méditation intérieure, semblable à un sommeil éveillé, qui les détache du monde présent. Les paupières de la Vierge sont quasiment closes, comme celles de certains saints. La profondeur secrète du sommeil de l'Enfant se propage à tous les membres de l'assemblée sacrée, faite de silence et de recueillement⁶⁸⁶.

La *Madone au pré peinte* par Bellini au début du XVI^e siècle (ill. 101) associe un paysage rustique au genre des Vierges d'humilité. Assise sur le sol d'une campagne aux couleurs tempérées, la Madone en prière contemple l'Enfant endormi sur ses genoux, ceint du manteau bleu de la pureté, qui les caractérise tous deux. Paupières baissées, front lisse et calme, la douceur enveloppe le visage de la Vierge, tandis qu'un souffle léger gonfle son voile et passe à travers champs et nuages à l'arrière-plan. Ce souffle ne renvoie pas seulement à la saison printanière. C'est la fin de l'hiver, certes. Le temps s'adoucit, les arbres se couvrent des premières feuilles, un vent froid circule encore. Formule pathétique, ce souffle, qui anime le voile de la Vierge et plane au-dessus du corps inerte de l'Enfant, exprime l'Esprit divin, veillant sur les figures saintes et traversant le paysage, à la fois matériel et spirituel. Printemps symbolique ? Un corbeau observe la scène du haut de son

684 Ainsi, entre autres représentations de la contemplation par la Vierge de l'Enfant dormant : Bergognone, *La Vierge au voile*, conservée à la Pinacothèque Brera de Milan. *Luc 1, 1-20 : Apparuit autem illi angelus Domini, [...] Dixit autem Maria : Ecce ancilla Domini, fiat mihi secundum verbum tuum.*

685 *Luc 1, 38, Jérusalem*, p. 1482, *Vulgate*, vol. VI, p. 296.

686 Sur le symbolisme de l'œuf dans cette peinture, cf. Millard Meiss, « *Ovum Struthionis* : Symbol and Allusion in Piero della Francesca's Montefeltro Altarpiece », in : *The Painter's Choice : Problems in the Interpretation of Renaissance Art*, New York, Harper & Row, 1976, pp. 105-129.

perchoir – arbre hivernal, encore dépouillé de feuilles – dans l'angle gauche du tableau. Funeste présage, l'oiseau noir annonce la Passion du Christ et sa mort sur la croix. Au pied de l'arbre, un grand oiseau blanc, dans lequel la tradition interprétative a reconnu un pélican, ouvre les ailes en posture de combat. Il s'apprête à attaquer le serpent qui lui fait face. Ce détail animalier possède une forte charge religieuse. Le pélican nourrissant ses petits de sa propre chair figure, de longue date, la Passion et la Résurrection du Christ – le rachat des péchés du monde passant par le sacrifice de Dieu lui-même à travers son fils. Le serpent, animal démoniaque par excellence, symbolise lorsqu'il est combattu, voire écrasé, la défaite de l'hérésie⁶⁸⁷. Ici, le détail agonistique du pélican et du serpent vient relever et transformer le message funèbre du corbeau. Promesse rédemptrice, il évoque la Victoire de la foi chrétienne, la Vie Nouvelle libérée du péché. Au plan eschatologique, il suggère sans doute également la parousie, retour ultime et victorieux du Christ éternel. La citadelle et le couvent qui se profilent à la droite du tableau renverraient historiquement aux murailles de Feltre, à l'église et au couvent Santa Maria del Prato, dévoué à la vie active et hospitalière. En lien avec ce couvent, le détail du laboureur et celui des champs cultivés s'inscrivent, littéralement et métaphoriquement, dans le registre de la *vita activa*. Par ces associations figurales, le tableau invite le fidèle qui le contemple à faire sien le message salvateur du Christ, à le faire entrer en résonance avec sa vie quotidienne. Le sommeil de l'Enfant est placé au centre de cette méditation. Figure d'une mort divine et salutaire, il transfère ses qualités doubles et paradoxales au paysage qui l'environne, vaste prairie à demi hivernale, à demi printanière. Le sommeil de la nature et ses promesses d'éveil entourent la profonde léthargie de l'Enfant livide, une main repliée sur le haut du ventre. Le cycle des saisons devient source de méditation pour le spectateur chrétien. Il fournit un signe naturel, ordinaire et concret, permettant d'éclairer un mystère surnaturel, unique et lointain. La Madone et l'Enfant endormi surgissent devant le fidèle, sur le sol d'une campagne proche et familière, dans un miroir naturel conjuguant l'évidence aux évocations plus subtiles, l'arrivée du printemps au bestiaire symbolique.

La Madone du *Retable de Dresde* (ill. 102) paraît plus soucieuse. Dürer la représente au centre d'un triptyque où figurent, sur les volets, saint Antoine ermite et saint Sébastien. La peinture précède de quelques années celles de Bellini et s'inscrit dans un tout autre genre, celui du couronnement de la Vierge. Portant couronne et ostensor, de petits angelots – lointains descendants des anges de la chapelle des Scrovegni – voltigent dans l'espace de la chambre, certains même balaient le sol dallé et font pénétrer le spectateur dans l'arrière-chambre où travaille Joseph, le charpentier. L'image centrale du Retable s'ouvre comme une fenêtre sur l'Histoire sainte. Sur l'appui de cette fenêtre, au seuil du tableau, l'Enfant repose endormi. Son corps s'étend sur un grand oreiller rectangulaire et blanc, éventé par une sorte d'angelot, une poire à ses pieds et, dans l'angle droit, la Bible de Marie, aux pages feuilletées par l'air. La présence de l'éventail peut paraître incongrue. Quel rôle joue-t-il dans cette scène ? Le sens du sommeil s'en trouve-t-il infléchi ? En est-il transformé ou seulement renforcé ?

Selon André Chastel, l'éventail que secoue la petite figure verte au-dessus du Christ serait très précisément un chasse-mouches. Objet exotique, « plein de dignité au service du prince », cet instrument serait un attribut de prestige et de pouvoir en Orient, mais « il n'y a rien de noble en nos pays à chasser les mouches »⁶⁸⁸. Dans ce tableau, il évoque inmanquablement la présence mortifère des mouches et la décomposition des chairs cadavériques. Celles du crucifié. Le sommeil de l'enfant anticipe le dernier sommeil du Christ mort. Le corps du chétif bambin semble d'ailleurs très pâle et son ventre anormalement gonflé. Comme l'Enfant (plus tardif) de Bellini, sa main repose sur le haut du buste. Il en souligne la courbe. Le fruit mûr et ce corps livide prennent l'inflexion métaphorique des signes de la Passion. Ils évoquent à nouveau la mort du Christ, crucifié pour le rachat du péché que symbolise le fruit, pomme ou poire, placé en évidence sur le parapet. Le coussin blanc sur la

687 Cf. Par exemple *La Vierge écrasant le serpent* du Caravage, conservée à la Galerie Borghese, interprétée dans « La signification d'un tableau du Caravage » d'E. Mâle, in : *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, t. 47, 1930, pp. 1-6.

688 André Chastel, *Musca Depicta*, Milan, Franco Maria Ricci Editore, 1994, p. 44.

Pierre du mur renvoie dès lors au linceul couvrant le cadavre sur la pierre du tombeau. Le souffle d'air agité par l'ange fait tourner les pages du Livre, opérant un passage littéral des premiers chapitres aux derniers de l'Évangile.

Mais nous avons déjà rencontré ce genre d'éventail et il possédait alors des qualités autrement bénéfiques. C'était dans le *Tacuinum Sanitatis*. L'éventail servait alors d'adjuvant au sommeil, permettant de le modérer en le rafraîchissant. On le retrouve également sur l'enluminure du repos dans le manuscrit de Bruxelles⁶⁸⁹. Dans la médecine antique et jusqu'à la Renaissance, nous l'avons vu, le sommeil apparaît comme un refroidissement extérieur, toute la chaleur se concentrant à l'intérieur du corps. Il s'agit donc de veiller au rafraîchissement de l'air autour du dormeur, afin d'empêcher la rétention trop longue de chaleur et d'aider le processus de la digestion comme celui de la purification du sang en faisant circuler les esprits dans le corps. Grâce à cette ventilation, une chaleur tempérée se diffuse, rapide et homogène, à toutes les parties du corps et le sommeil bien réglé pourra accomplir, sans écart pathologique, son œuvre restauratrice. Alors, chasse-mouche symbolique autant que funeste ? Ou bien simple éventail, c'est-à-dire adjuvant et remède ? Se pourrait-il que la petite figure verte et angélique veille sur le sommeil de l'Enfant et chasse les humeurs néfastes de son corps fragile, tout en annonçant, par l'envol des pages tournées, sa crucifixion et sa mort futures ? L'inquiétude et le recueillement maternels ajoutent à la tension de l'atmosphère, dans un cadre pourtant domestique et familial. Le souci à la prière confiante se mêle. Pour le moment, semble-t-il, l'ange écarte d'un geste trivial la menace léthargique et mortelle. La Vierge, par l'acte spirituel de l'oraison, l'ange, par l'action physique de l'éventail : chacun veille sur la vie de l'Enfant. Pourtant, les pages de l'Évangile sont en train de tourner. Les signes – mots et présages – forment l'image de la Passion à venir. Dürer donnera une seconde version du sommeil de l'Enfant dans une peinture associant la figure de sainte Anne, pensive et mélancolique, au groupe plus serein de la Vierge et de l'Enfant endormi (ill. 103).

Cette peinture plus tardive pourrait s'inspirer des *Vierges à l'Enfant endormi* (ill. 104 et 105) peintes par Mantegna, au milieu et à la fin de sa carrière. Ces tableaux de petite taille s'inscrivent dans le registre de la dévotion privée. Ils dramatisent le sommeil de l'Enfant, figure « d'une mort annoncée », par un cadrage resserré plaçant l'étreinte mariale dans le droit fil des Pietà et déplorations du Christ mort. Dans les deux peintures, le regard mélancolique de la Vierge donne une tonalité grave et tragique à la composition, toujours très douce, passant par la forme circulaire de l'enveloppement, renforcé par le voile doré ou le manteau sombre. Le geste des mains se transforme sensiblement d'une peinture à l'autre. La caresse de la Vierge, soutenant le front lourd de l'Enfant dans la première œuvre (ill. 104) descend le long du corps, qu'elle soutient toujours, dans la seconde (ill. 105), tandis que la main gauche ne se fait plus seulement protectrice et rassurante, mais effectue un geste étrange du pouce et de l'index. Elle relève le menton de l'Enfant en entrouvrant sa bouche. Comme si l'Enfant risquait de sombrer dans un sommeil de mort, comme s'il fallait l'aider à retrouver son souffle et le maintenir – pour combien de temps ? – en vie. Car il ne doit pas mourir, pas tout de suite du moins. Le visage mélancolique de la mère (ill. 104), plongée dans un état de triste résignation, contraste avec le geste prévenant de sa main. Les fines bandelettes qui emmaillotent le bambin – paisible et profondément endormi dans la première œuvre, plus agité dans la seconde – laissent transparaitre celles du futur linceul. Les visages se touchent, le corps de l'enfant se trouve embrassé dans le sein de la Vierge – variation sur le thème byzantin des Vierges *glykophilousa*. Mais, comme pour les Pietà, cette étreinte maternelle ne peut éloigner la coupe de la Passion. Elle ne rend que plus émouvante et accablante la tristesse de la Vierge, *mater dolorosa*.

Les Vierges au voile du Bergognone (ill. 106) et du Garofalo (ill. 107) paraissent plus sereines. Leur geste n'est plus celui de la prière. Mais, tout en tenant le voile, blanc ou transparent, entre le pouce et l'index, leurs mains semblent bénir l'Enfant pendant son sommeil. Le Garofalo (ill. 107) s'est certainement inspiré de l'œuvre de son prédécesseur, ou bien d'une œuvre voisine. La

689 Dans cet ouvrage, rappelons-le, un personnage éveille le dormeur dans son lit, à la page « sommeil ». À la page « repos », deux pages remplissent cette fonction auprès d'un homme, assis dans une cathèdre, au retour de la chasse.

composition en témoigne, avec le paysage miniaturisé dans le cadre de la fenêtre – tableau dans le tableau – et la posture de la Vierge devant l'Enfant. La sombre palette chromatique du Bergognone (ill. 106), pourpre et blanche dans un écrin ténébreux, confère à la scène toute sa dimension dramatique. La pomme colorée, soigneusement placée dans l'angle droit sur le parapet de pierre, rappelle, de manière discrète mais sûre, la charge symbolique du sommeil. La mort du Christ, dernier sommeil, viendra racheter le péché du monde, auquel la pomme, fruit défendu, fait allusion. Les draps blancs du petit lit, confectionné à même la pierre, évoquent linceul et pierre sépulcrale. Sur cet autel, le dévoilement du corps endormi suggère la consécration et l'élévation de l'hostie. En effet, la pratique de l'élévation de l'hostie s'était largement diffusée en Europe depuis les XIII^e et XIV^e siècles, en réponse aux « hérésies contre la Présence réelle du Christ au Saint Sacrement ». Ce rite permettait aux fidèles de « voir le Corps du Christ [...] en guise de profession de foi bien concrète. Sur décret d'Eudes de Sully vers 1200, l'élévation trouve sa place liturgique, pendant la messe, au moment précis où le prêtre consacre l'Hostie : *Hoc est Corpum meum*, « Ceci est mon Corps ». En France et Angleterre, l'on tend même habituellement « un drap noir derrière l'autel pour que l'Hostie blanche ressorte mieux »⁶⁹⁰. Dans les peintures du Bergognone et du Garofalo, en revanche, il s'agit d'un voile brillant ou d'un drap blanc, creusé d'ombre, mais la logique est analogue, puisqu'ils forment un écrin autour du Christ endormi. Chez le Garofalo (ill. 107), la palette suave, claire et variée, va de pair avec un relâchement du corps de l'Enfant, qui semble sur le point de glisser, hors de son berceau. L'impression de chute léthargique est rendue par l'abandon du corps endormi, jambe et bras droits obliques, et par le mouvement inhérent au berceau – entre basculement et bercement. Cet effet se trouve renforcé par un fort rendu illusionniste, auquel concourent la facture générale du tableau, sa mise en abîme, la vue en léger surplomb et, surtout, l'ombre du drap et de la jambe. Ainsi mise en relief, la petite jambe semble sortir hors du berceau et de la peinture. Ce jeu de bascule ne met pourtant pas en danger le corps de l'Enfant, paisiblement endormi sur un monceau d'oreillers. Faut-il y voir un effacement du sens dramatique ? S'il ne tombe pas, le corps descend bel et bien vers le spectateur. Le dévoilement qu'opère le geste délicat de la Vierge fait office d'ostension. Il présente et sanctifie le corps, ou plutôt le visage, du Christ.

Cette précision fait surgir l'invention subtile du Garofalo. En effet, ce geste singulier ne joue plus sur la transparence du voile comme chez le Bergognone, mais détache et détoure en partie le visage du Christ, dans le creux du tissu blanc. Derrière ce faciès encore poupin transparait, par le biais du tissu qui l'entoure, la sainte Face de l'Homme de Douleur, recueillie par le voile de Véronique⁶⁹¹. Le geste de la Vierge se rapproche tout particulièrement de celui de Véronique dans le *Triptyque de Jan Floreins* (1479) et le *Diptyque Bembo* (1480-83) d'Hans Memmling⁶⁹². Le drap blanc du lit et le voile de la Vierge s'associent pour former autour du corps de l'enfant, un chiasme imaginaire fait du Saint Suaire (présentant le corps entier du Christ) et du voile de Véronique (présentant son visage seulement), à la fois linge funéraire et icône miraculeuse, « acheiropoïète », c'est-à-dire divine, non faite de main d'homme. Par cette double évocation, le tableau de dévotion se charge d'une puissante efficacité. L'adoration du mystère de la Passion, à travers le sommeil de l'Enfant, se double d'une croyance aux pouvoirs de l'image vraie⁶⁹³.

690 Nicolas Buttet, *L'Eucharistie à l'école des saints*, Paris, Éd. de l'Emmanuel, 2000, pp. 236-237. Il faut distinguer l'élévation de l'hostie au cours de la messe de l'ostension de l'hostie sur l'autel, qui n'est plus liée à la célébration mais à l'adoration eucharistique. L'ostensoir, d'abord utilisé en procession, est alors exposé sur l'autel, offert à la dévotion privée des fidèles. Sur le sujet, cf. Xavier Léon-Dufour, *Le Pain de la Vie*, Paris, Seuil, 2005.

691 Cf. Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, éd. ci., p. 248. Dans ce récit, Véronique apporte une toile à un peintre pour qu'il réalise le portrait de Jésus, qui lui « manquait fort ». Mais elle rencontre le Christ lui-même sur son chemin. Ce dernier appuie son visage contre la toile : son image y reste gravée. Véronique propose à Volusien d'apporter l'image sainte à l'empereur Tibère pour le guérir, s'il fait preuve de dévotion (c'est le cas dans la légende).

692 Dans certaines peintures, le voile de Véronique est transparent, comme celui de la Vierge dans l'œuvre du Bergognone, mais la tradition iconographique retiendra l'association du voile avec le suaire et présente également le voile de Véronique isolément, à la manière d'un linge blanc, relevé par les coins supérieurs comme dans la peinture du Garofalo, ainsi dans les peintures postérieures de Domenico Fetti et Francisco Zurbaran.

693 Sur le sujet, cf. Hans Belting, *La vraie image. Croire aux images ?* trad. Jean Torrent, Paris, Gallimard, 2007.

Dans son article sur la *Vierge au voile* de Paul Coeck d'Alost, Anne Malherbe rappelle que ce genre pictural connaît une fortune redoublée dans le sillage des dévotions au Saint Suaire. « En 1506, Jules II prononce des indulgences plénières liées à la dévotion envers la relique. Plus tard, dans la nuit du 3 au 4 décembre 1532, un incendie fait rage dans la Sainte-Chapelle de Chambéry où le Suaire [de Turin] est conservé. La relique est sauvée et, en dépit de marques laissées par les flammes, l'image du corps est intacte. L'événement, considéré comme miraculeux, provoque la fortune définitive du Suaire, désormais tenu pour le linceul véritable du Golgotha »⁶⁹⁴. Dans la peinture que nous étudions, il ne s'agit à proprement parler du suaire de Turin, mais le peintre ne représente pas non plus, de manière précise et littérale, le voile de Véronique. La métaphore opère, par la reprise du motif gestuel qu'elle cite et traverse. La Madone en Véronique dévoile le corps de son Enfant endormi, vivante image du cadavre crucifié. Voile et drap blanc figurent ensemble les jalons distincts de la Passion, voile de Véronique et linceul sacré, que la tradition tend d'ailleurs parfois à confondre. Dans ce tableau comme dans *La Vierge au voile* de Paul Coeck, « le traitement illusionniste du motif qui semble pouvoir être touché par le dévot, atteint par son baiser d'adoration, est le substitut même de la relique » et possède une efficacité comparable⁶⁹⁵.

Par des voies très diverses donc, Piero della Francesca, Bellini, Dürer, Mantegna, le Bergognone et le Garofalo, parmi tant d'autres, construisent la figure dramatique et dialectique du Sommeil de l'Enfant, à la fois annonce funèbre et promesse de Salut. Leurs peintures étoffent la dimension figurale du sommeil, par déplacement métaphorique, attribut ou détail symbolique, correspondance naturelle et culturelle, analogie formelle. En outre, cette riche iconographie trace un lien privilégié entre le sommeil enfantin et la menace de la mort, ce qui explique sans doute la rareté (voire l'absence) des représentations quotidiennes et sereines d'enfants endormis à cette époque.

Avec le sommeil de l'Enfant, une constante se dégage que l'analyse de la vieillesse léthargique doit venir questionner. L'image de l'enfant endormi nous paraît désormais liée – à travers celle du Christ – aux menaces concrètes que constituent la vulnérabilité aux maladies, la forte mortalité infantile et la condamnation aux limbes pour les enfants morts non baptisés. Or, par définition, le sommeil de vieillesse semble côtoyer plus directement encore la menace de la mort. Pourtant, la décrépitude physique et le sommeil des vieillards ne représentent pas seulement les prémices de la mort. Une ligne symbolique, entrevue chez les Ancêtres du Christ dans la chapelle Sixtine, se profile entre le sommeil de vieillesse et la figure invisible d'une mort toute spirituelle.

b. S'endormir, vieillir. De la symbolique du péché au problème humoral.

« O combien luy desplaist ce vieillard que le Somme,
Sur les plumes d'un lit si froidement assomme,
Languissant de vieillesse, en un lit ocieux »⁶⁹⁶

La vieillesse rassemble à la fois des figures actives et laborieuses, passives et languissantes, parfois infirmes, malades, mourantes. Laideur d'un corps tombé en ruine ou beauté majestueuse qu'accorde la sagesse, la représentation du grand âge ne passe pas toujours par la métaphore léthargique de la mort. Pourtant nombre d'images associent vieillesse et sommeil, et ce de manière apparemment privilégiée. La correspondance est-elle purement contingente, le fait de dormir affectant tous les âges, ou bien y va-t-il d'un lien plus essentiel ? La reconnaissance d'une part plus

694 Anne Malherbe, « La Vierge au voile », *Labyrinthe* n°4, 1999 ; URL : <http://labyrinthe.revues.org/index292.html>.

695 Bien que le contexte culturel et stylistique diffère, la formule d'Anne Malherbe convient tout particulièrement à la métaphore picturale du Garofalo.

696 Ronsard, *Hymne de l'Esté*. Poème cité par Christine Pigné dans son article, « Hypnos et Thanatos : une association traditionnelle renouvelée à la Renaissance », *L'information littéraire*, 2008/4 vol. 60, p. 28, note 87. L'auteur précise qu'il s'agit d'une prosopopée de la Nature, que le sommeil de son vieil époux, le Temps, impatiente.

grande de sommeil relève-t-elle seulement des conceptions physiologiques et médicales de la Renaissance, ou bien, en outre, de certaines considérations sociales quant au rôle que le vieil homme et la vieille femme doivent ou peuvent encore jouer dans la cité ? Les gravures des âges de la vie offrent un aperçu des fonctions propres à cet âge. Si notre époque lie de préférence la vieillesse, dont le nom même semble déplacé, au repos et à ses « maisons », qu'en est-il pour les hommes et les femmes de la Renaissance ? Par ailleurs, les représentations de la vieillesse ne sauraient constituer de purs documents historiques et descriptifs. Il s'agit bien souvent de métaphores. Ainsi, le sommeil du vieillard peut valoir comme allégorie ou symbole du déclin dans l'inaction, l'acédie ou la paresse, voire le péché. La représentation du vieillard endormi n'est pas d'emblée réaliste. Commençons donc par revenir sur cette fausse évidence avant de nous pencher sur les images médicales et sociales de la vieillesse endormie. En quel sens l'image du vieil homme endormi peut-elle constituer un emblème du péché ?

Dans l'imaginaire chrétien, la figure originelle du vieil homme (et non du Père) ou de l'homme vieillissant, est celle d'Adam. Piero della Francesca lui donne un visage empreint à la fois de douleur et de dignité dans la fresque d'Arezzo (ill. 108) : Adam et Eve sont représentés de profil, leurs chairs tombantes, desséchées. Ce sont les derniers moments des premiers pécheurs. « *Adam vécut en tout neuf cent trente ans et mourut (Genèse 5, 5). Avec le premier homme apparaissent le problème de la vieillesse et le scandale de la mort* »⁶⁹⁷. La vieillesse est donc par principe associée au péché originel, l'homme est désormais mortel et de multiples douleurs viennent l'assaillir. La vieillesse symbolise cette mort à venir et le cortège de souffrances qui accompagneront l'homme sur la Terre. Georges Minois résume ainsi les données du problème : « Image du péché, symbole de la décrépitude du monde, subissant la malédiction divine en conséquence du péché originel, le vieillard se doit d'être misérable, laid et souffrant. [...] Un vieux en bonne santé n'est pas conforme au plan divin »⁶⁹⁸. Le vieil Adam de Piero della Francesca, l'œil fixe et la barbe blanche, attendant la mort, trouve dans la gravure postérieure de Cristofano Robetta (ill. 30) un portrait de jeunesse en homme laborieux et fatigué. Cet imaginaire du péché s'intériorise avec la figure néo-testamentaire du « vieil homme », personification du péché, mais aussi de l'Ancienne Loi, celle de Moïse, que le Christ est venu renouveler (*Rom. 6, 6 ; Col. 3, 9-10 ; Ép. 4, 22*). « Le vieil homme, c'est le pécheur qui doit se régénérer dans la pénitence ; la jeunesse est au contraire la fraîcheur de l'homme nouveau, sauvé par le Christ. Le péché, le mal sont aussi hideux que des vieillards, et, comme la vieillesse, ils mènent vers la mort »⁶⁹⁹. Autrement dit, le rapport entre vieillesse et péché n'est plus seulement celui de l'effet à la cause, du symptôme au mal, mais également un rapport de signifiant à signifié, un rapport symbolique où l'image du vieil homme apparaît comme le signe le plus efficace du déclin moral. La décrépitude physique n'est pas seulement l'indice mais l'emblème de la déchéance morale.

Un deuxième niveau de sens apparaît cependant à travers le terme d' « ancien », qu'il s'agisse de l'Ancêtre ou de l'Ancienne Loi que la Nouvelle régénère. Comme nous l'avons vu, dans les lunettes et voûtaines de la chapelle Sixtine (ill. 73a-e), Michel-Ange a placé les Ancêtres du Christ, autant de familles juives en exil, figures anticipatrices de la sainte Famille. Les Anciens relient ainsi le Christ au premier homme, le rédempteur au pécheur. La vieillesse introduite par Adam prend alors une autre dimension, dialectique. Pour reprendre le mot de saint Augustin : *felix culpa*, « heureuse faute » que celle qui permet la venue du Christ et le Salut du monde. Ainsi, la Loi nouvelle dépasse l'ancienne mais, par là-même, se fonde sur elle et la rend nécessaire. Homme nouveau, le chrétien implique le vieil homme, sa foi ne va pas sans péché, la sainteté même n'est pas angélique mais passe par la filiation adamique. Renaissance et jeunesse spirituelles succèdent ainsi à la vieillesse native du péché, héritage inaliénable. À ce paradoxe vient se nouer la métaphore du réveil intérieur. Nous l'avons évoquée plus haut. Les apôtres endormis à Gethsemani offrent

697 Georges Minois, *Histoire de la vieillesse en Occident, de l'Antiquité à la Renaissance*, Fayard, 1987, p. 23.

698 G. Minois, *op. cit.*, p. 176.

699 G. Minois, *op. cit.*, p. 172.

l'image paradigmatique du sommeil spirituel dont le chrétien doit s'éveiller. Dans *Le Mystère de Jésus*, Blaise Pascal écrit : « Jésus sera en agonie jusqu'à la fin du monde. Il ne faut pas dormir pendant ce temps-là ». Le sommeil induit en tentation, il éloigne de Dieu disciples et fidèles. Il empêche « l'imitation de Jésus-Christ ». L'iconographie de l'Agonie à Gethsémani fait surgir de nouveaux rapports entre sommeil, vieillesse et péché.

Parmi les apôtres qui accompagnent le Christ sur le Mont des Oliviers, Pierre prend souvent les traits du plus âgé. Dans la majeure partie des cas, la différence d'âge des trois apôtres n'est pas significative quant aux degrés éventuels d'intensité de la tentation. En revanche, les trois âges en présence – jeunesse de Jean, maturité de Jacques et vieillesse de Pierre – rapproche ces trois dormeurs de l'iconographie des rois mages au message universel. La Bonne Nouvelle de la naissance de Jésus s'adresse à l'humanité entière, rassemblée à travers les trois âges incarnés par les mages. De même, la tentation et le péché concernent l'ensemble de l'humanité à travers les trois apôtres. Quelques tableaux, cependant, semblent attribuer le sommeil le plus lourd au vieillard Pierre. Par rapport au *Jardin des Oliviers* de Londres, où les disciples sont allongés de façon similaire, semblables aux strates horizontales de la roche (ill. 109), Mantegna varie davantage les postures des trois endormis dans le *Triptyque de san Zeno*, peint quatre ans plus tard (ill. 110). Le peintre redresse le plus jeune des apôtres, saint Jean, en lui donnant une pose mélancolique, le visage appuyé dans le creux de la main, le bras accoudé à la roche, la bouche légèrement entrouverte. Dans le *Christ au Jardin des Oliviers* (ill. 111), Giovanni Bellini accentue encore cette variation des postures : le plus jeune apôtre, Jean, s'adosse à la roche, la nuque inclinée en arrière, le second dans l'âge, Jacques, se recroqueville sur lui-même, la tête penchée sur ses bras, tandis que le plus âgé, Pierre, est vu en raccourci, les jambes repliées, le dos et la tête complètement étendus contre le sol. A l'ordre logique de « lecture » de l'image, de gauche à droite, s'ajoute ainsi l'ordre temporel des âges de la vie, le regard allant du plus jeune au plus âgé des apôtres. L'ordre chronologique de l'endormissement vient approfondir le sens de la séquence : depuis l'inclination du col en arrière, jusqu'au profond sommeil du corps étendu sur le sol, en passant par le stade de la somnolence, la tête plongée en avant, les bras croisés. La durée, les modes et les moments du sommeil sont rejoués et différenciés par les âges de la vie. Giovanni Bellini trouve ainsi le moyen d'approfondir la dimension temporelle du drame, en produisant un effet de durée. Dès lors, il retrouve le sens spirituel de la vieillesse comme symbole du péché, car plus l'apôtre cède à la tentation du sommeil, plus son corps, miroir de l'âme, décline et vieillit.

Le *Christ au Jardin des Oliviers* de Pieter Coecke Van Aelst (ill. 112) tisse de nouvelles correspondances. Ce maître anversois avait séjourné en Italie dans sa jeunesse. Dans son œuvre, la posture de saint Pierre endormi est particulièrement intéressante. Il sert de figure de seuil : accoudé à la souche d'un arbre mort, au premier plan, assoupi dans la pose du mélancolique et enveloppé d'un grand drapé rouge qui attire le regard. La composition est d'autant plus étonnante que la prière du Christ se trouve située au troisième plan. La couleur verte de son drapé, une couleur froide, donne à sa figure une dimension de retrait. Les habits rouges et blancs des disciples focalisent davantage l'attention. Autre détail étrange, la souche d'arbre mort qui marque le seuil du tableau fait presque obstacle au regard. Elle introduit une ligne de faille que prolongent plus loin la roche de la montagne et l'olivier. Elle fissure et menace l'unité du tableau. Ce motif de la souche d'arbre, singulier dans ce contexte, évoque l'arbre de Jessé et, par métonymie, les arbustes ou souches d'arbre des Nativités (ill. 79) ou d'autres scènes généalogiques, comme *La Création d'Eve* de Michel-Ange (ill. 137), où Adam figure assoupi contre le tronc de l'arbre mort. Cet arbre, vivant ou suggéré par son vestige, symbolise la généalogie matérielle du Christ, égrenée par Luc et Matthieu au début de leurs Evangiles et qui relie le Christ, grâce à la reconnaissance de Joseph, à David, Abraham et Adam. Cette généalogie relie également l'Ancien au Nouveau Testament, et du même fait, le vieil homme à l'homme nouveau, le pécheur au rédempteur, comme le suggère la présence indicielle de la souche desséchée dans la peinture de Pieter Coecke Van Aelst. L'arbre de Jessé, symbole vivant de la descendance promise, s'inverse en trace généalogique et signe dialectique : la

souche (ill. 112) renvoie à l'ascendance matérielle du Christ mais aussi à son dépassement à travers la Rédemption. Aussi, le regard de Jésus en prière se dirige-t-il vers le calice de la Passion, posé au faite de la montagne, avant de se perdre au loin dans le feuillage d'un jeune olivier, poussé dans l'anfractuosité rocheuse. C'est d'ailleurs la figure de Jean endormi, le plus jeune des disciples, qui se trouve au pied de l'olivier. Placé à l'arrière-plan, dans le registre supérieur, Jacques ferme l'espace de la prière par son corps, étrangement étendu sur le côté. Il barre la route au cortège de Judas. Dans le registre inférieur de l'image, l'Agonie du Christ et sa Passion à venir sont encadrées par les symboles de l'arbre mort et du vert olivier, que renforcent les figures du vieil et du jeune apôtre.

Dans certaines Nativités, Joseph est lui aussi représenté en vieillard endormi, mis à l'écart par son grand âge et par cette torpeur qui le relie aux Ancêtres du Christ. La barbe blanche ou grisonnante, il dort parfois pesamment accoudé ou adossé, tantôt à un arbre (ill. 77 & 79), tantôt à un rocher (ill. 80). Sa position l'intègre et l'exclut à la fois de l'image⁷⁰⁰. Ici encore, l'arbre renvoie, par métonymie, à l'autre sommeil, celui de son ancêtre Jessé. Il figure implicitement, à l'autre bout des racines, la généalogie matérielle du Christ qui unit Joseph à David – fils de Jessé, lui-même descendant de Booz, un autre endormi – jusqu'à Abraham. L'arbre communique, de manière souterraine, d'une figure à l'autre, portant le fruit de la promesse à travers Jésus nouveau-né, « rameau » jailli de la « souche de Jessé » (*Isaïe* 11, 1). L'arbre de la généalogie matérielle – figure arborescente du peuple élu – se prolonge et s'interrompt avec Joseph. Sa vieillesse même en fait un arbre sec, pourtant appelé à reconnaître le fruit divin d'une épouse vierge. Le Christ, fils de Dieu, appartient à cette généalogie qu'il dépasse en même temps, jusqu'à la faire éclater. C'est sans doute l'une des raisons pour lesquelles, l'iconographie de l'arbre de Jessé, qui se fonde pourtant sur cette généalogie matérielle, substitue à la figure de Joseph, celle de Marie (placée sous la cime du Christ dans la verrière de l'abbatiale de Saint-Denis)⁷⁰¹. « Face à son épouse parée de toutes les grâces, et désormais considérée comme exempte du péché originel par un nombre grandissant des clercs et des fidèles, le discret Joseph ne pouvait que s'effacer »⁷⁰². Mieux, sa vieillesse et sa torpeur le vouaient à rester dans l'ombre.

Dans *l'Adoration des bergers* peinte par Mantegna (ill. 79), en revanche, l'arbre dresse au-dessus de Joseph et de la Vierge son feuillage garni de fruits dorés – oranges ou pommes. Faut-il y voir un signe de fécondité, étonnamment lié au sommeil de Joseph ? Dans l'article qu'il consacre à cette « image ambiguë »⁷⁰³, Paul Paysan invoque la fertilité du sommeil, qui n'est pas seulement « le moment privilégié de la révélation divine, mais également peut-être, de façon moins paradoxale qu'il n'y paraît, celui de l'engendrement : pensons à la création d'Ève, tirée du corps d'Adam endormi, ou encore à l'iconographie de Jessé endormi, l'arbre de la descendance jaillissant de son ventre »⁷⁰⁴. Pourtant, malgré leur filiation et la présence de l'arbre, la figure de Joseph n'équivaut pas à celles de ses ancêtres, Adam, Jessé ou encore Booz, qui trouvèrent la fécondité en dormant – respectivement par création divine, vision d'une descendance, étreinte fertile malgré la vieillesse⁷⁰⁵. Par conséquent, mieux vaut souligner les différences plutôt que les ressemblances entre ces figures.

700 Michel-Ange reprend cette division spatiale dans le célèbre *Tondo Doni* (1506-1508), où l'on retrouve les attributs du manteau jaune, de la barbe blanche et de la pierre séparatrice (ici un muret). La figure de Joseph renvoie alors à l'ère *Sub Legem*, temps médiateur entre celui qui précède la loi de Moïse (*Ante Lege*) et celui qui succède à la venue du Christ (*Sub Gratia*).

701 Sur les raisons politiques et culturelles motivant le choix de Suger (en faveur de la dynastie capétienne et du culte mariale), cf. A. Lavaure, *op. cit.*, chap. 3 « Joseph éliminé de son arbre généalogique pour la gloire de Marie », pp. 99-105.

702 A. Lavaure, *op. cit.*, p. 102.

703 Paul Paysan, « Ridicule ? L'image ambiguë de saint Joseph à la fin du Moyen Âge », *Médiévales*, n°39, 2000, pp. 96-111.

704 P. Paysan, *op. cit.*, p. 103.

705 Cf. Victor Hugo, « Booz endormi », poème de *La Légende des siècles* : voyant en songe « un chêne / Qui sorti de son ventre, allait jusqu'au ciel bleu ; / Une race y montait comme une longue chaîne ; Un roi chantait en bas, en haut mourait un dieu ». Le songe de la descendance promise engendre, auprès du vieil endormi, la venue de Ruth, jeune femme féconde et dont le regard nocturne interroge la moisson étoilée, renouvelant au ciel la promesse de fertilité.

En effet, l'arbre sec peint par Gentile da Fabriano symbolise davantage la stérilité du vieillard Joseph, assoupi pendant la Nativité (ill. 77). De même chez Mantegna (ill. 79), l'arbre sur lequel Joseph s'endort, songeur ou mélancolique, possède un tronc en « Y », figure classique du *bivium*, où le chemin se dédouble. En l'occurrence, la branche placée devant Joseph présente le moignon d'un rameau coupé, sans feuilles ni fruits. Le second, au contraire, propage son feuillage touffu et ses fruits mûrs derrière lui, près de la Vierge entourée d'anges. Dans une telle œuvre, la fécondité du sommeil de Joseph est rien moins qu'évidente. Elle relève d'une rupture, celle d'une paternité ambiguë, terrestre mais sans lien de sang. Vieillesse, sommeil, arbre à demi-mort, ces trois éléments confèrent à la figure de Joseph une dimension généalogique paradoxale, entre Jésus et Adam, entre le rédempteur et celui par qui le péché est arrivé. À travers cette brisure fondamentale, l'idée vétéro-testamentaire du lignage du peuple élu se perpétue tout aboutissant à son terme.

Pourtant si les Évangiles évoquaient les sommeils et les songes de Joseph, il ne précisaient pas son âge. Les textes apocryphes comblent cette lacune. Le *Protévangile de Jacques* (c. 150) fait de Joseph un « vieillard, tandis que [Marie] est une jeune fille », âgée de douze ans⁷⁰⁶. Un homme veuf, déjà doté d'une progéniture et incapable d'enfanter à nouveau – « la risée des fils d'Israël »⁷⁰⁷. L'*Évangile du Pseudo-Matthieu* (VI^e–VII^es.) renforce le trait :

Je suis un vieillard et j'ai des fils, pourquoi me donnez-vous cette fillette, ma petite-fille d'après son âge, et qui est même plus jeune que mes propres petits-enfants ?⁷⁰⁸

*L'histoire de Joseph le charpentier*⁷⁰⁹ « rapporte également la maladie et la mort de Joseph à cent onze ans ainsi que son ensevelissement, comblant de la sorte le vide des Évangiles canoniques où il n'est plus question de lui après la venue de Jésus au milieu des docteurs dans le Temple de Jérusalem »⁷¹⁰.

Par sa vieillesse, sa torpeur et son ascendance juive, la figure de Joseph est marquée "au pire" par le sceau du péché, "au mieux" par une faiblesse « ridicule ». Paul Paysan montre comment le théâtre des Mystères s'inspire du vieux mari cocu, personnage typique des fabliaux, et donne à Joseph le relief comique d'un « barbon geignard »⁷¹¹, volubile et méfiant. Certains auteurs n'hésitent pas à tourner en dérision sa pose de mélancolique, bien éloignée d'éventuels songes divins. Ainsi Franco Sacchetti lorsqu'il met en scène Giotto dans l'une de ses *Trecentonovelle*, lui fait répondre, dans un dialogue au sujet de la mélancolie récurrente de Joseph :

N'a-t-il pas raison (sous-entendu : d'être mélancolique), alors qu'il voit sa femme enceinte sans qu'il sache de qui ?⁷¹²

L'âge de Joseph fait même l'objet de débats théologiques aux XV^e et XVI^e siècles, notamment chez Pierre d'Ailly, Jean Gerson (son ancien élève), Jean Geiler et Molanus. La critique théologique se fonde alors sur l'ambiguïté que cette différence d'âge peut créer dans la représentation du couple de Marie et de Joseph. La sénilité menace de rendre ce dernier sinon ridicule, du moins inutile. Elle alimente en outre l'idée d'adultère, la vieillesse faisant de Joseph un nouvel Adam potentiel, doutant de la fidélité de Marie-Ève⁷¹³.

706 Passages du *Protévangile de Jean* (8, 2 et 9, 2) cités par Annick Lavaure dans *L'Image de Joseph au Moyen Âge*, éd. cit., p. 28.

707 *Protévangile de Jean* (9, 2), passage cité par A. Lavaure, *ibid.*

708 Passage de l'*Évangile du Pseudo-Matthieu* (8, 4) cité par A. Lavaure, *op. cit.*, p. 30.

709 Cette histoire « existe dans trois versions qui dérivent toutes, vraisemblablement, d'un original grec du IV^e siècle aujourd'hui perdu et de provenance égyptienne », nous explique A. Lavaure, *op. cit.*, p. 31.

710 *Ibid.*

711 L'expression est d'Annick Lavaure, *op. cit.*, p. 38

712 Paul Paysan, « Ridicule ? L'image ambiguë de saint Joseph à la fin du Moyen Âge », *Médiévales*, n°39, 2000, p. 108.

713 P. Paysan, *op. cit.*, p. 105. La venue de l'ange, en songe, dénoue le problème. Elle fait de Joseph, confiant et repent,

Dans la pensée franciscaine, cependant, la vieillesse de Joseph ne manque pas de dignité. Figure tendre, patiente et secourable, « le saint vieillard Joseph » est donné en exemple à la jeune Clarisse, destinataire des *Méditationes Vitae Christi*, « texte emblématique de la spiritualité franciscaine »⁷¹⁴ datant de la fin du XIII^e siècle. Comme lui, elle est invitée à s'approcher de l'Enfant dans la crèche, à l'embrasser avec respect et à le secourir pendant l'exil en Egypte. Mais cette revalorisation va de pair avec l'éveil de Joseph, que l'âge n'empêche pas d'être actif, tendre et protecteur, de veiller sur l'Enfant au quotidien et de guider sa famille en exil⁷¹⁵. En revanche, lorsque sommeil et sénescence conjuguent leurs forces, ils entraînent Joseph dans l'ombre de la scène. C'est le cas dans les versions qu'en donnent Botticelli et le Corrège, à la suite de Mantegna. Enveloppé de son manteau jaune et replié en boule chez Botticelli (ill. 111), Joseph refuse de participer au mystère de la Nativité. Assoupi de côté, toujours ceint du manteau de la judaïté (ill. 114), Le Corrège l'isole également dans une pesanteur léthargique, entre la colonne du temple et l'ombre de l'étable, c'est-à-dire du côté de l'Ancienne Loi ou des contingences matérielles. Dans ces deux œuvres, le sommeil renvoie à la vie selon la chair (carnalité) et au dégoût spirituel – torpeur de l'acédie. Ainsi, la vieillesse somnolente de Joseph le rend étranger à la scène tout en constituant une marge signifiante, celle d'un *avant* fondateur – Vieil Homme, Ancienne Loi – dont la naissance du Christ constitue l'*après* – Rédemption, Nouvelle Loi.

Un autre niveau de sens, liant sommeil et vieillesse, s'ajoute à ce réseau de signes : celui de la vieillesse hivernale et fatiguée. Selon Millard Meiss, la figure de Joseph représentée, dans certaines Nativités, au coin du feu en train de se réchauffer, trouverait sa source dans la personnification du mois de février propre aux calendriers des Livres d'Heures, apparaissant au milieu du XIV^e siècle : « L'attitude de Joseph ne serait alors qu'un moyen de donner à la scène un réalisme hivernal »⁷¹⁶. La représentation des âges de la vie correspondant aux différents tempéraments s'enracine également dans cette iconographie des travaux et des jours, mois ou saisons de l'année. Dès lors, à « l'effet de réel » viendrait se lier un trait psycho-physiologique, Joseph par sa vieillesse empruntant à la figure du mois de février et plus généralement à celle de « l'Hiver » ainsi qu'au tempérament phlegmatique ou atrabilaire qui lui est traditionnellement lié.

Une peinture de Georges de La Tour (ill. 115) représente un vieillard assoupi qu'un enfant vient tirer du sommeil et de l'obscurité. La composition se veut ambiguë. L'œuvre montre-t-elle le songe de Joseph ou bien l'apparition de l'ange ? Sommes-nous placés à l'intérieur ou à l'extérieur du sommeil et du rêve ? Le tableau cristallise un jeu d'antithèses. L'enfant éveillé, luminescent, révèle quelque chose à un vieillard obscur et endormi. Cette représentation d'une vieillesse inactive, somnolente, voire mélancolique – que le sommeil soit ici purement physique ou recouvre un sens moral et spirituel – trouve sa source dans les gravures des âges de la vie. Ces typologies fort riches associent entre elles plusieurs catégories : l'âge, le moment de l'année (saison ou mois), l'humeur, c'est-à-dire le tempérament physio-psychologique, à la fois type de caractère et péché laïcisé. Les formulations, successives ou contemporaines, de cette théorie ne sont pas toujours homogènes. Quoi qu'il en soit, le dernier âge semble lié de façon privilégiée au phlegme ou à la mélancolie. Or ces deux humeurs impliquent, de manière différente, des troubles du sommeil : indolence

un homme nouveau et non plus ancien, sauvé et non plus perdu par sa femme.

714 A. Lavaure, *op. cit.*, pp. 122-124. Les *Méditations* constituent un exercice spirituel pour épouser la vie simple du Christ et suivre, suivant les jours de la semaine, les jalons de son existence et de sa Passion.

715 Sur l'iconographie (très rare) du « Doute de Joseph » dans le manuscrit des *Méditations sur la vie du Christ*, cf. A. Lavaure, *op. cit.*, p. 179 : « la Vierge est occupée à un ouvrage de couture ; Joseph réfléchit, la tête appuyée sur la main [...], il semble effondré, prostré. ». Lavaure souligne l'originalité de cette représentation, détachée de tout rapport aux songes. Ne pourrait-il s'agir également d'une variation sur la figure d'acédie en fileuse négligente ? Autre hapax, le même manuscrit illustre le sommeil quotidien de Joseph, Marie et Jésus « dans leurs trois petits lits » – sommeil d'amour chaste et de repos après la journée de labeur, pour Marie et Joseph présentés comme un couple exemplaire, à la fois humble, pauvre et travailleur – la fileuse et le charpentier – modèle d'équilibre entre vie active et contemplation (A. Lavaure, *op. cit.*, pp. 220-226).

716 Passage traduit et cité par P. Paysan, *op. cit.*, p. 105. Cf. M. Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Late Fourteenth Century and the Patronage of the Duke*, Londres-New York, 1967, pp. 17-18.

languissante du phlegmatique, inactivité somnolente ou veille insomniaque du mélancolique. La vieillesse apparaît comme le refroidissement, humide (phlegme) ou sec (mélancolique) du corps, tandis que la petite enfance, liée au printemps, se manifeste principalement par deux tempéraments, sanguin (chaud et humide) ou phlegmatique (froid et humide). Vieillesse et enfance se recouvrent parfois et semblent participer d'une nature principalement aqueuse, liée au phlegme.

Selon Georges Minois, les gravures médiévales qui se développent jusqu'au XIX^e siècle, et le système de correspondances (macrocosme des saisons et des astres lié au microcosme individuel, physique et psychique) qui leur est lié, demeurent jusqu'à la Renaissance « un jeu d'intellectuels ». ⁷¹⁷. Il faut toutefois nuancer ce jugement, étant donnée la diffusion – sans doute restreinte mais déjà bien présente du XIII^e au XVI^e siècles à travers manuscrits et imprimés – des représentations temporelles de la vie, dans l'iconographie des humeurs – fileuse (ill. 116) ou laboureur assoupi – et celle de la Roue de la Fortune (ill. 118-120). Cette iconographie promeut l'image d'une vieillesse globalement inactive ou déclinante, en proie à la maladie, l'épuisement (fatigue ou lassitude) et la paresse.

D'autres documents valorisent cependant la sagesse du vieil homme, fondée sur l'expérience et la prudence, propice au détachement contemplatif. Loin de peindre un âge du déclin, littéral ou figuré, le *De senectute* de Cicéron traduit et largement diffusé à la Renaissance, fait de la vieillesse un âge exemplaire, celui de la pensée plus juste, du désir apprivoisé, de la méditation apaisée face à la mort et, surtout, de l'action efficace. Aux lamentations des poètes sur cet âge de décrépitude, aux mises en garde ou aux exhortations des théologiens, s'oppose l'éloge philosophique. Néanmoins, cette « défense et illustration » de la vieillesse propose une peinture plus normative que factuelle. Précisément, il s'agit d'un autoportrait fictif et idéalisé, celui de Caton revu et corrigé par Cicéron, et non des confessions d'un individu réel. L'activité demeure un critère problématique de la vieillesse. À la Renaissance, « sauf pour quelques cas privilégiés, la notion de retraite est inexistante ». Les personnes âgées se distinguent en deux catégories : « les vieux actifs, qui continuent en dépit de leur âge à exercer un métier et qui se confondent pour leurs contemporains avec la masse des adultes, et les vieux inactifs que la décrépitude a forcés au repos et que les sources rangent parmi les infirmes et les malades. Ainsi à la limite se dissout et disparaît la vieillesse » ⁷¹⁸. Nous le voyons, la question du rapport que le grand âge entretient avec le sommeil passe par celle, plus large, de ses rapports avec l'activité physique, intellectuelle et sociale ⁷¹⁹.

D'autre part, les auteurs de *Saturne et la Mélancolie* divisent en deux groupes les représentations gravées des quatre tempéraments. Le premier groupe présente de manière hiératique une figure isolée symbolisant par ses attributs ou son occupation l'une des quatre humeurs. L'âge joue ici le rôle d'attribut symbolique. La nature sèche et froide du mélancolique l'associe en règle générale à la terre et à l'hiver (ou l'automne), saison littérale et vieillesse métaphorique. Ces gravures participent d'une vision syncrétique du monde où la compréhension de soi dépend de celle de l'univers, la connaissance de l'âme et du corps de celle du monde naturel et surnaturel. Le premier groupe figuratif s'appuie sur l'imagerie des travaux liés aux différents temps de l'année. Le vieux laboureur ou la fileuse mélancolique se sont assoupi à leurs travaux (ill. 116). Parfois il s'agit d'un savant âgé endormi au coin du feu. C'est pourtant davantage dans le second groupe que le lien se renforce entre mélancolie et sommeil. Celui-ci présente les quatre tempéraments de façon plus dynamique, dans de petites mises en scène illustrant les traits de caractère par des gestes, des attitudes. Dans ce groupe, les âges de la vie disparaissent cependant, au profit d'une figure moyenne à l'âge indéterminé variant seulement de comportement selon l'humeur qui est la sienne. Les

717 G. Minois, *op. cit.*, p. 227. « Ce n'est qu'à partir du XVII^e siècle, et plus encore au XIX^e, que les âges de la vie deviendront un thème populaire, grâce notamment à la multiplication des gravures et almanachs ».

718 G. Minois, *op.cit.*, p. 412.

719 Les utopies posent à nouveau le problème, en omettant de parler de la vieillesse ou en la présentant comme un âge parasitaire. Dans *L'Horloge des princes* (1529), Antonio de Guevara va jusqu'à imaginer l'euthanasie pour remédier au problème d'un âge inactif, inutile voire nuisible. À l'exception de *Utopia* de Thomas More, les textes utopiques apparaissent globalement gérontophobes (G. Minois, *op. cit.*, p. 374 et suivantes).

différences d'occupation ou de situations s'estompent également. « Ici, d'emblée, l'intérêt se concentre si entièrement sur les traits de caractère humoralement conférés, que la scène se limite à des actions et situations révélatrices de ces traits »⁷²⁰.

Selon Klibansky, Panofsky et Saxl, une scission s'établit entre les gravures représentant la *vieillesse* mélancolique (ou phlegmatique) et celles, plus tardives, représentant le *sommeil* mélancolique (ou phlegmatique). Comme si la vieillesse ou le sommeil servaient d'indices et de symptômes pour désigner le type phlegmatique ou mélancolique. Comme si les indices ne devaient pas être trop nombreux. À titre d'hypothèse, il pourrait s'agir d'une évolution de la conception humorale, plus physiologique à ses débuts (mais aussi plus moralisante), plus psychologique par la suite. Au sujet de cette évolution, les auteurs de *Saturne et la Mélancolie* observent certains recouvrements d'un groupe à l'autre et remarquent la laïcisation progressive de la théorie des quatre humeurs. L'on quitte le « miroir de la nature », *speculum naturae* représentant les quatre âges, pour le « miroir des mœurs », *speculum morale*, illustrant vertus et vices, progressivement laïcisés. La vieillesse cède le pas au sommeil dans la symptomatologie de la mélancolie.

Il existe donc un rapport, le plus souvent indirect, unissant vieillesse, sommeil et humeur(s). Phlegme ou mélancolie. Cette ambiguïté peut être éclaircie jusqu'à un certain point. Remarquons tout d'abord que le dernier des quatre âges de la vie⁷²¹ que nous nommons « vieillesse » renvoie au latin « decrepitas » et non « senectus ». Dans l'ordre, *decrepitas* succède à *senectus* après la petite enfance, *pueritia*, et la jeunesse, *iuventus*. Cette première remarque ne relève pas seulement d'une subtilité terminologique. « *Decrepitas* » exprime le déclin, tandis que « *senectus* » peut à la fois être traduit par virilité, vieillesse ou âge mûr. Une enluminure du *Psautier De Lisle*, conservé à la British Library (ill. 118), montre ces quatre moments qui viennent scander la roue des âges. Un vieillard décrépité reste étendu en bas à gauche et regarde, mélancoliquement accoudé, le jeune enfant, *puer*, assis face à lui. Ce dernier lève la tête sans lui prêter attention et semble faire signe au roi, *iuventus*, trônant dans l'angle supérieur gauche. De l'autre côté, un homme à la barbe blanche, *senectus*, échange avec le roi un signe de congé et prend le bâton du pèlerin. Il s'en va rejoindre le vieillard couché, *decrepitas*, qui attend la mort en regardant défilier la roue de la vie. La marche du pèlerin opère le détachement du monde et précède l'endormissement du mourant⁷²². Aussi l'éloge que Cicéron faisait de la vieillesse active n'est-il pas inconciliable, dans ce vocabulaire, avec l'idée d'une seconde vieillesse, d'un déclin (principalement inactif) conduisant au dernier repos. Selon les variantes, ce dernier âge se caractérise par la mélancolie (principalement semble-t-il) ou bien par le phlegme. Lorsque le déclin est mélancolique, le phlegme est attribué à l'âge précédent, c'est-à-dire à la maturité (*senectus*), ou bien à la prime enfance, *pueritia*. Au XV^e et XVI^e siècles, dans les illustrations des quatre tempéraments, phlegme et mélancolie « permutent souvent » et finissent par « devenir interchangeables »⁷²³. L'on voyait dans la mélancolie et le phlegme les causes égales non seulement de la somnolence, de la lenteur et de la concupiscence, mais aussi de la glotonnerie et de la dépression⁷²⁴. Cette ambiguïté nous semble révélatrice, car en elle les contraires s'unissent : l'origine et le terme, l'enfance et la vieillesse (*pueritia* et *decrepitas*). La froideur commune du phlegme (humide) et de la bile noire (sèche) possède un effet analogue sur le corps de l'enfant et sur celui du vieil homme.

Si nous quittons à présent la théorie des humeurs pour nous pencher sur l'histoire des représentations des âges ou étapes de la vie, nous observons que la structure de ces images se présente principalement selon deux modes : un mode pyramidal, sous forme d'escalier ascendant

720 Raymond Klibansky, Erwin Panofsky et Fritz Saxl, *Saturne ou la mélancolie*, éd. cit., p. 462.

721 Parfois douze, selon les typologies.

722 À l'intérieur, parmi les médaillons de cette roue christo-centrée, figure les trois étapes du déclin : la maladie (vieillard alité et médecin examinant les urines), la mort (à travers la messe pour le défunt) et la promesse de résurrection (tombeau fermé recouvert d'une croix dorée).

723 Raymond Klibansky, Erwin Panofsky et Fritz Saxl, *op. cit.*, p.119.

724 *Old Age in the Middle Ages and the Renaissance, Interdisciplinary Approaches to a Neglected Topic*, edited by Albrecht Classen, Walter de Gruyter, Berlin, 2007, p. 445.

puis descendant, la vie atteignant un pic autour de cinquante ans (ill. 121 & 122)⁷²⁵, et un mode circulaire faisant se rejoindre le premier et le dernier âge (ill. 120). Le mode circulaire, hérité de la Roue de la Fortune (ill. 119)⁷²⁶, est certainement le plus ancien, mais ces deux types de représentations ne s'opposent pas, telles deux conceptions du temps, l'une linéaire, l'autre circulaire. Bien au contraire, la représentation pyramidale des âges de la vie emprunte à la forme circulaire, puisque le premier et le dernier âges se retrouvent sur un même horizon, un même fondement. Ils se rejoignent en partageant un même plan et un rapport analogue à la mort. L'enfance émane du néant, elle commence, humble et fragile, « en bas » – la vieillesse y retourne. Cette conception s'exprime à travers le retour de la posture couchée sur le sol – poses à demi-assise pour l'enfant, accoudée pour le vieillard dans le Psautier du XIV^e siècle (ill. 118) – ou bien par la forme répétée du rectangle sur le sol : berceau, lit de vieillesse ou de mort, cercueil – dans la gravure d'Anthonisz (ill. 122). Formellement, la boucle est bouclée, la pyramide évoque le cercle. Nous retrouvons ici l'idée selon laquelle l'extension du corps (sa position horizontale ou semi-horizontale) suggère la présence, menaçante ou attendue, de la mort. À travers cette forme du sommeil, enfance et vieillesse se rejoignent, échangent leurs propriétés. S'ils sont des âges léthargiques, c'est avant tout parce que la menace de la mort semble plus puissante sur eux.

Ainsi *Les trois âges de la femme et la mort* de Hans Baldung se compose selon un double rythme, ascensionnel et circulaire (ill. 117). La jeune femme au corps épanoui sur la gauche regarde le spectateur, le corps crispé dans un geste de Vénus pudique, le visage semble-t-il inquiet ou angoissé. Elle tourne la tête vers son double plus âgé, le profil inversé de la vieille femme venant ainsi compléter le sien pour former un visage entre deux âges, tiraillé par le temps. Placée légèrement de surplomb, cette vieille femme arrache à la plus jeune son voile de pudeur et l'emporte vers la Mort qui lui saisit déjà le bras, le crâne tourné vers la droite du tableau. Cette dernière tient un sablier et un bâton brisé (ou faux) dans chaque main. Elle surplombe à son tour la vieille femme. Ces trois personnages se suivent et s'impliquent les uns les autres selon une ligne ascendante, un étagement analogue au schéma scalaire des « stades de la vie ». Pourtant cet étagement se renverse avec le bâton brisé que tient la Mort dans sa main droite. Le signe du bâton rive au sol notre regard. Aux pieds des trois personnages, un enfant gît les yeux clos : mort ou endormi ? Le regard peut se refermer sur cette figure pessimiste d'enfant mort ou bien circuler du squelette, allégorie de la mort, à la jeune femme, en passant par le corps de l'enfant endormi. Mais le ciel noir, le paysage désertique, l'arbre desséché et le hibou noirâtre courbant l'échine ne laissent rien présager de bon. L'enfant pose sa main sur la pointe du bâton (ou de la faux). L'image, étroite et verticale, chute vers le spectateur et laisse échapper la trouée opaque et funèbre d'une crevasse. Cette composition fait surgir, de manière anachronique, le célèbre motif du tombeau ouvert dans *l'Enterrement à Ornans*. La peinture d'Hans Baldung présente donc *Les trois âges de la femme*, fille d'Ève marquée par le châtiement du péché originel et dont la mort oriente chaque étape du cours de la vie.

L'étude des rapports entre vieillesse et sommeil nous ramène à ceux qui unissent l'enfance et le dernier sommeil. L'image du vieil endormi, contrairement à ce que nous pouvions penser au départ, ne représente pas nécessairement les somnolences du grand âge. Elle entre dans des configurations symboliques plus complexes, qui se recouvrent parfois les unes les autres : symbole du péché, de l'ancienne Loi mosaïque, de la mélancolie ou du phlegme, de la menace de la mort.

725 La gravure de Cornelis Anthonisz intègre au *cursum vitae* des animaux symboliques, dont l'âne aux longues oreilles, figure de la paresse, pour le dernier âge (ill. 118).

726 L'enluminure de William de Brailles est plus complexe. Au centre la Fortune siège sur son trône et fait tourner la roue. Dans les quatre médaillons qui bordent le disque figurent, en partant de la gauche dans le sens des aiguilles d'une montre, un jeune homme escalade la roue, au sommet siège un roi, à droite c'est un homme qui chute et se lamente, en bas, un mourant écrasé par la roue. À l'intérieur, se développe l'existence humaine en douze âges, depuis le stade infantile, en bas à gauche, jusqu'à la vieillesse et la mort, en bas à droite. Un troisième collier borde le médaillon central avec l'allégorie de la Fortune. Il s'agit des scènes de la vie de Saint Théophile Pénitent, qui refuse son élection en tant qu'évêque par humilité, puis regrette son geste et pactise avec le diable pour retrouver sa charge d'évêque, avant de s'en repentir et de trouver l'absolution par l'intercession de la Vierge : il meurt justifié. Les trois cycles expriment la condition humaine en fonction de la fortune, du temps et du choix.

L'iconographie du vieil homme endormi sous l'effet du vin – iconographie religieuse de Loth et de Noé, iconographie païenne du vieux satyre ou Bacchus endormi – unit de façon toute particulière le sommeil au grand âge. Nous voudrions faire quelques remarques concernant l'iconographie de Loth et celle de Noé. Toutes deux semblent travailler le thème de la culpabilité de la vieillesse, présent chez saint Augustin et Jean Chrysostome. Dans cette perspective médiévale et chrétienne, la vieillesse doit être sage (voire sainte) ou ne pas être. Le *topos* est le suivant : les fautes, que la jeunesse excuse par son rapport immédiat au désir et aux plaisirs, ne sont plus excusables pour un vieillard dont les sens et les désirs se sont naturellement émoussés, qui doit se préparer à la mort et constituer un exemple pour les jeunes générations.

Observons comment dans chaque cas, vieillesse et sommeil s'articulent à partir de ce principe. Dans le cas de Noé, la figure coupable n'est pas celle du vieil homme, lequel s'est enivré par mégarde, avant de découvrir les pouvoirs de la vigne et du vin. La scène moralisante fait de son fils Cham, venu se moquer de la nudité inconsciente de son père, le véritable fauteur de trouble. Les deux autres fils de Noé recouvrent pudiquement leur père en détournant le regard. Le sommeil qui enveloppe le vieux corps nu de Noé le nimbe d'innocence. Sa faute n'en était pas une, puisqu'elle était involontaire. Le sommeil symbolise, par l'abandon naïf du corps dans sa nudité, cette dimension de l'involontaire, il fait « régresser » en quelque sorte Noé au stade édénique où Adam⁷²⁷, encore dans l'innocence du péché, n'éprouvait pas le besoin de se cacher à la vue de Dieu, ni de vêtir ses parties dites « honteuses ». Corrélativement, le regard du spectateur est attiré par cette nudité exposée. Le message, la leçon de respect patriarcal, s'adresse donc au double de Cham qu'est chaque spectateur. L'on peut observer que les corps nus des vieillards figurant Noé, chez Bellini (ill. 123) et Michel-Ange (ill. 124), restent dignes et majestueux, harmonieux ou athlétiques. Dans les deux œuvres, la longue barbe de Noé confère un aspect sage et vénérable au personnage. Ici, le couple de la vieillesse et du sommeil fonctionne donc à rebours du traditionnel motif de culpabilité⁷²⁸.

En revanche, dans le cas de *Loth et ses filles*, le vieillard semble d'autant plus coupable qu'il est âgé. La majeure partie des peintures représentent d'ailleurs Loth en train de participer activement à la scène, un verre à la main, enlaçant l'une de ses filles, tandis que l'autre remplit sa coupe de vin. L'ivresse n'est plus tout à fait innocente. Quelques peintres choisissent pourtant de représenter le moment suivant l'ivresse et l'acte de l'inceste. Orazio Gentileschi donne trois versions de cette scène et choisit de représenter pour deux d'entre elles Loth endormi (ill. 125 & 126). Le décor est sobre (une grotte, un désert), les vêtements pauvres, l'évocation de l'ivresse et du vin minimale (une bouteille de métal renversée). Les corps des filles de Loth ne sont que très partiellement découverts. Pour un regard non averti, la composition et la pose des trois personnages feraient davantage penser à une scène dramatique (guerre, misère, événement catastrophique) où deux jeunes filles seraient venues secourir un vieillard assoiffé ou malade (ill. 126 surtout), à la manière des allégories romaines de la Charité. Dans chaque peinture, l'une des filles enveloppe son père d'un geste tendre et ambigu, mais dont le caractère luxurieux n'est pas évident. Dans la version de 1621 (ill. 125), les deux filles possèdent des toilettes plus connotées (de longues robes à larges décolletés) et l'ambiguïté s'en trouve renforcée, mais Gentileschi donne encore une image très sobre et affaiblie de l'inceste en question. Par cette tendresse pour la figure de Loth, le peintre crée une vision compréhensive du drame, il humanise Loth et ce, en recourant notamment à la figure inconsciente et pour ainsi dire innocente du dormeur. En effet, dans ces deux versions, il peint non seulement Loth endormi dans le giron de sa fille, mais dans la position fœtale de l'enfant cherchant la caresse maternelle. L'image scandalise moins que d'autres représentations montrant directement la famille dépravée, mais elle crée un certain malaise à travers l'inversion des rôles du vieillard-enfant et de la fille-mère, troublantes compositions d'un drame rendu en quelque sorte plus humain.

727 Toutefois, le corps jeune d'Adam contraste avec la fatigue de l'âge qui s'ajoute à l'ivresse et courbe l'échine de Noé.

728 En outre, l'iconographie de la vieillesse endormie passe rarement par une figure féminine. La fatigue du grand âge, négative ou positive, serait-elle liée à une image masculine du travail ?

3. Non-lieux du sommeil, plaisirs léthargiques.

Le discours utopique s'intéresse de près à l'économie du sommeil, à l'équilibre du travail et de l'*otium*, comme au danger de la paresse et de l'oisiveté. De manière paradoxale pourtant, rares sont les utopies qui bouleversent radicalement les règles ascétiques du sommeil. Seuls les fabliaux du Pays de Cocagne peignent l'excentricité d'un monde à l'envers, plongé dans une bienheureuse et luxurieuse torpeur. Les utopies du XVI^e siècle – dont celle éponyme et fondatrice de Thomas More – renouent de manière idéale avec le modèle ascétique de la vigilance majeure. Ces discours fictionnels et critiques nourrissent le désir politico-religieux de réforme spirituelle et transposent sur un plan laïc et imaginaire le paradigme communautaire monastique. Par ailleurs, ces textes se situent explicitement dans le sillage des célèbres récits de voyage, ouvrages à succès décrivant des contrées et des mœurs jusqu'alors inconnues et d'autant plus exotiques, tel le *Mundus Novus* d'Amerigo Vespucci. Le tempérament « léthargique » des peuples et la nature généreuse des terres américaines donnent aux navigateurs l'impression d'aborder aux rives du Paradis Terrestre. Or, le portrait de l'Amérique, à travers ceux du bon sauvage, de l'indigène luxurieuse et du barbare inhumain, laisse transparaître la figure d'Adam, encore innocent mais déjà pécheur, endormi par Dieu lors de la création d'Eve. Des récits utopiques au mythe de la Genèse, le sommeil se développe, totalement ou partiellement, à mesure qu'il enveloppe un non-lieu : atopique, inconnu ou mythique.

Ici encore, il s'agit de faire la part du littéral et du figuré. Les récits du Pays de Cocagne mettent en exergue la littéralité du sommeil, liée à l'absence de tout travail nécessaire, utile et profitable. Il s'agit d'un reflet inversé de la société présente et de son évolution. Le pays léthargique, ordonné par l'absence absolue de loi, sous le règne sans roi du fantasme, révèle en creux le visage insomniaque d'une société orientée par un idéal de vigilance. Les récits utopiques règlent, quant à eux, la bonne part du sommeil selon les différents degrés de l'*otium*, distinct de toute oisiveté. Dans ce cas, il s'agit alors autant du sommeil littéral que des somnolences morales et métonymiques : paresse et oisiveté. Enfin, les images mêlées du Nouveau Monde et de l'Eden portent le mélange du littéral et du figuré à son acmé : le navigateur-conquérant tire l'Amérique hors de sa torpeur paradisiaque et « primitive » en lui apportant les connaissances et la civilisation du monde chrétien. L'indolence décrite se mêle au sommeil allégorique, non sans ambiguïté, puisque, à en croire Vespucci, il faut à la fois s'émerveiller de ce nouveau Paradis et redouter sa cruelle inhumanité, double jugement qui noue ensemble le désir et la raison du colonisateur.

a. « Ce pays a pour nom Cocagne, plus on y dort, plus on y gagne »

Les premières versions écrites du fabliau de Cocagne, d'origine picarde, datent de la fin du XIII^e siècle⁷²⁹ et se diffusent au XIV^e siècle en Europe à travers certains textes anglais (anonyme), espagnol (poème de l'archiprêtre de Hila) et italien (nouvelle du *Decamerone*), dont la verve parodique témoigne à la fois du succès et du déclin du Pays de Cocagne. Le fabliau connaît des variations notoires jusqu'au XVIII^e siècle, ainsi l'*Historia nuova della città di Cucagna* d'Alexandre et Bartholomé de Sienne (XV^e s.)⁷³⁰. La décadence du Pays de Cocagne s'exprime par l'altération

729 La transmission orale de cette fable jette le flou sur son origine, qui remonte peut-être au milieu du XII^e siècle. Dans cette perspective, le fabliau emprunte sans doute au « monde à l'envers » d'*Aucassin et Nicolette* (fin du XII^e siècle) : « Au royaume de Torelure où ils se rendent au cours de leurs aventures, l'inversion est complète : le roi est au lit et se repose, car il vient d'être père, tandis que la reine envoie ses sujets faire une guerre où on lutte à coups de pommes mûres, d'œufs, de fromage frais et de grands champignons » (*Aucassin et Nicolette*), Hilário Franco Júnior, *Cocagne, Histoire d'un pays imaginaire*, Paris, Éditions Arkhé, 2013, p. 67. La première mention d'un abbé de Cocagne (« abbas Cucaniensis ») apparaît dans les *Carmina Burana*, chants goliards compilés au début du XIII^e siècle, moquant les règles monastiques. C'est l'une des raisons pour lesquelles Hilário Franco Júnior fait l'hypothèse d'un auteur goliard, clerc itinérant et chansonnier populaire.

730 Hilário Franco Júnior, *op. cit.*, p. 18 et p. 81. La fable connaît d'autres variations jusqu'au XVIII^e siècle – notamment le récit espagnol du XVI^e siècle de Lope de Rueda, *La Tierra de Jauja*, et le conte italien de 1588, *Il*

progressive de certains de ses traits majeurs, que sont l'oisiveté, la gourmandise, la liberté sexuelle et l'éternelle jeunesse. Certains textes plus récents donnent même à l'utopie une dimension machiste ou féministe, loin de l'égalité sexuelle des premières versions. Et la version anglaise du fabliau va jusqu'à localiser cette terre merveilleuse, originellement atopique, à l'ouest de l'Espagne, loin en mer. D'anarchiste, l'état devient monarchiste à l'époque moderne avec le Roi Panigon (XVI^e-XVIII^es.). Les trois vers les plus célèbres du fabliau (v. 28-30)⁷³¹ disparaissent des versions ultérieures, mais l'oisiveté et la luxure demeurent des constantes de ce pays imaginaire à la popularité croissante.

Dans son essai désormais incontournable sur le sujet, l'historien Hilário Franco Júnior développe chacune de ces constantes. Cocagne est une terre d'abondance, d'oisiveté, de jeunesse et de liberté⁷³². Le vers 28 du fabliau – « Qui plus i dort, plus i gaaigne » – sera « à l'origine du nom allemand de la Cocagne, apparu au début du XV^e siècle : *Schlaraffenland* ou « pays des paresseux et des fous », qui inspira au milieu du XVI^e siècle le *Luilekkerland* hollandais ou « terre de la paresse et de la goinfrerie »⁷³³. Terre antisociale, la Cocagne apparaît ainsi comme une « fête perpétuelle », atemporelle et atopique. Le chemin s'en est perdu, comme le poète, parti chercher ses amis, s'en plaint à la fin du récit. « Là, ce n'est pas le travail qui engendre la richesse, c'est l'oisiveté festive qui génère l'abondance. C'est la fête continue qui fertilise sans cesse le pays, qui potentialise sa fécondité »⁷³⁴. Ainsi, la Cocagne se constitue en antithèse complète par rapport au monde médiéval, majoritairement laborieux, et refuse l'impératif religieux du travail, conséquence du péché originel : *labor* rimant avec *dolor et sudor*, *travagliare* faisant résonner l'instrument grinçant de torture, *tripalium*. L'héritage latin de *l'otium cum dignitate*, transmis à la noblesse et fantasmé par la paysannerie, mêlé à la figure germanique du vainqueur oisif, trouve dans cette utopie une expression immédiate et puissante : « la trilogie *labor – dolor – sudor*, propre à l'idéologie féodale, est remplacée dans le fabliau par abondance – jeunesse – oisiveté »⁷³⁵. Mieux, ce refus du travail et cet éloge du désir, satisfait sans le moindre effort, font de la Cocagne une « négation du Péché originel »⁷³⁶. Ainsi, les versions ultérieures de la fable prévoient l'incarcération des travailleurs, désobéissant à la règle d'oisiveté (ill. 127 & 128).

En ce sens, l'histoire du pays de Cocagne relève de « l'histoire sociale de l'imaginaire », laquelle s'intéresse autant aux répercussions sociales des récits fictifs et des images qu'à leurs conditions de possibilité dans l'imaginaire collectif. « Du côté de la société imaginaire se cache fréquemment la forte présence d'une société concrète à travers l'exagération ou l'inversion de ses valeurs, la négation de ses peurs ou encore la projection de ses désirs »⁷³⁷. Dès lors, le pays de Cocagne apparaît comme le revers fantasmatique, l'image en négatif, des projections sociales, licites et normatives, de l'époque. Ce monde carnavalesque⁷³⁸ inverse la morale judéo-chrétienne qui vise à réprimer toute concupiscence : « Et si en fit a son plesir/ Tant comme il veut et à loisir »

piacevole viaggio di Cuccagna – ainsi qu'un renouveau local au XX^e siècle dans une version brésilienne, analysée au chapitre 7 de l'ouvrage (*op. cit.*, pp. 353-354).

731 « Plus on y dort, plus on y gagne :/ Celui qui dort jusqu'à midi/ Gagne cinq sous et demi ». Cf. texte du fabliau et sa traduction française par Hilário Franco Júnior, in : *Cocagne, Histoire d'un pays imaginaire*, édition citée, p. 31. Ces vers témoignent de l'incohérence fantasmatique propre au pays de Cocagne : le refus du travail et l'absence de valeur monétaire s'accompagnent d'une omniprésence de l'argent, rétribution absurde, contre-productive ou monnaie morte, gisant « le long des champs » (v. 105).

732 La Cocagne possède une fontaine de jouvence qui permet à ses habitants de rester dans la fleur de leur trente ans, âge adamique et christique parfois varié (la fontaine fait parfois retrouver ses dix ou vingt ans à celui qui s'y baigne).

733 Hilário Franco Júnior, *op. cit.*, p. 121.

734 Hilário Franco Júnior, *op. cit.*, p. 130.

735 Hilário Franco Júnior, *op. cit.*, p. 127.

736 *Ibid.* Hilário Franco Júnior voit dans le panthéisme propre au pays de Cocagne l'influence probable de la secte des « Frères du libre Esprit », liée à la pensée d' Amaury de Bène, condamnée par le Concile de Paris en 1210. Un tel panthéisme identifie l'âme humaine à Dieu et refuse l'eucharistie ainsi que le péché originel.

737 Hilário Franco Júnior, *op. cit.*, pp. 13-14.

738 *La Bataille de Caresme et de Charnage* picarde est contemporaine du fabliau de Cocagne du XIII^e siècle, comme le remarque Hilário Franco Júnior, p. 146).

(v. 113-114)⁷³⁹. Comparant l'hédonisme léthargique de la Cocagne aux textes bibliques valorisant le travail et la vigilance (nombreux vers des *Proverbes* et *Siracide 22:1*), l'historien en tire la conclusion suivante : « L'idéal de vie de l'auteur sacré était de vieillir en travaillant, celui du poète médiéval de se maintenir ferme dans l'oisiveté. »⁷⁴⁰ Ce renversement de valeurs doit pourtant beaucoup aux images paradisiaques, chrétiennes et musulmanes, mais ces images, celles du *Cantique des Cantiques* notamment, sont alors prises au pied de la lettre, envisagées de manière littérale et concrète. Le nom même de « Cocagne » pourrait venir de celui du coq, gardien du paradis, dans l'imaginaire musulman médiéval, selon Dorothee Metlitzki⁷⁴¹. Les influences multiples s'entrelacent, si bien qu'en décrivant cet Eden léthargique, le poète « suit un ancien proverbe grec (« la fortune vient en dormant ») et en détourne un de son temps (« assez dort qui rien en fait »). »⁷⁴²

Monde inversé, la Cocagne figure le rêve d'abondance propre à une société de pénurie, lequel relève moins d'une réponse directe à la faim, que d'un « insatiable désir de manger »⁷⁴³, défait de tout labeur, calendrier, économie et rituel religieux. La Cocagne oisive, éternellement printanière ou estivale, voit pousser les mets les plus riches et les plus élaborés en guise de faune, de flore et d'architecture, toujours à la portée du passant : « la nature offre du lard, des saucisses, du jambon, de la viande rôtie, déjà préparés, et des oies qui se font rôtir d'elles-mêmes, ainsi qu'une pluie de flans chauds. Le passage du cru au cuit, de la Nature à la Culture, s'opère sans la médiation nécessaire à toute culture – le travail humain. »⁷⁴⁴

La démultiplication des fêtes et l'étirement des intervalles du Carême parodient et subvertissent le rôle social et religieux du calendrier⁷⁴⁵. Hors-temps, la Cocagne est également un non-espace, dont l'accès s'apparente aux passages oniriques ou mystiques vers l'au-delà. Ainsi le fabliau anglais se termine sur l'aveu d'une « douce vision » (*The Land of Cockayne*, v. 82) et le fabliau picard du XIII^e siècle colore de nostalgie la description de cette terre paradisiaque, dont le chemin s'est perdu. L'utopie emprunte en ce sens aux récits millénaristes : « le sommeil rémunérateur pratiqué en ce lieu se rapproche de l'image du monarque longtemps endormi qui se réveillera pour le combat final contre l'Antéchrist »⁷⁴⁶.

Terre édénique, niant le péché originel, ou Paradis à venir, vision millénariste non dénuée de dérision, la Cocagne relève d'un ailleurs fantasmé, que l'historien envisage à l'aune de la psychanalyse en termes de « rêve utérin ». En effet, le fabliau correspond à « la description de la vie utérine, synonyme d'abondance (l'alimentation sans efforts), d'oisiveté (le sommeil constant), de jeunesse (tous ici sont nécessairement jeunes), de sexualité ininterrompue (avec la mère). Si le poète finit par sortir de la terre merveilleuse, c'est parce que ceci est inévitable. C'est l'abandon de l'utérus maternel. S'il le regrette – « j'ai été fou/ Quand je suis sorti du pays » – c'est parce qu'il ne peut échapper à ce que Otto Rank nomme le « trauma de la naissance ». »⁷⁴⁷ Mais selon l'historien, cet éclairage psychanalytique ne rend pas compte de la genèse et de l'impact historiques de cette fable. Historiquement toutefois, la léthargie du pays de Cocagne renvoie peut-être à un imaginaire du sommeil chthonien et de la terre maternelle bien ancrés dans leur temps.

739 « Chacun satisfait son plaisir / Comme il le souhaite et à loisir », traduction française de Hilário Franco Júnior, in : *Cocagne, Histoire d'un pays imaginaire*, édition citée, p. 37.

740 Hilário Franco Júnior, *op. cit.*, p. 51.

741 Dorothee Metlitzki, *The Matter of Araby in Medieval England*, Newhaven/Londres, Yale University Press, 1977, pp. 213-215.

742 Hilário Franco Júnior, *op. cit.*, pp. 60-61.

743 Hilário Franco Júnior, *op. cit.*, p. 81.

744 Hilário Franco Júnior, *op. cit.*, p. 119.

745 Les mois ont six semaines, il y a quatre Pâques par an, quatre fêtes de la saint Jean par an, quatre Noëls, Carnavals, etc., et un Carême tous les dix ou vingt ans selon les manuscrits. Le chiffre quatre transgresse et profane d'ailleurs symboliquement le chiffre trinitaire.

746 Hilário Franco Júnior, *op. cit.*, p. 156.

747 Hilário Franco Júnior, *op. cit.*, p. 162-163. Le retour aux origines, au chaos et à l'inertie, pourrait également relever de cette pulsion de mort que Freud théorise dans *Au-delà du principe de plaisir*.

Par cet aspect onirique et régressif, la Cocagne semble tenir davantage du mythe que de l'utopie. Jacques Le Goff soutient au contraire qu'il s'agit d'une utopie, puisque ce pays présente un contre-modèle de la réalité et non une explication préhistorique de celle-ci. Hors espace et hors temps, sans lien nostalgique avec un éventuel âge d'or, « la Cocagne est la fête d'un éternel présent »⁷⁴⁸. Pour autant, la question du genre propre au « Pays de Cocagne » demeure source de débats⁷⁴⁹. Pour Hilário Franco Júnior, il s'agit bien d'une utopie au sens où le pays de Cocagne est à la fois « une critique et un rêve collectif ». Pour chaque groupe social – paysannerie, bourgeoisie montante, petite et moyenne aristocratie, étudiants et clercs errants – la fable utopique possède une fonction compensatrice en leur offrant respectivement un rêve d'assouvissement total immédiat, de réussite matérielle et sociale, de fuite contre le temps et l'institution ecclésiastique⁷⁵⁰, tant et si bien que l'indétermination sociologique empêche d'identifier avec certitude un auteur et un public déterminés.

Pourtant certaines différences séparent le Pays de Cocagne du genre utopique et ces différences touchent à la question du sommeil. Pour reprendre schématiquement les analyses que Hilário Franco Júnior place sous l'égide de Freud, le Pays de Cocagne obéit au principe de plaisir en renversant absolument le principe de réalité (corne d'abondance, liberté sexuelle radicale, hors-temps et hors-lieu). Les récits utopiques, à l'inverse, remettent en cause les effets contingents, le visage social et historique du principe de réalité, pour en renouveler la forme, la réinventer, la perfectionner. C'est la distinction faite par Beauchamp dans *The Dream of Cockaigne* entre les utopies de « reconstruction » et les utopies dites « d'évasion ». Les premières, à dominante culturelle, telle la *République* de Platon, se fondent sur le principe de réalité, les secondes, à dominante naturelle, comme le fabliau de Cocagne, privilégient le principe de plaisir. Hilário Franco Júnior remarque que la frontière séparant la Cocagne populaire des utopies élitistes passe en général par la distinction des mondes ruraux et urbains. En outre, la frugalité et la sobriété, propres aux utopies comme l'*Utopie* de Thomas More (1516), la *Cité du Soleil* de Tommaso Campanella (1602) ou la *Nouvelle Atlantide* de Bacon (1624), sont telles que l'utopie élitiste apparaît comme une négation de la Cocagne. Contrairement à cette dernière, les utopies en question répriment l'oisiveté, valorisent le travail, quoique restreint, interdisent les lieux de plaisirs (tavernes, maisons closes) et les jeux de hasard, affirment le pouvoir de la vieillesse et la soumission de la jeunesse, règlent plus ou moins sévèrement la sexualité par le mariage, voire l'eugénisme (chez Campanella).

Le tableau que Brueghel consacre, en 1567, au *Pays de Cocagne* (ill. 130) hérite en partie de la vision négative que l'humanisme lettré pouvait avoir d'un tel hédonisme, fait d'oisiveté, non d'*otium* véritable, c'est-à-dire de temps librement dévolu à l'étude et à la contemplation. Par son thème, cette peinture se situe dans le sillage du *Combat entre Carnaval et Carême* (1559), de Brueghel également, opposant fête populaire et rituel ecclésiastique, non sans une possible allusion au conflit entre luthériens et catholiques⁷⁵¹. Mais au plan des figures, la peinture du labour estival et des fatigues de *La Moisson* (ill. 129) entre en résonance avec le tableau merveilleux du *Pays de Cocagne* de 1567⁷⁵². Dans *La Moisson*, les travaux des champs, à gauche, font pendant au déjeuner et au repos des travailleurs, sous l'arbre, à droite. La composition du *Pays de Cocagne*, en revanche, n'est pas duale mais circulaire. Selon Hilário Franco Júnior, la source d'une telle peinture est double. Il s'agit d'une part d'une version hollandaise⁷⁵³ du fabliau, d'après un récit cocagnien de Hans Sachs (1530). « Les porcs et les oies courent et volent déjà rôtis, les crêpes et les tourtes poussent sur les

748 Jacques Le Goff, préface, in : Hilário Franco Júnior, *op. cit.*, p. 9

749 Pour Raymond Trousson, le Pays de Cocagne relève du rêve compensatoire, pour Arturo Graf, Jean Delumeau et d'autres, il s'agit d'un mythe, pour Martine Boîteux, d'une uchronie, pour Alexandre Cioranescu d'une anomie, pour François Delpech d'une représentation du « monde à l'envers », pour Guy Demerson d'un genre hybride, l'utopie populaire, mais pour la majeure partie des spécialistes, le pays de Cocagne appartient au genre de l'utopie.

750 Hilário Franco Júnior, *op. cit.*, p. 76.

751 Hilário Franco Júnior, *op. cit.*, p. 334.

752 Cette peinture d'un thème déjà populaire est très vite diffusée par la gravure (Pieter Van der Heyden).

753 *Vant Luye Lecker Landt* (1546).

toits des maisons » et le voyageur accède au Pays de Cocagne « seulement après avoir mangé une montagne de bouillie de blé »⁷⁵⁴. L'on retrouve ces attributs dans la peinture de Brueghel jusqu'à l'épaisse brume de blé moussue dont émerge un voyageur, à mi-corps, sur la droite. La seconde source est une gravure à peine antérieure de Pieter Balten, ancien maître de Brueghel, qui met au centre l'arbre de Cocagne, figuier paradisiaque dont le bois légendaire aurait servi à tailler la croix du Christ, ici chargé de saucisses, de fruits et de vin, à l'ombre duquel dorment, rassasiés, six personnages parmi les plats magiques : fruits s'auto-découpant, cochon ceint d'un couteau, plante à verres de vin, etc. Cependant, si la gravure de Pieter Balten maintient une certaine ambiguïté quant à la valeur paradisiaque ou condamnable du pays de Cocagne, ce n'est plus le cas pour la peinture qu'en donne Brueghel. La pesanteur des corps gras, déformés par le raccourci, l'accablement du soleil, encore accentué par la vision surplombante, la sécheresse de l'arbre sans feuillage, la composition fermée en manège circulaire⁷⁵⁵, redoublée par la table garnie de viandes autour du tronc d'arbre, la végétation rare et brûlée, l'abandon macabre dans lequel sont jetés les instruments du travail et les attributs des métiers : tout concourt à faire de cette peinture une œuvre à charge contre la Cocagne. Dans le *Décameron* (*Huitième journée*, 3), Boccace brosse d'un pinceau moqueur le pays des Basques, nommé Bengodi, « où l'on attache les vignes avec des saucisses » :

... e eravi una montagna tutta di formaggio parmigiano grattugiato, sopra la quale stavan genti di niuna altra cosa facevano che far maccheroni e raviuoli e cuocergli in brodo di capponi, e poi gli gittavan quindi giú, e chi piú ne pigliava piú se n'aveva ; e ivi presso correva un fumicel di vernaccia, della migliore che mai si bevve, senza avervi entro gocciola d'acqua.

Il y avait là-bas une montagne entière de parmesan râpé, sur laquelle les gens passaient leur temps à fabriquer des gnocchis et des raviolis, à les faire cuire dans un bouillon de chapon, puis à les lancer de là-haut, et c'était à qui en prendrait le plus. Tout près de là coulait une rivière de vernaccia, le vin blanc le meilleur qui fût, dans lequel n'entrait pas la moindre gouttelette d'eau.⁷⁵⁶

En fait de pays merveilleux, Bengodi n'est qu'une farce, le nom du mauvais tour que deux peintres taquins jouent à leur naïf collaborateur, Calandrino, *uom semplice e di nuovi costumi* [bonhomme simplet et fantasque]⁷⁵⁷. Le rêve de Cocagne tourne au cauchemar domestique. La colère et les promesses déçues conduisent Calandrino à battre sa femme et, « après bien des palabres », laissent le benêt *malinconoso con la casa piena di pietre* [en proie à la mélancolie dans une maison remplie de pierres]⁷⁵⁸.

Dans *La Moisson* de 1565, la sieste du paysan fait contrepoint aux travaux et au déjeuner de ses compagnons, le sommeil du juste trouve sa place à l'ombre d'une nature d'autant plus généreuse qu'elle est cultivée. La léthargie accablante du Pays Cocagne (ill. 130) n'est ni reposante, ni même vivante. Un silence de mort pèse sur les corps étendus, yeux écarquillés ou paupières closes, effondrés sur une terre stérile, ornée d'animaux déjà rôtis ou sur le point de trépasser. Comme le formule Hilário Franco Júnior, « la Cocagne de Brueghel est une non-vie, c'est le vide, la négation de la reprise démographique qui avait lieu alors ». L'historien met l'accent sur le contexte propre à la création de l'œuvre. En 1567, « les troupes espagnoles – 60 000 soldats commandés par le duc d'Albe – répriment durement la révolte protestante des Pays-Bas, et la misère touche une bonne partie de la population. Il n'est pas fortuit », ajoute-t-il, que Brueghel « ait peint, au centre de la

754 Hilário Franco Júnior, *op. cit.*, p. 335.

755 Les deux figures de seuil, éloignées de l'arbre de Cocagne, apparaissent plus actives : l'une postée en observation, l'autre cherchant à traverser la montagne de bouillie. Cette position liminaire et cette activité résiduelle en font des personnages plus « entreprenants » et par là même davantage valorisés, selon Hilário Franco Júnior, *op. cit.*, p. 336.

756 G. Boccaccio, *Decameron*, ed. cit., Giornata VIII, Novella III, 9, p. 908 & traduction française : Boccace, *Décameron*, trad. Christian Bec, Paris, Librairie Générale Française, 2011, p. 618.

757 G. Boccaccio, *op. cit.*, 4, p. 906 & Boccace, *op. cit.*, p. 617.

758 G. Boccaccio, *op. cit.*, 65, p. 919 & Boccace, *op. cit.*, p. 625.

scène, un représentant de chaque catégorie sociale défavorisée, un soldat, un paysan et un étudiant. [...] Repus, les trois personnages dorment, en rêvant peut-être qu'on ne les éloigne pas de cette terre merveilleuse. Évoquant peut-être qu'ils ne sont sur cette terre qu'en rêve. Ou encore, dans ce contexte de révolte et de répression, peut-être sont-ils déjà morts au nom de ce songe (comme l'indiquent la position des corps et le visage de l'étudiant) ». ⁷⁵⁹ La simultanéité du sommeil et du décor merveilleux plaide en faveur d'un rêve impossible, mais ce dernier exprime à la fois la satisfaction fantasmée d'un désir inassouvi et la saturation confinant à l'insensibilité mortelle. Le sommeil oisif, dépourvu de tout abandon festif, de tout hédonisme sensuel, retourne la satisfaction merveilleuse en saturation mortifère. La Cocagne atemporelle et léthargique de Brueghel devient signe d'une fin des temps et de la vie. Le dernier sommeil consume ces corps, incapables de consommer davantage. En ce sens, Brueghel peint le rêve devenu cauchemar et jugé tel, en manière d'avertissement pour des temps difficiles et sans repos. Le mirage onirique du pays de Cocagne n'offre plus d'échappatoire. Dans cette perspective, le contraste avec *La Moisson* fait apparaître l'opposition fondamentale entre un sommeil sans lieu ni temps, mirage contradictoire, impossible et nuisible, qui ne devrait jamais « avoir lieu », et la sieste du paysan qui trouve sa place, de manière spatiale et temporelle, au milieu des travaux des champs, durant les heures chaudes des mois d'août et de septembre, selon l'ordre fonctionnel du calendrier.

b. De l'oisiveté à l'otium, le sommeil dans le discours utopique renaissant.

La touche d'ironie et la tonalité sombre qu'apportent les versions de la Renaissance au tableau de la Cocagne traduisent une certaine mise à distance du grand rêve léthargique. En effet, les utopies lettrées qui fleurissent dans le sillage d'*Utopia*, loin de reconnaître au sommeil une telle valeur, se fondent sur la critique même de l'oisiveté et cherchent à régler la société selon l'équilibre du travail et de l'*otium*. Pour autant, cette mise à distance ne coïncide pas toujours avec un retour au paradigme ascétique et insomniaque, d'abord appliqué dans les monastères médiévaux.

De manière emblématique, la composition de l'*Utopia* de Thomas More en deux parties se fonde sur le renversement de l'*otiositas* dérégulée en *otium* bien réglé. Comme dans un diptyque, le tableau sombre et dystopique de l'Angleterre contemporaine contraste avec l'éclat bienheureux qui règne sur l'île d'Utopia. Les deux panneaux sont ouverts et successivement décrits par un personnage historique fictif, Raphaël Hythlodée, marin qui aurait vécu en Utopie ⁷⁶⁰ après avoir navigué aux côtés d'Amerigo Vespucci ⁷⁶¹.

En effet, la discussion animée qu'entretiennent Raphaël Hythlodée, Pierre Gilles et « Thomas More » ⁷⁶², réunis par le hasard et certaines circonstances diplomatiques à Anvers, s'engage progressivement autour de la question du vol, de son châtement et de ses causes. Hythlodée y voit un symptôme de la misère qui ronge l'Angleterre :

Contemplant les choses qui adviennent quotidiennement. Il est un très grand nombre de gentilshommes qui ne vivent pas tout seuls oisifs, mais entretiennent une grosse tourbe de valets oisifs, qui n'apprennent jamais aucun métier pour vivre. ⁷⁶³

⁷⁵⁹ Hilário Franco Júnior, *op. cit.*, pp. 335-336.

⁷⁶⁰ Comme on le sait, le titre même de l'ouvrage prépare cette double lecture, puisque *L'Utopie* se présente à la fois comme un (prétendu) récit de voyage et un texte de philosophie politique : « Sur la meilleure forme de République, et sur la nouvelle île d'Utopie, un petit livre véritablement excellent, non moins salutaire que divertissant ».

Voir Thomas More, *L'Utopie* (1516), traduction du latin par Jean Le Blond (1550), revue par Barthélémy Aneau (1559), révisée et modernisée par Guillaume Navaud, Paris, Gallimard, 2012.

⁷⁶¹ Ce dernier aurait laissé ledit Raphaël Hythlodée, parmi vingt-quatre de ses hommes, dans une petite place forte, lors de son quatrième et dernier voyage, en Amérique du Sud. Le fait est relaté par Vespucci dans le célèbre texte de sa *Lettre* ou *Quatre Navigations* (1505-1506).

⁷⁶² Le personnage romanesque de Thomas More, autofiction que nous précisons par les guillemets.

⁷⁶³ Thomas More, *op. cit.*, p 60.

Et lorsque ces gentilshommes viennent à faire faillite, la foule de leurs valets incompetents se trouve contrainte au vol pour survivre, poursuit-il. La peine de mort pour vol égalant celle pour meurtre, les pauvres hères sont inexorablement poussés vers le crime, afin d'éviter d'être pris ou dénoncés. Cette critique du fonctionnement judiciaire anglais se mue en élucidation des causes sociales et morales qui l'ont tout à la fois produit et perverti. Celles-ci relèvent de l'oisiveté qui, selon Hythlodée, s'étend à maints niveaux de la société anglaise, de la domesticité à la bourgeoisie, de l'artisanat de luxe aux bordels et aux tavernes (jeux de hasard, cartes ou dés compris). Aux yeux du voyageur, il ne faut pas châtier les symptômes mais soigner les causes, c'est-à-dire donner du travail et du métier à cette foule oisive. Plus encore, il faut éradiquer le superflu et toute spéculation qui le prend pour objet⁷⁶⁴. En tous points, la société doit donc guérir de l'oisiveté afin d'être viable et heureuse : « Faites que peu vivent oisifs ! »⁷⁶⁵

C'est pourquoi, le châtiment utopien consiste, de manière générale, en travaux forcés plus ou moins longs. Le travail bien réglé et bien distribué apparaît d'ailleurs comme l'un des deux piliers sur lesquels « la meilleure forme de République » prend appui, avec la communauté des biens. Ce lien fonctionnel entre le travail efficace et la propriété collective, vanté par le navigateur, est immédiatement critiqué par « Thomas More » :

On ne peut vivre commodément là où toutes choses sont communes. Car comment y aura-t-il abondance de biens là où chacun s'exemptera du labeur ? Qu'aurai-je affaire de tourmenter mon cœur et mon corps à besogner, quand l'égard de mon gain et profit ne m'y contraint point ? La confiance que j'aurai en l'industrie d'autrui me rendra nonchalant et paresseux.⁷⁶⁶

Autrement dit, l'absence de propriété privée ne se conjuguerait avec le bonheur qu'abstraction faite du travail, de l'effort et des motivations personnelles qui le soutiennent. C'est l'image du pays de Cocagne qui se dessine alors à demi-mots, celle d'une contrée où « chacun s'exempte du labeur » et jouit sans effort – ô merveille – d'une « abondance de biens ». Hythlodée riposte, en effet, non par un argument précis, mais de manière indirecte. Il répond par la nostalgie, tonalité propre au témoignage : « moi qui y ai demeuré et vécu plus de cinq ans, et qui jamais n'en aurais voulu partir, si ce n'eut été pour faire connaître cette nouvelle terre ». L'on retrouve le point d'orgue, dramatique et mystérieux, sur lequel s'achevait le fabliau du Pays de Cocagne :

Car j'ai été fou
Quand je suis sorti du pays
Mais je vins mes amis chercher
Pour à cette terre les amener
Tous avec moi, si je le pouvais.
Mais depuis jamais je ne pus y rentrer.
Du chemin que j'avais quitté,
Ni le sentier ni la voie
Je ne pus jamais les retrouver.⁷⁶⁷

Le premier tableau, infernal, d'une Angleterre ravagée par le fléau de l'oisiveté s'achève sur l'horizon d'une nostalgie encore incertaine, promesse trop absurde pour être autre chose, semble-t-il, qu'un songe merveilleux. Le second livre déploie cette vision nostalgique d'un pays qui n'a pourtant « jamais lieu »⁷⁶⁸, pays impossible, hors du temps et de l'espace comme le symbolise la seconde

764 Thomas More, *op. cit.*, p 67.

765 Thomas More, *op. cit.*, p 68.

766 Thomas More, *op. cit.*, p 98.

767 Vers 169 à 177, cf. Hilário Franco Júnior, *op. cit.*, p. 41, trad. française du fabliau picard de Cocagne du XIII^e s.

768 *Nusquam* (« Nulle-Part »), tel est le nom latin donné par Erasme à l'île de Thomas More, dans leur échange épistolaire. Ce paradoxe spatial préfigure la formule d'Hythlodée sur laquelle se clôt *L'Utopie* : « je confesse facilement qu'il y a en la République des Utopiens bien des choses que je souhaiterais voir en nos villes de par-deçà,

cartographie de l'île, par Ambroise Holbein (1518), en forme de crâne⁷⁶⁹ – une vanité pour toute carte (ill. 131). Paradoxal regret de ce qui n'a jamais été, Utopia s'édifie sur l'envers florissant des ruines anglaises. Le travail est distribué entre tous les habitants selon des critères de rotation entre la ville et la campagne, d'utilité⁷⁷⁰ et d'héritage familial (ou de familiarité)⁷⁷¹. Le gouverneur de chaque famille-ville⁷⁷², appelé « syphogrant » ou « phylarque » a pour « charge principale et quasi unique [...] de prendre garde que personne ne gise en oisiveté ». Pourtant, le revers de l'oisiveté anglaise n'est pas le travail excessif, qui rime avec torture (*trapagliare*), mais une activité raisonnable et suffisante qui se limite à six heures journalières. Ce serait « une calamité et une misère plus que servile », pour les Utopiens, que de travailler « depuis l'aube du jour jusqu'à la nuit bien tard, comme les chevaux »⁷⁷³. Aussi la journée utopienne se compose-t-elle de trois heures de travail avant midi, d'un dîner suivi de deux heures de repos, de trois heures de travail jusqu'au souper et d'un repos de « huit heures s'ils veulent ».

Les temps libres, après les repas et les travaux, peuvent être consacrés au sommeil⁷⁷⁴ ou à l'étude, pourvu qu'il ne s'agisse pas de « plaisirs superflus » ou de « paresse ». Legs implicite de la philosophie grecque, l'*otium* est précisément la finalité qui permet l'union heureuse et fonctionnelle du travail efficace et de la propriété commune : « l'institution de leur République tend à ce seul point et à ce seul but, à savoir, autant que les nécessités publiques le permettent, à assurer à tous les citoyens le plus de temps possible dégagé des servitudes corporelles, afin qu'ils le consacrent à cultiver et à affranchir leur esprit. Car c'est en cela, croient-ils, qu'est située la félicité de la vie humaine »⁷⁷⁵. Pierre angulaire du système utopique, l'*otium* offre à chacun un lieu et un temps individuels, conditionnés par une structure collective. La vie contemplative de l'individu est rendue possible par la vie active de la communauté. Selon la variété de leurs goûts personnels, les uns s'adonnent aux lettres, se rendent aux leçons publiques, les autres poursuivent leur métier manuel. Et si tous les enfants d'Utopie ne sont pas appelés à devenir des savants, néanmoins tous « sont instruits aux lettres et aux sciences ; et même la plus grande part du peuple, tant hommes que femmes, tout le long de leur vie, aux heures qu'ils ne sont pas astreints à travailler, emploient ledit temps à l'étude »⁷⁷⁶. Après souper, une heure est également ouverte au jeu : musique instrumentale, chant, discussion, jeux d'échecs mathématiques ou moralisés⁷⁷⁷, jamais de hasard⁷⁷⁸.

sans pourtant véritablement l'espérer » (T. More, *op. cit.*, p 218).

769 Non-lieu sonore et *memento mori* visuel, Utopia se donne sémantiquement comme un lieu de non-retour et le nom propre de la « nostalgie » (ou douleur du retour). Dans sa préface à l'édition en français modernisé (2012), Guillaume Navaud insiste sur la polysémie indéfinie qu'entraîne ce jeu d'images et de mots, où la forme macabre de l'île entre en résonance implicite avec l'expression latine « *memento mori* » et le nom de l'auteur « Morus », « symbole de mort mais aussi [...] espoir de résurrection » (Cf. G. Navaud, préface à *L'Utopie* de Thomas More, éd. cit., p. 40). « Amarot », la « ville mirage », et « Anydre », son fleuve « sans eau », parmi d'autres toponymes analogues, filent la métaphore atopique.

770 Thomas More, *op. cit.*, p. 116 : « les métiers les plus communs en ce pays sont drapier, tisserand, maçon, charpentier et forgeron »

771 *Ibid.* « Chacun pour la plus grande part est instruit au métier que faisait son père, vers lequel la plupart sont naturellement inclinés ; mais si quelqu'un a sa préférence ailleurs, il est transmis par adoption à la famille au métier de laquelle il s'applique ».

772 Les mariages utopiens sont difficilement rompus et il n'y a pas de communauté des femmes et des enfants comme chez Platon, pourtant le communautarisme insulaire est tel l'« île est comme une famille » (*op. cit.*, p. 133).

773 Thomas More, *op. cit.*, p. 117.

774 Hythlodée précise que « les dîners sont très brefs, les soupers plus longs, parce qu'il faut travailler après dîner et dormir après souper » et les Utopiens « disent que le repos est bien plus salubre pour faire la digestion, et que le travail l'empêche. » (*op. cit.*, p. 131).

775 Thomas More, *op. cit.*, p. 123.

776 Thomas More, *op. cit.*, p. 141.

777 Thomas More, *op. cit.*, p. 118 : « ils ont en usage deux sortes de jeux semblables aux échecs : l'un où l'on voit un conflit de nombre contre nombre, et où un nombre domine l'autre ; l'autre où l'on voit deux armées semblables rangées sur un champ, et où les vices bataillent avec les vertus ».

778 Pour la critique des jeux de hasard, voir p. 150 et suivantes.

Ce temps de travail réduit s'accompagne d'une absence totale de chômage, de paresse comme de travail superflu. Les syphogrants eux-mêmes, exemptés du labeur, « ne s'y soustraient pas, afin que par leur exemple ils incitent les autres à travailler »⁷⁷⁹. Seuls certains savants jouissent effectivement de cette exemption, mais seulement si leurs études « profitent aux lettres »⁷⁸⁰. La production et l'efficacité sont telles que, bien souvent, une diminution de la durée de travail est proclamée :

la gent d'Utopie est facile, récréative, industrielle et aimant le repos, toutefois assez travailleuse corporellement quand il en est besoin, autrement non. Quant à l'exercice de l'esprit jamais ils ne s'en lassent.⁷⁸¹

La « volupté honnête » est considérée comme le Souverain Bien, selon un curieux alliage d'épicurisme et de spiritualité⁷⁸² partagé par la majorité des Utopiens⁷⁸³. La croyance en l'immortalité de l'âme s'allie au primat de la « vie joyeuse »⁷⁸⁴, la vertu consistant à « vivre selon la nature »⁷⁸⁵. La volupté physique correspond à la santé, sans trouble ni maladie, « état tranquille et tempéré du corps ». Mais la volupté se distingue de l'absence de douleur, insensibilité dépourvue de santé, que les Utopiens nomment « torpeur »⁷⁸⁶. Pourtant, « personne n'est jamais à tel point privé de sentiment ou frappé de léthargie, qu'il ne confesse que la santé lui est joyeuse et délectable »⁷⁸⁷. La volupté spirituelle consiste dans la vie vertueuse et dans la bonne conscience qu'elle procure⁷⁸⁸. Lorsqu'une maladie incurable menace certains citoyens d'une mort lente, ces derniers mettent volontairement fin à leurs vies, par la faim ou le sommeil, « et en dormant sont délivrés de leurs maux sans sentir nullement les douleurs de la mort »⁷⁸⁹.

Ainsi le sommeil bien réglé, défait de ses liens avec l'oisiveté, la paresse et la négligence, trouve sa mesure dans l'équilibre de vie utopien. Il accompagne non seulement le repos du corps et la santé, volupté physique, mais aussi le travail et l'étude librement choisis, volupté spirituelle. Enfin, il adoucit le passage vers l'au-delà. Le sommeil quitte la sphère métonymique de la paresse pour entrer dans l'équilibre de la vie heureuse, ordonnée par l'*otium* des Anciens. *L'Utopie* de Thomas More opère ainsi un renversement de valeurs plus important qu'il n'y paraît de prime abord, puisqu'il ne s'agit, à travers cette vision idéale et critique, ni d'un retour au paradigme insomniacque de la vigilance, d'origine monastique, ni de son inversion pure et simple en pays de Cocagne, mais d'une conversion de pensée, nourrie par l'héritage antique et l'attrait du Nouveau Monde, c'est-à-dire par l'idée moderne d'un renouveau possible. Le sommeil y reçoit une place encore mesurée, mais sa valeur et son sens profond changent avec le basculement qui l'entraîne, hors de la sphère morale et religieuse de l'*otiositas*, vers la sphère sociale, intellectuelle et psychologique de l'*otium*.

Ce mouvement de bascule produit ici et là certains déséquilibres. Signe d'une mesure précaire, un certain jeu fait respirer l'agencement bien réglé d'Utopia. Mais ce « jeu », cette marge moyenne de liberté, propre à la notion même d'*otium*, est sujette à des interprétations bien plus

779 Thomas More, *op. cit.*, p. 120.

780 *Ibid.*

781 Thomas More, *op. cit.*, p. 159. Cf. également, p. 123.

782 Ce mélange paradoxal inspire à Ernst Bloch ce tableau sceptique d'Utopia : « Ce qui ne peut manquer de frapper le lecteur, c'est la joie épicurienne et bien terrestre qui anime également la vie sur l'île communiste ; l'épicurisme plane au-dessus d'utopie comme un ciel extrêmement peu religieux ». Cf. Ernst Bloch, *Le Principe Espérance, tome II. Les Épures d'un monde meilleur* (1959), traduction Françoise Wuilmart, Paris, Gallimard, 1982, p. 89.

783 La grande indulgence religieuse des Utopiens n'a d'égalé que leur rejet catégorique de l'athéisme.

784 Thomas More, *op. cit.*, p. 146.

785 Thomas More, *op. cit.*, p. 144. La définition de la vertu coïncide avec celle de la volupté : « Ils appellent volupté tout mouvement et état du corps et de l'âme, où l'on prend plaisir par instinct de nature » (*op.cit.*, p.147).

786 Thomas More, *op. cit.*, p. 153-154.

787 Thomas More, *op. cit.*, p. 155.

788 *Ibid.*

789 Thomas More, *op. cit.*, p. 165.

excessives dans d'autres théories utopiques de la Renaissance. Ainsi, deux textes utopiques polarisent de façon exemplaire l'interprétation de l'*otium* et son rapport au sommeil. L'Abbaye de Thélème imaginée par Rabelais dans *Gargantua* (c. 1534-1542⁷⁹⁰) affûte la dimension individuelle du libre-arbitre, conçu comme indépendance absolue vis-à-vis de toute règle (dont celle du sommeil). À l'extrême opposé, la *Cité du Soleil* de Campanella (c.1607-1623) détermine et contrôle ce temps, qui n'a plus de libre, semble-t-il, qu'une certaine libération des tâches manuelles au profit d'une activité, contemplative et sportive, des plus strictement policées.

L'Abbaye de Thélème, bâtie par Gargantua pour frère Jean, emprunte au genre du discours utopique en poursuivant la trame d'un récit merveilleux, à la fois épique et carnavalesque⁷⁹¹. De nombreux traits l'apparentent d'ailleurs à la terre de Cocagne. Ses habitants sont tous « beaux, bien formez et bien naturez »⁷⁹². L'élégance architecturale du lieu intègre certains éléments qui évoquent la terre d'abondance. Au milieu de la cour centrale, « estoit une fontaine magnifique de bel alabastre; au dessus les troys Graces, avecques cornes d'abondance et gettoient l'eau par les mamelles, bouche, aureilles, yeulx et aultres ouvertures du corps »⁷⁹³. Cette description symbolique, non dénuée d'humour et d'érotisme, place la fontaine de Thélème à mi-chemin entre la fontaine de Jouvence, propre au Pays de Cocagne, et la fontaine lucrécienne du *Songe de Poliphile*, dédiée à la mère de toutes choses. Cette dernière présente, sur un bas-relief gravé, un satyre lubrique près d'une nymphe endormie, deux jets d'eau jaillissant de sa poitrine pour alimenter un bassin. Vénus, devancée par les Grâces, n'est pas loin du pays de Thélème, orné comme l'île de Cythère d'un « beau jardin de plaisance » et d'un « beau labirynte »⁷⁹⁴. Il s'agit d'une Vénus parfaite, non seulement déesse d'un amour « platonique », mais ouverte à l'union des amours céleste et profane, puisque l'amitié courtoise des Thélémites s'achève parfois, hors de l'abbaye, en un mariage d'amour éternel : « d'autant se entreaymoient ilz à la fin de leurs jours comme le premier de leurs noces »⁷⁹⁵.

Eutopia, lieu d'un bonheur sans ombre, Thélème signifie liberté. C'est pourquoi, la vie heureuse des Thélémites trouve son épanouissement dans l'*otium*, considéré à la fois comme vie contemplative, loisir détaché de tout labeur et spontanéité libre. La seule règle y est l'absence de règle : « leur reigle n'estoit que ceste clause : FAY CE QUE VOULDRAS »⁷⁹⁶. Et si la nature qui environne l'abbaye n'a rien de fabuleux, le naturel des Thélémites en revanche allie, d'une manière tout à fait merveilleuse, discipline et liberté, beauté physique et bonté morale, plaisirs du corps et de l'esprit. L'identité soutenue par les Utopiens de More entre vertu et volupté, unis au sein d'une même nature, se trouve ainsi portée à son paroxysme. La noble naissance, l'éducation et l'émulation assurent l'épanouissement d'une volonté bonne, spontanément disciplinée, autonome⁷⁹⁷. En effet, pour cette élite seulement, l'absence de loi annule toute possibilité de vice en ôtant le désir même de transgression. À la différence du gouvernement d'Utopia, l'*otium* n'est pas rendu possible par le partage collectif du travail mais par l'élection d'un petit nombre, au service duquel travaille une vaste communauté de paysans et d'artisans. L'asservissement des uns pourvoit à la liberté des autres, selon une stricte opposition de la *vita activa* et de la *vita contemplativa*. De cette manière seulement, les mœurs chevaleresques et courtoises d'une riche et noble élite se lient étroitement au goût de l'étude. Cette liberté merveilleuse transforme radicalement le rapport au temps et au sommeil. Chaque journée s'ordonne au bon vouloir des Thélémites sans pour autant sombrer dans un chaos capricieux : « Se levoient du lict quand bon leur sembloit, beuvoient, mangeoient,

790 Cinquième édition, publiée à Lyon chez Juste, après une dernière révision de Rabelais.

791 Sur le sujet, cf. Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* (1970), traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1982.

792 Rabelais, *Gargantua*, éd. cit., chap. LII., p. 311.

793 Rabelais, *op. cit.*, p. 323.

794 *Ibid.*

795 Rabelais, *op. cit.*, p. 333.

796 Rabelais, *op. cit.*, p. 331.

797 *Ibid.* Il s'agit de « l'honneur », « instinct et aiguillon » de vertu, propre aux gens liberes, bien nez, bien instruietz ».

L'idéal héroïque du chevalier courtois remplace la règle monastique, fondée sur l'opposition d'une nature pécheresse et d'une vertu aidée par la Grâce.

travailloient, dormoient quand le desir leur venoit ; nul ne les esveilleoit, nul ne les parforceoit ny à boyre, ny à manger, ny à faire chose aultre quelconques ». ⁷⁹⁸ Le rythme circadien propre à l'alternance naturelle du sommeil et de la veille fonde une temporalité indépendante, subjective, harmonieuse. Loin de se réduire au « temps libre », c'est-à-dire libéré par quelques heures de travail collectif, l'*otium* prend le sens absolu d'une liberté par rapport au temps objectif et mesuré. Une toute autre temporalité s'ouvre alors et s'ordonne selon le sens intime et le jugement de chacun :

Et parce que es religions de ce monde, tout est compassé, limité et reiglé par heures, feut decreté que là ne seroit horrologe ny quadrant aulcun, mais selon les occasions et oportunitéz seroient toutes les œuvres dispensées; car (disoit Gargantua) la plus vraye perte du temps qu'il sceust estoit de compter les heures – quel bien en vient-il ? – et la plus grande resverie du monde estoit soy gouverner au son d'une cloche, et non au dicté ⁷⁹⁹ de bon sens et entendement. ⁸⁰⁰

Historiquement, « le développement des horloges (XIII^e-XIV^e s.) est lié aux règles monastiques : grâce aux horloges, la répartition des offices était méthodique et régulière » ⁸⁰¹. En plaçant l'Abbaye de Thélème hors du temps des horloges et des monastères, hors de la règle du temps et hors du temps lui-même, Rabelais ajoute au caractère utopique du lieu. Ainsi, l'Abbaye apparaît comme un « monde monastique à l'envers », le renversement du paradigme ascétique y est porté à son comble et « parce que ordinairement les religieux faisoient troys veuz, sçavoir est de chasteté, pauvreté et obediencie, fut constitué que là honorablement on peult estre marié, que chascun feut riche et vesquist en liberté » ⁸⁰².

L'absolu courtois et contemplatif de Thélème propose une anomie merveilleuse, où la liberté de dormir encadre et conditionne la série des actions libres, l'onirise sans doute également, mais coïncide surtout avec une intériorisation temporelle propre à chaque chose, à chaque geste et à chaque désir. Son présent correspond à une nécessité intime, toute à la fois vertu et volupté. Quand bon leur semble et quand le désir leur en vient, les Thélémites se lèvent et se couchent, s'abandonnent d'un égal mouvement au sommeil et à l'éveil, à telle action, à telle passion, à l'activité comme à l'inactivité. Cette homogénéité des moments de la journée comme de la vie, en nature et en valeur, correspond au paysage même du sommeil, où tout s'égalise et s'harmonise avec la régularité du souffle apaisé. Plus de hâte, de retard, d'attente ou d'impatience. L'humeur sans injonction ni caprice, bonne et belle à la fois, guide chaque action avec la sérénité propre au repos d'une âme jamais lasse mais allègre, d'un corps jamais malade ou fatigué, mais vif et dispos.

Une toute autre atmosphère règne dans la *Cité du Soleil* ⁸⁰³ de Campanella. Comme *L'Utopie* de Thomas More, il s'agit d'un dialogue fictif entre un chevalier de l'Ordre de Malte, dit L'Hospitalier ⁸⁰⁴, et un marin de Colomb (nouvel Hythlodée), appelé « le Génois ». Ce dernier fait l'éloge d'une cité parfaite qu'il prétend avoir vu et connu lors d'un de ses voyages. Le tableau de la *Cité du Soleil* se fonde sur la même base que celle d'Hythlodée : une critique sans ambages de l'oisiveté et sa face positive, l'éloge de l'*otium*. Toutefois, à la différence de More et de Rabelais, l'*otium* solarien prend une tournure étrangement déterministe. Il ne s'agit plus seulement de la vie contemplative, mais aussi d'une vie sportive, fondée sur un idéal de force et de santé, conditionnée par le culte des héros, un contrôle policier permanent et surtout par un eugénisme astrologique.

798 *Ibid.*

799 Sur ordre, selon.

800 Rabelais, *op. cit.*, p. 309.

801 Rabelais, *op. cit.*, p. 308 (note 9).

802 Rabelais, *op. cit.*, p. 311.

803 Tommaso Campanella, *La Cité du Soleil* (1607-1623), introd., éd. et notes par Luigi Firpo, trad. Arnaud Tripet, Genève, Droz, 2000. En juin 1607, le premier manuscrit italien est envoyé par Campanella à Caspar Schoppe qui en diffuse des copies en Italie et en Allemagne. L'impression à Francfort du texte, traduit en latin par l'auteur (1615), n'a pourtant lieu qu'en 1623.

804 Chevalier de l'Ordre des Hospitaliers de Saint-Jean de Jérusalem, mieux connu sous le nom de « L'Ordre de Malte ».

Le travail des solariens rend la Cité auto-suffisante. Comme chez More, la description idéale engendre en retour un tableau à charge, dystopique, de la cité réelle de Campanella, Naples. Alors que les Solariens, par leur labeur collectif ne connaissent pas l'esclavage, Naples⁸⁰⁵ est ravagée par l'oisiveté et les nombreux vices qu'elle engendre. La distribution du travail est si bien réglée dans la Cité du Soleil, que « chacun n'a même pas quatre heures de travail par jour. Le reste du temps, ils le passent à apprendre en jouant, discutant, lisant, enseignant, marchant et toujours avec joie. L'on exclut les jeux auxquels on joue assis comme les échecs, dés, cartes ou autres, pour se consacrer aux jeux de balle, de ballon, de disque roulant, à la lutte, au lancer de javelot et de la flèche et au tir à l'arquebuse »⁸⁰⁶. Le travail collectif, encore plus réduit qu'en Utopie, est mis au service d'une activité incessante, éliminant toute passivité, toute horizontalité, jusqu'au péril d'oisiveté contenu dans la position assise. Même si, comme en Utopie, « tout le monde s'adonne aux activités spéculatives »⁸⁰⁷, Campanella est bien plus prolix sur la nature et la valeur des activités physiques, que sur la pratique et l'idéal de la vie contemplative.

L'éducation se fonde sur l'exercice physique et l'art martial⁸⁰⁸, les enfants sont logés dans des chambres communautaires attribuées par roulement⁸⁰⁹. Les femmes ont pour toute beauté leur vigueur et leur santé robuste, elles maîtrisent également l'art de la guerre⁸¹⁰. Le maquillage est prohibé, car il est dû à « l'oisiveté des femmes qui les rend pâles, faibles et petites »⁸¹¹. Cet éloge de la force s'accompagne d'une absence de crainte face à la mort et de la commune croyance en l'immortalité de l'âme⁸¹². La longévité (en moyenne cent ans, au maximum cent soixante-dix) est favorisée par l'exercice (natation obligatoire), l'eugénisme et les secrets d'une médecine efficace : « ils détiennent le secret de renouveler la vie par bel art et sans désagrément tous les sept ans »⁸¹³.

La Cité ne tolère finalement aucune exception, car « rien chez eux ne justifie l'oisiveté, sinon la faiblesse due à un âge avancé et qui doit se limiter à prodiguer des conseils »⁸¹⁴. Comme en Utopie, certains Solariens, quoiqu'exemptés des corvées publiques, continuent pourtant à aider leurs compagnons. Il s'agit des héros militaires⁸¹⁵. Loin de permettre leur oisiveté, les défaillances et les handicaps de certains citoyens leur assignent des tâches adaptées, jusqu'à cette précision extrême : celui qui n'a plus qu'un seul membre, « c'est par celui-ci qu'il sert la communauté ». Cette éradication de l'oisiveté doit beaucoup aux relations de voyage, l'idéal se nourrissant de l'exotisme. Luigi Firpo souligne certaines influences, notamment de Giovanni Botero qui écrivait au sujet des chinois, dans ses *Relazioni universali* (1591-1596) : « Les oisifs sont sévèrement punis et ils ne sont pas tolérés. Ainsi, chacun étant contraint de faire quelque chose, l'on n'abandonne pas la moindre parcelle de terrain en friche. À Canton, l'on remarque entre autres sujets d'étonnement que 4.000 aveugles sont employés à tourner les meules à blé ou à riz. Chacun travaille selon ses forces. » Et le commentateur cite également Maffei: en Chine, « il n'y a place ni pour les fainéants ni pour les douilletts »⁸¹⁶.

805 T. Campanella, *op. cit.*, pp. 24-25 : « Naples compte à peu près 300 000 âmes et [...] moins de 50 000 personnes y travaillent, lesquelles s'exténuent à la tâche. Pendant ce temps, les oisifs se dégradent dans la paresse, l'avarice, la luxure et l'usure et ils corrompent beaucoup de monde en le tenant en servitude et pauvreté et en s'entraînant dans leurs vices. Pas non plus de travail au service de la communauté ; et tout ce qui est utile (agriculture, milice, métiers) se fait mal et avec peine. »

806 T. Campanella, *op. cit.*, p. 25.

807 T. Campanella, *op. cit.*, p. 35.

808 Il n'y a parmi les enfants, « nulle oisiveté [...], sinon celle qui se confond avec les ébats instructifs, des excursions hors de ville où ils apprennent par groupes, à courir, lancer le javelot, tirer de l'arquebuse, dépister les animaux, cultiver la terre, connaître les plantes. » (T. Campanella, *op. cit.*, p. 15).

809 *Ibid.*

810 T. Campanella, *op. cit.*, p. 28.

811 T. Campanella, *op. cit.*, p. 24.

812 *Ibid.*

813 T. Campanella, *op. cit.*, p. 43.

814 T. Campanella, *op. cit.*, p. 27.

815 T. Campanella, *op. cit.*, p. 33.

816 T. Campanella, *op. cit.*, p. 27, note 59.

Cette activité incessante fait l'objet d'une surveillance étroite : « il y a en plus des informateurs qui renseignent l'Etat sur tout ce qui se passe ». La Cité du Soleil, ancêtre du Panoptique, forme une société de veille et de surveillance⁸¹⁷. L'espionnage à l'intérieur et à l'extérieur de la ville mériterait, d'ailleurs selon « le Gênois », un livre à part entière⁸¹⁸. La Cité du Soleil est gardée de jour (surtout par des femmes) comme de nuit (par des hommes), telle une forteresse inexpugnable.

Cette maîtrise des comportements implique, plus fondamentalement, celle des unions⁸¹⁹ et des naissances. Dans cette perspective, les Solariens « ne s'accouplent que digestion faite et après avoir prié. [...] Ils dorment dans deux cellules séparées jusqu'à l'heure où ils doivent s'aimer. A ce moment, la maîtresse préposée ouvre la porte des deux cellules. L'heure est déterminée par l'Astrologue et le Médecin et ils font toujours en sorte de choisir un moment où Mercure et Vénus soient à l'orient du Soleil en maison favorable, qu'ils soient en bon aspect de Jupiter, de Saturne et de Mars, non moins que le Soleil et la Lune, qui sont souvent aphètes »⁸²⁰, c'est-à-dire de bon augure. L'astrologie gouverne l'organisation sociale et professionnelle de la Cité. Elle guide l'attribution des métiers et des fonctions⁸²¹. Concernant cette « science », la position de Campanella est plus complexe qu'il n'y paraît. La perfection solarienne se fonde certes sur un vaste système policier et sur un déterminisme astral, mais ce dernier sert d'adjuvant plus que de loi naturelle. L'eugénisme vise à faciliter une organisation sociale extrêmement stricte et normée, non à la garantir absolument. Le gênois peut ainsi conclure sa description du régime solarien par un éloge de la liberté humaine, paradoxal s'il en est. Le libre-arbitre opère sous contrôle rationnel, l'influence astrale se limitant à l'inclination des sens⁸²².

c. Langueurs d'America, torpeur d'Adam et Jardin des délices

Le discours utopique emprunte à la mode nouvelle des récits de voyage et des grandes découvertes, selon une stratégie rhétorique de séduction où la théorie politique prend l'aspect agréable et divertissant d'un témoignage fabuleux. *L'Utopie* de Thomas More se situe avec art dans le sillage des *Quatres Navigations*⁸²³ et du *Mundus Novus*⁸²⁴ d'Amerigo Vespucci, véritables best-sellers de l'époque, diffusés à travers l'Europe dans des traductions imprimées quelques années à peine après leur écriture.

Les rivages américains, certes bien réels, préparent l'imaginaire utopique en constituant le fantasme colonial d'un pays à conquérir à travers une multiplicité d'images interprétées en même temps que perçues. Ce fantasme en cours de constitution est incessamment parcouru de reflets, de projections. Il réfracte et fait surgir le jardin d'Eden. Dans une lettre de 1502 au pape Alexandre VI, Christophe Colomb écrit : « Je crus et je crois ce que crurent et croient tant de saints et sages théologiens que là, dans ces parages, est le Paradis terrestre »⁸²⁵. Le navigateur gênois ne tarit pas

817 Les repas eux-mêmes se font en silence, sous le contrôle des anciens : « c'est un peu comme les réfectoires des religieux » (T. Campanella, *op. cit.*, p. 16). Il s'agit, de manière plus générale, d'une forme de gérontocratie.

818 T. Campanella, *op. cit.*, p. 33.

819 T. Campanella, *op. cit.*, p. 21. La beauté des Solariens est synonyme de santé physique, de « vigueur, vivacité et grandeur », sans doute un héritage de l'idéal grec mais aussi de l'émerveillement exotique, lié aux grandes découvertes (*op. cit.*, p. 23).

820 T. Campanella, *op. cit.*, p. 20. Aphète (terme astrologique) : qui donne une direction vitale.

821 T. Campanella, *op. cit.*, p. 35.

822 T. Campanella, *op. cit.*, pp. 64-65.

823 Cette seconde lettre (1505-1506) d'Amerigo Vespucci, écrite à Lisbonne, est destinée à Pier Soderini, gonfalonier perpétuel de la République de Florence.

824 Le *Mundus Novus* (1501-1502) est la première relation de voyage publiée par Amerigo Vespucci. Il s'agit au départ d'une lettre envoyée de Lisbonne à Lorenzo di Per Francesco de Medici.

825 Christophe Colomb, *La découverte de l'Amérique, t. II. Relations de voyage et autres écrits, 1494-1505*, trad. par Soledad Estorach et Michel Lequenne, Paris, La Découverte, 2002, p. 268. Il s'agit d'une supplique adressée au pape pour obtenir le soutien de six religieux dans son voyage. Christophe Colomb, abandonné du côté espagnol, cherche à rallier l'Eglise à sa cause. Ce qui ne va pas sans équivoque, puisqu'il s'agit de christianiser le Paradis terrestre.

d'éloges sur ce Nouveau Monde, si riche en or, en métaux, en arbres rares, en terres arables, en gibier, etc⁸²⁶. À la même époque, dans son *Mundus Novus*, Amerigo Vespucci l'affirme également :

Ce qui est certain, c'est que si le Paradis terrestre se trouve quelque part sur la terre, j'estime qu'il ne doit pas être loin de ces pays, dont l'emplacement [...] se trouve dans le midi, avec un air si tempéré, que là-bas on ne connaît pas les hivers glacés, ni les étés brûlants.⁸²⁷

La nature féconde et luxuriante n'a nul besoin d'être travaillée, comme en Paradis ou en Cocagne. « De grands arbres poussent là-bas sans être cultivés »⁸²⁸. Les bois, toujours verts, ne perdent jamais leurs feuilles⁸²⁹. Dans une lettre familière de 1502, adressée à Lorenzo di Pier Francesco de Medici, le navigateur évoque « l'odeur suave des herbes et des fleurs », la « saveur des fruits et des racines » au parfum enchanteur⁸³⁰. La terre merveilleuse regorge d'or, de perles et de pierres précieuses, insignifiantes aux yeux des indigènes⁸³¹. Et la beauté des lieux surpasse les perfections de l'art antique : « La diversité des formes et des couleurs est telle, que Polyclète, parfait artiste peintre, n'aurait pas réussi à les peindre »⁸³². Les habitants de ce Nouveau Monde sont doués d'une force, d'une beauté physique et d'une longévité extraordinaire. Vespucci découvre même une île de géants, durant son second voyage. La variété des animaux passe la mesure de l'Arche de Noé⁸³³. A force d'emphase et d'hyperbole, les cadres de la pensée occidentale, médiévaux et humanistes, religieux et profanes, éclatent littéralement.

Pourtant le bonheur sauvage propre à ces nouvelles contrées possède un profond revers d'amertume. L'innocence paradisiaque se colore d'inhumanité, selon le premier jugement horrifié de l'explorateur décrivant certaines scènes d'anthropophagie. L'amoralité de ces nouveaux hommes, semblables et distincts des premiers, les retient hors de l'histoire chrétienne du Salut. « Ils n'ont ni loi ni foi aucune, ils vivent en accord avec la nature et ils ne connaissent pas l'immortalité de l'âme »⁸³⁴. La simplicité de leurs mœurs – ils mangent assis par terre, dorment sans protection, ne connaissent pas la propriété privée – est placée sous le sceau de l'ambiguïté. Ils semblent vivre dans un état d'innocence antérieur au péché originel, et s'adonnent pourtant au cannibalisme, « acte bestial et inhumain »⁸³⁵. Tout en stigmatisant leur cruauté, Vespucci s'attarde sur les indices implicites de leur absence de péché : la générosité de la nature dispense les hommes des fatigues du travail, les femmes ne connaissent pas les douleurs de l'enfantement⁸³⁶, aucune maladie ne les ronge et tous meurent, après une vie fort longue, de mort naturelle ou volontaire. Les femmes possèdent toutes des corps solides et sans défauts, que les grossesses et l'âge ne déforment pas. Leur beauté parfaite semble toujours virginale et leur nudité même n'est pas honteuse : « bien qu'elles aillent

826 En bétail humain également, les premières relations de voyage envoyées au Roi et à la Reine d'Espagne insistent sur la facilité, la quantité et la qualité d'esclaves offertes par le Nouveau Monde.

827 Amerigo Vespucci, *Le Nouveau Monde, Les Voyages d'Amerigo Vespucci (1497-1504)*, traduction, introduction et notes de J.-P. Duviols, Paris, Chandeigne, 2005, p. 52.

828 A. Vespucci, *op. cit.*, p. 141.

829 A. Vespucci, *op. cit.*, p. 172.

830 A. Vespucci, *op. cit.*, p. 109.

831 *Ibid.* Topos également diffusé par Christophe Colomb, cf. notamment C. Colomb, *op. cit.*, p. 64.

832 A. Vespucci, *op. cit.*, p. 143.

833 A. Vespucci, *op. cit.*, p. 109-110.

834 *Ibid.*

835 A. Vespucci, *op. cit.*, p. 196. Dans la relation de son deuxième séjour aux Antilles (écrite durant l'été 1494), Christophe Colomb insistait sur la bonté naturelle des peuples autochtones, doux et craintifs, sans « religion ni idolâtrie », ne pensant qu'au pain et aux femmes. « Et tous leurs faits, dits et pensées sont comme la nature les leur inspire : ils agissent comme des enfants » (sauf en ce qui concerne la reproduction). Les dernières relations et lettres de l'Amiral seront plus mitigées : il ne cite pas seulement les anthropophages, mais aussi l'agressivité des « peuples sauvages, belliqueux, qui habitent les montagnes et les bois » (*Brouillon d'une lettre au Conseil de Castille*, 1501). Témoignage, mais (sans doute) aussi manière de redorer un blason personnel terni par certaines critiques suspicieuses et la destitution royale (C. Colomb, *op. cit.*, p. 64 et p. 274).

836 A. Vespucci, *op. cit.*, *Lettre de 1502 à Lorenzo di Pierfrancesco de Medici*, p. 112-114.

toutes nues [...], leur partie laide n'est pas apparente car elle est cachée chez la plupart par leur belle stature »⁸³⁷. Ce propos quelque peu mystérieux ajoute au décor édénique. La beauté d'un corps parfaitement sain, c'est-à-dire sans péché, dissimule en elle-même la nudité du sexe.

Cet éloge apparent fait de l'Amérique une terre sans péché ni rédemption, c'est-à-dire un monde abandonné de Dieu : « J'estime que leur vie est épicurienne »⁸³⁸. Par cette formule sans appel, Vespucci marque le nouveau monde au fer rouge de l'ancienne philosophie, encore synonyme d'hédonisme vulgaire et de matérialisme athée pour la majeure partie de ses contemporains. Dans cette perspective, le *Mundus Novus* met l'accent sur l'étonnante liberté – politique, sociale, morale – des peuples découverts : « Ils vivent ensemble sans roi, sans autorité et chacun est seigneur de soi-même »⁸³⁹. Cette liberté s'étend aux mœurs, luxurieuses et sans limites, des indigènes, qui s'unissent sans respect du mariage ou de l'interdit de l'inceste, les femmes s'offrant d'elles-mêmes aux marins chrétiens⁸⁴⁰ : « elles oubliaient toute pudeur et se couchaient volontiers »⁸⁴¹. Dès son premier voyage, l'absence de règles des indigènes étonne Vespucci : aucun ordre alimentaire ni horaire imposés, hormis ceux que dicte le besoin naturel.

Les maisons communes abritent des lits étranges, que les dessinateurs et graveurs de l'époque reproduiront – « sortes de filets de coton, très grands et suspendus en l'air ». L'explorateur en témoigne : « Bien que cette manière de dormir paraisse incommode, je peux dire qu'il est agréable d'y dormir car nous en avons eu l'occasion un très grand nombre de fois de le faire et nous y dormions mieux que sur nos paillasses ».⁸⁴² Dans certaines contrées, ces hamacs servent parfois de lit funéraire aux mourants, abandonnés dans la forêt avec quelques vivres : « rares sont ceux qui en réchappent. Ils meurent sans que personne ne leur rende visite et c'est là leur sépulture »⁸⁴³. Ce lit suspendu apparaît ainsi comme l'emblème d'une oisiveté, d'une luxure et d'une faiblesse qui ne peuvent que servir les fins des colonisateurs.

Déjà en février 1495, Christophe Colomb dévoilait aux Rois catholiques, Isabelle de Castille et Ferdinand d'Aragon, ce véritable talon d'Achille des indigènes : « Pour l'or et les épices, les Indiens ne s'en préoccupent pas, sauf s'ils voient qu'ils peuvent les échanger avec nous contre des choses en laiton, mais cette envie leur vient très rarement, parce qu'ils ne veulent pas travailler, étant paresseux à un point extrême ». L'explorateur en veut pour preuve la « façon de s'habiller » des habitants d'Haïti, alors nommé Sainte-Croix. Malgré les rigueurs de l'hiver, les indigènes sont incapables de se fournir en laine ou en coton, alors qu'« il y en a beaucoup dans les montagnes, dont ils pourraient se vêtir et se protéger du froid, et cependant ils vont aussi nus que leur[s] mère[s] les ont faits »⁸⁴⁴.

Amerigo Vespucci en juge de même, dès son premier voyage. Mais il voit dans cette paresse l'effet d'une cause diététique : « Leur faiblesse est l'humeur phlegmatique et le sang, à cause des aliments qui consistent le plus souvent en racines, herbes, fruits et poissons »⁸⁴⁵. L'indolence morphologique des autochtones se conjugue avec leur état de léthargie morale et religieuse. Il est difficile de ne pas lire dans cette rapide analyse médicale, qui se réclame de la vérité d'observation et du témoignage sincère, comme dans les précédentes descriptions morales, jouant du contraste maximal de la terreur et de l'émerveillement, les prodromes idéologiques du discours colonisateur - la domination d'un peuple « justifiée » par l'usage du jugement moral et du savoir scientifique.

837 A. Vespucci, *op. cit.*, *Mundus Novus*, pp. 140-141 : et ce malgré la « nudité » et la « lubricité » de ces femmes.

838 A. Vespucci, *op. cit.*, p. 143.

839 A. Vespucci, *op. cit.*, p. 139.

840 La seconde *Lettre des Quatre navigations* est encore plus explicite : « Elles se montraient très désireuses de s'unir avec nous les chrétiens », *op. cit.*, p. 162. La suite du texte ajoute au fantasme avec la mention du « plus grand signe d'amitié » manifesté par les indigènes lorsqu'ils offraient aux marins leurs femmes et leurs filles ainsi « honorées ».

841 A. Vespucci, *op. cit.*, p. 140.

842 A. Vespucci, *op. cit.*, *Quatre Navigations / Lettre*, p. 160.

843 A. Vespucci, *op. cit.*, pp. 163-164. Contredisant sa vision générale, idéalisée, d'un peuple sans douleur ni maladie, Vespucci relate ici une scène rare de souffrance, de maladie incurable et de mort douloureuse.

844 C. Colomb, *op. cit.*, p. 80.

845 *Ibid.*

Ce langage procède autant par le texte des récits de voyage que par l'image, dessins et gravures illustrant ces imprimés. Le dessin de Stradanus (ill. 132), reproduit et largement diffusé en gravure à la fin du XVI^e siècle, par l'intermédiaire de Theodore Galle, exacerbe les signes ambigus de l'innocence : l'abondance naturelle, la faune merveilleuse, la vénusté du corps nu d'America servent d'écrin au détail central du terrible repas cannibale. Amerigo Vespucci vêtu en conquérant chrétien (armure, drapeau, croix, épée) s'avance à la rencontre d'America, muni d'un astrolabe, emblème du savoir physique et des lointaines navigations. En pleine mer sur la gauche, le navire aux voiles déployées annonce le profil de la proue, accrochée au rivage et dont Vespucci semble à peine descendu. Les étapes du prodigieux périple sont ainsi suggérées. L'allégorie de l'Amérique en jeune femme quasiment nue – couronnée d'une étrange coiffe (une chevelure digne de Marie-Madeleine), ornée d'un léger pagne et d'un seul bracelet – surgit à demi-redressée hors d'un sommeil diurne qu'évoque l'horizontalité du fameux lit suspendu. La scène emprunte à l'érotisme des Vénus et des nymphes endormies, surprises par des satyres ou par le seul spectateur, comme la *Vénus de Dresde*, la nymphe du *Songe de Poliphile* et celles de Cranach. Nous reviendrons en détail sur ce dispositif érotique et léthargique (cf. Chap. V et VI). Remarquons déjà que la dimension érotique de l'image relaie, dans ce contexte idéologique précis, un fantasme élaboré par les récits de voyage, celui des vierges luxurieuses aux nudités parfaites, Eve démultipliée au Nouveau Monde et s'offrant de plein gré aux marins inconnus.

Selon le double principe de l'allégorie et de la toponymie des continents, la terre inconnue reçoit le nom et les traits d'une femme. Mais ce nom lui est donné par son conquérant, Amerigo, comme l'indique la légende, au bas de la gravure de Théodore Galle : « Americen Americus rexit, et Semel vocavit inde semper excitam » : « Americus redécouvrit America ; il l'appela [par son nom] une fois et la réveilla pour toujours ». Dans le dessin original de Stradanus, la lettre parle et traverse l'image. Une inscription flotte comme un phylactère entre le navigateur et l'indigène, « ACIREMA », et une légende permet d'identifier avec certitude le personnage masculin : « AMERICUSVESPUCIUS/ Florentinus. 1497 ». Matrice négative, l'inversion du nom « AMERICA » sert probablement les fins de la gravure. En attendant, cette écriture à l'envers crée un effet de miroir et flatte le narcissisme colonial. Acte de baptême ou de présentation, le nom flotte dans l'intervalle entre les deux personnages et sa désignation – indication d'*America*, dérivation d'*Americus* – reste en suspens. Le conquérant trouve sa figure jumelle, « appropriée » au double sens du terme : celle qu'il possède et qui lui correspond.

Dans cette « scène inaugurale », comme l'écrit Michel de Certeau, « le conquérant va écrire le corps de l'autre et y tracer sa propre *histoire* », « en faire le corps historié – le blason – de ses travaux et de ses fantasmes », « l'Amérique "latine" ». Page blanche, *terra nova*, la belle indienne anonyme offre son corps à la colonisation du « vouloir occidental » : nom gravé, inscription. Elle devient un lieu de production historique pour le monde latin. Cette « écriture conquérante » donne à l'« image érotique et guerrière » gravée par Stradanus « une valeur quasi mythique »⁸⁴⁶. À travers elle, en effet, c'est tout un continent qui sort de sa torpeur an-historique pour entrer dans le discours historique de l'Occident.

Mêlant l'idéologique au factuel, le sommeil du Nouveau Monde enveloppe différentes nappes de sens et de valeurs. Il renvoie à l'humeur phlegmatique, cette fameuse « faiblesse » diagnostiquée par Vespucci. Mais l'indolence physiologique est déjà toute entretissée de liens moraux et symboliques. Elle a partie liée avec la luxure, la liberté sans limites, l'épicurisme, la santé merveilleuse et la beauté des corps, dépourvus des marques du péché. Aussi, la part symbolique du sommeil d'America s'enracine-t-elle dans une description apparemment et artificiellement factuelle. La faune et la flore fabuleuses qui animent la forêt, sur la droite du dessin, reçoivent des noms communs exotiques – « curigon » pour un animal en train de courir, « ananzas » pour les pommes de pin – parfois doublés de figures moralisées – « PIGRITIA » pour le paresseux dans l'arbre. Au littéral comme au figuré, l'Amérique se voit tirée de son sommeil de brute et de sa langueur

846 Michel de Certeau, « avant-propos à la seconde édition » de *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 2002, p. 9-10.

épicurienne par Amerigo, incarnant l'Europe chrétienne, guerrière et savante, autrement dit le monde « civilisé ». De manière significative, la posture et la nudité sculpturale d'America ne sont pas sans rappeler celles d'Adam lors de sa création, sur la voûte de la chapelle Sixtine. En retour, c'est le geste du colonisateur qui se trouve divinisé. Vespucci réveille America jusqu'à la ressusciter, en la créant pour ainsi dire une seconde fois. Il baptise celle qu'il nomme ou qui se nomme à travers lui. Le continent américain entre ainsi métaphoriquement dans l'histoire occidentale du Salut.

En ce sens, la belle America offerte sur son lit suspendu figure la nouvelle Eve tentatrice, Venus jaillie du sommeil d'Adam et du fantasme de Vespucci. La courbure de sa jambe arrondie et ornée se répète, en motif inversé au centre de l'image, à travers celle de la victime bientôt dévorée. Ce motif change l'offrande érotique en menace destructrice. Mais le cruel indice n'a pas seulement pour but de terrifier le public européen, il joue sans doute encore le double rôle de signe apotropaïque et de principe idéologique. Bouclier reflétant la menace et verdict d'inhumanité. Par sa composition d'ensemble et ce détail chargé de sens, le dessin de Stradanus poursuit de part en part le dessein des colonisateurs. Dans un article portant sur le travail du genre dans les discours de découverte, Louis Montrose⁸⁴⁷ interroge la misogynie propre à cette gravure comme aux écrits de Vespucci et d'autres explorateurs. Image et discours œuvrent à la conjugaison du sauvage et du féminin. Mieux, la scène représentée par Stradanus-Galle devient l'emblème de cette oscillation qui caractérise, de manière idéologique, la découverte occidentale du Nouveau Monde : entre fascination et répulsion, étrange et familier, désir de détruire et d'assimiler l'Autre⁸⁴⁸.

Dans ses relations, Christophe Colomb laisse affleurer certaines critiques, reprises aux siècles suivants :

Pour le reste, c'est une terre faite pour les plus grands fainéants du monde, sur laquelle il n'est pas un de nos gens, bons ou mauvais, qui n'aient deux ou trois Indiens pour les servir, et des chiens pour la chasse et, bien que ce ne soit pas à dire, des femmes si belles que c'est merveille.

Cherchant à se justifier, auprès des Rois catholiques, contre les déceptions formulées par de nombreux colons, le navigateur génois renouvelle ses descriptions merveilleuses et rejette discrètement la faute des rendements médiocres sur les aventuriers occidentaux. À l'en croire, ces mécréants lascifs et paresseux auraient autant besoin de religieux pour réformer leur foi amollie, que les Indiens pour devenir chrétiens⁸⁴⁹. Non sans contradiction, il appelle de ses vœux de parfaits colons, chrétiens autant que travailleurs, et vante les délices d'une terre de repos et de richesse facile⁸⁵⁰. À la fin du XVI^e siècle, François de Belleforest élargit la portée de l'hypothèse ébauchée par Christophe Colomb. Si les conquérants ont apporté la paresse aux Indiens d'Hispaniola-Haïti, c'est par la violence et le travail forcé. Leur oisiveté native et leur nature indolente se sont alors changées en paresse, le refus du travail forcé conduisant au suicide⁸⁵¹.

847 Cf. la première partie de l'article de Louis Montrose, « The Work of Gender in the Discourse of Discovery » (1991), in : *New World Encounters*, ed. by Stephen Greenblatt, Berkeley, Los Angeles, Oxford, University of California Press, 1993, pp. 177-217. Montrose relie la composition de l'œuvre avec un récit de trahison féminine et de cannibalisme, fait par Vespucci dans sa lettre de 1504 (troisième voyage).

848 L. Montrose, art. cité, p. 182.

849 C. Colomb, *op. cit.*, p. 230.

850 C. Colomb, *op. cit.*, p. 242.

851 A. Rauch, *op. cit.*, p. 102. Bien plus tard, à travers la fiction philosophique de l'état de nature, Rousseau donne au contraire ses lettres de noblesse à l'insouciance primitive : « Il est inconcevable à quel point l'homme est naturellement paresseux. On dirait qu'il ne vit que pour dormir, végéter, rester immobile ; à peine peut-il se résoudre à se donner les mouvements nécessaires pour s'empêcher de mourir de faim. Rien ne maintient tant les sauvages dans l'amour de leur état que cette délicieuse indolence. Les passions qui rendent l'homme inquiet, prévoyant, actif, ne naissent que dans la société. [...] Si l'on y regardait bien, l'on verrait que, même parmi nous, c'est pour parvenir au repos que chacun travaille ; c'est encore la paresse qui nous rend laborieux. » Cf. Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues, où il est parlé de la Mélodie, et de l'Imitation musicale*, Paris, Le Graphe, 1967, chap. IX, n. 1, p. 521.

La paresse native d'America se détache dans l'écrin d'une nature paradisiaque. Cette indolence dont témoignent, dans leur propre intérêt, les premiers colons, fait implicitement référence à l'insouciance du premier homme et à son sommeil. Dans le jardin d'Eden, en effet, Adam travaillait sans doute, il pouvait bien cultiver la terre dont il était maître, aidé par les animaux terrestres, placés sous sa tutelle. Pourtant, il n'en éprouvait ni fatigue, ni douleur. Souvenons-nous de la gravure de Cristofano Robetta (ill. 30). L'épreuve de la souffrance, de la peur et de la mort, fait suite au péché originel. Selon Hans Belting⁸⁵², l'énigmatique panneau central du *Jardin des délices*, peint par Jérôme Bosch – source de nombreuses interprétations – représenterait l'état d'un monde perpétuellement innocent, tel qu'il serait si le péché originel ne l'avait altéré (ill. 132). Le Retable fermé pourrait ainsi représenter la sphère du monde au début de la Genèse. Certains îlots informes émergent, à la surface miroitante, pendant que se séparent les « eaux d'en haut » des « eaux d'en bas ». Selon d'autres interprétations, il s'agirait du monde après le déluge. Quoi qu'il en soit, le retable ouvert présente un monde à la fois béni par le Créateur – « croissez et multipliez » – et pourtant sans Histoire. Un monde sans péché, où la bénédiction n'aurait pas été infléchie par le châtement divin. Un monde sans douleur et sans mort. Une foule innombrable d'hommes et de femmes nus prolifère et peuple ce territoire fictionnel. Son aspect merveilleux ne tient pas seulement à l'aspect imaginaire de la faune, de la flore et de l'architecture, mais aussi à l'étrange activité des corps humains, pourtant oisifs, qui fourmillent de partout, et à leur troublante gémellité. Parmi les jeux érotiques, les curieux divertissements et la nature généreuse, autant qu'in vraisemblable, de ce monde à l'envers (frère du Pays de Cocagne), plusieurs personnages somnolent ou se reposent, couchés dans l'herbe. Et ceux qui ne dorment pas semblent accomplir les actions les plus incongrues avec l'indifférence détachée qui caractérise les somnambules. Là-bas, la nudité des corps, parfois greffés de fleurs et de fruits, ne semble jamais honteuse, ni lascive.

En bas du tableau, sur le seuil de cet immense pays imaginaire, un homme dort le sourire au lèvres, le dos courbé, au-dessus d'un fruit imaginaire (ill. 132a), pendant que son compagnon attaque à pleines dents une fraise géante. Un autre croque une cerise en regardant le spectateur, il semble nous présenter la bille rouge et luisante, clin d'œil au fruit défendu. Son acolyte repose sur l'écorce rose d'un fruit merveilleux, dont la paroi éventrée, semblable à quelque grenade, répand un flot de perles bleu sombre. Ainsi, les trois personnages savourent et varient des plaisirs gourmands. Le dormeur à l'échine bombée paraît soutenir d'une main la fragile écorce du fruit qui lui sert d'accouoir. Aucune condamnation, pourtant, du péché de *gula*.

De même, les figures allongées dans l'herbe passent le temps sans occupation « sérieuse », ni travail (ill. 132b). C'est le cas pour tous les habitants du *Jardin des délices*. Le couple oisif s'ébat de manière d'autant plus légère et insouciant que le personnage, étendu sur le ventre, tourne vers sa compagne une figure de prune, en lieu et place d'un visage humain. La fusion merveilleuse des hommes avec une flore démesurée, fictionnelle et organique, participe de l'expérience de pensée que propose le peintre. La croissance naturelle du monde, en l'absence de péché, procède d'un chaos non pas monstrueux, bestial et démoniaque, mais inoffensif, végétal et luxuriant. Un monde livré à l'oisiveté, où l'homme, en tant qu'espèce et individu, n'aurait plus de vocation singulière à travailler, connaître et gouverner le monde.

D'autres détails ajoutent au climat d'oisiveté, inversant l'ordre du monde connu. Ainsi, la figure de la chouette (129c) prend taille humaine dans les bras d'un homme qui semble tout à la fois

852 Hans Belting, *Hieronymus Bosch, Le Jardin des délices*, trad. Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2005. Pour un résumé des interprétations historiques de l'œuvre, en termes d'« hérésie », d'hermétisme ou bien selon une lecture moralisante (par le frère José de Sigüenza en 1605) notamment, cf. Jean Wirth, « Le Jardin des délices », in : *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, t. 50, n° 3, Genève, Droz, 1988, pp. 545-585. Wirth précise que « les appartements [d'Henri de Nassau] contenaient au moins trois œuvres paradoxales : les boiseries avec portes secrètes, le lit géant [capable d'accueillir cinquante personnes] et un triptyque dont les dimensions et la structure sont celles d'un tableau d'autel, mais dont le sujet est destiné à amuser, ou du moins [a été] compris ainsi un an après la mort de Bosch. [...] Faut-il vraiment chercher la censure des plaisirs terrestres [comme Sigüenza] ou encore le pédantisme des sciences occultes dans le *Jardin des délices* ? » (Jean Wirth, art. cit., pp. 550-551).

l'étreindre et la présenter au spectateur perplexe. Emblème nocturne, aux connotations juives hérétiques⁸⁵³, la chouette géante veille sur cet autre monde. Dans une sphère à la peau transparente et parcourue d'un glacis de veines, un couple semble naître à l'intérieur d'une fleur, figurines fœtales. La distinction explicite du genre met l'accent sur la dualité originelle de l'homme et de la femme, possible allusion à *Genèse* 1, 27 – « Et Dieu créa l'homme à son image; à l'image de Dieu, il le créa ; homme et femme, il les créa ». À l'intérieur de ce bulbe presque rétinien, la figure masculine embrasse celle de la femme, à la longue chevelure blonde. Il dépose un baiser sur sa joue et caresse son ventre, tandis qu'elle pose sa main sur son genou. Ces gestes, comme ceux de leurs congénères, sont empreints d'une sexualité à la fois manifeste et discrète, en partie liée à l'androgynie des corps, membres de cette incestueuse et immense fratrie. L'érotisme en est latent, presque invisible. Évident partout, présent nulle part. Bien que l'Enfer soit proche⁸⁵⁴, ici encore, nulle condamnation du péché de chair et de luxure. L'oisiveté n'est pas un péché de paresse, les plaisirs gourmands et sexuels qui l'accompagnent n'ouvrent pas la voie au traditionnel cortège des péchés capitaux.

Pourtant, un autre dormeur, assis sur un oiseau, non loin des amoureux dans leur bulle, semble adopter la pose d'un homme en proie à l'acédie, ou bien à la mélancolie (129e). À le regarder de près, ce détail demeure pourtant équivoque. Le visage semble esquisser un léger sourire et, surtout, la tête pèse sur les deux mains du dormeur, accoudé sur ses genoux. Cette posture paraît moins désigner la tristesse et la mélancolie, qu'un état de somnolence, traditionnellement associée à l'acédie paresseuse et négligente. À nouveau, rien ne condamne cette figure endormie, assise en amazone sur un oiseau géant, et nue comme toutes les autres.

Comme le montre Hans Belting, cette vision paradisiaque relève du genre de l'utopie. Elle donne à voir les plaisirs d'une sensibilité engagée dans la faune et la flore qui l'entoure, par contiguïté, ressemblance ou greffe organique, mais jamais de manière monstrueuse. Dormir, boire et manger, croître et se multiplier, se divertir enfin, sont les seules activités des habitants du *Jardin des délices*. Le sommeil, loin d'être vu comme un symptôme de paresse et la racine du péché, se conjugue aux formes primordiales d'une innocente oisiveté : somnolence repue (129a), détente partagée (129b), sensualité embryonnaire (129d) et soudain endormissement (129e).

Mais revenons au texte de la Genèse. Une sorte de sommeil, d'une nature très singulière, y joue un rôle de première importance. Il s'agit de celui d'Adam, pendant la création d'Ève. Plus précisément, Dieu fait tomber sur le premier homme une torpeur, « tardemah », qui ressemble au sommeil, sans s'y réduire :

Alors Yavhé Dieu fit tomber une torpeur sur l'homme, qui s'endormit [*Inmisit ero Dominus Deus soporem in Adam, cumque obdormisset*]. Il prit une de ses côtes [*tulit unam de costis eius*] et referma la chair à sa place [*et replevit carnem pro ea*]. Puis, de la côte qu'il avait tirée de l'homme, Yavhé Dieu façonna une femme et l'amena à l'homme [*Et aedificavit Dominus Deus costam quam tulerat de Adam in mulierem et adduxit eam ad Adam*]. Alors celui-ci s'écria : « Pour le coup, c'est l'os de mes os et la chair de ma chair [*Hoc nunc os ex ossibus meis et caro carne mea*] ! Celle-ci sera appelée " femme ", car elle fut tirée de l'homme, celle-ci [*haec vocabitur virago, quoniam de viro sumpta est*] ! » C'est pourquoi l'homme quitte son père et sa mère [*Quam ob rem relinquet homo patrem suum et matrem*] et s'attache à sa femme [*et adhaerebit uxori suae*], et ils deviennent une seule chair [*et erunt duo in carne una*].⁸⁵⁵

853 Cf. Partie I, chap. I, section 2, c « Oiseaux de nuit : nycticorax, hibou, chouette et chauve-souris ».

854 Proximité par contiguïté matérielle puisque le volet droit du Retable ouvert présente l'Enfer, monstrueux et lui aussi fabuleux, avec ses gigantesques instruments de torture musicaux.

855 *Genèse* 2, 21-24, *Jérusalem*, p. 33, *Vulgate*, vol. I, p. 12. Nous laissons de côté la comparaison des deux textes de la création de l'homme dans la Genèse (1, 27 & 2, 21-24), pour nous concentrer sur le sommeil d'Adam (2, 24). Création unitaire de l'homme et de la femme, le premier récit éclaire le *Jardin des délices* pour Belting. Le second récit (qui nous intéresse ici) sépare la création d'Adam (première) de celle d'Ève (seconde et dérivée) : il domine la tradition exégétique et iconographique.

Cette création par dérivation et cette singulière torpeur ont fait l'objet d'études détaillées. Selon Jean Louis Schefer, il s'agit d'une extase, « invention mêlée d'un rêve et d'un sommeil »⁸⁵⁶ : « le sommeil a d'abord été inventé et jeté comme un brouillard sur le corps d'Adam. Sommeil paradoxal dont est née la femme »⁸⁵⁷. Aussi Ève serait-elle née du désir – le manque d'une compagne parmi les créatures – et du rêve d'Adam. L'écrivain nuance cependant son propos : Dieu aurait tiré le corps de la première femme du sommeil d'Adam ou bien de son rêve⁸⁵⁸. L'exégèse biblique se fonde également sur des correspondances typologiques reliant le couple d'Adam et Ève à celui du Christ et de Marie, ou bien à celui du Christ et de l'Église⁸⁵⁹. Pour autant, les métaphores de l'anesthésie, de l'opération chirurgicale et du sommeil hypnotique⁸⁶⁰ employées par Schefer ne forcent-elles pas la lettre et l'esprit du texte biblique ? Ne relèvent-elles pas de conceptions résolument contemporaines, étrangères au texte religieux comme à l'iconographie médiévale et renaissante ?

L'enquête textuelle montre que la torpeur que Dieu fait tomber sur Adam est plus et autre chose qu'un simple sommeil, inscrit dans l'alternance quotidienne du jour et de la nuit. Il est l'occasion d'une création fondant la distinction du genre, la reproduction de l'espèce et le lien matrimonial unique entre l'homme et la femme. Sommeil unique en son genre, il possède également la dimension métaphorique ou, plus précisément, typologique d'une figure. Sa nature est avant tout celle d'une image, comme le montre l'exégèse de Tertullien. En effet, pour le Père de l'Église, le sommeil d'Adam nous montre l'image de la mort, celle du Christ en particulier, dont la création d'Ève et la naissance de l'Église apparaissent comme le fruit. Avec cette figure primordiale, que nous répétons chaque nuit en dormant, Dieu :

voulut nous donner un dessin quotidien précisément du commencement et de la fin de la vie humaine, allant au-devant de notre Foi qu'assistent en parole comme en acte les images et les paraboles. Il te propose donc le corps étendu par l'amicale force du sommeil, vaincu par la douce nécessité du repos, immobile tel qu'il fut gisant avant la vie, tel qu'il le sera après elle, comme un témoignage de sa formation et de sa sépulture, en attente de l'âme, soit qu'elle ne lui ait pas encore été jointe, soit qu'elle lui ait été arrachée.⁸⁶¹

Pour Tertullien, le sommeil d'Adam évoque à la fois l'état premier de la matière, avant son animation par le souffle divin, et l'état ultime du mourir, où l'âme se retire du corps. État d'un corps en attente d'âme ou d'une âme en partance du corps. Il offre une image double, figure du commencement et de la fin, de l'avant et de l'après, de la création et de l'anéantissement du corps. Le sommeil nous rappelle à la poussière. Qu'en est-il dans les représentations artistiques du thème, au Moyen Âge et à la Renaissance ?

Dans son ouvrage séminal, *L'Homme enceint*, Roberto Zapperi, a défendu la thèse forte selon laquelle une mutation iconographique décisive aurait eu lieu, dans la seconde moitié du XI^e siècle. À partir de ce tournant, ce ne serait plus la « création » d'Eve qui serait représentée, mais son engendrement à partir du flanc du premier homme. Genèse directe, quoique seconde, et non plus médiée par la côte d'Adam. Il s'agirait d'une naissance fictive, par accouchement latéral masculin. Ce changement irait de pair avec la réforme grégorienne et l'établissement d'une domination masculine raffermie au sein du mariage. Cette thèse originale et séduisante a été

856 Jean Louis Schefer, « La pudeur d'Adam », in : Jean Louis Schefer, Henri Dominique Saffrey, Jean-Claude Lebensztejn, *La création d'Eve*, Desclée de Brouwer, Paris, 2001, p. 11. L'exégèse du sommeil d'Adam en termes d'extase est développée notamment par Tertullien.

857 *Ibid.*

858 J. L. Schefer, *op. cit.*, p. 15.

859 Dans de nombreux commentaires grecs et latins, chez Philon d'Alexandrie, Eusèbe de Césarée, Grégoire de Nysse, Flavius Josèphe, Jean Damascène, Augustin et Thomas d'Aquin notamment.

860 J. L. Schefer, *op. cit.*, p. 23.

861 Tertullien, *Du sommeil, des songes, de la mort* [extraits du *De Anima*, rédigé entre 208 et 212], traduction du latin et commentaire par Pierre Klossowski, Gallimard, Paris, 1999, p. 25.

critiquée par Jérôme Baschet au nom des distinctions faites par l'exégèse médiévale et, surtout, au nom de l'« épaisseur visuelle »⁸⁶² propres aux représentations médiévales du thème, dont il propose une étude sérielle affinée. À son tour, Baschet montre en détail comment s'opère le passage de l'extraction de la côte à celle de la femme, directement depuis le côté d'Adam. Cependant, le concept de « naissance » témoigne selon lui d'une fausse évidence, dont il faut interroger les présupposés à la lumière des catégories de pensée proprement médiévales. Le passage de la côte au côté, à partir du XII^e siècle, représente certes une innovation artistique, mais cette dernière repose avant tout sur une interprétation de la Vulgate – *de viro sumpta est*, [la femme] a été tirée de l'homme – et des textes patristiques – *de latere Adae*, à partir du côté d'Adam. Puisque ces textes laissent dans le vague la source de l'extraction, c'est aux artistes qu'il revient de choisir comment figurer cette création à partir de l'os ou de la chair du dormeur⁸⁶³. Que l'extraction soit directe ou indirecte, impossible pourtant de parler de « naissance ». « Venir à l'être n'est pas naître »⁸⁶⁴, le vocabulaire de l'exégèse religieuse parle davantage de création et de fabrication artisanale que de naissance ou d'engendrement. La torpeur d'Adam ne correspond donc pas à l'anesthésie d'une césarienne ou d'un accouchement sans douleur. Si Ève est tirée du corps d'Adam, son Créateur n'est pas « l'homme enceint » mais Dieu lui-même. En revanche, cette nouvelle iconographie met en valeur la supériorité de l'homme (dont la femme procède directement). Mieux, elle renforce, par la fusion charnelle, l'indissolubilité du mariage⁸⁶⁵ et l'unicité du lien communautaire, fondé sur l'origine unique du genre humain⁸⁶⁶. « La création d'Ève vaut donc pour la création de l'humanité entière »⁸⁶⁷.

Une œuvre étonnante reprend, semble-t-il, cette idée – en l'absence même du corps d'Ève. Il s'agit de *L'Étendard de la très sainte Trinité* (début du XIV^e siècle) attribué à Raphaël, exemple singulier de survivance iconographique, où l'extraction d'Ève se traduit par le simple surgissement de la côte, hors du corps endormi d'Adam. Cette peinture, conservée à la Pinacothèque communale de la Città di Castello (ill. 134), serait une œuvre de jeunesse de l'artiste⁸⁶⁸. Réalisée pour l'église de la Trinità de la Città di Castello, la peinture de la *Création d'Ève* orne le verso de l'étendard, dont le recto présente la figure de la Trinité entourée des saints Sébastien et Roch. Comme le suggère la présence de ces derniers, la bannière devait servir aux processions religieuses, associées à la fin de l'épidémie de peste. Les historiens de l'art s'attardent sur l'héritage encore très sensible du Pérugin. Mais l'originalité de Raphaël tient à la reprise précieuse du traitement archaïque du thème de la Création d'Ève à partir de la côte d'Adam. Contrairement aux représentations dominantes de l'époque, en sculpture notamment, chez Lorenzo Maitani (ill. 135) et Ghiberti (ill. 136), Ève ne jaillit pas, longue et fluide, hors du flanc d'Adam endormi. Elle n'apparaît que sous la forme, organique et réduite, d'une côte d'Adam, à demi occultée par les mains du Créateur. En ceci, Raphaël s'éloigne donc également des représentations médiévales qu'il cite et transforme. La côte

862 Jérôme Baschet, « Ève n'est jamais née. Les représentations médiévales et l'origine du genre humain », in : *Ève et Pandora. La Création de la femme*, sous la direction de Jean-Claude Schmitt, Paris, Gallimard, 2001, p. 117.

863 Comme le montre Baschet, les deux sortes de traitement, ancien (extraction indirecte à partir de la côte) et nouveau (extraction directe à partir du côté) continuent de se recouvrir jusqu'au XV^e siècle : bien que le premier se raréfie, il n'y a pas de substitution brutale et totale de l'un par l'autre.

864 J. Baschet, art. cit., p. 133. Baschet rapproche l'extraction d'Ève à partir d'Adam et celle de l'Église à partir de la plaie du Crucifié, typologiquement associées dans certaines enluminures. L'on retrouve alors l'analogie du sommeil et de la mort, développée par Tertullien. L'historien distingue en revanche ces extractions des représentations de césariennes, la naissance de Jules César par exemple. Le corps d'Ève est soigneusement délimité et sort très rarement d'un trou béant, à l'inverse de Jules César.

865 J. Baschet, art. cit., p. 151.

866 Ligne interprétative également liée à des connotations baptismales qu'explore Jérôme Baschet.

867 J. Baschet, art. cit., p. 158.

868 Cf. Pierluigi de Vecchi, *Tout l'œuvre peint de Raphaël*, Paris, Flammarion, 1969, p. 90 : « l'ensemble que les historiens, exceptés Morelli et Frizzoni, attribuent à Raphaël, serait un ex-voto peint à l'occasion de la peste de 1499, ce qui permet de le dater vers 1500. Mais Cavalcaselle qui considère l'œuvre postérieure à la *Crucifixion Mond* [conservée à la National Gallery] avance de sérieux arguments pour une date plus tardive (1503-04) dont Pittaluga et Longhi sont également partisans. »

n'est pas extraite comme une virgule⁸⁶⁹, hors du corps endormi, ni le corps d'Ève formée sur une pointe costale, en forme de demie lune⁸⁷⁰. Au contraire, la tige d'os ou de chair est ici tenue par le saint Père comme un stilet, à bout de bras. Le Créateur semble à la fois extraire cette ligne charnelle et graver, écrire avec elle, sur le corps endormi. La pose du dormeur n'est pas anodine. Loin de le représenter accablé par une lourde torpeur, bras croisés, dos replié en arrière, comme dans l'iconographie dominante (notamment chez Maitani et Ghiberti), Raphaël le peint dans la fleur de l'âge, sensuellement adossé à la colline, le bras gauche soulignant la courbe du corps, à la manière des nymphes endormies⁸⁷¹. L'étendard chante la gloire du Dieu trinitaire et de sa plus haute création, celle de l'homme mais aussi de la femme. Tous deux sont concernés par la peste et le péché, mais tous deux entrent conjointement dans le plan divin du Salut et de la vie éternelle. Le corps d'Adam s'offre à la main du Créateur comme une page encore vierge sur laquelle émerge la figure de l'Humanité, à travers la ligne indécise d'une côte abstraite, sans caractéristiques de genre ni forme précise. C'est l'ensemble du genre humain que la Sainte Trinité, unie dans une mandorle dorée, vient sauver du péché originel et de ses suites désastreuses que forment la douleur, la mort et la peste, leur compagne menaçante. Baschet souligne la symétrie inversée qui opère entre Ève et le Christ, l'une est créée sans naissance, l'autre engendré sans création, puisqu'il ne fait qu'un avec le Père. Au recto de l'Étendard, c'est l'union trinitaire, fondée sur l'engendrement du Fils en croix, qui est figuré, tandis qu'au verso, il s'agit des prémices d'une création, distincte de tout engendrement, matériel comme spirituel. Torpeur native, le sommeil d'Adam préfigure la mort du Christ sur la croix, c'est-à-dire la victoire divine sur la mort et le péché. La Trinité autour de la croix et la présence créatrice au-dessus du dormeur dialectisent l'image de la mort et celle du sommeil, qui ouvrent sur plus et autre chose qu'eux-mêmes – sur le réveil de la vie éternelle, sur la création du genre humain à travers celle de la première femme.

Silhouette presque détachée, jaillie du flanc d'Adam, Ève apparaît avec une grâce toute vénusienne chez Lorenzo Maitani (ill. 135) et chez Ghiberti (ill. 136) : assise, délicate et alanguie, ou bien déjà debout, gracile et soutenue par une nuée d'angelots. Le Créateur lui touche l'épaule (ill. 135) ou saisit la main qu'elle tend vers lui (ill. 136), tout en la bénissant. Ces représentations s'inscrivent dans le droit fil de la « nouvelle iconographie ». Pourtant, ici encore, la ressemblance avec une quelconque naissance est résolument écartée. Sur la façade d'Orvieto (ill. 135), Dieu semble autant réveiller Ève que la tirer du côté d'Adam. Le sculpteur joue sur l'équivoque produite par la légère profondeur et la contiguïté des figures. Le premier couple semble dormir tête-bêche sur deux talus herbeux, près d'un arbuste, évoquant l'arbre de la connaissance du bien et du mal. La femme se relève sur son séant, tandis que l'homme continue de dormir, bras croisés. Dieu touche Ève à l'épaule, comme pour la réveiller. Le réalisme de la scène ajoute à la figure de l'extraction latérale, également présente dans le bas-relief, mais pour ainsi dire *sotto voce*. Dans la plaque de bronze des Portes du Paradis, réalisées par Ghiberti pour orner le Baptistère de Florence (ill. 136), Ève semble s'envoler, portée par des angelots, un bras tendu vers Dieu qui lui prend la main. Une simple contiguïté des corps, entre les chevilles d'Ève et l'épaule droite d'Adam, évoque l'extraction latérale. La figure de la première femme s'en trouve comme ennoblie, littéralement et symboliquement élevée. La torpeur adamique relie, en revanche, le premier homme à la terre et à la matière dont il est issu. L'arbre (ou les arbres chez Ghiberti) au second plan renvoie à la fois à l'arbre du péché originel et à la métaphore végétale de la descendance du genre humain, affilié par cette même création, à un seul et unique homme, Adam.

869 Cf. *Bible de Saint-Paul-hors-les Murs*, enluminure commentée par Jérôme Baschet dans son article.

870 Cf. Le détail de l'*Hortus Deliciarum* d'Herrade de Landsberg (vers 1180), la miniature des *Antiquités judaïques* de Flavius Josèphe (XII^e siècle) et le relief du cloître de la Cathédrale de Gérone (seconde moitié du XII^e siècle), également commentés par Baschet (art. cit., pp. 121, 123 et 129).

871 La *Vénus de Dresde* date de 1510, mais les représentations, sur les sarcophages antiques, du sommeil d'Ariane et des nymphes sont connues à l'époque. L'on peut également penser à la peinture contemporaine de Mantegna représentant les *Métamorphoses d'Amymone* d'Andrea Mantegna (ill. 409).

L'on retrouve cette métaphore végétale dans la célèbre fresque de Michel-Ange (ill. 137), mais l'arbre contre lequel Adam s'est endormi, ou plutôt affaissé dans le sommeil, se dresse alors comme une souche morte, avec une branche tronquée, dans la clarté du ciel. Le corps mollement étendu ressemble à quelque pantin inanimé dont on aurait coupé les fils. La courbe des épaules et des jambes se profile contre l'obscurité d'un amas rocheux. L'appartenance à la poussière – arbre sec, rochers, terre stérile – transparait dans ce corps puissant, musculeux, mais effondré sur le sol de glaise dont le Créateur l'a tiré, modelé, créé. L'engourdissement à l'ombre de la pierre évoque les futures sculptures des *Esclaves*. À la posture courbe, presque horizontale, de l'homme, répond la droite stature de Dieu, enveloppé d'un long manteau aux teintes charnelles. Sa tête barbue se penche en avant, tandis que sa main droite fait se lever devant lui la figure d'Ève, zigzag jailli à la fois du corps du premier homme et de la grotte sombre qui l'abrite. Comme avant lui Ghiberti et Lorenzo Maitani, Michel-Ange ne présente ni ne figure la naissance, encore moins l'accouchement d'Ève. Au contraire, les métaphores de l'engendrement sont écartées au profit d'une analogie entre le corps d'Adam, dont la femme est issue, et la terre minérale, dont l'humanité provient à travers Ève. Chez Ghiberti (ill. 136), le corps fluide et gracieux d'Ève soutenue par des anges prend une dimension céleste, accentuée par contraste avec l'horizontalité d'Adam, rivé à la terre. Cet aspect plus éthéré, spirituel, évoque la figure de Marie, vierge et sainte, à travers celle de la première femme, pécheresse et mère du genre humain. « Eva », « Ave Maria ». Selon le palindrome bien connu au Moyen Âge, les deux femmes se condensent pour former une même figure. Dans la fresque de Michel-Ange (ill. 137), ces connotations passent par la forme négative de l'arbre sec, antétype de l'arbre de Jessé, lié à la descendance d'Israël et à la généalogie du Christ, mais également, et plus profondément encore, évocation de l'arbre du péché – arbre de la connaissance du bien et du mal – et de son ultime rejeton : la sainte croix. L'arbre mort incarne les différentes morts du péché : celle qui suit le péché, la mort matérielle⁸⁷², celle qui ne fait qu'un avec le péché, la mort spirituelle⁸⁷³, et celle qui remet tous les péchés du monde, la mort du Fils de Dieu, sacrificielle et salvifique. Dans cette constellation, la figure d'Ève exprime la venue du péché, par la torsion de son corps en zigzag, et simultanément, par son humble prière et sa posture d'orante, la rédemption mariale et christique.

Ces associations trouvent une nouvelle configuration dans la peinture de Véronèse (ill. 138). saisissante vision du jardin d'Eden en Arcadie peuplée de bestiaux, où le corps d'Adam repose dans un raccourci sculptural, au premier plan. Le Créateur semble à la fois éveiller, bénir et consoler la première femme, levée depuis le côté d'Adam. Ce geste ne laisse pas d'étonner, puisque la main droite du Père se pose contre le profil féminin, les doigts repliés sur l'arcade sourcilière près d'un œil ouvert – comme pour lui donner la vie avec la vue. La métaphore de l'éveil viendrait alors redoubler le lien qui unit la création de la femme à la torpeur du premier homme. À nouveau, la genèse costale est rendue de manière allusive, par contiguïté entre la cheville d'Ève et la hanche d'Adam. Tandis que le corps de ce dernier s'étend sans vergogne, le raccourci de la jambe masquant opportunément ses attributs aux yeux du spectateur, Ève cache son sexe d'une main pudique, tout en montrant sa gorge blanche, le corps protégé, comme embrassé, par le Père, vêtu d'un long manteau bleu sur un habit rouge. La lumière rasante fait briller la soie du divin manteau, ressortir les côtes et muscles saillants du buste d'Adam, et luire la peau laiteuse d'Ève. Un jeune mouton apparaît sur la droite du tableau, près de la main nonchalante du dormeur. La tête d'Adam se détourne du dialogue du Créateur et de sa créature féminine, pour attirer l'attention sur la tête de l'agneau, dans l'angle droit en bas du tableau. Ce dernier semble tout droit sorti du paysage arcadien, avec ses troupeaux et pâturages, à l'arrière-plan. Plus profondément, l'animal évoque la figure du Christ, *Agnus Dei*. La présence de l'agneau salvateur joue le rôle d'anté-type. Elle évoque le mystère de la Passion dès le Jardin d'Eden, et avec ce mystère, la faute originelle – une faute visuellement attachée à la création de la femme mais, plus profondément encore, à la torpeur d'Adam.

872 Châtiment contraire à la tentation : « Vous ne mourrez point ; [...] vous serez comme des dieux », *Gen. 3:4-5*.

873 Le désespoir et le refus de Dieu, achevant l'âme corrompue et malade.

L'enchaînement des figures, depuis le Créateur jusqu'au Sauveur (l'agneau) passe par ce contraste de la veille et du sommeil qu'incarnent les figures du premier couple. L'Histoire de la Création et du Salut s'exprime et se condense en une seule image, à travers le zigzag de leurs deux corps, l'un relevé, l'autre tombé de sommeil. Avec la butte herbeuse et l'arbre au-dessus de sa tête, la silhouette d'Adam prend non seulement l'aspect d'une figure argileuse, matricielle et végétale, mais aussi la valeur d'un signe annonciateur – la chute dans le sommeil figurant celle du péché originel. Dans un même temps, ce corps endormi près de l'agneau, au pied d'un arbre qui donnera peut-être son bois à la sainte croix, fait surgir le spectre décharné du crucifié sur le mont Golgotha. Le sommeil détend les bras et les jambes du premier homme dans une cambrure qui n'est pas sans rappeler la cassure du corps du Christ, dans l'iconographie des descentes de croix et lamentations sur le Christ mort – celles de Fra Angelico (1432-34), de Rogier van der Weyden (1435-38) et de Maarten Van Heemskerck (1566) par exemple. La torpeur qui fait s'évanouir le corps d'Adam ouvre le temps vers l'origine humaine – le corps se donne comme sol et matière première de l'*imago Dei* – et vers sa fin rédemptrice – le Salut du monde par le sacrifice divin. Il s'agit moins d'une métaphore de naissance ou d'accouchement que d'une figure volontairement ambiguë, double. À la fois source de vie et image de mort, un tel sommeil évoque, de manière dialectique, la menace létale que recèle la matière originelle du genre humain – à travers l'arbre du péché et la figure d'Ève – et la promesse de Vie qui repose dans la mort du Christ – « Je suis le chemin, la vérité et la vie » (*Jean* 14, 6). Dans cet entrelacs, Ève est curieusement présentée, sous le pinceau de Véronèse, en reflet de la figure divine. Les bras droits du Créateur et de sa créature forment une arche sous laquelle les profils des visages et des corps se complètent, par inversion. Symétrie formelle avec Dieu, station verticale, blancheur du corps et geste pudique : la relève de la figure d'Ève donne à penser. Les deux couleurs du vêtement divin jouxtent son corps nu. Sa pudeur et la rencontre des deux silhouettes préparent la première femme à revêtir ces couleurs mariales, rose rouge de la Passion et bleu de la pureté spirituelle et virginale. Mais de telles associations se proposent au spectateur de manière latente, suggestive. En attendant, tandis qu'Ève se lève à la rencontre du Créateur, Adam semble goûter la bienheureuse torpeur d'une sieste, à l'ombre d'un grand arbre. Au loin, quelques troupeaux de vaches et de moutons paissent les herbages à flanc de coteau. Lieu multiple, utopique car insituable, espace typologique – Nature primordiale et Arcadie mais aussi présage et prémices du Golgotha – le jardin d'Eden semble encore une riante campagne, bucolique et paisible.

Les sommeils hérités du Pays de Cocagne, du Jardin des délices et du Jardin d'Eden rendent possibles une forme de détente, libérée de ses connotations morales traditionnelles et négatives. Dormir relève alors moins du vice et du péché, que d'une liberté, associée aux rêves d'abondance ou à la reconquête de l'*otium*, à la Création et à la Rédemption. La réserve métaphorique du sommeil livre ses promesses, non sans risques. Ainsi, l'allégorie de l'Amérique phlegmatique et sensuelle instrumentalise la torpeur primordiale. Elle déplace la figure du sommeil paresseux, engagée dans l'humeur maladive et la conséquence du péché, et la condense avec la figure d'Ève, atteinte d'un sommeil condamnable. Torpeur langoureuse et stérile, non plus source créatrice et salvatrice comme l'était le sommeil d'Adam. Sommeil idéologique, faussement naturel, justifiant la conquête active des colons et des missionnaires.

**DANS LE REPLI DU SOMMEIL :
DU SECRET DE JEAN AUX TORPEURS
MINÉRALES**



PARTIE II

Deuxième partie

DANS LE REPLI DU SOMMEIL : DU SECRET DE JEAN AUX TORPEURS MINÉRALES

« Et dans ce même fond où Il a son propre repos,
c'est là que nous aussi devons prendre notre repos et
le posséder avec lui. Ce lieu est sans nom, et personne
ne peut énoncer une parole propre à son propos. »⁸⁷⁴

« Il est, près du pays des Cimmériens,
une caverne aux profondes retraites,
creusée dans la montagne : c'est la demeure
aux secrets détours de l'indolent Sommeil. »⁸⁷⁵



André Chastel⁸⁷⁶ et Daniel Arasse⁸⁷⁷ se sont intéressés de près à la question des gestes dans l'art. Or le problème d'interprétation que pose tel ou tel geste, selon son degré d'élaboration et sa fortune artistique, se double pour nous d'un problème de nature. En effet, il semble délicat de parler de geste ou de gestuelle à propos d'un état aussi peu éloquent et actif, en apparence, que le sommeil. Faut-il préférer les termes de posture, d'attitude ou de pose ? Certes, il est des sommeils agités, renvoyant aux troubles du rêve, aux maladies, à l'inconfort, ou bien encore à l'insomnie – l'agitation provoquant *in fine* le réveil du dormeur.

En effet, la représentation d'un corps endormi déploie son sens à partir des idées invisibles qui pénètrent le rêveur, des états qui l'affectent, mais pas seulement. La disposition du corps et son contexte spatial entrent également en jeu, faisant de la figure endormie une source de métaphores particulières. En ce sens, il devient pertinent de s'intéresser aux poses et gestes d'endormis. Dans le cadre du paradigme albertien, celui de la peinture d'histoire, choisir de montrer un personnage endormi – étendu au sol ou assis, alangui, la tête inclinée, le dos voûté, retombant sur lui-même selon diverses lignes et pliures – n'est pas chose anodine. La figure endormie entre en contraste avec l'éveillée. Elle introduit une faille par rapport à la scène narrative. Le corps se recourbe et son anatomie, des pieds à la tête, va jusqu'à se perdre dans un pan de tissu, le repli d'un manteau, l'ombre d'un feuillage, etc. Cette courbure du corps, sur lui-même ou sur un autre, étendu contre un lit ou bien à même le sol, s'accompagne d'un repli textile, que forment draps ou vêtements divers. Repli variable, informe ou fluide, venant cacher ou souligner la silhouette endormie.

En ce sens, le concept que Deleuze propose du « pli » dans son étude sur Leibniz et le baroque jette un éclairage anachronique mais particulièrement saisissant sur la figure du dormeur à la Renaissance. Les œuvres que nous étudions n'enveloppent certes pas les corps d'un foisonnement de plis, comme c'est le cas pour la *Sainte Thérèse* du Bernin⁸⁷⁸, dont l'infinie liquidité du drapé, loin de simplement revêtir ou décorer le corps de la sainte, recèle et déploie son extase, événement spirituel d'une puissance inouïe. Mais, pour nombre de figures que nous étudions, « la loi

874 Maître Eckhart, *Les Sermons*, trad. G. Jarczyk et P.-J. Labarrière, Paris, Albin Michel, 2009, p. 324.

875 Ovide, *Les Métamorphoses*, XI, 592-593, trad. J. Chamonard, Paris, Flammarion, p. 292.

876 Dans ses cours au Collège de France, dont l'essai, *Le geste dans l'art*, donne un aperçu.

877 Daniel Arasse, « L'index de Michel-Ange », in : *Communications*, 34, 1981, *Les ordres de la figuration*, pp. 6-24. Article repris in : *Le sujet dans le tableau. Essais d'iconographie analytique*, Paris, Flammarion, 1997.

878 Gian Lorenzo Bernini, *L'Extase de Sainte Thérèse*, c. 1647-52, marbre, hauteur : 350 cm, Rome, Chiesa di Santa Maria della Vittoria.

d'extremum de la matière »⁸⁷⁹ trouve un champ d'application privilégié, puisque le repli sur lui-même de tel ou tel dormeur procède *de facto* selon l'agencement d'un « maximum de matière pour un minimum d'étendue ». Cette loi ne fait pas éclater ici le cadre de la représentation et les limites de chaque art, comme ce sera le cas pour l'art baroque, mais elle vient néanmoins fendre, plisser ou froisser, l'ordre de la représentation renaissante classique. Le pli vaut pour l'intériorité qu'il révèle autant que pour la matière qu'il exhibe, selon Deleuze⁸⁸⁰. Par cet aspect, le concept peut s'avérer opératoire et fécond pour notre enquête, le « repli » léthargique gardant la résonance du pli deleuzien au titre de ferment théorique. Pareillement, le repli textile et charnel des figures endormies vaut autant pour la présence intérieure qu'il suggère, que pour l'abandon matériel qu'il occasionne. Présence imaginaire des visions, oniriques et contemplatives, mais aussi présence figurale d'une idée trouvant dans le corps endormi un lieu propice à l'expression indirecte, métaphorique. En retour, certains dormeurs au seuil de l'éveil montrent le revers dynamique de ce « ploiement » léthargique : déploiement des formes en gestation, dé-pli auroral d'un corps que la conscience dévoile à lui-même, tels ceux des *Esclaves* de Michel-Ange. Ainsi, le terme de repli, s'il conserve la valeur d'une action de retour en soi-même, d'involution et de retraite, ne se réduit pas aux connotations négatives d'une « régression ». Il suggère le détour et la ligne sinueuse du secret (« ce qu'il y a de plus caché en quelque chose »⁸⁸¹) et les voies indirectes de la métaphore. Le corps forme une boucle et s'isole en lui-même et pour lui-même. Comme le souligne Bachelard, si le repos prend généralement la forme d'un « psychisme involutif », « le repliement sur soi ne peut pas toujours rester abstrait. Il prend les allures de l'enroulement sur soi-même, d'un corps qui devient objet pour soi-même, qui se touche soi-même »⁸⁸².

Pour interroger ces replis léthargiques, nous procéderons par études de cas en nous concentrant d'abord sur l'iconographie religieuse, selon trois jalons : le « sommeil » de Jean pendant la Cène, l'endormissement des apôtres à Gethsémani et l'étrange syncope des gardiens du tombeau lors de la Résurrection. Pour ces deux derniers cas, le repli textile et charnel se double d'un registre matériel précis, par correspondance entre les corps endormis et l'espace minéral – rochers, cailloux, pierre du sépulcre – qui les entoure. Les liens qui unissent le sommeil au règne minéral trouvent également une richesse et une épaisseur singulière dans l'œuvre sculptée de Michel-Ange, notamment la *Nuit* de la chapelle des Médicis et les *Esclaves* réalisés pour le tombeau de Jules II. Le passage de l'iconographie religieuse de la Passion à la statuaire funéraire ne va pas sans rupture, l'œuvre du « divin Michel-Ange » dialoguant avec les écrits de Dante, Ficin, Landino. « D'un tombeau l'autre » pourtant, la correspondance du minéral et du léthargique passe par la matière même du sépulcre. La méthode choisie diffère également selon les cas. En effet, pour l'iconographie de Jean et celle des apôtres, l'interprétation d'œuvres particulières requiert, outre l'éclairage des textes évangéliques, théologiques et littéraires, l'appui d'études sérielles, permettant d'envisager l'évolution du thème iconographique en termes de constantes et de variations. Pour chacune des figures – celle de Jean endormi, celles des apôtres incapables de veiller à Gethsémani et celles des soldats assoupis autour du Tombeau – quelque chose comme un « contre-geste » œuvre en sous-main. En effet, l'abandon de ces corps endormis forme le contrepoint des gestes éminents ou manifestes qui les entourent – geste de prière, de communion ou de dispute par exemple. Mais leurs sommeils ne jouent pas seulement le rôle de repoussoirs. En contrepoint, peut-être donnent-ils autre chose à voir ou, pour filer la métaphore musicale, à entendre par eux-mêmes. Une autre ligne mélodique, perturbatrice et digressive, comme un second thème à l'intérieur du premier.

879 Gilles Deleuze, *Le Pli. Leibniz et le Baroque*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1988, p. 166.

880 *Ibid.* Porté à l'infini, il exprime « l'intensité d'une force spirituelle qui s'exerce sur les corps, soit pour le renverser, soit pour le redresser ou l'élever, mais toujours le retourner et en mouler l'intérieur ». Certains théoriciens et historiens de l'art ont également repris à leur compte cette notion de « pli » sur d'autres terrains, médiévaux et modernes. Cf. Jérôme Baschet, *Le Sein du Père*, éd. cit., & Georges Didi-Huberman, *Ninfa moderna, Essai sur le drapé tombé*, Paris, Gallimard, 2002.

881 Cf. Littré : <http://www.littre.org/definition/repli>

882 Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1948, p. 5.

Chapitre III

Le secret de Jean : du repos au sommeil, figure contemplative

« Si Yahvé ne bâtit la maison, en vain peinent les bâtisseurs ;
si Yahvé ne garde la ville, en vain la garde veille ;
Vanité de vous lever matin, de retarder votre coucher,
mangeant le pain des douleurs, quand Lui comble
son bien-aimé qui dort. »⁸⁸³

« Considérez les lis, comme ils ne filent ni ne tissent.
Or, je vous le dis, Salomon lui-même, dans toute sa gloire,
n'a pas été vêtu comme l'un d'eux. »⁸⁸⁴

À l'origine, il y a cet écart entre le texte et l'image. Le texte ou plutôt l'ensemble de textes que constituent les différents récits évangéliques de la Cène, dernier repas que le Christ partage avec ses disciples. Et l'image, l'ensemble des représentations sculptées ou peintes de cette même Cène, s'intégrant ou non à des cycles de la Passion du Christ. Le rapport de représentation qui unit traditionnellement l'image au texte religieux se trouve ici étonnamment travaillé. En effet, dans la majeure partie de ces œuvres, le disciple « préféré » du Christ semble dormir profondément. Et ce, dans des postures aussi variées qu'incongrues. Parfois, chez Giotto (ill. 152 & 153) et Duccio (ill. 154) par exemple, Jean repose contre l'épaule ou le buste du Christ. Parfois, il se trouve presque assis sur les genoux du maître et Dürer en dessine la figure évanouie dans le giron du Christ (ill. 175 & 176). D'autres fois, chez Andrea del Castagno par exemple (ill. 179), un profond sommeil le recourbe entièrement, bras croisés sur la table. Et le sommeil l'isole de la scène dramatique qui se joue – ainsi dans la *Cène* peinte par Tintoret à Santo Stefano (ill. 202). Selon les récits des Évangiles cependant, le Christ annonce, durant ce dernier repas, la trahison de l'un de ses disciples et désigne Judas par un signe crypté. Il instaure également le rituel de la communion, qui deviendra, dans la liturgie chrétienne, le sacrement de l'Eucharistie. Comment donc Jean, le disciple bien aimé entre tous, peut-il dormir pendant en de tels instants ? Cette tradition iconographique est d'autant plus gênante que le texte même des Évangiles n'évoque nulle part un tel sommeil, mais fait au contraire de Jean un personnage du drame particulièrement actif.

Cet écart demande à être interrogé. S'agit-il d'une pure et simple invention de la part des artistes ? Ce genre de représentation possède des origines fort anciennes et une très grande portée. Il constitue même la tradition iconographique dominante. Nous ne sommes donc pas devant une figure née de l'imagination capricieuse d'un artiste isolé. Si invention il y a, il nous faut en déterminer, de la manière la plus précise possible, l'ampleur et la nature, autrement dit scruter les variations et interroger leurs fonctions, leurs sens et leurs valeurs. À travers la figure énigmatique de Jean endormi, c'est la notion de sommeil religieux qui est en jeu. Qu'advient-il du sommeil – en tant que phénomène et métaphore – à travers cette personnification ?

En effet, les figurations les plus anciennes de *La Dernière Cène* montrent Jean, sinon actif (c'est parfois le cas, ill. 139-140), du moins le plus souvent éveillé (ill. 146-149). Plus précisément, ses yeux restent ouverts, tandis qu'il se penche contre le sein du Christ. À la charnière du XV^e et du XVI^e siècle (avec Léonard de Vinci notamment, ill. 186), la représentation active et éveillée de l'apôtre reprend son essor. Et ce, après une longue « hibernation », où la figure de Jean semble avoir été littéralement « endormie » par les peintres.

883 *Psaumes*, 127 (126), 1-2, *Jérusalem* : « Cantique des degrés. De Salomon », *Vulgate*, vol. III, p. 508 : *Nisi Dominus aedificaverit domum in vanum laboraverunt qui aedificant eam. Nisi Dominus custodierit civitatem frustra vigilat qui custodit eam. Vanum est vobis ante lucem surgere ; surgite postquam sederitis, qui manducatis panem doloris. Cum dederit dilectis suis somnum.*

884 *Luc* 12, 27 (trad. *Bible de Jérusalem*).

Cette tradition figurative ambiguë – repos ou sommeil ? – trouve ses racines au Moyen Âge, mais, loin de se substituer l'un à l'autre, les deux modes de figuration se superposent et rivalisent l'un avec l'autre. La suite de peintures que Tintoret consacre à cette scène témoigne d'un choix opposé à celui de Léonard et de ses émules (ill. 94-203). Comment rendre raison de cette tradition figurative durable et du parti pris « léthargique », dans lequel s'engage Tintoret ?

Certaines inventions majeures précèdent cette bifurcation et ponctuent l'histoire figurative de chemins de traverse, dont il faut également interroger la portée. En voici deux exemplaires : celle d'Andrea del Castagno en 1447, dans la fresque de Sant'Apollonia (ill. 179) et celle de Dürer, dans les cycles gravés de la Grande et de la Petite Passion, au début du XVI^e siècle (ill. 175 & 176). La première introduit un détachement à l'intérieur du couple uni que formaient auparavant les figures de Jean et de Jésus, soudées l'une à l'autre par une sorte d'étreinte. Cet écart affleure dans certaines œuvres antérieures, par d'infimes ou très discrets glissements dans la position de Jean, mais il se manifeste pleinement dans la fresque du jeune peintre toscan. Le disciple préféré semble alors dormir, bras croisés sur la table, à la droite du Christ. Ce jeu, introduit entre les deux figures, possède une grande portée. Ses conséquences se font sentir jusqu'à Tintoret.

Face à une telle variété, la question du sens ne peut manquer de se poser. Ces mutations formelles traversent la signification et la valeur des figures. Quelles idées, inhérentes aux formes, en motivent les constantes et les variations ? Quels dess(e)ins – *disegni* – animent les multiples figures de Jean ? Revenons tout d'abord à l'étrangeté de la posture, formulée par la lettre même de l'Évangile.

1. « Sur le sein de Jésus » : du sens littéral au figuré

Le retour au texte montre qu'il n'est fait mention de cette posture que dans l'*Évangile de Jean*. L'apôtre repose alors tout éveillé sur la poitrine du Christ. Il écoute attentivement et participe activement à la scène, puisque c'est lui, le disciple préféré du Christ, qui transmet à ce dernier la question de Pierre au sujet de l'identité du traître (Jean 13, 21-28) :

Ayant dit cela, Jésus fut troublé en son esprit et il attesta : « En vérité, en vérité, je vous le dis, l'un d'entre vous me livrera. Les disciples se regardaient les uns les autres ne sachant de qui il parlait. Un de ses disciples, celui que Jésus aimait, se trouvait à table tout contre Jésus [*Erat recumbens unus ex discipulis eius in sinu Iesu, quem diligebat Iesus*]. Simon-Pierre lui fait signe [*Innuît ergo huic Simon Petrus*] et lui dit "Demande quel est celui dont il parle." Celui-ci, se penchant alors vers la poitrine de Jésus [*Itaque cum recubisset ille supra pectus Iesu*], lui dit : « Seigneur, qui est-ce ? » Jésus répond : "C'est celui à qui je donnerai la bouchée que je vais tremper [*intinctum panem*]." Tremplant alors la bouchée, il la prend et la donne à Judas, fils de Simon Iscariote. Après la bouchée [*post buccellam*], alors Satan entra en lui [*introivit in illum Satanas*]. Jésus lui dit donc : "Ce que tu fais, fais-le vite." Mais cela, aucun parmi les convives ne comprit pourquoi il le lui disait.⁸⁸⁵

Jean n'est donc pas en train de dormir. Au contraire, il sert de médiateur. C'est à lui que s'adresse Pierre, à lui encore que répond le Christ. Ce système triangulaire de discours croisés et ce jeu d'adresses indirectes expliquent sans doute qu'aucun apôtre ne comprenne le geste du Christ, aucun sinon peut-être Jean.

885 *Jean* 13, 21-28, *Jérusalem*, p. 1552 & *Vulgate*, vol. VI, p. 564. Le texte de la Vulgate permet de préciser la description du repas, en particulier la pose de Jean couché sur le sein du Christ, *in sinu Iesu*, et le mouvement du corps étendu/attablé (couché), *recumbens*, et se penchant sur la poitrine du Christ, *cum recubisset ille supra pectus Iesu*. Pour la distinction entre le sein, *sinus*, et la poitrine du Christ, *pectus*, cf. III, 1, c.

a. *Éléments historiques et figure du repos*

Le disciple bien-aimé était « tout contre Jésus » ou plus précisément sur son sein, *in sinu Iesu*. La posture peut nous paraître bizarre. Certains artistes choisissent pourtant de la figurer littéralement : de la fresque de Giotto à Padoue (ill. 152) aux gravures et peintures d'Albrecht Dürer (ill. 175) et de Pieter Pourbus (ill. 174), au XVI^e siècle. D'autres choisissent de l'infléchir en faisant glisser la tête de Jean du sein vers l'épaule du Christ, comme le fait déjà Duccio (ill. 154), puis en la faisant « retomber » sur la table, comme c'est le cas dans la peinture du début du XIV^e siècle. Pourtant le geste décrit par l'Évangile possède un fondement ancien dans l'usage du *triclinium* et les coutumes de table gréco-romaines.

En effet, si l'abandon d'un convive sur la poitrine d'un autre peut sembler aujourd'hui incongrue, l'abandon contre l'épaule de son voisin de table l'est déjà moins – solution de Duccio – et cet abandon est encore facilité lorsque les convives ne se tiennent pas assis sur des sièges séparés mais étendus à la romaine sur des lits disposés autour de la table en sigma. Le *triclinium* romain, dérivé du terme grec *κλινη* « klinè » (lit de table), rassemblait hôtes et convives sur des lits de banquet, autour d'une table centrale, ronde ou carrée. L'usage trouve son origine dans le banquet grec ou *symposium*. Ainsi, les Anciens prenaient leurs repas couchés, le bras gauche appuyé sur un coussin devant eux, en se servant du bras droit pour manger. La tête de chaque convive se trouvait rapprochée de la poitrine du voisin de gauche, position qui devait être celle de Jean, selon la reconstitution historique de la Cène⁸⁸⁶. Louis Réau y voit un « exemple typique de survivance iconographique »⁸⁸⁷. Ce repos sur la poitrine perd, selon lui, tout sens dans le cadre d'un repas où les convives se trouvent assis, mais perdure et s'impose malgré tout par la tradition iconographique. Les peintres, que cette mention précise gênera, du fait de la position assise, l'infléchiront en abandon sur l'épaule du Christ.⁸⁸⁸

Les mosaïques de Ravenne (ill. 139) et la fresque italo-byzantine de Sant'Angelo in Formis (ill. 140) adoptent cette disposition des corps étendus à la romaine, tout en opérant un basculement frontal de la table et des dîneurs alignés. Le détail historique se mêle ici au symbole : les bustes des apôtres, réunis autour d'une table semi-circulaire, forment une arche au-dessus du repas pascal. Dans la mosaïque de Ravenne (ill. 139), deux immenses poissons symbolisent le sacrifice du Christ et le baptême chrétien. En effet, comme le montre saint Augustin dans la *Cité de Dieu*, « si l'on réunit les premières lettres » des « cinq mots grecs » formant l'expression « Jésus-Christ Fils de Dieu sauveur », « on aura *ἰχθύς*, « poisson », nom symbolique du Christ qui, de l'abîme de cette mortalité semblable aux profondeurs des eaux, a pu demeurer vivant, c'est-à-dire sans péché »⁸⁸⁹. Les corps du Christ et des apôtres, associés au mystères rédempteurs de la Passion et du baptême forment l'alliance nouvelle. Dans la fresque de Sant'Angelo in Formis (ill. 140), l'accent est mis sur la trahison, révélation dramatique qu'indiquent l'échange de regards et le geste de Judas, tendant la main vers le morceau de pain. La peinture reprend la forme symbolique de l'arche, tout en structurant davantage l'espace de la scène, avec les lits de table et le tabouret au premier plan, la maison et le temple à l'arrière-plan.

886 Cf. Frédéric Godet, *Commentaire de l'Évangile de Jean* (1902), Montréal, Publ. Chrétiennes, 2002.

887 L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, t. 2, Iconographie de la Bible, Nouveau Testament, Paris, Presses Universitaires de France, 1957, pp. 412-413. Mais l'auteur conclut en faisant de cette posture une « attitude toute naturelle, sans signification spéciale », que les « Mystiques » auraient interprétée « comme un geste de tendresse fraternelle ». Nous verrons en quoi ce jugement est infirmé par l'étude de la tradition exégétique, la figure de Jean possédant une valeur collective (ecclésiale) et une portée eschatologique plus précises qu'une simple effusion.

888 Ainsi chez Giotto au début du Trecento, mais encore plus tard chez Jaume Huguet (1470), Ghirlandaio au Cenacolo d'Ognissanti (1480) et Franciabigio (1514). Toutefois cette distinction est délicate à prendre en compte, dans la mesure où la figure du « sein du Christ », comme nous le verrons, ne renvoie pas à une partie anatomique précise du corps, mais à une zone symbolique, à la fois précise théologiquement et large physiquement, parfois confondue avec le pli [*sinus*] du vêtement.

889 Saint Augustin, *La Cité de Dieu*, *Œuvres II*, éd. sous la direction de Lucien Jerphagnon, Paris, Gallimard, 2000, Livre XVIII, chap. 23, 1, p. 791.

Contre toute attente, ces deux représentations ne montrent pas saint Jean endormi. L'extension horizontale des corps se limite, au seuil de l'image, aux figures du Christ et d'un, voire deux, de ses disciples, en vis-à-vis. L'espace du *triclinium* fait office de décor, sans impliquer le sommeil de l'un des « compagnons ». Au contraire, la mosaïque de la Basilique San Marco (ill. 148) figure le repos de Jean sur le sein du Christ, sans entrer dans le détail du cadre historique, évoqué par les costumes plus que par le mobilier. Jean, loin de dormir pourtant, garde les yeux ouverts et semble se blottir contre la poitrine du Christ.

À l'époque moderne, dans un style classique et un profond souci de vraisemblance historique, Nicolas Poussin représentera les disciples allongés à la romaine autour d'une longue table rectangulaire (ill. 141 & 142). La posture de Jean se rattache ainsi pleinement aux mœurs de l'époque, ce qui lui confère plus de naturel. C'est le cas dans *La Dernière Cène* de 1640 (ill. 141) : le jeune apôtre dort près de Jésus, la tête à moitié enfouie dans le coussin de l'accoudoir. Toutefois, la peinture de Poussin ne vise pas seulement un effet de reconstitution archéologique, mais sollicite, ici encore, des motifs symboliques. Un rapport formel s'établit entre le corps du saint endormi et les espèces eucharistiques – à travers le vin et l'agneau pascal – subordonnées au geste de sanctification du Christ. Dans *L'Eucharistie* peinte sept ans plus tard (ill. 142), en revanche, Poussin choisit de représenter l'assemblée des disciples entièrement éveillée autour de Jésus qui consacre la première hostie. Les apôtres, couchés mais éveillés, figurent ainsi la première communauté des fidèles. La dernière Cène instaure la première messe. L'Eucharistie – corps du Christ – figurée par l'agneau pascal et le vin, dans la peinture de 1640, est représentée directement et concrètement par une hostie, dans la toile de 1647⁸⁹⁰. Le cadre historique ne suffit donc pas à expliquer la posture de Jean, dans les œuvres médiévales et renaissantes.

Par ailleurs, cette coutume gréco-romaine ne relève pas seulement des mœurs antiques en général, mais elle détermine à sa manière le traditionnel repas de Pessah – la Pâque juive, celle-là même que célèbrent le Christ et ses apôtres lors de la Cène. En effet, le rite du *séder*, repas traditionnel de Pessah, veut que tous les célébrants, quel que soit leur rang social, prennent part au repas, devant quatre coupes de vin, en s'appuyant sur le coude gauche à la manière des patriciens romains, c'est-à-dire en hommes libres. Il s'agit par là de célébrer la fin de l'esclavage en Égypte et la libération du peuple élu. Le rituel liturgique de Pessah n'est pas fixé avant le XII^e siècle mais ses éléments principaux en sont établis dès le II^e siècle. La position accoudée, propre au *séder*, entre en résonance avec les figures d'endormis, et parfois même de mélancoliques, surgissant ponctuellement dans les représentations de la Cène. Cependant, elle ne les explique pas sans reste, puisque seuls certains disciples l'adoptent. Dans la *Dernière Cène* peinte par Ghirlandaio pour le couvent franciscain d'Ognissanti (ill. 159), Simon prend la pose caractéristique du mélancolique accoudé sur son bras droit, le regard sombre, tandis que Jean se penche sur le sein du Christ dans une attitude d'abandon recueilli, paupières closes. Le disciple bien-aimé adopte également ce geste équivoque, parfois lié au sommeil ou aux songes, parfois à la mélancolie et, dans ce contexte éventuellement, au rite du *séder*. C'est le cas notamment dans le haut-relief sculpté par Jacques du Brœucq pour la Collégiale Sainte-Waudru de Mons (ill. 140) et dans le tableau de Jacopo Bassano (ill. 144), conservé à la Galerie Borghese.

Mais le geste apparaît bien avant le XVI^e siècle. On le trouve dans des œuvres très variées du XII^e siècle. Ainsi, dans la frise romane sculptée sur la façade de l'église Notre-Dame-des-Pommiers (ill. 143), dans la fresque de l'église Saint-Martin de Vic (ill. 147), dans le vitrail de la Passion de Notre-Dame de Chartres (ill. 149) et l'enluminure mosane de la Bible de Floreffe (ill. 150). Mais, dans certaines, les yeux de saint Jean sont grands ouverts. Dans la fresque de Saint-Martin de Vic (ill. 147) et le vitrail de Chartres (ill. 149), l'apôtre se tourne vers la gestuelle du

890 Dans les deux œuvres, le buste du Christ est représenté à la verticale, comme s'il se était debout ou assis mais non couché parmi les autres convives. Ce décalage, sans doute voulu par le peintre, ne se remarque pas au premier coup d'œil, mais il introduit un léger décalage. Le Christ est présent dans un espace qu'il surplombe majestueusement et dont il transgresse imperceptiblement les règles perspectives.

Christ et de Judas, l'un désignant la bouche ouverte du coupable, l'autre tendant la main vers le plat central. La tradition antique, romaine et juive, fournit donc un premier éclairage historique et culturel sur le texte des Évangiles. Mais une influence directe sur les représentations de la Cène semble hautement improbable, étant donné l'antagonisme religieux séparant les communautés juives et chrétiennes au Moyen Âge et à la Renaissance. En outre, le rite du *séder* s'inscrit dans le cadre des veillées religieuses. La libération d'Israël doit être commémorée jusqu'à ce que le sommeil ait raison des convives. Aussi, le geste des coudes sur la table n'est-il pas lié, dans le *séder*, à l'expérience du sommeil, ni même à ses possibles métaphores. La posture de l'homme libre implique, au contraire, l'idée de vigilance. Cet éclairage assure à la position et au geste de Jean, décrits et représentés, une première cohérence littérale. Il n'en épuise certes pas la signification.

Si, dans l'Évangile, Jean ne dort pas, il prend pourtant l'attitude du dormeur – un dormeur dont le lit serait étonnamment Jésus lui-même : « Un de ses disciples, celui que Jésus aimait, se trouvait à table tout contre Jésus ». L'amour du Christ pour Jean éclaire la posture de l'apôtre *in sinu*, « sur son sein ». Et, pour transmettre la demande de Pierre, Jean s'approche encore plus près de Jésus, il se penche sur son sein. Ces termes ont une forte valeur symbolique, puisqu'en étant couché *contre* et en se penchant *sur* le sein du Christ, c'est de Dieu que Jean s'approche. Une première hypothèse consisterait donc à revenir prudemment sur nos pas. Ce que nous avons trop vite appréhendé comme un sommeil serait une position – être couché sur le sein – et un geste – se pencher sur la poitrine – qui n'auraient du sommeil que l'apparence. Les paupières closes de Jean nous auraient induits en erreur. La figure ainsi présentée, dans une contiguïté physique et spirituelle par rapport à celle de Dieu, prend un rôle de médiation, voire d'intercession.

Mais s'agit-il d'une erreur ou bien d'une ambiguïté inhérente aux œuvres elles-mêmes ? Il existe des représentations littérales et univoques de Jean couché sur l'épaule ou le sein du Christ. Nous venons de le remarquer : aux XII^e et XIII^e siècles, fresques, mosaïques et vitraux montrent Jean, couché sur la poitrine du Christ, les yeux grands ouverts. Ainsi, dans la mosaïque de la cathédrale Santa Maria Nuova de Monreale, en Sicile (ill. 146) et dans la fresque de Saint-Martin de Vic (ill. 147), au XII^e siècle, et, au siècle suivant, dans la mosaïque de la Basilique Saint-Marc à Venise (ill. 148) et le vitrail de la Passion de Notre-Dame de Chartres (ill. 149). Une variation importante traverse toutefois ces représentations « littérales », en fonction de la composition choisie. Les mosaïques de Monreale et de Venise montrent l'inclinaison de Jean sur le sein du Christ en adoptant une vue latérale, tandis que la fresque de Saint-Martin de Vic et le vitrail de la cathédrale de Chartres proposent une composition christo-centrée. Cette dernière provoque un premier glissement de la figure de Jean, présenté à la fois sur le sein de Jésus et accoudé sur la table. La mosaïque de Saint-Marc (ill. 148) représente à la fois l'incompréhension des disciples et l'instauration eucharistique. Les gestes des apôtres et leurs visages tournés de tous côtés traduisent le trouble qui les agite à l'annonce de la trahison. Seul Jean s'en remet au Christ, les mains croisées dans une gestuelle d'action de grâce, autre nom de l'*eukharistia*, « εὐχαριστία » en grec ancien. Sa figure s'unit à celle du Christ, entre en communion avec elle. Tandis que les onze autres disciples s'interrogent douloureusement et que Judas, parmi eux, tend l'index vers le morceau de pain, Jean s'en remet au Christ. Ce dernier bénit d'un geste large à la fois le pain qu'il tient, l'ensemble des disciples et, en particulier, Jean. A l'autre bout de la table, Pierre adresse au Christ la question à laquelle ce dernier répond déjà.

De même, dans le vitrail de la Passion de Chartres (ill. 149), l'espace intègre plusieurs scènes simultanées. La composition est frontale et centrée, ce qui permet d'écarter spatialement Judas en le plaçant de l'autre côté de la table, rétréci et enveloppé du manteau jaune, emblématique de la judaïté. Son bras tendu vers le poisson – symbole eucharistique et baptismal, comme dans la mosaïque de Ravenne (ill. 139) – répond à la parole du Christ : « C'est celui à qui je donnerai le morceau trempé ». Ce geste est d'autant plus ambigu qu'il fait du premier communiant l'indice du traître. L'instauration de l'eucharistie passe par la communion de Judas⁸⁹¹. Ce motif va de pair avec

891 Pour une synthèse des controverses théologiques à ce sujet, cf. Goran Sekulovski, « Jean Chrysostome sur la

le nimbe crucifère qui auréole le visage de Jésus. Il annonce sa Passion imminente. Autour du Christ, les apôtres lèvent leurs mains ou leurs coupes en signe de perplexité. L'un touche sa barbe d'un air songeur. Troisième scène dans la scène : Jean se couche dans le giron du Christ qui sanctifie l'assemblée et institue le sacrement de l'Eucharistie. Les yeux du disciple favori sont grands ouverts. Lui aussi appuie son menton sur une main, comme pour réfléchir. Autre détail particulièrement intrigant : le bas de son corps disparaît sous la table. Tandis que le bas des tuniques et les pieds du Christ et des autres disciples sont parfaitement situés et visibles, ceux de Jean se sont volatilisés.

S'il était possible de représenter le jeune apôtre dans une attitude de vigilance et d'union avec le Christ, c'est-à-dire de suivre la lettre et l'esprit de l'Évangile, comme l'ont fait les mosaïstes de Saint-Marc et les maîtres verriers de Strasbourg, alors pourquoi lui fermer les paupières de manière équivoque ? C'est pourtant ce que feront les peintres du Trecento, dans le sillage des enlumineurs médiévaux. Mais s'agit-il seulement d'une équivoque ou bien d'un choix, consistant à montrer le sommeil de Jean et, derechef, pourquoi ?

b. Les temps de la Cène et les quatre sens de l'Écriture

Le retour au texte évangélique doit s'accompagner d'un retour à la manière dont il s'agence. En effet, les représentations médiévales d'événements bibliques ont ceci de particulier qu'elles ne figurent quasiment jamais un événement isolé mais pris dans un réseau de correspondances, entre Ancien et Nouveau Testaments. Le sens typologique (ou allégorique) engage chaque passage, chaque scène et chaque figure, dans un vaste système temporel de prolepses et d'analepses, d'antétypes et de retours. Il se distingue ainsi des sens littéral, moral et anagogique. Le sens littéral concerne la lettre du texte, sa portée historique. Le sens dit moral ou tropologique porte sur le cheminement de l'âme vers Dieu. Enfin, le sens anagogique évoque les réalités dernières, qui ne seront véritablement connues qu'à la fin des temps. Le sens littéral de la Cène engage, au plan visuel, la question du décor historique, examinée plus haut. Les trois autres sens demandent à être approfondis, mais nous en avons déjà esquissé les orientations, en évoquant la trahison de Judas et l'institution de l'Eucharistie.

Le moment de la Cène n'est pas composé de la même façon dans tous les Évangiles. Seul l'*Évangile de Jean* présente le dialogue indirect de Pierre et de Jésus à travers Jean. Et seuls les Évangiles synoptiques – ceux de Matthieu, Marc et Luc – articulent ensemble l'annonce de la trahison et le partage du pain, qui deviendra rétrospectivement l'instauration de l'Eucharistie, comme rituel et sacrement chrétien. Dans les Évangiles de Matthieu et de Marc, cette instauration suit l'annonce de la trahison, l'identification de Judas n'étant explicite que chez Matthieu. Dans l'*Évangile de Luc*, l'ordre est inverse et, phénomène plus étrange encore, l'inquiétude au sujet de l'identité du traître se confond avec une contestation d'orgueil qui anime les disciples pour déterminer lequel serait le plus grand d'entre eux, le tumulte au sujet du plus bas engendrant, dans un cercle vicieux, la dispute au sujet du plus grand.

Lorsque les peintres de la Renaissance traiteront ce thème et fermeront les yeux à Jean, quel moment choisiront-ils de représenter ? L'annonce de la trahison ou l'instauration de l'Eucharistie ? L'annonce de la trahison relève davantage du sens littéral, il s'agit d'une prolepse narrative, engagée dans la trame dramatique des épisodes de la Passion, mais en tant que prémices de la Passion, elle ouvre la voie aux autres lectures. L'instauration de l'Eucharistie s'inscrit plus directement dans l'interprétation morale et typologique de la scène. Le dernier repas constitue la première messe, en offrant le mystère pascal à la méditation de chaque fidèle⁸⁹².

communions de Judas », *Studia patristica*, 67, (2013) p. 311-321.

892 Il ne s'agit donc pas d'une alternative exclusive. Au contraire, certains peintres conserveront les deux moments liés en une vision simultanée. L'accent portera davantage sur la trahison ou sur l'Eucharistie en fonction de la mise en avant de tel ou tel motif.

Enluminures et vitraux médiévaux procèdent à de fréquentes correspondances typologiques, non seulement entre l'Ancien et le Nouveau Testaments, mais aussi entre les différents moments de l'Évangile. Types ou figures sont ainsi placés dans un rapport significatif d'anticipation, de préfiguration. Ainsi reliée à la scène de la *Transfiguration*, la *Dernière Cène* de la Bible de Floreffe (ill. 150a & b) donne lieu à une méditation sur le mystère de l'Eucharistie. La vision du corps glorieux du Christ révèle la nature divine de l'Eucharistie. La figure du Christ se trouve alors dans une situation des plus paradoxales, puisqu'en partageant le pain, c'est son propre corps que Jésus consacre et tient entre ses mains, pour le donner à ses disciples. D'une manière analogue mais distincte, lorsque le *Lavement de pieds* est mis dans un parallèle figuratif, non seulement narratif mais aussi typologique, avec la *Dernière Cène* (ill. 151), c'est la dimension ecclésiale qui surgit au premier plan⁸⁹³. Le premier baptême (Lavement de pieds) et la première communion (Dernière Cène) unissent et sanctifient la première communauté chrétienne et, à travers elle, l'Église.

Au Trecento, les peintures de Giotto (ill. 152 & 153) et de Duccio (ill. 154) s'inscrivent dans des cycles consacrés aux Vies du Christ et de la Vierge. Le Lavement de pieds côtoie la Dernière Cène, faisant transparaître, comme dans l'enluminure mosane (ill. 150), la dimension ecclésiale de cette première communion. Les peintres font de la bouchée de pain, tendue par Jésus à Judas, le centre de gravité (sinon le centre physique, chez Duccio⁸⁹⁴) de l'image. Ce geste identifie l'apôtre de manière performative⁸⁹⁵ comme étant (ou « ayant à être ») le traître⁸⁹⁶. Dans ce contexte, l'accent est porté sur le trouble qui divise les disciples du Christ. Dès lors, le sommeil ou recueillement de Jean, paupières closes, contre l'épaule de Jésus présente la valeur exemplaire d'une figure spirituelle et paisible. Une telle figure incarne la foi en Dieu et l'acceptation d'un mystère qui jette, au contraire, les autres apôtres dans l'incompréhension et le trouble. Le recueillement de Jean vaut de manière immédiate et sensible comme modèle d'abandon serein et de confiance, doublement mis en relief, par contraste avec l'interrogation et l'anxiété des autres disciples et par opposition avec la figure de Judas, saisissant le pain⁸⁹⁷. Celui qui ne se trouble ni ne s'interroge pour savoir s'il est le plus bas ou le plus grand, mais reste couché sur le sein de Jésus justifie par son attitude même le privilège qui fait de lui le disciple bien aimé. Autrement dit, une antithèse se propose au spectateur, à travers les figures de Jean et de Judas. L'une semble dormir sur le sein du Christ (ou son épaule, chez Duccio), l'autre s'apprête à saisir la bouchée fatidique. De manières différentes, Jean et Judas entrent ainsi dans un rapport de communion avec le Christ, l'une véritable et cachée, l'autre apparente mais trompeuse.

À Padoue, dans la fresque de la Cappella degli Scrovegni (ill. 152), Giotto adopte une composition latérale, proche de celle de la mosaïque de Saint-Marc (ill. 148). L'assemblée des apôtres s'est réunie autour d'une table rectangulaire, dont la nappe blanche évoque celle d'un autel. L'ordre propre à la lecture met en avant la gauche de l'image et les quatre personnages principaux qui s'y trouvent. Judas, ceint du manteau jaune de la trahison, tend sa main droite vers celle du Christ. Le pain est discrètement échangé non loin des figures de Pierre et de Jean. Deux apôtres barbus entourent le Christ, mais le regard interrogateur que lance le voisin de table de Jean permet de reconnaître Pierre. L'apôtre bien-aimé, loin de manifester une telle inquiétude, repose sur le sein de Jésus. Le trouble qui saisit les autres disciples – deux à deux, ils échangent des regards soucieux

893 C'est le cas notamment chez Tintoret, pour les *Cènes* de San Marcuola, San Trovaso et San Stefano.

894 C'est le cas également dans la fresque de Pietro Lorenzetti, peinte parmi les scènes de la Passion du Christ, dans le transept gauche de la Basilique inférieure de Saint-François à Assise, entre 1310-1319.

895 Ce passage de l'Évangile (*Jean* 13, 26-27) peut être lu en ce sens, puisque dans un espace et à un instant surdéterminé symboliquement (le repas de la Pâque), Jésus annonce l'identité du traître par un geste qui non seulement le dévoile mais le « fait » traître, par la parole proférée et l'acte de la bouchée.

896 Mais le rapport de la trahison et du partage du pain ne sont pas seulement temporels et dramatiques, puisque c'est déjà le pain rompu qui identifie le traître et fait de lui, paradoxalement, le premier communiant. Dans l'Évangile de Marc, l'annonce de la trahison suit d'ailleurs l'instauration de l'Eucharistie (à l'inverse des autres Évangiles synoptiques). D'autre part, c'est la trahison de Judas qui sert d'élément déclencheur à la succession d'événements dramatiques conduisant à la crucifixion du Christ et constituant sa Passion rédemptrice.

897 Dans d'autres représentations, Judas est littéralement mis au banc, de l'autre côté de la table.

– trouve sa source dramatique dans ce réseau de gestes symboliques, à gauche de l'image. Dans une peinture sur bois de taille réduite, Giotto reprend cette composition et l'accentue en isolant nettement les quatre figures, sur la gauche du panneau (ill. 153). Chaque rôle est précisé, souligné. Les deux attributs du manteau jaune et de la main tendue suffisent à désigner Judas, dont le visage tourné disparaît. Pierre, toujours aussi inquiet, fronce des sourcils en regardant Jésus, tandis que Jean plonge en avant dans le giron du Christ. L'union de ces deux dernières figures passe par la fusion des formes et des couleurs. L'enveloppement d'un même habit rouge, couleur de la Passion à venir, relie leurs corps. La continuité des épaules et des bras enlacés renforce l'effet d'étreinte fusionnelle. À l'autre bout de la table, les autres apôtres mêlent leurs silhouettes en un groupement hétérogène de tuniques et d'auréoles

Dans la *Maestà*, Duccio di Buoninsegna peint la *Dernière Cène* au registre inférieur de la Passion du Christ. La scène s'inscrit au revers du retable, face au chœur. Si les fidèles pouvaient la voir lors de processions, les religieux étaient sans doute amenés à la contempler plus en détail. Duccio recentre la composition de l'image, en maintenant le choix de la table-autel rectangulaire (ill. 154). Une place, laissée vide parmi celles qu'occupent les apôtres, s'offre ainsi au fidèle et tout particulièrement au moine, nouvel apôtre qui se recueille devant l'image. Elle le place, de manière significative, entre Judas et les autres disciples. La figure de Jean paraît plus proche encore du sommeil qu'elle ne l'était physiquement chez Giotto. Elle semble littéralement glisser contre l'épaule et le bras de Jésus, vers le drap blanc de la table. Celle-ci, mieux garnie, évoque concrètement le repas de la Pâque et le futur partage du pain. Elle préfigure le sacrifice de l'agneau rédempteur qu'est Jésus lui-même. Le pain et l'agneau se détachent sur le blanc de la nappe.

À nouveau, l'opposition des gestes qui relie Judas et Jésus d'une part, Jean et Jésus d'autre part, est déterminante. Comment comprendre cette double efficace de la communion ? Celle de Judas, en effet, le conduit à la trahison ou, du moins, ne l'empêche pas de trahir le Christ, dont il vient de manger le corps, à travers la bouchée de pain. D'un autre côté, le contact établi entre Jean et le Christ ne relève pas à proprement parler du rituel de la communion. Les peintres ne s'engagent pas comme les théologiens dans l'épineuse question de savoir si Judas a bel et bien participé à la communion, lors de la Dernière Cène. Si les œuvres de Giotto et de Duccio ne constituent pas des argumentations théologiques, en revanche elles représentent cette tension et l'élaborent à travers le sommeil distinctif de Jean. Ce dernier s'absente à la fois de la mauvaise ou fallacieuse communion de Judas et de l'incompréhension soucieuse des apôtres. Le repos de Jean, paupières closes, le place dans un règne séparé, fait de calme, de confiance et de douceur. La métaphore du sommeil œuvre au détachement. Sa position – placé sur le sein du Christ, c'est-à-dire au plus près, voire au cœur du Christ (par métonymie) – donne à la fonction d'isolement, propre au sommeil, une valeur éminente et spirituelle. Ce que la lettre de l'Évangile ne dit pas, Giotto et Duccio le formulent avec leurs pinceaux. Loin de l'union trompeuse (Judas) et des voix désunies (dispute des apôtres), une seule figure accède visuellement à la promesse eucharistique. Celle de Jean, à travers la métaphore picturale du sommeil.

Dans certains cas très particuliers, le couple formé par Jean et Jésus est matériellement isolé. Ainsi dans l'ensemble sculpté par Heinrich de Constance (ill. 155), au début du XIV^e siècle, pour les religieuses du couvent dominicain de Sankt-Katharinenthal en Suisse. Le mouvement parallèle du drapé et l'inclinaison de la jeune tête bouclée de Jean sur le sein du Christ suscitent une forte impression d'union amoureuse, renforcée par le signe matrimonial de la *dextrarum iunctio*, l'union des mains droites. Il s'agit d'une image de dévotion, offerte à l'empathie, à la méditation et à l'imitation des religieuses qui la contempnent et désirent s'unir au Christ à l'instar de Jean. Du fait de sa jeunesse, de sa taille réduite, des métaphores du sommeil et du mariage, la figure de Jean prend ici une inflexion mineure, celle du bienheureux que protège la foi et l'amour de Dieu : à la fois humble et pauvre matériellement, riche et grand spirituellement.

Cette forme d'union privilégiée, renforcée par le sommeil, est particulièrement sensible dans le vitrail de la cathédrale Notre-Dame de Strasbourg (ill. 156). Celui-ci adopte une composition

centrée, dans un décor nettement architecturé, avec, au milieu, le couple serein, formé par Jésus et Jean et, de chaque côté, les rangées de disciples agités. Dans cet écrin bleuté, Jean incline la tête sur l'épaule du Christ, qui penche à son tour son visage, entouré du nimbe crucifère, pour répondre à Pierre. Cette inclinaison parallèle et frontale distingue le couple des zones de tumulte latérales. Jésus enveloppe d'un bras la figure de Jean, de l'autre il tend la bouchée fatidique à Judas. Ce dernier la reçoit servilement, isolé de l'autre côté de la table et assis par terre. Judas se trouve ainsi triplement humilié : mis à l'écart, diminué par sa taille et sa posture assise, à même le sol. Les deux groupes d'apôtres sont saisis par une double dynamique, interne – celle de l'interrogation angoissante ou de la contestation orgueilleuse – et externe – celle de la demande faite à Jésus et de l'incompréhension face au geste du pain tendu. À la différence des peintures italiennes du Trecento, ce vitrail adopte une composition binaire opposant le Christ, Jean et les bons apôtres, à Judas, placé seul de l'autre côté de la table, au premier plan.

Cette dualité apparaît dans des œuvres plus anciennes. Le tympan du portail central de la cathédrale de Strasbourg (ill. 166) montre également Judas isolé, de l'autre côté de la table. Certains apôtres rendent grâce en nouant leurs mains sur leurs poitrines dans un geste de recueillement, en fermant les yeux. Ils célèbrent le mystère eucharistique. D'autres lèvent les yeux au ciel ou les tournent vers Jésus en signe d'interrogation. Le Christ contemple l'assemblée des fidèles, de face, et tient Jean dans ses bras protecteurs. Dans ce bas-relief, le sommeil recueilli de Jean contre la poitrine du Christ provoque un glissement de la figure du dormeur, comme chez Duccio. L'un des coudes est pris dans les bras du Christ, l'autre se pose sur la table. Le Christ porte Jean dans son étreinte. Le vitrail de la Passion de l'église Saint-Pierre de Chartres (ill. 164) reprend ce motif, en sens inverse. Au début du XVI^e siècle, Albrecht Dürer (ill. 175 & 176) puise dans ce geste d'étreinte qui évoque le mouvement des Vierges à l'enfant et des Pietà.

Autre variation forte, les icônes russes du début du XV^e siècle (ill. 157) exaltent le motif du dédoublement, motif qui rapproche et sépare les figures de Jean et de Judas. Certes, le contexte culturel et la fonction des icônes diffèrent des valeurs et fonctions propres à la peinture catholique. Pour autant, la Dernière Cène revêt également, dans ces peintures, la valeur du mystère eucharistique. Le Christ s'offre en sacrifice, à travers le pain et le vin, pour la rémission des péchés. L'icône moscovite (ill. 157) invite le croyant à méditer sur le mystère de la communion. Et ce, à travers les figures dédoublées de Jean et de Judas. D'un corps à l'autre, une même inclinaison se répète, en manière de prosternation, autour de la table ronde de la Cène. Les autres disciples échangent deux à deux des regards intrigués, tandis que Judas plonge en avant jusqu'au plat contenant le pain de l'hostie. L'arc de son dos recourbé se répète à travers la figure de Jean qui trouve refuge dans le giron du Christ. L'un comme l'autre s'inclinent donc vers le corps du Christ, mais le sens et la valeur de ce geste changent radicalement à travers sa répétition.

La Dernière Cène peinte par Jaume Huguet (ill. 158) porte cette dualité à son comble en plaçant la main de Judas, sous le ciboire et la bénédiction du Christ, dans l'axe médian de la composition. Cette main qui saisit le morceau de pain, et prépare la communion du traître, traverse picturalement le milieu de la composition et le contour de l'agneau pascal. Elle instaure une ligne de fracture, accentuée par la béance, au seuil de l'image, entre les deux bancs des apôtres. Face à cette division toute diabolique⁸⁹⁸, l'union de Jean et de Jésus, au second plan, passe par l'arche commune des manteaux, sous l'écrin des auréoles et du fond doré à la feuille d'or. À l'inverse, l'absence d'auréole relègue définitivement Judas au banc des damnés. La construction géométrique de l'espace – *via* le dallage perspectif au sol – renforce l'effet dual de la scène.

Dès le XII^e siècle, et de manière affirmée au Trecento, la position et le geste de Jean passent par la métaphore du sommeil. Les peintres figurent l'apôtre bien-aimé comme s'il était endormi et non seulement couché sur le sein du Christ. Nous commençons à entrevoir les raisons de ce transfert. À travers le déplacement de la figure de Jean, du repos au sommeil, c'est le sens même du

898 Rappelons que le latin *diabolus*, racine du mot « diable », vient du du verbe grec *διαβάλλω*, « diabállō », signifiant diviser, désunir, voire détruire.

dernier repas qui se joue. En dormant, en s'absentant de la scène visible, Jean indique au spectateur qu'il y a plus et autre chose à voir, ici, qu'un drame entre compagnons lors d'un repas mouvementé. Le partage du pain figure le sacrifice de Dieu sur la croix, mais cette préfiguration n'apparaît que pour celui qui, tel Jean, ferme les yeux⁸⁹⁹. Dès lors, son sommeil entre en composition avec la figure sacrificielle du Christ. C'est contre le sein de Dieu lui-même que Jean dort, contre le sein d'un Dieu incarné et crucifié pour le salut du monde.

c. Le sein de Jésus, figure d'inclusion divine

Dans le texte même, la mention du « sein du Christ » et l'étreinte qui rapproche Jean du Fils de Dieu ne laissent pas de paraître étranges. Jean, « couché sur le sein du Christ », semble imiter le geste de l'enfant blotti sur le sein de sa mère. Inversement, un emblème de la féminité et, surtout, de la maternité se trouve ainsi attribué au Fils de Dieu, c'est-à-dire à un homme et, chose plus étonnante encore, à Dieu lui-même. Deux figures, déjà rencontrées, viennent jeter une lumière décisive sur ce symbole énigmatique et paradoxal : le sein d'Abraham (ill. 21) et les figures de Marie, en Vierge à l'enfant (ill. 101-107) et Pietà. Ces deux figures permettent non seulement d'éclairer par analogie la fonction symbolique du « sein du Christ », mais également d'entrevoir les sens figurés (typologique, moral et anagogique) de la position et du geste de Jean.

Au plan textuel et visuel, Jean se penche contre le sein du Christ à la manière de Jésus enfant, porté dans les bras de la Vierge – à la manière également du crucifié sur lequel se lamente la mère éplorée. Le rapport filial qui unit la Vierge au Christ⁹⁰⁰ se rejoue à travers le rapport privilégié qui unit le Christ à son disciple bien-aimé. La suite de l'*Évangile de Jean* (19, 25-27) rend cette correspondance manifeste et féconde :

Or près de la croix de Jésus se tenaient sa mère et la sœur de sa mère, Marie, femme de Clophas, et Marie de Magdala. Jésus donc voyant sa mère et, se tenant près d'elle, le disciple qu'il aimait [*quem diligebat*], dit à sa mère : "Femme, voici ton fils. [*Mulier, ecce filius tuus*]" Puis il dit au disciple : "Voici ta mère. [*Ecce mater tua*]" Dès cette heure-là, le disciple l'accueillit chez lui.⁹⁰¹

Un lien d'amour analogue unit Jean au Christ, le Christ à Marie et Jean à cette dernière.⁹⁰² Une autre tradition fait de Jean l'Évangéliste le prophète de Patmos, scripteur du Livre de l'Apocalypse. La figure de Jean apparaît donc à la jonction de ces deux lignes : l'amour filial et divin d'une part, la vision eschatologique d'autre part. Elle propose une forme d'union avec Dieu, qui passe par l'affiliation et l'extase. Les Pères de l'Église se pencheront sur la figure johannique, paradigme de l'amour chrétien. Elle incarne une attitude idéale, celle du croyant (sans doute davantage religieux que laïc) épris de Dieu, enflammé par l'amour divin qu'est la charité. En effet, dans l'*Évangile de Jean*, c'est le commandement d'amour – amour de Dieu, amour des disciples les uns pour les autres et amour du prochain – qui succède à l'annonce et à la reconnaissance du traître :

Petits enfants [*Filioli*], c'est pour peu de temps que je suis encore avec vous. Vous me chercherez, et comme je l'ai dit aux Juifs : où je vais, vous ne pouvez venir, à vous aussi je le dis à présent. Je

899 Au Moyen Âge et au début de la Renaissance, les liens narratifs et typologiques entre la Dernière Cène et la Crucifixion se font sur un même plan. Les peintures de la Cène ne s'autonomisent qu'au Quattrocento. Cf. T. Verdon & C. Acidini Luchinat, *La tradizione fiorentina dei cenacoli*, Scala, 1997, Firenze, pp. 31-68.

900 Une analogie plus réduite et précise pourrait être faite entre certaines représentations de la Cène où Jean, couché sur la poitrine du Christ, est enveloppé à l'intérieur du manteau de celui-ci – ainsi dans une enluminure de la Bible d'Utrecht, datée de 1430 – et l'iconographie de la Vierge de Miséricorde, d'origine cistercienne, à partir du début du XIII^e siècle.

901 *Jean* 19, 25-27, *Jérusalem*, p. 1560, *Vulgate*, vol. VI, p. 596.

902 Cette trinité d'amour filial et divin réapparaît dans les représentations traditionnelles du Jugement dernier, la « Déisis », où les figures de Marie et de Jean-Baptiste entourent le Christ Juge et servent d'intercesseurs entre les fidèles et Dieu. Mais la figure de l'apôtre préféré est alors « détrônée » par celle du précurseur.

vous donne un commandement nouveau [*mandatum novum*] : vous aimer les uns les autres ; comme je vous ai aimés, aimez-vous les uns les autres [*ut diligatis invicem sicut dilexi vos, ut et vos diligatis invicem*]. À ceci tous reconnaîtront que vous êtes mes disciples : si vous avez de l'amour [*dilectionem*] les uns pour les autres.⁹⁰³

Remplaçant la série de règles du Décalogue, l'unique loi chrétienne consiste en l'amour du prochain, la *caritas*. La charité des chrétiens répond à l'amour de Dieu, Fils et Père, pour ses « petits enfants ». En filigrane, transparait la figure de Jean, placé sur le sein du Christ, comme celle d'un petit enfant. Jean s'attache au Christ comme l'Enfant Jésus sur le sein de la Vierge et comme l'âme de Lazare recueillie dans le sein d'Abraham. La Loi de l'alliance nouvelle, celle d'aimer absolument Dieu, ne fait qu'une avec le commandement d'aimer son prochain comme soi-même :

"Maître, quel est le plus grand commandement de la Loi ?" Jésus lui dit : "*Tu aimeras le Seigneur [Diliges Dominum] ton Dieu de tout ton cœur, de toute ton âme et de tout ton esprit : voilà le plus grand et le premier commandement. Le second lui est semblable : Tu aimeras ton prochain comme toi-même [Diliges proximum tuum sicut te ipsum]*". À ces deux commandements se rattache toute la Loi, ainsi que les Prophètes."⁹⁰⁴

À la suite du dernier repas, ce commandement d'amour prend une dimension ecclésiale tout à fait nouvelle, puisqu'à travers l'amour des disciples les uns pour les autres, c'est la première communauté chrétienne qui trouve son unité. Il s'agit d'une unité paradoxale, à la fois universelle et exclusive, puisque la charité distingue la communauté chrétienne des autres communautés confondues sous le nom de « monde »⁹⁰⁵. Par la charité, les apôtres sont invités à demeurer en Jésus comme lui-même demeure en Dieu, son Père, afin que celui-ci demeure en eux. Le texte de l'Évangile multiplie les formules d'inclusion et d'union féconde. Les Apôtres sont les fruits, issus de la vigne du Christ. Jésus les appelle à fructifier en lui et dans le Père, en participant à l'engendrement qui l'unit au Père :

Je suis la vigne [*Ego sum vitis*] ; vous, les sarments [*vos palmites*]. Celui qui demeure en moi, et moi en lui, celui-là porte beaucoup de fruit ; car hors de moi vous ne pouvez rien faire.⁹⁰⁶

Ils ne sont pas du monde, comme moi je ne suis pas du monde [*De mundo non sunt, sicut et ego non sum de mundo*]. [...] Je ne prie pas pour eux seulement, mais aussi pour ceux qui, grâce à leur parole, croiront en moi, afin que tous soient un [*ut omnes unum sint*]. Comme toi, Père, tu es en moi et moi en toi, qu'eux aussi soient en nous [*ut et ipsi in nobis unum sint*], afin que le monde croie que tu m'as envoyé. [...] Père, ceux que tu m'as donnés, je veux que là où je suis, eux aussi soient avec moi, afin qu'ils contemplent ma gloire [*ut videant claritatem meam*], que tu m'as donnée parce que tu m'as aimé avant la fondation du monde [*quia dilexisti me ante constitutionem mundi*].⁹⁰⁷

Ce long discours de Jésus clôt le dernier repas, dans l'Évangile de Jean, et précède l'arrestation du Christ au Jardin des Oliviers. Il consacre, nous l'avons dit, la première communauté chrétienne. La prière de Jésus mêle ensemble plusieurs thèmes que la figure exemplaire de Jean semble incarner : l'amour à la fois absolu et individuel pour Dieu à travers la personne du Christ, amour divin qui est déjà amour du prochain, amour de Dieu qui est à la fois amour de Jean pour Dieu et de Dieu pour Jean. Or cet amour de Dieu se manifeste dans l'acte de demeurer en lui, afin

903 Jean 13, 33-35, Jérusalem, p. 1552, Vulgate, vol. VI, p. 564.

904 Matth. 22, 35-40, Jérusalem, p. 1446, Vulgate, vol. VI, p. 128.

905 Jean 15, 12-19 : « Voici quel est mon commandement : vous aimer les uns les autres comme je vous ai aimés (...) ».

906 Jean 15, 5, Jérusalem, p. 1554, Vulgate, vol. VI, p. 572.

907 Jean 17, 16-24, Jérusalem, pp. 1557-8, Vulgate, vol. VI, p. 584.

qu'il demeure en son disciple. Il est un geste d'union avec Dieu et en lui, geste d'union dont le fruit sera la béatitude : vision de la clarté divine.

Ce motif d'inclusion et de contemplation béatifique renvoie à la figure du sein d'Abraham. Le passage de l'Évangile qui donne principalement naissance à cette iconographie médiévale se trouve dans la Parabole du mauvais riche et du pauvre Lazare (*Luc* 16, 19-26). Un homme riche méprise, sa vie durant, le pauvre Lazare, mendiant au seuil de sa porte et dont « les chiens eux-mêmes venaient lécher [les] ulcères »⁹⁰⁸. À la mort de l'un et de l'autre, Lazare « fut emporté par les anges dans le sein d'Abraham [*in sinu Abrahae*] »⁹⁰⁹, tandis que le riche est envoyé dans les tourments et les flammes de l'Hadès. Voyant alors Lazare dans le sein d'Abraham, il implore la pitié divine et une goutte d'eau de la main de Lazare :

Mais Abraham dit : "Mon enfant, souviens-toi que tu as reçu tes biens pendant ta vie, et Lazare pareillement ses maux ; maintenant ici il est consolé, et toi, tu es tourmenté. Ce n'est pas tout : entre nous et vous un grand abîme a été fixé [*chaos magnum firmatum est*], afin que ceux qui voudraient passer d'ici chez vous ne le puissent, et qu'on ne traverse pas non plus de là-bas chez nous".⁹¹⁰

En vain, le riche damné poursuit ses lamentations et ses prières pour lui et pour les siens. Comme le montre Jérôme Baschet dans son ouvrage sur *Le Sein du Père*⁹¹¹, cette parabole reprend la figure vétérotestamentaire d'Abraham – Patriarche parricide, Père de la foi et du peuple élu – pour en faire une figure de la paternité divine. L'exégèse médiévale l'interprète en figure du Paradis, mais aussi du giron salvateur de l'Église sur Terre. Dans l'iconographie médiévale, « le sein d'Abraham donne à voir ce lieu paradisiaque idéal sous la forme d'une réunion à une image paternelle [...]. [Mais] Abraham, dans sa fonction paradisiaque, se révèle un père bien étrange. Il enveloppe les élus de mille manières, jouant de fluides formes textiles. Il les enlace, comme des parenthèses qui, placées autour de son nom, en traceraient le dessin (sein). Il les couve, les berce comme un « nouveau père » affectueux. La relation est si intime et parfois si fusionnelle qu'on proposera de définir le séjour des élus dans le sein du patriarche comme une « inclusion corporelle »⁹¹². Le bas-relief de L'Abbaye Saint-Pierre de Moissac (ill. 21) montre la figure enfantine – l'âme de Lazare – bercée dans les plis du giron d'Abraham.

Jérôme Baschet compare ce type de représentations aux Dormitions de la Vierge, où le Christ porte dans ses bras la figure enfantine de Marie, c'est-à-dire son âme, élevée au Ciel. Il y va d'une inversion paradoxale et divine des rapports de la filiation, Marie étant la mère de Jésus et, du même fait, la mère du Fils et du Père, lequel tient dans ses bras, lors de sa Dormition, la fille et la mère de Dieu, simultanément. Dans l'iconographie qui nous intéresse, ce n'est pas la figure enfantine de Jean, au sens de l'âme, qui est représentée dans les bras du Christ. Mais elle repose sur son sein, à la manière d'un enfant, selon une métaphore du bercement spirituel qui l'apparente à la figure de Lazare, dont l'âme bienheureuse est reçue dans le sein d'Abraham. Comme le montre Baschet, « l'essor iconographique [...] entre XI^e et XIII^e siècle, fait du sein d'Abraham l'un des principaux modes de figuration du paradis »⁹¹³, non sans difficulté.

Les Pères de l'Église s'opposent en effet sur la signification de ce lieu paradisiaque. Lieu d'attente ou limbe des patriarches pour Tertullien, lieu de « bonheur sans fin » et de repos pour Augustin, figure du banquet eschatologique pour Grégoire le Grand et Bède le Vénérable⁹¹⁴, il s'agit, de l'Antiquité tardive jusqu'au XII^e siècle, d'un « lieu provisoire, préfigurant la jouissance de

908 *Luc* 16, 21, *Jérusalem*, p. 1507.

909 *Luc* 16, 22, *Jérusalem, ibid., Vulgate*, vol. VI, p. 410.

910 *Luc* 16, 25-26, *Jérusalem, ibid., Vulgate*, vol. VI, p. 410.

911 Jérôme Baschet, *Le Sein du Père, Abraham et la paternité dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 2000.

912 J. Baschet, *op. cit.*, pp. 22-23.

913 J. Baschet, *op. cit.*, p. 99.

914 J. Baschet, *op. cit.*, p. 102-103.

la Jérusalem céleste », où l'âme séparée repose, avant la résurrection du corps glorieux. L'exégèse de saint Thomas change la donne. « Pour la scolastique du XIII^e siècle, le paradis des âmes séparées et le paradis des corps ressuscités sont un seul et même lieu, dans lequel la vision béatifique peut être d'emblée éprouvée, sans attendre la fin des temps. Ce lieu peut se dénommer indifféremment royaume céleste ou sein d'Abraham. »⁹¹⁵ Le Patriarche devient alors, dans les représentations du sein salvateur, un « double de Dieu »⁹¹⁶. Dans cette perspective, les figures enfantines jaillissant du sein d'Abraham ne représentent plus, selon Baschet, les âmes séparées mais elles manifestent, âmes et corps glorieux, les « élus enfants »⁹¹⁷. Cette iconographie tombe progressivement en désuétude au XV^e siècle, « pour laisser à Dieu lui-même le soin de rassembler les élus »⁹¹⁸. Ainsi dans l'iconographie des Trônes de grâce, Abraham s'efface au profit de celui dont il était autrefois la doublure. Se pourrait-il que les représentations du sommeil de Jean, couché sur le sein du Christ, trouvent une source typologique et formelle dans la figure antérieure du sein d'Abraham ?

Le trait d'union – *sinus* – qui rapproche Jean, paupières closes, et le Christ diffère apparemment du linge ou du manteau drapé dans lequel Abraham recueille les figures des élus, bien éveillées. Mais la différence formelle n'empêche pas une correspondance symbolique plus profonde, à l'œuvre dans la notion même de paternité divine. Jérôme Baschet en relève trois dimensions majeures dans la figure du sein d'Abraham. Cette dernière tisse en effet un lien de filiation charnelle, Abraham tenant le rôle d'ancêtre par rapport à la descendance du peuple élu. Elle élabore également le modèle d'une paternité spirituelle, Abraham étant le Père de la foi, et redouble la figure du Père divin, giron paradisiaque. Or, nous retrouvons ces trois sens – historique, moral et anagogique – à l'œuvre dans la figure du « sein du Fils ». Jean repose sur le sein du Christ, comme l'enfant Jésus sur le sein de la Vierge, dont il deviendra également le fils. La filiation terrestre se trouve incluse et déplacée à l'intérieur de la filiation spirituelle, *via* l'adoption de Jean par Marie. Ce lien de filiation qui unit le Christ à la Vierge⁹¹⁹, mais aussi le Fils au Père, se dédouble et s'offre en modèle au croyant. Il s'agit de s'unir au Fils pour devenir soi-même disciple bien-aimé et double du Christ. L'amour réciproque du Christ et de Jean fournit un paradigme de l'amour divin, formulé par le commandement unique et universel de charité. Par là, se manifeste la filiation spirituelle de Jean, emblème de l'amour divin. Car la charité, comme l'*Évangile de Jean* le formule explicitement, relève de l'union du Christ et de tous les fidèles en Dieu. Métaphore de filiation terrestre et céleste, sociale et spirituelle, la figure de Jean montre à la communauté des chrétiens comment devenir enfants de Dieu. Reste à approfondir la valeur anagogique et mystique de cette inclusion. Si le sein du Fils redouble celui du Père, alors Jean y savoure déjà le repos des bienheureux, un avant-goût du Paradis. Ce dernier trait demande à être développé davantage et fondé sur la tradition exégétique, mais la parole du Christ – « afin qu'ils me contemplent dans ma gloire » – nous met sur la voie.

Plus simplement, la correspondance typologique entre Abraham et Jésus, Lazare et Jean passe par le terme de *sinus*. Baschet consacre un examen approfondi à cette notion dans le lexique latin médiéval et montre comment la métaphore du « sein d'Abraham » prise au pied de la lettre donne le jour à une forme symbolique très féconde. Le *sinus* relève d'une extériorité inclusive. Il est un pli, à la fois corporel et textile, que l'historien nomme « pli du paradis ». En l'absence de tout corps visible, hormis la tête et le cou d'Abraham, « son *sinus* n'est qu'un pli », « Abraham est une figure-lieu, et un corps-vêtement ». Dans le lexique religieux, le latin *sinus* renvoie davantage à la paternité et s'oppose au giron maternel, *uterus* (le ventre de Marie). Il ne désigne pas seulement l'intériorité du corps, enveloppé dans le pli du vêtement, mais celle de l'âme qui s'y cache. Chez

915J. Baschet, *op. cit.*, p. 105.

916 J. Baschet, *op. cit.*, p. 124.

917 J. Baschet, *op. cit.*, p. 134.

918 J. Baschet, *op. cit.*, p. 163.

919 Nous n'entrons pas ici dans le débat sur la conception de Jésus *en* Marie (et non *de* Marie), jardin clos et matrice immaculée – débat qui nous entraînerait trop loin de notre sujet. Mais le lien social d'adoption vaut ici comme symbole et substitut du lien charnel.

saint Augustin, le *sinus* d'Abraham constitue un lieu de repos, une retraite secrète. La courbure du linge et l'intériorité cachée dans les plis enveloppent l'idée du Paradis, lieu atopique et spirituel, et ce depuis la matérialité même du tissu. « *Sinus* est un opérateur d'ambiguïté entre intérieur et extérieur », entre matériel et spirituel, et ce d'autant plus que « le corps chrétien se pense volontiers comme habit »⁹²⁰.

Nous l'avons plusieurs fois remarqué. À travers les multiples variantes de la Dernière Cène, la silhouette du Christ enveloppe visuellement celle de Jean, couché sur le sein de Jésus. Leurs manteaux se confondent chez Giotto (ill. 153-154), les drapés se mêlent dans la sculpture du Maître de Constance (ill. 155), leurs corps forment une arche commune dans le vitrail de Chartres (ill. 149) et la peinture de Jaume Huguet (ill. 158). Aux XV^e et XVI^e siècles encore, leurs bustes forment un même bloc uni dans les fresques de Ghirlandaio (ill. 159), du Franciabigio (ill. 160), de Bernardino Luini (ill. 161), etc. Même lorsque la figure de Jean se déporte sur la table, elle demeure intégrée au giron du Christ et semble jaillir de l'intérieur de son corps. C'est le cas dans de nombreuses œuvres où Jean s'endort, bras croisés sur la table (ill. 164-174). La peinture d'Agnolo Gaddi (ill. 167) et celle d'un anonyme, proche de Martin Schongauer (ill. 170), en particulier, abolissent les frontières entre le corps du Christ et celui de Jean. Cette dernière peinture, un panneau du Retable des Dominicains de Colmar, fait jaillir le manteau rouge de Jean au cœur de l'habit bleu du Christ, tel une effusion de sang, annonciatrice de la Passion. Plus précisément, dans l'ensemble de ces œuvres, c'est à peine si Jean trouve une place pour s'asseoir sur les genoux du Christ, tant la matérialité inférieure de son corps paraît s'évanouir.

Au début du XVI^e siècle, la fusion est telle entre les deux figures que certains artistes comme le sculpteur Tillmann Riemenschneider (ill. 171) et le peintre révolutionnaire Jörg Ratgeb choisissent d'enfourer le manteau et la tête bouclée de Jean sous le buste et les bras du Christ (ill. 172). Dans le retable de Herrenberg, Ratgeb agrandit la figure du Christ selon une échelle médiévale et qualitative des personnages. La disproportion lui permet d'insérer la figure de Jean à l'intérieur de celle du Christ et d'associer le bras gauche de Jean au bras droit de Jésus, en donnant l'illusion d'appartenance à une seule et même personne⁹²¹. Cette inclusion radicale donne à voir un corps presque chimérique, à trois mains et deux têtes.

Pieter Pourbus, dans son tableau de 1548 (ill. 174), dessine par une gestuelle complexe un cercle presque parfait au centre de la composition. Composé par la bénédiction du Christ, la fuite du manteau de Judas et le bras d'un apôtre cherchant à retenir le traître, ce cercle visuel entoure la figure endormie de Jean, bras croisés au milieu de la table. L'auréole du Christ et l'assiette contenant les hosties répètent cette forme circulaire, au-dessus et en dessous de Jean. Le buste est tracé de telle sorte que l'apôtre semble à la fois assis auprès du Christ et jailli de sa poitrine. Les plis rouges du manteau de Jésus, aux longues manches ouvertes, enveloppent d'un tissu charnel la figure de Jean, également vêtu de rouge. Ceux qui recouvraient Judas, en revanche, se dénouent et dévoilent, sous leur drapé jaune, la robe noire du traître qui prend la fuite. Une figure fantastique, à mi-chemin entre la personnification de la Mort et celle du diable, entre dans la pièce, sur la droite de l'image, pour venir le chercher. Comme dans la peinture d'Agnolo Gaddi (ill. 167), un tabouret à trois pieds, socle instable de la trahison et symbole de la divinité bafouée, est violemment renversé par terre. La chute du tabouret, rattrapé au vol par un petit personnage, inscrit la brusque fuite de Judas dans un mouvement serpentin, caractéristique du maniérisme de Pourbus mais renforçant, ici, l'aspect diabolique du traître aux cheveux roux, qui emporte avec lui la bourse des trente deniers. L'agitation ne parvient à réveiller Jean. Ce dernier, uni au Christ par la continuité du pli rouge, garde dans sa main droite la coupe du vin de la Passion. Le Christ consacre d'un geste de bénédiction ces offrandes, le pain et le vin, que le peintre montre déjà sous la forme du ciboire et

920J. Baschet, *op. cit.*, p. 219.

921 Arthur Burkhard, *The Herrenberg Altar of Jörg Ratgeb*, Munich, F. Bruckmann KG, 1965, p. 7. Détail singulier, la bouche ouverte de Judas ne reçoit pas la bouchée de pain eucharistique, mais, quoique tendue en direction de l'agneau pascal, est sur le point d'avaloir une grosse mouche noire, symbolisant la damnation éternelle.

des hosties. Or, la figure de Jean dort à l'intérieur de ce chiasme, entre le sein du Christ, au-dessus de lui, et son corps eucharistique, devant lui et dans sa propre main. Le corps endormi de Jean enveloppe et déploie le corps mystique du Sauveur. Inclus à l'intérieur du pli divin – le « sein du Christ » – Jean s'endort et « déplie » devant lui, dans un mouvement d'abandon, le corps et le sang du Christ, offerts à la communion sous les deux espèces. La métaphore du sommeil figure ainsi le mystère eucharistique. Elle s'inscrit dans cette union féconde, que le Christ dépeint par l'image de la vigne (*Jean* 15, 5). « Je suis la vigne ; vous, les sarments. Celui qui demeure en moi, et moi en lui, celui-là porte beaucoup de fruit ; car hors de moi vous ne pouvez rien faire ».

Cette parabole tisse une autre correspondance entre le sommeil de Jean et la fécondité du Verbe divin. La fresque de Taddeo Gaddi à Santa Croce (ill. 165) se fonde sur cette interprétation typologique. Selon Timothy Verdon, « au-dessus de la Cène dans laquelle le Christ s'est offert comme nourriture et sous la Croix où il s'est matériellement sacrifié, Bonaventure (tenant son manuscrit) enseigne que – à travers cet engagement sacramentel et à partir de ce sacrifice physique – jaillissent « les fruits salvateurs » de la vie rénovée de celui qui a été pardonné et qui s'est nourri du Seigneur »⁹²². Or cette transformation intérieure – offerte au religieux du réfectoire de Santa Croce – trouve sa source, contiguë, au pied de la Croix, dans le geste d'abandon de Jean, qui repose sur les genoux du Christ et que ce dernier semble bénir ainsi que l'assistance face à lui. « La fresque de Taddeo Gaddi offre des exemples concrets de « sarments » qui, demeurant « en Christ » ont porté beaucoup de fruits – c'est-à-dire des hommes dont la vie a été transformée par le Christ – ; ce sont les figures derrière Bonaventure : saint Antoine de Padoue, saint Dominique et saint Ludovic de Toulouse. Saint François, agenouillé au pied de la Croix qu'il embrasse, est la figure exemplaire de l'homme devenu spirituellement fructueux pour avoir demeuré *en Christ* »⁹²³. Saint François, double du Christ par la stigmatisation, montre au religieux le chemin de l'imitation du Christ. La fresque propose la Passion du Christ, « arbre de vie », à l'union imitative du religieux. Elle fait également surgir une autre figure, à travers l'image du sommeil au pied de l'arbre. Celle de Jessé, endormi sous les rameaux généalogiques, figurant la descendance d'Israël et menant, par lignage matériel, à Joseph et au Christ. L'arbre de vie, dont les multiples sarments jaillissent de la croix, fait apparaître cet antétype généalogique, à travers le sommeil de Jean. Un tel sommeil possède la valeur d'une figure où les traits de Jean se condensent avec la silhouette de Jessé. L'inclinaison du corps prend également l'aspect d'une prosternation. Par le geste de la bénédiction et la colombe de l'Esprit Saint qui le surplombe, le Christ célèbre ici la première messe, et la table-autel de la Cène relie entre eux l'espace du réfectoire et celui de l'Évangile. L'abandon de Jean « en Christ » renvoie dès lors formellement à la prosternation des fidèles et du prêtre lors de l'épiclese (consécration et élévation de l'hostie) et symboliquement à l'union en Dieu, dont parle Jésus après la Cène. Une telle union constitue l'essence même de la communion. Fruits de l'arbre de vie, l'hostie et la communion donnent l'avant-goût de la vie bienheureuse. La disposition de Jean, trouvant en Dieu sa « demeure », apparaît comme la disposition exemplaire du communiant. Ainsi la figure de Jessé et la dimension eucharistique de la scène donnent à l'union en Dieu le double sens d'une filiation terrestre et spirituelle.

Dès lors, les temps entremêlés dans le texte et l'image de la Cène n'ouvrent pas seulement l'interprétation au sens typologique ou moral, mais aussi au sens anagogique, eschatologique. À travers la figure de Jean, c'est la vie bienheureuse qui se fait jour : amour divin, « demeure », unité dans le Christ et contemplation de Dieu dans sa gloire à la fin des temps, pour l'éternité. La Cène se situe à la fois dans ce monde-ci et hors de ce monde, dans le temps qui précède et préfigure la crucifixion et hors du temps. De même, Jean se situe dans un espace qui est à la fois matériel et spirituel. Il est assis à la table parmi les autres disciples et couché sur le sein de Dieu, dans un ailleurs spirituel que le déplacement métaphorique du sommeil fait surgir.

922 T. Verdon, « Il significato religioso delle pitture nei refettori », in : *La tradizione fiorentina dei cenacoli*, éd. cit., p.

36. Nous traduisons.

923 *Ibid.*

2. De la *figura* au *disegno* : le sommeil de Jean

Dans *Figura*, Erich Auerbach⁹²⁴ propose une analyse philologique, théologique et littéraire de la notion de figure, mise au service de l'interprétation typologique des correspondances entre l'Ancien et le Nouveau Testament, et, plus profondément, entre ces lieux testamentaires et les réalités dernières, atemporelles. Une telle interprétation, qu'Auerbach nomme « figurative », doit être distinguée de la conception moderne de l'allégorie, héritée de saint Paul. Là où l'allégorie saisit un lieu vétérotestamentaire pour en faire l'annonce cryptée d'un événement historique et spirituel, réalisé par le Nouveau Testament, l'interprétation figurative au contraire lie entre elles des figures – objets, événements, personnes, situations – pleinement historiques, à travers des temps différents. « La *figura* est une chose réelle, historique, qui représente et annonce une autre chose tout aussi réelle et historique »⁹²⁵. En tous points, il s'agit d'une « prophétie réelle »⁹²⁶, laquelle procède de manière linéaire, selon un temps irréversible, et non de façon répétitive et cyclique. Si tel événement en préfigure un autre, il ne perd pas en retour sa substance historique. Cette analyse s'applique *a fortiori* aux lieux néo-testamentaires, qui ne sont pas la cible de l'allégorisme. Afin d'éviter tout malentendu, nous avons parlé de sens typologique, en laissant de côté le terme équivoque d'allégorie. Mais l'analyse d'Auerbach nous intéresse d'autant plus qu'elle insiste en même temps sur l'historicité de la figure et sur sa plasticité. Or ce que nous montrent les artistes de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance, en représentant le sommeil de l'apôtre Jean, c'est un aspect très concret, prosaïque même, du dernier repas. Ils renforcent l'historicité d'une figure, déjà enrichie par l'exégèse des théologiens. Comme y insiste Auerbach, l'interprétation figurative donne leur poids historique aux événements qu'elle relie entre eux, tout en étant profondément aimantée par leur vérité dernière. En dernière instance, un lien vertical et transcendant associe la suite irréversible et signifiante des événements à l'avènement d'une vérité éternelle. « Les figures ne sont donc pas seulement transitoires ; elles sont la forme transitoire d'une chose éternelle et intemporelle (...). Cela apparaît à l'évidence dans le rituel du sacrifice, dans la cène, *pascha nostrum*, qui est *figura Christi*. Ce rituel, qui est à la fois figure et symbole et qui, historiquement, existait déjà de longue date, ayant d'abord été institué par l'ancienne alliance, illustre à merveille la combinaison d'actualité sensible, d'apparence transitoire et d'intemporalité passée et future, qui caractérise les figures »⁹²⁷.

Avant de sonder plus avant « l'actualité sensible » que les artistes ont donné à la Cène, il faut s'intéresser à la part d'éternité que recèle cette figure. Les Pères de l'Eglise, en particulier saint Augustin et saint Thomas, ont étudié de près les sens figurés – allégorique (ou typologique), moral et anagogique – qui traversent la posture et le geste de Jean. Augustin dans ses *Homélies sur l'Evangile de Jean* interprète précisément la description évangélique du repos de Jean sur la poitrine du Christ – interprétation que Thomas reprend à son tour dans son *Commentaire de l'Evangile de Jean*. Ces textes constituent la tradition exégétique du V^e au XIII^e siècle après J.-C. et forment le socle figuratif des œuvres d'art que nous étudions.

a. Une figure théologique : la poitrine et le sein de Jésus

Dans *L'Homélie LX* (§6), Augustin fait apparaître le sens figuré du « sein de la poitrine du Christ » comme « secret de la sagesse »⁹²⁸ divine : « hic est utique pectoris sinus sapientiae secretum »⁹²⁹. Plus avant, il avait déjà évoqué la posture de Jean et son contenu mystique :

924 E. Auerbach, *Figura*, traduction de l'allemand par Diane Meur, postface de Marc de Launay, Paris, Macula, 1967.

925 E. Auerbach, *op. cit.*, p. 35.

926 E. Auerbach, *op. cit.*, p. 45.

927 E. Auerbach, *op. cit.*, p. 70-71.

928 Augustin, *Homélies sur l'Évangile de Jean*, traduction, introduction et notes par M.F. Berrouard, Institut d'Études Augustiniennes, Paris, 2003, p. 151.

929 Augustin, *op. cit.*, p. 150. L'expression « sinus sapientiae » rencontre en écho la notion médiévale de « sedes

« L'évangéliste Jean reposait sur la poitrine du Seigneur... pour y boire les secrets de sa plus haute sagesse. »⁹³⁰ Dans la CXXIV^e *Homélie*, Augustin interroge la préférence de Jésus à l'égard de Jean : pourquoi celui-ci était-il le disciple préféré, alors que Pierre aimait le Christ davantage ? Pour le moment, laissons de côté le développement qu'Augustin consacre à cette question pour nous intéresser directement à sa conclusion. Pierre et Jean constituent selon lui les deux parts du visage de l'Eglise. Ils ne sont pas seulement deux individus réels mais les figures de l'Eglise et, à travers elle, de la communauté chrétienne universelle.

Nous retrouvons ici l'idée esquissée plus haut, selon laquelle la figure mystique de Jean se propose à la projection et à l'identification active du chrétien :

Ce n'est pas Pierre seul en effet, mais toute l'Église qui lie et délie les péchés, et ce n'est pas non plus Jean seul qui a bu à la source de la poitrine du Seigneur ce qu'il proclamerait par sa prédication, le Verbe Dieu auprès de Dieu au commencement et toutes les vérités sublimes sur la divinité du Christ et sur la trinité et l'unité de toute la divinité, ces vérités qui seront à contempler dans le royaume *face à face*, mais qui ne sont vues maintenant que *dans un miroir et en énigme* jusqu'à ce que vienne le Seigneur, mais c'est le Seigneur lui-même qui a répandu par tout l'univers l'Évangile même pour que tous les siens y boivent, chacun selon sa capacité.⁹³¹

La figure de Jean possède donc une dimension mystique, liée au sens anagogique du texte de l'Évangile. Son geste et sa position en font la figure de l'accès à la sagesse divine, à travers le repli du *sinus*. Le sein du Fils relève de l'intériorité spirituelle, le cœur sous la poitrine, et du Verbe divin. Le Fils vient du Verbe originel – « In principio erat Verbum » –, il est dans « le sein du Père », selon le prologue de l'*Évangile de Jean*. Le sein du Fils se rattache à celui du Père qui l'enveloppe. Ainsi placé dans les arcanes du Verbe, l'évangéliste contemple les « vérités sublimes », c'est-à-dire les mystères auxquels l'accès ne peut être donné ici-bas qu'en « miroir et en énigme » et non pas encore « face à face ». Jean symbolise, par son geste, l'abandon au mystère chrétien, celui de l'Incarnation et de la Passion de Dieu. Il s'agit donc bien d'une figure mystique et médiatrice. Lorsque les disciples, qui entourent le Christ à distance, cherchent à comprendre l'incompréhensible – la trahison et la Passion – Jean par son abandon accède au mystère pascal, à l'intuition profonde et silencieuse de ce que promet le sacrifice divin. Le mystère de l'eucharistie se joue au sein même du corps du Christ. Cette contemplation, Augustin le précise, est à la source de la révélation faite par saint Jean à Patmos et formulée dans le Livre de l'Apocalypse. Jean accède donc au sens profond, à la portée eschatologique du sacrifice et de l'histoire chrétienne du Salut. Il en contemple les fins dernières en dormant, dans le sein du Christ et le secret de Dieu.

La métaphore du sommeil paraît donc liée à la notion de songe, de vision divine. Les premières figurations de Jean le représentent encore les yeux ouverts, certes. Mais ce repos vigilant n'est pas exempt d'équivoques. Dans la fresque de Saint-Martin de Vic (ill. 147), la mosaïque de Saint-Marc (ill. 148) et le vitrail de la Passion de Notre-Dame de Chartres (ill. 149), une confusion visuelle s'imisce dans la figure. Le dessin des pupilles fait basculer l'éveil du registre de la vision à celui de l'attention perceptive. Jean semble moins contemplatif qu'attentif, moins visionnaire que spectateur. Il regarde même ostensiblement en direction de Judas, dans la fresque de Saint-Martin de Vic (ill. 147). Dès lors, c'est un véritable problème théologique et figuratif que les artistes affrontent, au tournant du XII^e siècle. Comment figurer la part invisible et contemplative incarnée par Jean dans cette scène ? Les variations d'inclusion formelle, voire de fusion des figures l'une dans

sapientiae », siège de la Sagesse, attribuée à la Vierge Marie et figurée artistiquement par les représentations de la Vierge à l'Enfant. En tenant le Christ enfant sur ses genoux, Marie sert de trône au Verbe divin et incarné. L'interprétation mariale du couple formé par le Christ et son apôtre bien-aimé fait résonner cette correspondance entre le sein du Christ et le trône constitué par Marie.

930 Augustin, *op. cit.*, *Homélie XX*, 1. Voir également *Sermo Denis*, 13, 9 : « De la poitrine du Seigneur il buvait la sagesse à ce repas ».

931 Augustin, *op. cit.*, p. 461.

l'autre, sont autant de réponses artistiques à cette question. Le choix de clore les paupières de l'apôtre également. La figure contemplative de Jean se dessine progressivement à travers cet agencement de formes cumulées. Pourtant, loin de rendre l'image univoque, la métaphore du sommeil engendre son propre lot d'opacités. À partir du Trecento, les paupières fermées de Jean libèrent la vision du visible et permettent la figuration du mystère, mais ce trait risque également de faire basculer la figure du visionnaire du côté du sommeil profond. Nous avons exploré le tissu, extrêmement dense et négatif, des connotations morales et religieuses, liées au sommeil. Ces dernières ne manqueront pas de resurgir à l'occasion des représentations artistiques et religieuses du sommeil de Jean. Mais revenons pour le moment à cette métaphore de la contemplation.

Dans son *Commentaire de l'Évangile de Jean*, Thomas reprend l'exégèse d'Augustin tout en l'élaborant davantage. Il commence par remarquer le sens premier de l'étreinte, à partir de la phrase de l'Évangile « à table, tout contre le sein de Jésus, était allongé un de ses disciples, celui que Jésus aimait » (*Jean* 13, 23) : « La familiarité du disciple envers le Christ est montrée dans le fait qu'il reposa sur lui ; c'est pourquoi il dit : était allongé un de ses disciples »⁹³². Cette familiarité témoigne de l'amour particulier qui unit Jean et le Christ. Cette union prend la dimension d'amour mystique avec la notion de *sinus*, symbole de l'accès au secret divin. La position de Jean figure « la connaissance de secrets que le Christ lui révélait, et spécialement dans la rédaction de cet Évangile »⁹³³. C'est pourquoi il dit qu'il était allongé contre le sein de Jésus. Par le sein, en effet, on signifie le secret. Thomas cite le prologue de l'*Évangile de Jean* : « L'unique engendré, qui est dans le sein du Père, lui-même l'a fait connaître » (*Jean* 1, 18) »⁹³⁴. La position de Jean exprime également ce que Thomas appelle « la dilection spéciale » :

La dilection spéciale dont le Christ l'aimait ; c'est pourquoi il dit : *celui que Jésus aimait*. Il l'aima non d'une manière singulière, mais pour ainsi dire d'une façon plus excellente que les autres.⁹³⁵

Thomas développe ici et plus loin⁹³⁶ les trois raisons de cette « dilection spéciale », autre nom de la préférence. La première est la pureté, la virginité de Jean, qui le rendrait plus aimable que les autres disciples. La seconde serait la sagesse sublime de Jean dont le regard « a pénétré les secrets de la divinité plus profondément que les autres », cette sagesse ne relève d'ailleurs pas seulement de l'accès mystique au secret divin, mais plus généralement de l'intelligence aiguë de l'apôtre, que la tradition iconographique compare à l'aigle. Il existe donc un certain rapport entre l'intelligence et la sagesse, l'accès au Mystère. La troisième raison est l'amour de Jean lui-même envers le Christ : sa ferveur ou sa jeunesse véhémente, selon les passages.

Dans son article sur les apôtres dans la dernière Cène⁹³⁷, Cristina Acidini Luchinat développe le thème du « deliquio di Giovanni » par opposition à la « minaccia di Pietro » tenant le couteau davantage comme une arme que comme un couvert. Le terme italien de « deliquio » résume parfaitement les deux parts du symbole. Par sa signification d'évanouissement (ou défaillance) et par sa résonance étymologique, le latin *deliquium* renvoie au quasi homonyme *delicium*, délice d'un amour « plus excellent que les autres », dilection spéciale dont parle Thomas. Mais tout en décrivant la douceur des gestes de Jean et de Jésus, dans les cénacles peints par Ghirlandaio à Passagnano, Ognissanti (ill. 159) et San Marco (ill. 182), par Andrea del Castagno à Sant'Apollonia (ill. 179) et par le Pérugin à Fuligno (ill. 183), l'auteur s'en tient à « l'atmosphère émotive » sans en

932 Thomas d'Aquin, *Commentaire sur l'Évangile de saint Jean*, préface par M.-D. Philippe, traduction et notes sous sa direction, Les Éditions du Cerf, Paris, 2006, tome 2, Chap. XIII, A, II, 1803, pp. 131-132.

933 Pour Thomas, à la différence d'Augustin, il s'agit davantage de l'Évangile que du Livre de l'Apocalypse.

934 Thomas d'Aquin, *op. cit.*, t. 2, chap. XIII, A, II, 1804, p. 131-132.

935 *Ibid.*

936 Thomas d'Aquin, *op. cit.*, t. 2, chap. XIII, A, II, 1804 et 2639, p. 473.

937 Cristina Acidini Luchinat, « Gli Apostoli dell'Ultima Cena, testimoni del divino », in : *La tradizione fiorentina dei cenacoli*, éd. cit., pp. 45-68.

dévoiler la charge symbolique ou, pour mieux dire, figurative⁹³⁸. Il faut revenir à l'exégèse d'Augustin et de Thomas pour comprendre le sens mystique de cette posture ambiguë, hésitant entre l'évanouissement et l'abandon délicieux.

Thomas ajoute à cet égard une distinction plus fine que celle d'Augustin, distinction entre la position de Jean, allongé contre le sein de Jésus, et son geste : « se renversant sur la poitrine de Jésus, lui dit : « Seigneur, qui est-ce ? » (*Jean* 13, 25). Le mouvement d'interrogation pousse le disciple bien-aimé à se rapprocher du Christ, en s'élevant du sein à la poitrine – élévation que Thomas glose ainsi :

Auparavant, l'apôtre « reposait sur le sein de Jésus » [*recumbibat Ioannes in sinu Iesu*], « à présent [il] se penche sur sa poitrine [*supra pectus eius recumbit*]. En effet, la poitrine est plus proche de la bouche que le sein [*Pectus enim vicinius est ori quam sinus*]. Donc Jean, voulant écouter la réponse plus secrètement [*secretius*] et plus silencieusement [*et magis silenter*], s'éleva du sein à la poitrine [*de sinu conscendit ad pectus*]. Au sens mystique, il est ainsi donné à entendre que plus l'homme veut saisir les secrets de la sagesse divine, plus il doit s'efforcer de se rapprocher de Jésus, selon le psaume : *Approchez-vous de lui et vous serez illuminés* (Ps., XXXIII, 6). Car les secrets de la sagesse divine sont révélés avant tout à ceux qui sont liés à Dieu par l'amour [*qui Deo iuncti sunt per amorem*]. – *Et il annonce à son ami que la lumière est son partage* (*Job*, XXXVI, 33). – *Son ami est venu et il l'a sondé* (*Prov.*, XVIII, 17).⁹³⁹

La distinction de la position et du geste de Jean est liée à celle du sein et de la poitrine de Jésus. La poitrine, *pectus*, rapproche spatialement et spirituellement de l'intime et du secret auxquels le sein donnait accès – le *sinus* étant déjà l'expression du « secret » divin, soit de « l'essence infiniment cachée de Dieu »⁹⁴⁰. Thomas lie implicitement les sens littéral et figuré de *pectus*, qui désigne de manière anatomique la poitrine et de manière imagée le cœur et l'intelligence, c'est-à-dire le siège de l'amour et de la conscience – en un mot, l'âme⁹⁴¹. Les précédentes analyses de l'inclusion divine œuvrant au lien, voire à la fusion, entre la figure de Jean et celle du Christ, suivent cette ligne interprétative. En revanche, d'autres œuvres s'en émancipent, dans le sillage d'Andrea del Castagno (ill. 179), et dessinent un écart entre Jean et le Christ. L'interprétation artistique du motif semble se libérer de l'exégèse théologique ou, du moins, propose une alternative figurative.

Selon un mouvement ancien, engagé par les artistes du Moyen Âge et des débuts de la Renaissance (notamment chez Duccio), la figure de Jean, loin de s'élever du sein vers la bouche du Christ, glisse progressivement de l'épaule jusqu'à la table, où l'apôtre paraît dormir bras croisés, du sommeil du juste. Le vitrail de la Passion de saint Pierre de Chartres montre ainsi l'apôtre dans un entre-deux (ill. 164), la tête sur la poitrine du Christ, un coude sur la table. De nombreux artistes – sculpteurs, verriers, peintres et graveurs – montrent l'apôtre endormi, certes dans le giron du Christ, mais également couché sur la table et non plus littéralement sur son sein. L'écart d'Andrea del Castagno (ill. 179b) s'inscrit dans cette lignée, la renforce et la propage. La variation, à première vue minimale, consiste à écarter la figure de Jean de celle du Christ. L'apôtre occupe une situation localisable, spatialisée, à la table des apôtres. Il n'émerge plus du réseau de plis, textiles et charnels, enveloppant le « sein du Christ », mais figure plus concrètement, à sa droite, sur le côté. Cet écart ne signifie pas pour autant un statut mineur ou marginal. Au contraire, Andrea del Castagno fait du sommeil de Jean le centre des regards et de la gestuelle croisée du Christ et de Judas. L'enluminure de *Speculum Humanae Salvationis* (ill. 180), et le bas-relief de la collégiale de Clamecy (ill. 181) placent également l'inclinaison et le sommeil de Jean, sous le geste de bénédiction du Christ. Mais la figure de Jean, réduite ou occultée par la chevelure, s'amenuise et passe à l'arrière-plan, derrière l'échange de regards et de gestes entre Judas et le Christ. Dans la miniature du *Speculum* datée de

938 Nous citons et traduisons les expressions employées par Cristina Acidini Luchinat dans son article.

939 Thomas d'Aquin, *op. cit.*, t. 2, chap. XIII, A, II, 1807, pp. 131-132.

940 Thomas d'Aquin, *op. cit.*, t. 1, §218.

941 Cf. F. Gaffiot, *Dictionnaire Latin Français*, Paris, Hachette, 1934, p. 1130.

1450, Jean s'effondre d'ailleurs étrangement sur la table. Le Christ le bénit avec l'offrande eucharistique, tout en désignant, de l'autre main, Judas et le morceau de pain, triangulaire, sur le bord de la table.

Au contraire, la fresque d'Andrea del Castagno place sans équivoque la figure de Jean au cœur de la représentation. La disciple s'incline sous le geste de bénédiction du Christ. Le disque doré de son auréole entre en contact pictural avec l'hostie saisie par Judas. Autour, les apôtres échangent toujours des regards interrogateurs et Pierre tient son couteau relevé, de manière presque agressive, sa colère contenue anticipant le geste violent de l'apôtre lors de l'arrestation de Gethsémani. Les regards du Christ et de Judas se tournent, en revanche, vers la figure de Jean. Et, par un subtil décalage, c'est l'apôtre endormi, non le Christ, qui occupe le milieu de la composition, rythmée par les panneaux de marbre coloré, ainsi que le centre de la table, autel étiré en un rectangle blanc pur. Le sommeil de Jean apparaît ainsi comme le sujet même de la fresque. Il en travaille le thème, en produisant un déplacement significatif des figures traditionnelles. L'accès au mystère ne passe plus, en effet, par la figure du sein, mais par celle du sommeil, indice visuel d'un invisible secret. La métaphore léthargique prend en quelque sorte son autonomie. L'écart introduit par le peintre toscan sollicite un travail précis des regards : orienté par le Christ et Judas, personnages principaux du drame, le spectateur contemple la figure de Jean, source et sujet de contemplation. Cette fine articulation des regards et du sommeil disparaît dans les reprises de Ghirlandaio et du Pérugin, qui citent le chef-d'œuvre, tout en revenant à la tradition des compositions christo-centrées. L'échange de regards entre Jésus et Judas se fait également plus direct dans la fresque de Ghirlandaio à San Marco (ill. 182). Jésus baisse son regard sur Jean comme pour le bénir avec les espèces eucharistiques⁹⁴², mais le regard de Judas passe au-dessus, sans s'attarder. Le motif est à demi effacé. À Fuligno, sous le pinceau du Pérugin, les regards du Christ et de Judas se détournent de Jean (ill. 183). Le Christ plonge son regard dans celui du spectateur comme Judas, qui se retourne en arrière pour mieux nous dévisager. L'accent est mis sur la correspondance entre la Cène et le Jardin des Oliviers, représenté sous l'arche supérieure. Pour autant, l'écart introduit par Andrea del Castagno possède une fortune indéniable. Cette variation produit un détachement de la métaphore du sommeil par rapport à la lettre de l'Évangile. Elle rend possible son autonomie.

Nous le voyons, si la référence à l'exégèse patristique et au symbolisme qu'elle met en place éclaire les représentations artistiques jusqu'au quatorzième siècle (vitrail, sculpture, peinture), avec la nuance ambiguë de l'épaule ou du sein, les artistes du quinzième siècle s'orientent, pour certains, vers un déplacement de la figure de Jean et de son sommeil, à même la table de la Cène. La figure demeure sous la bénédiction du Christ, mais son sommeil devient, de manière distincte et affirmée la métaphore du mystère et de la contemplation.

b. Le repos de Jean : contemplation et béatitude

Pourtant, loin d'évoquer le sommeil, Augustin et Thomas interprètent l'attitude de Jean comme un repos, ou l'avant-goût du repos – béatitude et joie bienheureuse en Dieu. La notion théologique de repos se distingue de celle, plus commune et physiologique, de sommeil (cf. Prologue). En ce sens, il convient d'interroger le voisinage et le rapport dynamique entre les formes du repos et celles du sommeil, dans le traitement pictural de la scène. S'agit-il d'une métaphore, liant profondément le sommeil au repos, ou bien le repos de Jean, forme visuelle de la béatitude, bascule-t-il dans la prose du sommeil ?

Toujours dans les *Homélies sur l'Évangile de Jean*, Augustin commence son interprétation de la Cène par une discussion – qu'il laissera ouverte – au sujet de la mort de Jean :

942 Cristina Acidini Luchinat, *op. cit.*, p. 51. Nous traduisons.

On raconte même (cela se trouve dans certaines Écritures, à vrai dire apocryphes⁹⁴³) que l'évangéliste était présent et bien portant quand il se fit faire un tombeau et que, celui-ci une fois creusé et préparé avec le plus grand soin, il s'y plaça comme dans un lit et mourut aussitôt, ou, comme le pensent pour leur part ceux qui interprètent ainsi ces paroles du Seigneur, qu'il se coucha non pas mort, mais pareil à un mort, et, demeure ainsi jusqu'à la venue du Christ, révélant qu'il vit par la poussière qui s'échappe ; cette poussière, croit-on, pour monter du fond de la tombe à sa surface, est poussée par le souffle de celui qui repose. J'estime superflu de combattre cette opinion. À ceux qui connaissent l'endroit de voir si la terre y fait ou subit ce qu'on dit, car, en réalité, nous avons entendu cela de la bouche d'hommes qui ne manquent pas de sérieux⁹⁴⁴

Augustin critique ce témoignage en théologien et non en historien. Il montre, en effet, qu'un tel sommeil, s'il affranchit l'apôtre de la mort, ne constitue pas en soi une faveur digne du disciple bien aimé, puisque celui-ci serait alors placé dans une très lente attente léthargique le privant de la béatitude – contemplation de Dieu dans sa gloire – à laquelle la mort immédiate l'aurait déjà fait accéder. Reprenant les arguments en faveur du dernier sommeil de Jean et montrant leur absurdité, il laisse, non sans ironie, la discussion ouverte. Cet *incipit* entre en résonance avec la conclusion même de l'homélie, où Augustin montre que Jean, par sa proximité avec le Christ, accède au mystère divin et personnifie la vie contemplative. Nous retrouvons l'idée du sommeil ou plutôt du repos de Jean mais, loin de l'affranchir de la mort, ce dernier lui fait goûter dans cette existence aux délices de l'autre vie. Il ne s'agit plus alors d'un sommeil matériel, lié aux indices terrestres de la poussière et du souffle vital, mais d'un repos spirituel en Dieu, par la contemplation, disposition de l'âme et grâce divine.

Augustin voit dans la figure de Jean et à travers son attitude, le symbole de la vie contemplative par différence et complémentarité avec la vie active que personnifie Pierre, voies qui ensemble constituent les deux parts de l'Eglise, les deux chemins qu'elle offre pour accéder à Dieu. Augustin les définit d'ailleurs, par touches successives, l'une par rapport à l'autre :

C'est pourquoi l'Eglise connaît deux vies qui lui ont été enseignées et recommandées par Dieu : l'une est dans la foi, l'autre dans la vision; l'une est dans le temps du pèlerinage, l'autre dans l'éternité de la demeure, l'une est dans le labeur, l'autre dans le repos ; l'une est dans le chemin, l'autre dans la patrie ; l'une est dans le travail et l'action, l'autre dans le salaire de la contemplation ; *l'une se détourne du mal et fait le bien*, l'autre n'a aucun mal dont elle doive se détourner et elle a un grand bien dont elle peut jouir : l'une combat contre l'ennemi, l'autre règne sans ennemi ; l'une est forte dans l'adversité, l'autre n'éprouve aucune adversité : l'une réfrène les désirs charnels, l'autre est tout adonnée aux joies spirituelles ; l'une est préoccupée par le souci de vaincre, l'autre est tranquille dans la paix de la victoire ; l'une est secourue dans les tentations, l'autre, exempte de toute tentation, se réjouit en celui-là même qui était son secours ; l'une assiste l'indigent, l'autre habite un lieu où ne se trouve aucun indigent ; l'une pardonne les péchés des autres pour que les siens lui soient pardonnés, l'autre ne souffre rien qu'elle ait à pardonner et ne fait rien dont elle ait à demander pardon ; l'une est tourmentée par les maux pour qu'elle ne se rengorge pas au milieu des biens, l'autre est délivrée de tout mal par une telle plénitude de grâce qu'elle est arrachée au souverain Bien sans la moindre tentation d'orgueil ; l'une distingue le bien et le mal, l'autre ne connaît que ce qui est bien ; l'une est donc bonne, mais encore misérable, l'autre est meilleure et bienheureuse.

La première est représentée par l'apôtre Pierre, la seconde par Jean. La première s'écoule tout entière ici-bas jusqu'à la fin de ce siècle et elle y trouve sa fin.⁹⁴⁵

943 Cf. *Actes de Jean*, apocryphe de la fin du II^e s., note du traducteur.

944 Augustin, *Homélie sur l'Évangile de Jean*, éd. cit., pp. 434-435.

945 Augustin, *op. cit.*, pp. 452-455.

Selon Augustin, les deux voies – l'une relative, l'autre absolue – ne doivent pas être pensées comme exclusives l'une de l'autre, mais complémentaires. Ce qui nous intéresse plus précisément, dans ce passage, c'est le développement de la figure symbolique de Jean par rapport à la notion de contemplation. En elle, se lient l'une à l'autre, les idées de repos et de connaissance, dès lors qu'il s'agit d'un savoir reçu de Dieu, selon l'ouverture spirituelle à un temps et à un lieu autres, hors du temps et du lieu terrestres. Augustin précise d'ailleurs que la contemplation de Jean ne s'accomplira pleinement qu'à la fin du temps, son repos sur le sein du Christ durant la Cène n'en est que l'avant-goût incomplet – « entrevision de l'éternité » comme l'appelle J.-L. Chrétien⁹⁴⁶. Cette incomplétude explique, selon Augustin, que l'amour de Jean soit plus faible que celui de Pierre pour le Christ. Elle rend compte également de la nécessaire complémentarité, ici-bas, de Pierre et de Jean. En effet, comme pour Marthe et Marie, figures traditionnelles de la vie active et de la vie contemplative⁹⁴⁷, l'exégèse augustinienne fait apparaître la dualité de Pierre et de Jean de manière dynamique et temporelle. Les deux sœurs et les deux apôtres « ne figurent pas deux possibilités opposées de la vie présente⁹⁴⁸, mais l'opposition de la vie présente, nécessairement active et de la vie future, qui sera pure contemplation en Dieu. [...] De surcroît, [...] ce symbolisme n'est pas d'abord individuel, [...] mais essentiellement collectif et ecclésial. Marthe est l'Église du présent, celle qui chemine dans le temps, et Marie figure l'Église du ciel, celle de l'éternité. »⁹⁴⁹ Cette exégèse s'applique également aux figures de Pierre et de Jean, ainsi que la conclusion : « Saint Augustin voit en nous des Marthe en lesquelles croît la Marie future qu'il leur sera donné de devenir »⁹⁵⁰, des « Pierre », dévoués aux offices de l'Église terrestre, en lesquels grandit la figure mystique du jeune apôtre bien-aimé. À une différence près, toutefois. Pierre n'incarne pas, tel Marthe, le morcellement des soucis et des tâches, propre à vie active, mais au contraire leur unification à travers la communauté ecclésiale, dont l'apôtre incarne à la fois le socle (pierre fondatrice) et le guide, en tant que figure exemplaire et premier berger, prêtre fondateur de l'Église romaine⁹⁵¹. Thomas reprend à son tour ce symbolisme figuratif en lui associant explicitement celui de Marthe et de Marie :

Par Jean, en effet, on désigne la vie contemplative ; par Pierre, la vie active. Or Pierre est instruit par le Christ par l'intermédiaire de Jean, parce que la vie active est instruite des choses divines par la médiation de la vie contemplative – Marie, en effet, assise aux pieds du Seigneur, écoutait ses paroles. Mais Marthe était absorbée par les multiples soins du service (*Luc* 10, 39).⁹⁵²

946 J.-L. Chrétien, « La double hospitalité », in : *Marthe et Marie*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002, p. 25.

947 Les figures de Rachel et de Léa (épouses de Jacob, l'une belle mais stérile, l'autre moins attirante mais féconde) offrent un contrepoint vétérotestamentaire à celles de Marie et de Marthe. Elles symbolisent également l'union de la vie contemplative et de la vie active dans la réalisation finale du tombeau de Jules II sculpté par Michel-Ange. Concernant l'interprétation du passage de l'Évangile de Luc (10, 38-42) portant sur la double hospitalité de Marthe et de Marie, accueillant le Christ à Béthanie, cf. Jean-Louis Chrétien, Guy Lafont, Étienne Jollet, *Marthe et Marie*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002. J.-L. Chrétien interprète cette double figure de manière littérale et figurative. La maison de Marthe et de Marie constitue une demeure intérieure, analogue au « château de l'âme » dont Thérèse d'Avila décrit l'architecture et les retraites cachées. Les services de Marthe s'inscrivent au même titre que la contemplation de Marie dans cette poétique de l'espace intérieur. Les deux figures, célébrées le jour de l'Assomption, trouvent leur plus haute unité dans celle de la Vierge. L'étude d'Étienne Jollet pose le problème du *cadre* iconographique (statut du tableau en tant que tel et décor fictif) où se déroule l'histoire et de sa valeur symbolique dans les toiles de Pieter Aertsen, Tintoret, Vélasquez et Vermeer.

948 Opposition que J.-L. Chrétien nomme statique et qui permet, selon le contexte d'énonciation, de hiérarchiser entre les ordres monastiques, réguliers et séculiers, et, plus largement, entre la vie monastique et la vie dans le monde. Cf. Jean-Louis Chrétien, « La double hospitalité », in : *Marthe et Marie*, éd. citée, p. 16.

949 J.-L. Chrétien, art. cit., pp. 21-22.

950 J.-L. Chrétien, art. cit., p. 23.

951 Dans son article, J.-L. Chrétien s'intéresse à la thèse épineuse qui fait de la parole, notamment celle du prêtre, le fruit de l'action et non directement de la contemplation, c'est-à-dire la part de Marthe et non celle de Marie. La figure de Pierre, en redoublant celle de Marthe, permet d'apporter un éclairage supplémentaire.

952 Augustin, *op. cit.*, pp. 132-133.

Plus loin (chap. XVII, II), Thomas reviendra sur les rapports entre vie active et vie contemplative, qu'il relie dans la *Somme Théologique* (II, II, q.182) à la distinction aristotélicienne entre vie pratique et vie théorétique⁹⁵³, en démontrant la supériorité en dignité de la vie contemplative sur la vie active. Mais, comme le souligne Jean-Louis Chrétien, il ne s'agit pas de mettre « du vin grec ou romain dans des outres bibliques [...] auparavant vidées de leur contenu ». La vie active que figurent Marthe et Pierre ne renvoie certainement pas à « la vie politique », encore moins au « magnanime amour de soi du philosophe, elle devient le service du prochain ; et la contemplation n'est plus la *théôria* d'Aristote, elle devient l'écoute obéissante de la Parole de Dieu »⁹⁵⁴. La contemplation de Jean ne fait qu'un avec son repos divin sur le sein du Christ. Son sommeil est, selon le docteur angélique, une figure de « l'amour avec lequel il se reposait dans le Christ, en disant qu'il était allongé, c'est-à-dire qu'il se reposait – *Tu abonderas en délices dans le Tout-Puissant, tu lèveras vers Dieu ton visage (Job 22, 16) – Vers les eaux du repos, il m'a conduit. (Ps., 22, 2)* »⁹⁵⁵. Le texte de Thomas révèle un lien que l'évolution iconographique semble progressivement occulter. En effet, la « bonne part » ou « meilleure part »⁹⁵⁶ qui ne sera pas enlevée à Marie ne fait qu'un avec l'acte de contempler, c'est-à-dire avec la figure du Christ lui-même, foyer intime de la contemplation, tandis que Jean, en fermant les yeux, paraît oublier le Christ avec le monde qui l'environne. Mais n'est-ce pas précisément cet oubli du monde qui donne toute sa valeur à son repos contemplatif ? En scellant ses paupières, le sommeil ne détache-t-il pas l'apôtre des illusions du monde sensible⁹⁵⁷ ? À l'écoute silencieuse de Marie fait écho le repos contemplatif de Jean.

Dans la seconde moitié du XIII^e siècle, cette exégèse se retrouve également dans les sermons latins de Federico Visconti (archevêque de Pise de 1253 à 1277)⁹⁵⁸. Le sermon écrit pour la fête de Saint-Jean-l'Évangéliste (27 décembre) interprète en effet la faveur dont jouit « l'apôtre bien-aimé » auprès du Christ, faveur marquée par le fait que Jésus le charge individuellement de prendre soin de sa mère, la Vierge Marie [*matrem Christi virginem in sua cura suscepit*]⁹⁵⁹. Comme les autres disciples, Jean a tout quitté pour suivre le Christ, mais ce qui le distingue, outre son intelligence⁹⁶⁰, c'est précisément l'unicité de la foi, ardente et patiente, qui donne leur sel et leur sens à la multiplicité des œuvres. Par la faveur qui l'isole, il figure la vie contemplative, rare et solitaire [*contemplativa vero paucorum est et solitaria*], à la différence de la vie active, plurielle comme l'est l'assemblée des autres apôtres qui la représente [*Quia vero activa plurimum est, recte significatur per alios apostolos qui plures sunt*]⁹⁶¹. Malgré la corruption de la chair, il a mené ici-bas la vie des anges [*vitam duxit angelicam (...) in carne corruptibili*]. Et Dieu l'a favorisé jusque dans sa mort, douce et non tourmentée par la vieillesse ou le martyre comme celle des autres apôtres : il connut une fin paisible [*in pace vitam finivit*]⁹⁶². À travers Jean, la vie contemplative se révèle donc joyeuse et calme [*iocunda est et quieta*] jusque dans la mort où Dieu l'invite à savourer, dans un repos éternel, le banquet céleste [*epulas celestes*]⁹⁶³. Rapprochant par leur commune douceur la manne et la

953 Aristote, *Ethique à Nicomaque* X, 7-8.

954 J.-L. Chrétien, art. cit., p.15.

955 Augustin, *op. cit.*, p. 131.

956 Distinction des expressions grecque et latine – respectivement « bonne » et « meilleure » part – glosée par J.-L. Chrétien dans son article (*op. cit.*, p. 10).

957 À ce sujet, cf. l'article d'Étienne Jollet, « l'acte de contemplation », in : *Marthe et Marie*, pp. 77-119.

958 Federico Visconti, *Les sermons et la visite pastorale de Federico Visconti, archevêque de Pise (1253-1277)*, édition critique par Nicole Bériou et Isabelle Le Masne de Chermont, avec la collaboration de Pascale Bourgain et Marina Innocenti, avant-propos d'André Vauchez et Emilio Cristiani, sous la direction de Nicole Bériou, Rome, École Française de Rome, 2001.

959 Federico Visconti, *op. cit.*, p. 480, § 1 (voir aussi p. 484, § 11).

960 Ibid. Voir également § 9 : Visconti distingue l'Évangile de Jean, évoquant la genèse divine du Christ, par rapport aux Évangiles de Matthieu et de Luc, traitant de la nativité temporelle. Il fait ainsi la louange de son esprit aquilin.

961 Federico Visconti, *op. cit.*, p. 483, § 7.

962 Federico Visconti, *op. cit.*, p. 483, § 6.

963 Ibid. La fin du sermon nomme l'ivresse et la plénitude, la couronne et le vêtement de gloire : § 17, p. 488.

contemplation divine, Federico Visconti explicite la correspondance entre Jean et Marie, sœur de Marthe – les deux sœurs signifiant respectivement la solitude de la vie contemplative et la multiplicité de la vie active. Plus profondément, l'intelligence de Jean répond au double enseignement du Christ, qui n'œuvre pas seulement de manière extérieure (par la parole et l'exemple), mais s'adresse aussi au cœur, de manière intérieure (par la grâce et la connaissance). En ce sens, le bienheureux Jean fut doublement l'élève du Christ, en suivant son enseignement tant extérieur qu'intérieur. Ainsi, parce qu'il reposait sur la poitrine du Seigneur pendant la Cène, c'est à cette source même qu'il puisa les ruisseaux de son Évangile [*quia supra pectus eius in cena recubuit (...) unde de fonte domini pectoris hausit fluenta evangelii*]⁹⁶⁴. Il but à ce puits d'eaux vivifiantes, qu'est le Christ [*Christus est, qui est puteus aquarum viventium*]⁹⁶⁵. Or, lorsqu'ils émanent de ce lieu de volupté, autrement dit du Christ [*de loco voluptatis, idest Christo*]⁹⁶⁶, les fleuves de l'Écriture deviennent sacrés. Par conséquent, l'*Évangile de Jean* porte à la lumière les arcanes de la Genèse et de la Passion, car elle prend sa source dans le sein et le secret du Christ, son mystère. Et le sermon s'achève sur la célébration du repos éternel [*requiem eternam*]⁹⁶⁷ que Jean goûte en Dieu après la mort.

Cette perspective figurale donne son sens profond au repos johannique, non seulement dans les œuvres du Trecento mais dans celles des siècles suivants, lorsqu'elles maintiennent l'attitude d'abandon sans l'infléchir en sommeil profond, bras croisés sur la table. Pourtant, la distinction du lieu – sur le sein ou sur la table – ne suffit pas à départager entre la figure mystique du repos et la représentation, plus littérale et prosaïque, d'un sommeil profond. En effet, nous avons montré qu'il existe certaines peintures où Jean vient de glisser sur la table dans une étrange somnolence, mais où cette dernière possède la valeur d'une métaphore spirituelle, soulignée par le geste de sanctification et le regard du Christ au-dessus de lui. C'est le cas chez Andrea del Castagno (ill. 179) et Domenico Ghirlandaio (ill. 182). L'évolution de la figure léthargique de Jean vers l'autonomie relative – son sommeil à l'écart du sein et de la poitrine du Christ – ne va pas nécessairement de pair avec l'oubli de sa portée théologique.

c. *L'invention de Dürer*

Au XVI^e siècle, certains artistes reprennent la figure traditionnelle de Jean, couché sur le sein du Christ, symbole d'accès aux mystères divins et de la vie contemplative. Mais ils le font à travers des formes renouvelées. Dans les séries gravées de la Grande (ill. 175) et de la Petite Passion (ill. 176), Albrecht Dürer crée une gestuelle étonnante par laquelle le Christ tout à la fois s'adresse à l'assemblée des apôtres et soutient de son bras droit le disciple bien-aimé, en le tirant vers lui de manière protectrice et véhémement. Jean semble avoir perdu connaissance dans les bras de Jésus. Le repos contemplatif cède la place à l'évanouissement. Le Christ porte, voire emporte la figure du dormeur en son sein. Cette invention singulière connaît une fortune certaine en Europe, comme le montre l'emprunt direct à la gravure de la Petite Passion, dans les arts décoratifs, par Jean Penicaud (ill. 178), et la copie gravée de Raimondi (ill. 177).

Dürer donne deux formulations de cette invention, avant de la délaissier, au profit d'un traitement plus traditionnel, semble-t-il, en 1523 (ill. 169). La gravure de la Petite Passion (ill. 176) est moins dynamique et détaillée que celle de la Grande Passion (ill. 175), mais le moment choisi – l'annonce de la trahison – est le même. D'une gravure à l'autre, la gestuelle du Christ, bénissant d'une main l'assemblée, change peu. Elle s'inverse et les pliures du drapé s'accroissent sur la manche gauche, dans la gravure de la Grande Passion. La figure de Jean s'enfonce dans l'ombre du *sinus*, pli charnel et textile, révélant par contraste la gloire du Christ, au nimbe crucifère éblouissant. La

964 Federico Visconti, *op. cit.*, § 16, p. 487.

965 *Ibid.*

966 *Ibid.*

967 Federico Visconti, *op. cit.*, § 17, p. 488.

blancheur du nimbe est d'autant plus évocatrice qu'elle correspond, en gravure, à une mise en réserve, c'est-à-dire à une partie vierge, non gravée, de la plaque de bois. Ce détail technique suggère, depuis la matérialité propre au médium, la pureté du corps christique. Elle évoque puissamment l'idée d'une présence transcendante et préfigure l'institution de l'Eucharistie. Pourtant, la composition dramatique de l'image met l'accent sur la question de la trahison. Pierre brandit son couteau dans un geste de colère menaçante, comme dans les fresques du Ghirlandaio à Ognissanti (ill. 159) et à San Marco (ill. 182), et celle peinte par Andrea del Castagno à Sant'Apollonia (ill. 179). Les autres apôtres joignent les mains, froncent les sourcils, s'exclament et s'interrogent. À la manière d'une scène de genre⁹⁶⁸, l'un d'eux s'écarte du drame qui se joue pour remplir son verre de vin⁹⁶⁹. Ce geste reprend le symbolisme eucharistique, mais sous l'angle du détail vivant et concret. Judas tend la main gauche comme pour participer à la dispute générale, tout en serrant la bourse de la main droite – détail caché pour le reste des apôtres, visible au spectateur seulement. Dürer explore la diversité psychologique des réactions parmi les disciples, comme Léonard De Vinci quelques années plus tôt. Il est difficile de dire si Jean est représenté endormi ou non. L'accent semble porté sur la gestuelle du Christ plutôt que sur celle de Jean, plongé dans un état d'absence et de passivité, proche du sommeil. Jean ne participe pas activement à la scène, il ignore l'agitation générale tout en faisant partie intégrante de ce trouble, puisque le Christ semble l'emporter avec lui. Bien que la gravure emprunte au réalisme d'une scène de genre, la position de Jean le situe hors de l'espace purement physique, hors de la pièce où sont assis les convives. Elle évoque un état d'abandon, d'évanouissement. Ainsi portée par le Christ, cette passivité somnolente prend un sens nouveau. Le corps de Jean pèse et chute en avant (ill. 175) ou en arrière (ill. 176), tandis que celui du Christ s'élève, selon une ligne ascendante marquée par le geste de bénédiction (parfois accentué le mouvement de l'épaule) et le rayonnement du nimbe crucifère. Ce contraste dynamique fait de l'évanouissement de Jean, l'occasion implicite d'un ravissement. En ce sens, Dürer déplace la figure du repos visionnaire vers la métaphore du sommeil comme vacance de l'âme. Mais son invention se distingue radicalement de celle d'Andrea del Castagno (ill. 179). Elle se théâtralise et prend une dimension presque spectaculaire, là où le peintre toscan détachait le sommeil de Jean, en lui donnant une dimension plus simple et silencieuse. La révélation de la divinité du Christ passe, au contraire ici, par une opposition dramatique de l'ombre et de la lumière, du ravissement et de la révélation.

La gravure de 1523 (ill. 173) simplifie et diminue cette rhétorique. Comme dans les gravures précédentes, cependant, la figure de Jean repose hors de l'espace matériel. En effet, dans l'ensemble des gravures de la Cène que réalise Dürer, Jean n'est jamais véritablement assis sur les genoux du Christ, mais surgit devant lui ou plutôt *en* lui. Il repose et demeure *en* Jésus plutôt qu'il ne se tient *sur* ou *contre* lui. Sa position est symbolique et aspatiale. Jordan Kantor, dans son étude de la Cène de 1523, le remarque involontairement au détour d'une phrase, lorsqu'il montre que tous les éléments sont ici en léger décalage, jusqu'au pied unique du Christ sous la table : « Christ (or St John) only pokes one foot out beneath his cloak »⁹⁷⁰. On ne sait s'il s'agit du pied de Jean ou de Jésus. Mieux encore, on ne sait s'il s'agit du corps de l'un ou de l'autre, ni où se situent exactement leurs corps dans l'espace matériel de la pièce. Par cet agencement, le repos de Jean prend la dimension figurative que lui accordaient Augustin et Thomas⁹⁷¹.

968 Comme le remarque E. Jollet dans son article sur « l'acte de contemplation » dans l'iconographie de *Marthe et Marie* (*supra*), « ce que l'on peut présenter comme la représentation de l'activité quotidienne d'êtres anonymes est une pratique qui connaît son développement au milieu du XVI^e siècle en Flandres mais également en Italie. Dans les deux cas, le substrat [de la peinture de genre] est religieux » (art. cit., p. 89). Les gravures de Dürer se situent donc avant la naissance de ce genre iconographique. Mais les détails du « quotidien » abondent dans la peinture religieuse des Primitifs italiens et flamands. Comme pour la nature morte et la peinture de paysage (longtemps hétéronomes), de nombreux détails du quotidien fonctionnent, à l'intérieur d'une composition plus vaste, comme détails ou « micro-scènes » de genre.

969 L'on retrouve ce détail dans plusieurs *Cènes* de Tintoret : celles de San Trovaso et de San Stefano.

970 Jordan Kantor, *Dürer's Passions, Essay*, Harvard University Art Museums, Cambridge, Massachusetts, 2000, p. 39.

971 Cet agencement rappelle celui des Vierges de Miséricorde enveloppant sous leur manteau protecteur ou rassemblant

Dans les deux gravures de la Grande et de la Petite Passion (ill. 175 & ill. 176), Jésus porte Jean dans son giron, à la manière des Pietà. Le rapport ne passe plus par un contact et une position symboliques, mais par l'inclusion divine et la forme de l'extase. Par ce transport, Jésus élève l'apôtre au Verbe divin et baisse les yeux vers l'agneau pascal, au centre de la table. Les deux figures se superposent. Celle de Jean se fond dans celle du Christ. Placée entre le visage du Christ, nimbé d'une croix, et l'agneau de Pâques, l'évanouissement de Jean plonge le spectateur au cœur du mystère de la Passion. En comparaison, la gravure de 1523 (ill. 173) semble davantage « illustrer » le texte de l'Évangile que ne le font celles du début du siècle. Dans ces dernières, Dürer renouvelle fortement la tradition iconographique et interprète plus librement le texte en image. Il en développe la signification à travers une expression singulière. L'étreinte et l'évanouissement dessinent, sans l'illustrer, la « dilection spéciale » du Christ, dont parlait Thomas d'Aquin. Le ravissement de Jean figure son *deliquio* [évanouissement], son repos délicieux hors de l'espace et du temps, par la vision de la gloire divine – loin de l'agitation colérique de Pierre et de l'inquiétude des autres disciples.

Kantor explique le choix de 1523 par un certain scepticisme de Dürer, influencé par la Réforme luthérienne, quant au pouvoir des images religieuses⁹⁷². Ce doute de Dürer remettrait en cause la progressive autonomie de l'image par rapport au texte et, avec elle, celle de la métaphore du sommeil par rapport à la figure théologique de la *vita contemplativa*. De fait, cette probable méfiance de l'artiste se traduit par un retour au dispositif traditionnel, loin des métaphores plus autonomes du sommeil à l'écart (Andrea del Castagno) et du ravissement par l'étreinte (*Grande et Petite Passion*).

3. Du réveil à l'endormissement pictural de Jean

a. « *This is not time to nod* »

Si Jean constitue une figure symbolique de la vie contemplative, clairement définie au plan théologique, cette dernière engendre en peinture, et dans les arts du dessin en général, des problèmes figuratifs certains. En termes d'expression formelle, la configuration de Jean par rapport au Christ paraît à la fois adéquate et inadéquate à son contenu théologique. Adéquate, dans la mesure où Jean entre ainsi dans le sein du Christ et ferme les yeux sur la scène purement visible pour accéder à la vision et au secret. Inadéquate, dans la mesure où le sommeil, détaché du sein du Christ, risque de perdre sa qualité spirituelle pour connoter un état purement physiologique, voire un vice ou un péché. Pour reprendre Auerbach, au plan de l'interprétation figurative, tantôt « l'actualité historique » l'emporte, tantôt la dimension de vérité éternelle. Cette polarité de la *figura* travaille également son dessin dans les arts figuratifs, c'est-à-dire le *disegno* au double sens de forme dessinée et d'idée immatérielle⁹⁷³. En effet, certains artistes travaillent la pose, voire la gestuelle, d'un tel sommeil et font surgir, à travers leur dess(e)in, une idée précise de l'état spirituel que le repli de Jean cache et manifeste à la fois. Les *disegni* singuliers qu'inventent ces artistes entraînent le morcellement de la figure théologique : il ne s'agit plus seulement de la *vita contemplativa* en général mais de l'évocation esthétique d'un état spirituel, dont la détermination change subtilement selon l'invention formelle à laquelle se livrent les dessinateurs.

C'est la constitution d'une métaphore autonome du sommeil qui pose ici problème. Les artistes de la Renaissance insèrent la figure de Jean dans un cadre perspectif et dans une mise en scène où l'effet d'« actualité historique » se trouve accentué par les détails du quotidien. Cette dimension factuelle, événementielle et concrète, rejaillit sur la figure théologique et artistique de

sous leurs bras grands ouverts les fidèles pour lesquels elles intercèdent et offrent un havre sûr.

972 Les images asymétriques comme celle de la *Cène* de 1523 introduisent un effet de marge et d'incertitude où l'"illustration" gravée se donne pour seconde par rapport au texte biblique, c'est-à-dire au Verbe divin, considéré comme premier. Cf. J. Kantor, *op. cit.*, p. 40.

973 Cf. Jacqueline Lichtenstein, article « *disegno* », dans *Le Vocabulaire Européen des Philosophies*, Seuil / Le Robert, 2004, dir. Barbara Cassin, version électronique : http://robert.bvdep.com/public/vep/Pages_HTML/DISEGNO.HTM

Jean. Celui-ci n'est plus seulement couché sur le sein du Fils, paupières closes. Il dort pour de bon. L'art d'Andrea del Castagno et d'Albrecht Dürer consiste à faire surgir la dimension spirituelle de cette figure précisément depuis son sommeil, dépeint à la fois comme phénomène physique et comme métaphore. Les peintures successives que Tintoret consacre au thème suivent la voie ouverte par Andrea del Castagno, à l'inverse du choix de Léonard de Vinci. Cette alternative témoigne des problèmes posés par la représentation de Jean endormi. Interprétation picturale, son sommeil prend part à la facticité historique de la figure et à sa plasticité, aux transferts qu'elle occasionne. Cette richesse constitue en même temps un risque et une faiblesse, puisqu'une telle métaphore tire sa force de son autonomie croissante et sa faiblesse de son détachement par rapport à la lettre du texte. Lorsque Jean ne repose plus sur le « sein du Christ », mais dort à poings fermés sur la table, comment voir dans cette représentation autre chose qu'un sommeil littéral ? Quel qu'en soit l'infléchissement, il serait toutefois absurde et réducteur de ne voir dans son sommeil qu'une sieste paresseuse, un simple état de somnolence lié aux vapeurs digestives, car la figure endormie, liée ou déliée du *sinus Christi*, demeure toujours celle de l'Évangéliste visionnaire et de l'apôtre bien-aimé.

C'est pourtant l'hypothèse que fait Leo Steinberg dans l'essai qu'il consacre à la *Dernière Cène* de Léonard de Vinci. La tradition picturale serait tombée dans une impasse en dissociant progressivement le sein du Christ du sommeil de Jean, impasse dont seul Léonard se serait aperçu et dont il aurait montré toute l'absurdité dans plusieurs dessins de la Cène :

À la fin du Quattrocento, dans les représentations de la Dernière Cène, le trait distinctif du disciple "que Jésus aimait" était celui de la somnolence inopportune. Lorsque le sujet était pleinement eucharistique, comme dans la *Dernière Cène* de Cosimo Rosselli de 1482 dans la chapelle Sixtine, alors, dans ce cas seulement, Jean devait rester éveillé. Il ne pouvait s'endormir pendant l'institution du sacrement⁹⁷⁴. Mais l'on finit par résister à cette posture du dormeur – comme à la gestuelle du morceau de pain, après 1500 – dans la plupart des cas. Pour les peintres de la Renaissance, la somnolence de Jean à l'apogée du drame devenait de plus en plus difficile à justifier. À partir de ce moment, le corps de Jean se redresse, pendant la Cène, et se tient presque éveillé (Livre d'Heures Sforza, Raphaël, Sodoma, Andrea del Sarto, Luini). Ce n'est pas le moment de piquer du nez [*this is not time to nod*].⁹⁷⁵

b. La critique de Léonard

Si l'analyse de Steinberg paraît fondée, ses conclusions semblent en revanche moins convaincantes. « This is not time to nod » : par cette formule, l'auteur prétend éclairer les dessins « préparatoires » de Léonard de Vinci pour la *Dernière Cène* (ill. 186). Au lieu de peindre son repos sur le sein du Christ ou son invraisemblable sommeil sur la table, Léonard donnerait à saint Jean un rôle actif dans le drame qui se joue. Et ce, malgré une apparente inaction. Son geste de retrait laisse le verre et l'assiette, entre le Christ et Judas, jouer leur rôle d'éléments de reconnaissance et de confrontation. Celui qui trempera son morceau de pain dans l'assiette sera reconnu comme le futur traître⁹⁷⁶ (*Matth.* 26, 23). D'autre part, les mains nouées de Jean introduisent un effet de prolepse dramatique, renvoyant au drame de la Crucifixion où l'apôtre bien-aimé apparaît debout, au pied de la Croix, les mains nerveusement serrées par le désespoir⁹⁷⁷. L'analogie est intéressante, mais Steinberg oppose trop facilement la tradition d'un sommeil trivial et la nouveauté d'une activité dramatique. Les paupières closes de l'apôtre et son regard perdu pourraient aussi bien reprendre le motif du repos, en varier le thème – hypothèse que Steinberg passe sous silence.

974 La distinction semble trop schématique, dans la mesure où les deux moments s'entrelacent bien souvent, à travers le motif de la communion de Judas notamment.

975 Leo Steinberg, *Leonardo's Incessant Last Supper*, New York, Zone Books, 2001, p. 278. Nous traduisons.

976 L. Steinberg, *op. cit.*, pp. 89-90.

977 *Ibid.*

Mieux, l'invention de Léonard reposerait à ses yeux sur une critique féroce du traditionnel « sommeil inopportun ». Rapportant une anecdote personnelle, Steinberg souligne l'équivoque possible et scandaleuse d'un saint Jean que le repas, sans doute bien arrosé, aurait fini par accabler de sommeil. L'histoire aurait pu circuler dans l'entourage de Léonard et donner au disciple préféré les traits farcesques du « Grasso legnaiuolo », drogué par l'opium et piquant du nez dans son assiette. Comme les conjurés de la *Novella*, les apôtres prononceraient alors, le sourire aux lèvres : « Tu caschi di sonno. Tu dovesti poco dormire stanotte passata » [Tu tombes de sommeil, tu as sans doute trop peu dormi la nuit dernière]⁹⁷⁸. Plus inerte qu'une chose écroulée parmi les plats et les verres⁹⁷⁹, Jean s'absenterait alors non seulement du drame de la Passion, mais aussi de lui-même, jusqu'à perdre son humanité. Libre alors au spectateur d'imaginer un ronflement absurde, sacrilège et porcin, en train de sourdre de la peinture. Mais rien, précisément, ne nous assure du bien-fondé de ce parallèle. Et s'il fallait associer le sommeil de Jean et le vin présent sur la table, pourquoi réduire si rapidement la valeur symbolique du breuvage, lié non seulement au premier miracle du Christ mais au sang du Rédempteur ? C'est bien pendant ce dernier repas pourtant que le Christ instaure le rituel eucharistique à travers les deux espèces du pain et du vin.

Plus grave encore, l'hypothèse laisse dans l'ombre le sens typologique, moral et anagogique, de cette figure dont l'expression finirait par se brouiller⁹⁸⁰. Reformulons l'hypothèse dans cette perspective : l'apôtre Jean, jadis figure de la vie contemplative, en viendrait à exprimer par un glissement pictural le sommeil charnel de l'ivresse et de la digestion. La critique de Léonard se donnerait libre jeu dans deux esquisses (ill. 184 & 185) : l'une conservée à la Royal Library de Windsor, la seconde à la Galleria dell'Accademia de Venise. Selon l'auteur, il s'agirait moins de dessins préparatoires que de critiques graphiques tournant en dérision certaines *Cènes* plus traditionnelles, méprisées par Léonard⁹⁸¹. Dans le dessin esquissé en haut à droite du feuillet de Windsor (ill. 185), la scène se compose d'un morceau de table avec les quatre personnages principaux : Jésus avec Jean à sa gauche, Pierre à sa droite, et devant lui Judas. Ce dernier se lève de son tabouret pour saisir le morceau de pain. Jean ne se contente pas de somnoler sur l'épaule du Christ ou les bras croisés contre la table, mais « pique du nez » et tombe de sommeil devant le traître Judas. Steinberg rappelle l'invention par Léonard de la caricature et la rhétorique parfois acerbe et critique du *Traité sur la peinture*. Ici encore, l'artiste dénoncerait un « vieux motif », une « gaffe commune » qu'auraient commis les peintres antérieurs et contemporains à Léonard⁹⁸². Dans cette esquisse, l'artiste ne serait pas en train de méditer la composition de sa future *Cène*, mais soulignerait ce qu'il faut à tout prix éviter⁹⁸³.

Le contraste de la « gaffe » traditionnelle et de la caricature innovante semble forcé : pour fonder son argument, Steinberg construit de toutes pièces l'anecdote d'un sommeil d'ivresse dont il ne fournit aucune preuve et qu'il oppose hâtivement à l'activité dramatique de Jean, sans faire droit à l'apparente réserve d'un regard clos. Ce dont témoignent plus profondément ces dessins, c'est d'une expérimentation dans la mise en scène et d'une recherche des caractères, envisageant la diversité des réactions individuelles au sein d'un instant unique. D'un dessin à l'autre, Léonard varie les groupements (ill. 185) et l'enchaînement des figures (ill. 184) qu'il n'isole jamais, même lorsqu'il place Judas de l'autre côté de la table (ill. 185), mais relie toujours les unes aux autres par la contiguïté ou l'orientation des mains qui touchent, désignent, apostrophent, encore relayées par les regards. L'esquisse de Windsor (ill. 184) montre précisément la rapidité d'un trait qui passe et repasse de figure en figure sans s'arrêter. Le second dessin, à droite sur la même page, opère un

978 Antonio Manetti, *op. cit.*, p. 25.

979 Cf. La strophe 134 du poème de Bernardo Giambullari, in : *Novella del Grasso legnaiuolo* [...], a cura di A. Lanza, éd. cit., p. 122. Semblable au Grasso-Matteo, Jean ne pourrait alors plus bouger un cil et s'endormirait au beau milieu du repas, la tête contre les bras croisés sur la table : « col capo in sulle man sopr'alla mensa ».

980 L. Steinberg, *op. cit.*, pp. 278-279.

981 L. Steinberg, *op. cit.*, p. 278.

982 Postérieurs même : Steinberg met en parallèle le dessin de Windsor et la *Cène* de Franciabigio (1514), ill. 156.

983 L. Steinberg, *op. cit.*, p. 279.

« gros-plan » à partir du premier, afin de démêler, semble-t-il, la zone de densité maximale autour du geste du Christ. L'on reconnaît sans peine Judas se levant du tabouret bancal. Le personnage était davantage assis dans la première esquisse. Faut-il croire à l'acharnement du caricaturiste ? Pour faire droit à l'hypothèse de Steinberg, il faudrait s'imaginer Léonard en train d'exécuter une première composition d'après un canevas traditionnel, puis s'amusant du ridicule de Jean, le soulignant d'un trait rageur une seconde fois. Mais, si telle était l'intention de l'artiste, pourquoi ce double dessin et cette attention à la composition d'ensemble ? Manifestement, l'artiste met à l'épreuve un modèle de composition, le précise même, pour ensuite le rejeter. C'est d'ailleurs la composition d'ensemble qui disparaît, avec son thème – l'annonce de la trahison de Judas et la bouchée de pain fatidique – et non le sommeil de Jean uniquement, dont rien ici ne précise la nature « enivrée ». Par ailleurs, les deux dessins ne peuvent être mis sur le même plan : celui de Windsor relève davantage du croquis (ill. 184), tandis que celui de l'Accademia (ill. 185) constitue une étude plus approfondie, quoique hétérogène, de la scène et de chacun de ses caractères. Les figures de Jean, du Christ et de Judas, dessinées d'un trait léger, n'ont pas été retravaillées, soignées et ombrées comme celles des autres apôtres, sur la droite. À l'extrémité de la table, la sanguine s'est attardée sur les expressions et les gestes d'un groupe de trois apôtres : la figure centrale réapparaît très clairement dans la version finale de la Cène, au même emplacement avec le même geste d'auto-désignation inquiète. Comment ne pas voir dans cette esquisse un dessin préparatoire ? Et comment associer le sommeil de Jean aux vapeurs digestives d'un repas, alors même que l'artiste s'intéresse aux figures psychologiques du drame et délaisse, pour le moment, les apprêts de la table, le détail des assiettes et des verres, à l'exception de la bouchée de Judas. En revanche, les deux dessins s'attachent à l'élément central de la trahison que l'œuvre finale intériorise et diffuse parmi les apôtres⁹⁸⁴.

Léonard ne choisit par pour autant de représenter l'apôtre dans une posture active – yeux grands ouverts, geste interrogateur. Il invente au contraire une forme nouvelle, aussi éloignée du sommeil serein, de l'évanouissement ravi et des figures d'inclusion, que de la participation éveillée de Jean chez ces prédécesseurs et contemporains. La douceur qu'exprime le visage de Jean le distingue du trouble général. L'apôtre bien-aimé ne se penche pas seulement pour écouter la question de Pierre mais semble déjà lui apporter une réponse par l'impression radieuse qui émane de son visage. L'on retrouve le motif des paupières baissées, mais délié de toute somnolence. Le sourire fait rayonner son visage. Le motif des paupières mi-closes conserve le sens du mystère et du secret, traditionnellement attaché à la figure théologique de Jean, tout en le déplaçant. Il le fait jaillir non plus d'une position et d'un geste symboliques, ni *a fortiori* de la métaphore du sommeil, mais d'une splendeur expressive, à la fois spirituelle et sensible. La sérénité qui transparait dans l'attitude confiante et le sourire de Jean fait de son visage le miroir d'une grâce intérieure, animée par la foi. Le repos contemplatif, qui menaçait de « tomber » dans le sommeil, devient état de l'âme tranquille, sérénité, joie.

La gravure de Pietro di Birago (ill. 187) conserve ce trait particulier, voire l'exagère, par contraste, en infléchissant symétriquement le visage du Christ. La *Cène* d'Holbein (ill. 188), malgré une apparente proximité, défait ce motif. Jean participe à l'interrogation et à l'agitation communes. Seule sa main, discrètement placée sur l'épaule du Christ, rappelle le proximité et la confiance de l'apôtre, mais l'inclusion mystique, l'union dans le pli et le « sein du Christ » ont disparu, avec les gestes distinctifs de l'étreinte, du sommeil ou du sourire. Les œuvres de Dieric Bouts (ill. 190), Cosimo Rosselli (ill. 189), Raimondi (d'après Raphaël, ill. 191), Andrea del Sarto (ill. 192) et Véronèse (*Le Repas chez Levi*, ill. 193) ne s'apparentent que lointainement au choix critique de Léonard. Elles ne puisent pas dans la figure théologique de la contemplation secrète, mais incluent Jean parmi les protagonistes actifs du drame, à travers les gestes variés d'une attention, d'un questionnement ou d'une prière, que partagent les autres apôtres. Ces peintures variées témoignent, en revanche, d'un certain affranchissement par rapport à la métaphore du sommeil, dont le rejet se

984 Le choix d'un rythme ternaire, où l'inquiétude se noue à chaque fois autour d'un groupe de trois apôtres et se propage au groupe suivant par la véhémence des gestes, transparait déjà dans l'étude de l'Accademia, ill. 180b.

trouve sans doute renforcé par le choix de Léonard et la constitution positive d'un autre modèle de composition. L'aspect dramatique du dialogue entre Pierre et Jean est mis en exergue. Et la « dilection spéciale » de Jean se dissout à travers un modèle de vigilance commune.

c. Tintoret et le choix du sommeil

D'autres peintres, en revanche, continuent à représenter l'équivoque abandon de saint Jean. Font-ils pour autant le choix de représenter son sommeil en tant que tel, c'est-à-dire comme phénomène, et non plus comme figure théologique ? Dans certains cas, chez Ghirlandaio à Ognissanti (ill. 159), Lucas Cranach (puisant au motif de Duccio, ill. 162), Albrecht Dürer en 1527 (ill. 173) ou Pieter Pourbus (ill. 163) par exemple, il s'agit d'une persistance iconographique ou d'un retour, ponctuel et assumé, à la tradition figurative. Tintoret, en revanche, se distingue parmi ses contemporains et ses prédécesseurs par son acharnement à peindre et repeindre l'épisode de la Cène et le sommeil isolé de Jean pendant celle-ci. Derechef, s'agit-il d'un maintien de la tradition – refus obstiné de la solution élaborée par Léonard ? Dans les œuvres du « séquestré de Venise »⁹⁸⁵, l'isolement léthargique de Jean, à côté du Christ (voire derrière lui) rend le problème plus épineux, puisqu'il s'accompagne d'une valorisation de Pierre et des autres apôtres, acteurs du drame ou premiers communians. La figure de Jean semble, de prime abord, littéralement « mise en sommeil », et avec elle la *vita contemplativa*.

Nous avons retracé la ligne évolutive qui conduit au glissement de la tête de Jean sur la table, tout en précisant que, dans la plupart des cas, ce glissement s'accompagne d'une insistance nouvelle accordée au geste de bénédiction, en direction de Jean, des espèces eucharistiques et, parfois même, des pieux spectateurs. De même, l'ambiguïté spatiale quant à la position de Jean, examinée à partir des gravures de Dürer en termes d'atopie, d'inclusion et de fusion avec la figure christique, se retrouve le plus souvent dans cet ensemble de peintures. Le choix de Tintoret s'inscrit dans cette tradition, jalonnée par l'écart d'Andrea del Castagno. Dans la majeure partie des toiles qu'il consacre à la Cène (entre 1559 et 1581 environ), le peintre vénitien choisit de représenter Jean plongé dans un profond sommeil. La participation active de l'apôtre bien-aimé réapparaît certes dans la dernière Cène, peinte pour la cathédrale San Martino de Lucques (c. 1590), mais il s'agit alors d'un tableau d'autel que les historiens s'accordent à attribuer à l'atelier de Tintoret et de son fils, Domenico⁹⁸⁶. La palette en est beaucoup plus claire et le style moins « rustique ». Par ailleurs, dans la Cène composée par le maître⁹⁸⁷ pour San Giorgio Maggiore (ill. 203), Jean paraît moins endormi que mélancolique. Il se tient accoudé au bout de la table derrière le Christ. Mais quelles qu'en soient les variations, des premières aux dernières peintures qu'il consacre au sujet, Tintoret rompt de manière décisive avec la tradition figurative qui plaçait Jean dans un lieu insituable, *en* Christ.

En effet, dans les Cènes de saint François-Xavier⁹⁸⁸ (ill. 196), de San Simeone (ill. 197), de San Trovaso (ill. 198), de San Polo (ill. 200), de San Rocco (ill. 201) et de Santo Stefano⁹⁸⁹ (ill. 202), Jean est plongé dans un profond sommeil, bras croisés sur la table, à la gauche du Christ⁹⁹⁰. Le corps du disciple préféré est devenu localisable. Sa figure en pied est assise parmi les douze. Son repos prend, à travers cette spatialité matérielle, la dimension d'un sommeil bien réel, à

985 Cf. Jean-Paul Sartre, « Le séquestré de Venise: les fourberies de Jacopo », *Les Temps Modernes*, vol. 141, 1957, texte paru ensuite dans *Situations IV*, Paris, Gallimard, 1964, pp. 291-346.

986 Cf. Pierluigi de Vecchi, *Tout l'œuvre peint de Tintoret*, Paris, Flammarion, 1971, p. 131.

987 Robert Echols & Frederick Ilchman, « Les Pèlerins d'Emmaüs et la fête biblique », in : Vincent Delieuvin et Jean Habert (dir.), *Titian, Tintoret, Véronèse... Rivalités à Venise*, Paris, Hazan, Éd. du Musée du Louvre, 2009, p. 266.

988 À l'origine, la toile se trouvait dans l'Église San Felice, à Venise.

989 Avec *Le Lavement de pieds* et *Le Christ au Jardin des Oliviers*, l'œuvre se trouvait autrefois dans l'église Santa Margherita, à Venise. Cf. Pierluigi de Vecchi, *op. cit.*, p. 123.

990 À l'exception de la Cène de San Rocco, où Jean se trouve assis derrière le Christ, sur sa droite. Mais dans cette œuvre, la posture du Christ se trouve pour ainsi dire inversée par rapport aux autres toiles. Jésus figure au premier plan, et non plus au second voire à l'arrière-plan (en bout de table et de perspective), et tourne le dos au spectateur.

l'apparence plus ordinaire, loin de l'étreinte extatique gravée par Dürer. De même, le geste de bénédiction que l'on retrouve dans la *Cène* de Saint-François Xavier (ill. 196) s'efface progressivement. Il accompagne la parole du Christ dans la *Cène* de San Trovaso (ill. 198) avant de disparaître au profit du geste de présentation et de partage du pain à San Polo, Santo Stefano, San Rocco et San Giorgio Maggiore.

Cependant, les premières peintures de la Cène présentent l'apôtre éveillé. Il s'agit de la *Cène* de San Marcuola, réalisée en 1547 (ill. 194), et de sa copie (ill. 195), peinte par Tintoret lui-même à la demande d'un commanditaire inconnu. Dans ces deux œuvres, Jean bien éveillé montre un profil symétrique à celui de Pierre. La *Cène* de San Marcuola distingue fermement la gestuelle propre à chaque apôtre : inquiétude de Pierre au front plissé, action de grâce de Jean, les mains croisées sur la poitrine. De l'une à l'autre toile, le geste de bénédiction du Christ se répète et s'adresse à Jean. Mais son visage se tourne davantage vers Pierre dans la *Cène* de San Marcuola et se recentre dans la copie de 1550. Cette dernière toile (189b) a très certainement été recoupée : l'on distingue encore le plateau et l'avant-bras d'une servante, sur la droite de l'image. Les figures de seuil, encadrant la composition de San Marcuola (189a), constituent des allégories de la Foi et de la Charité (accompagnée de deux enfants, à droite)⁹⁹¹, présentées à la manière de domestiques et donc attachées au service de la table. La Foi apporte une coupe de vin, la Charité un plateau chargé de victuailles. Cet ajout allégorique, à travers la peinture du quotidien, ne renvoie pas seulement à la religiosité des commanditaires, mais peut-être également à la foi du Tintoret.

Une esthétique de la pauvreté, liée à l'idée centrale de charité, imprègne en effet toutes les *Cènes* ultérieures, celle de San Trovaso notamment (ill. 198), où les chaises en paille, le tissu grossier de la nappe, les vêtements des apôtres et le sol de l'auberge donnent une nuance triviale et prosaïque à l'atmosphère du repas⁹⁹². « La rusticité est le maître mot »⁹⁹³. La charité prend un visage plus explicite encore dans la *Cène* de San Polo (ill. 200), où les apôtres distribuent effectivement le pain du Christ aux plus démunis – deux mendiants étendus à droite au premier plan, sur le sol carrelé. La figure du mendiant reparait au seuil de la toile, dans les *Cènes* de San Rocco (ill. 201)⁹⁹⁴ et de Santo Stefano (ill. 202). L'idée même de charité, répétons-le, est au cœur du dernier repas. L'instauration de la communion unifie la première communauté des fidèles et le repas s'achève sur l'unique commandement du Christ : l'amour du prochain. Mais il y a plus. Cet éloge en acte de la *caritas* constitue un modèle et un miroir pour les œuvres caritatives des *Scuole* vénitiennes. Commanditaires du Tintoret, leurs membres « étaient issus de classes sociales variées et cherchaient à mettre en pratique les valeurs d'humilité, de piété et de charité. »⁹⁹⁵ À la différence des banquets

991 Cette interprétation apparaît dès le XVII^e siècle (Marco Boschini, *La Carta del Navigar pittoresco*, 1660). Elle est reprise et développée plus récemment par l'historien de l'art Paul Hills, « Piety and Patronage in Cinquecento Venice : Tintoretto and the Scuole del Sacramento », *Art History*, n°6 (1983), pp. 30-43. Cf. *Tintoretto*, ed. by Miguel Falomir, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007, p. 237. Cf. D. Rosand, *Peindre à Venise au XVI^e siècle*, Titién, Tintoret, Véronèse, trad. Fabienne Pasquier et Daniel Arasse, Paris, Flammarion, 1993, p. 185.

992 Rosand cite et commente le passage que Ruskin consacre à la Cène de San Trovaso (D. Rosand, *op. cit.*, p. 185). L'auteur de *Stones of Venice* souligne la « bassesse » et la « vulgarité » du peintre qui représente à San Trovaso un apôtre – peut-être Judas, mais Rosand en doute – en train de se servir à boire pendant que Jésus déclare à ses compagnons que l'un d'entre eux le trahira. Rosand ajoute de manière significative : « ce que Ruskin qualifiait de « vulgaire », cependant, un observateur antérieur l'aurait sans doute reconnu comme « humble » (*Ibid.*). Et de citer Ridolfi qui, dans sa *Vita dei Tintoretto*, décrit les « humili sedie » [chaises humbles] et les « gesti divoti » [gestes dévots] des apôtres autour de la table, avec le jeune valet et la vieille fileuse, peinte « con molta naturalezza » [avec un grand naturel] (C. Ridolfi, *op. cit.*, pp. 52-54). Gustave Soulier, dans la monographie qu'il consacre à Tintoret, y voit une preuve de son réalisme précurseur, cf. G. Soulier, *Le Tintoret*, biographie critique, illustrée de vingt-quatre planches hors texte, Paris, Henri Laurens Éd., 1911, p. 162.

993 Robert Echols & Frederick Ilchman, art. cité, p. 268. L'article entier s'intéresse de près à l'esthétique « pauvre » des *Cènes* du Tintoret, en comparaison avec ses *Pèlerins d'Emmaüs* (c. 1541-1542, Szépművészeti Múzeum, Budapest).

994 Avec certains motifs alimentaires fortement symboliques à San Rocco (morceau de pain, bol et pichet). Les mendiants en partie dénudés, placés au seuil de la toile, à Santo Stefano et à San Rocco, empruntent également aux silhouettes assises et aux *contrapposti* des *ignudi* de Michel-Ange.

995 Miguel Falomir, *Tintoretto*, éd. cit., p. 304. Nous traduisons.

de Véronèse⁹⁹⁶, les *Cènes* de Tintoret n'étaient donc pas destinées aux « réfectoires de riches monastères », mais davantage « à des chapelles plus petites, situées à l'intérieur d'églises vénitienes », les commandes émanant souvent de « petites confréries consacrées au Saint Sacrement », c'est-à-dire de « milieux plus modestes de la société »⁹⁹⁷.

Présentes dès le début (ill. 194), les allégories de la Foi et de la Charité s'humanisent dans les peintures suivantes : « ces vertus renoncent à leur abstraction pour devenir des principes en acte »⁹⁹⁸. Comme le montre David Rosand, « la figure de la *Caritas* avec plusieurs enfants se transforme et devient le couple plus simple de la mère et de l'enfant »⁹⁹⁹ – ainsi dans le *Miracle de l'Esclave* (1548). Dans la *Cène* de San Polo (ill. 200), le mouvement centripète des disciples tendant les mains pour recevoir l'eucharistie s'accompagne d'un mouvement centrifuge de certains apôtres, à l'avant-plan, qui redistribuent le pain aux mendiants – adulte et enfant. Ces figures disposent le spectateur à entrer dans le tableau dans un esprit de charité. De nombreux personnages d'humble condition – mendiants, domestiques, cuisinière, enfants, etc. – affluent dans l'espace de la *Cène*, à San Rocco, Santo Stefano et San Giorgio Maggiore (ill. 202-203). L'allégorie de la Charité s'individualise et se dissémine en gestes précis dans la peinture. Le partage eucharistique prend une portée morale et sociale très concrète, directement lié aux pratiques de la charité à Venise. Ainsi, le *Prandium caritatis* pratiqué au XIV^e siècle par les membres de la Scuola di San Giovanni Evangelista, le quatrième dimanche du carême, constituait une sorte de grand repas analogue à la Cène et préparé pour les pauvres. De même, le rituel du *Lavement des pieds*¹⁰⁰⁰ n'était pas seulement matière à peinture, mais source d'imitation active. « Transformé en cérémonie d'humilité », il était mis en scène, le jeudi saint. Les riches et les puissants de Venise, le doge lui-même, s'abaissaient alors symboliquement devant douze personnes choisies parmi les plus pauvres. Dans un tel contexte, les *Cènes* humbles et rustiques du Tintoret prennent la tournure sociale et populaire d'un « théâtre de la piété »¹⁰⁰¹. Rosand va jusqu'à interpréter l'œuvre de l'artiste comme une « *opera pia* en peinture », possédant une « moralité chrétienne agissante »¹⁰⁰². Ces développements ne manquent pas de pertinence. Pour autant, faut-il en conclure, avec l'historien, au primat de la dévotion populaire¹⁰⁰³ sur la « formation esthétique »¹⁰⁰⁴ ? La distinction hiérarchisée du spirituel et de l'esthétique dans la peinture de Tintoret pose problème.

Au plan figuratif, l'accent est mis, dans les premières représentations (ill. 194-198), sur l'annonce de la trahison. Judas est clairement reconnaissable à la bourse qu'il cache dans son dos, au moment du dialogue (direct ou indirect) de Pierre et du Christ, dans les *Cènes* de San Marcuola et de Saint-François-Xavier (ill. 194 & 196). L'identification du traître est moins évidente à San Trovaso (ill. 198). Certains commentateurs voient dans le personnage saisissant la bouteille de vin, et jaillissant vers le spectateur, la figure de Judas¹⁰⁰⁵. D'autres la discernent dans le personnage aux bas rouges, plongeant sa main dans l'assiette, à droite de l'image. Le trouble que provoque cette

996 Sur l'opposition du spectacle mondain avec la piété de la Contre-Réforme, dans la représentation du repas (Noces de Cana, Dernière Cène et Pèlerins d'Emmaüs), cf. Hélène Albani, « Repas sacrés, repas profanes dans la peinture italienne du XVI^e siècle », *Cahiers de la Renaissance italienne n°4, La table et ses dessous, Culture, alimentation et convivialité en Italie (XIV^e - XVI^e s.)*, Études réunies par Adelin Charles Fiorato & Anna Fontes Baratto, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1999, pp. 279-295.

997 D. Rosand, *op. cit.*, p. 188.

998 *Ibid.*

999 D. Rosand, *op. cit.*, p. 192. Voir, à ce titre, *Le Miracle de l'esclave* peint par Tintoret en 1548 (Galleria dell'Accademia, Venise), *Le Baptême du Christ* et *La Multiplication des pains* de la Scuola di San Rocco.

1000 Le Lavement de pieds précède la Dernière Cène dans les Évangiles synoptiques. Tintoret a plusieurs fois représenté les deux scènes en vis-à-vis (à San Marcuola, San Trovaso et Santo Stefano).

1001 D. Rosand, *op. cit.*, p. 170.

1002 D. Rosand, *op. cit.*, p. 192. Pour l'auteur, l'œuvre de Tintoret, profondément dévoué au culte de saint Roch, « se rattache davantage au contexte plus large de la réforme catholique pré-tridentine (qu'à la Contre-Réforme), qui mettait l'accent sur les principes fondamentaux de la responsabilité spirituelle ».

1003 *Ibid.*

1004 D. Rosand, *op. cit.*, p. 188.

1005 D. Rosand, *op. cit.*, p. 185.

révélation est sensible à l'agitation des apôtres autour de la table, aux gestes d'interrogation et de stupeur croissante – à travers le motif répété des bras écartés à Saint François-Xavier (ill. 196) –, aux motifs du chat, animal diabolique et emblème de Judas, et de la chaise renversée à San Trovaso (ill. 198)¹⁰⁰⁶. Pourtant la bénédiction du Christ, les pains disposés sur la table et le détail « réaliste » des fiasques de vin, renvoient plus profondément au mystère pascal.

À partir de la *Cène* de San Polo (ill. 200), le rite eucharistique est mis au premier plan et lié, de façon décisive, à la vertu de charité. Le corps du Christ se partage – figure de la crucifixion et pain de la rédemption – entre les apôtres qui donnent, à leur tour, le pain de son corps aux plus pauvres. Saint Jean repose, sous la figure levée du Christ, près de « l'agneau pascal de l'Ancien Testament, [...] bientôt remplacé par la nouvelle Loi »¹⁰⁰⁷. Cet intérêt pour le rite eucharistique distingue radicalement la recherche de Tintoret de celle de Léonard. D'un artiste à l'autre, l'on passe de ce que Réau nomme la « Cène historique » à la « Cène eucharistique »¹⁰⁰⁸. Ce n'est pas le drame psychologique individuel, à travers la diversité des expressions et des réactions, qui guide conceptuellement l'évolution et la composition des *Cènes* du Tintoret, mais bien le mystère de la communion. Or, précisément, comment comprendre l'isolement léthargique du disciple préféré au beau milieu de ce qui constitue la première messe ?

Dans un dessin préparatoire, lié à la composition de San Trovaso (ill. 199), l'artiste isole l'attitude du dormeur, saisie sur le vif. Là où Léonard conservait le lien entre la figure du Christ, la prosternation de Jean et la silhouette de Judas, parmi la ribambelle des convives (ill. 184-185), Tintoret dessine un seul buste aux bras croisés, isolé par le repli du sommeil. La silhouette entière et le buste de deux autres apôtres, interrogateurs, sont librement esquissés sur la même feuille. Ce souci relève de la technique même de l'artiste. En effet, l'attention dont témoigne ce croquis renvoie au dispositif des figurines de cire que Tintoret modelait et disposait (parfois suspendues à un fil) sur des maquettes, en variant les sources lumineuses, afin d'intensifier les effets d'éclairage et les raccourcis saisissants¹⁰⁰⁹. De manière plus générale, le modèle théâtral donne aux œuvres du Tintoret un dynamisme et un relief prononcés, lié au goût baroque des mises en scène spectaculaires. Il contribue, dans ce cas précis, à l'isolement du dormeur. S'agit-il pour autant d'une banalisation du sommeil de Jean, devenu simple détail du quotidien, au service d'un « effet de réel » ?

L'une des possibles sources dramatiques possibles du Tintoret se trouve dans un ouvrage (pourtant) romanesque : *l'Humanità di Christo* de l'Arétin, dont la première édition date de 1534. Rosand souligne les liens à double sens entre la peinture – notamment celle du Titien – et le texte de l'Arétin. Dans le second livre, l'écrivain dépeint l'humble décor du dernier repas, proche de l'atmosphère des *Cènes* du Tintoret :

Et estans à la Cene dont les viandes furent cuites au feu de la charité, assaisonnées de la sueur de la pauvreté, et administrées par les mains de la foy, aprenoient de Jesus Christ, quelle et combien grande est la gloire de Paradis.¹⁰¹⁰

1006 Ce motif mériterait une étude à part entière, depuis la place libre sur le banc dans la *Maestà* (1308-1311) de Duccio (implicitement laissée au spectateur) jusqu'à la chaise de paille renversée du Tintoret (San Trovaso), en passant par le tabouret de Judas, instable chez Agnolo Gaddi (1395) et rattrapé au vol dans la *Cène* de Pourbus (1548).

1007 D. Rosand, *op. cit.*, p. 186.

1008 L. Réau, *op. cit.*, pp. 410-420.

1009 Sur cette technique préparatoire caractéristique du Tintoret, cf. Carlo Ridolfi, *Vite dei Tintoretto*, da *Le Maraviglie dell'arte overo Le Vite degli illustri pittori veneti e dello Stato* [1648], introduzione di Antonio Manno, Venezia, Filippi Editore, 1994, p. 8, p. 96. Comme d'autres artistes, Tintoret travaillait également au dessin des costumes et à la mise en scène de pièces de théâtre contemporaines : des comédies, destinées à un public jeune, étudiantin, selon Ridolfi qui souligne la dimension « bizarre » des curiosités inventées par Tintoret dans ce domaine comme dans celui de la peinture (Ridolfi, *op. cit.*, p. 102). Sur la question du rapport entre la technique des maquettes et le théâtre en tant que tel, cf. D. Rosand, *op. cit.*, pp. 170-175.

1010 Pietro Aretino, *Les Trois Livres de l'Humanité de Jésus-Christ* [1535], traduits par Pierre de Larivey [1604], éd.

Durant le repas, le Christ montre aux apôtres « la voye, par laquelle [f. 125v] ilz devoient cheminer, afin que leurs pas fussent suiviz des bons ». Et pendant ce temps, « Jean voilé du sommeil, ne vid seulement en vision cela que Jesus devoit endurer, mais ouyt jusques aux paroles, qu'il dit au pere, priant au jardin. »¹⁰¹¹ L'Arétin ne voit pas dans le sommeil de Jean le repos d'un bienheureux, mais la vision optique et sonore de la Passion à venir. Il évoque un simple « voile de sommeil », sans faire mention du sein, de la poitrine ou de l'épaule du Christ. Endormi, Jean voit et entend le Christ souffrir, humilié et offensé. Il l'entend prier, au Mont des Oliviers, pour que la coupe s'éloigne de ses lèvres, et gémir, le visage baigné d'une sueur sanglante : « Mon âme est triste à en mourir » (*Matth.* 26, 38). Il ne s'agit pas là d'une variation parmi d'autres sur le thème de la *vita contemplativa*. Insoutenable et terrifiante, cette vision prend l'aspect du cauchemar :

Et se resveillant avec la poeur, qui reveille celui qui songe des choses terribles, de l'effroy qui paroissoit en son semblant, pour les choses qu'il avoit veues, combla de terreur tous ses freres : lesquelz tenans leurs visages arrestez sur la face du Seigneur, et les oreilles ouvertes à ses propos, ressembloient des Apostres peints, qui seans avec Jesus Christ escoutent ententivement ses discours.¹⁰¹²

Dans cette dernière phrase, l'*ekphrasis* devient explicite, sans pour autant solliciter tel tableau déterminé. Par ailleurs, l'Arétin agence les moments du récit de telle sorte que la vision terrifiante de Jean précède à la fois l'annonce de la trahison et l'instauration de l'Eucharistie. À sa manière, le récit isole le sommeil johannique, prolepse visionnaire et dramatique de la Passion. Mieux, le brusque réveil de Jean terrifie les autres apôtres et les tire violemment de leur immobile (et picturale) concentration. Le sommeil ne délivre pas de l'agitation générale. Au contraire, il la suscite en propageant la terreur qui l'anime. Vue sous cet angle, l'*ekphrasis* invoque un tableau imaginaire qu'elle crée en s'éloignant des modèles picturaux. Dès lors, il devient difficile, sinon impossible, de dire quelle vision recueille en lui-même le jeune dormeur des *Cènes* du Tintoret. Peut-être aucune ? La comparaison avec le récit de l'Arétin permet d'éclairer le rôle ou la fonction du sommeil dans les toiles du Tintoret.

Loin de jouer les figurants, l'apôtre bien-aimé possède en effet un rôle fondamental dans la composition dynamique de ses œuvres. Par son repos discret, sa figure repliée, parfois obscure et lointaine, Jean contribue à l'équilibre fragile d'une scène que les mouvements fortement contrastés des autres personnages – en particulier à San Trovaso et à San Polo – travaille, tire et tend à faire éclater. Sa figure dessine une zone d'accalmie, un moment d'inertie dans un champ de forces soumis à de violentes tensions. Son sommeil offre un contrepoint sensible à la folle agitation qui saisit l'ensemble des autres disciples. Le tumulte des gestes – contestation au sujet de l'identité du traître

critique par Bruna Conconi, Paris, Honoré Champion, 2009, p. 180. L'édition italienne de 1540 montre, pour ce passage, la fidélité de la traduction française : *e standosi alla cena : le cui vivande fur cotte al fuoco de la charitate, condite dal sudor de la poverta, & administrate per la man de la fede: imparavano da Christo, quale e quanta fosse la gloria del Paradiso*. Cf. Pietro Aretino, *I Quattro Libri de la Humanità di Christo*, s. n., 1540 (imprimé conservé à la Bibliothèque de l'Université de Gand, numérisé en sept. 2009), p. 67 v. Il n'y a pas de variation significative, ici, avec la traduction antérieure de Jean de Vauzelles.

1011 *Ibid.* Ici, pareillement, Larivey propose une traduction littérale du passage suivant : *Giovanni velato dal sonno non pur vidde in visione quello, che doveva patir Giesu, ma udì sino alle parole, che disse al Padre orando ne l'orto* (Pietro Aretino, *op. cit.*, p. 67 v.) En 1539, dans la première traduction française des livres italiens, Vauzelles propose un texte lui aussi très littéral, mais qui ne reprend pourtant pas la métaphore originale du « voile » de sommeil : « Iehan couvert de sommeil non seulement veit en vision », etc. Cf. *Trois Livres de l'Humanité de Iesu Christ* : divinement descrite, & au vif représentée par Pierre Aretin Italien, Nouvellement traduitz en Francois (par Jean de Vauzelles), Melchior & Gaspard Trechsel, 1539, (édition numérisée) Livre II, p. 227.

1012 *Ibid.* La traduction de Larivey suit le texte original en variant, à la différence de Vauzelles, les synonymes (*horrore*, « effroi » ; *volto*, « face » du Christ opposé aux « visages », *volti*, des disciples) : *E destatosi con la paura; che si desta chi sogna cose horribili; con l'horrore, c'haveva nel sembiante per le cose vedute empì di terrore i fratelli: i quali tenendo fitti i volti nel volto del suo Signore, e l'orecchie appese alle parole sue sembravano gli Apostoli depinti, che sedendo con Christo ascoltano attentamente i suoi detti*. (Pietro Aretino, *op. cit.*, p. 67 v.).

ou bien véhémence de la charité – trouve en lui un principe de stabilité, exaltant par contraste le dynamisme environnant. Dans la *Cène* de San Polo, le mouvement général, nous l'avons dit, se dédouble et forme une sorte de boucle : le rayonnement du don eucharistique se propage des apôtres aux mendiants à partir du Christ, tandis que la réception de l'hostie pousse en avant deux disciples, à la droite et à la gauche du Christ. De même, le tumulte de la *Cène* de San Trovaso se fonde sur une tension analogue, faite de recul et d'attrait. À chaque fois, la figure endormie de Jean sert pour ainsi dire de socle à celle du Christ. Elle étaie et consolide son foyer.

Cette évolution accompagne l'inflation de la perspective au fil des œuvres. Les lignes obliques de l'immense tablée rectangulaire se substituent aux premières tables, plus harmonieuses, centrées autour du Christ et parallèles au plan de l'image. Rosand parle de « perspective accélérée » et reprend l'expression de Ridolfi, « bizzarra prospettiva »¹⁰¹³, pour décrire l'effet de vertige et la profondeur dans laquelle s'étire l'espace pictural du Tintoret. C'est le cas en particulier dans ses dernières *Cènes* (ill. 201-203). Comme dans les *Noces de Cana* (ill. 204), l'exagération de la perspective entraîne avec elle le décentrement et l'éloignement de la figure du Christ. Ainsi dans les toiles qui suivent la *Cène* de San Polo : à San Rocco, Santo Stefano et San Giorgio Maggiore (ill. 201-203). Dans la *Cène* de San Rocco, en particulier, « le dynamisme de la composition avec la grande diagonale de la table en biais, la perspective vertigineuse et complètement irréaliste (personnages immenses au premier plan et minuscules au bout de la table), tout cela contribue à créer une atmosphère de *meraviglia*. »¹⁰¹⁴. À travers l'obscurité étroite du Christ, auréolé de lumière au fond de la perspective, le sommeil de Jean prend l'aspect d'une merveilleuse éclipse.

Dans les fragments de *La Reine Albemarle*, Jean-Paul Sartre met en lumière cet aspect du style de Tintoret. L'individu peint sur la toile ne vaut jamais pour lui-même, mais à l'intérieur d'une dynamique de forces collectives, comme pour « révéler cette avalanche d'or ou cette ténèbre »¹⁰¹⁵. Il est pris dans un tourbillon de gestes et de couleurs. Cette logique vaut pour le Christ lui-même, sujet principal de la *Cène*. Or, Sartre voit dans ce procédé un mode de valorisation indirecte, où la grandeur d'un personnage n'est plus montrée directement – par une composition centrée, une échelle symbolique et une vision de face, au premier-plan, etc. Au contraire, l'importance du sujet paraît inversement proportionnelle à ces caractéristiques traditionnelles. Son apparente insignifiance la signale, par la marge et le retrait, l'ombre, la vue de dos ou de profil et, le philosophe y insiste, par le repos introduit dans la tension des forces en présence.

Au lieu d'introduire le sujet principal dans ce maelström de forces, [Tintoret] en fait au contraire cette zone de repos qui est au centre du maelström. Il attire l'attention non en forçant les traits mais au contraire en y insistant moins. Par exemple dans l'*Ultima Cena*, son dernier tableau, le Christ, certes, est géométriquement au centre du tableau mais selon les lois de la perspective il est au quatrième plan et il est plus petit que la plupart des personnages, de même que pour *La Montée au calvaire*, il n'est ni au plus haut ni au premier plan mais au milieu de la montée tournante. L'attention est attirée parce qu'on parle à voix basse, principe adopté par certains professeurs. D'où un curieux décentrement des tableaux, qui sont le plus importants là où ils sont le moins bruyants, dans cette république jalouse et défiante, de réintroduire de l'individu. Ce n'est pas celui qui se fait remarquer, c'est l'autre au contraire qui sait passer inaperçu.¹⁰¹⁶

1013 D. Rosand, *op. cit.*, p. 172 et 188. C. Ridolfi, *op. cit.*, p. 39. Ridolfi décrit la *Cène* de la Scuola di San Rocco.

1014 H. Albani, art. cit., p. 289. Cette atmosphère merveilleuse trouve son acmé dans la nuée angélique qui s'évapore de la lampe, sur la gauche, et resplendit autour des convives, dans la modeste salle à manger d'une auberge dont la cuisine – foyer, dressoir, plats et chaudrons – apparaît à l'arrière-plan. Le miracle surgit au cœur du quotidien, réalisant une osmose entre deux mondes, le réel et le surnaturel (H. Albani, *op. cit.*, p. 290). Mais l'historienne identifie alors Jean au premier communiant, « soutenu paternellement par saint Pierre », à la droite du Christ, tandis que nous préférons suivre la ligne des œuvres précédentes, plaçant (à une exception près) Jean à la gauche du Christ – ici, bras croisés, dans une attitude mélancolique.

1015 J.-P. Sartre, *La reine Albemarle ou Le dernier touriste*, fragments, texte établi et annoté par Arlette Elkaïm-Sartre, Paris, Gallimard, 1991, p. 167.

1016 J.-P. Sartre, *op. cit.*, p. 168.

À partir de San Simeone (ill. 197), le centre de gravité et le centre géométrique du tableau se distinguent fortement. Et l'éloignement du Christ entraîne celui de l'apôtre endormi, dans la pénombre de l'humble « Sala terrena »¹⁰¹⁷ dont parle Ridolfi. Ce procédé aiguise le désir de détail et le sentiment de l'espace, ainsi à Santo Stefano, San Rocco et San Giorgio Maggiore, où la diagonale de la table s'amincit dans la profondeur de la pièce et rétrécit les silhouettes du Christ, de Pierre et de Jean¹⁰¹⁸. « Il y aura de l'espace lorsque nous chercherons à voir au loin ce qui nous intéresse le plus et que la distance nous empêchera de bien voir. »¹⁰¹⁹ Cette esthétique du lointain, qui inverse la critique d'inachèvement faite par ses contemporains à Tintoret, va de pair avec le « drame humain » de la Cène – un drame lié à un monde infini, source de découvertes bouleversantes et de profondes crises religieuses. Celui du Dieu caché, déclare Sartre. En conséquence, « le drame est comme vu du dehors » et les protagonistes du tableau ne regardent plus celui qui les voit : « Tintoret a inventé le spectateur de tableau »¹⁰²⁰. Sans entrer dans le débat ouvert par le philosophe, il est certain que les « distances infranchissables » de l'espace, « ses dangers, ses fatigues »¹⁰²¹ concernent de près la figure de Jean dans les Cènes du Tintoret. Et ce d'autant plus que l'apôtre, loin de nous regarder, va jusqu'à s'absenter du jeu interne et externe des regards. Le Christ (*a fortiori* les autres apôtres) se tourne vers Pierre ou bien vers l'assemblée des disciples, tandis que le spectateur cherche à distinguer les traits et gestes du Christ et des siens. Corrélativement, la figure endormie de Jean semble disparaître, invisible, sous le bras du Christ ou dans son dos, au fond de la pièce.

En ce sens, il devient impossible de voir dans le sommeil de Jean une figure marginalisée de la vie contemplative. Aussi obscur et lointain soit-il, le disciple préféré ne s'endort qu'à la mesure dont le Christ s'éloigne et s'obscurcit. Ainsi dans la Cène de San Polo (ill. 200), Jean disparaît littéralement dans l'ombre du Christ, qui s'est levé de table pour partager le pain, en présentant à ses disciples l'Eucharistie de son corps écartelé. Mais n'est-ce pas précisément à l'ombre de cette figure annonciatrice que Jean se replie pour dormir ? Il disparaît, le buste et la tête enfouis dans le manteau du Rédempteur, comme la Vierge défaillante gît au pied de la croix, parmi les fidèles éplorés, dans la *Crucifixion* de San Rocco¹⁰²². Dans la Cène de San Rocco (ill. 201), on distingue d'ailleurs à peine Jean, assis à côté de Jésus au bout de la table. Le Christ semble pourtant l'envelopper d'un bras protecteur, en tendant la première hostie à saint Pierre. Comme dans les *Noces de Cana*, l'on est tenté de plisser les yeux pour distinguer davantage ce groupe et ce geste, pourtant centraux. Enfin, dans les dernières Cènes de Santo Stefano (ill. 202) et de San Giorgio Maggiore (ill. 203), la figure de Jean est placée derrière le Christ, littéralement dans son dos, pendant qu'il donne à Pierre – ou à un apôtre anonyme, soutenu par Pierre – le pain du premier communiant.

Ce mouvement conjoint du Christ et de Jean rend caduque l'hypothèse d'une « mise en sommeil » du disciple préféré – minoration et dévaluation de la vie contemplative au profit de la *vita activa*. En se détachant du « sein de la Sagesse » comme de la bénédiction du Christ, le repos de Jean ne se réduit pas pour autant à la pesanteur d'un sommeil trivial, voire paresseux. Le décentrement et l'éloignement du Christ dans ces mêmes œuvres en témoigne, les peintures de Tintoret résistent à une telle interprétation. D'ailleurs, le sommeil de Jean n'a rien des lourdeurs avinées décrites par Steinberg. Au contraire, son visage encore rond, presque enfantin, émerge de sa

1017 C. Ridolfi, *op. cit.*, p. 39.

1018 À l'exception de San Rocco, nous l'avons dit, où Tintoret conserve un premier plan décalé pour les trois figures, néanmoins retournées (de dos) et placées de profil par rapport au spectateur. En outre, le sentiment d'une distance infrangible se maintient *via* l'estrade dont les trois marches surplombent les figures de la servante et des mendiants, au seuil de l'image.

1019 J.-P. Sartre, *op. cit.*, p. 168.

1020 J.-P. Sartre, *op. cit.*, p. 170

1021 *Ibid.*

1022 Rosand voit dans cet ensemble central, formé par le Christ et les pleureurs, « une véritable image de dévotion », qui « se suffit à elle-même » (D. Rosand, *op. cit.*, p. 182). Pareillement, le groupe formé par les trois apôtres autour de la table, en train de recevoir et de donner (pour l'un d'entre eux) l'Eucharistie, forme une image dans l'image, avec en son cœur le sommeil de Jean. Le groupe plus resserré que forment le Christ, Pierre et Jean, dans les autres Cènes du Tintoret, fonctionne pareillement, à la manière d'une image de dévotion miniature dans un cadre plus vaste.

chevelure bouclée, parfois auréolée, quoiqu'en retrait sur un coin de table ou derrière le Christ. Quelque chose de juvénile et de paisible imprègne le traitement pictural de la figure. En outre, l'exégèse augustinienne et thomasienne a montré combien la vie contemplative et la vie active, quelle que soit la hiérarchie retenue, sont complémentaires l'une de l'autre. Le nom même de la Scuola pratiquant le *Prandium Caritatis* à Venise, « San Giovanni Evangelista », indique tout sauf la disgrâce de la figure de Jean.

Son sommeil s'inscrit dans le sillage plus ancien du repos peint par Duccio et dans l'héritage plus récent d'Andrea del Castagno. Si les peintres ont d'abord fermé les yeux de Jean, couché sur le sein du Christ, puis endormi sous sa protection, bras croisés sur la table, ce fut sans doute, à l'origine, pour répondre au problème de la figuration du mystère, et distinguer la vision du regard. Mais ce dont témoigne le choix de Tintoret, c'est de la force métaphorique du sommeil, en l'absence de tout rapprochement physique avec la poitrine ou le sein du Christ.

Un détail très singulier suggère l'intérêt de l'artiste pour la polysémie du sommeil et sa possible relève métaphorique. Dans la *Cène* de San Trovaso (ill. 198), une fileuse apparaît dans une mansarde, en haut de l'escalier, sur la gauche de l'image. La silhouette féminine tient une quenouille et semble interrompre son ouvrage pour regarder la scène qui se joue dans la grande salle. Ce motif ne peut manquer de rappeler la personnification traditionnelle de la paresse et de l'acédie, par la fileuse endormie (ill. 29-31a). Il renvoie, de manière discrète mais précise, à la vertu active du travail, celle que la tradition théologique attribue également à Marthe¹⁰²³. Or la fileuse du Tintoret se penche ici par curiosité. Elle interrompt sa tâche de manière significative et joue le rôle d'admoniteur, invitant le spectateur à s'attarder devant la peinture, quitte à interrompre, lui aussi, ses occupations. Ce motif donne au geste du Christ et au sommeil de Jean une valeur toute particulière. Tandis que les apôtres se bousculent et s'agitent, la main apaisante du Christ repose sur le dos replié de Jean, qui dort sans inquiétude.

Dans les peintures postérieures, la mise en scène de la charité s'articule au sommeil répété de Jean. Par rapport à la tradition antérieure et contemporaine, Tintoret isole davantage cette figure. S'il la détache du sein du Christ jusqu'à en faire une silhouette mineure et obscure, ce n'est pas pour lui ôter toute valeur théologique, bien au contraire, mais pour faire du sommeil lui-même une métaphore spirituelle renouvelée. Loin de boire au « sein du Fils » les secrets divins, Jean accueille son mystère depuis l'humble posture du sommeil. Tandis que tous les disciples sont suspendus aux gestes et paroles de Jésus, le jeune apôtre se retire de l'agitation mais non de la vertu même de charité. Sa silhouette endormie apporte la simplicité du repos à l'intérieur du tourbillon des gestes et des actes multiples.

La peinture de San Marcuola (ill. 194) plaçait les figures allégoriques de la Foi et de la Charité dans l'encadrement de la Cène. Dans les toiles des années suivantes, le sommeil de Jean s'intègre à l'évolution individuelle et concrète des allégories. Ces dernières ne donnent pas seulement naissance aux gestes des apôtres charitables, aux figures singulières des serviteurs et des mendiants, mais aussi au sommeil de Jean, humble variation sur les rapports de la *vita contemplativa* et de la *vita activa*, de la Foi et de la Charité. Dans cette perspective, la métaphore du sommeil de Jean ne s'oppose pas au partage eucharistique, mais l'accompagne. Placé auprès du Christ, Jean ne s'endort pas gratuitement ou négativement, mais il montre au fidèle comment trouver le repos en Dieu et s'ouvrir, par la foi, aux œuvres de la charité. La correspondance des figures de Pierre et de Jean avec celles de Marthe et de Marie, également peintes par Tintoret (ill. 205), devient particulièrement féconde, lorsqu'elle s'articule à une conception dynamique des rapports entre ces deux aspects et ces deux temps de la vie chrétienne. L'un ne peut aller sans l'autre, au sens où le chemin de la vie active sur Terre mène à celui de la vie contemplative au Ciel et se nourrit de son feu. Si Pierre reçoit le pain de la première communion, dans certaines œuvres du

1023 La « meilleure part » revient alors à Marie, selon le texte de l'Évangile, diversement commenté par les Pères de l'Église – Marthe et Marie figurant ainsi l'opposition bien souvent complémentaire et hiérarchisée de la *vita activa* et de la *vita contemplativa*.

Tintoret (ill. 200-202), Jean ne s'absente pas, en dormant, du rituel eucharistique. Il en présente la source – la Foi – à travers la figure du repos.

Autre détail significatif, dans la *Cène* de San Rocco (ill. 201), Pierre se penche, au-dessus de l'apôtre endormi, pour recevoir le pain de la communion, tandis qu'au fond dans les cuisines, par-dessus la courbe de son dos, un vaisselier étincelle dans l'obscurité. Les plats circulaires prennent les reflets luisants d'une série de bulles, comme dans la peinture du *Christ chez Marthe et Marie* (ill. 205). Dans ces deux œuvres, le vaisselier représente l'emblème discret de la vie active¹⁰²⁴, dont Marthe et Pierre incarnent le service et les œuvres. Mais, comme le remarque Etienne Jollet, ces assiettes « sont dessinées de telle manière qu'on dirait non pas des disques métalliques, mais des sphères de verre étincelant sur le présentoir : des sphères semblables à ces bulles de savon de l'*homo bulla*, de l'« homme bulle », figure traditionnelle de la fragilité humaine dans la symbolique moderne »¹⁰²⁵. Par ce détail réflexif, Tintoret ne travaille pas seulement « l'illusion comme effet esthétique » mais jette délicatement le doute sur la force et l'autonomie des œuvres – réduites à néant sans le fondement qu'est la foi. L'union de Marthe et de Marie, comme celle de Pierre et de Jean caché dans l'ombre du Christ, fait de la charité elle-même le fruit d'un mouvement d'amour et de recueillement contemplatif. Leur figure dédoublée invite à devenir « in actione contemplativus » [contemplatif dans l'action] selon la devise de Jérôme Nadal, premier compagnon d'Ignace de Loyola¹⁰²⁶.

Dans les débats de l'époque, à partir du Concile de Trente, les rapports de la foi et des œuvres trouvent, non sans heurt, dans le couple fraternel de Marie et de Marthe l'emblème de leur nécessaire complémentarité. Dans les *Cènes* du Tintoret, Jean incarne la vie contemplative autant que la foi, conçues à travers la paix du sommeil comme amour de Dieu et confiance en lui. N'est-ce pas la définition même de la *caritas* – amour du prochain, dont le modèle ne serait pas l'amour de soi-même mais bien plutôt celui de Dieu pour nous, celui de Jésus pour son disciple « bien-aimé » ? « Dans le cadre de la polémique avec les protestants », il s'agit également « de réaffirmer que l'Eucharistie n'a pas uniquement valeur de symbole, mais de transsubstantiation effective »¹⁰²⁷. Le corps du Christ lui-même se partage avec le pain de la charité, dans la *Cène* de San Polo, tandis que Jean dort dans sa pénombre. À San Rocco, dans l'esprit du Concile de Trente, Tintoret montre les apôtres « agenouillés autour de la table comme autour d'une table de communion [...]. Tout comme un prêtre, le Christ est en train de donner l'hostie à saint Pierre (ce qui est une manière de confirmer la primauté du chef des apôtres et donc de la papauté) »¹⁰²⁸, et son geste traverse la figure endormie, silencieuse et retirée, de saint Jean.

Le secret se déplace, du « sein de la Sagesse » vers la figure isolée du dormeur. Si « l'acte de peindre » la *Cène* prend, chez Tintoret, la forme et la valeur d'« un geste de piété »¹⁰²⁹, ce geste ne s'exprime pas seulement à travers l'éloge en mouvement des œuvres de charité. Il trouve sa source vive dans la foi sereine de Jean, profondément endormi à l'ombre du Christ.

1024 Un vaisselier analogue émerge de la pénombre au-dessus du buffet garni de fruits et entouré de serviteurs actifs, sur la droite de l'image, dans la *Cène* de San Giorgio Maggiore (ill. 196).

1025 E. Jollet, art. cit., p. 109.

1026 Cité par J.-L. Chrétien dans son article sur « La double hospitalité », éd. cit., p. 30.

1027 Hélène Albani, art. cit., p. 279.

1028 Hélène Albani, art. cit., p. 289 : « la présence de deux pauvres auxquels ont été remis un pain et une cruche est une allusion aux activités caritatives de la Scuola Grande di San Rocco, aux "Œuvres de Miséricorde" ».

1029 Formule de D. Rosand, *op. cit.* p. 193.

Repli minéral et sommeil de la matière : deuil mélancolique, oubliée naissance.

« Se retirer de la circonférence et se fixer au centre est surtout une propriété de la terre elle-même, à laquelle la bile noire est très semblable »¹⁰³⁰.

« Situées à l'extrême de la taciturnité, elles [les pierres] étaient placées du même coup aux antipodes de l'homme et de la pensée. »¹⁰³¹

Le soir tombe. Après avoir partagé le dernier repas, les apôtres suivent le Christ à Gethsémani, pour veiller et prier avec lui, avant son arrestation. Mais ils s'endorment, incapables de l'accompagner jusqu'au bout, définitivement écartés du « sein du Christ ». Le sommeil des apôtres au Jardin des Oliviers constitue sans doute l'une des iconographies du sommeil les plus riches au Moyen Âge et à la Renaissance : la scène a donné lieu à un nombre considérable de variations artistiques, littéraires et spirituelles. L'interprétation du texte même des Évangiles et les correspondances de la scène avec d'autres passages de la Bible ne vont pas sans questions. Ainsi, la scène décrite dans les trois Évangiles synoptiques (*Matth.* 26, 30-46 ; *Marc* 14, 12-42 ; *Luc* 22, 39-46) est infléchie dans l'*Évangile de Luc* par l'expression « sommeil de tristesse »¹⁰³². La prière du Christ au Mont des Oliviers se situe en effet au moment critique où le drame de la Passion est sur le point de s'accomplir, le Christ se recueille dans un ultime combat – « agonie » prend ici son sens étymologique de combat, « agôn » – avant de boire, jusqu'à la lie, la coupe du péché du monde et de son rachat. Il demande à ses disciples de veiller en priant avec lui. Mais, à plusieurs reprises, ces derniers succombent à la « faiblesse de la chair » et s'endorment. Le Christ les réveille et les met en garde contre le péril que représente un tel sommeil, en vain¹⁰³³. Lorsqu'il les réveille pour la dernière fois, la troupe menée par Judas est sur le point d'arriver.

Le sommeil des apôtres offre, de prime abord, le revers contrasté, le négatif pour ainsi dire, de l'oraison vigilante du Christ à « l'agonie »¹⁰³⁴. Tandis que le Christ entre en lutte avec lui-même¹⁰³⁵, ses disciples, eux, succombent à la victoire du sommeil sur l'esprit. Tandis que des gouttes de sang perlent du visage du Christ au combat¹⁰³⁶, les paupières de ses disciples sont appesanties par

1030 M. Ficin, *Théologie platonicienne*, éd. cit., Livre XIII, 2, p. 202.

1031 Roger Caillois, *Le Fleuve Alphée*, Paris, Gallimard, 1978, p. 86.

1032 « Se relevant de sa prière, [Jésus] vint vers les disciples qu'il trouva endormis de tristesse [*invenit eos dormientes prae tristitia*] ». *Luc* 22, 45, *Jérusalem*, p. 1515, *Vulgate*, vol. VI, p. 450. Sur la question du « sommeil de tristesse » dans l'iconographie du Mont des Oliviers, cf. Daniel Ménager, « Le sommeil des apôtres au Jardin des Oliviers », *Caménae* n°5, nov. 2008 et *La Renaissance et la Nuit*, Genève, Droz, 2005 : « La Nuit tragique du Jardin des Oliviers ». Cf. également Pierre-Antoine Fabre, « Sleep of the flesh : the Agony of the Visible at the Limits of the Frame in the Iconography of the Prayer of Christ in the Garden of Gethsemane », in : *Image and Imagination of the Religious Self in Late Medieval and Early Europe*, ed. by Reindert L. Falkenburg, Walter S. Melion and Todd M. Richardson, Turnhout, Brepols Publishers, 2007, pp. 163-167.

1033 « Veillez et priez pour ne pas entrer en tentation : l'esprit est ardent, mais la chair est faible », *Matth.* 26, 41, *Jérusalem*, p. 1453 ; *Vigilate, et orate ut non intretis in temptationem. Spiritus quidem promptus est, caro autem infirma* (*Vulgate*, vol. VI, p. 156).

1034 C'est notamment la lecture qu'en fait Pascal dans le *Mystère de Jésus* : « Jésus s'arrache d'avec ses disciples pour entrer dans l'agonie ; il faut s'arracher de ses plus proches et des plus intimes pour l'imiter ».

1035 « Père, si tu veux, éloigne de moi cette coupe ! Cependant, que ce ne soit pas ma volonté, mais la tienne qui se fasse ! », *Luc* 22, 42, *Jérusalem*, p. 1515.

1036 « Entré en agonie [*in agonia*], il pria de façon plus instante, et sa sueur devint comme de grosses gouttes de sang qui tombaient à terre ». *Luc* 22, 43-44, *Jérusalem*, p. 1515, *Vulgate*, vol. VI, p. 450.

le sommeil¹⁰³⁷. Les artistes qui ont représenté la scène jouent de ce contraste où la figure héroïque est mise en exergue par la masse effondrée des apôtres assoupis. Pourtant les choses ne sont pas si simples. Le visage contre la paume de la main, certains apôtres semblent avoir été pétrifiés dans la pose du mélancolique, et c'est parfois le Christ lui-même qui gît étendu, prostré contre le sol.

D'autre part, la pose endormie des apôtres entre en correspondance avec celle des soldats, placés en faction autour du tombeau, effondrés par un soudain sommeil lors de la Résurrection. S'agit-il du même type de sommeil ? La pesanteur qui accable les disciples montre au spectateur et au croyant la figure d'un état critique et condamnable, une épreuve négative dont il faut, semble-t-il, tirer la leçon d'effort et de vigilance. Pour autant, leur sommeil ne peut être mis en équation, sans reste, avec celui des soldats. La tentation qui endort les disciples serait alors de même nature que celle qui abat les « ennemis » du Christ, le monde païen personnifié par les soldats... En outre, l'événement du sommeil des soldats n'intervient qu'une seule fois, brutalement, au moment de la Résurrection¹⁰³⁸, tandis que les apôtres luttent en vain contre le sommeil et s'endorment à trois reprises, durant la prière du Christ à Gethsémani. Ces deux sommeils n'entrent pas dans le même contraste par rapport à l'action principale : l'agonie et la prière d'une part, la résurrection et la sortie du tombeau d'autre part. Dans un cas, l'opposition se durcit entre le sommeil et la veille, entre la défaite des apôtres et le combat (*agôn*) du Christ. Dans l'autre, l'antithèse fonctionne en chiasme. Elle figure le réveil qu'est la résurrection par contraste avec la mort, image et sœur du sommeil.

Cette distinction a partie liée avec les éléments d'un décor singulier : caillouteux, désertique, stérile. La nuit qui tombe sur les disciples, puis sur les soldats, enveloppe également le paysage du Sépulcre et de Gethsémani. Une constellation se dessine qui unit, semble-t-il, le sommeil au monde minéral. Déjà la théorie des humeurs et la médecine antique tracent un accord fondamental entre la froideur humide ou sèche et les troubles du sommeil : léthargie, lourdeur ou insomnie. La mélancolie, humeur froide et sèche, renvoie à la terre et à l'automne, le phlegme, humeur froide et humide, à l'eau et à l'hiver. Mais parfois, les saisons se recouvrent et certaines mélancolies, nous l'avons remarqué, possèdent une dimension phlegmatique et somnolente. Cette liaison de la paresse ou de l'acédie avec la matière, la pierre et les profondeurs de la terre apparaît dans la philosophie antique et renaissante. Une certaine conception de la nuit et du repli minéral se dessine, à la jonction entre philosophie, poésie et sculpture néoplatoniciennes, dans l'œuvre de Michel-Ange, *La Nuit* et les *Esclaves* en particulier. De telles œuvres s'éloignent apparemment du contexte propre au Mont des Oliviers et à la Résurrection. Pour autant, un souci comparable investit la figure des dormeurs, emprisonnés dans la matière de la pierre ou repliés dans l'oubli du sommeil. Ici encore, la théorie des humeurs renforce l'analogie entre l'eau, la terre et le sommeil. Il nous faut interroger les racines et la fécondité de ce lignage métaphorique, à travers l'œuvre poétique et sculptée de Michel-Ange.

1. Paresse, tristesse ou mélancolie des apôtres à Gethsémani

La posture et la gestuelle ensommeillées des apôtres prennent leur sens particulier depuis le paysage qu'elles habitent et qui en approfondit la résonance. Montagne ou jardin, le lieu-dit « Gethsémani » n'est pas décrit dans les Évangiles, mais seulement situé par la rivière qui le borde, le Cédron. Il s'agit d'un « domaine » où Jésus et ses disciples avaient coutume de se rendre, un lieu retiré donc, mais pas précisément secret, davantage une retraite familière connue des disciples dont Judas. L'iconographie variée du paysage nous montre, le plus souvent, un désert rocailleux, parfois un jardin plus ou moins ordonné. Ainsi, les corps recroquevillés des disciples pris de sommeil poursuivent le relief heurté, ramassé, des cailloux et des roches. La retraite de Gethsémani où le Christ veille seul, à l'agonie, évoque la solitude désertique de l'anachorète en proie à l'acédie, celle où prie également saint Jérôme près de son lion, au repos vigilant. L'analogie formelle entre les corps des dormeurs et leur paysage possède un sens symbolique, lié à la notion ambiguë d'acédie,

1037 « leurs yeux s'étaient appesantis [*oculi (...) gravati*] ». *Matth.* 26, 43, *Jérusalem*, p. 1453, *Vulgate*, vol. VI, p. 450.

1038 Ce moment n'est pas relaté dans les Évangiles, mais décrit et mis en scène dans le Théâtre des Mystères.

entre paresse et tristesse. Nous interrogerons tout d'abord les différentes interprétations de la scène en termes de paresse ou de tristesse, avant d'approfondir la perspective mélancolique dans son rapport au minéral, chez Dürer et Charles de Bovelles. En quoi le sommeil peut-il apparaître comme un repli mélancolique et minéral et quelle serait la portée de ce repli ?

a. Panorama iconographique et dramatique

Le motif du Mont des Oliviers, d'origine orientale, « apparaît dès le VI^e siècle dans les mosaïques de Ravenne [ill. 206]; mais il ne devient vraiment populaire que dans l'art pathétique de la fin du Moyen Âge, qui tire un effet dramatique du contraste entre la prière angoissée de Jésus et le sommeil des disciples », selon Louis Réau¹⁰³⁹. La mosaïque de Ravenne montre le Christ entouré par l'ensemble de ses disciples, encore éveillés, bien que certains inclinent le front d'un air songeur, en prenant appui sur une main (ill. 206). La mosaïque bien plus tardive (début du XIII^e siècle) de la Basilique San Marco, à Venise, figure un amas de corps endormis les uns sur les autres, les yeux mi-clos (ill. 207). Pierre seul répond à l'avertissement du Christ en se réveillant. De manière plus générale, la tradition iconographique retient quatre protagonistes : Jésus et les trois disciples (préférés) qu'il avait déjà menés sur une autre montagne lors de sa Transfiguration (ill. 258-266) : Pierre, Jacques et Jean. Pourtant, certains peintres du Trecento, comme Duccio di Buoninsegna (ill. 208) et Giusto de' Menabuoi (ill. 209), ainsi que les ivoiriers du XIV^e siècle (ill. 210-211), nous présentent les onze (voire les douze) apôtres réunis auprès du Christ et endormis : autour de lui, dans les ivoires, ou bien en contrebas chez Duccio¹⁰⁴⁰ et Giusto de' Menabuoi qui mêlent les deux traditions.

À l'exception de l'*Évangile de Luc*, le texte des Évangiles synoptiques procède par seuils successifs, le Christ emmène ses disciples à Gethsémani, il ordonne à huit d'entre eux de « demeurer ici » – premier seuil – tandis qu'il priera. Il prend avec lui Pierre, Jacques et Jean. En proie à une terrible tristesse, Jésus leur demande de « rester ici » et de veiller avec lui. Il s'éloigne à nouveau – second seuil – pour prier et tombe face contre terre, prostré. Ces deux seuils articulent la composition spatiale des Mystères du XIV^e et XV^e siècles (*La Passion du Palatinus*¹⁰⁴¹ (XIV^e), *Le Mystère de la Passion* d'Eustache Mercadé (première moitié du XV^e), *Le Mystère de la Passion* (c. 1450) d'Arnoul Gréban, *Le Mystère de la Passion* de Troyes (XV^e), *Le Mystère de la Passion* de J. Michel (Angers, 1485).

Dans l'*Évangile de Luc*, en revanche, l'ensemble des disciples accompagne le Christ au Mont des Oliviers, ce dernier les incite à prier pour ne pas entrer en tentation et s'éloigne ensuite d'un jet de pierre. Il prie à genoux et, au plus fort de l'agonie, sa sueur devient comme des gouttes de sang. Il est donc possible que la tradition minoritaire représentant le Christ avec ses onze (ou douze) disciples soit fondée sur l'exégèse de l'*Évangile de Luc* et sur la tradition des *Mystères*. Dans le sillage de la Dévotion Moderne, ceux-ci privilégient la pitié du Christ qui permet à ses disciples de se reposer, lorsqu'il les surprend pour la troisième fois, plongés dans le sommeil, avant de les réveiller pour de bon (*Matth.* 36, 46, *Marc* 14, 40). Ainsi, dans le *Mystère de la Passion* de Troyes, Jésus invite les trois apôtres à rejoindre les autres pour s'asseoir et s'entretenir, puis, sur son ordre, « icy se reposent tous ensemble ». Même chose dans le *Mystère de la Passion* d'Arnoul Gréban et

1039 L. Réau, *op. cit.*, p 430.

1040 Chez Duccio (ill. 201), la « synthèse » iconographique est renouvelée de manière originale. Tandis que la masse des huit apôtres est plongée dans l'indistinction d'un sommeil collectif, en bas à gauche, et que le Christ prie seul en haut de la montagne escarpée, à droite, les trois apôtres préférés présentent trois degrés intermédiaires de sommeil et d'éveil. Jean est endormi paisiblement, la tête sur le revers de son bras couvert, Jacques écoute la tête relevée, les bras encore/déjà croisés, il semble tout juste réveillé ou bien sur le point de s'endormir. Pierre répond à l'avertissement de Jésus, leurs gestes soutiennent un muet échange de paroles. Pierre est éveillé, Jacques se réveille ou s'assoupit et Jean évoque, par son repos serein, la Dernière Cène. Cf. *L'Agonie au Jardin des Oliviers*, panneau de la *Maestà de Duccio*, 1308-1311, Sienne, Musée de l'œuvre du Dôme (ill. 208).

1041 Les disciples accompagnent Jésus au Mont des Oliviers, mais seuls Jean et Pierre sont emmenés jusqu'au Jardin.

dans le *Mystère de la Passion* d'Eustache Marcadé¹⁰⁴². Ce « tableau » propre au théâtre des Mystères réunit donc l'ensemble des apôtres pour l'intermède silencieux d'un repos final et collectif, avant l'arrivée de Judas et de sa troupe. Les ivoires et fresques du Trecento préparent ce spectacle. Cette tradition iconographique ne se limite d'ailleurs pas au XIV^e siècle mais perdure au XV^e siècle, sur une scène de la *Chaire de la Passion* de Donatello (ill. 212a & b), et au XVI^e siècle (ill. 213).

Le panneau de la *Chaire de la Passion* de Donatello (ill. 212a) renouvelle ce dispositif en exploitant la dimension exemplaire de l'épisode, accentuée par le contexte rhétorique du bas-relief ornant la chaire de l'église San Lorenzo à Florence. En effet, Donatello reprend la séparation des trois groupes selon les plans étagés de la montagne (le Christ au sommet, Pierre, Jacques et Jean au second plan, les huit autres au premier), mais il multiplie la valeur du groupe et il en fait un véritable miroir pour l'assemblée des fidèles, en plaçant trois apôtres, parmi les huit restants, sur la bordure inférieure du cadre orné. Les trois apôtres inconnus, placés en « figures de seuil » ou « admoniteurs » selon la recommandation d'Alberti, redoublent la silhouette des trois préférés et l'offre en reflet au spectateur. Elles l'invitent à lutter à son tour pour se maintenir dans la foi, la veille et la prière¹⁰⁴³.

La tradition iconographique dominante, qui retient les trois apôtres, dramatise la scène en présentant ce petit groupe de fidèles, qui trahit la confiance du Christ en succombant au sommeil. Les huit autres apôtres sont placés « hors champ ». La dimension collective et réflexive du sommeil ne disparaît pas pour autant. Les trois apôtres endormis peuvent figurer différents degrés de somnolence et divers âges, ainsi chez Hans Multscher dans le retable de la *Passion de Wurzach* de 1437 (ill. 214) : la tête jeune et bouchée de Jean disparaît dans le pli de son manteau, bras croisés, le profond repos est lié à la jeunesse. La barbe de Jacques, sa tête renversée en arrière et sa bouche entrouverte, évoquent sa maturité et le caractère imprévu d'un sommeil plus soudain. La grimace de Pierre, ses cheveux blancs tonsurés, ses mains nouées et son pied crispé, caractérisent un sommeil de vieillesse, agité et inquiet. Cette diversité dessine, en creux, les stades de la vie du fidèle, guidé par « l'imitation du Christ »¹⁰⁴⁴ et le principe répété d'une vigilance religieuse, dont les apôtres endormis figurent le repoussoir¹⁰⁴⁵.

La posture et la gestuelle de ces trois dormeurs sont, en revanche, extrêmement variables. Elle distingue les apôtres sans qu'un geste ou une posture ne puisse être clairement attribué, de manière systématique, à l'un d'entre eux. Pourtant, certaines constantes, sujettes aux variations, peuvent être dégagées. Dans de nombreuses représentations, les apôtres dorment assis, la tête appuyée sur la main gauche, *dans le creux de la main ou sur son revers*. Ce geste traditionnellement lié au sommeil, au rêve et à la mélancolie revient le plus souvent à Jean, parfois à Jacques, plus rarement à Pierre. Ainsi sur le panneau, déjà évoqué, de la *Chaire de la Passion* de Donatello (ill. 212), dans les diptyques en ivoire du XIV^e siècle conservés au Metropolitan Museum (ill. 210 & 211), de Fra Angelico au Pérugin, en passant par Nicolo Pizolo, Canevasio, L'Alunno, Martin Hoffman, Lorenzo di Credi (ill. 215-222), mais aussi dans le Retable de San Zeno, de Mantegna (ill. 110), dans plusieurs gravures de Dürer (ill. 223-224 & 230), chez Bernard von Orley¹⁰⁴⁶, dans une peinture attribuée à l'atelier du Tintoret (ill. 226), ainsi que dans l'œuvre disparue du Caravage

1042 Mais il s'agit alors du second sommeil des apôtres réunis par le Christ avant le troisième moment de sa prière.

1043 Pour une analyse détaillée de la manière dont ces figures endormies ouvrent, par leur « relâchement », le cadre de l'image, la traversent et se projettent dans le spectateur, cf. Pierre-Antoine Fabre, art. cit., pp. 190-194.

1044 Dans le sillage de l'œuvre attribuée à Thomas à Kempis et le mouvement de la « dévotion moderne ».

1045 Les trois âges de la vie, figurés par la diversité des chevelures de Pierre le plus âgé (aux cheveux blancs, parfois barbu), Jacques d'âge mûr (brun et barbu) et Jean le plus jeune (cheveux plus clairs, parfois bouclés) apparaissent ainsi chez Lorenzo Monaco (1408), dans les trois peintures de Fra Angelico (peinture sur bois de 1440, dans la fresque de la cellule 34 de San Marco (réalisée entre 1438 et 1450) et sur la porte de l'*Armadio degli Argenti* (c. 1450), chez Mantegna (1453-54 (National Gallery) et 1457 (Tours) et Bellini (c. 1465), Le Pérugin (1485-90), dans la fresque de Canavesio 1491, chez Botticelli (c. 1500), Altdorfer (1515), dans la Grande et la Petite Passion ainsi que les dessins de Dürer, etc. Il s'agit, semble-t-il, d'une constante iconographique.

1046 Cf. Bernard van Orley, *Le Christ au jardin des Oliviers*, huile sur bois, première moitié du XVI^e siècle, Musée du Louvre, aile Richelieu, Paris.

(ill. 228). La pose varie non seulement quant à son attribution, au plus jeune ou au plus âgé des disciples, mais également quant à sa forme précise. Dans le fragment de sculpture sur bois, attribué à Martin Hoffman (ill. 220), par exemple, Jean repose dans un sommeil serein, le menton appuyé sur ses mains délicatement liées, posées sur les plis courbes de son manteau et comme suspendus en l'air. À l'inverse, le Pérugin (ill. 222) dessine les visages de Jean et de Jacques, de trois-quart et de profil, alourdis par le sommeil, la tête plus lourdement affaissée que dans la sculpture de Martin Hoffman : le front appuyé dans le creux de la main.

Ces deux variations diffèrent encore des figures peintes par Tintoret (ill. 226) et Caravage (ill. 228), inspirées par la repos léthargique et majestueux du Dieu fleuve (ill. 227). Ici, l'endormissement passe par l'étirement du corps à l'horizontale, dans ce qu'Aby Warburg nomme une « formule du pathos », à la fois expérience et impression formelle reprise de l'art antique. Arrêtons-nous un instant sur cette empreinte, laissée par Neptune ou Marforio à l'intérieur de la figure de l'apôtre Pierre, chez Tintoret et Caravage. À la figure dynamique de la nymphe, l'historien opposait celle, plus statique, du dieu Fleuve. Le *Journal* de Warburg contient de nombreuses formulations de cette polarité à la fois artistique et psychologique : « J'ai parfois l'impression d'être un psycho-historien lisant la schizophrénie de l'Occident à travers les images, dans un réflexe autobiographique : La Nymphe extatique (maniaque) d'un côté, et le Dieu fleuve en deuil (dépressif) de l'autre, comme pôles entre lesquels l'âme sensible et impressionnable qui reproduit fidèlement [d'après le modèle antique], essaie de trouver son mode d'action »¹⁰⁴⁷. Le second « pôle » horizontal est celui qui nous intéresse Remarquons pour le moment sa reprise tardive dans l'art baroque et son attribution à la figure plus âgée de Pierre dans l'iconographie du Mont des Oliviers.

Dans cet ensemble pour le moins hétérogène donc, la main soutient le visage par un geste qui deviendra celui du mélancolique, mais elle glisse parfois sur le front en un signe d'affliction. Il pourrait s'agir aussi bien d'un geste de tristesse, aux connotations plus générales que celui de la mélancolie. C'est le cas dans les ivoires cités, chez Fra Angelico (ill. 215-216 & 229), Le Pérugin (ill. 222), Albrecht Dürer (ill. 230¹⁰⁴⁸) et Altdorfer (ill. 231). Dans le retable de la Passion du Christ peint par Altdorfer, une falaise se déchire pour laisser apparaître en son sein, telle une sculpture vivante dans une niche de pierre, l'ange au calice. Au premier plan, le promontoire rocheux se poursuit avec les trois dormeurs. Dans l'angle droit, proche du spectateur, Pierre est assis et somnole, la tête appuyée sur le revers de sa main gauche. De la droite, il garde Jean sous sa protection. Mais le geste de la main gauche est ambigu. La tête chenue du vieil homme s'incline contre le dos de la main, qui semble, au passage, essuyer quelques pleurs. Les plis du front et les sourcils froncés indiquent la contrariété, la douleur, peut-être la tristesse.

D'autres peintures insistent sur la pesanteur physique et morale du sommeil. La tête du paresseux repose alors sur ses bras croisés, plus lourdement enfouie. Le visage disparaît partiellement ou totalement. C'est le cas dans les ivoires du XIV^e siècle, chez Duccio, Donatello, Luca Penni (ill. 213), Multscher (ill. 214), Nicolo Pizolo (ill. 217), Canevasio (ill. 218), Lorenzo di Credi (ill. 221), Bellini (ill. 232), Botticelli (ill. 228), Il Garofalo (ill. 234), Albrecht Dürer (ill. 235), Tintoret (à San Rocco, ill. 225), Caravage (ill. 221), Véronèse (ill. 238)¹⁰⁴⁹. C'est même la posture la récurrente, du XIV^e au XVI^e siècle, l'une des plus mobiles également, puisqu'elle transite indifféremment semble-t-il entre les trois apôtres, qu'elle réunit sous la loi commune et le poids du sommeil. Il y a encore bien des différences singulières selon les œuvres. Parfois les bras gisent le long du corps et la bouche entrouverte présente la béance d'un bâillement, d'un souffle ou d'un

1047 Aby Warburg, *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg mit Einträgen von Gertrud Bing und Fritz Saxl*, K. Michels, Ch. Schœll-Glass (éd.), Berlin, Akad.-Verl., 2001, p. 429. Trad. française donnée par Joachim Knappe dans son article « Les formules du pathos selon Aby M. Warburg », *Littérature*, 2008, n°149, pp. 56-72, §16.

1048 Dans la gravure de 1508, la tête de Jacques repose entre ses deux mains, mais l'apôtre semble se frotter les yeux de la main gauche comme pour essuyer des pleurs. Le motif est difficile à discerner.

1049 Dans cette peinture, l'accent est porté sur le Christ, évanoui sous un rayon de lumière divine au premier plan, entre les bras de l'ange. À l'arrière-plan, sur la droite, les trois apôtres endormis disparaissent, un buste émergeant d'un amas de tissus informes, les autres corps gisant au sol dans la nuit.

ronflement – ainsi chez Mantegna (ill. 109-1110), chez Hans Multscher et Luca Penni (ill. 214-213), par exemple – voire une grimace de douleur, comme c'est le cas dans certaines gravures de Dürer, celles 1508 (ill. 230) et de 1510 (tirée de la *Petite Passion*, ill. 235).

Enfin, certains artistes choisissent de représenter les apôtres étendus à l'horizontale sur le sol, généralement sur le dos, les jambes plus ou moins relevées. C'est le cas dans la *Maestà* de Duccio, avec la figure d'angle renversée contre un dossier rocheux (ill. 208), dans un petit cadre de Fra Angelico (ill. 229) avec saint Jean replié sur son coude face au sol, et, en particulier, chez Mantegna et Bellini (ill. 110-111) : l'assiette dorée de l'auréole se lève même en arrière, à la verticale, dans ces trois œuvres. Le motif du corps à demi étendu parcourt également les œuvres de Botticelli (ill. 229), Altdorfer (ill. 231), Tintoret (ill. 225-226), Caravage (ill. 228) et Véronèse (ill. 238). Dans cette perspective, une variation substantielle apparaît avec certains dessins et gravures de Dürer où c'est le Christ lui-même qui gît, étendu, contre le sol. Mais l'accablement du sommeil qui renverse l'un des apôtres et l'étend, face contre terre, sur un lit sablonneux, dans le Retable de San Zeno, peint par Mantegna (ill. 110), diffère de la prostration du Christ en prière, étendu bras en croix, de tout son long, sur un promontoire rocheux, dans la gravure (ill. 224) et les dessins (ill. 242-243) de Dürer. Malgré l'analogie formelle, le sommeil de l'apôtre n'équivaut pas à l'oraison du Christ en agonie. Ce voisinage témoigne pourtant de l'ambiguïté constitutive des images. Le répertoire formel que nous venons d'examiner montre que le traitement artistique du thème procède plus par adjonction et recouvrements, que par sélection et limitation. Le principe demeure celui de la *varietas*, même en l'absence d'action, lorsqu'il s'agit de représenter l'état passif, inconscient, du sommeil. L'inventaire n'est certes pas exhaustif, mais il fait apparaître des liens formels entre certains gestes, certains états du corps et certaines passions ou dispositions de l'âme : paresse, tristesse et mélancolie. Examinons ces liens de plus près.

b. Un sommeil de paresse ?

Dans ce répertoire formel, plusieurs types de sommeil semblent relever de la paresse plus que de la tristesse : ainsi le dernier sommeil observé, celui du corps renversé dos au sol, mais aussi le sommeil bras croisés, où le visage disparaît dans le pli du manteau. Le corps du dormeur, son affaissement et son poids se trouvent mis en exergue, aux dépens du visage, partiellement sinon totalement occulté. Le repli maximal du corps en vient à masquer l'identité du dormeur sous sa chevelure, perdue parmi l'amas confus des autres corps dans la mosaïque de San Marco (ill. 207). Ce n'est d'ailleurs pas tant une question d'identité, l'appartenance au groupe des apôtres étant ici assurée. Toutefois, il semble important de pouvoir distinguer ou non les traits, même génériques, d'un visage quelconque. L'indétermination et l'occultation du visage déplacent la fatigue de l'esprit (lassitude) vers celle du corps (paresse). Elles rapprochent le dormeur de la matière et de la terre, en jouant des correspondances formelles entre les plis du tissu et les pliures du sol raviné, les anfractuosités de la roche, les sillages du sable. C'est le cas dans la mosaïque de San Marco, où le sobre traitement des plis sur les tuniques est repris dans le tracé du Mont des Oliviers, parcouru de striures grises. Dans certains cas, l'identification reste d'ailleurs possible, mais l'accent n'en est pas moins porté sur le corps recroquevillé, ramassé sur lui-même. Ainsi, dans l'*Armadio degli Argenti*, Fra Angelico incline le visage de Pierre qui ne présente que le haut de son crâne blanchi par les ans (ill. 215) – trait caractéristique et retraits du visage. Donatello développe le motif du masque de chevelure dans son panneau de bronze pour la *Chaire de la Passion* de San Lorenzo (ill. 212a), en particulier pour les figures de seuil. Ici, l'anonymat s'accroît dans la mesure où ces figures servent de miroir au spectateur quelconque, appelé à faire sienne l'éprouvante veillée de Gethsémani. De même chez Dürer (ill. 224, 230, 235) et Tintoret (ill. 225). Altdorfer l'exagère en dessinant l'un des apôtres – sans doute Jacques¹⁰⁵⁰ – dos tourné au spectateur, encapuchonné comme dans la sculpture antérieure de Jean de Cambrai (ill. 236).

1050 L'âge des autres apôtres (Jean, le plus jeune, Pierre, le plus âgé) indique négativement la figure Jacques.

La « paresse » et la « négligence » sont explicitement nommées dans le théâtre religieux du XV^e siècle. Ainsi dans le *Mystère de la Passion* d'Arnoul Gréban (c. 1450), le Christ s'adresse à l'ensemble de ses disciples en disant : « priez par humble affection/ pour éviter temptacion,/ affin, se vous estes temptéz, que du cueur pas n'y consentez¹⁰⁵¹ : paresse est mauvaise de soy ». Le *Mystère de la Passion* de Troyes¹⁰⁵², qui s'inspire de celle de Gréban, reprend terme à terme le passage et le mot de « paresse ». Le *Mystère de la Passion* de J. Michel, édité en 1486 à Angers, modifie la formule en : « Négligence est male de soy » (19428)¹⁰⁵³. Mais de quel genre de paresse, de quelle sorte de négligence s'agit-il ici ? Pourquoi ce vice et ce péché menacent-ils de se faire sentir au moment critique où le Christ fait appel à la sollicitude de ses disciples ?

La déchéance des apôtres s'offre à la méditation du moine dominicain, dans l'une des fresques peintes par Fra Angelico au couvent San Marco (ill. 216). La cellule et le mode de vie monastiques sont mis en abîme dans la peinture à travers la représentation d'une chambre dépouillée où Marthe et Marie se tiennent assises, au-devant de la scène : Marie les mains jointes en prière et Marthe penchée au-dessus de son livre. Ces deux figures traditionnellement rattachées à la vie contemplative (Marie) et à la vie active (Marthe) apportent la commune ressource de l'action et de la contemplation vigilantes, à travers la lecture et la prière, face au spectacle poignant du sommeil des apôtres. La prière de Marie, le regard levé en direction du jardin, entre en résonance avec celle du Christ seul au pied de la montagne. Il s'agit d'imiter le Christ pour que le cœur ne consente pas à la tentation. Le sommeil des apôtres, signe de faiblesse charnelle incarne de manière exemplaire la tentation qui menace le moine, las de prier, agité ou somnolent, instable et sans ressort intérieur. Leur Paresse et leur négligence renvoient, dans ce contexte monastique précis, au risque d'acédie, pensé et décrit par Evagre le Pontique, Cassien, Grégoire le Grand, puis Thomas d'Aquin, dans ses rapports avec la tristesse. Comme nous l'avons remarqué, le mal spirituel de l'acédie affecte d'ailleurs tout particulièrement l'homme qui se consacre à Dieu, l'ermite au désert puis le moine dans sa communauté. *Tedium vitae*, elle le menace d'un dégoût profond de la vie, du Bien et de Dieu lui-même et le pousse tantôt à chercher la distraction, tantôt à sombrer dans le sommeil. L'acédie, qui accable d'un lourd sommeil les apôtres, est d'autant plus terrible qu'elle éloigne de Dieu et rend manifeste l'éloignement lui-même.

Emprisonné dans la Tour de Londres en 1534 (le 17 avril), sur ordre d'Henri VIII, Thomas More médite également sur la *Tristesse du Christ* à Gethsémani, tristesse qu'il épouse dans les tourments de sa propre condamnation à mort – il sera décapité le 6 juillet 1535. Une typologie plus fine et nuancée des sommeils apparaît dans cette œuvre, nous y reviendrons. Mais c'est principalement de paresse et de négligence (parfois liée à la tristesse) qu'il s'agit et, selon une interprétation plus personnelle, de l'indulgence *ironique* du Christ à l'égard de ses disciples. Comme dans les Mystères et dans le droit fil de *L'Imitation du Christ*¹⁰⁵⁴, Thomas More souligne l'écart entre la vigilance du traître Judas et la somnolence intempestive des apôtres¹⁰⁵⁵.

Le reproche de paresse apparaît de manière saisissante dans le dialogue entre Jésus et Pierre. Thomas More montre la « douceur » et « l'acuité du trait » présents dans les paroles du Christ. En

1051 Nous retrouverons cette distinction entre l'épreuve de la tentation et le consentement du cœur dans la réflexion que mène Thomas More au sujet de la prière continue, dans la *Tristesse du Christ*.

1052 Cf. *Le « Mystère de la Passion » de Troyes, Mystère de la Passion Nostre Seigneur*, Troyes, fin XV^e siècle (inspiré par Arnoul Gréban), éd. critique par J.C. Bibolet, t. 2, Genève, Droz, 1987, p. 681, 178 r^o, 6631-6635.

1053 J. Michel, *Le Mystère de la Passion* (Angers, 1486), édité par Omer Jodogne, Gembloux (Belgique), éd. J. Duculot S.A., 1959. Jacques le Majeur reprend l'avertissement du Christ en 19904 (p 283 dans l'édition citée) : « negligent est cil qui sommeille ».

1054 Image du diable qui « comme un lion rugissant, rôde sans cesse, cherchant de tous côtés qui il va, sur le champ, attaquer et dévorer ». Voir la *Paraphrase du Pater Noster* d'Erasmus également. Cf. Thomas More, *La Tristesse du Christ, Méditation de Thomas More prisonnier sur L'Agonie de Jésus*, texte latin et première traduction française, sous la responsabilité de Henri Gibaud, Préface et notes de Germain Marc' Hadour, Paris, Téqui, 1990, p 58-59.

1055 Thomas More, *op. cit.*, pp. 90-91 : « Pendant ce temps, Judas le traître s'adonne tout entier, avec un soin vigilant (*vigili cura*), à livrer son maître, et il ne reste chez lui aucune place même pour la pensée du sommeil ».

effet ce dernier s'adresse à Pierre en l'appelant « Simon » et lui reproche par ce nom son assoupissement, car « en hébreu, " Simon " signifie " attentif " ; cela signifie aussi " obéissant ". Or, en cette occasion, Pierre n'était ni attentif ni obéissant », autrement dit, il n'était pas lui-même. Le jeu de mots (ou de noms) fait surgir, par lapsus, une dimension troublante du sommeil : l'oubli et l'ignorance. Le *Mystère de la Passion* d'Eustache Marcadé le formule ainsi : « Debout, Pierre, mon ami, éveille-toi ! Celui qui dort ne sait plus où il en est »¹⁰⁵⁶. Thomas More précise encore cette idée : il ne sait même plus *qui* il est. Négativement, l'écrivain condamné interprète le nom de Pierre en hébreu « Céphas » en déployant l'ironie latente du Christ :

Comment, en effet, mérites-tu d'être appelé " Céphas ", c'est-à-dire " Roc ", nom sous lequel je t'ai naguère distingué pour ta fermeté, alors que maintenant tu te montres si " infirme " que tu ne peux même pas résister une heure aux assauts du sommeil. Et pourtant, c'est sûr, tu réponds remarquablement bien à ton ancien nom de " Simon " ! Car toi qui dors ainsi, peut-on t'appeler " attentif " ? et à quel titre t'appellera-t-on " obéissant ", toi que j'ai averti de veiller et qui, à peine me suis-je éloigné, t'endors dans ton apathie et ta somnolence ?¹⁰⁵⁷

Ce lourd sommeil où l'identité morale de l'apôtre se perd, à travers le dédoublement des prénoms, n'est pas sans rappeler le gouffre où plonge le « Gros menuisier » florentin, sous l'effet de l'opium dans la *Novella* d'Antonio Manetti. Mais à la gémellité superficielle que tisse la résonance de « Matteo » avec « Manetto » (surnommé le « Grasso »)¹⁰⁵⁸, s'oppose l'antithèse de « Céphas » et de « Simon », contraste symbolique entre le bon disciple (« Roc » vigilant) et le mauvais (ni « attentif » ni « obéissant »). L'éloge fait contrepoint à l'ironie, afin d'ébranler la conscience de l'apôtre par un sursaut moral et spirituel. Provoquer, en un mot, son réveil¹⁰⁵⁹.

Comme pour le bronze de Donatello, le sommeil de Pierre offre son miroir aux spectateurs et aux lecteurs chrétiens ordinaires. Cet épisode vaut pour l'ensemble des fidèles¹⁰⁶⁰. Il s'agit d'un cas typique (« exemplum »)¹⁰⁶¹, du miroir (« in speculo ») et de l'image (« figura ») « aussi claire que triste et horrible, des siècles qui se sont écoulés depuis lors jusqu'à nos jours »¹⁰⁶². Tandis que les ennemis du Christ le recrucifient éternellement¹⁰⁶³, nombre d'évêques et de fidèles somnolent « enivrés par le vin doux du démon, de la chair et du monde »¹⁰⁶⁴. Cependant, Thomas More distingue la paresse sensuelle, propre à certains de ses contemporains, du sommeil des apôtres lié à l'affliction. Ce dernier constitue, de manière plus générale, le miroir des lassitudes, dégoûts, peurs, fatigues et déchéances du chrétien en général. Contre une telle tentation, il faut donner du sens à l'idée de prière perpétuelle. Nous avons déjà examiné la pratique de la *laus perennis* à la lumière de la tradition acémète et sa transposition méditative dans la Règle de saint Benoît. Thomas More cite Jean Gerson et analyse, à son tour, le « processus de la prière » selon trois éléments : l'acte, la vertu et l'*habitus*. La vertu renvoie à la décision originaire de prier, de s'en remettre à Dieu pour le pardon des péchés (passé), la grâce de la foi (présent) et la prudence (futur). L'acte, naturel et moral, réalise

1056 *Le Mystère de la Passion* d'Eustache Marcadé (déb. XV^e s.), in : *Miracles & Mystères : la littérature religieuse au nord de la France*, trad. F. J. Beaussart, M. de Cambarieu du Grès, J. Subrenat, Troesnes, Corps 9 Éd., 1989, p. 141.

1057 Thomas More, *op. cit.*, pp. 56-59.

1058 Le menuisier porte le prénom de « Mariotto » (et non celui de « Manetto ») dans la version du Ms Palatino 200, mais la résonance demeure.

1059 Dans un registre profane, c'est d'ailleurs la paradoxale vertu de la farce inventée par Brunelleschi. Mais il s'agit alors d'un éveil à la vie indépendante, caractérisée par la réussite économique et sociale : éveil fort éloigné de celui de la foi, que prêche ici Thomas More.

1060 Thomas More, *op. cit.*, pp. 58-59 : « S'il est advenu aux apôtres, bois assurément plein de sève, d'entrer en tentation tandis qu'ils interrompaient la prière par le sommeil, « qu'en sera-t-il des bois secs » que nous sommes si (...) nous ne persévérons pas dans les veilles et la prière ? ».

1061 Thomas More, *op. cit.*, pp. 74-75.

1062 Thomas More, *op. cit.*, pp. 90-91.

1063 Thomas More, *op. cit.*, pp. 92-93.

1064 *Ibid.*

la vertu au moment où le croyant prie effectivement ou chemine avec piété, selon l'image du pèlerinage développée par Gerson. L'*habitus* maintient le fidèle dans sa disposition spirituelle et vigilante, même lorsqu'il dort, pour autant qu'il n'ait aucune « volonté contraire », aucune « volonté explicite d'arrêter » de prier et de croire en Dieu. Ainsi faut-il comprendre au sens littéral et non figuré « cette parole du Christ : Il faut toujours prier et ne pas s'arrêter »¹⁰⁶⁵. L'interprétation littérale envisage la prière perpétuelle comme disposition (*habitus*) maintenue et non seulement comme acte. Pourtant le sommeil des apôtres, lié à la peur et à la tristesse comme nous allons le voir, opère précisément une chute physique et spirituelle où l'esprit cède à une volonté contraire, succombe et désespère. La disposition se trouve ainsi altérée, voire perdue.

La parole du Christ, apparemment pleine de compassion, « Dormez maintenant et reposez-vous », prend de nouveau la teinte d'une « ironie sérieuse et grave », selon Thomas More. Car il n'est plus temps de dormir. Les soldats menés par Judas sont sur le point d'arriver. Par ailleurs, le Christ les réveille aussitôt après les avoir autorisés à dormir, non sans paradoxe. Thomas More lève la contradiction¹⁰⁶⁶ en montrant que l'indulgence apparente du Christ était en fait toute ironique. Ainsi, Jésus « laisse dormir » ses apôtres, « mais de telle façon qu'il soit bien clair qu'il les en empêche »¹⁰⁶⁷ : « Maintenant, il ne reste plus de temps nous seulement pour dormir mais pour s'asseoir. Il faut vous lever immédiatement et prier pour ne pas entrer en tentation (...) »¹⁰⁶⁸. Il faut quitter « la mollesse de la position assise » [*aduersus ignauum illum somnolentiae morbum*], rejeter « le sommeil oisif, cette image de la mort » [*sompnum desidem/ mortis (...) imaginem*]¹⁰⁶⁹ et se lever d'un élan immédiat et brusque. En effet, précise Thomas More, « on ne surmontera pas le sommeil par une lutte progressive, mais le même élan écartera d'un seul coup les bras séducteurs dont il nous enlace et nous étend sur le dos [*reclinat*], et on s'arrachera à lui sur-le-champ »¹⁰⁷⁰. Cette page traduit la diversité formelle des sommeils, représentés dans la peinture de Gethsémani, depuis le sommeil sur le dos chez Mantegna et Bellini (ill. 110-111), jusqu'à l'éventail des positions assises, à demi effondrées sur le sol, dans la sculpture et la peinture du XIV^e au XVI^e siècles et sans doute également dans la pose tenue par les acteurs du théâtre des Mystères. Thomas More exhorte son lecteur¹⁰⁷¹ et lui-même à voir dans la Passion du Christ une « mystérieuse image de l'avenir »¹⁰⁷² : il s'agit de rester éveillé, de prier et de se lever, physiquement et intérieurement : d'œuvrer à la relève de son époque et des temps à venir, afin de ne pas tomber en tentation, comme le firent en leur temps les apôtres.

Mais le propos de Thomas More est empreint de nuances et la tonalité n'est pas toujours véhémence ou ironique. Dans un passage central, il travaille le lien qui unit le sommeil des apôtres à la tristesse : « C'était, en effet, une louable affection qui attristait les apôtres devant le danger encouru par leur maître, mais se laisser dominer par la tristesse au point de s'abandonner totalement au sommeil, voilà, certes, une faute ». Le texte (altéré précisément dans ce passage) laisse la recherche en suspens : à quelle catégorie appartient ce genre de tristesse ? Thomas More parle de « sommeil d'affliction » lié à la peur de la mort¹⁰⁷³ et au désespoir. Il ne nomme pas cette tristesse mais la compare « à celle qui (...) conduit en enfer », il ajoute : « et même je la placerais encore bien plus bas, car cette tristesse dans le domaine religieux ressemble un peu au désespoir à l'égard de Dieu »¹⁰⁷⁴. Derechef, l'idée d'une tristesse liée au désespoir de Dieu évoque l'acédie, éloignement

1065 Thomas More, *op. cit.*, pp. 110-113.

1066 Il s'oppose à l'interprétation de saint Augustin qui tempore l'indulgence du Christ : « maintenant vous êtes reposés » (T. More, *op. cit.*, pp. 104-105).

1067 Thomas More, *op. cit.*, pp. 100-101.

1068 Thomas More, *op. cit.*, pp. 100-103.

1069 Plus haut, Thomas More décrit les apôtres ensevelis dans le sommeil, « *sompno sepultos apostolos* » (T. More, *op. cit.*, pp. 90-91).

1070 Thomas More, *op. cit.*, pp. 106-107.

1071 Posthume, mais surtout fictif, interne à l'écriture, même dans sa dimension autobiographique.

1072 Thomas More, *op. cit.*, pp. 118-119.

1073 Thomas More, *op. cit.*, pp. 94-95.

1074 Thomas More, *op. cit.*, pp. 92-95. Il s'agit du sommeil métaphorique de l'évêque qui succombe à cette tristesse

et dégoût par rapport au Bien divin, selon Thomas d'Aquin. Mais quelle que soit la catégorie précise, la méditation de Thomas More fait la part de la paresse et de la tristesse dans le sommeil des apôtres. Il montre que ce chagrin, louable jusqu'à un certain point, mène au plus grand péché, celui qui peut faire perdre la foi : le désespoir. Le lieu même de Gethsémani est connoté par cet élément lugubre. Le torrent qui borde la vallée se nomme « Cédron », terme hébreu qui signifie « tristesse » et « noirceur », comme nous l'apprend Thomas More. Le paysage naturel et spirituel de la vallée du Cédron ouvre ainsi la méditation et l'orienté :

il faut d'abord (...) traverser la vallée et le torrent du Cédron, vallée de larmes et torrent de tristesse dont les flots débordés puissent laver la noirceur et la souillure de nos péchés. Mais si, renversant l'ordre des choses, nous essayons, par dégoût de la douleur et de la tristesse, de transformer cette terre, lieu de labeur et de pénitence, en un ciel de repos et de liesse, nous nous excluons à perpétuité du vrai bonheur pour nous plonger dans une pénitence tardive et inutile, mais aussi dans des misères intolérables et interminables.¹⁰⁷⁵

Cette noirceur et cette tristesse sont également celles de l'Homme de Douleur, du Christ au visage « défiguré par les meurtrissures, le sang, les crachats, les souillures ». Noirceur du Christ dont l'âme « est triste jusqu'à la mort »¹⁰⁷⁶.

c. De la tristesse à la mélancolie

La figure du Christ à l'agonie et celles des disciples, ensommeillés dans leur vaine lutte, se réfléchissent l'une l'autre, comme le souligne Thomas More. Le Christ éprouve la faiblesse de la chair et la crainte de la mort, il lutte spirituellement pour ne pas sombrer dans le désespoir et perdre la foi. De même les apôtres luttent mais succombent à la tentation : la crainte de la mort et le désespoir. Le « sommeil de tristesse », décrit dans *l'Évangile de Luc*, prend la couleur du deuil. L'angoisse et les lamentations travaillent et fatiguent les disciples qui succombent à la tentation, perdent foi, c'est-à-dire pleurent la mort imminente de Jésus. Le théâtre des Mystères met l'accent sur cette dimension du sommeil : « C'est d'ennui et de déplaisir/ que ce grand somme nous abat », déclare Jean dans le *Mystère de la Passion* de J. Michel¹⁰⁷⁷, mêmes « ennui » et « déplaisir » chez A. Gréban¹⁰⁷⁸ et dans le *Mystère de la Passion* de Troyes¹⁰⁷⁹ mais la formule est placée dans la bouche de Pierre. Dans l'ensemble de ces textes, le sommeil est décrit en termes de pesanteur, de lourdeur : paupières pesantes, yeux grevés « outre mesure »¹⁰⁸⁰. Voici la première définition que Littré donne de l'ennui : « tourment de l'âme causé par la mort de personnes aimées, par leur absence, par la perte d'espérances, par des malheurs quelconques », puis, « sorte de vide qui se fait sentir à l'âme privée d'action ou d'intérêt aux choses. (...) Dégoût de tout. (...) Mélancolie vague ». L'ennui, au sens profond que recouvre le terme, apparaît essentiellement lié au deuil et à la mélancolie. Littré cite un verset du *Livre des Psaumes*, tiré du Psautier d'Oxford, traduction française datée de la première moitié du XII^e siècle, à partir de la Vulgate. De manière significative, l'ennui décrit dans ce vers cause le sommeil de l'âme, c'est-à-dire, dans ce contexte, une mise à mort spirituelle : « Sumeilla la meie aneme [âme] pur ennui ».¹⁰⁸¹

La tristesse qui ensommeille le corps et l'âme des apôtres plonge ses racines dans l'imminence de la Passion du Christ, éprouvée comme annonce tragique, inévitable deuil. Ce

proche du désespoir et, délaissant son troupeau, renonce à œuvrer pour le salut des fidèles.

1075 Thomas More, *op. cit.*, p. 17.

1076 Thomas More, *op. cit.*, p. 19.

1077 J. Michel, *op. cit.*, v. 19928, p. 284.

1078 Arnoul Gréban, *Le Mystère de la Passion*, éd. cit., v. 18737-738, p. 249.

1079 Le « Mystère de la Passion » de Troyes, éd. cit., v. 6685-86, p. 684.

1080 J. Michel fait prononcer ces mots par le personnage du Christ.

1081 *Liber Psalorum Versio Antiqua Gallica*, dit *Psautier d'Oxford* (première moitié du XII^e s.), psaumes publiés par F. Michel en 1860, p. 183.

chagrin funèbre trouve une expression particulièrement poignante dans les gestes que prennent les apôtres, en peinture et en sculpture. Las et défaits, ils soutiennent leur têtes ou leurs fronts lourds d'une main. Une sculpture singulière de Jean de Cambrai (ill. 236) renforce le lien entre lamentation, deuil et sommeil. Il s'agit d'un groupe sculpté vers 1400, conservé au Musée du Berry à Bourges et représentant les trois apôtres effondrés les uns sur les autres en un seul et même rocher léthargique, formé par les fragments de corps imbriqués, les pliures d'étoffes amoncelées, et les visages émergeant des capuches arrondies de leurs manteaux. Le vêtement des apôtres, le traitement des drapés et le retrait des deux visages inférieurs, à l'intérieur des capuches, font directement écho à la figure des pleurants, qui accompagnent traditionnellement les cortèges funèbres et sont représentés au soubassement des tombeaux sculptés des ducs de Bourgogne¹⁰⁸² et du duc Jean de Berry, pour lequel l'artiste travaillait en tant qu'« imagier » et valet de chambre. Jean de Cambrai réalisa plusieurs figures de pleurants, entre 1405 et 1416, pour les tombeaux des ducs de Bourgogne. Il s'agit de la première campagne du tombeau, plus ou moins influencée par l'art de Claus Sluter¹⁰⁸³. Les pleurants et les apôtres de Jean de Cambrai sont de tailles différentes (19 cm de haut pour les apôtres, 39 cm pour les pleurants, toutefois les premiers sont assis, les seconds debout, ce qui amenuise la différence d'échelle) mais de facture similaire. En effet, les personnages ont tous été sculptés dans un marbre blanc avec une même technique, privilégiant la sobriété expressive dans le traitement du drapé et des visages, sans approfondir les creux et les vides. Pour chaque pièce, la sculpture se maintient entre le haut-relief et la ronde-bosse, et laisse dans l'ombre de la pierre brute le dos des « figures d'appliques », toujours présentées selon un angle de vue précis. La similitude de costume, la proximité de la gestuelle (tête enfouie du premier apôtre sous la capuche) et le style commun œuvrent à la figuration des apôtres en pleurants. Dans ce portrait métaphorique, le sommeil emprunte aux formules de lamentation funéraire. Les visages disparaissent sous un manteau de deuil, comme dans les ivoires sculptés du XIV^e siècle (ill. 210-211). Ce motif affleure chez Duccio¹⁰⁸⁴ mais disparaît dans les peintures du XV^e et XVI^e siècles. Dans ces ivoires et ces marbres sculptés, les apôtres pleurent la mort prochaine du Christ, ils succombent à une tristesse qui désespère et, selon Thomas More, éloigne de Dieu, dans une chute infernale. La mélancolie des apôtres relève, par sa cause funèbre, leur incoercible sommeil, tout en menaçant, par ses effets peccamineux, les dormeurs désespérés.

Cette constellation liant l'élément minéral, les affects de tristesse et les états du sommeil, traverse de manière plus générale les figures de l'acédie. Elle en façonne les lieux dans la pastorale médiévale. La figure de Job offre un exemple du lien qui unit l'acédie – à mi-chemin entre paresse et tristesse – avec l'élément terre. Assis sur son tas de fumier, le prophète, mis à l'épreuve par Dieu, s'abîme dans sa lamentation tout en se grattant la tête avec des tessons de poterie. Au XII^e siècle, parmi les parallèles bibliques et les figures exemplaires de l'acédie, Alain de Lille proposait la femme de Loth, pétrifiée par la tristesse du regret. À travers cette statue de larmes et de sel, le théologien accentuait la dimension de tristesse nostalgique propre au péché d'acédie. En faisant surgir la part de deuil également¹⁰⁸⁵. La sculpture des apôtres en pleurants jette une lumière particulière sur la nature du sommeil et la tentation qu'il constitue, car le sommeil de tristesse a

1082 Cf. Tombeaux de Philippe le Hardi et Jean sans Peur, conservés au musée des Beaux-Arts de Dijon. Sur le sujet :

- Jean de Marville, Claus Suster, Claus de Werve, *Le tombeau de Philippe le Hardi* (1381-1410).

- Jean de la Huerta et Antoine le Moiturier, *Le tombeau de Jean sans Peur et Marguerite de Bavière*, 1443-1470.

Dans son article *Three Berry Mourners*, Bella Bessard rapproche les trois pleurants de Jean de Cambrai (conservés dans la collection parisienne Denys Cochin et au Palais Jacques Cœur de Bourges, pour le troisième) et trois autres pleurants réalisés par un artiste anonyme du Berry, de taille et facture similaire quoique réalisés en tuffeau.

Cf. Bella Bessard, « Three Berry Mourners », *Metropolitan Museum Journal*, v. 1, 1968, pp. 171-176.

1083 Il s'agit des pleurants de la collection Denys Cochin (Paris) réalisés pour les tombeaux des ducs de Bourgogne.

Les pleurants se tiennent alors debout, à la différence du relief sculpté des trois apôtres qui devait faire partie d'un ensemble consacré au Mont des Oliviers pour la Sainte-Chapelle de Bourges.

1084 Le pli de la main sous le manteau renverrait possiblement au rite juif de la veillée pascale.

1085 Alain de Lille, *Summa de arte praedicatoria*, « Contra acediam », cité par S. Wenzel dans *The Sin of Sloth : Acedia in medieval thought and literature*, éd. cit., p. 98.

partie liée avec la mort du fils de Dieu. Le désespoir religieux vient creuser la douleur du deuil et risque de plonger celui qui s'y abandonne dans la nuit d'un monde privé de rédempteur et voué à la mort.

En 1535, paraît à Venise la première édition des *Trois livres sur l'humanité de Jésus-Christ*, [*Libri sulla humanità di Christo*] de Pietro Aretino. Nous avons évoqué cet ouvrage au sujet de la Dernière Cène et de la vision de Jean. Mise à l'index en 1557, l'œuvre donne lieu cependant à deux traductions successives en français. La première en 1539, réalisée par Vauzelles¹⁰⁸⁶, est à la fois plus littérale et imagée, plus fidèle à la couleur du texte original. La seconde, écrite par le chanoine Pierre de Larivey, est publiée sans nom d'auteur en 1604, à Troyes, plusieurs dizaines d'années, donc, après la mise à l'index de l'œuvre religieuse de l'Arétin. Cette seconde traduction prend parfois ses distances avec le texte de départ. Elle en explicite les articulations logiques et met l'accent sur la divinité du Christ, en effaçant certaines références à la chair, au sang, à la nudité. Ce texte et les variations qu'occasionnent ses différentes traductions intéressent tout particulièrement l'histoire du « sommeil de tristesse » des apôtres. En effet, L'Arétin évoque leur tristesse léthargique qu'il décrit par le terme « *affanno* », soit littéralement « essoufflement ». Le mot possède ici le sens figuré d'« accablement » et de « souci ». Mais son dernier traducteur français, Pierre de Larivey, ne se contente pas de traduire « *affanno* » par « chagrin », « tristesse » ou « inquiétude ». Il écrit : « tristesse et mélancolie »¹⁰⁸⁷.

Dans cette page, le Christ s'évanouit après la visite de l'Ange et « retournant à ses Disciples, les vid *ensevelis* au sommeil, comme s'y ensevelissent *ceux, qui s'endorment de tristesse et mélancolie*. Et les reveillant leur dit : ne pouvez vous veiller une heure avecques moy ? Les admonestant à prier, afin que par ceste *paresse* ils n'entrassent en tentation, et disant, *L'esprit est prompt, et la chair infirme*, retourna dire à son Pere. S'il est possible que je ne boive ce calice de passion, fay le : sinon ta volonté soit faite. Et ayant en fin retourné à ses Disciples, les trouva qu'*ils avoient les yeux tellement appesantis du somme, qu'en leurs visages l'entendement découvrait sa pourtraiture*. »¹⁰⁸⁸ Or le texte original de l'Arétin dit moins et autre chose que cette belle infidèle :

E tornato a i Discepoli, gli vidde *sepolti* nel sonno, come ci si sepelliscano *coloro che adormenta l'affanno* (...) gli ammoni a orare (...). E ritornato pure ai discepoli; gli trovò *in modo aggravati dal sonno, che la morte scopriua la sua imagine ne i loro aspetti*.¹⁰⁸⁹

Le texte même de l'Arétin, l'ensemble du passage et ses traductions pourraient constituer l'objet d'une étude à part entière, mais ici deux éléments – ajout et réécriture – retiennent notre attention. Depuis le milieu du XV^e siècle, la conception de la mélancolie prend son autonomie, notamment à travers la théorie de la mélancolie généreuse développée par Marsile Ficin. Le concept physiologique de la bile noire, hérité d'Aristote et de Galien, bouleverse à tel point les notions de tristesse et d'acédie, que l'*affanno* des disciples ne peut être exprimé en français, soixante-dix ans après l'écriture du texte italien, sans que n'apparaisse le terme plus expressif et populaire de « mélancolie ». Mieux encore, un tel sommeil n'est plus frère jumeau de la mort, mais fait apparaître le trouble d'une pensée, « l'entendement y découvre sa portraiture ». L'expression s'enveloppe, à nos yeux, de mystère. Mais elle semble délaissier le *topos* du sommeil, « image de la mort », pour tisser un lien subtil entre mélancolie, sommeil et pensée¹⁰⁹⁰.

1086 Traducteur au service de Marguerite de Navarre.

1087 De même, plus haut dans le texte, l'Arétin décrit le vol de l'ange venu consoler Jésus, « *rallegrando la notte mesta per l'afflittione di Giesu* » (réjouissant la nuit troublée par l'affliction de Jésus), mais Pierre de Larivey traduit ainsi le passage : l'ange « reprend son vol (...) à la joye et contentement de la nuit triste et melancolique pour les angoisses de Jesus ». Cf. Pietro Aretino, *Les Trois Livres de l'Humanité de Jésus-Christ* (1535), traduits par Pierre de Larivey (1604), éd. critique par Bruna Conconi, Paris, Honoré Champion, 2009, p 287.

1088 *Ibid.* Le Christ se redresse après s'être évanoui, « comme un malade qui ne peut se dresser sur le lict, et neantmoins s'efforce, afin de voire le gobelet plain de celle liqueur, en laquelle il espere estre son salut. » (*Ibid.*)

1089 Pietro Aretino, *I quattro libri della humanità di Christo*, s. n., 1540, édition numérisée, Livre III, p. 79.

1090 Nous laissons la question ouverte. Suite à un échange sur la question, Yves Hersant souligne que le chanoine

Nous avons étudié plus haut certains aspects des *Trois livres de la vie* de Marsile Ficin, liant les troubles du sommeil – torpeur fréquente ou insomnie – à la théorie humorale. Le problème XXX, attribué à Aristote et interprété à la lumière de la théorie des fureurs platoniciennes, permet de penser le lien étroit qui unit l'individu d'exception et l'excès propre au tempérament mélancolique. La planète Saturne place de tels individus sous le signe ambigu du dieu ou de la bête, de la médiocrité absolue ou de l'exception géniale. Elle ouvre ainsi la voie aux plus grandes expressions de la liberté humaine. Certaines représentations du Mont des Oliviers exacerbent précisément l'entrelacs du sommeil et de la mélancolie, celles de Dürer en particulier.

2. Du Mont des Oliviers à la pierre du Sépulcre

a. *Mélancolies de Dürer*

L'artiste s'intéresse dès les années 1480 et jusqu'à la fin de sa vie à cette scène de la Passion et au sommeil des apôtres. Certains dessins et gravures approfondissent le thème de la tristesse du Christ et la figuration des apôtres assoupis dans l'amas rocheux du paysage. Ces correspondances léthargiques et minérales traversent d'autres gravures, dont la célèbre *Melencolia I*, le *Songe du Docteur* et les représentations de saint Jérôme au désert ou dans son *studiolo*.

Dans les différentes suites gravées et dessins de la Passion du Christ, Dürer représente Jésus principalement de trois manières différentes : à genoux, priant ou exploré (ill. 223, 230, 235, 239, 240, 244) – le Christ se lamente et crie vers Dieu – ou bien assis et replié dans la position du mélancolique (ill. 241) – c'est l'Homme de Douleur placé aux frontispices des *Petites* et *Grande Passion* – ou bien encore entièrement étendu contre le sol, prostré, les bras en croix et cependant presque aérien (ill. 224, 242-243). Cette dernière manière revient dans plusieurs dessins et gravures, qui s'amplifient à la fin de la vie de Dürer. Nous laissons donc de côté le premier groupe, plus traditionnel, pour nous pencher sur les deux derniers.

La gravure du frontispice de la *Petite Passion* (ill. 241) a été exposé au Petit Palais, en 1996. Le catalogue commente l'œuvre en ces termes :

[Cette gravure] ouvre la suite des planches sur la vision bouleversante de l'Homme de Douleur assis, le visage – dont l'expression est cachée à notre regard – appuyé sur sa main dans l'attitude de la Mélancolie (1514, *Melencolia I*). L'image est complexe et illustre l'idée de « Passion perpétuelle » qui était aussi le sujet du frontispice de la *Grande Passion* sur bois. Jésus est présenté assis et prostré, comme il est parfois montré au pied de la croix, attendant d'être crucifié. Cependant, comme le Christ porte les stigmates, il a déjà enduré sa Passion terrestre mais semble, de par les péchés de l'humanité, devoir demeurer en souffrance jusqu'à la fin des temps.¹⁰⁹¹

L'Homme de Douleur précède *Melencolia I* d'au moins trois ans. La figure mélancolique du Christ annonce d'une certaine manière celle de la femme ailée (ange, personnification ou allégorie), représentation du génie artistique et intellectuel. La misère qu'éprouve le Christ en son humanité prépare la réflexion sur la mélancolie en tant que telle, ce qui corrobore l'interprétation proposée par

Larivey christianise sans doute la notion plus physique d'« affanno », étymologiquement lié à l'essoufflement, à travers celle de tristesse. Le traducteur étend la pesanteur mélancolique des yeux à l'ensemble du corps et se livre à une traduction fantaisiste, « l'entendement découvrirait sa pourtraiture », peut-être fondée sur une erreur de lecture (« mente » au lieu de « morte » ?). Ces caractéristiques sont déjà présentes chez Vauzelles qui rend cependant « affanno » par « tristesse » (sans mentionner la mélancolie) et traduit ainsi la dernière phrase : « ilz avoient les yeulx aggravez du sommeil en telle sorte, que la pensee descouvroit son image en leurs regardz ». Cf. *Trois Livres de l'Humanité de Iesu Christ* : divinement descrite, & au vif représentée par Pierre Aretin Italien, Nouvellement traduitz en Francois (par Jean de Vauzelles), Melchior & Gaspard Trechsel, 1539, p. 239.

1091 *Albrecht Dürer, Œuvre gravé*, catalogue de l'exposition du Petit Palais (04.04-21.07.1996), édition des Musées de la Ville de Paris, commissariat scientifique : Sophie Renouard de Bussière, p. 154, ill. 96.

Panofsky. *Melencolia I* constituerait bien une méditation artistique sur la finitude humaine et les limites, désespérantes et infrangibles, de notre connaissance. Mais dans la gravure de 1511, la mélancolie s'enracine en terre religieuse. *L'Homme de Douleur* est assis sur une pierre rectangulaire qui ne peut manquer d'évoquer la pierre du sépulcre, c'est-à-dire à la fois sa mort et sa résurrection.¹⁰⁹² L'agonie de Gethsémani, la souffrance et la tristesse infinie du crucifié se poursuivent à travers l'idée de « Passion perpétuelle ». Dans le *Mystère de Jésus*, Pascal fait de cette idée l'aiguillon de la foi : « Jésus sera en agonie jusqu'à la fin du monde : il ne faut pas dormir pendant ce temps-là »¹⁰⁹³. La sombre méditation du Christ et l'insomnie réflexive de *Melencolia* conviennent, par des voies différentes, à l'effort et l'ardeur de la vigilance.

Dans plusieurs dessins et gravure (ill. 224, 242-243), le Christ figure étendu sur le sol – prostration et prosternation liées à l'agonie et à la prière. La gravure sur bois de *L'Agonie au Jardin des Oliviers* réalisée en 1508-1509 (ill. 224) devait originellement trouver sa place dans la *Petite Passion sur bois*¹⁰⁹⁴, mais elle a probablement été remplacée en 1510 par la version plus classique du Christ agenouillé, présent dans cette série (ill. 235). Comme le précise le catalogue de l'exposition, « la figuration de Jésus (ou d'un apôtre) étendu sur le sol de Gethsémani, se rencontre avant Dürer, aussi bien en Italie qu'en Allemagne. Mantegna, dans un panneau de la prédelle du Retable de San Zeno de Vérone (1457-1459), a représenté l'un des disciples étendu face contre terre et Panofsky a découvert un dessin sorti de l'atelier de Wolgemut où le Christ lui-même est figuré ainsi »¹⁰⁹⁵. Nous avons commenté cette posture singulière dans la prédelle du Retable de San Zeno (ill. 110). Mais l'analogie formelle entre l'apôtre de Mantegna et le Christ demeure limitée. Dans les dessins (ill. 242-243) et la gravure (ill. 224) de Dürer, le Christ étend ses bras en croix et semble presque s'envoler, pris dans le mouvement ascendant de la pente rocailleuse. Il n'est pas purement et simplement étendu à l'horizontal, le dos tourné au spectateur, sur le lit sablonneux de la terre, comme c'est le cas pour l'apôtre de Mantegna (ill. 110). Cette prostration fait en revanche directement référence aux récits de Matthieu et de Marc : « tristesse et angoisse » accablent le Christ en prière, « mon âme [dit-il] est triste à en mourir » (*Matth.* 26, 37-39 et *Marc* 14, 35). Aux marches et plissements de la roche correspondent, dans le dessin de 1521 (ill. 242), les filaments de brume angélique au-dessus du Christ en prière, dont le corps semble porté par le paysage, comme le formule Panofsky :

Cette figure possède à la fois le pathétique d'un être humain en proie à une agonie de souffrance et la grandeur d'une statue tombée, les bras en croix. Une série d'entablements rocheux au contour répété (également d'inspiration mantégnésque) conduit jusqu'à la forme gisant face contre terre, un peu à la manière dont le thème principal de la Neuvième Symphonie est annoncé par l'orchestration, incomplètement formulé, avant de trouver son accomplissement dans la voix humaine.¹⁰⁹⁶

Dürer répète plusieurs fois ce motif jusqu'aux dessins à la plume de 1520-1521. Mais le mouvement relève moins, à nos yeux, de la pesante chute d'une statue renversée, que de l'envol d'un corps allégé par l'évanouissante fluidité du drapé, fondu avec la pente du sol, transformant la torture de la crucifixion en mouvement d'abandon pur, les paumes ouvertes contre le sol. La tristesse mélancolique cède la place au renoncement humain, à l'accueil de la volonté divine, comme l'énonce le Christ lui-même, dans l'*Évangile de Luc* :

1092 Laissons pour le moment de côté les gravures de la Résurrection, mais remarquons déjà que Dürer met souvent en exergue la pierre du tombeau, par des effets de réserve (absence de taille) et de lumière.

1093 Cf. Pascal, *Mystère de Jésus* (Lafuma 919, Brunschvicg 553).

1094 Elle possède le même format, sujet et technique que les autres gravures de cette suite.

1095 *Albrecht Dürer, Œuvre gravé*, éd. cit., p. 173.

1096 E. Panofsky, *La vie et l'art d'Albrecht Dürer*, éd. cit., p. 332-333.

"Père, si tu veux, éloigne de moi cette coupe [*transfer calicem istum a me*] ! Cependant, que ce ne soit pas ma volonté mais la tienne qui se fasse [*non mea voluntas sed tua fiat*] !" ¹⁰⁹⁷

Dans les différentes gravures de Dürer, les apôtres dorment d'un sommeil toujours expressif, inquiet sinon triste et mélancolique. La main de Pierre reste posée sur la garde de son épée. Les fronts sont plissés, les sourcils relevés, les mains soutiennent les visages, se portent vers le front en signe d'affliction ou bien la tête disparaît, plongée dans le pli du manteau, entre les bras croisés. Les apôtres figurent le plus souvent au premier plan, parmi les amas de rochers ou les souches d'arbre mort qui leur servent d'accoudoir, les cailloux et les herbes sauvages. Ils prolongent par leurs corps le soubassement du Mont des Oliviers et le redoublent par les pliures, les ombres et les cassures de leurs corps drapés. Dans le dessin de 1524 (ill. 244), les yeux de Pierre sont ouverts (il vient de s'éveiller semble-t-il) et sa bouche s'entrouvre également, tordue par la grimace d'un cri ou d'un soupir de souffrance. Ces sommeils de souffrance et de tristesse entrent en résonance avec la mélancolie de l'Homme de Douleur. Le Christ orant, mélancolique ou prostré, s'abîme dans l'agonie d'une prière sans fin, précédant, inlassable, la Passion perpétuelle.

Le rapport du sommeil de tristesse avec la veille mélancolique passe par l'analogie formelle du minéral. Les corps des apôtres semblent littéralement pétrifiés par le sommeil. L'Homme de Douleur repose sur la pierre du sépulcre. Et le Christ orant s'effondre et s'envole – à la fois prostré et prosterné – sur la pente caillouteuse de Gethsémani.

Dans *Melencolia I*, le minéral apparaît sous la forme d'un énorme rocher taillé à gauche de la gravure, rocher qui renverrait, selon les interprétations, à « un vestige de colonne », à la « forme non aboutie de l'un des corps originels », à « la construction d'un polyèdre irrégulier ou (à) la représentation d'une structure cristalline » ¹⁰⁹⁸. L'ensemble des objets qui entoure la femme ailée, dans une sorte de chaos ordonné, ne permet pas d'en finir avec l'ambiguïté symbolique de ce polyèdre, et *a fortiori* avec l'énigme propre à cette gravure. Pourtant, le polyèdre comme la meule, l'édifice, le rabot, le compas, l'embout du soufflet, le marteau, le creuset, les clous, le trusquin, la scie, la règle, la paire de tenailles, et la sphère (de tourneur ou de pierre), etc., appartiennent tous « à l'univers de l'artisanat et de la technique, et à ses métiers, en l'occurrence celui de tailleur de pierres. Avant tout, la balance est un des instruments désignant les nombreux dons nécessaires à l'agencement et à la construction du monde avec « mesure, nombre et poids » (*Livre de la Sagesse*, 11, 20) ¹⁰⁹⁹. Le compas négligemment tenu, le bloc géométrique placé contre la ligne d'horizon et l'étrange échelle céleste, renvoient à la géométrie descriptive et au possible échec, rencontré par Dürer dans sa recherche au sujet des règles de proportions des corps (loi de perfection, d'harmonie et de beauté des corps, notamment humains). De manière plus traditionnelle, cette association du compas, tenu à la main près de la pierre taillée, évoque l'acte géométrique et divin de la création du monde, tel qu'il est représenté dans certaines Bible enluminées (ill. 246-248). L'entreprise géométrique et la mesure de ses limites liées au rhomboèdre tronqué (octaèdre par suppression d'angles aigus) ¹¹⁰⁰ se conjuguent avec la réminiscence de la Genèse. Mais la gravure de Dürer inverse l'éloge de l'acte créateur, et de sa perfection géométrique, en réflexion sur l'impossible saisie

1097 *Luc* 22, 42, *Jérusalem*, p. 1515, *Vulgate*, vol. VI, p. 450.

1098 Hartmut Böhme, *Dürer, Melencolia I : dans le dédale des interprétations*, Paris, Éd. Adam Biro, 1990, p. 6.

1099 H. Böhme, *op. cit.*, p. 18.

1100 H. Böhme, *op. cit.*, p. 21. Le rhomboèdre est construit selon une géométrie précise, mathématiquement calculable.

Les lois de la perspective s'adaptent en outre parfaitement à la représentation de ce volume. Ce rhomboèdre est présent quoique différemment figuré dans le traité de Dürer intitulé *Instruction pour mesurer à la règle et au compas* (1525), Dürer s'intéresse alors à la question des corps semi-réguliers d'Archimède. « Ce corps, justement parce qu'il n'appartient pas comme la sphère aux figures régulières (corps originels platoniciens), devint l'expression particulière de l'aptitude aux constructions géométriques (...) : la thèse de Panofsky et Saxl, selon laquelle le *typus geometriae* serait constitutif de cette œuvre, est donc justifiée » (H. Böhme, *op. cit.*, p.22). Points en revanche controversés : s'agit-il d'une pierre ou le bloc imite-t-il la structure du cristal ? Y a-t-il une ombre de tête de mort sur l'une de ses faces ? Un autoportrait de Dürer ou un jeu d'ombre et de lumière dépourvu de sens précis ? Ou bien faut-il y voir, avec d'autres historiens de l'art, des figures de petits singes ?

des principes premiers qui ordonnent le monde. Elle livre un constat lucide et inquiétant sur l'impasse où conduit la « Recherche de l'Absolu »¹¹⁰¹.

Sur le plan du sommeil, le personnage principal, génie ailé, ne dort certes pas, mais il est entouré par des figures léthargiques ou nocturnes, celle du chien et de la chauve-souris. Comme nous l'avons remarqué dans notre bestiaire, le chien, gardien fidèle et vigilant par excellence, sert d'emblème et d'animal de compagnie au philosophe humaniste, à l'érudit et, *a fortiori*, au mélancolique. En effet, l'humeur noire est, depuis le *Problème XXX*, reconnue comme étant le propre des grands hommes d'action et de pensée. Toutefois, comme le souligne Helmut Böhme, « la somnolence traditionnellement attribuée au mélancolique » se déplace, dans cette gravure, du personnage allégorique à son animal emblématique, de la Mélancolie insomniaque au chien, paisiblement lové sur lui-même. Ce dernier pourrait également signifier, par son sommeil « le retour à une animalité primaire : encore un contraste avec la Mélancolie ». Le symbole traditionnel de l'« assidu rabatteur » se transforme en personnification de la mélancolie pathologique. Le chien endormi évoque la domination de la rate et l'altération de l'intelligence, confinant parfois à la démence, à l'accablement et à la fantaisie.¹¹⁰² À moitié saurien à moitié dragon, la chauve-souris étrange apparaît comme l'antithèse de la Mélancolie ailée. Nycticorax et chauve-souris figurent les veillées nocturnes faites d'études stériles et d'insomnie malade selon Marsile Ficin. Ce symbole traditionnel et négatif de la mélancolie joue ici le rôle de repoussoir.

Mais revenons au polyèdre et à sa matière¹¹⁰³. L'humeur même de la bile noire, mélange dominé par le froid et le sec, est conçu par association à la terre et au règne minéral, même si ses caractéristiques peuvent s'échanger ou se confondre parfois avec l'humeur flegmatique – alliance des qualités froide et humide, liées à l'eau. En général, l'automne ou l'hiver, la maturité ou la vieillesse sont les saisons et les âges associés à la mélancolie, saisons et âges liés également à la sécheresse et au froid de la terre. Dans la perspective propre à la magie naturelle, certaines sortes de pierres organiques, nommées « bézoards », servaient à guérir de la maladie mélancolique et de tous les excès propres à ce tempérament (ill. 249-251). En fait de pierre, il s'agit d'un calcul rénal, une concrétion formée dans l'appareil digestif de certains ruminants, comme les chèvres sauvages, autour d'un élément indigeste – boule de poil ou de débris végétaux – sur lequel se fixent les sels minéraux. « Point de passage entre le règne animal et le minéral, le bézoard est un objet que tout cabinet de curiosités au XVII^e siècle se doit de posséder. Sa rareté, quand il dépasse la grandeur d'un œuf de poule, en fait une des pierres les plus coûteuses »¹¹⁰⁴. Des vertus curatives prodigieuses lui sont attribuées et ses lignes de croissance intérieure, de forme concentrique, sont déchiffrées comme une image des sphères célestes. « Mais c'est surtout dans la pharmacie du mélancolique que la pierre de bézoard trouve une place de choix. Robert Burton, dans son *Anatomie de la Mélancolie*, accumulant les citations des médecins, la recommande contre l'humeur noire : « Elle chasse la tristesse et rend joyeux celui qui la prend ; j'ai vu beaucoup de malades accablés par la mélancolie guéris pour avoir pris trois grains de cette pierre »¹¹⁰⁵. La pierre magique guérit le mal par le mal, en servant d'objet de transfert, propre à décharger l'humeur mélancolique. Elle en absorbe la substance néfaste pour l'évacuer hors du corps. En elle, la mélancolie se condense et se disperse.

Enfin, de manière plus circonstanciée, les pierres du Mont des Oliviers et la terre même contre laquelle le Christ est étendu préfigurent la pierre du sépulcre, mise en exergue au centre de la composition, parfois accentuée par de lumineux effets de réserve, dans les gravures que Dürer consacre à la Résurrection¹¹⁰⁶.

1101 Le roman de Balzac porte sur la quête, voisine, d'un alchimiste flamand (fictif) du XIX^e siècle, Balthazar Claës.

1102 H. Böhme, *op. cit.*, p. 13. Cf. W. Benjamin, *Origine du drame baroque allemand* (1928), Paris, Flammarion, 2009.

1103 La pierre de *Melencolia I* a donné lieu à plusieurs reprises artistiques modernes (notamment par Giacometti).

1104 *Mélancolie : génie et folie en Occident*, éd. cit., p. 188.

1105 *Ibid.* Note de Philippe Comar.

1106 Autre pierre liée au corps du Christ : le marbre, dont les couleurs, les veines et les taches informes figurent l'Incarnation. Ainsi, par exemple, dans la *Dernière Cène* peinte par Andrea del Castagno. Les grandes dalles de marbre feint évoquent la Passion du Christ voué à mourir sur la croix – et la vision mystique de Jean pendant son

Dans le *Songe du Docteur* (ill. 37) et les représentations de Saint Jérôme (ill. 252-255 & 257), le rocher cède la place à l'oreiller de paresse ou de confort, dans un travail de reprise formelle et de déplacement symbolique. Lorsque Dürer choisit représenter l'ermite au désert, les roches escarpées entourent le saint (ill. 252-255). Dans la faille d'un précipice (ill. 252), saint Jérôme brandit la pierre du pénitent pour battre sa coulpe. Le clocher d'une église ou d'un couvent apparaît au loin, entre les fougères et les cimes des sapins. Le désert sauvage, au premier plan, s'oppose à la vision apaisée d'une ville à l'horizon, sur la droite de la gravure. Le lion, animal emblématique du saint, protège et renforce l'ardeur vigilante de sa prière. Les plis accidentés de la roche font écho à la cascade plissée de la tunique, au front ridé et aux muscles noueux du saint – robuste et puissant athlète de la foi. À l'inverse, la gravure de 1511 (ill. 254) présente Jérôme dans sa cellule, parmi les attributs du moine et de l'érudit – livres, crucifix, plume, encrier, lampe, sablier à moitié écoulé, chapelet, etc. L'artiste le montre au plus fort de son étude, penché sur son pupitre, absorbé dans la traduction latine de la Bible. L'anachorète qui se livrait aux plus dures mortifications a disparu au profit du studieux cardinal, attelé à son œuvre religieuse et lettrée. Pourtant, de l'une à l'autre gravure, la vigilance du lion constitue toujours le seuil de l'image. Un cadre plus agréable, orné de coussins et de rideaux, remplace l'environnement escarpé, aride et rocheux de la montagne. Mais s'agit-il d'un changement de décor pur et simple ? Les gravures suivantes nous suggèrent le contraire. En effet, la métamorphose à laquelle se livre Dürer relève moins de la substitution accessoire et décorative que du déplacement et de la condensation des qualités symboliques du désert à l'intérieur de la cellule, et inversement. Ce fonctionnement est particulièrement explicite dans le second sens, lorsque le déplacement s'effectue de l'espace monastique au désert. En effet, un an après avoir représenté pour la première fois saint Jérôme dans sa cellule, Dürer choisit de représenter le cardinal, traducteur de la Vulgate en pénitent, au fond d'une aride solitude (ill. 253) : le paysage entoure le saint d'une arche rocailleuse, dont les strates, les herbes sèches et les racines, évoquent la falaise du *Saint Jérôme en pénitence* (ill. 252). Pourtant, le moine ne présente plus son torse aux meurtrissures de la pierre mais lève son regard inspiré vers le crucifix, dressé au-dessus de son rocher. Ce dernier prend la forme et la fonction d'un écritoire. Saint Jérôme n'est plus en train de se mortifier, mais d'écrire, d'œuvrer aux traductions et commentaires des textes bibliques, hébreux et grecs. Un encrier juxta le chapeau et le manteau du cardinal, posés sur son pupitre de fortune. Pauvrement vêtu, Jérôme est assis sur un rocher en forme de banc, et non plus agenouillé, le buste nu. Pareillement, une autre gravure de la même année, *Saint Jérôme près du saule écimé* (ill. 255), montre un paysage semé de monts rocheux et broussailleux, toujours gardé par la royale sentinelle aux yeux mi-clos¹¹⁰⁷, tandis que le saint prie en regardant le crucifix. Le paysage abrupt, l'arbre chauve et la roche accidentée, encadrent l'ardente prière de l'ascète, accoudé sur la bible qu'il traduit – un fin plateau de bois, sur deux colonnes de pierre brute, en guise de lutrin. Cette gravure opère la transition entre l'espace extérieur, aride et sauvage, du désert – lieu propice à la pénitence, paysage intérieur de l'ascèse – et l'espace intérieur, sinon confortable du moins civilisée, de la cellule monacale, puis de l'étude humaniste. L'ascète est présenté *en érudit*, le moine au désert *comme Père de l'Église*. La métaphore déplace la fonction pénitentielle de la pierre en fonction intellectuelle : le rocher fait office de banc, de lutrin ou d'écritoire, et ce au beau milieu d'un paysage minéral, où les cailloux, la terre et les strates rocheuses possèdent une valeur à la fois littérale – évoquant le désert de Chalcis, en Syrie – et symbolique – figurant l'âpre combat de la foi.

Du désert au *studiolo*, en revanche, les rochers semblent avoir entièrement disparu et, avec eux, la rudesse ascétique, échangée contre le confort presque outrancier de l'étude, garnie de coussins joufflus (ill. 257). Or, loin d'œuvrer à une sorte d'« embourgeoisement » absurde et paresseux, la présence répétée de ces étranges coussins, depuis la gravure sur bois de 1511 (ill. 254)

sommeil ? Sur le sujet, cf. Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico ; Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1995.

1107 Symbole hérité du *Physiologus* et des *Hieroglyphica* d'Horapollon : le lion dort les yeux ouverts et veille les yeux fermés : sa vigilance ne s'interrompt jamais. Ici, les yeux mi-clos figurent cette veille latente et perpétuelle.

jusqu'à la célèbre gravure sur cuivre de 1514 (ill. 257), nous semble poursuivre, de manière plus subtile, la métaphore du « rocher studieux ». Dans ce cas, il ne s'agirait plus d'un déplacement fonctionnel, attribuant une nouvelle fonction à un ancien objet, mais d'un transfert substantiel, métamorphosant l'objet de l'intérieur. Si le rocher ne sert plus de pupitre ou de banc, il vient cependant creuser, gonfler, strier, fissurer, les coussins ornant l'ensemble du *studiolo*. L'empreinte rocheuse donne à ces étranges coussins une consistance double, à la fois douce et âpre, textile et minérale. Les coussins déplacent et condensent, à l'intérieur de l'étude, la forme et la valeur des rochers du désert. Dans plusieurs dessins antérieurs aux premières gravures de Saint Jérôme (ill. 256a & b), Dürer travaille ce réseau strié de lignes et de renflements en variant les déformations possibles d'un coussin quelconque – étirement, froissement, torsion, gonflement. Il s'agit alors d'une étude formelle, d'un exercice graphique, apparemment dénué d'enjeu symbolique. Le coussin est détaché de tout contexte littéral et métaphorique. Il offre un objet d'étude anodin et malléable, immédiatement disponible, au même titre que le visage et la main de l'artiste, dessinés sur le recto de la même feuille (ill. 256a). Cette double page de dessin explore toutefois la richesse et la plasticité du motif, mis sur un même plan d'immanence que l'exercice de l'autoportrait et du dessin de la main de l'artiste – deux motifs noués à la question du style. L'on sait que le *Traité des proportions* (1528), entrepris par Dürer, s'achève, du propre aveu de l'artiste, par une impasse : « il me semble impossible que quelqu'un puisse se dire capable de montrer la meilleure mesure de la figure humaine. Car l'erreur est attachée à notre faculté de connaître et l'obscurité est si solidement établie en nous que, même en cherchant à tâtons, nous errons »¹¹⁰⁸. Si l'artiste ne parvient pas à découvrir la loi fondamentale de l'harmonie des formes, il déclare pourtant que la plus grande qualité d'une œuvre, sa beauté, tient à l'application dans le rendu des formes les plus variées et détaillées : « les moindres rides et les moindres plis ne doivent pas être négligés »¹¹⁰⁹. Le motif des coussins, travaillé en 1493 (ill. 256a & b), déploie ce souci du détail, à travers l'observation scrupuleuse et le délicat tracé des rides et des plis. Un modeste coussin jalonne ainsi la quête du beau et la formation technique et stylistique de l'artiste. Une vingtaine d'années plus tard, le motif prolifère.

Présents mais discrets dans la cellule de 1512 (ill. 254), les coussins garnissent abondamment les chaises et les bancs du confortable *studiolo* de 1514. Le lion, placé au seuil de la gravure, garde toujours le sanctuaire, près du petit chien endormi. Selon les commentateurs, une « indéfinissable impression de sérénité et de confort rassurant » émane de la pièce. À l'angle de la table, près du saint absorbé dans sa traduction de la Vulgate, un crucifix est placé « à égale distance de la tête de mort et du sablier ». Cette croix médiane « paraît annihiler la menace latente de ces deux objets : la mort et l'écoulement de l'existence terrestre ne peuvent perturber la sérénité du penseur chrétien, à qui une vie de contemplation spirituelle apporte un avant-goût d'éternité »¹¹¹⁰. Cette gravure a souvent été interprétée comme le pendant complémentaire de la gravure *Le Chevalier, la Mort et le Diable*¹¹¹¹ (1513), en contraste par rapport à *Melencolia I*. Une première interprétation consiste à les opposer terme à terme, la sérénité contemplative d'une part, l'angoisse mélancolique d'autre part : « à la quiétude d'une âme en paix s'oppose l'incapacité à achever (...), tandis que le saint a placé sa réflexion au service de Dieu, la quête douloureuse de la Mélancolie ne semble s'appuyer sur la certitude d'aucune foi »¹¹¹². Ces œuvres étaient, en outre, souvent présentées par paires, en manière de diptyques, et ce par Dürer lui-même¹¹¹³. Mais le charme irénique du *studiolo* ne fait pas table rase des mortifications passées. Les vertus apotropaïques du crucifix

1108 Karim Ressousni-Demigneux, *Les Grands traités de la peinture*, Paris, éditions Beaux-Arts, 2010, p. 83.

Cf. Albert Dürer, *Lettres et écrits théoriques – Traité des proportions*, livre III, traduit par Pierre Vaisse, éd. Hermann, Paris, 1964.

1109 K. Ressousni-Demigneux, *op. cit.*, p. 84.

1110 L'auréole du saint est « la seule partie du cuivre laissée vierge », elle « brille d'une pureté surnaturelle ».

1111 Le chevalier apparaît comme l'actif soldat de Dieu, tandis que Jérôme préfère la voie de la contemplation.

1112 Sophie Renouard de Bussière (dir.), *Albrecht Dürer, Œuvre gravé*, éd. cit., p. 246.

1113 Cf. *Journal de voyage aux Pays-Bas, Nachlass I*, p.154, 156-157.

éloignent certes les démons de *Melencolia* mais ils ne sont pas sans évoquer les dangers combattus par l'ascète au désert, c'est-à-dire l'acédie ou « démon de midi ». Le motif du coussin ne voisine pas gratuitement avec la figure de saint Jérôme. Il ne s'agit pas seulement d'évoquer la vie sereine et confortable de l'érudit chrétien, personnifiant la vie contemplative. Au contraire, cet emblème du confort, pris de façon littérale, fournit bien souvent un attribut de sommeil et de paresse, comme nous avons pu le voir dans la gravure de Brueghel, *Desidia* (ill. 36), et dans le *Songe du Docteur* de Dürer¹¹¹⁴, également appelé *La Tentation du Paresseux* (ill. 37) : « la paresse est l'oreiller du diable ».

Nous avons examiné plus haut le sens théologique de ce dicton populaire, répété à travers cet autre formule : « l'oisiveté est mère de tous les vices ». L'oreiller qui sert d'emblème à la paresse donne naissance à la gourmandise et à la luxure, selon une concaténation des péchés liés aux tentations charnelles. Dans sa méditation sur la *Tristesse du Christ*, Thomas More glose la négligence des apôtres et de tout chrétien par cette métaphore : « c'est bien là la bonté de Dieu, nous qui sommes négligents et profondément endormis sur un oreiller de péchés, il nous dérange de temps en temps, nous secoue, nous bouscule et il s'ingénie à nous réveiller par les tribulations »¹¹¹⁵. À l'inverse, sainte Catherine de Sienne dormait, en son temps, à même le sol dans une chapelle privée, située dans la demeure de ses parents. Un oreiller de pierre sculpté, dur et froid, maintenait durant le sommeil son endurance ascétique et la continuité vigilante de sa prière. Or c'est précisément de vigilance qu'il s'agit à travers la figure de saint Jérôme. Ce dernier offrait aux humanistes du Nord et du Sud le modèle d'un théologien lettré, d'un érudit chrétien se dédiant tout entier à la *vita contemplativa*. Dans la gravure de 1514 (ill. 257), la vie studieuse et contemplative dont Dürer fait l'éloge à travers Jérôme, passe par l'espace symbolique du *studiolo* et non plus par celui de la cellule monastique. Il s'agit de donner ses lettres de noblesse et son visage moderne à l'*otium* chrétien, temps spirituel et loisir studieux, mais non pour autant oisiveté ou paresse. Cet éloge de l'*otium* sollicite au contraire la critique de l'*otiositas*, à laquelle succombe précisément le docteur du *Songe* de Dürer. L'oreiller, attribut pernicieux et peccamineux se change en coussin, ornement d'un cadre de vie studieux, entièrement dévolu à l'activité intellectuelle et contemplative, dont rien ne doit déranger le recueillement et le silence feutré. Les coussins du *studiolo* reprennent les volumes et le rythme des rochers du désert. Ils ponctuent l'espace de leurs formes informes, loin de traduire les pesanteurs d'un sommeil de paresse. Auxiliaires de la lecture et de l'écriture, ils accompagnent de manière concrète et symbolique le travail du penseur, au lieu de l'inviter aux délices coupables de la sieste.

Les coussins de saint Jérôme s'inscrivent dans la lignée des rochers de pénitence et de d'insomnie et forment le contrepoint studieux de l'oreiller de paresse. De la roche au coussin, le monde minéral se métamorphose. Il s'adapte au *studiolo* et tisse un écrin de silence, propice à la contemplation. Du désert au cabinet de curiosité, la pierre devient singulière, magique et précieuse : le bézoard soigne la mélancolie. Les rapports variés qui unissent le monde minéral à l'acédie et à la mélancolie d'une part, au sommeil, à l'oisiveté ou à l'*otium* d'autre part, trouvent une expression particulièrement forte dans la pensée de Charles de Bovelles.

b. *L'acédie selon Charles de Bovelles, un repli anthropologique*

Dans les premiers chapitres du *Livre du sage*, le philosophe donne en effet une ampleur inégalée aux correspondances qui unissent la pierre, le sommeil et l'acédie. La régression léthargique et minérale qui menace l'homme l'empêche non seulement de réaliser sa vocation la plus haute mais fait peser sur l'ensemble du cosmos le péril d'un repli analogue. Ce retour aux confins du néant originel offre une puissante variation métaphysique sur le thème de la fin du monde¹¹¹⁶.

1114 *Mélancolie : génie et folie en Occident*, éd. cit., p. 92. Banc garni de coussins, motif du « sommeil injuste ».

1115 Thomas More, *op. cit.*, pp. 70-71.

1116 Pourtant, la régression ne peut aller jusqu'au néant. La matière et l'étant déterminé qu'est la pierre s'en distinguent.

Charles de Bovelles établit une correspondance ouverte entre l'être, le sommeil, l'*acedia* et les états, physiques et moraux, les plus affaiblis : le vice ou le péché, l'enfance (premier âge ou stade fœtal), l'ignorance, la folie, la sauvagerie et l'écriture (la lettre). À l'homme parfait qu'est le sage, miroir spirituel du monde, figure idéale d'un savoir absolu, correspond l'élément du feu, la vertu, la culture, l'âge adulte, la maturité ou « quatrième âge », la station debout, la bipédie, etc. C'est donc au sage que revient, à proprement parler, le nom d' « homme », tandis que l'enfant dans la matrice, le paresseux ou l'insensé ressemblent plus à des pierres qu'à des hommes, par le repliement de leur corps, de leur conduite ou de leur pensée. Les deux stades intermédiaires, entre le fœtus et l'adulte, la pierre et l'esprit, sont le deuxième stade de la petite enfance – le nourrisson que sa mère allaite est comparé à la plante – et le troisième stade de l'enfant qui marche – la motion à quatre pattes le rend comparable à l'animal, dont la tête reste penchée en direction du sol. En droit, seul l'homme adulte qu'est le sage se dresse debout et porte son regard vers le ciel. Au stade du nourrisson, correspondent également l'élément « eau », le vice de gourmandise et la fonction nutritive de l'âme (croissance et vie). L'air, la luxure et la sensibilité renvoie à l'enfant qui marche à quatre pattes et à la figure de l'insensé. Cette hiérarchie de correspondances élabore le lien fondamental entre l'homme et le monde, microcosme et macrocosme, pris dans un échange de reflets : « il y a autant de degrés entre les hommes qu'entre les choses sensibles »¹¹¹⁷

De manière plus générale, Charles de Bovelles reprend l'idée ancienne de la *scala naturae* et la distinction des quatre règnes ou niveaux ontologiques – minéral, végétal, animal et humain – développée par la tradition philosophique antique, notamment stoïcienne¹¹¹⁸ et néoplatonicienne¹¹¹⁹. Il importe de souligner dans cet héritage la dimension active et cohérente propre aux quatre niveaux : le règne minéral ne vaut pas seulement comme métaphore négative et privative, il sert de soubassement aux autres règnes qui l'intègrent. Le corps humain possède sa propre unité minérale à travers l'ossature, substrat donnant l'être au corps. Il possède également une part végétale : les ongles et les cheveux, qui continuent de vivre et croître par eux-mêmes, et une part animale, les cinq sens liés à la sensibilité. L'animal rationnel que constitue l'homme ne saurait exister sans ces degrés inférieurs. En outre, chaque règne possède une unité propre. La pierre n'est pas un simple agrégat de matière, mais elle suppose une force de cohésion interne, un rythme unificateur.

Dans le *Quod Deus sit immutabilis* (VII, 35), Philon d'Alexandrie reconnaît aux pierres et aux morceaux de bois une structure « pneumatique », celle d'un « souffle qui revient sur lui-même ». Mais loin d'associer le sommeil au règne minéral, Philon voit dans la « double course continue et sans défaillance de la structure » un modèle pour la course athlétique des jeux triennaux. La métaphore léthargique intervient plus loin dans le texte, lorsque le philosophe s'intéresse au règne végétal :

À l'époque du solstice d'hiver, les feuilles mortes se répandent sur le sol ; ce que sur les rameaux, les agriculteurs appellent des yeux, se ferment, comme chez les animaux ; les nœuds de croissance obturent tous leurs pores, car la nature se replie alors sur elle-même et se repose, afin de reprendre son souffle, comme un athlète après la mise en train, et de rassembler toute sa vigueur pour affronter de nouveau les combats coutumiers. Or, ceci se produit au printemps et en été. Comme si elle s'était réveillée d'un profond sommeil, la nature ouvre les yeux, soulève les paupières de ses pores pour les dilater et enfante tout ce dont elle est enceinte : feuilles et rameaux, vrilles et sarments, fruit enfin.¹¹²⁰

1117 Pensée scalaire inspirée du Pseudo-Denys, ici liée à l'idée d'universelle récapitulation des règnes en l'homme, conception développée notamment par Origène, Jean Scot Erigène, Nicolas de Cues et Pic de la Mirandole.

1118 Cf. *Stoicorum Veterum Fragmenta* II, 1013 ; Sextus Empiricus, *Adversus Mathematicos*, IX, 81. Cf. Bernard Besnier, « La conception stoïcienne de la matière », *Revue de Métaphysique et de Morale*, 2003/1, pp. 51-64.

1119 Notamment chez Philon d'Alexandrie (*Quod Deus sit immutabilis*, VII, 35 et *Legum Allegoriae* II, 22-23) et chez Porphyre (*De l'Abstinence*, Tome III, Livre IV, 9). Nous remercions Adrien Lecerf pour ces précieuses références.

1120 Philon d'Alexandrie, *De Gigantibus, Quod Deus sit immutabilis*, introduction, traduction et notes par A. Mosès, Paris, Cerf, 1963 : *Quod Deus sit immutabilis*, VII, 38-39, pp. 80-83.

Ce passage de Philon d'Alexandrie donne une idée de l'héritage sélectif, du choix et des transformations, réalisés par Charles de Bovelles dans le *Liber de sapiente*. En effet, s'il reprend l'idée des quatre règnes corporels et celle de leur continuité hiérarchique, c'est au sein d'un nouveau système de correspondances qui assigne le sommeil au règne minéral. Un tel sommeil porte dès lors le double signe de la chute et de la promesse anthropologiques. L'endormissement menace de réduire l'homme au caillou, mais, en retour, une certaine fécondité travaille le sommeil des pierres.

Selon le premier sens, le risque léthargique, minéral et acédiaste, correspond pour l'homme à une menace, sinon d'inhumanité, du moins de chute abyssale le faisant descendre au degré le plus bas de son humanité. Alors, l'ensemble des puissances que l'homme recèle perdent toute actualité et l'homme, rendu semblable au caillou, se contente « d'être », sans être véritablement humain, sans même sentir ou vivre comme un animal ou une plante. Il « s'endort » et sombre dans un état d'insensibilité, un état de mort spirituelle. Le chapitre I du *Livre du sage* peint le tableau cauchemardesque de cette chute vertigineuse :

Dernière de toutes [les passions mauvaises], la paresse [*acedia*] met l'homme au dernier rang et le rend semblable aux pierres. En effet, de même que ces pierres qui demeurent fixées au dernier rang (de la création), ne possèdent rien d'autre que l'être et qu'il ne leur est donné ni d'exercer la moindre fonction naturelle, ni de se mouvoir par elles-mêmes, de même tous ceux que possède ce phénomène monstrueux de la paresse, dorment d'un sommeil sans trêve, sont écartés de tout acte et de toute œuvre, se tiennent immobiles à la façon des cailloux, comme si la mère nature leur avait imparti l'être seulement, sans aucune force manifeste ni aucun pouvoir d'agir de manière louable. Ces gens en effet se montrent plus que quiconque ingrats envers les dons de la nature, eux qui n'exercent aucune de leurs forces naturelles : profondément déraisonnables dans leur raison même, insensibles dans leur sentiment, inanimés, déjà morts et stériles dans leur vie, oisifs, inertes et immobiles en leur être ¹¹²¹.

La réflexion de Charles de Bovelles dépasse la traditionnelle critique morale et religieuse de l'acédie. Ce qu'il met au jour dans ce passage, c'est le risque d'un repli catastrophique, pour l'homme et pour son monde. En effet, l'anthropologie du *Liber de sapiente* se fonde sur un principe eschatologique et sotériologique de sagesse, où l'expérience, la mémoire et le savoir humains peuvent et doivent redoubler, transformer et sauver le monde sensible, en faire un monde intelligible second, comme l'analyse le chapitre XX :

Comme tout être sous le ciel est sensible, Dieu a prévu pour le monde sensible une région intelligible dans la pensée humaine. En celle-ci se cache en vérité tout l'éclat rationnel des choses et leur rayonnement spirituel ; en elle, comme en tous les carrefours du monde sensible, viennent et soufflent de toutes parts les vents du monde ; en elle enfin de l'évaporation et de l'exhalaison du monde se condense et se constitue la nuée raisonnable et lumineuse du sage : sa précipitation en rosée ou en ondée, revigore l'esprit humain, désormais égal au monde, de la richesse intellectuelle de toutes choses et lui permet de cette façon (...) de se déployer en une seconde région intelligible.¹¹²²

L'homme constitue un « second monde intelligible : raisonnable, dérivé et fécond »¹¹²³, sous le ciel, premier monde intelligible, et sur la terre, monde sensible auquel son corps appartient. Placé à la charnière des mondes sensible et intelligible, le sage constitue par son âme et son corps « l'attache, le lien, le nœud, la liaison de l'un et de l'autre »¹¹²⁴ monde. Son corps propre offre au monde sensible un signe et une promesse de salut, car l'âme est au corps, ce que l'homme sage est

1121 Charles de Bovelles, *Le Livre du sage* (1511), trad. du latin par Pierre Magnard, Paris, Vrin, 2010, p. 27.

1122 Charles de Bovelles, *Le Livre du sage*, éd. cit., p. 90.

1123 *Ibid.*

1124 *Ibid.*

au monde sensible : un principe de vie actuelle et de gloire éternelle. Bovelles fait ainsi de l'homme un second Dieu sur terre, *Deus in terris*, porteur, par sa possible sagesse, de la métamorphose et de la rédemption du monde sensible en monde intelligible second. D'où l'importance de l'avertissement, ouvrant le *Livre du sage* par l'image de la chute léthargique et minérale. Au deuxième chapitre du *Livre du sage*, la vision cauchemardesque de la pétrification acédiaste opère sous la forme dynamique d'une retombée vertigineuse, accélérée, conduisant l'homme à une résorption radicale dans le ventre de la terre :

Celui enfin que la paresse [*acedia*], boue et débris de tous les vices, a contraint, enseveli qu'il est sous de mols édredons, à s'abstenir de toute œuvre humaine, est, pour son malheur, rejeté du feu d'en haut dans le débris et la boue des éléments primordiaux, c'est-à-dire dans le fond de la terre, pour devenir, sans aucune injustice, parfaitement semblable aux minéraux inertes et à la terre également immobile. Ce qui est purement et simplement, est comparable à la terre : ce qui vit, à l'eau ; ce qui sent, à l'air ; ce qui comprend, au feu. C'est un fait que les choses, qui n'ont que l'être, sont comme les pierres : elles sont d'elle-mêmes inertes, informes, inorganiques, indifférenciées, à même la terre – comme dans le sein de la mère universelle – où elles se dissimulent, se cachent et sont ensevelies.¹¹²⁵

Il s'agit, à la manière des volets refermés d'un retable, de peindre la grisaille d'un retour à l'incrée, pour exalter, par la suite – retable et livre ouverts, multicolores – la vision magnifiée de la vocation de l'homme, devenu sage. La vision eschatologique du paradis ne fait qu'une avec le paysage de la sagesse, monde intelligible second¹¹²⁶. Bernard Grœthuysen décrit cette vocation du sage, en commentant le *De Intellectu* de Charles de Bovelles :

C'est à l'Homme de ramener le monde à ses premières origines ; il refait la création en sens inverse. [...] L'Homme, par son humanité, se trouve indissolublement lié à la terre ; c'est son monde à lui, il en porte la responsabilité. Aussi faut-il qu'il parcoure le monde sublunaire, sans jamais se reposer, afin que rien de ce qui se présente à lui ne l'attende en vain. Tout objet veut être retenu, afin de reposer dans sa mémoire. Et dans sa mémoire, il se formera alors un autre monde, dans lequel, comme dans un miroir, toutes les choses se reflètent. Elles y reposent l'une à côté de l'autre, comme dans une seconde nature, afin que l'Homme puisse les contempler à son aise et les dénommer, ramenant chaque image à son idée propre. [...] Aussi rien ne doit demeurer sans être pensé. Tout objet fait appel à l'intelligence humaine, son complément nécessaire, car, abandonné à lui-même et ne trouvant personne pour le penser, bientôt il s'évanouirait et se perdrait dans le néant, faute d'avoir, en sa propre nature, la puissance d'exister et de durer. [...] Et non seulement, après la mort, le corps ressuscitera, mais l'Homme retrouvera dans l'éternité son chez soi, le monde qui était le sien. Ainsi l'âme aura de nouveau son corps, et l'Homme, sa demeure. [...] Il faut que nous veillions à tout ce qui se passe (sur terre), afin qu'avec le temps, elle soit tout entière à nous, et que revivant dans notre esprit, elle devienne notre pensée. Il faut au monde fini un Dieu fini, il faut à la terre un Dieu terrestre et mortel [...].¹¹²⁷

Le commentaire de Grœthuysen éclaire la dimension dramatique et la portée cosmologique de la vocation humaine. Le pèlerinage universel du savant à travers le monde prend la valeur d'un sacerdoce intellectuel. Le sage a bien pour vocation de « sauver le monde » en faisant accéder chaque objet au rang d'idée. Pour autant, lorsqu'opère la résorption tellurique, lorsque l'homme se contente d'exister sans devenir sage, lorsque la folie le menace de retomber en enfance, il semble peu précis de parler d'un évanouissement du monde dans le néant. En effet, le repli du sommeil et

1125 Charles de Bovelles, *op. cit.*, p 29.

1126 A la manière du triptyque de Hieronymus Bosch, *Le Jardin des délices* (1503) se refermant sur le diptyque en grisaille d'un monde ambigu, inchoatif (troisième jour de la Création) ou apocalyptique.

1127 Bernard Grœthuysen, *Anthropologie philosophique*, Paris, Gallimard, 1953, pp. 197-198.

de l'acédie réduit l'homme au stade minimal des pierres, enfouies dans le ventre de la terre – état comparable à la lettre d'une écriture que l'esprit n'aurait pas encore animée, à la vie embryonnaire sur le point de croître et à l'ignorance de celui qui peut apprendre et savoir. Il s'agit d'un stade premier, inchoatif. Le repli de la folie et de la paresse menace l'homme d'une régression, non d'une mort spirituelle. En un sens, il y va d'un retour aux latences d'un sol encore ou déjà fertile, non d'aphasie, de sénilité ou d'anéantissement. L'homme qui s'endort métaphoriquement cède à la tristesse et à la négligence de l'acédie. Il sombre dans le désespoir mélancolique et renonce au grand œuvre du savoir rédempteur. En ce sens, l'acédie renverse l'ordre du monde, en inversant le mouvement de la mission humaine. Elle en retourne la dynamique vers l'inférieur et l'intérieur, tend vers le cœur terrestre de la matière.

Mais subvertir la vocation du sage ne revient pas à l'éradiquer. Lorsque l'homme se replie sur lui-même, au point de ressembler au caillou, il se tient alors en réserve. Ce repli catastrophique assèche le monde sensible dans l'immédiateté d'une nuit sans éclat. Il empêche sa résurrection en « ondée » ou « rosée » et retarde l'aurore du nouveau monde intelligible. Mais ce retrait nocturne n'anéantit pas le monde sensible purement et simplement. Il en retarde la renaissance à travers l'abandon, réserve latente. Le monde sensible demeure suspendu au « presque rien » de la matière. L'image de la terre rétractée, ravalée en elle-même à l'état inchoatif, renvoie aux pages du *Livre du néant*, où Bovelles distingue précisément la matière du néant, le « presque rien » du rien lui-même. En outre, l'être même du néant permet l'être du monde, la séparation, qu'il opère entre l'Un divin et le monde créé, s'avère féconde et fondatrice. Si donc l'acédie enveloppe l'homme et le monde d'un sombre dais nocturne, ce dernier recèle encore les possibles déterminations de la matière. Et le rythme propre au monde minéral, loin d'équivaloir au néant originel, constitue lui-même une source de distance et de distinction dynamiques. Si le repli mélancolique de l'homme sur lui-même relève bien du désespoir, alors il s'agit d'un renoncement individuel et temporaire, enveloppant sa propre relève en son sein. La vocation du sage s'adresse à l'humanité toute entière, elle demeure encore, latente, dans le repli du désespéré. Ici, les métaphores et les correspondances font apparaître une même ligne de réserve, en filigrane. La pierre, comme l'homme qui dort, diffère du néant, qu'il s'agisse de ce qui n'est pas encore ou de ce qui n'est déjà plus. Et le néant lui-même contribue à la création *ex nihilo* du monde.

Dans sa définition du règne minéral, Philon d'Alexandrie soulignait l'indéfectible mouvement pneumatique de la structure – à partir du centre, en direction du centre – modèle idéal pour la course des athlètes. Cette disposition active, Porphyre en fait la « nourriture » de la pierre, la nourriture étant « ce qui maintient chaque chose dans son être »¹¹²⁸. Chez Bovelles également, le règne minéral « est ». La pierre est plus que « rien », plus qu'un agrégat d'éléments divers et sans lien, *a fortiori* l'homme devenu comme une pierre. Le règne minéral suppose une première unité, une première tension ontologique, à l'œuvre dans l'homme qui l'imite et se replie en lui-même.

Cette mise en réserve présente cependant un risque : l'endormissement dans le mol édreton de la matière rencontre l'image de l'ensevelissement. Le sommeil anthropologique s'apparente à la mort, il n'anéantit pas le monde sensible mais suspend, retarde et délaisse sa résurrection en monde intelligible. Il ne détruit pas le monde sensible, mais ne lui donne pas non plus la seconde vie, éternelle et intelligible, qu'il pourrait lui offrir.

Cette double métaphore, où l'endormissement se mêle à l'ensevelissement gagne la figure des apôtres, « ensevelis » [*sepolti*] selon l'Arétin dans le sommeil et l'angoisse du deuil, vivantes images de la mort. Cette métaphore du dormeur enterré ne s'inscrit pas seulement dans une critique morale de la paresse, mais dans une description psycho-physiologique de la tristesse funèbre, épuisante et soporifique. Le sommeil qui s'enracine dans ces affects particuliers – tristesse, acédie,

1128 Porphyre, *De l'Abstinence, Tome III, Livre IV*, texte établi, traduit et annoté par Michel Patillon et Alain Ph. Segonds, avec le concours de Luc Brisson, Paris, Les Belles Lettres, 1995, IV, 9, p. 35 : la nourriture sera, pour la pierre, « ce qui lui donne de subsister et de garder sa cohésion », pour la plante « ce qui la maintient en état de croître et donner son fruit, et pour le corps de l'animal ce qui sauvegarde sa constitution »

mélancolie – possède la réserve dissimulée, la fécondité latente des pierres. En ce sens, les apôtres endormis à Gethsémani sont pétrifiés dans cet état de latence qui renvoie au sommeil originel d'Adam, premier homme dont le crâne repose au pied de la croix, sur le mont Golgotha. Autre montagne, autre rocher. La torpeur d'Adam lors de la création d'Eve – « *tardemah* » en hébreu – est plus et moins qu'un sommeil, nous l'avons remarqué. Tertullien y voit une figure de la mort et de la Résurrection du Christ. L'homme nouveau, sauvé par le sacrifice du Christ, réveille le vieil homme de son sommeil de péché. Il s'agit également d'un retour au stade inchoatif et matriciel, propice à la genèse d'Eve, créature émergeant de la créature.

À l'instar de la torpeur adamique, le sommeil des apôtres possède l'élément d'une latence ou disponibilité, d'où émerge l'abandon même du Christ en prière. Dans la figure du Christ orant, que Dürer dessine et grave à plusieurs reprises, la prosternation change le sommeil prostré en envol. Comme le montre à son tour Thomas More, le sommeil des apôtres tend aux fidèles un miroir fait de menace et d'espoir, dont la « tristesse du Christ » fait luire les reflets contraires.

c. De la Transfiguration à la Résurrection : éveil de révélation, sommeil d'ignorance.

Le récit et les représentations du sommeil des apôtres entrent en correspondance avec d'autres moments de l'Évangile, en particulier la Transfiguration et la Résurrection. Lors de la Transfiguration du Christ, l'accablement des apôtres, jetés au sol, traduit la violence de la vision, tandis que dans les peintures de la Résurrection, le sommeil des soldats, ou leur accablement près du saint Sépulcre, approfondit la métaphore d'une mort absolue, physique et spirituelle. Dans ces deux cas, pourtant fort distincts, l'analogie passe par la figure du sommeil ou celles, voisines, de l'évanouissement et de la perte de connaissance.

Lors de la Transfiguration et de l'Agonie au Jardin des Oliviers, ce sont les mêmes apôtres qui suivent le Christ : Pierre, Jean et Jacques. Le lien qui unit leur évanouissement au sommeil traverse les lieux et les temps. Le paysage rocailleux de Gethsémani fait parfois écho, dans la peinture, au mont Tabor où survient la Transfiguration (ill. 258b-266).

L'épisode de la Transfiguration intervient après le miracle de la multiplication des pains, au moment où le Christ annonce, à plusieurs reprises, sa mort et sa résurrection prochaines. La scène précède donc la Passion du Christ, mais préfigure sa résurrection. Elle opère une révélation et un arrachement, par l'apparition surnaturelle du Christ et son puissant effet sur les apôtres. Le passage est relaté dans les trois Évangiles synoptiques (*Matth.* 17, 1-9 ; *Marc* 9, 1-9 ; *Luc* 9, 28-36). Le Christ est révélé dans toute sa gloire aux apôtres qui sont bouleversés et transportés par la violence de la vision. Les signes sont nombreux. Le visage et les vêtements du Christ étincellent comme ceux de Moïse lorsqu'il descendit du mont Sinaï – « blancs comme la lumière » (*Matth.* 17, 2), « d'une blancheur aussi éclatante que la neige » (*Marc* 9, 2). Son corps apparaît dans toute sa gloire, il annonce celle des bienheureux à la fin des temps. Elie et Moïse entourent Jésus et entrent en dialogue avec lui, le portant au-dessus du temps historique et sensible pour divulguer sa nature céleste et sa charge messianique¹¹²⁹. Une nuée aveuglante s'abat sur les apôtres, tandis qu'une voix, jaillie du Ciel, proclame : « Celui-ci est mon Fils élu, écoutez-le ».

Dans les peintures, une composition étagée oppose le sol au mont rocheux, traçant une frontière entre le plan matériel, terrestre et le plan surnaturel, céleste – ainsi chez Duccio dans la *Maestà* (ill. 258b) et chez Bellini dans les deux *Transfigurations*, conservées à Venise (ill. 260) et à Naples (ill. 261). Les représentations de la Résurrection reprennent généralement cette composition binaire entre Ciel et sépulcre. Le détail de la roche, stratifiée, fissurée, parfois érigée dans un bloc blanc immaculé – dans la fresque de Fra Angelico (ill. 259) – est ainsi mis en exergue. Mais d'autres solutions picturales, complémentaires ou concurrentes, expriment la transcendance glorieuse du

¹¹²⁹ La figure d'Elie est ensuite directement liée à celle de Jean le Baptiste, en tant qu'antétype. L'Évangile de Luc précise que les deux Prophètes apparaissent également en gloire et parlent avec le Christ de sa mort prochaine et de sa résurrection.

corps christique et la plénitude surnaturelle propre à cette épiphanie. À San Marco, Fra Angelico place les visages sans corps de Moïse et d'Élie sur le fond doré du ciel et le Christ dans une mandorle blanche, auréolé du nimbe crucifère, les bras ouverts dans la posture du crucifié. Le Pérugin reprend ce dispositif symbolique, en faisant flotter le corps du Christ et la mandorle au-dessus de la montagne, adoucie en simple courbe sur l'horizon (ill. 262). À partir du XVI^e siècle, le motif de la nuée divine prend l'ampleur d'un phénomène météorologique surnaturel, parfois associé à une légère sustentation, voire à l'envol et à la lévitation du Christ, de Moïse et d'Élie, parfois à l'étagement vertical du sol, de la montagne et de la nuée. Dans ce cas, les corps du Christ, de Moïse et d'Élie entrent en gloire à travers la région céleste de la nuée, hors du monde terrestre. Ce dispositif apparaît, avec de nombreuses variations, dans les peintures de Lorenzo Lotto (ill. 263), de Raphaël (ill. 264), de Gérard David (ill. 265) et de Véronèse (ill. 266). Chez ce dernier, la nuée fait irruption sur la montagne et l'occulte partiellement jusqu'à faire disparaître, à mi-corps, l'un des apôtres, et porter les figures dynamiques du trio céleste.

Dans la plupart des représentations de la scène, du XV^e au XVI^e siècles, la force de la vision passe par le renversement au sol et la gestuelle défensive des apôtres éblouis. Cet accablement s'apparente étrangement au sommeil dans la peinture de Bellini conservée au Musée Correr (ill. 260). Pierre, reconnaissable à sa barbe blanche, est assis, renversé sur le sol. Il masque ses yeux aveuglés de la main gauche, tandis que Jean – imberbe, les cheveux bouclés – gît de tout son long et se relève péniblement en détournant le regard. Au bas de la montagne, Jacques repose, couché sur son flanc droit. Il semble avoir été soudainement plongé dans un profond sommeil. Ce choix de Bellini peut d'abord surprendre : pourquoi représenter le sommeil des apôtres au moment même où la nature divine de Jésus leur est pleinement révélée ? Pourtant, l'artiste suit de près l'*Évangile de Luc* (9, 32), plus précise que les autres à ce sujet. Transfiguré, le Christ s'entretient avec Moïse et Élie sur la montagne, pendant ce temps :

Pierre et ses compagnons étaient accablés de sommeil [*gravati erant somno*]. S'étant bien réveillés [*et evigilantes*], ils virent sa gloire [*viderunt maiestatem eius*] et les deux hommes qui se tenaient avec lui.¹¹³⁰

Dans ce passage, la révélation passe par la figure du réveil, physique et spirituel. Ce que la peinture de Bellini présente simultanément, le récit évangélique permet de l'ordonner dans le temps : depuis le sommeil de Jacques au pied du mont Tabor jusqu'à la vision éblouie de Pierre, en passant par le brutal réveil de Jean. Le sommeil trop humain des apôtres s'oppose à la divine splendeur du Christ. Pourtant, il ne leur interdit pas, comme au Jardin des Oliviers, d'accompagner le Christ dans sa prière, ni d'accéder à la vision de son corps glorieux pour certains gardiens du Tombeau. Pesante mais temporaire, la somnolence des apôtres au Mont Tabor figure le manque ou la tiédeur de la foi. Leur réveil possède le sens spirituel d'un accès au mystère. La vision du Christ en gloire dessille les yeux des apôtres. Elle ne relève pas du songe, mais de l'éveil de la foi¹¹³¹.

De façon plus générale, la Transfiguration, L'Agonie du Christ et la Résurrection constituent les jalons dramatiques principaux de la Passion, une manière de triptyque, où les événements s'annoncent et se répètent, non sans variations et déplacements. Ce qui entre en jeu, à chaque fois d'une manière nouvelle, c'est la double nature du Christ et sa mission salvatrice. La Transfiguration l'annonce avec force, l'Agonie la met à l'épreuve et la Résurrection en montre le triomphe. À chaque

1130 *Luc* 9, 32, *Jérusalem*, p. 1496, *Vulgate*, vol. VI, p. 360. La Vulgate maintient une certaine ambiguïté en employant le participe présent *evigilantes*. Les apôtres voient-ils le Christ transfiguré *en se réveillant* ou bien *en se maintenant éveillés* ? En effet, *evigilare* signifie non seulement « s'éveiller, se réveiller », mais aussi « veiller, s'appliquer, travailler sans relâche ». La proposition qui précède – *gravati erant somno* – plaide en faveur du réveil.

1131 Dans les Évangiles, le passage qui suit expose précisément ce problème. Il s'agit de la guérison de l'enfant épileptique et possédé. Les apôtres demandent au Christ pourquoi ils n'ont pas réussi à chasser le démon. Jésus met en cause leur manque de foi et leur indique la voie ascétique, celle du jeûne et de la prière (*Matth.* 17, 19-20). L'*Évangile de Marc* ne souligne que le second point (*Marc* 9, 28) et Luc ne reprend que la formule commune aux Évangiles synoptiques : « race incrédule » (*Luc* 9, 41 ; *Marc* 9, 18 ; *Matth.* 17, 16).

fois pourtant, la composition se dédouble et la figure du témoin s'évanouit. En effet, que les apôtres soient vigilants (selon Matthieu et Marc) ou bien soudainement réveillés (dans l'*Évangile de Luc*), la Transfiguration du Christ les bouleverse, « l'effroi les ayant saisis » (*Marc* 9, 5). « Une nuée vint les couvrir de son ombre et les disciples furent saisis de frayeur tandis qu'ils entraient dans la nuée » (*Luc* 9, 34). En entendant la voix céleste révéler la divinité de leur maître – « celui-ci est mon Fils bien-aimé » (*Matth.* 17, 5) – ils « tombèrent la face contre terre et furent saisis d'une grande frayeur » (*Matth* 17, 6). L'*Évangile de Luc* décrit le réveil soudain qui précède la vision et donne à la voix divine la consistance visuelle d'une nuée. L'*Évangile de Matthieu*, en revanche, met l'accent sur la chute effrayée qui succède à la révélation divine, purement sonore. Éveil brutal, éblouissement, nuée, frayeur, chute – ces variantes indiquent le seuil d'une vision dont les limites vacillent.

À l'inverse, aucune vision ne vient ébranler Jean, Pierre et Jacques au Mont des Oliviers. L'ange porte la coupe de la Passion vers les lèvres du Christ en prière. Mais les disciples, loin d'être aveuglés par la visite angélique, dorment à poings fermés : à qui s'adresse cette vision ? Ici, nul témoin pour entrevoir et décrire ce vertigineux moment où le Christ seul est à l'agonie. Pourtant le dialogue avec l'ange reprend et déplace la rencontre du Christ avec Elie et Moïse. De manière dramatique, il inscrit la prière de Jésus au moment où son arrestation devient imminente, avant que l'irréversible ne se produise. Mais le drame qui se joue n'est pas seulement humain. Et, comme dans la Transfiguration, le dialogue avec l'ange possède la valeur d'une révélation. Il manifeste à nouveau la nature divine et la mission rédemptrice du Christ, à cette différence près que les témoins éventuels se sont endormis. Cette différence met le spectateur dans une situation problématique, entre la nuit noire des apôtres et la vision que fait surgir la peinture. Cette dernière montre ce qui n'a pu être montré, raconte ce qui n'a pu être raconté et fait du spectateur un veilleur, parmi ceux qui n'ont pu veiller.

La Transfiguration recèle déjà cette part d'invisible, à travers le motif de l'aveuglement. Ainsi, la vision indirecte – peinture sensible d'une gloire impossible à peindre – est portée par la métaphore de l'aveugle guéri dans la *Maestà* de Duccio. En effet, la prédelle, à l'arrière du retable, place côte à côte la guérison miraculeuse et la Transfiguration (ill. 258a & b) si bien que l'aveugle semble accéder en même temps au monde visible et à la vision du Christ en gloire. Il se retourne pour regarder en direction du panneau contigu et ce mouvement de conversion s'accompagne de l'orientation du bâton d'aveugle. La guérison de la cécité ne relève pas seulement du miracle, au sens historique. Sa figure vaut comme annonce de la béatitude, vision divine des bienheureux. Elle communique ainsi avec la Transfiguration, où le corps du Christ est manifesté dans sa gloire : visage transformé, vêtu de blancheur étincelante. Accéder à la vision traverse et transgresse l'ordre sensible de la vue. La métaphore de l'aveugle guéri préfigure l'éblouissement des disciples, devant la vision insoutenable du Christ en gloire. La Transfiguration transcende le regard et opère la guérison figurative d'une cécité toute spirituelle. Blancheur du soleil, ombre de la nuée – elle ôte la vue pour donner la vision.

L'épisode s'achève sur le silence des apôtres¹¹³² ou bien sur l'interdit temporaire du Christ : « Ne parlez à personne de cette vision, avant que le Fils de l'homme ne ressuscite d'entre les morts. »¹¹³³ La vision du Christ en gloire et la parole de Dieu, sortie de la nuée, sont également relatées dans la seconde épître de Pierre (1, 16-18). Faisant partie des « témoins oculaires [*speculatores*] » de la majesté du Christ, ce dernier compare la « parole prophétique » à « une lampe qui brille [*quasi lucernae lucenti*] dans un lieu obscur [*in caliginoso loco*], jusqu'à ce que le jour commence à poindre [*donec dies elucescat*] et que l'astre du matin [*et lucifer*] se lève dans [les] cœurs » des croyants [*oriatur in cordibus*]¹¹³⁴.

1132 « Ils gardèrent le silence [*et ipsi tacuerunt*] et ne rapportèrent rien à personne, en ces jours-là, de ce qu'ils avaient vu ». *Luc* 9, 36, *Jérusalem*, p. 1496, *Vulgate*, vol. VI, p. 360.

1133 *Matth.* 17, 9, *Jérusalem*, p. 1439. Cf. également *Marc* 9, 9.

1134 *Seconde Épître de Pierre* 1, 16-19, *Jérusalem*, p. 1762, *Vulgate*, vol. VI, p. 1262.

L'iconographie de la Résurrection se confronte à son tour au problème du témoignage. Les trois apôtres ont alors disparu, mais les corps des soldats – deux (dans les ivoires médiévaux, ill. 268-270), trois ou quatre (dans le théâtre des Mystères), plus rarement réunis en une foule (ill. 282) – gisent renversés ou couchés autour du tombeau, d'où émerge le Christ ressuscité. Deux iconographies se distinguent et se constituent progressivement. L'une présente les soldats renversés, violemment foudroyés par le mouvement surnaturel de la résurrection. L'autre les montre profondément endormis autour du tombeau, baissant la garde de leur vigilance, avec parfois l'un des gardes éveillé ou réveillé. Certains peintres choisissent d'ailleurs ce moment intermédiaire, où les corps à demi étendus et les gestes terrifiés des soldats témoignent du choc violent qui vient soudain de les réveiller. Variante ou troisième type iconographique, le réveil des gardiens garde la marque du sommeil qu'il défait. Le plus célèbre exemple du premier groupe iconographique est sans doute celui du Retable d'Issenheim peint par Grünewald (ill. 288). Les soldats en armure s'effondrent ou se renversent, victimes d'une invisible et violente commotion, tandis que le Christ surgit hors du tombeau, ressuscité. Son corps blanc rayonne et s'envole, enroulé dans un drapé arc-en-ciel, jusqu'à se fondre dans l'astre surnaturel au milieu de la nuit. La composition se singularise par une étrange douceur. Les soldats paraissent avoir été saisis dans l'instant de leur effroyable chute, comme suspendus en apesanteur.

Dans le théâtre des Mystères, la scénographie établit un parallèle entre la chute des gardes autour du tombeau et celle des soldats lors de l'arrestation du Christ. Ce dernier épisode n'est relaté que dans l'*Évangile de Jean* :

Judas donc, menant la cohorte et des gardes détachés par les grands prêtres et les Pharisiens, vient là avec des lanternes, des torches et des armes. Alors Jésus, sachant tout ce qui allait lui advenir, sortit et leur dit : "Qui cherchez-vous ?" Ils lui répondirent : "Jésus le Nazaréen." Il leur dit : "C'est moi." Or Judas, qui le livrait, se tenait là, lui aussi, avec eux. Quand Jésus leur eut dit : "C'est moi", ils reculèrent et tombèrent à terre [*abierunt retrorsum et ceciderunt in terram*]. De nouveau il leur demanda : "Qui cherchez-vous ?" Ils dirent : "Jésus le Nazaréen." Jésus répondit : "Je vous ai dit que c'est moi. Si donc c'est moi que vous cherchez, laissez ceux-là s'en aller", afin que s'accomplît la parole qu'il avait dite : "Ceux que tu m'as donnés, je n'en ai pas perdu un seul." Alors Simon-Pierre, qui portait un glaive, le tira, frappa le serviteur du grand prêtre et lui trancha l'oreille droite. Ce serviteur avait nom Malchus. Jésus dit à Pierre : "Rentre le glaive dans le fourreau. La coupe que m'a donnée le Père, ne la boirai-je pas ?" Alors la cohorte, le tribun et les gardes des Juifs saisirent Jésus et le lièrent.¹¹³⁵

Dans les autres Évangiles, le récit de l'arrestation est plus court et ne fait pas mention de la chute des soldats. L'*Évangile de Luc* ajoute certains détails, comme la guérison par Jésus de l'oreille du serviteur du Grand Prêtre (*Luc 22, 51*), coupée par l'un des apôtres. Malchus et Pierre sont parfois nommés (comme dans l'*Évangile de Jean*), individualisés et retenus par la tradition iconographique¹¹³⁶. Le théâtre des Mystères développe ces différents motifs, en les réunissant parfois dans la même scène : le baiser de Judas, la présentation du Christ suscitant la chute des soldats, la colère de Pierre et la guérison de l'oreille. Au théâtre, le motif de la chute des soldats donne lieu à une étrange répétition, à la fois surnaturelle et comique. Les soldats tombent à la renverse, trois fois de suite¹¹³⁷, lorsque le Christ répond à leur question et dévoile son identité. La parole de Jésus prend l'aspect d'une épiphanie. Parmi nombre de textes, trois Mystères du XV^e siècle offrent des variations significatives sur ce thème : le *Mystère de la Passion* d'Angers, le *Mystère de la Passion* d'Eustache Marcadé et le *Mystère de la Passion* de Troyes. La troupe de gardes réunis par Judas n'est pas toujours individualisée mais, lorsque c'est le cas, les noms en langue vulgaire évoquent des figures hautes en couleurs. Le *Mystère de la Passion* d'Angers nomme

1135 *Jean* 18, 3-12, *Jérusalem*, p. 1558, *Vulgate*, vol. VI, p. 586.

1136 Cf. *Marc* 14, 47 ; *Luc* 22, 49-51 ; *Matth.* 26, 51-52.

1137 Variation sur le motif des trois endormissements auxquels succombent les apôtres à Gethsémani ?

le fameux « Malchus » (à l'oreille coupée), mais aussi « Grongnart », « Roullart », « Dentart », « Gadifer », « Claquedent », « Bruyant » et « Dragon »¹¹³⁸, auxquels le *Mystère de la Passion* de Troyes ajoute « Malcuydant », « Estonné », et « Goulu »¹¹³⁹. Le *Mystère de la Passion d'Eustache Marcadé*, en revanche, évoque plusieurs « juifs », rassemblés par localité : les juifs de Sidon, de Tyr ou de Jérusalem. Dans ce texte, les gardes juifs tombent à terre « comme morts » puis se relèvent et tombent à nouveau, trois fois d'affilée, lorsque Jésus répond à leur requête en se présentant comme « Jésus de Nazareth, le fils de Dieu »¹¹⁴⁰. La phrase possède l'effet d'une foudroyante révélation : elle fait apparaître la divinité de Jésus, au moment même où ce dernier la prononce face aux ennemis incrédules. La parole de Jésus prend une dimension performative, directement liée à la magie dans le *Mystère de la Passion* de Troyes. En effet, Judas s'adresse à la troupe des soldats pour décrire la parole et l'acte de Jésus en termes d'« enchanterie »¹¹⁴¹. Saint Jean se tourne alors vers les apôtres et souligne le « grand esbaÿsment » produit par cet acte de langage extraordinaire : « Ilz sont tous chez a la renverse/ au seul mot qu'il a proferé. » (vv. 7053-54)¹¹⁴². Les soldats renversés demeurent ahuris et voient dans cette magie l'œuvre du diable. « Quel diable nous a aterré ?/ Voicy bonne tresbucherie »¹¹⁴³, s'exclame Rouillart, repris en écho par Dantart, puis Gadiffer. Suite à leur seconde chute, saint Pierre se déclare à la fois épouvanté par cet acte surnaturel et réconforté de les voir ainsi amoindris. Dans le *Mystère de la Passion* d'Eustache Marcadé, les trois chutes n'empêchent pas les « juifs de Jérusalem » de tourner la faiblesse du Christ en dérision : « on dirait une jeune mariée. Regardez comme il est tout endormi ». Sans opposer aucune résistance, Jésus se laisse arrêter par les gardes juifs qui lui donnent quelques coups « pour le réveiller »¹¹⁴⁴.

La scène est représentée dans la peinture médiévale. Le retable aragonais conservé aux Cloisters montre trois soldats, tombés au sol dans leurs riches et lourdes armures (ill. 267a & b). Malchus tombe à demi renversé, les yeux fixes, tandis que Jésus guérit son oreille en la touchant de la main droite. Le deuxième soldat gît replié sur lui-même, son casque lui recouvre les yeux et masque en partie son visage. Le troisième est renversé sur le dos, la tête inclinée en arrière, paupières closes et bouche légèrement entrouverte. De manière significative, l'image fait suite à celle du Jardin des Oliviers. Les deux chutes sont mises en correspondance : celle des apôtres dans le sommeil (les trois proches de Jésus et les huit autres en contrebas) et celle des soldats lors de l'arrestation du Christ. Le lien qui unit les deux épisodes n'est pas seulement narratif, mais aussi thématique et formel. Il s'agit à chaque fois d'un évanouissement traduisant, par contraste, la grandeur et la divinité de Jésus. Le sommeil des uns et la chute des autres les attache, quelle que soit la différence spirituelle qui les sépare, à une même région d'humanité vulnérable, liée aux pesanteurs de la chair. Plus profondément, à travers cette correspondance, une métaphore se dessine et croise les formes jumelles des corps étendus. Comme si les apôtres chutaient dans le sommeil, comme si les soldats s'endormaient dans leur chute. Les deux formes de cette « chute léthargique » préparent celles des soldats lors de la résurrection. Ces derniers tombent alors violemment contre le sol, pendant que le Christ surgit au-dessus du tombeau ou bien s'endorment profondément – certaines compositions jouant précisément de la gémellité entre chute et sommeil. Entre ces deux états, la différence demeure pourtant et se charge de sens. En effet, l'iconographie de la chute confère à la scène une atmosphère d'invisible bataille, elle fait de la résurrection du Christ une victoire¹¹⁴⁵ non seulement sur la mort et le péché, mais aussi sur le monde juif et païen.

1138 J. Michel, *Le Mystère de la Passion* (Angers, 1486), éd. cit., p. 287.

1139 *Le « Mystère de la passion » de Troyes*, fin du XV^e siècle, éd. cit., pp. 695-700. Les noms de « Malcuydant » (littéralement « mauvais croyant ») et de « Goulu » en font des personifications du péché.

1140 La suite du texte nomme « Malchus » le serviteur du Grand Prêtre, frappé par Pierre.

1141 *Le « Mystère de la passion » de Troyes*, éd. cit., p. 700.

1142 *Ibid.*

1143 *Ibid.*

1144 *Ibid.*

1145 La métaphore « guerrière » de la résurrection comme « victoire » du Christ – liée à la « défaite » des soldats gardant le tombeau – transparait également dans le culte des instruments de la Passion, groupés en trophée, nommés « Armes du Christ » et composant le vocabulaire d'une héraldique chrétienne. Cf. L. Réau, *Iconographie de l'art*

L'iconographie du sommeil, quant à elle, forge la métaphore d'un monde endormi, insensible, aveugle et sourd, c'est-à-dire incapable de voir le Christ ressuscité. C'est elle que nous devons interroger, à la lumière des textes et des œuvres.

En effet, les variations figuratives et picturales sur ce thème sont d'autant plus grandes que l'épisode n'est pas raconté de la même façon dans les différents textes néo-testamentaires. Mieux, le texte des Évangiles ne mentionne à proprement parler aucun sommeil des soldats, autour du Tombeau, lors de la Résurrection. Comme pour le sommeil de Jean, ce motif correspond à une forme d'invention artistique. Revenons aux textes du Nouveau Testament. Le récit n'est pas toujours linéaire comme dans l'*Évangile de Matthieu* (27, 62 – 28, 15), mais prend également des formes elliptiques : parabole annonciatrice ou allusion rétrospective, ainsi dans la *Première Épître aux Corinthiens* (1 Cor. 15, 3-4). Les Évangiles synoptiques accordent une importance particulière à la découverte du tombeau vide par les Myrrhophores – saintes femmes venues purifier le corps du Christ à l'aube du premier jour. La tradition iconographique retient le motif des trois Marie : Marie de Magdala, Marie mère de Jacques et (Marie) Salomé, selon l'Évangile de Marc (*Marc* 16, 1). Dans cet Évangile, la grande pierre du sépulcre, déjà roulée sur le côté, laisse apparaître un jeune homme vêtu d'une robe blanche, assis à la droite du tombeau vide. Cet ange annonce aux saintes femmes la résurrection du Christ et sa venue en Galilée (*Marc* 16, 6-7). En revanche, aucune description de l'événement en lui-même n'apparaît dans les Évangiles de Marc, de Luc et de Jean et ces derniers ne disent rien non plus de la garde du tombeau, ni du sommeil des soldats.

C'est dans l'*Évangile de Matthieu* que le miracle est relaté de la manière la plus spectaculaire et directe (*Matth.* 28, 1-15). Le passage nous intéresse tout particulièrement puisqu'il fait du sommeil des soldats une preuve ambiguë de la résurrection du Christ. En effet, les grands prêtres et les pharisiens demandent à Pilate de faire surveiller le tombeau du Christ, afin d'empêcher les apôtres d'enlever le corps et de répandre ainsi la « fausse » rumeur de sa résurrection (*Matth.* 27, 62-65). Pilate refuse de leur fournir une garde, mais leur donne le droit de veiller eux-mêmes le tombeau. Selon l'Évangile donc, c'est à la garde des grands prêtres et des pharisiens que revient cette surveillance. La pierre est aussitôt scellée et les gardiens postés en faction (*Matth.* 27, 66). Mais le lendemain à l'aube, les saintes femmes venues laver le corps assistent à un « grand tremblement de terre [*terraemotus magnus*] » :

L'Ange du Seigneur descendit du ciel et vint rouler la pierre, sur laquelle il s'assit. Il avait l'aspect de l'éclair [*aspectus eius sicut fulgur*], et sa robe était blanche comme neige [*et vestimentum eius sicut nix*]. À sa vue, les gardes tressaillirent d'effroi [*Prae timore autem eius exterriti sunt custodes*] et devinrent comme morts [*et facti sunt velut mortui*].¹¹⁴⁶

Dans le récit évangélique, les gardiens ou « veilleurs »¹¹⁴⁷ ne s'endorment donc pas. Face au tremblement de terre et face à « l'Ange du Seigneur », ils sont terrassés par une peur et un évanouissement aussi soudains que surnaturels. L'Ange rassure alors les trois femmes et leur annonce la résurrection du Christ. Dans la joie, la nouvelle est alors transmise aux disciples, ainsi que l'indication de se rendre en Galilée pour retrouver Jésus. En outre, les messagères rencontrent le

chrétien, tome II : iconographie de la Bible, vol. 2 : Nouveau Testament, Paris, Presses Universitaires de France, 1957, pp. 508-509. Objets de dévotion auxquels étaient attachées de nombreuses indulgences, ces « armes » comportent, au XIII^e siècle, la couronne d'épines, la colonne et les verges de la Flagellation, la croix, les clous, l'éponge et la lance de la transfixion. S'y ajoutent, au XV^e siècle, les trente deniers de Judas, la lanterne de Malchus et son oreille, le coq du Reniement de saint Pierre, une tête qui crache et une main qui soufflette le Christ, l'aiguillère et le bassin du Lavement des mains de Pilate, le voile de Véronique, la robe sans couture, les dés du tirage au sort, le marteau, l'échelle et les tenailles de la Descente de croix, etc. Dans l'art religieux, ces instruments sont portés telles des armoiries par les anges.

1146 *Matth.* 28, 2-4, *Jérusalem*, p. 1456, *Vulgate*, vol. VI, p. 172. Le tremblement de terre apparaît seulement dans l'*Évangile de Matthieu* qui l'explique par la venue de l'ange.

1147 Pour une première approche de l'iconographie des soldats postés en « veilleurs » autour du tombeau, cf. L. Réau, *op. cit.* t. II, v. 2, pp. 549-550.

Christ lui-même sur le chemin du retour : « Jésus vint à leur rencontre : "Je vous salue", dit-il. Et elles de s'approcher et d'êtreindre ses pieds en se prosternant devant lui » (*Matth.* 28, 9). L'épisode s'achève sur le rapport que font les hommes de garde aux pharisiens. Les grands prêtres se réunissent ensuite avec les anciens et décident d'acheter le faux témoignage des soldats en leur donnant cette consigne :

Vous direz ceci : "Ses disciples sont venus de nuit et l'ont dérobé tandis que nous dormions [*nobis dormientibus*]." Que si l'affaire vient aux oreilles du gouverneur, nous nous chargeons de l'amadouer et de vous épargner tout ennui." Les soldats, ayant pris l'argent, exécutèrent la consigne, et cette histoire s'est colportée parmi les Juifs jusqu'à ce jour.¹¹⁴⁸

Le sommeil, contre lequel les soldats devaient au départ lutter pour surveiller le tombeau, se change en contre-preuve mensongère, en faux témoignage niant la Résurrection du Christ. Le cataclysme et l'apparition surnaturels, la frayeur et la brutale syncope des soldats, puis le constat du tombeau vide cèdent la place au récit fallacieux d'un sommeil ordinaire, donnant à la disparition du corps l'apparence d'un enlèvement stratégique. Le sommeil fournit une sorte de preuve négative, là où la vigilance interrompue ne peut donner de certitude positive¹¹⁴⁹. Du point de vue chrétien, l'effroi des gardes et leur syncope extraordinaire – ils « devinrent comme morts » – sont les signes du miracle. Du point de vue adverse, l'inconscience et la vulnérabilité temporaires du sommeil permettent aux juifs et aux païens de discréditer la thèse de la Résurrection.

Ce retour aux textes éclaire le premier type iconographique : la chute des soldats « vaincus » représente par une violente commotion leur brève « mort », conséquence du terrible effroi suscité par l'irruption du divin. Cette chute *succède* à la vision dont les gardes deviendront les faux témoins. Le second groupe iconographique semble, en revanche, plus ambigu puisque le sommeil correspond littéralement au faux témoignage, mais symboliquement à l'apparente « mort » des gardiens. Outre ce sens figuré, l'intervalle léthargique permet le réveil des soldats et, avec ce réveil physique, la possibilité d'un réveil spirituel intrinsèquement lié à la vision. Ce faisant, la peinture ne bouleverse pas seulement l'ordre temporel du récit, elle en modifie la substance. En effet, un rapide aperçu nous le montre déjà, ce n'est plus le tremblement de terre, ni « L'Ange du Seigneur » qui terrassent les soldats, mais le surgissement du Ressuscité lui-même, enjambant le tombeau (ill. 274-277, 281b, 283), dressé sur la pierre (ill. 282, 285-286) ou bien s'envolant, flottant dans le ciel (ill. 278-279, 287-291).

Plus proches du texte évangélique, les ivoiriers du Moyen Âge (ill. 268-270) retiennent l'image du tombeau vacant, des trois femmes et de l'ange, tout en l'associant au sommeil des gardiens. Une plaque d'ivoire du IX^e siècle, conservée aux Cloisters (ill. 268), montre les deux corps repliés des soldats endormis formant une seule et même colonne, tandis que l'ange crucifère montre aux trois Marie la béance du tombeau. Les soldats, « stratifiés » l'un au-dessus de l'autre dans la marge, semblent pétrifiés par le sommeil. Un bas-relief milanais du X^e siècle, de la même collection (ill. 269), privilégie le motif végétal : les gardes repliés sur leurs boucliers ondulent parmi les branches des arbres autour du tombeau. Le linceul apparaît dans l'ouverture du sépulcre. L'ange est assis en contrebas sur la pierre. Les Myrrhophores s'inclinent devant l'annonciateur de la résurrection, comme jadis les rois mages devant le Christ enfant. Une plaque du XII^e siècle (ill. 270), sculptée à Cologne dans un ivoire de morse, montre encore une troisième variation sur le thème. Les deux soldats dorment assis l'un contre l'autre, dans le soubassement droit de l'image et du tombeau. Leur échelle est plus petite que celle des femmes et de l'ange. Ici encore, le messenger céleste est assis sur la pierre mais celle-ci repose encore partiellement sur le tombeau rectangulaire,

1148 *Matth.* 28, 13-15, *Jérusalem*, pp. 1456-7, *Vulgate*, vol. VI, p. 174.

1149 L. Réau, *op. cit.*, p. 549. Si le sommeil des gardes fournit une contre-preuve (mensongère) de la résurrection, pour les chrétiens, il n'est cependant pas « certain que l'intention des artistes et des théologiens qui les guidaient était de représenter les veilleurs non pas endormis, mais éblouis, paralysés et « comme morts », suivant l'expression de saint Matthieu (28, 4), à la vue du revenant », comme l'affirme L. Réau.

à demi ouvert, avec le linceul suspendu au rebord. Le retrait léthargique et souterrain de leurs silhouettes place métaphoriquement les soldats dans le monde des morts – illustrant à merveille le passage de l'Évangile : « À sa vue [celle de l'ange], les gardes tressaillirent d'effroi et devinrent comme morts » (*Matth.* 28, 2-4).

Le motif du centurion endormi appartient aux premières représentations symboliques de la Résurrection. Le panneau de sarcophage romain, daté du milieu du IV^e siècle et conservé au musée Pio Cristiano de Rome, en porte le témoignage (ill. 271). L'*Anastasis* – nom grec pour la Résurrection du Christ, signifiant un lever ou relèvement du corps – est symbolisée par un chrisme (monogramme du Christ) placé entre deux colombes, au sommet d'une grande croix, sous laquelle deux gardiens sont assis : l'un lève les yeux vers le signe divin, l'autre s'endort, la tête inclinée sur son bouclier. Les deux centurions, l'un éveillé, l'autre endormi, représentent la vigilance et l'échec de la garde. Ou bien encore, l'opposition du sommeil et du réveil, de la nuit et de la vision. À travers ces figures, le monde païen s'endort et s'éveille, métaphoriquement, au message du Christ.

Un chapiteau de l'abbatiale Saint Austremonne à Issoire (ill. 272) adopte en effet le contraste du sommeil et du réveil. Les soldats sont allongés, empilés tête-bêche, les uns sur les autres, entre l'ange et les saintes femmes. Le troisième soldat, placé au-dessus des autres, semble brutalement s'éveiller. Couché en arrière, il garde encore les paupières closes et lève les deux mains à ses oreilles comme pour étouffer un son trop violent. L'analogie avec la figuration des apôtres lors de la Transfiguration place cette figure dans l'entre-deux de la nuit et de la vision, de l'insensibilité léthargique et des sens éblouis, revers de l'éveil spirituel. Vacarme terrible ou lumière aveuglante, un phénomène prodigieux tire ce soldat du profond sommeil auquel ses deux compagnons succombent encore, un bras ou une main en guise d'oreiller. L'interprétation temporelle de ce geste est délicate, car il se pourrait aussi bien que la douleur précède l'endormissement. Le regard du spectateur (et celui du fidèle) semble toutefois guidé vers le haut, depuis la base du chapiteau jusqu'au geste véhément du soldat qui se bouche les oreilles, en passant par l'orientation répétée des bustes et des visages.

Dans la chapelle de l'Arena (ill. 273), Giotto juxtapose ce moment avec celui de la rencontre mystique entre Jésus et Marie-Madeleine, connue sous le nom de *Noli me tangere*. Dans l'*Évangile de Marc*, cet épisode suit immédiatement la découverte du tombeau vide et la fuite des Myrrhophores (*Marc* 16, 9-11), mais la fresque semble s'inspirer plus précisément de l'*Évangile de Jean*, où deux anges¹¹⁵⁰ apportent la nouvelle à Marie de Magdala, pleurant près du tombeau vide. Les anges vêtus de blanc se tiennent assis, comme dans l'Évangile, « là où avait reposé le corps de Jésus, l'un à la tête et l'autre aux pieds » (*Jean* 20, 12), d'un bout à l'autre de la pierre du tombeau. Son marbre rose, veiné comme une chair vivante, figure l'Incarnation et la Passion du Dieu fait homme¹¹⁵¹. Quatre soldats dorment adossés à la pierre ou bien allongés sur le sol devant elle. Comme dans l'ivoire allemand du XII^e siècle (ill. 270), ce lourd sommeil dans le soubassement de la pierre sépulcrale figure la mort et les régions infernales. Le Christ en marche s'éloigne du tombeau et de Marie-Madeleine, en portant devant lui un drapeau crucifère, blanc pur comme sa tunique – symbole de sa victoire sur la mort et sur le péché.

Le théâtre des Mystères fait varier les propositions narratives autour de ce motif : la disparition du corps du Christ et ses causes, surnaturelles ou naturelles, véritables ou fallacieuses. Fait remarquable, les soldats commis à la surveillance du tombeau ne correspondent plus à la garde des grands prêtres, comme le suggérait l'*Évangile de Matthieu* (27, 65-66), mais plutôt à une troupe de mercenaires, à la solde des pharisiens et des prêtres juifs. Les « chevaliers » ou « soldats », lorsqu'ils sont individualisés, répondent aux noms romains de Metellus, Rubion, Emilius, Marcus Anthonius (ou Marcanthone) et Ascanius (ou Astanius), et sont généralement groupés au nombre de trois ou quatre. Leurs caractères marqués par le paganisme (polythéisme gréco-latin, mais parfois

1150 Cf. également l'*Évangile de Luc* : « deux hommes se tinrent devant elles, en habit éblouissant » (*Luc* 24, 4).

1151 Cf. Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico ; Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1995.

aussi par l'Islam)¹¹⁵², la vantardise et la cupidité, les apparentent au type du soldat fanfaron¹¹⁵³. Ainsi, dans la *Passion du Palatinus* (XIV^e siècle), le premier chevalier déclare fièrement à Caïphe :

Nous sommes braves et solides/ Et nous avons besoin d'argent./ Croyez qu'il sera bien gardé./ Et s'il en vient de ces crapules [des gloutons]/ Qui prétendent nous l'enlever/ Et qu'un de nous se trouve là,/ Il les aura bientôt tuées » (vv. 1664-1669).¹¹⁵⁴

Le motif répété par chaque soldat constitue un refrain dans le *Mystère de la Passion* de Troyes. Astanius se moque ouvertement de la menace : « Avons paour de tel pietonnaille/ qu'ilz l'osassent venir piller ? » (v. 1480). Et ses compagnons, Marc Anthoine en tête, de renchérir : « Tant qu'ilz sont, ne valent pas maille,/ et feussent ilz plus d'un millier ! » (v. 1484)¹¹⁵⁵. Dans le *Mystère de la Passion* d'Angers (1486), la flatterie des pharisiens donne un relief comique au portrait des soldats, ivrognes et roublards :

NACHOR : Vous estes grands, fors et hardis,/ vaillans, courageux, diligens/ et semble bien que soyés gens/ pour parfournir nostre besongne.
MARCANTHONNE : Or, nous dictes, sans plus d'eslongne/ ou vous nous voulez employer/ et combien vous voudrez donner pour le vin. ¹¹⁵⁶

Peu après, l'un des soldats commis à la garde du tombeau, Rubion, fait une tirade aussi prétentieuse que ridicule, et d'autant plus savoureuse que le public connaît la fin de l'histoire :

RUBION : Je soye pendu ou escorché,/ s'il en aproche [sous-entendu : du tombeau] chien ou chat,/ si je ne l'assomme tout plat/ du premier cop sans marchander;/ et, puis, m'en viengne demander/ de ces nouvelles qui voudra. ¹¹⁵⁷

Quelques moments plus tard, le même Rubion gît « assommé tout plat » comme le chien ou le chat qu'il menaçait d'estourbir au premier coup. D'un texte à l'autre, les scénarios diffèrent. Les soldats ou bien s'effondrent soudainement ou bien luttent en vain contre le sommeil, et choisissent, par la suite, ou bien de témoigner en faveur de la Résurrection (mais les pharisiens achètent leur mensonge) ou bien de s'enfuir sans souffler mot de leur mésaventure. L'accablement qui les surprend au beau milieu de leur nuit de guet prend des nuances différentes. Le contraste entre la vigilance et l'abattement est généralement renforcé par les préparatifs de la nuit. Ainsi, dans le *Mystère de la Passion* de Troyes, les veilleurs effectuent une ronde autour du tombeau – « allons faire une virade, par maniere d'esveillement, tout a l'entour du monument » (vv. 1492-1494)¹¹⁵⁸ – avant de se reposer près du tombeau, sans dormir toutefois et en disposant prudemment leurs armes sous leurs têtes¹¹⁵⁹. Comme le précise la didascalie : « icy se rassient et mettent leurs bastons soubz eux »¹¹⁶⁰. Autre théâtre, autre précaution, le *Mystère de la Passion* d'Angers montre les pharisiens et

1152 Dans la *Passion du Palatinus* (XIV^e siècle), le troisième chevalier jure « par Mahomet » (v. 1688). Dans le *Mystère de la Passion* de Troyes, Marc Anthoine invoque les dieux (v. 1758) puis Jupiter (v. 2884), et dans le *Mystère de la Passion* d'Angers (1486), Ascanius jure de combattre le diable en personne en échange d'une bonne paye (v. 29817).

1153 Ce n'est que plus tard, au milieu du seizième siècle, que le *miles gloriosus* de la comédie éponyme de Plaute surgit sur les tréteaux de la *commedia dell'arte* sous les traits de Capitan ou Matamore.

1154 *La Passion du Palatinus, Mystère du XIV^e siècle*, texte établi par Grace Franck, présenté et traduit par Jacques Riboud, éd. bilingue, Honoré Champion, Paris, 1992, p. 214.

1155 *Le « Mystère de la Passion » de Troyes, Mystère de la Passion Nostre Seigneur* (fin du XV^e siècle), éd. cit. p. 818.

1156 J. Michel, *Le Mystère de la Passion* (Angers, 1486), éd. cit., p. 438.

1157 J. Michel, *op. cit.*, vv. 29852-29857, p. 439.

1158 *Le « Mystère de la Passion » de Troyes*, éd. cit., p. 818-819.

1159 Ainsi, toujours dans le *Mystère de la Passion* de Troyes (v. 1520-21), Emilius déclare : « Je prendray mon grant baudelaire et le mettray soubz ma caboche ».

1160 *Le « Mystère de la Passion » de Troyes*, éd. cit., p. 821.

les mercenaires en train de marchander la garde du tombeau. Afin de ne pas être trompé par leurs commanditaires, les soldats demandent à vérifier la présence du corps dans le sépulcre. La lourde pierre est alors roulée, le corps du Christ apparaît dans son linceul rougi, puis la pierre est à nouveau refermée, non sans peine, et plusieurs fois scellée¹¹⁶¹.

Le *Mystère de la Passion* de Troyes¹¹⁶² met l'accent sur l'extraordinaire puissance du sommeil qui s'empare brutalement des veilleurs. Chaque soldat en mesure les effets dans sa propre chair. Emilius décrit une lassitude et une douleur si grandes que son corps « tremble tout comme une feuille » (v. 1755), Marc Anthoine se meurt « de dueil et de peine »¹¹⁶³ (v. 1763) et cède à l'impératif du sommeil (« dormir sur la terre me fault » v. 1760), tandis qu'Astanius évoque un terrible tremblement de terre et s'abandonne également au charme soporifique (« coucher me fault tout estendu », v. 1766). La « détresse » les accable et les pousse de la somnolence irrésistible au profond somme¹¹⁶⁴. Et c'est *pendant leur sommeil* que les anges Michel et Raphaël, comme le note une didascalie, viennent ôter la pierre du tombeau. « Et lors se lyeve Jhesus du sepulcre »¹¹⁶⁵. Soulignons-le, ce réveil surnaturel et miraculeux n'était pas décrit dans l'Évangile. Le Christ disparaît ensuite, enlevé au ciel par les archanges. Les trois Marie reçoivent l'annonce angélique, puis s'en retournent l'apporter aux apôtres. Au réveil, les soldats décrivent à nouveau le sommeil qui s'est emparé d'eux et les enveloppe encore de son voile, lourd et puissant comme une mort : « Je porte de dueil si grant somme » déclare Astanius, « que j'en souffre jusques au cueur fendre » (vv. 1979-1980)¹¹⁶⁶. Le même soldat se lamente sur les meurtrissures endurées pendant la nuit, comme s'il avait été roué de coups, pendant cet étrange assoupissement. Marc Anthoine est si faible qu'il titube sans tenir debout. Emilius ne fait pas meilleure figure. S'ensuit une dispute entre les trois fanfarons qui ne savent auquel de leurs dieux se vouer ni quel rôle adopter. Enfin, tous trois décident de témoigner en faveur de la Résurrection du Christ et s'en vont décrire aux Pharisiens le tremblement de terre, leur aveuglement et leur sommeil, « comme mors/ de paour de fouldre et de tempeste »¹¹⁶⁷.

Marc Anthoine décrit alors, « songe ou vision », l'apparition de l'ange et l'annonce aux saintes femmes¹¹⁶⁸. Le sommeil surnaturel des soldats – nuit foudroyante, douloureuse et mortifère – s'éclaire rétrospectivement d'une vision resplendissante, celle de l'ange au tombeau. L'ordre narratif du *Mystère* inverse imperceptiblement celui de l'Évangile, puisque terreur, syncope et sommeil ne succèdent plus à la vision, mais la *précèdent* ou, pour le sommeil, l'*accompagne*. Ainsi la vision de Marc Anthoine oppose la lumière du songe au mensonge d'une « nuyt obscure »¹¹⁶⁹, faux témoignage d'un sommeil sans vision, exigé par les pharisiens et accepté par les mercenaires.

Le motif de la vision nocturne apparaît également dans la *Passion du Palatinus*, mais l'endormissement surnaturel n'est pas décrit avec autant de précision. Le texte procède par ellipse, en mettant l'accent sur la venue de l'ange et la Résurrection du Christ : « Lève-toi donc, Jésus, mon réconfort, ma joie » (v. 1716)¹¹⁷⁰. Les chevaliers se réveillent après l'événement et décrivent *a*

1161 J. Michel, *op. cit.*, p. 439. La précaution fait penser aux préparatifs des prestidigitateurs.

1162 Ce texte s'inspire du *Mystère de la Passion* d'Arnoul Gréban, paru au milieu du XV^e siècle. Les passages correspondent presque mot à mot, cf. Arnoul Gréban, *Le Mystère de la Passion*, éd. cit., p. 386.

1163 Cet état mélancolique peut sembler étonnant, il entre en correspondance avec la tristesse des disciples au Jardin des Oliviers, parallèle sur lequel nous reviendrons.

1164 *Le « Mystère de la Passion » de Troyes*, éd. cit., p. 831-832. Astanius ajoute encore : « le sommeil tant fort me travaille/ que me vela ja mis appart » (vv. 1774-75).

1165 *Ibid.*

1166 *Le « Mystère de la Passion » de Troyes*, éd. cit., p. 841.

1167 *Le « Mystère de la Passion » de Troyes*, éd. cit., p. 883.

1168 *Ibid.*, p. 884.

1169 *Le « Mystère de la Passion » de Troyes*, éd. cit., p. 902.

1170 *La Passion du Palatinus*, éd. cit., p. 218. Le deuxième chevalier précise « Je ne sais si je dormais,/ Mais j'ai été comme hébété/ Si longtemps que je ne savais/ De quel côté et où j'étais » (vv.1736-1739). Ce vers répond en filigrane à l'avertissement du Christ, dans le jardin des oliviers, au sujet de l'ignorance du dormeur quant au lieu même où il se trouve.

posteriori leur aveuglement, leur évanouissement – hébétude ou sommeil – et leur vision lumineuse et sonore. Ils cherchent en vain le corps du Christ dans le tombeau afin de « tester »¹¹⁷¹ leur rêve et conviennent entre eux de la vérité de la Résurrection. De peur d'être punis par les juifs, les quatre chevaliers poltrons s'enfuient à la hâte, pendant que les saintes femmes arrivent au sépulcre¹¹⁷². Par la vérité du songe et malgré leur lâcheté, les soldats païens sont introduits dans le mystère de la Résurrection. Selon les textes donc, l'inconscience momentanée des soldats s'apparente à une sorte de léthargie, douloureuse et proche de la mort mais toutefois éclairée par la vision de l'ange et du Ressuscité. Cette vision prend ensuite l'apparence rétrospective du songe, que la découverte du tombeau vide rend à son statut de vérité.

Plus rarement, les deux motifs du sommeil et de la chute apparaissent de manière séparée. Fortement inspiré par la peinture de son temps, le récit de l'Arétin les présente de manière successive. L'âme du Christ, « embrasée du trespur feu de sa grande gloire », vient réanimer son corps et *fleurir de blanc et de vermeille* les membres et les joues du cadavre¹¹⁷³ :

Et toute la glace de la chair et des os estant reschauffée, il ouvrit les yeux quasi comme un homme apres qu'il a doucement dormy, et sorti glorieux du tombeau fermé¹¹⁷⁴.

Ce réveil miraculeux engendre celui des soldats, alors « enyvrez de la paresse du somme », et le surgissement du Christ s'accompagne d'un terrible tremblement de terre. Loin d'évoquer la mort, le lourd sommeil d'ivresse trahit le tempérament dépravé des soldats. Ces derniers sont alors éblouis par la vision de l'ange, assis au-dessus du tombeau, rayonnant de beauté : « ses cheveux estoient plus que d'or : et son habillement de la couleur d'une neige qui jamais n'est tombée du Ciel »¹¹⁷⁵. Ici, la vision des gardiens *succède* au sommeil. Elle coïncide temporellement avec le bref réveil des soldats, que le tremblement de terre et la splendeur de l'ange font aussitôt défaillir de peur et tomber à la renverse. Et « demeurans sans sentiment », il « semble qu'ils soient morts »¹¹⁷⁶. Cette deuxième absence succède très rapidement à la première. Elle en diffère pourtant radicalement. L'Arétin ne la compare d'ailleurs pas au sommeil, mais à la mort. En outre, la durée indéterminée du premier sommeil s'oppose à la brièveté soudaine de cette défaillance qu'un bruyant fracas d'armes distingue encore :

Et tombans sur leurs escuz desquels ils se couvroient, sembloit qu'ils voulussent par le bruit qu'ils faisoient de leurs armes, imiter celui d'un tremblement de terre.¹¹⁷⁷

Le vacarme provoqué par le tremblement de terre est ici clairement identifié. La métaphore léthargique ne surgit à nouveau que pour décrire, par une touche discrète, la fin de leur effroyable coma : les soldats « resveillez de leur epouvantement »¹¹⁷⁸ s'enfuient, sans reprendre leur souffle ni leurs armes, porter la nouvelle à Pilate.

Les représentations graphiques et picturales de la scène optent, non sans ambiguïté, en faveur de la chute ou du sommeil, ou bien encore en faveur du réveil. Il est difficile de trancher au sein de l'influence, sans doute réciproque, du théâtre et de la peinture. Certains artistes, de Giotto

1171 *Ibid.*

1172 En revanche, le motif pictural du soldat en fuite accompagne généralement la vision du Ressuscité, cf. ill. 272, 275.

1173 Sur la couleur comme élément distinctif du sommeil par rapport à la mort, cf. IV^e partie, chap. VII, section 1.

1174 Pietro Aretino, *Les Trois Livres de l'Humanité de Jésus-Christ* (1535), traduits par Pierre de Larivey (1604), éd. cit., p. 352. La traduction de Larivey ajoute de manière contradictoire l'apparition du Christ hors du tombeau fermé, puis l'ouverture du tombeau par l'ange et (derechef) l'apparition du Christ comme les avait décrites L'Arétin.

1175 P. Aretino, *Les Trois Livres de l'Humanité de Jésus-Christ*, trad. par Pierre de Larivey, éd. cit., p. 353.

1176 *Ibid.*

1177 *Ibid.*

1178 *Ibid.*

(ill. 273)¹¹⁷⁹ à Tintoret (ill. 290), en passant par Memling (ill. 283) et Le Pérugin (ill. 286), choisissent de montrer le sommeil des soldats, étendus de tout leur long, sur le dos ou le ventre, ou bien accoudés dans des postures mélancoliques, près du tombeau ouvert. Mais ces représentations ne sont pas exemptes d'équivoque, le sommeil suggérant l'accablement et le renversement de la chute par son effet léthargique.

Le Pérugin accentue la dimension surnaturelle de la torpeur qui s'abat sur les gardiens en démultipliant leurs figures autour du tombeau (ill. 286). Les contours clairement délimités isolent chaque dormeur dans un repli silencieux. La posture s'inspire du geste mélancolique et donne au surgissement de la figure du Christ ressuscité une dimension presque onirique. Souvenons-nous de l'image de mort, dans l'*Évangile de Matthieu*, et du passage du *Mystère de la Passion* de Troyes où Marc Anthonie se meurt « de deuil et de peine » (v. 1763). Le geste de la mélancolie évoque cette présence funèbre, dont l'objet est paradoxalement moins le Christ levé hors du tombeau que le sujet lui-même. Deuil du soldat, plongé dans un état d'inconscience macabre et, plus encore, inscrit dans l'ombre de cette mort spirituelle que tracent autour de lui le péché et l'impiété. Parmi la troupe des dormeurs, la présence vigilante d'un garde sur le côté change leur songe en vision, l'illusion du rêve en vérité miraculeuse. Saisissant son épée, il semble bomber le torse un bref instant, pour lutter contre le souffle invincible et silencieux du sommeil. Le Pérugin conserve ce dispositif dans le cadre de la *pala d'altare*, peinte deux ans plus tard (ill. 287). Malgré l'agrandissement de la toile, le nombre des gardes a été réduit de moitié, ce qui accentue la figure du soldat éveillé. Vigilance maintenue ou brusque réveil ? Difficile de trancher dans l'ordre de la narration. Le soldat toujours armé lève les yeux vers le Christ qui tourne son visage vers lui. L'un des gardiens impies serait-il touché par la grâce, à travers cette vision éveillée du Christ ressuscité ?

Souvenons-nous de Longin¹¹⁸⁰, le centurion qui avait percé de sa lance le flanc du Crucifié (*Jean* 19, 34-37) avant de reconnaître sa divinité¹¹⁸¹. La *Légende dorée* précise que Longin « se convertit à la foi en voyant les signes qui suivirent la mort de Jésus, c'est-à-dire l'éclipse de soleil¹¹⁸² et le tremblement de terre [*videns signa que fiebant, solem scilicet obscuratum et terremotum, in Christum credidit*] »¹¹⁸³. Les Évangiles synoptiques décrivent ces soudaines ténèbres et le déchirement du voile sur le Temple de Jérusalem, mais seul l'*Évangile de Matthieu* mentionne le puissant tremblement de terre qui succède à la mort de Jésus sur la croix. Après avoir poussé un grand cri, le Christ rend son dernier souffle [*emisit spiritum*]. C'est à ce moment que le voile se déchire en deux, en son milieu depuis le haut jusqu'en bas, et que la terre se met à trembler [*terra mota est*], les pierres à se fendre [*et petrae scissae sunt*]. Les tombeaux s'ouvrent et les corps de nombreux saints se réveillent de leur sommeil de mort [*et multa corpora sanctorum qui dormierant surrexerunt*]. À la vue de ces signes, l'un des soldats qui se tenait près de la croix déclare : "vere

1179 En revanche, la peinture fait progressivement l'économie de la figure angélique, en particulier à partir du XV^e siècle. Le Christ ressuscité surgit alors directement du tombeau ouvert, dans un nimbe éclatant, un pied sur la pierre du tombeau ou bien s'élevant au Ciel.

1180 C'est l'interprétation proposée par L. Réau, *op. cit.*, t. II, vol. 2, pp. 549-550.

1181 Sur l'iconographie du Porte-lance ensuite nommé Longin, Cf. Louis Réau, *op. cit.*, t. II, vol. 2, p. 495-497. « D'après les *Acta Pilati*, [le porte-lance et le porte-éponge] s'appelaient Longinos et Stephaton. La source du nom de Longin est transparente : la lance se dit en grec *longkê*. Longinos ne serait qu'une lance personnifiée », p. 496.

1182 De manière plus précise, les Évangiles décrivent « l'enténébrement » de la surface entière de la terre : « À partir de la sixième heure, les ténèbres couvrirent toute la terre [*tenebrae factae sunt super universam terram*], et ce jusqu'à la neuvième heure. Et vers la neuvième heure Jésus clama en un grand cri : "Éli, Éli, lema sabachtani ?", c'est-à-dire : "Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ?" ». *Matth.*, 27, 45-46, *Jérusalem*, p. 1455, *Vulgate*, vol. VI, p. 168. Cf. également *Marc* 15, 33 et *Luc* 23, 44-45. L'*Évangile de Luc* ajoute aux ténèbres, « l'obscurcissement du soleil » [*obscuratus est sol*]. Les trois Évangiles synoptiques se recoupent pour le déchirement du voile.

1183 J. de Voragine, *op. cit.*, p. 226 & I. da Varazze, *op. cit.*, cap. XLVII, p. 354.. La légende relate le martyre de Longin, après vingt-huit ans de vie monastique à Césarée de Cappadoce. « Mais on dit que ce qui contribua surtout à le convertir fut que, souffrant d'un mal d'yeux [dû à l'infirmité ou à la vieillesse (comme l'explique le texte latin d'origine)], il toucha par hasard ses yeux avec une goutte de sang du Christ, qui découlait le long de sa lance, et recouvra aussitôt la santé ». Cette guérison n'est pas seulement source mais également figure de conversion, comme dans la *Maestà* de Duccio la Guérison de l'aveugle donne accès à la vision éblouie de la Transfiguration du Christ.

Dei Filius erat iste», « vraiment celui-là était le Fils de Dieu »¹¹⁸⁴. Signe de la conversion de Longin pour la postérité. Dans l'*Évangile de Matthieu*, ce n'est pas seulement un centurion qui se convertit, mais le groupe entier des gardes du Christ, ceux-là mêmes qui l'avaient tourné en dérision¹¹⁸⁵.

Ainsi, l'*Évangile de Matthieu* décrit successivement deux tremblements de terre, le premier au moment de la mort du Christ, le second au moment de sa Résurrection. La conversion du porte-lance (et, selon Matthieu, des autres gardes) intervient après la première série de signes divins qui donne à la Crucifixion l'aspect annonciateur d'une Apocalypse¹¹⁸⁶. Cet acte de foi succède également aux gestes singuliers de deux soldats : le porte-éponge (Stephaton/Ésope) donnant au Christ à boire de l'eau vinaigrée et le porte-lance (Longin), perçant le flanc de Jésus (avant ou après sa mort)¹¹⁸⁷. « Les théologiens firent [du premier] le symbole des Juifs endurcis pour l'opposer au porte-lance qui symbolise les Gentils convertis. »¹¹⁸⁸ Le centurion Longin ne fait donc pas partie de la troupe des gardes, envoyés par les grands prêtres et les pharisiens pour surveiller le tombeau. Toutefois, si la conversion de Longin n'implique pas celle des autres gardes, elle la rend toutefois possible.

La tradition iconographique « latinise » et « paganise » les gardiens du Tombeau, devenus des soldats romains mercenaires dans le Théâtre des Mystères, puis revêtus par les peintres, sinon de l'habit des centurions (ill. 279), du moins comme les soldats de l'époque, portant cuirasses, cottes de maille, armures, lances, épées, boucliers et casques divers. Ce faisant, un rapprochement s'instaure entre le « centurion Longin », saint martyr de la *Légende dorée*, et cette troupe de soldats romains. Plus simplement, le message chrétien – *a fortiori* la nouvelle de la résurrection du Christ – ne s'adresse pas seulement aux apôtres et aux saintes femmes, mais à tous les hommes, qu'ils soient païens, impies, juifs ou musulmans, etc. Ainsi, le garde qui s'éveille et voit le Christ ressuscité, pendant que ses compagnons s'écroulent ou continuent de dormir, incarne la possibilité d'une conversion, que la figure de Longin a rendue exemplaire et liée à la sainteté du martyr.

La *Résurrection*, peinte par Mantegna pour le Retable de San Zeno, illustre de manière saisissante le passage du réveil effrayé à la vision aveuglante. La scène succède, sur la prédelle, à *L'Agonie au Mont des Oliviers* (premier panneau) et à la *Crucifixion* (panneau central). Or, dans la *Crucifixion* (280a), deux soldats jaillissent par une entrée souterraine, au seuil de l'image : « l'un des deux est peut-être Longin, qui vient de percer de sa lance le flanc du Christ »¹¹⁸⁹ (280b). En effet, la lance rouge qu'il tient au poing vient prolonger, par sa forme et sa couleur, le bois de la croix, où ruisselle le sang du Christ (au flanc déjà transpercé). Non loin, d'autres centurions jouent aux dés la tunique de Jésus. Dans le panneau contigu de la *Résurrection* figurent deux autres porte-lances (ill. 281a). Ni l'un ni l'autre ne ressemble au précédent « Longin », et pourtant l'indice de la lance fonctionne de manière emblématique et met en correspondance ces deux figures et celle du centurion-martyr. Sur la gauche, le porte-lance cuirassé de bleu présente un visage dur, vieilli, émâché (ill. 281b). Toutefois, par rapport aux grimaces de ses deux compagnons à l'arrière-plan, son

1184 *Matth.* 27, 54, *Vulgate*, vol. VI, p. 168-170. Cf aussi *Marc* 15, 39. L'*Évangile de Luc* réduit la portée de cette reconnaissance : *vere hic homo iustus erat*, « Sûrement, cet homme était un juste » (*Luc* 23, 47, *Jérusalem*, p. 1517, *Vulgate*, vol. VI, p. 460).

1185 « et aux hommes qui avec lui avaient gardé le Christ avec lui [*et qui cum eo erant custodientes Iesum*] ». *Matth.* 27, 54, *Jérusalem*, p. 1456, *Vulgate*, vol. VI, p. 170.

1186 Pourtant, ce passage de la crucifixion s'accompagne aussi d'une prolepse. Avant la conversion des gardes, l'*Évangile de Matthieu* décrit l'apparition des saints aux habitants de Jérusalem après la résurrection du Christ [*post resurrectionem eius*], *Matth.* 27, 53, *Vulgate*, vol. VI, p. 170.

1187 Respectivement, selon l'*Évangile* interpolé de Matthieu et celui de Jean, sur le sens et la valeur de cet ordre temporel et de ces gestes, cf. L. Réau, *op. cit.*, pp. 495-496. Les gestes ne sont pas seulement cruels ou purement factuels (le coup de lance donné pour vérifier la mort de Jésus), mais symboliques : ils accomplissent les prophéties de l'Ancien Testament (*Psaumes*, 69, 22, *Exode* 12, 10, *Nombres* 9, 12). Le coup de lance fait jaillir l'eau et le sang de la plaie du Christ, figures du baptême et de l'eucharistie.

1188 L. Réau, *op. cit.*, p. 497.

1189 Giovanni Agosti et Dominique Thiébaud (dir.), *Mantegna 1431 – 1506*, catalogue de l'exposition du musée du Louvre (26/09/2008 – 05/01/2009), avec l'assistance d'Arturo Galansino et de Jacopo Stoppa, Paris, Hazan / Musée du Louvre Éd., 2008, p. 164.

visage évoque plus l'éblouissement et la stupeur que l'effroi et la plainte. Cette inflexion le rapproche et le distingue en même temps de « Longin », dont le visage, également sec et buriné, paraît étonnamment calme, placide et retenu dans la *Crucifixion*. En revanche, l'expression et les traits du second porte-lance (ill. 281b) contrastent fortement avec ceux dudit « Longin » : crâne chauve, cou gras, sourcils épais, yeux globuleux et écarquillés, bouche grimaçante... Parmi la troupe agrandie des soldats (au nombre de sept), Mantegna peint toute une gamme de réveils terrifiés, depuis le mouvement de recul aveugle jusqu'au cri de dégoût grimaçant, en passant par la crainte muette, le choc incrédule, la sidération, etc. La sécheresse de certains visages, la grossièreté des traits, voire leur laideur expriment la rudesse et l'endurcissement de leurs âmes païennes, à peine sorties de leur sommeil d'ignorance. La vision du Ressuscité cause l'effroi des gardiens qui sommeillaient, mais elle les plonge en même temps dans sa lumière. Ici, aucun tremblement de terre, nul jeune homme angélique. Surgissant hors de son tombeau dans une nuée de séraphins et de chérubins, la splendeur du Ressuscité réveille brusquement les dormeurs, ignares et paresseux. Le Christ en gloire les bénit, eux et les spectateurs du retable, d'un geste empreint de douceur.

D'autres artistes privilégient ce thème du réveil brutal et terrifié. Ils montrent les corps renversés des soldats, leurs visages grimaçant de douleur, l'œil entrouvert ou écarquillé. Dans la gravure de la *Petite Passion* (ill. 284), Dürer creuse les orbites et les bouches ouvertes des soldats, exagérant leurs mines tordues ou renversées par l'effroi. Jörg Ratgeb va jusqu'à rendre monstrueuse la contorsion des corps et des visages (ill. 289). Le teint jaunâtre et les traits ravagés, les soldats montrent leurs dents sous leurs babines retroussées, tombent dans un fracas d'armes parmi les restes d'un jeu de cartes, en agitant les mains comme des pantins désarticulés. Le motif des cartes évoque la scène précédente, où les soldats romains étaient réunis au pied de la croix et tiraient au sort les vêtements ou la tunique du Christ¹¹⁹⁰ – scène que les artistes ont le plus souvent représentée par le jeu de dés¹¹⁹¹. Ce détail plaide en faveur d'un rapprochement entre les deux groupes de soldats et de gardiens, mais cette fois dans le sens négatif d'une cruelle indifférence et non plus d'une possible conversion. La pierre du tombeau présente la roideur éclatante d'un miroir, réverbérant la gloire du Ressuscité. Les soldats tournent leurs visages vers la lumière, mais se masquent les yeux de douleur. L'un d'eux se détourne physiquement du Christ qu'il regarde, la tête en arrière, une main en guise d'écran protecteur. Il marche à rebours et semble prendre la fuite, terrorisé. Au loin, le Christ vêtu en jardinier bénit Marie-Madeleine qui s'agenouille les mains en prières – figure de piété. Comme dans le retable de Grünewald (ill. 288), la gloire du Christ ressuscité se traduit par un prodigieux lever de soleil, ici lié à l'aube d'un jour nouveau et non plus au cœur de la nuit.

Mais de nombreuses compositions mêlent la violence de la chute et la pesanteur du sommeil. Ainsi dans le retable de Santes Creus (ill. 274), la *Chaire de la Résurrection* de Donatello (ill. 275), la fresque de Canavesio (ill. 276), le Retable de Saint Thomas Becket (ill. 277), la peinture de Bellini (ill. 279), l'enluminure de Jean Colombe (ill. 282) et la gravure de Lucas Cranach L'Ancien (ill. 285), il est difficile de faire la part de la chute, du sommeil et du réveil engourdi. Au contraire, ces œuvres combinent les motifs et jouent non seulement sur leur possible rapport de cause à effet, mais encore sur l'ambiguïté de leurs formes jumelles. Ainsi, Bellini choisit de représenter les différentes phases de l'épisode à travers les quatre postures des soldats. L'un demeure profondément endormi, accoudé contre le rocher du tombeau. Le second s'éveille d'un lourd et migraineux somme, renversé sur le sol, dos au rocher. Un troisième lève les bras, en signe

1190 Cf. *Matth. 27, 35, Jérusalem*, p. 1455, *Vulgate*, vol. VI, p. 166-168 : « Quand ils l'eurent crucifié [*postquam autem crucifixerunt eum*], ils se partagèrent ses vêtements en tirant au sort [*diviserunt vestimenta eius, sortem mittentes*] ». Dans l'*Évangile de Jean*, après avoir coupé en quatre les vêtements du Christ, les soldats tirent au sort la tunique sans couture (*Jean 19, 23-24*). Dans sa *Crucifixion* peinte pour la Scuola San Rocco (1565), Tintoret représente trois soldats en train de jouer aux dés sous un amas de roches brisées (l'un porte un turban). Dans le triptyque de Budapest (attribué à Memling) datant du milieu du XV^e siècle, ils sont quatre à jouer aux dés. Dans le sépulcre de Saint-Mihiel sculpté par Ligier Richier, ils ne sont que deux et jouent aux dés sur un tambour.

1191 Voire celui de mourre (*morra*), cf. L. Réau, *op. cit.*, p. 498 : « le jeu de la *morra* consiste à lever rapidement les doigts de la main dont il faut devenir le nombre : c'est ce que les Latins appelaient *micare digitis*. »

de stupeur, face au tombeau vide. Le dernier agrippe sa lance des deux mains, comme pour se tenir droit. Nouvelle apparition de Longin ? Un sabre courbe au côté, il lève un profil ébloui en direction du Christ ressuscité, qui s'élève dans le Ciel, au-dessus d'une campagne bucolique où bondissent des lapins. Cette lecture temporalise les formes variées qu'adoptent les soldats au sortir du sommeil. En un autre sens, deux gardes éveillés encadrent deux évanouis : l'un endormi sur son coude, encore assis, l'autre renversé au sol, ses armes effondrées à ses côtés. Ces figures jumelles présentent les deux aspects d'une même défaite. Le profond endormissement du centurion toujours posté en faction, incliné contre la roche sans avoir pris le temps de se coucher, reflète la violente commotion du second garde, étrangement dévêtu et désarmé, qu'une prodigieuse bourrasque semble avoir projeté par terre dans un recoin de la falaise, en faisant voler la pierre du tombeau. Ce double motif se retrouve, plus discrètement, dans les peintures que le Pérugin consacre à la scène (ill. 286 et 287).

L'ambiguïté est portée à son comble dans l'enluminure des *Très Riches Heures du duc de Berry* (ill. 282) : une immense armée de soldats, aux armures d'or et d'argent, croule sous l'effet divin de la Résurrection. La pierre du tombeau, immense et lisse perspective, n'a pas été retirée, mais l'ange y accueille la silhouette gracieuse du Ressuscité, portant fanion et nimbe crucifères, dans les premières lueurs de l'aube. Les soldats, enchevêtrés les uns sur les autres, dégringolent, comme tombés du ciel, déchus : mains tendues, dos cambrés et jambes repliées. Certains grimacent de douleur, d'autres semblent gémir. Tous luttent vainement contre la pesanteur inouïe qui les rive à la terre. Paupières closes, ils sombrent dans une forme d'évanouissement brutal et mortifère. La pierre du tombeau est pommelée de lueurs matutinales et tachetée par les rayons du soleil rougissant. L'éclat du jour naissant vient saisir l'arrête brillante des armures dorées, tandis que la masse perdue des soldats, recouverts par leurs compagnons, sombre dans la nuit du tombeau. La composition fait jouer, en filigrane, l'image implicite d'une fosse commune ou d'un immense charnier¹¹⁹². La chute vertigineuse et l'évanouissement des soldats exhibent la défaite du monde païen. Leur pesant sommeil annonce le crépuscule d'un monde prisonnier du péché.

Par des voies différentes, Tintoret renforce à son tour cette dimension macabre dans la *Résurrection* peinte pour la Scuola Grande di San Rocco (ill. 291). Dans la toile peinte pour la salle de l'Avogaria, au Palazzo Ducale de Venise (ill. 290), le peintre oppose la contemplation méditative des magistrats vénitiens au lourd sommeil des soldats, encore appesanti par la masse brillante des armures. Un Christ musculeux s'élève triomphant hors du tombeau, accompagné et acclamé par les anges, dans une splendeur à la fois surnaturelle et aurorale. La composition choisie pour la Scuola Grande di San Rocco (ill. 291) met en œuvre de façon plus spectaculaire encore le contraste du jour divin et de la nuit humaine. Tandis que les saintes femmes arrivent avec le soleil à l'horizon, le premier plan est encore plongé dans la nuit du sépulcre. Quatre anges viennent renverser l'immense pierre du tombeau, laissant paraître des flots de lumière orangée, plus vifs et brûlants qu'une échappée volcanique. Le corps resplendissant du Christ s'envole parmi un tourbillon de voile pourpre, le regard tourné vers les spectateurs – hors de la toile – qui lèvent la tête pour le regarder. D'un geste, il bénit ceux qui le voient s'élever dans sa gloire. Au registre inférieur, deux des soldats qui gardaient le tombeau sont littéralement terrassés par le sommeil. À gauche, leur compagnon, réveillé par le bruit effroyable de la pierre et le choc de la lumière divine, lève un bras pour se protéger de l'éclat aveuglant. Certains morceaux de sa tunique sont inondés de lumière. Dos au public, la tête masquée par l'avancée du bras, son visage disparaît dans l'ombre. Les deux autres gardiens ne sont guère visibles. Le second gît tordu, le corps disloqué. La rondeur noueuse d'un genou vient côtoyer celle d'une épaule massive. Le corps serpente sur lui-même et se fractionne jusqu'au visage, occulté par la chevelure et le repli du coude. Les cassures du drapé entravent les mouvements et la lisibilité des corps, les identités se confondent. Sous un épais drap rouge, replié en amas désordonné, le dernier garde a presque totalement disparu. Un bout de visage aux lèvres pantelantes surgit en haut du drap. Un pied et un morceau d'orteil apparaissent en bas, sous un liseré

1192 Cf. *Le Triomphe de la Mort* (c. 1355), peint par Buonamico Buffalmacco au Camposanto de Pise.

de lumière. Sa propre épée, pointée comme un index en direction du Christ ressuscité, traverse le tissu pourpre en son milieu. Cette mise à mort symbolique porte l'image du dernier sommeil à son acmé. La figure informe, gisant parmi les replis d'un drap rouge sang, étroitement noué en suaire et visuellement transpercé par l'épée, évoque celle d'un mourant consumé par la lèpre et l'acier.

L'iconographie nocturne des soldats assoupis, parfois réveillés par la Résurrection du Christ, trouve son prolongement dans la *Libération de saint Pierre*. Premier apôtre et vicaire de l'Église, Pierre marche dans les pas du Christ : son martyre et sa crucifixion inversée redoublent la Passion. L'épisode libérateur est narré dans les *Actes des Apôtres* (12, 1-11). Par cruauté et pour plaire aux Juifs de Jérusalem, Hérode Agrippa fait tuer Jacques, le frère de Jean, et arrêter Pierre. Jeté en prison, ce dernier est enchaîné et surveillé par plusieurs gardes, « dans l'intention de l'amener au peuple après la Pâque », « mais l'église priaît Dieu pour lui intensément » (12, 4-5), ou plutôt sans interruption, *oratio sine intermissione* comme le précise la Vulgate :

Or la nuit même avant le jour où Hérode devait le faire comparaître, Pierre était endormi entre deux soldats [*erat Petrus dormiens inter duos milites*] ; deux chaînes le liaient [*vincus catenis duabus*] et, devant la porte, des sentinelles gardaient la prison. Soudain, l'ange du Seigneur survint et le cachot fut inondé de lumière [*et lumen refulsit in habitaculo*]. L'ange frappa Pierre au côté et le fit lever [*percussoque latere Petri suscitavit eum*] : "Debout ! Vite ! [*Surge velociter*]" dit-il. Et les chaînes lui tombèrent des mains [*et ceciderunt catenae de manibus eius*]. [...] Pierre sortit et il le suivait ; il ne se rendait pas compte que c'était vrai, ce qui se faisait par l'ange [*nesciebat quia verum est quod febat per angelum*], mais il se figurait avoir une vision [*aestimabat autem se visum videre*]. Ils franchirent ainsi un premier poste de garde, puis un second et parvinrent à la porte de fer qui donne sur la ville. D'elle-même, elle s'ouvrit devant eux. Ils sortirent, allèrent jusqu'au bout d'une rue, puis brusquement l'ange le quitta. Alors Pierre, revenu à lui [*ad se reversus*], dit : "Maintenant je sais vraiment que le Seigneur a envoyé son ange [*Nunc scio vere quia misit Dominus angelum suum*] et m'a arraché aux mains d'Hérode et à tout ce qu'attendait le peuple des Juifs" ¹¹⁹³.

La veillée pascale, l'emprisonnement de Pierre et sa libération¹¹⁹⁴ font de cet épisode la répétition du vendredi saint, de la mort et de la Résurrection du Christ. La délivrance de Pierre ne relate pas seulement un événement historique, elle figure à travers lui la résurrection promise à tous ceux qui croient en Christ. Pourtant, loin de prendre les signes surnaturels d'un cataclysme cosmique, sa libération s'opère de manière extrêmement discrète et silencieuse. L'apôtre estime qu'il s'agit d'une vision fallacieuse. Les portes s'ouvrent sans un bruit devant l'ange qui disparaît aussi soudainement qu'il était apparu. Seul élément surnaturel, la lumière prodigieuse qui entoure « l'ange du Seigneur ». Mais il faut le souligner, le sommeil des soldats et de Pierre ne possède rien ici de surnaturel. Sommeil nocturne et ordinaire pour Pierre, sommeil indéterminé pour les soldats (dont le texte ne dit rien). La venue de l'ange provoque-t-elle, comme pour la Résurrection, la brutale syncope des gardiens, temporairement changés en cadavres ? Encore une fois, le texte mentionne seulement le sommeil de Pierre, en contrepoint par rapport à la prière incessante de l'Église.

Dans un panneau du Retable de la cathédrale Saint-Pierre de Genève (ill. 292), Conrad Witz peint en détail les différents moments de la délivrance et met l'accent sur les gestes successifs. À droite, l'ange entre dans la prison et libère saint Pierre de ses chaînes : il défait d'un geste délicat le carcan placé autour de son cou¹¹⁹⁵. Pierre est endormi dans l'attitude du mélancolique ou du rêveur – possible allusion à l'atmosphère (faussement) onirique du témoignage. Dans l'angle de la porte ouverte, l'un des soldats en armure dort la bouche entrouverte, accoudé dans une pose analogue à

1193 *Actes*. 12, 6-11, *Jérusalem*, pp. 1588-9, *Vulgate*, vol. VI, p. 682.

1194 Notons que l'ange le réveille en le frappant au côté. Il s'agit là sans doute d'une reprise et variation symbolique sur le coup de lance que le soldat (Longin) assène au flanc droit du Christ lors de la crucifixion.

1195 Cette invention dramatise la scène. Le texte des *Actes des Apôtres* ne décrivait que les mains enchaînées.

celle de Pierre – étrange double, symétrique et réduit, que l'ange ne vient pas réveiller. Sur la droite, deux autres soldats surgissent dans un rayon de soleil, faisant porter leurs ombres sur le mur. L'un désigne l'ange à son compagnon en train de dégainer. Pourtant, la lumière solaire qui les accompagne indique leur retard. Déjà l'ange guide Pierre hors de la prison (sur la gauche) en lui prenant le poignet. L'œil fixe, l'apôtre marche comme un aveugle derrière la clarté angélique. Trait d'union entre le début et la fin de l'action, un quatrième soldat saisit une hallebarde au sol. Il se tourne vainement dans la direction de l'ange et de Pierre en criant. Le peintre a en quelque sorte superposé deux lignes temporelles : la délivrance nocturne de saint Pierre, furtive, silencieuse et pourtant lumineuse d'une part, le réveil tardif des soldats donnant l'alarme et se précipitant en vain à la trousses des évadés d'autre part. Comme si les différents mouvements des soldats – geste du sommeil, de l'indication, de l'épée dégainée, de la hallebarde ramassée – avaient miraculeusement été immobilisés sur le passage de l'ange – et celui du pinceau.

À l'inverse, d'autres artistes privilégient l'économie du contraste entre le sommeil des soldats et le réveil angélique de Pierre. À la fin du XV^e siècle, par exemple, la tapisserie de Tournai (ill. 293a-c) distingue nettement l'espace de la prison vide, gardé par trois soldats endormis, et l'espace boisé où l'ange guide les pas de l'apôtre délivré. Au seuil de la prison, la variation dans le traitement des soldats passe par l'occultation progressive du visage endormi : face découverte et paupières closes du premier gardien, yeux masqués par le casque pour le second, tête du troisième aux trois-quarts recouverte par le casque et le gantelet (ill. 293c), puis complètement disparue sous un casque pour le dernier (ill. 293a). À l'inverse du texte des *Actes des Apôtres*, ce n'est plus saint Pierre, mais les gardiens postés en faction par Hérode qui figurent explicitement assoupis. Les yeux grands ouverts, l'apôtre suit l'ange, mais pose la main sur son épaule comme s'il ne voyait pas, ou encore mal, le chemin indiqué par son sauveur. Sa délivrance prend les contours d'une résurrection : Pierre est sauvé de la nuit du tombeau, il renaît peu à peu à la lumière. En retour, le sommeil des soldats prend l'aspect métaphorique de la mort. Et pourtant, ici encore, la métaphore ne va pas sans ambiguïté. Les nombreux phylactères voletant à la surface de la tapisserie le répètent : la paix, « pax », est le maître-mot de la liberté¹¹⁹⁶. Ainsi, la libération de saint Pierre ne constitue pas seulement une figure de la Résurrection du Christ, mais une allégorie politique de la paix. Dès lors, la métaphore du sommeil des soldats joue à la charnière entre deux images, l'une de mort – évocation du charnier de la guerre – et l'autre de repos – oisiveté des soldats en temps de paix.

Dans un relief d'autel inachevé, Luca della Robbia sculpte également la *Délivrance de saint Pierre* en proposant une dichotomie renforcée entre le sommeil des soldats et le réveil du saint (ill. 294). À nouveau, la vie de Pierre entre dans un parallèle figural avec celle du Christ, à travers sa crucifixion inversée (ill. 295) et sa délivrance, nouvelle résurrection. Le choix du réveil de Pierre renforce la correspondance. Les rapports s'entrelacent au sein d'une même analogie : le réveil par rapport au sommeil et la libération par rapport à l'emprisonnement s'intègrent au rapport supérieur de la résurrection et de la mort. Insensibles à la venue de l'ange, les trois soldats dorment profondément, assis et penchés sur leurs armes, le troisième étendu contre terre. Dans la prison à l'arrière-plan, Pierre et l'ange se font face : leurs profils éveillés se répondent en miroir. Au-dehors, le drapé ondoyant souligne la marche rapide de Pierre qui se retourne sur ses pas, tandis que l'ange le guide. Une main levée en prière, le front plissé de rides, l'apôtre éprouve-t-il de la compassion pour les soldats qu'il abandonne à la prison et au sommeil ? Il est difficile d'éclairer autrement ce geste et cette expression, même s'ils demeurent enveloppés de mystère.

Le motif de la prison ouvre et clôt la vaste fresque de la chapelle Brancacci (ill. 297 & 299) : Filippino Lippi inscrit les scènes de la vie de Pierre¹¹⁹⁷ – vocation, miracles accomplis,

1196 En effet, comme l'indique la notice du musée, « le mot " paix " inscrit à plusieurs reprises fait sans doute allusion aux ultimes trêves et traités signés dans les années qui ont précédé l'achèvement de la Guerre de Cent Ans en 1453 ». <http://www.musee-moyenage.fr/collection/oeuvre/la-delivrance-de-saint-pierre.html>

1197 Peintes par ses prédécesseurs, Masaccio et Masolino, à l'exception de *La dispute avec Simon le Magicien et la Crucifixion de Pierre*, ainsi que les deux scènes de prison : *La visite de saint Paul à saint Pierre en prison* et la *Délivrance de saint Pierre*. Par ailleurs, l'apôtre sera une troisième fois emprisonné à Rome, avant sa crucifixion,

résurrection d'un enfant et crucifixion de l'apôtre – à l'intérieur de ce double thème, carcéral et libérateur¹¹⁹⁸. En effet, la *Visite de saint Paul à saint Pierre* (ill. 297) correspond à son premier emprisonnement, comme le relate la *Légende dorée*. Théophile, préfet d'Antioche, avait fait jeter saint Pierre en prison. Mais, sur les prières de Paul, il accepte de délivrer son prisonnier si ce dernier parvient à ressusciter son fils mort quatorze ans auparavant¹¹⁹⁹. Nul sommeil ici, sinon celui – implicite – de la mort dont la foi miraculeuse de Pierre libère l'enfant, sur la fresque voisine.

En peignant cette scène à l'entrée de la chapelle, Filippino Lippi suggère en outre une profonde correspondance entre le motif de la geôle et le péché originel (source de douleur et de mort) commis par Adam et Ève, peints au registre supérieur de chaque côté de la chapelle par Masolino et Masaccio. Sur le pilier gauche, au-dessus de Saint-Pierre-aux-Liens la *Visite de saint Paul à saint Pierre en prison* figure en effet le premier couple, chassé du Paradis terrestre (ill. 296). Sur le pilier droit, au-dessus de la *Libération de saint Pierre*, Adam et Ève se tiennent debout dans le jardin d'Eden, leurs corps nus et gracieux, dépourvus de honte (ill. 298). Chacun tient un fruit à la main et plonge son regard dans celui de l'autre. Ève s'appuie contre l'Arbre de la Connaissance, un bras enlacé au tronc, pendant que, tout autour en sens inverse, s'enroule le corps serpentin de la Tentation. L'instant qui précède le péché originel se trouve donc associé au moment qui suit la libération de saint Pierre. Les chaînes ont disparu des bras de l'apôtre et l'ange le guide par la main, tandis qu'un jeune gardien dort paisiblement appuyé sur son grand bâton, deux épées rangées dans leurs fourreaux. En outre, la scène de la *Libération* (ill. 299) répond à celles qui lui font face : la *Visite de saint Paul* (ill. 297) et *Adam et Ève chassés du Paradis* (ill. 296). La fenêtre grillagée derrière laquelle Pierre se tenait, le front soucieux, donne à présent sur un vide obscur et l'ange n'est plus celui du courroux et du châtement, mais de la grâce et du salut. De même, sur le côté gauche de l'arc, le geste de saint Paul fait contrepoint à celui de l'ange (ill. 296). La main du visiteur se lève vers le ciel pour indiquer à Pierre la voie de sa libération et le chemin de la foi. Son index est pointé vers le haut : il traverse les scènes de la résurrection (celle du fils de Théophile) et du tribut¹²⁰⁰ jusqu'à la figure du Christ. Ce geste dirigé vers le ciel en direction de Jésus s'oppose à celui de l'ange, vêtu de pourpre et jetant Adam et Ève hors du Paradis terrestre, l'index pointé vers une terre aride, signe de souffrance, de labeur et de mort. Dès lors, la prison dans laquelle Théophile puis Hérode enferment tour à tour saint Pierre évoque celle du péché originel dont le Christ délivre tous ceux qui croient en Lui, en sa Passion et en sa Résurrection. C'est d'ailleurs vers l'ultime scène, *La Dispute avec Simon le Magicien et la Crucifixion de Pierre*, que l'ange semble mener le second berger de l'Église, dans les pas du Christ jusqu'à la mort rédemptrice, sur la croix. Parallèlement, le sommeil du jeune gardien entre, par son geste et ses couleurs, en rapport avec la « prison du péché » (ill. 299). Mieux, il prolonge cette geôle, lui appartient et l'incarne, plus qu'il ne la surveille. En effet, Lippi choisit à dessein des couleurs brunes, noires et grises pour peindre son visage ombreux, sa dague, son épée et ses vêtements obscurs – comme s'il avait revêtu la nuit de la prison elle-même. Enfin, le geste enlacé de son bras gauche, autour du mince bâton jauni qui lui sert d'oreiller, inverse et prolonge celui d'Ève autour de l'Arbre de la Connaissance – fine allusion à « l'oreille du diable ».

Dans la fresque de Raphaël peinte, trente ans plus tard, pour la Chambre d'Héliodore (ill. 301a), le lien qui unit la Résurrection du Christ et la Libération de saint Pierre est encore renforcé par l'atmosphère nocturne et le sommeil de l'apôtre. Comme le souligne Pierluigi de Vecchi, « le corps du saint est étendu à côté de la grille et parallèlement à celle-ci, le visage bien en évidence, tandis que le gardien de gauche est placé en retrait, au second plan. Ainsi est renforcée l'évocation d'une sorte de crypte-sépulture, où le saint gît, enserré par les chaînes mais aussi prisonnier d'un profond sommeil (image de mort), dans l'attente d'être délivré par la lumière de la

scène que Lippi ne représente pas mais qu'il évoque par le rapprochement elliptique entre la prison d'Antioche et la double scène contiguë, intitulée *La Dispute avec Simon le Magicien et la Crucifixion*.

1198 Cf. Umberto Baldini, Ornella Casazza, *La Cappella Brancacci*, Milano, Olivetti / Electa, 1990.

1199 Cf. I. da Varazze, *op. cit.*, cap. XLIV, « De cathedra sancti Petri », pp. 316-323.

1200 Aujourd'hui disparue, figurait également *La Vocation de saint Pierre*, peinte sur une lunette supérieure.

résurrection. »¹²⁰¹ Une telle composition suggère inmanquablement les représentations du Christ au tombeau et de sa résurrection. La correspondance tourne même à « l'interférence iconographique », voire à la confusion sous la plume de Paolo Giovo :

In altero cubicolo ad Christi sepulchrum armati custodes in ipsa noctis umbra dubia quadam luce refulgent [Dans l'autre chambre, près du tombeau du Christ, les armes des gardiens brillent d'un éclat incertain dans l'ombre même de la nuit].¹²⁰²

La nuit enveloppe les trois parties de la fresque, unifiées par l'architecture feinte. Au sommet de l'arche, dans un double contre-jour, naturel d'une part (la fresque est placée au-dessus de la fenêtre), artificiel et surnaturel d'autre part (l'aura angélique resplendit derrière les barreaux), saint Pierre dort dans sa prison, pieds et poings liés par de longues chaînes (ill. 301b). Le sommeil des soldats qui l'entourent vient redoubler la signification spirituelle de cette « prison du sommeil » – geôle du péché dont la résurrection délivre. Les armures font luire en éclats d'argent la mandorle lumineuse qui rayonne autour de l'ange. Ce dernier se penche vers saint Pierre endormi qu'il touche à l'épaule en lui indiquant le ciel. L'artiste choisit de peindre l'instant qui précède la délivrance : « les mots dont s'inspire la représentation raphaëlesque ne sont donc pas "*et ceciderunt catenae de manibus eius*" mais "*in ipsa nocte*" et "*lumen refulsit*" »¹²⁰³.

De part et d'autre de la prison grillagée, l'escalier dévoile les différentes étapes de l'histoire. À droite, l'ange radieux conduit saint Pierre hors de la prison en lui tenant la main (ill. 301d). Les yeux ouverts, l'apôtre regarde dans le vide, droit devant lui comme s'il ne pouvait rien distinguer dans la nuit. Sur les marches obscures, deux soldats dorment profondément repliés sur eux-mêmes, l'un accoudé sur le côté, l'autre de face contre son bouclier. Leurs casques sont parcourus de reflets blancs et froids.

Si la sortie de prison succède clairement à la scène centrale d'apparition et de libération, l'ordre temporel est moins évident pour la paroi de gauche (ill. 301c). La lune se découpe entre deux nuages, baignant les abords de la prison de sa lumière nocturne. Troisième source lumineuse, l'un des soldats brandit un flambeau en indiquant la geôle (vide ?) à son compagnon, à demi engourdi. En haut des marches, un troisième garde semble encore dormir, tandis qu'à l'horizon l'aurore verse une clarté rose. Sur cette ligne d'horizon, un quatrième soldat en armure lève sa main gantelée devant son casque, comme pour se protéger de l'agressive lumière du flambeau. Le casque fait miroiter la flamme sur l'acier lisse et courbe. C'est « à l'aube du jour suivant », semble-t-il, que « les geôliers découvrent la fuite du saint »¹²⁰⁴. Pourtant, le geste du soldat ébloui demeure ambigu. Le reflet du flambeau semble indiquer la cause de l'aveuglement en même temps que la source lumineuse. Or précisément dans cette peinture, Raphaël varie avec délicatesse les différentes sources de lumière : angélique, lunaire, ignée, aurorale. Dès lors, quelle est la cause de ce geste ébloui, l'ange ou la flamme naturelle ?

Le soldat semble se détourner à dessein de l'apparition angélique. Son geste contredit pour ainsi dire l'indication du porte-flambeau. L'invention est d'autant plus intéressante que Raphaël s'écarte ici du dessin préparatoire, comme il l'avait fait pour le mur grillagé¹²⁰⁵ (ill. 300). Dans le *modello* des Offices, en effet, deux soldats étaient placés sur la gauche, debout en haut de l'escalier, face à la prison (« boîte » ouverte au spectateur). Ils protégeaient leurs yeux de la lumière

1201 Pierluigi de Vecchi, *Raphaël*, trad. de l'italien par Odile Menegaux et Paul Alexandre, Citadelles & Mazenod, 2002, p. 184. P. de Vecchi compare la fresque au *modello* (dessin conservé aux Offices) où saint Pierre est étendu en diagonale, la tête inclinée sur le côté, tandis que les soldats, assoupis debout, occupent le premier plan.

1202 P. Giovo, « Raphaelis Urbinatis vita », *Scritti d'arte del Cinquecento* (dir. P. Barocchi), I, 1971, p. 14. Cité par P. de Vecchi, *op. cit.*, p. 357, note 41.

1203 P. de Vecchi, *op. cit.*, p. 181.

1204 P. de Vecchi, *op. cit.*, p. 181.

1205 Cette autre invention ne crée pas seulement un puissant contre-jour, mais rend vraisemblable la vision *extérieure* de l'intérieur carcéral.

angélique, l'un avec son bouclier, l'autre avec sa main. Nul doute alors sur la cause de l'aveuglement. En introduisant dans la fresque cette torsion du corps et ce reflet sur le casque du soldat, Raphaël unifie temporellement la scène qui succède à la libération de Pierre tout en préservant, par l'équivoque des sources lumineuses, la valeur symbolique de l'aveuglement. De même, le geste d'indication du premier soldat est d'autant plus évocateur qu'aucun de ses compagnons ne regarde dans la direction indiquée. Leur détournement – endormi, engourdi et aveuglé – *évide* et opacifie la prison, que nous voyons pourtant illuminée par l'ange et encore occupée par saint Pierre.

Ce dernier « délivré du cachot par l'intervention prodigieuse d'un envoyé de Dieu symbolise », outre la victoire sur la mort et le péché, « le triomphe final de l'Église sur ses adversaires au plus fort de la tourmente, alors qu'elle semblait sur le point de tomber en leur pouvoir »¹²⁰⁶. En rappelant les défaites militaires de Jules II en 1511 (notamment la prise de Bologne par les armées françaises) et la menace exercée sur les États pontificaux par un groupe de cardinaux séditieux (« conciliabule de Pise »), Pierluigi di Vecchi résume bien le message politique qui traverse l'ensemble décoratif de la Chambre de l'Audience. Son programme « naquit donc dans un climat d'incertitudes politiques, mais aussi de ferme volonté de réaffirmer, fût-ce en des circonstances adverses, le dessein universaliste de la Rome des papes, sur le plan temporel comme sur le plan spirituel »¹²⁰⁷. *Héliodore chassé du Temple, La Libération de saint Pierre, La Rencontre de Léon I^{er} et d'Attila* et *Le Miracle de Bolsena*, « thèmes iconographiques hétérogènes et relativement rares, étaient choisis dans l'intention de manifester avec la plus grande évidence la foi dans l'intervention de Dieu en faveur de son peuple au moment des pires tribulations ». Ainsi, « *La Libération de saint Pierre* célébrait le salut de l'Église échappant aux persécutions, et son triomphe par l'intermédiaire du prince des apôtres dont le pape régnant était le légitime successeur »¹²⁰⁸. Dans l'ultime phase d'invention, Raphaël aurait également développé certaines associations entre *La Libération de saint Pierre* et la mort de Jules II – l'apôtre constituant le modèle spirituel et physique du pape¹²⁰⁹. En outre, Giuliano della Rovere avait été cardinal de l'église Saint-Pierre-aux-Liens, dans laquelle était conservée la relique des saintes chaînes. Sa dévotion pour la relique était bien connue à l'époque. « En juin 1512, le pape s'était rendu en pèlerinage solennel à Saint-Pierre-aux-Liens, pour rendre grâce de la libération des États de l'Église de la menace française, et il avait regagné le Vatican accompagné d'un cortège triomphal. »¹²¹⁰ À la mort de Jules II, la fresque possède donc une forte dimension politique et symbolique, générale et individuelle. La Libération de saint Pierre exprime à la fois la délivrance de l'Église contre ses ennemis, la résurrection offerte à tous les chrétiens et, plus particulièrement, celle de Jules II, délié de sa « prison terrestre ». En retour, la « prison du sommeil » qualifie la défaite et la servitude des États pontificaux mais aussi l'existence terrestre, charnelle et mortelle, celle de chaque chrétien comme du prince de l'Église.

L'iconographie de la Libération connaît un prodigieux essor au siècle suivant, dans l'art baroque et l'École de Caravage, sans doute pour des « raisons esthétiques » comme le suggère Louis Réau. À la suite de Raphaël, cette scène d'évasion nocturne devient une terre d'exploration pour les peintres amoureux du clair-obscur.¹²¹¹ Le cadre nocturne renforce l'aspect familier du sommeil. Et pourtant, la correspondance entre résurrection et libération ainsi que la métaphore carcérale font de ce sommeil, encore indéfini voire inexistant (pour les soldats) dans les *Actes des Apôtres*, un emprisonnement : image politique et religieuse de défaite¹²¹², de péché et de mort, dont

1206 P. de Vecchi, *op. cit.*, p. 182.

1207 P. de Vecchi, *op. cit.*, p. 172.

1208 *Ibid.*

1209 P. de Vecchi, *op. cit.*, p. 183-184. « Même la barbe que Jules II s'était laissé pousser, dérogation à des prescriptions canoniques rigoureuses, était un élément de l'iconographie de saint Pierre ».

1210 P. de Vecchi, *op. cit.*, p. 184.

1211 L. Réau, *L'iconographie de l'art chrétien, tome III : Iconographie des Saints, III^e volume : P-Z*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959, p. 1092.

1212 Parfois il s'agit d'une figure ambiguë de défaite ou de paix (repos guerrier), comme nous l'avons vu dans la

le réveil affranchit. L'aveuglement du soldat, dans la fresque de Raphaël, s'éclaire finalement à la lumière de la Résurrection. Comme ce gardien du Tombeau, qui se réveille parmi la troupe des soldats endormis et voit la splendeur du Ressuscité, le soldat se détourne aveuglé, effrayé et cherche à fuir. Peut-être est-il déjà trop tard pour ce guerrier païen, trop tard pour voir et croire. Toutefois, son réveil aveuglé ouvre une brèche et laisse présager la véritable victoire du Christ sur le monde païen, amené à la vie nouvelle à l'instar du fameux Longin.

Si le sommeil des soldats n'est pas dénué de promesses, celui des apôtres peut, à l'inverse, se charger de menaces. Dans le premier livre de ses *Théorèmes* (1613), La Ceppède dépeint les apôtres au Mont des Oliviers comme les « braves Soldats » de Jésus, pourtant vaincus par un sommeil de tristesse :

La garde est-elle bien ? Qui fait la sentinelle ?
Qui la ronde ? ô bon Dieu ! Qu'est ceci ? Vous dormez ? [...]

Sus, aux armes, debout d'une prompte vitesse.
Ha, je vois qui vous rend à l'éveil paresseux,
Vos yeux sont à ce coup surchargés de tristesse ¹²¹³.

Cette description les apparente étrangement aux « escadrons armés »¹²¹⁴ de Judas et, plus encore, aux gardes assoupis autour du tombeau du Christ, bien plus morts que Celui qu'ils croyaient garder enseveli. La chute léthargique et mortelle dans laquelle sombrent ces gardiens lors de la Résurrection pèse en retour sur les apôtres esseulés, dans l'angoisse de la mort, à Gethsémani. Comment comprendre ce parallèle ? Les apôtres n'incarnent certes pas le peuple païen. Leur endormissement répété semble fort éloigné de la brève inconscience des soldats. Pourtant l'image de la mort, physique et spirituelle, traverse leurs sommeils, et avec elle l'épreuve de la foi. En effet, l'étude précédente a montré que les soldats, gisant inconscients autour du tombeau, ne figuraient pas seulement le péché, l'impiété ou le paganisme, mais aussi l'ignorance qui précède la foi, autrement dit la possibilité d'une conversion, d'autant plus précieuse qu'elle est rare. À l'inverse, les apôtres Pierre, Jacques et Jean s'offrent à l'imitation des croyants. Et pourtant, au Jardin des Oliviers, leur foi vacille devant la mort imminente du Christ. Ils succombent à la faiblesse de la chair et au chagrin mélancolique. Dans le sonnet XLII, leur tristesse endeuillée¹²¹⁵ fait surgir la pose des gardiens du tombeau, rendus semblables aux morts. Le désespoir des apôtres préfigure la défaite des soldats : la mort spirituelle qui menace les apôtres annonce la brève et soudaine épreuve de mort subie par les gardes. L'éloignement de Dieu les rapproche : le désespoir des apôtres met leur foi à l'épreuve. Il prépare l'impiété, le paganisme et l'ignorance (voire l'indifférence) qu'incarnent, non sans ambiguïté, les soldats. Le poète exprime cette correspondance par la métaphore de l'éloignement du soleil divin, prodiguant chaleur et vie. La nuit du monde sans Dieu enveloppe d'un commun linceul les corps refroidis des apôtres et des soldats :

Ha, si c'est la chaleur qui les sens nous éveille,
Si la froide vapeur nous tient les yeux sillés,
Loin de votre Soleil, ce n'est pas grand merveille
Si, jusqu'à son retour, tristes vous sommeillez ¹²¹⁶

Tapisserie de Tournai.

1213 Jean de la Ceppède, *Les Théorèmes sur le Sacré Mystère de notre Rédemption*, éd. par Jacqueline Plantié, Paris, Honoré Champion, 1996, Premier livre des Théorèmes [1613], Sonnet 41, p. 101.

1214 *Ibid.*

1215 Dans le sonnet précédent, La Ceppède évoque explicitement la tristesse comme cause du sommeil des apôtres : « Ha, je vois qui vous rend à l'éveil paresseux, / vos yeux sont à ce coup surchargés de tristesse » (Sonnet 41).

1216 Jean de la Ceppède, *op. cit.*, Sonnet 42, p. 101-102.

Le sonnet 42 s'achève sur ce tercet mélancolique :

Ne m'éloignez donc point, ô Soleil de mon âme ;
Car perdant la chaleur de votre saint flamme,
Me voici léthargique aux Enfers trébuechez

Cette tristesse qui plonge l'âme dans le désespoir et le corps dans une léthargie minérale trouve des sources dans plusieurs figures de l'Ancien Testament¹²¹⁷. Nous avons évoqué, plus haut, celle de la femme de Loth, changée en statue de sel par l'acédie, et celle de Job, pleurant parmi les débris de poterie, sur son tas de fumier. Des apôtres aux soldats endormis, la correspondance de la pierre et du sommeil prend des formes variées : celles des cailloux et rochers de Gethsémani, celle de la pierre effondrée hors du tombeau, reflétant à chaque fois l'amas pétrifié ou le repli isolé des corps endormis. Leur effondrement les associe et les rive à la pierre du Sépulcre, scellée à l'horizontale ou basculée sur le côté, voire projetée contre terre. Le Christ ressuscité met à mort la mort elle-même en jaillissant hors de ces pesanteurs minérales, tandis que les gardiens y succombent à l'inverse et chutent contre terre. Leur nuit figure l'état du péché, l'erreur et la défaite du paganisme. Une nuit transfigurée, cependant, par la splendeur de l'ange ou du Christ. Nuit traversée par le réveil d'un soldat que la Lumière touche « malgré lui ». En ce sens, la nuit du tombeau sollicite les formes conjuguées de l'endormissement (image de la mort) et de l'aveuglement (réveil ébloui) : la nuit noire du sommeil profond et la vision neuve, obscurcie à force de lumière. La nuit de la mort et du péché est également celle de l'oubli et de l'ignorance – erreur des soldats, errance de l'homme en général.

3. Nuit de la matière et sommeil de pierre chez Michel-Ange

a. La Nuit et l'oubli du monde

La *Notte*, sculptée par Michel-Ange pour le tombeau de Julien de Médicis (duc de Nemours) dans la Sagrestia Nuova de la Basilica San Lorenzo à Florence, file cette métaphore de l'oubli, entrelacée aux *topoi* de l'écoulement du temps et de son passage destructeur. Les Heures de l'Aurore, du Jour et du Crépuscule, auxquelles la Nuit succède, figurent le temps consumant toutes choses, selon son biographe, Ascanio Condivi¹²¹⁸.

Dans un poème tardif, répondant au quatrain élogieux de Giovan Battista Strozzi, Michel-Ange fait parler la Nuit, depuis son silence de pierre :

*Caro m'è 'l sonno, e più l'esser di sasso
mentre che 'l danno e la vergogna dura ;
non veder, non sentir m'è gran ventura ;
però non mi destar, deb, parla basso !*

Cher m'est le sommeil, et plus être de pierre
tant que la honte et le dommage durent ;
ne pas voir ni ouïr m'est grand bonheur ;
ne m'éveille pas, de grâce, parle bas.¹²¹⁹

1217 Dans le premier tercet du sonnet 41, La Ceppède fait une analogie entre le sommeil des apôtres, qui survient au plus fort de l'Agonie du Christ, et celui de Jonas, « tandis que l'air vomissait un orage ».

1218 Ascanio Condivi, *Vita di Michelagnolo Buonarroti, Gentiluomo fiorentino, pittore, scultore, architetto e poeta*, seconda edizione, Firenze, Gaetano Albizzini, 1746, section XLV, p. 34. Condivi ajoute le détail de la souris, symbole des ravages du temps : détail projeté puis abandonné par l'artiste (« empêché ») selon son biographe.

1219 Michel-Ange, *Poésies / Rime*, éd. cit., poème 247, p. 129.

Hymne silencieux, la sculpture chante son retrait hors du monde¹²²⁰. Être endormi, mieux, « être de pierre », c'est appartenir à un règne ontologique séparé, absolu et parfait – monolithique. Le poète entre dans le jeu de son contemporain, Giovan Battista Strozzi, donnant vie à la sculpture endormie, et, non sans délicatesse, l'invite à se taire. En effet, c'est d'une voix forte, que le poème de Strozzi louait le génie du sculpteur « angélique » :

*La Notte, che tu vedi in sì dolci atti
dormir, fu da un Angelo scolpita
in questo sasso; e perché dorme, ha vita.
Destala, se non 'l credi, e parleratti.*¹²²¹

La Nuit que tu vois en si douce posture
dormir, fut en cette pierre sculptée
par un Ange et, bien que dormant, elle vit :
réveille-la, si tu doutes, elle te parlera.¹²²²

Les commentateurs remarquent généralement le malentendu, « passé sous silence » par la réponse poétique de Michel-Ange. « L'admiration de l'auteur pour le grand sculpteur l'a sans doute aveuglé. Car en toute rigueur, on l'a dit, la *Nuit* ne dort pas vraiment, elle est plus ou moins gagnée par l'insomnie »¹²²³. Pourtant, le vers de Strozzi est moins banal ou faux qu'il peut sembler. Il ne s'agit pas seulement d'un jeu sur le motif traditionnel des épitaphes, invitant à respecter le sommeil du défunt. Strozzi dépeint une nuit doucement agitée, que le sommeil, loin d'éteindre par degrés vers la mort, rend vibrante et palpitante. En un mot : vivante. Nous retrouvons l'idée antique du règne minéral comme premier niveau de l'être, encore élevé, animé et spiritualisé par le ciseau du sculpteur. Michel-Ange fait allusion à la définition aristotélicienne du sommeil, communément partagée à l'époque : celle d'un sommeil conçu comme l'immobilisation et le lien de la sensibilité, d'autant plus figée qu'elle se replie, à travers la sculpture, dans la matière aveugle et sourde de la pierre. Cet « être minéral » cristallise l'oublieux détachement qu'offre la nuit, lorsque les tourments et la rumeur du monde s'éloignent – havre de paix pour tous ses dormeurs.

Comme le remarque Fiorato, « ces vers mettent nettement en rapport l'attitude désenchantée du poète avec la tristesse « de [notre] temps ». D'autre part, une tradition du milieu du XVI^e siècle voit dans ces vers une cinglante allusion polémique à la tyrannie (« honte et dommage »), que faisait régner à Florence le duc Cosme 1^{er} de Médicis, adversaire des « républicains », parmi lesquels étaient Michel-Ange et ses amis florentins réfugiés à Rome »¹²²⁴. Ce gouvernement liberticide change l'insensibilité minérale de la Nuit en « grande chance ». L'ignorance qu'enveloppe son ombre paraît d'autant plus délectable qu'elle permet d'échapper à la sinistre vision de la décadence florentine. Mais si le sommeil permet d'échapper aux affres du monde présent, il porte l'âme du dormeur, tel un passeur, dans l'outre-monde.

Dans cette perspective, la Sagrestia Nuova obéit à une architecture tripartite, liant les trônes vides et les guirlandes funéraires du registre supérieur au monde céleste, les sculptures idéalisées de Julien et de Laurent de Médicis, ducs de Nemours et d'Urbain¹²²⁵, au registre intermédiaire du monde terrestre et les quatre sculptures des Heures ou personnifications fluviales du Temps, dans le registre inférieur, au monde infernal. Les quatre Heures – à l'origine, les quatre Saisons – devaient en effet se coucher au-dessus de quatre sculptures correspondant aux divinités fluviales et infernales, qu'elles intègrent finalement dans leurs propres formes léthargiques. Les deux tombeaux des Médicis sont orientés, par les regards des ducs, vers la sculpture de la Vierge à l'enfant, ornant le

1220 Dans un autre poème (14), Michel-Ange donne la parole au Jour et à la Nuit (« El Di e la Notte parlano, e dicono », cf. Michel-Ange, *op. cit.*, p. 8). Il s'agit à nouveau d'un paradoxe. Si le Jour et la Nuit, c'est-à-dire le Temps, ont ôté la vie au duc Julien, ce dernier s'est vengé en leur ôtant la lumière et en fermant leurs yeux avec les siens, qui ne resplendiront plus sur terre. Sa mort a plongé l'époque dans le jour noir de la mélancolie, sa vie aurait sans doute rendu l'éclat du ciel et du siècle plus brillant.

1221 Giorgio Vasari, *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, a cura di Licia e Carlo L. Ragghianti, vol. IV, Milano, Rizzoli Editore, 1978, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, p. 365. Nous traduisons.

1222 Traduction d'Adelin Charles Fiorato, cf. Michel-Ange, *op. cit.*, p. 213, note 1 au poème 247.

1223 Daniel Ménager, *La Renaissance et la Nuit*, Genève, Droz, 2005, p. 50.

1224 Commentaire d'Adelin Charles Fiorato, cf. Michel-Ange, *op. cit.*, p. 129.

1225 Morts respectivement en 1516 et 1519.

double tombeau de leurs illustres ancêtres et homonymes, Laurent Le Magnifique, mort en 1492, et son frère, Julien de Médicis, assassiné par la conjuration des Pazzi en 1478. Une fresque du Christ ressuscité¹²²⁶ devait encore renforcer la dimension chrétienne et rédemptrice de la chapelle. Mais la composition finalement choisie par Michel-Ange accentue la tension entre l'orientation chrétienne et la tonalité païenne, avec ces quatre divinités temporelles et fluviales semblant glisser de leurs corps lourds et mats le long des sépulcres. Vasari parle d'un deuil cosmique. L'univers tout entier, à travers les différents moments du jour et de la nuit, pleure les défunts Médicis :

*Ma molto più fece stupire ciascuno che considerando nel fare le sepolture del duca Giuliano e del duca Lorenzo de' Medici egli pensassi che non solo la terra fussi per la grandezza loro bastante a dar loro onorata sepoltura, ma volse che tutte le parti del mondo vi fossero, e che gli mettessero in mezzo e coprissero il lor sepolcro quattro statue : a uno pose la Notte e il Giorno, a l'altro l'Aurora et il Crepuscolo*¹²²⁷.

Le tombeau possède un double point de fuite temporel. La dimension chrétienne d'un futur absolu – temps dernier de la résurrection – fait contrepoint à la dimension païenne d'un passé illustre – âge d'or de la cité florentine. Et cette double orientation historique se dissout finalement à travers la mise en exergue d'un outre-monde silencieux, aux figures de géants léthargiques. La temporalité cyclique des Heures se détache du fil irréversible de l'Histoire.

Charles de Tolnay voit dans la chapelle médicéenne une image abrégée de l'univers¹²²⁸. La zone basse, avec les tombes recouvertes par les quatre Heures, abrite les âmes des défunts. C'est le royaume de l'Hadès. La zone intermédiaire, avec son architecture rationnelle et les figures idéalisées des ducs, incarne la sphère terrestre. La zone des lunettes et de la coupole évoque la sphère céleste¹²²⁹. La lumière, chutant d'en haut, vient se perdre progressivement jusqu'aux régions ténébreuses de la sphère infernale. L'auteur insiste sur la singularité spatiale de la chapelle, ouverte sur un grand vide, que dominent les sculptures funéraires. Selon lui, ce vide central diffère radicalement du « milieu » propre aux scénographies de l'art baroque. Les huit petites portes latérales, aveugles et décoratives pour cinq d'entre elles, renforcent l'atmosphère funèbre et carcérale. Une fois entré dans la chapelle, il est difficile de retrouver la sortie... Comme le montre Charles de Tolnay, ce jeu architectural évoque la description virgilienne du passage aux Enfers (*Enéide*, Chant VI, v. 126-129). Si la descente à travers le lac Averno paraît facile, la remontée dans le monde des vivants s'avère, au contraire, extrêmement laborieuse : « facilis descensus Averno.../ sed revocare gradum superasque evadere ad auras, / hoc opus, hic labor est »¹²³⁰. Dauphins, guirlandes, jarres d'huile, trophées, coquillages et masques rieurs illustrent ce voyage infernal, de la mort dérisoire à la vie éternelle. Les tombes présentent des façades de palais idéalisés, décorés par des emblèmes funéraires. Contrairement aux figures équilibrées et centrées des deux ducs, les colosses du fleuve temporel pèsent de tout leur poids sur l'arche des sarcophages. Elles semblent glisser dans une chute irrésistible, aux lenteurs infinies. Ce poids déséquilibré contraste avec l'enroulement souple des volutes, suspendues au-dessus du vide.

Vasari le remarquait avec admiration pour l'Aurore et la Nuit, mais il semble que toutes les Heures – Jour et Crépuscule compris – se tordent sur elles-mêmes, oppressées par un immense chagrin. Chaque Heure incarne ainsi l'inexorable continuité de la mélancolie, propre au deuil. Chaque sculpture matérialise la poursuite d'une obsession douloureuse et languissante. En ce sens,

1226 La fresque de la Résurrection devait surplomber le tombeau des Magnifiques, tandis que son antétype, le Serpent d'airain, peut-être accompagné d'une fresque représentant Judith, devait surmonter les tombeaux des ducs.

1227 Giorgio Vasari, *op. cit.*, p. 364. « Michel-Ange étonna encore davantage son public, lorsqu'[...] il montra que la terre ne suffisait pas à la sépulture de si grands ducs, mais qu'il fallait couvrir leurs tombeaux avec toutes les parties du monde, figurées en quatre statues : la Nuit et le Jour pour le premier, l'Aurore et le Crépuscule pour le second sépulcre. »

1228 Charles de Tolnay, *Michelangelo*, Princeton University Press, Princeton, 1970, vol. III, p. 63.

1229 Le programme devait être renforcé par les fresques religieuses de la coupole.

1230 Charles de Tolnay, *op. cit.*, p. 63-64.

si la Nuit ne « dort » pas véritablement, aucune Heure du jour et de la nuit ne semble apte au réveil et au lever. Toutes gisent prostrées, s'étirant, se renversant ou se repliant sur elles-mêmes, dans des mouvements à la fois gigantesques et larvaires. Le Jour ne s'oppose pas plus fortement à la Nuit que l'Aurore au Crépuscule. Les âges et les sexes marquent les différences indifférentes d'un corps perpétuellement las et fatigué.

Selon les mots de Vasari, la belle Aurore nue s'éveille non sans peine, somnolente et dolente (ill. 304). Si la figure, par sa beauté rare, est « capable de chasser la mélancolie de l'esprit, et de faire tomber le ciseau des mains du sculpteur »¹²³¹, ce n'est pas en raison de la sérénité ou de la joie sans ombre qu'elle exprimerait. Au contraire, sur le tombeau du duc Laurent, son corps jeune et splendide se tord avec amertume et renverse sa gorge en signe de grande douleur. Le désespoir, matérialisé par un ruban de deuil étreignant sa poitrine, paralyse sa force vive et la retient sur sa couche. Les larges volutes dessinées dans ses cheveux évoquent une pensée nuageuse et lourde. De grandes rides viennent augmenter le pli de ses sourcils, une grimace légère entrouvrir sa bouche sensuelle. Un soupir semble échapper de son sein gonflé par le tourment. Charles de Tolnay voit dans ce pénible réveil celui d'une personne consciente de la futilité de son existence et des épreuves qui l'attendent pendant la journée¹²³². Nous sommes loin de la douce fraîcheur qu'apporte au monde l'Aurore aux doigts de rose. La souffrance aiguë qui se lève avec la première Heure du jour n'invite pas même à replonger dans un sommeil trop éreintant – il a brisé, semble-t-il, toute espérance. Comme le mal chasse le mal, la vue de cette sculpture magnifie la douleur qu'elle exprime, œuvrant selon Vasari à la purgation de l'humeur mélancolique.

Le Crépuscule (ill. 302) qui se tourne vers elle fait tomber dans ses paupières aveugles un regard également vide, et montre un profil indenté par les griffures du *non finito*. Les yeux rongés de chacune des Heures tracent, par leurs creux répétés, le gouffre du Temps, dans lequel toute chose succombe et disparaît, furtivement. La ressemblance accentuée du Crépuscule avec les majestueux dieux Fleuves de la statuaire antique donne à sa pose un repos plus serein. Le géant se retourne sur lui-même pour jeter un dernier regard au monde, sans faire l'effort de se lever. Son grand corps serpente, étonnamment musculeux et flasque. Les forces de cet homme âgé semblent le quitter subtilement comme une lave qui se répand. Ses bras reposent, l'un appuyé sur son genou, l'autre étendu le long du corps, dans un parfait délassement, mains inertes, sans étreinte, passivement recourbées. Si l'Aurore présente le déchirement paradoxal d'une femme dans la fleur de l'âge, le Crépuscule évoque la pesante résignation de l'Hiver sénéscent, les eaux stagnantes et la mélancolie flegmatique contre laquelle, un siècle plus tard, Robert Burton met en garde son lecteur.

Après le Crépuscule vient la Nuit. Vasari n'a pas de mots assez forts pour louer le charme singulier de cette sculpture (ill. 305) : « E che potrò io dire della Notte, statua non rara, ma unica ? »¹²³³ La géante se courbe sur elle-même, la poitrine flétrie, les paupières lourdes et mi-closes, dans le geste de la mélancolie. Son pied gauche surélevé repose sur un bouquet de pavots, double symbole du sommeil et de la fécondité¹²³⁴. Un masque, aux lèvres charnues, aux dents prononcées, aux orbites découpées (ill. 308), lui sert d'accoudoir. Masque tragique ou faciès de satyre ? L'attribut demeure énigmatique : il renvoie autant à l'illusion des songes qu'aux appâts de la volupté. La chouette, placée dans le repli de la jambe (ill. 311), près du bouquet de pavot, sert

1231 Giorgio Vasari, *Vie de Michel-Ange*, in : *Vie des artistes (Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes)*, traduction de l'italien par Léopold Leclanché et Charles Weiss, revue par Véronique Gerard Powell, Paris, Bernard Grasset, 2007, p. 387.

1232 Charles de Tolnay, *op. cit.*, p. 66.

1233 G. Vasari, *op. cit.*, p. 365. Mot à mot : « Et que pourrai-je dire, moi-même, de la Nuit, statue non pas rare, mais unique ? »

1234 Le premier jour d'avril, lors de la fête en l'honneur de Vénus *Verticordia* et de la Fortune Virile (*Fortuna Viriis*), les femmes (matrones et femmes non mariées, courtisanes notamment) boivent un mélange composé de lait, de miel et de pavot écrasé, comme le raconte Ovide dans les *Fastes* (IV, 145-162). Elles répètent ainsi l'acte de Vénus lors de ses noces avec Vulcain. Le breuvage opiacé contribue au divin hymen. Il possède donc des vertus aphrodisiaques et procréatrices. En outre, selon le poète Théocrite, le pavot serait né des larmes versées par Aphrodite lors de la mort d'Adonis.

d'emblème traditionnel de la nuit. Le symbolisme de l'animal n'est pourtant pas sans équivoque. Oiseau de la sage et vaillante Minerve, proche des chouettes chevêches, hiboux et autres nycticorax, le volatile incarne la méditation vigilante et nocturne du philosophe, mais aussi les troubles de l'insomnie – veilles malades et mortifères, critiquées par Marsile Ficin – et la tentation démoniaque. Vasari fait porter l'accent sur cette double nature de la Nuit, lorsqu'il décrit la quiétude de son repos, « la quiete di chi dorme », jointe à la douleur et à la mélancolie de celui qui a perdu une chose précieuse et grande¹²³⁵. La Nuit, ajoute l'historien hagiographe, recouvre de son grand dais noir tous les émules, présents et futurs, du divin Michel-Ange.

Dans cette personnification de la dernière Heure, les caractéristiques de l'*Alma Mater*, généreuse et matricielle, se conjuguent aux formes du déclin, introverties, pendantes et fripées. Charles de Tolnay voit dans son repli, analogue à la voluptueuse courbe de la future Léda (ill. 309), la pétrification d'un rêve qui possède sa dormeuse lascive et ne lui donne aucun repos. « Sleep is not repose, but unfulfilled desire »¹²³⁶. En ce sens, la chouette et le satyre figurent la présence d'une pensée trouble, brûlante et persistante. La couche de pierre a pris la consistance active et bestiale d'un lit de Procuste inversé, aux tortures fiévreuses, étrangement grisantes et douces.

Daniel Ménager met l'accent sur la dimension féconde et généreuse de ce travail nocturne. Semblable à sa sœur, Léda, dont elle emprunte la grâce voluptueuse sous une chair ruinée, « la femme allongée que nous avons sous les yeux ne serait pas en proie à la tristesse et à l'accablement, mais en train de rêver à d'obscures fécondations. Michel-Ange aurait associé la nuit à la fécondité, réelle ou fantasmatique ». À rebours de toute lecture néoplatonicienne, fondée notamment sur les *Rime* du sculpteur, « il ne s'agirait plus de se dépouiller de son corps et de s'évader vers le haut, mais plutôt d'y plonger »¹²³⁷. L'auteur refuse toute réduction iconographique de la sculpture de Michel-Ange. D'ailleurs, si l'œuvre poétique de l'artiste fait la part belle aux hymnes néoplatoniciens et solaires, elle comporte aussi de puissantes louanges aux douceurs du sommeil et à la nuit fertile. Citons, à cet égard, le premier quatrain du sonnet 102. Après l'avoir dénigrée pour son extrême fragilité dans le sonnet précédent, Michel-Ange fait l'éloge de la Nuit, « ombre de la mort » et consolation des misères terrestres¹²³⁸ :

*O notte, o dolce tempo, benché nero,
con pace ogn'opra sempr'al fin assalta ;
ben vede e ben intende chi t'esalta,
e chi t'onor'ha l'intelletto intero*

Ô nuit, moment si doux, encore que sombre,
toujours ta paix notre œuvre à la fin investit ;
qui t'exalte sait bien voir et entendre
et qui t'honore a sa pleine raison¹²³⁹

Loin des éloges traditionnels, Michel-Ange ne souligne pas seulement l'égalité du repos et la restauration corporelle qu'il procure : il loue la clarté d'esprit de celui qu'emporte le sommeil. Contre l'interprétation stimulante que propose Daniel Ménager, il nous faut revenir sur la dimension néoplatonicienne du sonnet. Puisant à la métaphysique ficinienne, le poète décrit la nuit comme source de l'acuité intellectuelle et de la lucidité spirituelle la plus haute. Cet éloge se fonde sur le concept de *vacatio mentis*, que nous avons déjà rencontré au voisinage de la mélancolie. Dans sa *Théologie platonicienne*, le philosophe de Careggi place le sommeil parmi les sept sortes de vacance de l'âme, au premier degré d'une échelle menant à la chasteté – spirituelle, *castitas mentis* – et successivement constituée par l'évanouissement, l'humeur mélancolique, l'équilibre de la complexion, la solitude et l'admiration. Cette vacance se définit en termes de passivité et d'abandon corporels. En l'absence du corps, dont elle est comme arrachée, l'âme se rend entièrement disponible

1235 *Ibid.* « Conoscendosi non solo la quiete di chi dorme, ma il dolore e la malinconia di chi perde cosa onorata e grande ».

1236 Charles de Tolnay, *op. cit.*, p. 67.

1237 D. Ménager, *op. cit.*, p. 52.

1238 Cf. Derniers tercets. Michel-Ange, *op. cit.*, poème 102, p. 69 : « tu rendi sana nostra carn'inferma », « tu rends la santé à notre chair débile » (v. 12).

1239 Michel-Ange, *op. cit.*, poème 102, v. 1-4, p. 68.

à elle-même, sa nature spirituelle se révèle et s'offre aux correspondances cosmiques. Précision importante pour nous, le chapitre que Marsile Ficin consacre à la « *vacatio mentis* » correspond au registre des signes (et non plus des preuves) de l'immortalité de l'âme.¹²⁴⁰ À l'occasion de la fatigue, par la concentration des esprits dans les canaux du cerveau, le corps tombe dans un état d'affaiblissement généralisé et, chose plus notable encore, de déliaison radicale par rapport à l'âme :

alors l'âme [*animus*] se recueille [*se colligit*] et n'est occupée ni à sentir les qualités corporelles, ni à gouverner et à mouvoir les membres du corps, ni à traiter des affaires extérieures, c'est ce qui arrive pendant le sommeil. Or plus l'action extérieure se relâche, plus l'activité intérieure augmente. Les actes intérieurs sont les visions de la fantaisie et les déductions de la raison¹²⁴¹

Les songes qui surviennent alors correspondent à l'activité de l'imagination ou de la raison, voire, lorsqu'ils touchent à la pointe la plus haute de l'esprit, à l'inspiration divine. Le quatrain de Michel-Ange paraît s'inspirer des conclusions philosophiques de Marsile Ficin, selon lequel :

lorsque le corps est dompté, assoupi et à demi-mort, sa vision est bien plus claire, son activité bien plus remarquable que lorsque le corps opère, comme si elle n'avait pas besoin du concours du corps pour réaliser toute espèce de merveilles. C'est là qu'apparaît combien est grande sa parenté avec Dieu, avec les êtres célestes, chaque fois qu'elle se replie sur elle-même, elle participe aux mystères célestes et à la providence divine.¹²⁴²

La correspondance des idées, développées par le philosophe puis par le poète, ne suffit pas à éclairer le sens de la sculpture. Comme le souligne Daniel Ménager, rien ne détermine l'origine ou la nature des songes qui viennent peut-être incliner le front lourd de la Nuit. Et si cette géante, à la fois langoureuse et fanée, rêve, alors comment savoir s'il s'agit d'un songe divin, d'un ravissement ou bien d'un rêve charnel et sensuel ? Pour reprendre Nerval, comment savoir si ces lèvres laissent échapper, dans un demi-sommeil, les « soupirs de la Sainte » ou les « cris de la Fée » ? Les attributs du masque tragique ou satyrique, serti d'une bouche particulièrement charnue, le bouquet de pavots et la courbe du corps sensuellement replié (dans une pose voisine de celle de Lédà) renvoient à l'univers ambigu, à la fois érotique et mortuaire, d'Ariane endormie, au flanc des sarcophages antiques – bientôt rejointe et réveillée pour d'éternelles et voluptueuses bacchantes.

Un autre poème de Michel-Ange vient appuyer cette interprétation plus charnelle et païenne. Au sonnet 103, après avoir loué l'action fécondante du soleil, faisant mûrir les moissons, Michel-Ange exalte celle de la nuit, plus haute encore que celle du jour, puisqu'elle permet la croissance de l'humanité :

*ma l'ombra sol a piantar l'uomo serve.
Dunque, le notti più ch' e' di son sante,
quanto l'uom più d'ogni altro frutto vale*

mais l'ombre seule sert à planter l'homme.
Ainsi les nuits plus que les jours sont saintes,
tant l'homme vaut plus que tout autre fruit.¹²⁴³

Comme le souligne Daniel Ménager, « voici l'ombre et la nuit restaurées dans leur grandeur première, sauvées de tout mépris, car sous leur protection, on « plante » les hommes, on accomplit

1240 Marsile Ficin, *Théologie Platonicienne. De l'Immortalité des Ames*, éd. cit., Livre XIII, chap. 2, section E. Il faut souligner que la vacance de l'âme, et donc *a fortiori* le sommeil qui constitue l'une de ses formes, correspond à une affection de la raison. La *vacatio mentis* est la cinquième affection de la raison, après la vie contemplative et philosophique, l'inspiration poétique, l'extase religieuse et la divination prophétique. Il s'agit très clairement d'une sorte de fureur et de ravissement ouvrant l'âme aux influences supérieures, transcendantes et divines. À travers elle, l'âme donne l'indice de sa nature spirituelle, immatérielle et immortelle.

1241 M. Ficin, *op. cit.*, p. 214

1242 M. Ficin, *op. cit.*, p. 222.

1243 Michel-Ange, *op. cit.*, poème 103, v. 12-14, p. 69.

l'œuvre charnelle. »¹²⁴⁴ L'original ayant disparu, la copie de *Léda* peinte par Rosso Fiorentino (ill. 309), montre la gémellité qui traverse la personnification de la Nuit et la figure de la mortelle, convoitée pour sa beauté merveilleuse et fécondée par le cygne-Jupiter. Comme le remarque Charles de Tolnay, la taille réduite de l'oiseau, comme inclus dans la figure de Léda, en fait la matérialisation du désir érotique de la belle. La *Léda* de Michel-Ange innove en déplaçant la peinture mythologique du champ événementiel de la fable au domaine intérieur et psychologique du fantasme.

Pourtant, si les corps de la *Nuit* et de *Léda* adoptent un repli comparable, leurs chairs, abimées par les ans pour la première, jeunes et lisses pour la seconde, diffèrent absolument. En outre, le cygne fécondateur n'est pas remplacé, dans le cas de la *Nuit*, par le masque de satyre et le bouquet de pavots. Leur portée séminale demeure métaphorique et faiblement indicielle, là où la peinture de Léda présente l'image de l'union sexuelle. Enfin, la gestuelle de la *Nuit* fait davantage écho à la méditation caractéristique de la *Mélancolie*, gravée par Dürer en 1514, et s'éloigne fortement du mol abandon qui parcourt les bras et les mains dénouées de Léda, accueillant la caresse du cygne. Le corps las de la *Nuit* présente au spectateur un ventre flasque et strié de rides horizontales. Loin de s'offrir à son propre fantasme, la *Nuit* plie et tord ses bras et ses jambes en forme de rayure obliquement croisée. Son coude mélancolique vient barrer l'ombre féconde qu'abrite le bras suave de Léda. La ressemblance entre les deux figures ne doit pas venir clarifier subrepticement la part d'ombre propre à la *Nuit*. Rappelons, de plus, que l'*Ariane* du Vatican (ill. 310), souvent rapprochée de la *Nuit* dans le sens d'une lecture plus voluptueuse, était considérée à l'époque comme une statue de Cléopâtre mourante. Le charme délicieux de la princesse égyptienne demeure. Mais il faut reconnaître, à travers elle, la part létale, traditionnellement associée à « l'ombre de la mort ». En outre, la gestuelle d'Ariane-Cléopâtre, comme celle de Léda, diffère radicalement de celle, plus introspective et mélancolique, adoptée par la *Nuit*. La gravure de Dürer était alors connue en Italie, mais l'on peut également citer d'autres influences possibles, comme l'allégorie de la Philosophie, sculptée par Antonio del Pollaiuolo, sur l'un des bas-reliefs du Monument funéraire pour Sixte IV (ill. 312). Ce qui fait le mystère et la riche fécondité de la *Nuit*, c'est précisément cette ambiguïté remarquée par Vasari, qui place la sculpture sous le double signe de la douce quiétude et du deuil mélancolique. Comme l'Aurore, exprimant une angoisse d'autant plus forte que sa jeunesse lui sert d'éclatante parure, la *Nuit* trahit un voluptueux élan, en tension avec son enveloppe trop mûre et sa posture réflexive. En un sens, la dernière Heure exprime l'automne de la vie, l'insomnie propre au naturel philosophique et la froideur desséchante de la bile noire. En un autre, elle règne, couronnée d'un croissant de lune, sur une étrange fécondité nocturne.

Ce croisement des sens apparaît d'autant plus nettement que le masque polysémique – renvoyant au satyre, à la matière illusoire des rêves, voire à la purgation tragique des passions – s'il peut être vu comme un attribut de la sensualité, demeure néanmoins attaché à la partie haute et spirituelle de la sculpture : perfection lisse et pensive d'un beau visage, inclinaison mélancolique du bras accoudé. À rebours, les attributs traditionnels de la fécondité féminine que sont le ventre et la poitrine semblent avoir été flétris à dessein par Michel-Ange. Si fécondité il y a, celle-ci engendre certainement d'autres fruits que la descendance héroïque et charnelle de Léda, mère des Dioscures. À ce compte, le concept ficinien de *vacatio mentis* possède toujours sa pertinence : il éclaire et travaille d'autres fécondations, spirituelles, au soir de la vie. Loin de s'opposer aux notions de plaisir et de fécondité, cette forme de fureur les traverse et rend raison du mystère qui enveloppe les attributs de la géante. À l'inverse du masque à la bouche sensuelle, la chouette – incarnant davantage la vigilance nocturne et la vie intellectuelle à l'époque de Michel-Ange – évoque la déesse de la Sagesse¹²⁴⁵. Or, cet emblème de Minerve est associé, non sans paradoxe, à la partie basse du corps féminin. Mieux, la chouette est placée sous l'arc d'une jambe à la courbe

1244 D. Ménager, *op. cit.*, p. 53.

1245 L'animal semble assez loin du nycticorax médiéval, symbolisant l'hérésie juive. Mais cette strate de sens contribue à la continuité mélancolique de l'atmosphère dans laquelle baigne l'insomniaque, dans le droit fil de l'acédie.

étonnamment ferme et ronde par rapport au buste, en particulier la poitrine et le ventre, amollis et ridés. Le bouquet de pavots, placé sous le pied de la Nuit, ouvre encore la richesse des sens possibles, par ses vertus à la fois somnifères et aphrodisiaques¹²⁴⁶.

Insensibilité nocturne, détachement philosophique, volupté spirituelle. Une constellation symbolique se déploie que l'idée de *vacatio mentis*, loin de restreindre, enrichit. « Première vacance paradigmatique »¹²⁴⁷, elle ouvre le chemin qui mène à la *castitas mentis*, chasteté de l'esprit. Mieux, elle préfigure et anticipe d'une certaine manière cette plus haute vacance, « la plus noble de toutes [*praestantissima*] »¹²⁴⁸, où l'intelligence demeure, ainsi purifiée, « presque toujours dans le temple paisible de Dieu ». Le sommeil qui délivre temporairement l'âme des liens du corps trouve donc un accomplissement plus durable dans le repos de l'âme « chaste », c'est-à-dire « presque toujours » détachée et douée de visions divines, indifféremment diurnes ou nocturnes¹²⁴⁹. Un repos clairvoyant, « *quies* supérieure de la raison au repos, dans la parfaite tranquillité des contemplatifs qui s'abandonnent à Dieu les yeux ouverts et purs [*apertis et purgatis oculis*] avec une âme amoureusement disponible à la révélation divine »¹²⁵⁰. En ce sens, la première et la dernière vacance préparent la délivrance ultime que constitue le moment de la mort. Et « de même que nos songes reflètent le progrès de notre âme sur la voie spirituelle, de la même manière notre vie après la mort sera à notre vie terrestre ce que sont nos songes par rapport à notre veille : un *phantasma* cauchemardesque et un songe vain, prolongement des fantasmes et des préoccupations de la vie terrestre ; ou une intellection intuitive de l'âme comblant ses désirs en l'unissant à la vie divine. »¹²⁵¹ En effet, la béatitude atteinte par ceux qui, leur vie durant, se sont voués à la contemplation – libérant au mieux leur âme des attaches sensibles et imaginaires (et dépassant même les seuls apports de la raison active) – prend la forme d'un repos voluptueux et « s'apparente à l'expérience extatique de la septième vacance ou *abstractio a corpore* »¹²⁵². Or, comme le souligne Bokdam, une même union des contraires nourrit la conception ficinienne de la *vacatio mentis* et du paradis de l'âme. Les sens spirituels ne font pas défaut à l'âme bienheureuse, sans quoi elle serait incapable de goûter la joie suprême qui la caractérise. Loin d'être dépourvue d'imagination, l'âme béatifiée posséderait donc « une sorte d'imagination *sui generis*, non plus antagoniste de l'intelligence mais absorbée par l'intelligence et devenue partie de ses pouvoirs »¹²⁵³. De cette manière, l'âme jouit non seulement des plaisirs intellectuels mais également sensibles et imaginaires. Toutefois, ces plaisirs appartenant désormais à l'âme seule, elle en jouit de manière substantielle, en elle-même et de sa manière propre, à travers son véhicule éthéré :

Il s'ensuit que l'intelligence, lorsqu'elle est libre et jouit de Dieu [*sequitur ut mens, dum expedita potitur deo*], sent avec la plus grande plénitude, et d'une certaine manière admirable qui lui est propre, les suprêmes et très pures délices des sens [*summa quæque et sincerissima omnium oblectamenta sensuum suo quodam miroque modo plenissime sentiat*] ; elle est pénétrée d'un plaisir semblable à celui du goût, qui n'est pas seulement une délectation imaginaire de Dieu comme si

1246 Sur les vertus aphrodisiaques et la fécondité du pavot, cf. note 1235. Cette fleur d'oubli est également l'attribut du dieu des songes, Morphée, et la plante caractéristique des rivages du Styx, fleuve nocturne et infernal.

1247 Sylviane Bokdam, *Métamorphoses de Morphée*, éd. cit., p. 260.

1248 M. Ficini, *Théologie platonicienne*, éd. cit., p. 221.

1249 La *castitas mentis* caractérise les visions des hommes pieux et religieux, celles d'Ézéchiel, d'Ésaïe et du livre de l'Apocalypse notamment.

1250 S. Bokdam, *op. cit.*, p. 262.

1251 S. Bokdam, *op. cit.*, p. 267. Sur l'enfer « phantastique » de Ficini, emprisonnement de l'âme dans les rets d'une imagination « pour l'éternité décapitée de la raison » (*ibid.*), cf. Robert Klein, « L'enfer de Ficini » (1961) in : *La forme et l'intelligible, écrits sur la Renaissance et l'art moderne*, articles et essais réunis et présentés par André Chastel, Paris, Gallimard, 1970, pp. 89-124. En ce sens déjà, l'opposition du masque théâtral et satyrique d'une part, de la chouette et du bouquet de pavots d'autre part, évoque le *bivium* de l'enfer et du paradis ficinien, prolongeant après la mort les conséquences d'une vie menée sous l'égide sensuelle de la *phantasia* ou bien sous la tutelle contemplative de la sagesse rationnelle et de l'inspiration qui ravit.

1252 S. Bokdam, *op. cit.*, p. 273.

1253 *Ibid.*

elle voyait, entendait et sentait par l'odorat (car ces plaisirs ne sauraient combler) mais une délectation substantielle [*neque solum imaginaria circa deum delectatione quasi videndo audiendoque et odorando (haec enim implere non potest) sed etiam substantiali quadam gustui persimili voluptate permulceatur*]¹²⁵⁴.

Le paradoxe apparent selon lequel la volupté substantielle de l'âme bienheureuse ne peut s'exprimer pleinement qu'à travers la métaphore du plaisir tactile et surtout gustatif, évoquant l'intimité de l'union, rejoint celui de l'écriture mystique en général, où l'accès au divin ne peut se décrire que de manière indirecte, à travers les métaphores apparemment les moins appropriées car les moins « chastes », qu'offre la poésie amoureuse¹²⁵⁵, celles du *Cantique des Cantiques* par exemple, reprises notamment par Jean de la Croix et Thérèse d'Avila. Dans l'ultime et pérenne vacance du repos bienheureux, l'âme jouit à sa manière propre de tous les plaisirs des sens qu'elle porte ainsi à leur quintessence. Pareillement, la pose voluptueuse et les attributs équivoques de la *Nuit* en font la sœur bienheureuse de *Léda*, jouissant des plaisirs purifiés qu'offrent les sens spirituels, affranchis des liens terrestres. Les promesses fertiles de son corps las et généreux, sensuel et vieilli, n'engagent pas sur la voie de la reproduction des corps, mais laissent entrevoir la divine moisson des vies consacrées à la sagesse et au ravissement, celles que mènent ici-bas poètes, philosophes, religieux et prophètes.

Contrairement au vis-à-vis du Crépuscule et de l'Aurore, le Jour et la Nuit se tournent le dos. Le géant au buste d'athlète – sans doute inspiré du Torse du Belvédère – présente le relief saillant, musclé, bosselé en tous sens, d'un dos herculéen. Son visage, à demi masqué par l'épaule, s'estompe, inachevé. Un drap fluide et mince traverse sa cuisse droite, fortement charpentée. Le corps viril et mûr exprime une force d'autant plus grande qu'elle demeure latente et contenue. Il évoque la colère sous-jacente de la bile jaune et le brûlant éclat de l'été. Charles de Tolnay souligne la torsion violente du buste, si abrupte qu'elle semble jeter la jambe droite sur le côté, selon une ligne dynamique que l'historien compare à l'imminence d'une irruption volcanique. Car c'est d'un jour noir et orageux qu'il s'agit, personnification d'un état d'âme également lié au deuil et à cette mélancolie, que la bile jaune vient spécifier. Son bras gauche (ill. 307), tordu sous l'arrondi du dos athlétique, le souligne : citation funèbre, il prend la forme inerte d'un abandon figé, le raidissement d'une chose étrangère. L'on peut comparer la cassure de ce bras, avec ses veines saillantes et sa main passivement repliée, au geste amorphe de la statue de Laurent de Médicis (ill. 303), dont le revers de la main droite tombe négligemment sur le haut de la cuisse. Repos lié au silence de la contemplation. On peut également rapprocher ce geste défait, caché à l'ombre du Jour, du petit bras potelé de l'Enfant, gagné par un sommeil mortifère, dans *La Vierge à l'escalier* (ill. 314), et de cet autre bras, exsangue et brisé, étrangement retourné sur lui-même, du Christ mort dans *La Pietà Bandini* (ill. 315). Dernier repos, celui des fils jumeaux de la Nuit, Hypnos et Thanatos. Ainsi le Jour tourne le dos à la Nuit sa compagne, non pour s'en détacher, mais en signe de connivence – à celle qui détient la promesse d'une autre fécondité, spirituelle et plus inattendue que la sienne.

L'on a souligné le rapport des quatre Heures avec les dieux fleuves qui devaient à l'origine servir de soubassement aux quatre saisons. Dans le projet final, le Crépuscule, l'Aurore, la Nuit et le Jour intègrent cet écoulement fluvial à la symbolique du temps. À travers leurs poses couchées, leurs courbes lasses, ces entités fluviales et temporelles nouent un rapport intime entre l'eau et la terre, depuis la matière minérale du marbre qui les compose. Michel-Ange s'inspire de la vision platonicienne de l'Hadès, à la fin du *Phédon*. Charles de Tolnay le souligne, lorsqu'il dévoile la structure tripartite de la chapelle funéraire. La zone infernale représentée par les quatre Heures renvoie au mythe du *Phédon*¹²⁵⁶. Au cours du dialogue, Socrate compare l'alternance cyclique du sommeil et de la veille à celle, énigmatique et inconnue, de la mort et de la vie. Comme la veille

1254 Passage traduit et cité par S. Bokdam, *op. cit.*, p. 275. Cf. M. Ficin, *op. cit.*, L. XVIII, chap. 8, section 1, p. 207.

1255 Sur la question de l'expérience mystique et de ses métaphores érotiques, cf. José Ortega y Gasset, « Études sur l'Amour », in : *Le spectateur*, traduction de Christian Pierre, Paris, Rivages, 1992.

1256 Platon, *Phédon*, 111b-113c, cf. *Œuvres complètes*, éd. cit., pp. 846-849.

renaît du sommeil, la vie ne peut-elle naître à son tour de la mort ? La géographie de l'Hadès vient donner une réponse mythologique aux apories philosophiques du dialogue. D'immenses fleuves intarissables roulent sous la Terre leurs eaux brûlantes ou glaciales. Ces grands fleuves se jettent dans le gouffre immense du Tartare. Ils le traversent, s'enroulent autour de la Terre et replongent dans le gouffre, sans fin. Platon distingue quatre principaux courants, deux circulaires et réguliers, l'Océan (seul extérieur à la Terre) et l'Achéron, deux autres plus chaotiques et tourbillonnaires, le Pyriphlégéon et le Cocyte. Parmi ces deux derniers, l'un brûle et châtie les parricides, le second punit par la glace d'autres passions. Dans le mythe d'Er, qui conclut le Livre X de la *République*, les âmes s'engagent vers leurs futures destinées après avoir bu l'eau d'un autre fleuve infernal : le Léthé, fleuve de l'oubli.

Le texte même de Platon ne propose pas seulement un système de figures mythologiques, mais, à travers elles, une peinture des passions qui enchaînent l'âme à la répétition circulaire du vice et de la souffrance, comme à l'instabilité du désir et de l'insatisfaction. Pareillement, si la mythologie des fleuves infernaux inspire les sculptures de Michel-Ange, ce n'est pas en vue d'une illustration littérale, mais bien dans le sens d'une interprétation morale et psychologique de la sphère infernale.

La géographie platonicienne de l'Enfer se mêle, dans l'esthétique de la chapelle, à la conception plotinienne du fleuve changeant de la matière, dont les reflets brillent d'une beauté trompeuse autant qu'éphémère. C'est la célèbre fable de Narcisse, que Marsile Ficin sollicite dans son commentaire au *Banquet* de Platon. Selon Plotin, celui qui cherche la beauté véritable doit détourner son regard des beautés corporelles :

parce que l'on sait qu'elles sont des images, des traces et des ombres, il faut s'enfuir vers ce dont elles sont les images.

Car si l'on court vers elles en voulant les saisir comme si c'était une chose vraie, on sera comme cet homme [allusion à Narcisse] qui, d'un beau reflet porté sur l'eau, voulut se saisir (ainsi que quelque part un mythe, me semble-t-il, le dit par énigmes), et s'enfonça dans le courant puis disparut : de la même manière, celui qui s'attache aux beaux corps et ne les lâche pas s'enfoncera complètement non par son corps, mais par son âme, dans les profondeurs obscures et sans charme pour l'Intellect où, aveugle demeurant dans l'Hadès, ici comme là-bas, il vivra en compagnie des ombres. Enfuyons-nous donc *vers notre sage patrie* [Illiade, II, 140] : voilà un conseil plus vrai à donner ¹²⁵⁷.

La faute de Narcisse ne consiste pas ici dans l'amour de soi-même, mais dans la bassesse d'un amour attaché aux contingences de la chair, rivé aux splendeurs empruntées, secondes et temporaires, de la matière. L'image du fleuve, brillant de reflets, permet de conjuguer le caractère transitoire de la beauté et la participation lointaine à l'Idée. En retour, la véritable beauté trouve sa place implicite dans la source une et divine – lumineuse, éternelle et immatérielle. L'image du fleuve de la matière, miroir trompeur de Narcisse, vient compléter celle des rivières infernales, reflets d'une âme ravagée par la passion mélancolique. L'agitation passionnelle et chatoyante du fleuve sert de métaphore pour exprimer la séduction qu'exerce la beauté sensuelle, pourtant éphémère, des corps matériels. L'âme qui succombe à ces attraits devient aveugle à la beauté véritable, qui seule dure. Elle se précipite, avec Narcisse, dans l'abîme que cèle une surface étincelante. L'attachement passionné enchaîne l'âme à la matière, il la soumet non seulement à de fatales insatisfactions, mais aussi à la tristesse inévitable du deuil. Celle-là même qui tourmente, par tous les degrés de la gamme mélancolique, les *Heures* de Michel-Ange.

Mais le « fleuve de la matière » ne dit pas seulement les fausses espérances que font naître la beauté et l'amour terrestres. La métaphore possède plusieurs niveaux de sens. Morale et

1257 Plotin, *Traité I, I, 6*, introduction, traduction, commentaires et notes par Anne-Lise Darras Worms, Paris, Les Éd. du Cerf, 2007, p. 99-100 (8, 8-17).

psychologique, elle exprime l'enchaînement passionnel. Métaphysique, elle exprime la force passive que déploie la matière, l'oubli de l'âme qui chute, lorsqu'elle prend corps, dans son mirage jusqu'à s'y perdre, s'y noyer.

Dès l'*incipit* de sa *Théologie Platonicienne*, Marsile Ficin développe la métaphore néoplatonicienne du fleuve de la matière en l'associant à l'état psychologique et moral de la paresse. Il faut démontrer, écrit-il, qu'il existe autre chose que « cette masse paresseuse des corps [*pigram hanc molem corporum*] à laquelle les partisans de Démocrite, d'Aristippe et d'Epicure limitaient leur examen »¹²⁵⁸. La théorie ficinienne des intermédiaires distingue cinq degrés ontologiques : le corps, la qualité, l'âme, l'ange et Dieu. Au milieu de cette hiérarchie, l'âme rationnelle humaine œuvre donc à la liaison de la terre et du ciel, du bas et du haut, de la matière et de l'esprit. Le deuxième chapitre montre l'inefficacité du corps seul, fait de matière et de quantité. Ces deux attributs déterminent la passivité constitutive du corps. En effet, la matière se définit par l'extension et l'affection qui sont toutes deux, selon Ficin, des sortes de passion. La quantité vient diviser l'extension spatiale de la matière. Elle redouble ainsi la passivité du corps, puisque la divisibilité qu'elle entraîne vient soumettre la matière, extension déjà passive, à de nouvelles passions, successivement ordonnées les unes aux autres, dans l'espace. Par conséquent, le corps « en tant que corps ne fait vraiment rien et n'est soumis qu'à la seule passion ». Cette analyse est encore approfondie par une sorte de blason du corps, mêlant les caractéristiques physiques et morales du retard, de la pesanteur, de la lenteur, de la dispersion, de l'amplitude et de la paresse. Non seulement le corps n'est pas actif par lui-même, mais sa nature constitue un obstacle à l'action de l'âme. Plus le corps est corps, plus il est grand, épais, étendu et dispersé, c'est-à-dire plus il est matériel et passif, et moins il est apte à devenir actif. « C'est à une puissance incorporelle que semble appartenir une action prompte, violente et immédiate »¹²⁵⁹. La promptitude, la force et l'absence de médiation (ou d'obstacle) : ces trois caractéristiques définissent l'action la plus efficace. Moins le corps est corps, plus il se rend disponible à l'âme, plus l'action qui le traverse sera rapide, puissante et soudaine. Le paradigme de ce corps à la limite de l'incorporel, c'est le feu, qui s'oppose radicalement à l'eau, versant le plus paresseux de la matière. Pour comprendre la disponibilité spirituelle du feu, Marsile Ficin propose à son lecteur l'expérience de pensée suivante : « avec une étincelle, si on lui donne une matière, le feu envahira presque tout l'univers. Les autres éléments n'ont pas une diffusion aussi vaste, aussi rapide, aussi violente »¹²⁶⁰.

Au chapitre suivant, après avoir traité de ce qui anime le corps (la qualité), Marsile Ficin cherche à déduire l'immatérialité de l'âme. Il compare alors, au détour d'une phrase, la matière au Léthé :

Ce n'est pas sans raison que la qualité est déficiente, puisqu'au moment même où elle naît, elle se disperse à travers la largeur et la profondeur de la matière, et est plongée pour ainsi dire dans le cours du Léthé.¹²⁶¹

À la lumière de ces textes, les quatre Heures de la chapelle funéraire s'apparentent non seulement aux fleuves infernaux, mais tirent leur ascendance de cette métaphore plus large et métaphysique, selon laquelle la matière elle-même, dans sa tendance léthargique et paresseuse, s'oppose au mouvement ascendant du feu, à l'action vive de l'âme, au réveil spirituel. Aux pieds de la Nuit, repose l'oubli du pavot, que boivent les âmes aux bords du Léthé. La fleur hypnagogique sert d'emblème à la profondeur de la matière, aux résistances macabres des corps trop lourds pour s'éveiller tout à fait, trop corporels pour s'animer et prendre part à la vie véritable.

Pourtant, les corps de Laurent et de Julien de Médicis (ill. 303 & 306) se redressent et contemplent le spectateur, au-dessus de l'écoulement temporel qu'incarne la suite du Jour et de la

1258 M. Ficin, *op. cit.*, L. I, chap. 1, p. 39.

1259 M. Ficin, *op. cit.*, L. I, chap. 2, p. 41.

1260 *Ibid.*

1261 M. Ficin, *op. cit.*, L. I, chap. 2, p. 51

Nuit, du Crépuscule et de l'Aurore. Pétrifiés dans l'élément de leur charge politique, revêtus d'armures et de casques, ils incarnent deux manières de vivre et de prendre part à la sphère terrestre, que le « fleuve de la matière » vient appesantir et marquer du sceau de la finitude. À travers eux, nous retrouvons les figures de la vie active et de la vie contemplative.

Or, contre toute attente, la Nuit ne vient pas orner le tombeau du *Pensieroso*, Laurent de Médicis, mais celui de Julien, figure idéalisée de la *vita activa*. Comme l'a souligné Charles de Tolnay, ces deux sculptures ne constituent pas des portraits funéraires individualisés. Le *Pensieroso* incarne le silence méditatif propre à la vie contemplative. Il adopte une posture introvertie, les jambes croisées dans une attitude de repos, que vient encore accentuer sa gestuelle – l'une des mains légèrement appuyée sur sa bouche, l'autre relâchée, négligemment appuyée contre sa jambe. À l'inverse, le corps dynamique de Julien semble sur le point de se lever, sceptre en main, le regard perçant et le profil énergiquement tourné vers la Vierge, comme soudainement inspiré. Pourtant, le prince de la vie active revêt une armure décorée de chauves-souris, oiseaux nocturnes et funèbres. L'on retrouve la tête hurlante de l'animal sur la boîte qui sert d'accoudoir à Laurent de Médicis. Selon Charles de Tolnay, cette boîte contiendrait les précieuses oboles permettant de traverser l'Aquéron, dans la barque de Charon, l'inferral nocher.

En un sens, l'opposition tranchée du Jour et de la Nuit semble mieux convenir au modèle exemplaire de la vie active, tandis que la nuance et les seuils inchoatifs du Crépuscule et de l'Aurore offriraient un écrin initiatique, plus approprié à la vie contemplative. Mais ces types contrastés sont avant tout des voies complémentaires, proposant une polarité inhérente à toute vie humaine, saisie dans la continuité fluviale de la matière périssable. L'on retrouve ici la dualité fondamentale décrite par Warburg à travers les paradigmes de la nymphe extatique et du dieu Fleuve mélancolique, dualité mainte fois explorée par Michel-Ange, notamment sur un autre et célèbre tombeau, celui du pape Jules II. En effet, les figures de Rachel et de Léa, qui le décorent de leurs silhouettes en pied, incarnent traditionnellement les deux voies de la vie contemplative et de la vie active. Ces personnages à la fois allégoriques et bibliques se substituent, dans la réalisation finale de cet immense projet, plusieurs fois recommencé, aux statues des victoires, qui devaient surmonter et subjuguier la série des esclaves. La première réalisation des esclaves présente également une sorte de gémellité (ou dualité complémentaire) à travers ceux que la tradition a nommés « l'esclave rebelle » et « l'esclave mourant ».

b. Le sommeil des Esclaves, prison de la matière.

Les deux esclaves conservés au Louvre (ill. 316-317) ont probablement été commencés en 1513 et laissés inachevés par Michel-Ange, tout comme les quatre suivants, réalisés entre 1530 et 1534, aujourd'hui conservés à la Galleria dell'Accademia de Florence (ill. 319-322). Cette série de corps athlétiques, emprisonnés dans leurs blocs de marbre, tels des lutteurs empêtrés ou doucement enlacés, appartient au premier projet sculptural pour le mausolée de Jules II. Michel-Ange l'abandonnera et le reprendra à de nombreuses reprises¹²⁶² de 1505 à 1545, pour finalement laisser à d'autres le soin d'en achever la version réduite que l'on peut aujourd'hui observer dans l'Église Saint-Pierre-aux-Liens de Rome¹²⁶³. Condivi parle solennellement de la « tragedia della sepoltura »¹²⁶⁴. Mais cette tragédie aura permis à l'artiste d'approfondir, chemin faisant, ce qui deviendra par la suite l'esthétique du *non finito*, celle-là même dont Rodin cherchera à prolonger l'effet de sublime, à travers la rudesse d'une pierre aux cassures feintes, imprimées dans le modelage.

Les quatre esclaves de Florence furent placés, dès la fin du XVI^e siècle, dans la grotte de Buontalenti, merveille artistique et curiosité naturelle au cœur des Jardins de Boboli. Les corps en torsion semblent alors émerger depuis la rocaille des parois, serties de paysages rocaillieux, et

1262 Charles de Tolnay compte jusqu'à six versions du projet.

1263 Et non dans la Basilique Saint-Pierre comme le souhaitait l'ambitieux pape guerrier.

1264 Ascagno Condivi, *op. cit.*, p. 29 et p. 40.

prendre vie au son murmurant des fontaines¹²⁶⁵. Comme l'écrit Francesco Bocchi dans *Le Bellezze della Città di Firenze* (1591)¹²⁶⁶, l'inachèvement de ces sculptures leur donne encore plus de force et de vie. Elles semblent lutter pour faire éclater le bloc de marbre qui les enserme et fuir hors de la pierre qui s'amoncelle au-dessus d'eux. En les contemplant, Francesco Bocchi se souvient de la fable de Deucalion et la rappelle à son lecteur. Après la disparition de l'Humanité, emportée par le déluge, Deucalion transforma des pierres en êtres humains, afin de restaurer le monde dans sa forme originelle¹²⁶⁷. Cette interprétation inverse en quelque sorte le mouvement léthargique et la chute minérale que nous examinons plus haut, au sujet des apôtres endormis et du *Livre du sage* de Charles de Bovelles. Le mythe de Deucalion fait valoir un mouvement ascendant, démiurgique, de la pierre à l'homme, mouvement que Francesco Bocchi juge adéquat pour décrire l'expression des sculptures et le sens de leurs luttes. Loin de succomber à la pétrification que provoque l'acédie, mêlant paresse, tristesse et désespoir, les figures des *Captifs* tentent de s'arracher à leur condition matérielle, de briser leurs chaînes de pierre, pour s'animer et s'élever à une condition spirituelle, véritablement humaine et supérieure.

Mais revenons au projet initial de Michel-Ange. Depuis Vasari, les interprétations les plus variées ont été données pour décrire ces fameux esclaves. Conçus pour orner le premier registre d'un mausolée pyramidal, édifié à la gloire du pape, cette suite de prisonniers devait représenter les peuples païens, vaincus par l'Église catholique¹²⁶⁸. Vasari voit dans cette procession, digne des antiques triomphes, « les provinces conquises par le pontife, et à qui il avait imposé l'obéissance à l'Église catholique »¹²⁶⁹. Mais, selon Condivi, il s'agirait davantage des arts libéraux – peinture, sculpture et architecture – enchaînés par la perte irrémédiable du défunt pape, grand amateur d'art, collectionneur et mécène. Dans une perspective poétique et philosophique, Charles de Tolnay, à la suite d'autres historiens, rapproche ces prisonniers du combat de l'âme, aux prises avec la matière, enchaînés dans la prison du corps. Héritée de Platon¹²⁷⁰, à travers les traditions néoplatonicienne et chrétienne, cette conception s'appuie sur de nombreux poèmes de l'artiste et sur l'architecture à nouveau tripartite du tombeau. Tandis que le premier registre, habité par les esclaves, montrerait la « prigione scura »¹²⁷¹ de l'âme engluée dans la matière, les figures assises dans la zone intermédiaire

1265 Pour une historique et philosophique détaillée de l'esthétique maniériste des grottes à la fin de la Renaissance, dont celle de Buontalenti, cf. Philippe Morel, *Les Grottes maniéristes en Italie au XVI^e siècle. Théâtre et alchimie de la nature*, Paris, Macula, 1998. L'auteur s'intéresse tout particulièrement aux conséquences artistiques de la notion scientifique de « natura naturans ».

1266 Il s'agit d'un des livres fondateurs du genre que constitue le guide artistique et touristique. Comme l'écrivent Thomas Frangenberg et Robert Williams, dans leur introduction à l'édition anglaise de l'ouvrage, « it is not exactly the first guidebook, nor is it entirely an art guidebook in the modern sense of the word, but it marks an important step in the history of guidebook literature, perhaps the definitive step in the formation of the modern genre ». Cf. Francesco Boschi, *The Beauties of the city of Florence, a Guidebook of 1591*, translated by Thomas Frangenberg & Robert Williams, London/Turnhout, Brepols Publishers, 2006, p. 3.

1267 F. Boschi, *op. cit.*, p. 83. Cf. Francesco Boschi, *Le Bellezze della città di Firenze, dove a pieno di pittura, di scultura di sacri templi, di palazzi i più notabili artifizj, e più preziosi si contengono. Scritte già da M. Francesco Bocchi, ed'ora da M. Giovanni Cinelli in questa terza impressione ampliata, et accresciute*, Firenze, G. Gugliantini, 1677.

1268 Charles de Tolnay, *op. cit.*, vol. IV, « The Tomb of Julius II », pp. 23-25.

1269 Giorgio Vasari, *Vie de Michel-Ange*, éd. cit., p. 364.

1270 Cf. Platon, *Phédon*, 62b, *Œuvres complètes II*, éd. cit., p. 771. Socrate reprend une formule des Mystères que Léon Robin traduit ainsi : « Nous sommes, nous les humains, dans une espèce de garderie, et on n'a pas le droit de s'en libérer soi-même, ni de s'en évader ! ». Robin préfère « garderie » à « poste de garde » qui ne rend pas l'ambiguïté du mot en grec, désignant « un parc à bétail, le bétail étant d'esclaves. Le sens de *geôle* s'en rapprocherait » (note 4, p. 1370 dans l'édition citée). Cf. également Pierre Courcelle, « Tradition platonicienne et tradition chrétienne du corps-prison », in : *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 109^e année, n° 2, 1965, pp. 341-343. Pierre Courcelle montre que la notion de corps-prison (« phroua », traduisible par prison, bague, poste de garde ou résidence surveillée, etc.) est d'origine orphique, développée par les Pythagoriciens, Platon, Xénocrate, les Stoïciens et le Néoplatonisme, ensuite traduite, non sans changements et nuances, dans le vocabulaire chrétien.

1271 *La morte è 'l fin d'una prigione scura*, vers de jeunesse écrit par Michel-Ange sur un papier daté de 1501,

représenteraient la victoire de l'esprit sur le corps, et le pape au sommet de la pyramide reposerait ainsi dans la paix de l'Éternel.

À l'instar de la chapelle médicéenne, le monument funéraire pour Jules II construit une image abrégée de l'Univers et de l'élévation progressive de l'âme, depuis la vie terrestre jusqu'aux joies célestes. À cette hiérarchie anthropologique et cosmique, vient s'ajouter une dimension historique et religieuse, puisqu'à chaque stade correspond l'un des trois âges de l'Humanité : *ante legem, sub lege, sub gratia*. Les esclaves appartiendraient donc à l'époque païenne de l'Humanité, avant la loi mosaïque. D'un point de vue architectural et formel, Vitruve conseillait déjà d'« employer », pour ainsi dire, les prisonniers comme supports architecturaux (*De Architectura*, I, 6). Charles de Tolnay cite, en manière de précédent, le bénitier sculpté par Antonio Federighi pour le Duomo de Sienne. Quatre esclaves, symboles du monde païen, soutiennent le bénitier, lui-même orné de chérubins, emblématiques de l'ère chrétienne, *sub gratia*.

Pour ses deux premiers esclaves, Michel-Ange s'est par ailleurs très nettement inspiré du *Laocoon* (ill. 318), en particulier pour l'esclave rebelle, dont le buste emprunte à la violente torsion du grand prêtre. L'esclave mourant s'endort dans les délices d'un profond sommeil (loin des affres de l'agonie), donnant ainsi l'espoir et l'avant-goût d'une mort douce, glissant dans la dernière nuit. D'une manière plus discrète, sa forme s'inspire de la silhouette du jeune fils, étirée dans les airs au-dessus du serpent monstrueux. Vasari et Condivi s'accordent pour louer l'excellence de ces deux premières sculptures¹²⁷². Charles de Tolnay interprète en un sens psychologique leur captivité. Michel-Ange a, selon lui, sculpté les deux moments extrêmes du sentiment d'oppression et d'emprisonnement. L'esclave rebelle incarne le moment de la possession maximale des forces intérieures, aux heures d'éveil et de lucidité. L'esclave, dit « mourant », manifeste, par un profond sommeil, l'abandon complet de l'âme à sa prison de chair. Mais à travers l'annonce du dernier sommeil, l'on peut également voir en lui une personnification de la mort douce, de la nuit imperceptible et lente qui tombe sur la conscience. Sur un plan formel d'ailleurs, l'esclave rebelle se rapprocherait davantage du *Jour* et l'esclave mourant de la *Nuit*. Mais, qu'il lutte physiquement, s'abandonne spirituellement à sa prison ou la quitte peu à peu, l'homme reste pour l'heure entravé. Comme pour l'Aurore, la bande de tissu qui étreint la poitrine de l'esclave mourant matérialise le (dernier) poids qui étreint son âme. Son visage d'éphèbe exprime pourtant davantage la paix que la souffrance.

Un singe s'ébauche dans la pierre, contre sa jambe gauche. Il symbolise, selon Tolnay, le stade le plus bas de l'existence. Il s'agirait d'une citation plastique des aphorismes d'Héraclite selon lesquels : « le plus beau singe est laid comparé à l'espèce humaine » et « l'homme le plus sage comparé à Dieu est un singe pour la sagesse, la beauté et le reste »¹²⁷³. L'animal apparaît de manière significative au registre inférieur du tombeau, dont le sommet évoque la sphère céleste et divine. Il évoque également, sur un mode mineur et critique, l'imitation et l'acte artistiques.

Les autres captifs, sculptés par Michel-Ange entre 1525 et 1530, s'enferment davantage dans leurs gangues minérales. « L'esclave qui se réveille » (ill. 320) commence à peine à s'étirer, au sortir du sommeil. Les trois autres captifs ne semblent guère plus éveillés. Leurs visages inachevés disparaissent dans l'ombre d'un bras qui masque la tête ou s'enroule tout autour, épousant la gestuelle de l'Ariane du Vatican (ill. 310). C'est le cas en particulier pour le « jeune esclave » (ill. 319) et « l'esclave barbu » (ill. 322). « L'Atlante » (ill. 321) jaillissant d'un lourd massif de marbre paraît tout autant soutenir sa propre tête que la possibilité d'un monde, invisiblement perché sur ses épaules. Dès lors le sommeil, autant (sinon plus) que la bestialité du petit singe, contribue à ancrer ces figures dans un règne inférieur, celui de la pesanteur matérielle qu'accroissent la résistance, le poids et la rudesse de la pierre, caractéristiques du *non finito*.

citation de Pétrarque : *La morte è fin d'una pregione oscura/ all'anime gentile ; all'altre è noia,/ ch'anno posto nel fango ogni lor cura*. Cf. Francesco Petrarca, *Trionfi, Rime Estravaganti, Codice degli Abbozzi*, a cura di Vinicio Pacca e Laura Paolino, Milano, Mondadori, 2000, *Triumphus Mortis* II, 34-36, p. 318

1272 Cf. Giorgio Vasari, *Vie de Michel-Ange*, éd. cit., p. 365 ; Ascagno Condivi, *op. cit.*, section XXV, p. 18.

1273 Aphorismes 82 et 83, in : Simone Weil, *La Source grecque*, Paris, Gallimard, 1953.

c. « *Nel mezzo del cammin di nostra vita* » : le réveil de l'âge mûr.

Le néoplatonisme des *Rime* de Michel-Ange est chose bien connue. Comme le précise Panofsky, celui-ci « s'est en effet frayé le chemin de sa pensée, indirectement, par la fréquentation de Dante et de Pétrarque, et, directement, sous l'influence incontestable des cercles humanistes florentins »¹²⁷⁴. L'artiste possédait non seulement une connaissance approfondie de la *Divina Commedia*, mais encore du commentaire néoplatonicien qu'en fit Cristoforo Landino en 1481, à la demande de Laurent de Médicis¹²⁷⁵. Selon Sarah Rolfe Prodan, le *Comento sopra la Comedia* de Landino a recréé Dante en poète de la Renaissance florentine, par l'ajout d'une nouvelle *allegoresis* à la tradition exégétique déjà riche du poème – en réponse aux attentes du public contemporain¹²⁷⁶.

L'héritage dantesque se fait sentir dans de nombreuses *Rime*. Le poème 18 – « Mille rimedi invan l'anima tenta » [Mille remèdes en vain tentent mon âme]¹²⁷⁷ – montre ainsi la vaine lutte de l'âme, tenue captive par le corps, pour retrouver la voie antérieure et s'élever sur la montagne de la sagesse. La « *pristina strada* » [chemin d'antan], « *il mare e 'l monte e 'l foco colla spada* » [La mer, la montagne et l'épée de feu]¹²⁷⁸ évoquent l'*incipit* de l'Enfer et l'errance du voyageur perdu dans la forêt, au pied d'une montagne :

*Nel mezzo del cammin di nostra vita,
mi ritrovai per una selva oscura,
ché la diritta via era smarrita*

Au milieu du chemin de notre vie
je me retrouvai par une forêt obscure
car la voie droite était perdue¹²⁷⁹

La « *pristina strada* » de Michel-Ange et la « *diritta via* », celle de la vertu égarée de Dante, ne font qu'une. Mais la mélancolie de l'âme captive ne s'exprime pas seulement dans la poésie de Michel-Ange, elle anime certaines de ses sculptures, en particulier les *Esclaves* ou « Captifs », luttant à l'intérieur du marbre et contre la matière dont ils sont faits. Comme l'exprime la polarité des deux premiers esclaves, réalisés en 1516, leur combat se situe précisément « à mi-chemin », entre le sommeil et l'éveil, la nuit de la forêt et le jour se levant tout autour de la montagne. La métaphore du sommeil, présente dans le poème de Dante, donne lieu à différentes interprétations chez les commentateurs de la *Divine Comédie*. Celle que propose Landino nous intéresse d'autant plus qu'elle était connue de Michel-Ange et peut avoir inspiré l'esthétique des *Captifs*.

Selon l'un des premiers commentateurs de la *Commedia*, Guido da Pisa, le « *mezzo di nostra vita* » [milieu de notre vie] désigne le temps de l'écriture et la nature du poème. Puisque nous passons la moitié de notre vie à dormir, selon l'équale alternance du jour et de la nuit, l'expression du poète renverrait à la moitié nocturne de la vie¹²⁸⁰. Dans ses *Expositiones et glose super Comediam Dantis* (c. 1335-40), Guido da Pisa se réfère à l'argument d'Aristote (*Eth. Nic.*, I, 13, 1102b 5-7), selon lequel rien ne distingue les hommes pendant la moitié de leur vie, puisqu'ils dorment pendant ce temps. Pourtant, loin de fournir au poème une coloration morale, cette citation est employée à contre-sens, en guise d'indication symbolique. En effet, la nuit de Dante, à nulle autre pareille, donne le jour aux visions infernales et paradisiaques de la *Divine Comédie*¹²⁸¹. Le poème tout entier

1274 E. Panofsky, *Idea*, éd. cit., p. 139.

1275 Sarah Rolfe Prodan, *Michelangelo's Christian Mysticism : spirituality, poetry and art in sixteenth-century Italy*, Cambridge University Press, 2014, p. 18.

1276 *Ibid.*

1277 Michel-Ange, *op. cit.*, poésie (18) inachevée écrite au dos d'une lettre datée du 27 avril 1522, p. 9.

1278 *Ibid.* Poème 18, vers 2 et 4.

1279 Dante, *La Divine Comédie, L'Enfer*, trad. Jacqueline Risset, éd. cit., *Canto I*, v. 1-3, p. 24-25.

1280 Cette interprétation est reprise, de manière explicite et positive, dans les *Chiose Laurenziane* et les *Chiose* de Guido da Pisa. Selon les *Chiose Laurenziane*, la vision survient « in aurora », au petit jour. Cf. Guido da Pisa, *Expositiones et glose, Declaratio super « Comediam » Dantis*, a cura di Michele Rinaldi, tomo II, Roma, Salerno Editrice, 2013, p. 1061 et p. 1204, respectivement.

1281 C'est aller contre le sens de l'argument d'Aristote, voire contre la conception aristotélicienne du sommeil et des songes. Guido da Pisa donne à l'argument un sens chrétien. Le sommeil est le milieu de la vie, « *imperciò che*

prend le statut de *visio per somnium*, de songe (ou vision prophétique) reçu durant la nuit. Loin de représenter un temps homogène, égal pour le sage et pour l'idiote, qu'il soit heureux ou malheureux, le sommeil nocturne permet l'élection et l'inspiration visionnaire du poète. Le commentateur fait ainsi valoir le sens historique de l'exégèse, ou sens littéral, afin de donner au poème dantesque la caution religieuse la plus haute, celle d'une prophétie.

Tel n'est pas le choix de Cristoforo Landino. L'érudit florentin n'innove pas entièrement. D'autres avant lui avaient interprété le sommeil et la nuit en un sens moral et métaphorique. Boccace, en particulier, n'attribue pas seulement au « milieu de la vie » un sens littéral, lié à l'âge du poète (trente-cinq ans), mais, plus profondément encore, un sens allégorique explicitant les aspects moraux et spirituels de l'âge et du sommeil. En effet, le sommeil au plan allégorique renvoie à la victoire de la chair sur l'esprit. La raison « s'endort » à travers les désirs et les plaisirs du corps, elle devient oisive et négligente. Durant l'enfance, la tentation est d'autant plus forte que la raison n'est pas encore assez forte pour lui résister, entraînant ainsi l'âme pécheresse « nel sonno della oblivione dei commandamenti di Dio » [dans le sommeil de l'oubli des commandements divins]¹²⁸². Seule la grâce divine peut arracher l'âme à ce sommeil qui la tient captive et l'attache au péché [« nel sonno de' peccati si lega »¹²⁸³]. La grâce opérante, qui change l'homme mauvais en homme bon, éveille alors l'âme de son « sommeil mortel ».

L'interprétation de Boccace lie ensemble le sens moral de l'âge – trente-cinq ans, l'âge où la raison trouve sa perfection – et le sens allégorique du sommeil. La nuit et la forêt sauvage symbolisent l'ignorance et le péché – l'oubli du péché étant à son tour un péché, mortel pour l'âme qui sombre dans l'ignorance. Le commentaire de Landino poursuit l'interprétation en terrain allégorique mais ôte toute référence dogmatique à la grâce opérante. Si l'esprit s'éveille au jour de sa maturité, c'est par lui-même, c'est-à-dire sa vertu et sa divinité naturelles. Landino reproche à l'exégèse littérale de se fonder sur un sens trop ambigu. Si la moitié de la vie s'écoule en dormant, ou plus précisément pendant la nuit, l'autre moitié se passe éveillé, en plein jour. Le « mezzo di nostra vita » désigne tout autant le jour que la nuit. De manière singulière, le commentateur s'attarde pourtant sur cette première hypothèse en rapprochant explicitement la figure de Dante de celle de l'évangéliste Jean, endormi sur le sein du Christ :

Dicono adunque che lui imita Ioanni evangelista el quale dormendo sopra el pecto di Christo redemptore hebbe visionne delle cose celeste, o veramente ponghi la nocte dimostrando lui havere cominciato el suo poema di nocte, nella quale raccogliendosi l'animo in sé medesimo et absolvendosi et liberandosi da ogni cura, meglio intenda.

Certains disent, par conséquent, que Dante imite l'évangéliste Jean, lorsqu'endormi sur le sein du Christ rédempteur il reçut les visions des choses célestes, d'autres pensent qu'il s'agit de la nuit et démontrent que Dante a élaboré son poème pendant la nuit, au moment où l'esprit se recueille en lui-même, se détache et se libère de toute choses, et devient alors plus clairvoyant.¹²⁸⁴

Mais au sommeil, même pensé sous les divins auspices du *sinus Christi*, Landino préfère l'hypothèse de l'âge, qu'il affine et précise en un sens métaphysique. En effet, l'érudit florentin

l'uomo che dorme è in mezzo tra la vita e la morte » [car l'homme qui dort est entre la vie et la mort]. L'auteur reprend ensuite la formule d'Aristote sur l'égalité entre « lo stolto e 'l savio » [l'idiote et le sage] et conclut que « nel mezzo della nostra vita questo autore compuose questa Comedia : quasi pe rivelazione l'ebbe » [c'est dans le milieu de notre vie que l'auteur composa cette Comédie : comme s'il en avait eu la révélation.], durant le sommeil, « cioè in sottile immaginazione e in profondo ingegno » [c'est-à-dire lorsque l'imagination est subtile et l'esprit profond]. Cf. Guido da Pisa, *op. cit.*, pp. 1204-1205.

1282 Giovanni Boccaccio, *Il Commento alla Divina Commedia e gli altri scritti intorno a Dante*, a cura di Domenico Guerri, vol. 1, Bari, Gius. Laterza & Figli, 1918, p. 167.

1283 *Ibid.*

1284 Cristoforo Landino, *Comento sopra la Comedia*, a cura di Paolo Procaccioli, tomo I, Roma, Salerno Editrice, 2001, p. 282. Nous traduisons.

multiplie les conceptions et les croyances au sujet des âges et du milieu de la vie humaine, variables en fonction des théories retenues : aristotélicienne, poétique, chrétienne ou astrologique. La longévité-type varie de soixante-dix à cent-vingt ans, et son milieu respectivement de trente-cinq à soixante ans, en fonction de chacune de ces théories. Quoi qu'il en soit du milieu précis de notre vie, Landino y reconnaît toutefois, en accord avec la tradition exégétique, la marque de Dante, âgé de trente-cinq ans lors du Jubilé de l'an 1300.

Mais ce qui importe davantage, c'est la valeur symbolique, plus que l'estimation numérique (elle-même chargée de sens). Landino en veut pour preuve l'enjeu de la quête morale et non seulement poétique de Dante. À l'instar d'Ulysse et d'Énée, il s'agit d'arriver à la contemplation des choses divines par la purgation des vices. L'esprit [*animo*], éternel, simple et lumineux, cherche à s'affranchir du corps, périssable, obscur et composite. Or notre esprit se trouve dès la naissance plongé dans la ténébreuse prison du corps [*in questo carcere (...) per le tenebre del corpo*], à tel point qu'il semble privé de toute lumière rationnelle et comme enterré sous la masse corporelle [*et puossi dire quello essere sepolto sotto la corporea mole*]¹²⁸⁵. À travers ce primat de la vie corporelle, l'âme trouve la mort, en un sens spirituel et platonicien. La vie selon les sens est celle que l'âme, pour ainsi dire « morte », mène sous le poids et l'obscurité du corps, perdant ainsi toute sa vigueur et son excellence propres. C'est la vie que mènent les enfants et les jeunes personnes.

Landino fait alors valoir la conception des âges de la vie, en rapport avec l'âge de Dante pendant l'écriture de la *Commedia*. Selon cette théorie, l'âge infantile correspond aux sept premières années de la vie. L'âge puéril dure de sept à quatorze ans, l'adolescence de quatorze à vingt-et-un ans et la jeunesse de vingt-et-un jusqu'à trente-cinq ans. De trente-cinq à quarante-neuf ans, c'est l'âge de la virilité, l'âge idéal non seulement pour se marier, mais aussi régner avec sagesse et force. La vieillesse, au sens large du terme, s'étend sur trois septénaires encore jusqu'à soixante-dix ans, âge idéal pour mourir sans souffrir des injures du temps.

Après avoir montré la relativité de ses systèmes temporels, Landino reprend ce schéma traditionnel, faisant droit à l'âge reconnu médian du poète, mais à travers de nouvelles catégories. Jusqu'à (environ) trente-cinq ans, en effet, l'homme vit sous le règne du sensible. Le corps domine l'esprit. Mais après ce « milieu », une alternative s'offre à chaque homme dont la liberté s'éveille en même temps que la raison. L'âge médian est donc celui de la distinction du bien et du mal, l'âge de la discrétion [*discretionem*] ou, en termes plus actuels, l'âge du discernement¹²⁸⁶. Auparavant, l'âme est comme une lumière éteinte, tombée des étoiles dans la pesanteur, la torpeur et la nuit du corps. Ce sommeil spirituel dure plus de trente ans et possède le charme de l'ivresse et l'empire de l'oubli. Le jeune homme qui dort de cette manière ne sait pas qu'il est endormi et n'a pas conscience de son ignorance, ni de la misère de son état :

Et chome ebbro et da profonda sonnolentia oppresso né sé conosce, né ad che fine sia prodocto intende, né conosce la ignorantia sua né la sua miseria in sino a tanto che, arrivato all'età già matura, parte per la experientia di molte cose, parte per alchuna doctrina acquistata et per precepti da' piú savi di sé avuti, comincia a destare la ragione, et allora finalmente conosce sé essere in obscura selva, cioè l'animo suo essere oppresso da ignorantia et da vitii per la contagione del corpo.

Comme ivre et victime d'une profonde somnolence, il ne peut ni se connaître, ni savoir à quelle fin il a été créé, ni concevoir sa propre ignorance, ni sa misère, et ce, jusqu'à ce qu'il arrive à l'âge de maturité et que sa raison, en partie grâce à de nombreuses expériences, en partie grâce aux enseignements et aux préceptes des plus sages, commence à s'éveiller. Alors enfin, il comprend qu'il se trouve dans une obscure forêt, autrement dit que l'ignorance et les vices oppriment son esprit, à cause de la contagion du corps.¹²⁸⁷

1285 C. Landino, *op. cit.*, pp. 284-285.

1286 C. Landino, *op. cit.*, p. 285.

1287 C. Landino, *op. cit.*, p. 285. Nous traduisons.

Le « milieu de la vie » prend donc une valeur et un sens plus larges que ceux du chiffre et de l'exactitude, comme le répète Landino. Il s'agit d'un moment distant des extrêmes que sont la naissance et la mort du corps, sans leur être nécessairement équidistant. Les extrémités mêmes possèdent des contours flous. L'âme se « retrouve » égarée dans la forêt du corps, de l'ignorance et du vice, sans y « entrer » consciemment. La naissance et les premiers âges sont marqués par l'ignorance de soi. Les vers 10 à 12 mettent en avant cette opacité de la jeunesse en général : « Io non so ben ridire chom'io v'entrai/ Tant'era pien di sonno ». Dante ne peut répéter le chemin qui l'a conduit à l'orée de la forêt, car alors « le sommeil » l'accablait. De même, l'âme ne peut se souvenir du chemin qui l'a conduit dans le corps, comme il nous est impossible de sentir le moment précis où nous nous endormons.

Landino voit dans la forêt, l'image du corps et du vice, raison et source de tous les maux. Glosant sur le nom grec du corps, *demias*, du verbe « demin » signifiant « lier »¹²⁸⁸, l'auteur étoffe la métaphore platonicienne des liens de la chair, de la prison du corps. La forêt, l'ivresse, le sommeil, l'obscurité nocturne et la prison [*el nostro terrestre carcere*]¹²⁸⁹ conjuguent leurs charges figuratives pour dire l'emprise du corps sur l'esprit. Ainsi, ce n'est pas l'âme qui perd son chemin dans la forêt. C'est la forêt qui brise et empêche toute voie droite, unique et rationnelle. Les chemins du sensible, au contraire, se dispersent et prolifèrent dans la forêt du corps. Ici, la résolution même ne suffit pas à faire sortir d'une telle forêt, par principe labyrinthique. Sauvage [*selva selvaggia*], le corps-forêt éloigne et sépare de toute nature humaine, car vivre selon sa nature consiste, pour l'homme, à vivre selon la vertu, c'est-à-dire selon la raison. Cette dérégulation confine à la bestialité, à l'inhumanité, qu'illustrent les trois bêtes, rencontrées plus tard par le poète : panthère de la luxure (lonce), lion de l'orgueil et louve de l'avarice.

Seul l'éveil de la raison dessine une soudaine croisée des chemins [*bivio*] parmi les épais feuillages, au pied d'une montagne dont le soleil éclaire la silhouette, à contre-jour. Cristoforo Landino ne s'étend pas sur ce *bivio*, cette croisée des chemins. D'autres commentateurs plus anciens font le rapprochement avec le choix d'Hercule. Ainsi, dans son commentaire, Benvenuto Rambaldi da Imola place la croisée des chemins dans les ténèbres de la forêt, au temps de l'adolescence. Plongé dans un sommeil d'ignorance, le voyageur perd la voie droite de la vertu et s'égaré parmi les dépravations du vice. Durant cet âge de torpeur, l'homme n'est pas capable de libre choix, la pente vicieuse qu'il suit n'est pas encore celle du mal librement consenti. La nuit, le sommeil et la forêt sont faits des *tenebre dell'ignoranza e del peccato*¹²⁹⁰ [ténèbres de l'ignorance et du péché]. Seule la grâce divine peut secourir la raison assoupie et la pousser dans la voie de la vertu. Et c'est ainsi que Benvenuto da Imola interprète le choix d'Hercule, comme un choix divin et non simplement humain¹²⁹¹. Rares sont les hommes que Dieu rend capables d'un tel choix.

À l'inverse du parti pris théologique de Benvenuto da Imola et de Boccace, Cristoforo Landino met l'accent sur l'éveil naturel de la raison et sur sa part essentielle de divinité. La croisée des chemins se déplace par conséquent, de l'orée de la forêt au pied de la montagne, dont le sommet

1288 L'ignorance de la nuit et la forêt du vice redoublent l'image des maux du corps, « contagieux ». Mieux, la faute et l'erreur ne se distinguent pas, toutes deux trouvent leur origine dans la méconnaissance du bien et de la vérité, selon la leçon de Socrate.

1289 C. Landino, *op. cit.*, p. 286. Nous traduisons : « autrement dit, l'ivresse que lui procure sa [propre] masse corporelle est telle que sa raison s'endort et ne s'éveille que lorsqu'arrive le milieu du chemin ».

1290 Benvenuto Rambaldi da Imola, *Commento Latino sulla Divina Commedia di Dante Allighieri*, voltato in italiano dall'avvocato Giovanni Tamburini, volume primo, Imola, Tipografia Galeati, 1855, p. 32.

1291 *Ibid.* *Perlochè ottimamente dice l'autore non saper egli ridir in qual modo entrasse in quella selva, tanto era pieno di sonno allorchè lasciò la diritta, e vera strada. Ciò però a non pochi addiviene se pure coll'opportuno, e misericordioso aiuto della divina grazia non si prescelga la via dritta, come si favoleggia di Ercole secondo Tullio ne libro degli Uffici, e racconta Livio di Scipione Affricano* [C'est pourquoi l'auteur déclare admirablement ne pas pouvoir expliquer comment il est entré dans cette forêt, tant il était plein de sommeil lorsqu'il perdit la droite et véritable voie. Cela arrive pourtant à un grand nombre de personnes, lorsqu'avec l'aide opportune et miséricordieuse de la grâce divine, on ne choisit pourtant pas, dès le début, la droite voie – comme Cicéron le raconte d'Hercule dans son livre des *Offices*, et Tite-Live au sujet de Scipion l'Africain].

figure la sagesse. Auparavant, Landino opère un autre glissement, entre deux « milieux » : le *mezzo del cammin di nostra vita*, âge médian d'une part, et la définition aristotélicienne de la vertu, comme juste milieu ou *mediocritas* d'autre part. Le milieu temporel fournit la condition du milieu éthique. La vertu n'est possible qu'à l'âge viril de la maturité.

Dans une toute autre tonalité, l'on retrouve l'opposition du sommeil de la raison et du réveil de l'âge mûr, dans la *Novella del Grasso legnaiuolo*, connue à l'époque à travers plusieurs versions. Celle qu'en propose Antonio Manetti (c. 1480-1487) est d'ailleurs contemporaine du *Commentaire* de Landino. L'âge du menuisier, vingt-huit ans, est précisé dès l'*incipit*, et le portrait brossé par Manetti fait du Grasso une sorte de grand enfant, à la stature imposante et d'un caractère très plaisant malgré certaines bizarreries. Artisan de qualité, il ne peut cependant rivaliser avec le génie artistique de Brunelleschi [*uomo di meraviglioso ingegno ed intelletto*]¹²⁹². Lorsque ses « frères » d'emprunt, après l'avoir libéré de prison, s'en vont chercher le prêtre à Santa Felicita pour sauver, soit disant, l'âme de celui qu'ils appellent désormais « Matteo », le vers de Dante vient errer un instant sur leurs lèvres et sortir, altéré, de leurs bouches mensongères :

Costui si può più tosto dire che abbi smarrito un poco la via che perduta in tutto [De lui (le Grasso devenu « Matteo »), on peut dire qu'il s'est un peu égaré en chemin plutôt que perdu entièrement]¹²⁹³

L'euphémisme, en prenant pour objet le célèbre vers de la *Divine Comédie* (*che la diritta via era smarrita*), trahit l'ironie grinçante des compères et l'artifice de cette perte d'identité (ou métamorphose) dont souffre le « Grasso ». L'allusion moqueuse n'est pourtant pas gratuite, puisqu'arrivé un peu avant le « milieu du chemin », à presque trente ans, le Grasso partage sa vie de grand adolescent célibataire avec sa mère et cherche encore son image, tel Narcisse, dans le regard fuyant, instable et trompeur des florentins. La farce lui aura permis de prendre enfin son indépendance, pour se définir et réussir sa vie par lui-même. Ici, la morale économique de la *Novella* se sépare fortement du propos développé par Landino. La maturité acquise par le Grasso, à la fin de l'histoire, possède sans doute des racines éthiques, mais elle s'exprime avant tout par l'honneur qu'apporte la richesse, lorsqu'elle est fondée sur le travail, le courage et le talent. Mieux, elle réside fondamentalement dans le lustre d'une réputation littéraire :

Lascia pure fare : questa ti darà ancora più fama che cosa che tu facessi mai [...], e si dirà di te di qui a cento anni [Laisse donc : cette histoire te donnera plus de gloire que la plus grande de tes œuvres, et l'on parlera encore de toi dans cent ans]¹²⁹⁴

Chez Landino, le partage est de nature profondément éthique et spirituelle. La ligne qui sépare le chemin de la vie permet également de distinguer entre les deux morts de l'âme : l'une nécessaire pour l'homme, l'autre seulement possible. La première sanctionne la chute de l'âme dans le règne de la matière et du corps. La seconde, plus terrible et menaçante, consiste dans sa damnation, quand l'âme fait le choix de la servitude volontaire, s'oublie dans les passions de la chair et s'achemine vers une mort éternelle. Au contraire, lorsque, durant la seconde moitié de la vie, la raison s'éveille et parvient à gouverner le corps, elle renaît alors de ses cendres et goûte à la résurrection, dont la vie contemplative établit le fondement ici-bas. Il s'agit bien alors d'un réveil

1292 Antonio Manetti, *op. cit.*, p. 5.

1293 A. Manetti, *op. cit.*, p. 21.

1294 A. Manetti, *op. cit.*, p. 42. Pour autant, comme l'explique André Rochon, « la *beffa* [farce] consacre la victoire de l'intelligence pratique, en ce sens qu'elle est organisée avec une rigueur rationnelle où se reflètent également la personnalité de l'auteur et la personnalité prêtée à l'architecte », cf. A. Rochon, « Une date importante dans l'histoire de la *beffa* : la Nouvelle du Grasso legnaiuolo », in : *Formes et significations de la « beffa » dans la littérature italienne de la Renaissance*, éd. cit., p. 302. La *Novella* fait en creux l'éloge du génie de Brunelleschi, c'est-à-dire d'un rationalisme ingénieux, fondé sur l'expérience, et capable de défier l'impossible.

intérieur. En effet, au moment critique et décisif, ce n'est pas le secours de la grâce divine, mais la lumière de la raison qui aide l'homme à (se) choisir :

sanza el lume della ragione è impossibile nella vita humana trovare la mediocrità della virtù et in quella perseverare sanza trascorrere in alchuno extremo dove sono e vitii. Il perché caminando al buio non si truova la linea del mezo la quale è sola una, o se pure a caso si truova, non si mantiene.

sans la lumière de la raison, il est impossible dans la vie humaine de trouver le juste milieu de la vertu et de persévérer dans cette voie, sans se heurter aux extrémités que constituent les vices. C'est pourquoi, celui qui chemine dans le noir ne parvient à trouver la ligne du milieu, qui est unique, et s'il la trouve par hasard, il ne peut la conserver.¹²⁹⁵

Les voies du péché sont d'autant plus nombreuses, faciles et invisibles, que l'homme les poursuit en gardant les yeux fermés, par l'ignorance et l'habitude qui les tient clos. Aux premières lueurs de la maturité, à l'âge du discernement, la raison se réveille avec, au cœur de l'âme, la lumière de la vertu qu'elle possède de toute éternité. La « lumière chérubinique » [« cherubinico lume »] ne fait qu'illustrer le propos en donnant une image divine de cette lumière innée qui se révèle dans l'âme – la lumière de la raison recèle une divinité toute naturelle. « Oisive jeunesse. À tout asservie »¹²⁹⁶. Autrefois soumise au délicieux cachot du corps, l'âme s'enivrait, somnolente et amoureuse [« ebra et sonnolenta et innamorata »]¹²⁹⁷, de son enveloppe charnelle, des plaisirs et des beautés sensibles qui l'entouraient. Elle s'éveille à présent à elle-même. Le « milieu de la vie » lève le jour de la raison et fait apparaître le juste milieu d'une vertu rationnelle.

C'est précisément ce combat intérieur et cet éveil à soi que figurent les *Captifs* de Michel-Ange. Leurs liens et leurs luttes ne traversent pas le fil des chaînes et des mains étrangères, mais la prison comme la délivrance jaillissent d'une même figure, selon un même mouvement. Les métaphores de l'emprisonnement, de la roche et du sommeil, parfois conjuguées, parfois isolées, offrent des variations nouvelles sur le thème de la nuit, du sommeil et de la forêt traversés par Dante. Les corps musculeux ou harmonieux des esclaves expriment les efforts et la splendeur naturelle d'une âme qui apprend à distinguer son propre rayonnement et sa propre force. De même que le poète ensommeillé ne peut dire comment il est entré dans la forêt, ni l'esprit obscurci comment il est entré dans le corps et ses vices, de même les captifs – paupières closes ou furieusement écarquillées – s'abandonnent ou se révoltent depuis leur muette condition minérale, sans en connaître l'origine.

Et cette formule de Landino paraît convenir tout particulièrement au sourire de l'esclave endormi : « cioè diviene sí inebriato dalla corporea mole che s'addormenta in lui la ragione, né si desta prima che nel mezo del camino »¹²⁹⁸. Autrement dit, l'âme esclave s'enivre tellement de la chair sensuelle qui l'enveloppe, que la raison s'endort au fond d'elle-même et ne se réveille qu'au milieu de la vie. Le terme de « corporea mole » – masse du corps, monticule charnel – revient à plusieurs reprises dans le commentaire que Landino propose du premier chant. L'expression entre en résonance avec le bloc de marbre dont émergent les captifs, parmi le bris de la pierre brute et martelée. En outre, l'âge des prisonniers varie dans l'intervalle de la maturité, entre les éphèbes de 1516 (ill. 316-317) – l'un plus herculéen, l'autre apollinien – et les athlètes de 1530, à la virilité exacerbée – torsos athlétiques, barbe et chevelure bouclées. Difficile de donner un âge précis à ces géants dont la force n'a d'égal, semble-t-il, que l'oppression et la pesanteur minérales qui les gagnent. Mais, nous l'avons vu, le commentaire de Landino met l'accent sur la valeur morale du « milieu de la vie », âge du discernement en général, sans faire de la trente-cinquième année un chiffre exact et parfait.

1295 C. Landino, *op. cit.*, p. 289. Nous traduisons.

1296 Premiers vers anaphoriques de la *Chanson de la plus haute Tour* de Rimbaud.

1297 C. Landino, *op. cit.*, p. 291.

1298 C. Landino, *op. cit.*, p. 288.

On peut toutefois distinguer entre la jeunesse du corps délicat de « l'esclave mourant », encore pris dans les rets du sommeil et du sensible, et l'âge viril de « l'esclave rebelle », dont les muscles se gonflent de rage. En revanche, la consonance du « choix d'Hercule » avec l'éveil de la raison et l'âge de la maturité, prend une plus grande ampleur dans les nudités athlétiques de Michel-Ange que dans le commentaire de Landino. Mais il s'agit de musculatures spiritualisées, portées à la limite du vraisemblable. Et c'est en sculpteur que Michel-Ange travaille cette métaphore du sommeil et de l'éveil, de la nuit sensuelle et du lever de la raison. Le milieu du chemin se transforme et prend la forme esthétique du milieu dans l'acte de sculpter, « per via di levare », en ôtant de la matière selon la rectitude du jugement. L'âge du discernement entre en correspondance avec ce travail de distinction, propre au sculpteur, où la forme et le volume de l'œuvre se dessinent, à mi-chemin, dans le bloc de marbre. Ainsi les torses d'esclaves de la Galleria dell'Accademia semblent déjà respirer, hors de leur gangue léthargique et minérale.

d. Servitude amoureuse et splendeur du sensible

Une notation de Landino demeure intrigante. Parvenue à la maturité, l'amour de Dieu se réveille en l'âme. Libérée des chaînes du corps, cette dernière prend le chemin escarpé de la montagne, autrement dit la voie élevée de la vie contemplative. Pour autant, le commentateur décrit l'âme, durant son oisive jeunesse, comme ivre, somnolente et amoureuse : « ebra, sonnolenta et amorosa ». De quel amour s'agit-il alors ? Il ne peut être question de l'amour de Dieu, ici compris en termes néoplatoniciens comme amour du bien, de la lumière et de la vérité. Ces premières amours, liées à l'ivresse et aux somnolences de la prison terrestre, relèvent du sensible.

Une sculpture plus tardive de Michel-Ange, également liée au projet pour le tombeau de Jules II, travaille ce thème des deux Amours et renouvelle le motif de la captivité. Il s'agit du *Génie de la Victoire* (ill. 323) réalisé autour de 1534 pour orner, comme les *Captifs*, le registre inférieur du tombeau, et finalement abandonné dans l'atelier de l'artiste à Florence. Le sonnet 98 permet de faire le parallèle entre ce groupe sculpté et le grand amour que l'artiste vouait au jeune aristocrate Tommaso dei Cavalieri. Le dernier tercet porte le cachet de son destinataire à travers la pointe :

*Se vint' e pres' i' debb'esser beato,
Maraviglia non è se nud' e solo,
Resto prigion d'un Cavalier armato.*

Si vaincu et pris, je dois être heureux,
ce n'est pas merveille que solitaire et nu
je sois captif d'un chevalier en armes.¹²⁹⁹

Les rôles du vainqueur et du vaincu se distinguent et s'extériorisent dans le poème et la sculpture, mais la captivité n'en demeure pas moins intérieure, puisque le vieil homme plie le genou et courbe l'échine non en raison d'une force physique, pesante et terrassante, mais sous le charme puissant et la fascinante beauté du jeune homme. La métaphore de la captivité sensible prend ici une autre tournure : il ne s'agit plus de s'arracher à la splendeur enivrante et soporifique du sensible, mais d'accepter la victoire de l'amour et la suprématie d'un beau corps, dans la fleur de l'âge – premier étape dans l'ascension qui mène l'âme vers la beauté véritable. Michel-Ange chante le charme incoercible et les bienfaits spirituels de cette captivité dans l'un de ses madrigaux :

*Chi è quel che per forza a te mi mena
oilmè, oilmè, oilmè,
Legato e stretto, e son libero e sciolto ?
Se tu incateni altrui senza catena,
e senza mane o braccia m'hai raccolto,
Chi me difenderà dal tuo bel volto ?*

Qui donc par la force vers toi m'entraîne
hélas, hélas, hélas,
lié, captif, bien que libre et détaché ?
Si sans chaînes tu enchaînes autrui,
si sans mains ni bras tu m'as capturé,
qui me préservera de ton beau visage ?¹³⁰⁰

1299 Michel-Ange, *op. cit.*, poème 98, v. 12-14, p. 66.

1300 Michel-Ange, *op. cit.*, poème 7, p. 4.

Loin de lutter contre la captivité sensuelle du corps, le poète du madrigal – « je » poétique certes non réductible au « je » autobiographique – se livre à un esclavage volontaire. La beauté désarmante du visage d'Amour fournit l'indice de sa nature spirituelle et divine. Le poème 260 développe cette dynamique ascensionnelle de l'âme, ravie par l'Amour céleste, réveillée et rendue à sa propre nature immatérielle :

*Amore isveglia e desta e 'mpenna l'ale,
né l'alto vol preschive al van furore ;
qual primo grado c'al suo creatore
di quel non sazia, l'alma ascende e sale.*

Amour éveille et empenné nos ailes,
aux vaines fureurs il permet l'envol ;
de ce premier degré vers son créateur
l'âme insatisfaite monte et s'envole.¹³⁰¹

Reprenant les thèses du *Banquet* de Platon, développées par Diotime à travers le discours de Socrate, la suite de ce poème met en garde contre les illusions de l'amour terrestre, qui, loin d'élever l'âme au ciel, l'attire vers la terre. Un tel désir « abita ne' sensi »¹³⁰² [habite dans les sens], tandis que l'amour véritable « in alto aspira »¹³⁰³ [aspire aux sommets] et siège dans l'âme.

La poésie et l'art de Michel-Ange ne prétendent pas constituer un système philosophique. Cependant, une certaine tension apparaît entre ces deux métaphores de la captivité : la métaphore du sommeil et du réveil de l'âme, luttant avec la chair du marbre, et celle de l'amour qui soumet son captif à un enchaînement volontaire. L'une exprime les dangers de la prison terrestre, l'autre les promesses de la splendeur sensible. La première captivité renverrait au sommeil des premiers âges, la deuxième remporte sa victoire contre la sagesse du grand âge lui-même. Pourtant, les Captifs du Louvre et de l'Accademia ne sont peut-être pas si éloignés du Génie de la victoire qu'il n'y paraît. Est-il bien certain que Michel-Ange se fasse le chantre d'une beauté supérieure, immatérielle et éternelle ? Hors de toute matière, de tout corps, c'est-à-dire hors de toute pierre, de tout marbre ? C'est la question que pose Erwin Panofsky dans le chapitre d'*Idea* qu'il consacre à l'artiste. Et la réponse qu'il propose fait valoir la nuance d'un néoplatonisme, mêlé de catégories aristotéliennes et dont l'enjeu demeure avant tout artistique.

En effet, la sculpture « per via di levare », c'est-à-dire par taille et non modelage, correspond pour Michel-Ange, à une sorte de purification, une renaissance. L'œuvre accède à une vie seconde et plus haute que celle, éphémère, de l'homme qui l'a sculptée :

*Com'esser, donna, può quel c'alcun vede
per lunga sperienza, che più dura
l'immagin viva in pietra alpestra e dura,
che 'l suo fattor, che gli anni in cener riede ?*

Comment se peut-il, dame, si l'on en croit
une longue expérience, que plus dure
l'image vive en pierre alpestre et dure,
que son auteur voué par l'âge à la cendre ?¹³⁰⁴

Le jeu de mots, à la seconde et troisième rime, fait entendre la pérennité du chef d'œuvre sous la rudesse apparente de la pierre : « dura ». Pour Michel-Ange, cet art proprement magique ne saurait constituer un simple moyen pour une fin purement métaphysique. La forme sculptée ne vient pas copier une idée présente dans l'esprit génial de l'artiste, mais correspond à l'accord parfait qui règne entre l'esprit de l'artiste, sa main experte et la pierre dans laquelle cette forme gît, latente et comme enfouie :

*Non ha l'ottimo artista alcun concetto
ch'un marmo solo in sé non circoscrive*

Le grand artiste ne conçoit nulle idée
qu'un bloc de marbre en soi ne circonscrive

1301 Michel-Ange, *op. cit.*, poème 260, v. 5-8, p. 136.

1302 *Ibid.*, vers 13.

1303 *Ibid.*, vers 9. Notons que l'amour terrestre, enchaîné par les sens, prend la femme pour objet : « donna è dissimil troppo : e mal conviensi / arder di quella al cor saggio e verile » [bien diverse est la femme, et il ne sied / au cœur sage et viril brûler pour elle] (v. 9). Amour viril et amour céleste ne font qu'un.

1304 Michel-Ange, *op. cit.*, poème 239, v. 1-4, p. 124.

*col suo superchio, e solo a quello arriva
la man che ubbidisce all'intelletto.*

de sa gangue, et seule la concrétise
la main obéissant à l'intellect.¹³⁰⁵

La suite du poème met au jour une correspondance entre l'art de sculpter et l'art d'aimer. Comme l'idéale beauté de la sculpture dépend de la subordination de la main à l'esprit, de même la grandeur de l'amour, et sa qualité (céleste ou terrestre), dépend de l'ordre qui règne entre l'âme et le corps de l'amant. Dans la beauté de l'aimée (ici déclinée au féminin) réside l'ensemble des possibilités amoureuses, bonnes ou mauvaises, fécondes ou mortifères. Pareillement, l'ensemble des possibilités formelles ou « conceptuelles » – Michel-Ange use précisément du terme « concetto » – se trouve enfermé dans le bloc de marbre. L'extraction de la forme la plus belle ne relève pas d'une lutte contre la matière, mais *avec* elle, à travers l'ensemble des possibles qu'elle recèle. En termes aristotéliens, l'esprit de l'artiste est la cause efficiente de l'œuvre, le bloc de marbre en est la cause matérielle, mais tous deux concourent à la beauté formelle de la sculpture achevée. Et ce d'autant plus que cette beauté s'exacerbe en valorisant sa propre matérialité, par l'esthétique du *non finito*. L'usage fréquent par Michel-Ange du terme « concetto » témoigne selon Panofsky d'une conception plus immanente de la forme et de la beauté artistiques. Comme si l'artiste plaçait une foi fervente et jamais démentie dans l'union possible de l'Idée et de la réalité sensible. « C'est donc à dessein qu'il avait pu privilégier le terme de « Concept » sur l'expression d' « Idea », dont la signification avait déjà passablement vieilli chez les autres auteurs de ce temps, mais que Michel-Ange, en réel connaisseur du Néoplatonisme, se sentait obligé de concevoir en un sens transcendant ». Car, « autant Michel-Ange admettait comme allant de soi que l'œuvre d'art ne consiste pas seulement à reproduire une chose extérieurement donnée mais à réaliser plutôt une Idée intérieure, autant se gardait-il de penser que cette réalisation matérielle dût être, constamment et nécessairement, en retrait par rapport à l' « Idée intérieure » de l'âme ». ¹³⁰⁶ Dès lors, la prison de marbre dans laquelle luttent les *Captifs* n'est pas seulement l'équivalent du « carcer terreno », du cachot terrestre du corps, dont l'âme éveillée aspire toujours davantage à se détacher. Temps du discernement, aube et réveil de la raison. Si le sommeil de la pierre symbolise la pesante masse du corps [« corporale mole »], la sculpture de chacun des *Captifs*, loin d'illustrer un discours métaphysique et moral, présente au regard du spectateur la beauté sensible d'un concept qui ne fait qu'un avec sa forme sensible. De manière significative, Michel-Ange met en exergue le « milieu », où la forme se dégage de la pierre, où le captif remue dans ses chaînes, parfois jusqu'à les faire craquer.

*

Les figures du repli léthargique se distinguent les unes des autres. Du Trecento au XVI^e siècle, Jean s'endort graduellement, d'abord dans le sein du Christ, puis entre ses bras et finalement à ses côtés, sur la table du dernier repas. Cette évolution confère au sommeil du bien-aimé de nouvelles valeurs, originellement liées au secret du sein (*sinus*) de Jésus. Figure de la vie contemplative et de l'accès au mystère divin, visionnaire et futur scripteur de l'Apocalypse, Jean s'endort, serein et confiant lorsque les autres disciples se disputent ou s'apprêtent, pour l'un d'entre eux, à trahir leur maître. Son sommeil ne fait qu'un avec le repos des bienheureux et l'extase des mystiques. Loin de l'isoler, il le place au cœur de la première communion. Chez Tintoret, la figure s'émancipe du symbole traditionnel. À la façon d'un secret bien gardé, elle offre, sous des dehors prosaïques et ordinaires, une forme renouvelée du « sein de Dieu ». Le sommeil de la foi, loin d'en signifier la tiédeur ou la privation, préfigure dans ce cas le repos bienheureux. En lui se trouve ce qu'Angélus Silésius nomme la plus grande sûreté, « die Beste Sicherheit » :

1305 Michel-Ange, *op. cit.*, sonnet 151, v. 1-4, p. 92.

1306 E. Panofsky, *op. cit.*, pp. 145-146.

*Schlaf, meine Seele, schlaf; denn in des Liebsten Wunden;
Hast du die Sicherheit und volle Ruh gefunden.*

Dors, ô mon âme, dors, puisque dans les blessures
De ton Aimé tu as trouvé le grand repos.¹³⁰⁷

Autres décors, autres sommeils. Assis, étendus ou recroquevillés contre un sol désertique et rocailleux, les apôtres endormis à Gethsémani font varier les métaphores du sommeil, liées à la paresse, au deuil et à la mélancolie. L'opposition du sommeil de péché et de la foi qui veille se révèle intarissable. Pour autant, le sommeil des apôtres n'a pas seulement valeur de contre-exemple ou de repoussoir. Il tend son miroir à l'humanité défaillante qu'incarne le Christ lui-même. Comme l'écrit Daniel Ménager, « la vigilance nocturne cesse d'être un exercice ascétique qui peut déboucher sur une satisfaction personnelle, elle est le moyen de participer, si peu que ce soit, à l'agonie du Christ »¹³⁰⁸. Ainsi, chez Dürer, la prosternation de Jésus fait peser tout son corps sur la Terre. Abîmé dans une angoissante oraison, il s'abandonne à Dieu et sa silhouette étendue, bras en croix, paraît à la fois s'effondrer et s'envoler. Dans une perspective analogue, Véronèse choisit de peindre le moment de l'évanouissement. L'ange tient dans ses bras le corps de Jésus à l'agonie. Lointain monticule de manteaux, les corps des disciples endormis font écho à celui du Christ évanoui. L'inflexion mélancolique de leur sommeil possède l'aspect d'une lamentation funèbre. Cette « tristesse » que nomme l'*Évangile de Luc*. Or l'amour endeuillé ouvre une porte de salut que le désespoir risque de verrouiller, par défaite et renoncement. Pleurer la mort du Christ et céder au sommeil, c'est risquer de perdre foi en sa divinité, comme le montrent Thomas More puis l'Arétin.

Le repli des apôtres au Jardin révèle, en outre, une correspondance intime entre le sommeil et la pierre. L'accablement des soldats autour du sépulcre vide enrichit ce rapport. La pierre du tombeau sert d'élément-charnière entre leur sommeil, image de la mort, et la Résurrection du Christ. Le marbre rose et veiné, peint par Giotto dans la Cappella degli Scrovegni (ill. 273) ne figure pas seulement la chair et le sang du Christ, mais aussi la gloire d'un corps inaltérable et céleste. À l'inverse, le vaste et gris promontoire qui sert de socle au Christ ressuscité, dans l'enluminure de Jean Colombe, enveloppe d'un dais nocturne l'immense charnier où tintent les armures des soldats renversés, alors que le jour se lève à l'horizon (ill. 282).

Placée entre sommeil, péché, mort et mélancolie, la figure de saint Jérôme fait surgir, dans les gravures de Dürer, une constellation liant la roche, l'oreiller et le coussin, emblèmes de l'ascète au désert, du docteur paresseux et de l'érudit humaniste. La figure de la *vita contemplativa* déplace et condense les attributs léthargiques : la roche transmuée en coussin et le petit chien endormi près du lion de saint Jérôme. La pensée de Charles de Bovelles éclaire, par la gradation des règnes, l'opposition du sage et de l'ignorant, que le sommeil rend semblable aux pierres. L'homme, transformé en infime caillou, est livré au sommeil de l'être pur (sans vie ni sensation, *a fortiori* sans intellection), mais il recèle toujours au fond la possibilité d'accomplir sa plus vocation la plus haute, latente et suspendue au fil de l'acédie. Entre oisiveté et *otium*, le sommeil fait jouer l'équivoque de la lettre et de la métaphore.

Les *Heures* et les *Captifs* sculptés par Michel-Ange incarnent autrement l'oubli du monde et l'ignorance de soi. Sculptures funéraires, liées aux métaphores néoplatoniciennes du « fleuve de la matière » et de la « prison du corps », ces œuvres nourrissent également un imaginaire de la volupté, de la fécondité et de la beauté. Ainsi les *Heures* ne rythment pas seulement le cours implacable et dévastateur du Temps comme le pensait Condivi, mais elles manifestent la contradiction inhérente à la mélancolie, chantant son propre mal. La stérilité sensuelle de la *Nuit* fait écho aux tourments délicieux de l'*Aurore*, la force vulnérable du *Jour* à la déliquescence figée du *Crépuscule*. « Caro m'è 'l sonno, e più l'esser di sasso »... Si la *Nuit* donne voix aux étranges délices

1307 Angélu Silésius, *Le voyageur chérubinique. La sainte joie de l'âme*, distiques et poèmes traduits par Jean Rousset, Paris, GLM, 1950, p 16-17.

1308 Daniel Ménager, *La Renaissance et la Nuit*, éd. cit., p. 171.

de l'insensibilité, les *Captifs* combattent et savourent un sommeil qui trahit leur misère et fait leur grandeur. Impossible de séparer en eux la prison, léthargique et minérale, de la beauté sensible.

Leur captivité met sur la voie de la servitude amoureuse propre au *Génie de la Victoire*. « Amour éveille ce qui dort », Michel-Ange semble avoir médité cette formule de Marsile Ficin. Mais tout amour n'élève ni ne réveille. Au contraire, certains attisent la nuit des sens et le théâtre érotique des « belles endormies ».

EROS ET HYPNOS



PARTIE III

Troisième partie
EROS ET HYPNOS

« Dormeuse, amas doré d'ombres et d'abandons,
Ton repos redoutable est chargé de tels dons
Ô biche avec langueur longue auprès d'une grappe,

Que malgré l'âme absente, occupée aux enfers,
Ta forme au ventre pur qu'un bras fluide drape,
Veille ; ta forme veille, et mes yeux sont ouverts »¹³⁰⁹



La Renaissance voit l'éclosion d'un nouveau *topos* pictural, celui de Vénus endormie, dont la *Vénus de Dresde* apparaît comme l'emblème (ill. 324). Or, comme l'a exposé Millard Meiss¹³¹⁰, l'élaboration d'un tel *topos* artistique n'apparaît pas ni comme un prolongement naturel ni comme un retour évident par rapport aux antécédents iconographiques. En effet, la représentation d'une déesse comme Vénus, ainsi endormie dans son plus simple appareil, aurait sans doute paru absurde aux Grecs et, pour reprendre l'expression paulinienne, scandaleuse aux médiévaux. Dans le cadre de notre étude, il ne s'agit pas d'expliquer pour elle-même

l'apparition picturale d'une Vénus endormie et dénudée, mais de comprendre comment la peinture d'un tel corps – qu'il s'agisse de celui de Vénus, d'une autre divinité ou d'un simple mortel – accomplit et transgresse une certaine conception religieuse, philosophique et esthétique de l'amour, propre à cette époque. Comment éclairer la multiplication des peintures de belles ou de beaux endormi(e)s à la Renaissance et quel rôle attribuer au sommeil dans le renouvellement de cette iconographie ? Quel rapport privilégié le sommeil entretient-il avec le désir, l'amour et les théories du beau, notamment artistique ?

Pour mener à bien cette enquête, il nous faut revenir à ce point de départ, cette sorte de basse fondamentale, que constituait pour l'époque la « nouvelle philosophie »¹³¹¹ de l'amour et du beau, développée autour des thèses de Marsile Ficin, telles qu'il les expose notamment dans son *Commentaire du Banquet de Platon*, rapidement diffusé en Europe sous le titre autonome et abrégé du *De Amore*. Cette philosophie de l'amour constituait alors moins une doctrine à l'intention des spécialistes, qu'une pensée largement répandue, « à la mode » dans les cours princières, alimentant les discussions artistiques et donnant lieu à de multiples variantes. Si le *De Amore* comme les écrits de Ficin en général ne constituent pas à proprement parler une « philosophie de l'art », ils donnent lieu à « une forme d'esthétique implicite »¹³¹², où Dieu et l'homme se font architectes, peintres et sculpteurs de la matière¹³¹³, que cette dernière soit plus ou moins subtile ou dense. Pourtant, loin

1309 Paul Valéry, « La Dormeuse », *Charmes* (1922).

1310 Millard Meiss, « *Sleep in Venice : Ancient Myths and Renaissance Proclivities* », in : *The Painter's choice, Problems in the Interpretation of Renaissance Art*, Harper & Row Publishers, New-York, Hagerstown, San Francisco, London, 1976 ; pp 212-239.

1311 Ainsi que l'appelle Jean Festugière dans *La philosophie de l'amour de Marsile Ficin et son influence sur la littérature française au XVI^e siècle*, Vrin, Paris, 1941.

1312 Sur la question de l'esthétique ficinienne, cf. S. Toussaint, « *Ars Platonica : le Ficin de Chastel. Entre Kristeller et Garin* » in : *André Chastel. Méthodes et combats d'un historien de l'art*, textes réunis par Sabine Frommel, Michel Hochmann et Philippe Sénéchal, Paris, INHA (pp. 209-227), p. 215. Stéphane Toussaint éclaire les tensions autour du *Marsile Ficin et l'art* (1954) de Chastel.

1313 Cf. A. Chastel, *Marsile Ficin et l'art*, Droz, Genève, 1996, « *Deus in terris : l'homme artiste universel* », pp. 65-72. Le transfert de l'esthétique ficinienne dans le milieu artistique s'opère plus tard, vers 1500, au moment où se

d'illustrer à la lettre les théories ficiniennes de l'amour, du beau et de la lumière, les artistes du XV^e et XVI^e siècles ménagent progressivement un jeu, un écart qu'il nous faut interroger.

Vénus endormie, fascinante et désirable, s'abandonne au regard éveillé de son spectateur. Mais le sommeil désarme si bien la dormeuse ou le dormeur, qu'ils en deviennent eux-mêmes désarmants. La vulnérabilité du dormeur se retourne en flèche contre celui ou celle qui veille et le regarde. Autour de ce paradoxe, les scènes et les personnages se multiplient, en variant le sens et l'éclairage : Vénus, Ariane et nymphes endormies, dieux, satyres ou spectateurs quelconques, Eros et Psyché, Endymion et Séléné, Aurore et Tithon, Renaud et Armide, Cimone et Efigenia, etc. Le charme érotique d'un corps offert par le sommeil, paupières closes, côtoie non sans ambiguïté la beauté spirituelle d'un corps harmonieux, premier échelon dans la dynamique ascensionnel de l'Amour divin. À en croire le récit de Diotime, Eros lui-même ne doit-il pas sa naissance à l'étreinte de Penia (« Pauvreté », « Indigence ») et du riche Poros (« Expédient », « Ressource »), endormi par l'ivresse du nectar, à la suite du banquet célébrant la naissance d'Aphrodite¹³¹⁴ ?

Le charme hypnotisant de l'endormi(e) se propage à l'œuvre entière et donne au spectateur qui la veille un rôle des plus ambigus : ne devient-il pas l'acteur d'une paradoxale « expérience de contemplation voyeuriste » ? Et, si tel est le cas, sommes-nous contraints d'opposer une telle expérience à celle du « dialogue fictif avec une image »¹³¹⁵ ? Sur ce chemin délicat, suivons le conseil que Ficin donnait à Laurent et Julien de Médicis :

Observez vous-mêmes avec soin leurs tableaux [*inspicite ipsi tabulas diligenter*] : les peintures parleront d'elles-mêmes [*picture loquentur*].¹³¹⁶

forme l'idée d'un « âge d'or » médicéen. Cf. A. Chastel, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique : études sur la Renaissance et l'humanisme platonicien*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959.

1314 Platon, *Le Banquet*, 203b – 203e, dans : *Œuvres complètes I*, éd. cit., pp. 736-737. Sur le sommeil de Poros, cf. Jérôme Laurent, *op. cit.*, chap. VII et plus particulièrement pp. 121-125. Selon Laurent, c'est le pur manque et non le désir amoureux qui pousse Pénia à s'unir à son contraire, Poros (endormi). Son attirance se distingue de l'amour charnel de Séléné (la Lune) pour Endymion. Selon le *Phédon*, Séléné, par sa contemplation sensuelle, et Endymion, par son sommeil sans fin, vouent ensemble le monde à l'immobilité silencieuse et à la réification stérile (72b-c, passage cité et commenté par J. Laurent, *op. cit.*, p. 122). L'étreinte de Pénia et de Poros, en revanche, donne naissance à Éros, l'Amour qui incarne précisément « la rencontre de la veille et du sommeil » (J. Laurent, *op. cit.*, p. 123), la rencontre du chemin et de l'aporie permettant le réveil philosophique.

1315 Comme le soutient Maria Ruvoldt (*op. cit.*, p. 3) : « Sleep also inflected the practice of looking allowing the viewer a contemplative voyeuristic experience, rather than a fictive dialogue with an image ».

1316 M. Ficin, *Correspondance, Livre I / Epistolarium (1457-1475)*, éd. cit., pp. 64-65. Par « tabulas » (tableaux) et « picture » (peintures), Ficin paraît désigner, de manière métaphorique, le poème de Naldo et les discours de Benedetto Colucci qu'il joint à sa lettre (c. 1473). À l'observation détaillée du tableau (pictural ou poétique) répond la parole fictive et spontanée de l'œuvre au spectateur. Il n'est donc pas nécessaire de trancher ici entre « contemplation voyeuriste » et « dialogue fictif avec une image ». Au contraire, la première expérience engendre la seconde.

Chapitre V

« Amour éveille ce qui dort »

« M'insegnavate come l'uom s'eterna »¹³¹⁷

« Resveillez vo' cueurs endormis,
le dieu damours vous sonne. »¹³¹⁸

L'iconographie d'Eros et de Psyché ouvre, semble-t-il, une voie royale à l'expression de la pensée néoplatonicienne en peinture¹³¹⁹. En effet, c'est l'Amour – au double sens du sentiment et de sa personnification divine – qui élève Psyché, c'est-à-dire l'âme humaine, au rang divin qui lui confère l'immortalité. Un tel mythe ne pouvait manquer d'entrer en convergence avec la « nouvelle philosophie de l'Amour » de Marsile Ficin. Avant d'interroger cette convergence, revenons au texte du *De Amore*. La doctrine néoplatonicienne se diffuse amplement et suscite reprises et critiques chez les philosophes¹³²⁰. Elle connaît également quantité de variations littéraires, parfois fondées sur de féconds malentendus.

1. *De Amore*, 1469

*Le Commentaire sur le Banquet de Platon*¹³²¹ dépasse largement les limites de son titre pour créer une nouvelle théorie d'Éros¹³²², lien et mouvement universel, qui s'inspire autant de Platon que des autres *prisci teologi*¹³²³, mêlant Écritures saintes, théories galéniques, philosophie aristotélicienne et arabe¹³²⁴, tradition néoplatonicienne et stoïcisme (notamment cicéronien)¹³²⁵. Le syncrétisme de Ficin s'étend également à la composition stylistique et philosophique de son banquet, où les voix des différents protagonistes forment, à la différence du dialogue d'origine, la mosaïque harmonieuse d'une seule et même doctrine.

1317 Dante, *Inferno*, Canto XV, v. 85. Le maître humaniste loué par Dante est Brunetto Latini.

1318 Clément Jannequin, « Le Chant des oiseaux ». Cf. *Chansons de maistre Clement Janequin*, Paris, Pierre Attingnant, 1528, n° 1. <http://edacj.musicanet.org/partitions/acj06024.pdf>

1319 Sur l'iconographie d'Eros et Psyché à la Renaissance :

- Christiane Noireau, *La lampe de Psyché*, Flammarion, Paris, 1991.

- Sonia Cavicchioli, *Eros et Psyché*, trad. Guy Béhin, Flammarion, Paris, 2002.

- Daniel Arasse, *Décors italiens*, textes réunis et présentés par Philippe Morel, Hazan, Paris, 2009.

1320 Notamment celle de Pic de la Mirandole, cf. Giovanni Pico della Mirandola, *Commento*, traduit et annoté par S. Toussaint, Lausanne, Éd. L'Âge d'Homme, 1989.

1321 Marsile Ficin, *Commentaire sur le Banquet de Platon, De l'Amour/ Commentarium in convivium Platonis, De Amore*, texte établi, traduit, présenté et annoté par Pierre Laurens, Les Belles Lettres, Paris, 2012. Pour renvoyer à cette édition bilingue, nous donnerons désormais le titre abrégé de *De Amore*.

1322 Sur certains écarts entre le *Banquet* de Platon et son commentaire par Ficin, cf. Marianne Massin, *Les figures du ravissement. Enjeux philosophiques et esthétiques*, Paris, Éd. Grasset & Fasquelle / Le Monde de l'éducation, 2011, pp. 216-232. M. Massin note en particulier la disparition de Diotime et de l'image du silène chez Ficin (n. 1, p. 255). La prêtresse de Mantinée apparaît pourtant furtivement dans le texte latin (*De Amore* VI, 17, p. 195 par exemple). Et dans le *proemio* que Ficin ajoute à la version italienne (*Il Libro dell'Amore*), Diotime et Socrate jouent le rôle de figures tutélaires pour guider Grecs, Latins et Toscans hors de la *selva oscura*.

1323 Pour la liste des *prisci teologi*, donnée par Ficin en tête de sa traduction latine du *Pimandre* (1463), et le corpus de la *prisca theologia*, cf. A. Chastel, *op. cit.*, p. 170.

1324 Notamment pour la conception physiologique et médicale du *spiritus*. À ce sujet, cf. I. P. Couliano, *Éros et magie à la Renaissance : 1484*, Paris, Flammarion, 1984 ; R. Klein, « L'imagination comme vêtement de l'âme chez Ficin et Bruno » in : *La forme et l'intelligible, Écrits sur la Renaissance et l'Art moderne*, textes réunis par A. Chastel, Gallimard, Paris, 1970 ; Giorgio Agamben, *Stanze, Parole et fantasme dans la culture occidentale*, traduit de l'italien par Yves Hersant, Payot & Rivages, Paris 1998.

1325 Laurence Boulègue, « L'Amor humanus chez Marsile Ficin, Entre idéal platonicien et morale stoïcienne », *Dictynna*, 4, 2007, pp 2-12. En ligne (2010), URL : <http://dictynna.revues.org/144>

a. De la vision à la contemplation

Le premier discours, celui de Phèdre rejoué par l'aimable Giovanni Cavalcanti, présente le cœur métaphysique et la portée cosmologique de l'amour, principe d'ordre et d'harmonie qui transforme le chaos originel en monde unifié. L'amour informe et organise le monde, qu'il convertit à Dieu : « Amour accompagne le chaos, précède le monde, éveille ce qui dort [*torpentia suscitata*]¹³²⁶, illumine ce qui est obscur, ressuscite ce qui est mort, donne forme à l'informe, perfectionne ce qui est imparfait »¹³²⁷. La traduction italienne du *De Amore* par Ficin lui-même, *Il Libro dell'Amore* (c. 1470), esthétise la définition du monde comme chaos ordonné [*mundum vero formatum chaos*] à travers la métaphore picturale d'un « caos di forme dipinto » (chaos peint de formes). Non seulement, l'amour éveille les choses endormies [*desta le cose che dormono*], illumine les ténébreuses [*le tenebrose illumina*] et donne vie à celles qui sont mortes [*dà vita alle cose morte*], mais c'est en peintre qu'il fait surgir un monde à partir du chaos¹³²⁸.

Clé dynamique du monde, l'amour aspire à la beauté qui apparaît elle-même comme une sorte d'harmonie ou de correspondance entre les vertus (beauté de l'âme), les couleurs et les lignes (beauté du corps), et les sons (beauté de la voix). Le champ des autres sens est exclu du domaine de la beauté¹³²⁹. « L'Amour se propose comme fin la jouissance de la beauté ; celle-ci relève de l'esprit, de la vue et de l'ouïe exclusivement. Donc l'amour se limite à ces trois puissances ; quant à l'appétit, qui s'attache aux autres sens, il ne mérite pas le nom d'Amour, mais de concupiscence et de rage »¹³³⁰. Mieux, l'acte sexuel lié aux sens « bas » du toucher, de l'odorat et du goût, relève négativement de la laideur. Cette association de la vue et de l'ouïe à l'esprit implique d'autre part une spiritualisation de sens dits « supérieurs » qui permettra un devenir-contemplatif de la vision.

Cette thèse cosmique trouve son développement théologique dans le discours suivant, celui de Pausanias toujours soutenu par le personnage de Cavalcanti. L'amour de Dieu respandit à travers le monde et ramène les âmes vers Lui, comme vers leur ultime repos, par l'attraction du désir amoureux¹³³¹. La beauté apparaît donc non seulement comme harmonie cosmique mais également splendeur divine : le Beau exprime le Bien. Il revient à Carlo Marsuppino, porte-parole d'Agathon, de définir la beauté comme « fleur de la bonté »¹³³². Cette dimension à la fois morale et mystique du Beau rend raison de l'idolâtrie amoureuse, dont le livre VI éclaire l'origine astrale. En effet, la contemplation de l'aimé tient de l'épiphanie. Dieu rayonne dans le visage de l'aimé, « de là vient aussi que toujours les amants redoutent en quelque sorte et vénèrent le face à face avec les êtres doués de beauté »¹³³³. Cet effroi « numineux »¹³³⁴ provient selon Cavalcanti¹³³⁵ d'une force qui ravit, terrifie et subjugué même les plus forts et les plus sages parmi les amants :

1326 Cet éveil par l'amour suppose un état originel de sommeil propre à la matière chaotique. Comme nous l'avons remarqué, l'*incipit* de la *Théologie platonicienne* évoque en termes psychologiques cette résistance passive de la matière dite « paresseuse » – ce qui renforce l'idée selon laquelle « la vie humaine est un sommeil de l'âme, dont la théologie poétique du Platonisme nous réveille » (A. Chastel, *op. cit.*, p. 160), à la différence toutefois que cette comparaison vise tout d'abord à défaire le lien des passions, tandis que celle de matière léthargique possède une dimension directement métaphysique.

1327 M. Ficin, *De Amore*, éd. cit., I, 3, p. 14.

1328 Marsilio Ficino, *El Libro dell'Amore*, a cura di Sandra Niccoli, Firenze, Olschki, 1987, p. 11-14. Titre et édition que nous abrégons désormais en *Dell'Amore*. Notons dès à présent le rôle important que cette traduction en langue vulgaire a pu jouer dans la diffusion des idées ficiniennes. Sur le Créateur comme artiste et l'analogie de l'horloge allemande avec l'ordre cosmique, cf. A. Chastel, *op. cit.*, pp. 65-67.

1329 M. Ficin, *op. cit.*, I, 4, p. 16.

1330 *Ibid.*

1331 M. Ficin, *op. cit.*, II, 5, pp. 34-37.

1332 M. Ficin, *op. cit.*, V, 1, p. 86. Cette métaphore reconnaît à la beauté une fécondité vertueuse et mystique : « comme les fleurs nées des graines des arbres produisent à leur tour d'autres graines, de même cette Beauté, fleur de la Bonté, tout comme elle naît du Bien, ramène également les amants vers le Bien » (*Ibid.*).

1333 M. Ficin, *op. cit.*, II, 2, p. 36.

1334 Sur le concept de « numineux », cf. Otto Rudolf, *Le sacré*, trad. André Jundt, Paris, Payot, 1942.

1335 Nous suivons le jeu de rôles fictifs, propre au *De Amore* – l'autorité du commentaire revenant à Ficin.

L'éclair de la divinité [*diuinitatis fulgor ille*] brillant sur tous les êtres doués de beauté, telle une statue divine [*quasi dei simulacrum*], contraint les amants au saisissement, au tremblement, à la vénération.¹³³⁶

Cette comparaison enthousiaste de Cavalcanti – qui fait rougir le personnage de Ficcin – prépare la théorie de la fureur amoureuse (VII, 14-15), mais risque de pétrifier en retour la figure de l'aimé, qui se résout ainsi dans « l'apparition unique d'un lointain, si proche soit-il »¹³³⁷. L'émerveillement effrayé, loin de paralyser purement et simplement, suscite pourtant un profond transport chez l'amant, qui « désire se transférer dans la personne de l'aimé » et « devenir dieu »¹³³⁸. Ravissement de nature spirituelle qui se distingue de la concupiscence et du désir de rapt. L'amour apparaît ainsi comme principe de déification de l'homme. Cavalcanti (jouant Eryximaque) en fait le commencement et la fin ultime de l'attraction divine universelle (*De Amore*, III) et *a fortiori* « le maître et le guide des arts »¹³³⁹ : médecine, musique, astronomie, divination, religion, etc. Si la peinture n'est pas explicitement nommée, cet ensemble illimité des arts la comprend nécessairement. Pourtant, la singularité d'une philosophie qui pose le primat de la vue et de l'ouïe sur les autres sens, mais nomme la musique en oubliant de désigner la peinture, ne laisse pas d'étonner. Et ce d'autant plus que les métaphores artistiques (architecturales, picturales et sculpturales) jalonnent l'ensemble du texte.¹³⁴⁰

Le lien qui unit l'amour du beau à la pure vision s'avère crucial, puisqu'en lui réside la condition de possibilité du passage de l'amour d'un corps singulier à l'amour des beaux corps en général, étape délicate de l'ascension vers l'Idée décrite par Diotime dans *Le Banquet*¹³⁴¹. La nature divine latente de l'amour permet à Cavalcanti d'affirmer, à la fin du Livre II, que « celui qui aime le corps [*amator corporis*] est comblé par la seule vision [*solo aspectu*] », de même que celui qui recherche la beauté de l'âme « est comblé par la seule vue de l'intelligence [*solo mentis intuitu*] »¹³⁴². Ce parallélisme orchestre le rapport inégal de l'éraсте et de l'éromène, exemplifié par l'amour que partagent Ficcin et Cavalcanti, rejouant à deux mille ans d'intervalle les rôles de Socrate et de Phèdre. La thèse de l'amour contemplatif de l'homme mûr et sage (l'éraсте) pour le beau jeune homme (l'éromène) donne lieu à un paradoxal éloge du regard amoureux :

La beauté du corps n'est rien d'autre que [*nihil aliud est quam*] cette splendeur manifeste dans le charme des couleurs et des lignes. [...] Cette lumière du corps, ce n'est point les oreilles, l'odorat, le goût, le toucher, mais l'œil qui la perçoit [*Lucem illam corporis, non aures, non olfactus, non gustus, non tactus, sed oculus percipit*]. Mais si l'œil est seul à la percevoir, il est seul à en jouir [*Si oculus solus agnoscit, solus fruitur*]. L'œil est donc seul [*solus*] à jouir de la beauté corporelle. Et puisque l'amour n'est rien d'autre [*nihil aliud sit*] que le désir de jouir de la beauté, et que seuls les yeux [*solis oculis*] peuvent la saisir, celui qui aime le corps est comblé par la seule vision [*solo aspectu*]. Quant au désir de toucher, ce n'est point une composante de l'amour ni un affect de l'amant, mais une sorte d'emportement et un désordre indigne de l'homme libre.¹³⁴³

1336 M. Ficcin, *op. cit.*, II, 6, p. 36. Ficcin traduit en effet « dei simulacrum » par « statua di Dio » (*Dell'Amore*, p. 35).

1337 Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* [1936], in : *Ecrits français*, Gallimard, Paris, 1991, p. 183.

1338 M. Ficcin, *op. cit.*, II, 6, p. 38.

1339 M. Ficcin, *op. cit.*, III, 3, p. 56.

1340 À ce sujet, cf. la lettre de Ficcin à Paul de Middelbourg (13 sept. 1492), citée et commentée par André Chastel dans *Marsile Ficcin et l'art*. Cette lettre intègre la peinture à la liste des arts libéraux (cf. A. Chastel, *op. cit.*, p. 69).

1341 Platon, *Le Banquet*, éd. cit., (209a-210b) p. 71 : « Puis il observera que la beauté d'un corps quelconque est sœur de la beauté d'un autre ; en effet, s'il convient de rechercher la beauté de la forme, il faudrait être bien maladroit pour ne voir que la beauté de tous les corps est une et identique ».

1342 M. Ficcin, *op. cit.*, II, 9, p. 48-51.

1343 M. Ficcin, *op. cit.*, II, 9, p. 48.

On le voit, l'enjeu réside ici dans la chasteté, c'est-à-dire « l'honnêteté »¹³⁴⁴, propre à l'amour socratique. *Nihil aliud, non, nec, nisi, solus* : la définition de l'amour du beau corps – sentiment de l'ériste, mais aussi préparation à l'amour divin – procède par négations et restrictions successives, à tel point que la vision elle-même (*solis oculis, solo aspectu*) n'est plus définie que par exclusion et privation des autres sens. Le sens de la vue devient le lieu d'une virtualisation du corps, dont la beauté perd son caractère individuel et singulier. L'amour seulement visuel d'un beau corps équivaut implicitement à l'amour virtuel des beaux corps en général. Par sa pureté contemplative, il libère l'amant des attaches singulières de la passion autant qu'il le détache des satisfactions du sensible, au grand dam d'Alcibiade ne parvenant pas à posséder l'insaisissable Socrate. En réalité, Ficin n'en reste pas à cette conception négative et restrictive, mais il élabore, dans les livres V (chap. 3-5) et VI (chapitres 6 et 17 notamment)¹³⁴⁵, la théorie positive du Beau incorporel et purement visuel¹³⁴⁶. L'argumentation se fonde sur la nature formelle de l'image et celui du médium lumineux, lui-même incorporel. Le premier argument démontre par l'absurde que l'image d'un objet (ou du monde) ne peut être corporelle, car si elle l'était, alors la vision impliquerait un transfert matériel et quantitatif de l'objet vu dans notre âme (V, 3)¹³⁴⁷. Le second argument (V, 4) est une preuve *a fortiori* de la nature incorporelle de l'image à partir de celle de la lumière¹³⁴⁸ qui la véhicule. Une fois cette thèse établie, Ficin peut reconnaître à la beauté une nature à la fois théologique et phénoménale : la splendeur. La théorie de la splendeur, présentée dès le deuxième livre, est amplifiée par la métaphore des trois miroirs (V, 4).

La beauté véritable et parfaite est définie comme splendeur du visage de Dieu. Or l'image du Père se réfléchit avec un éclat décroissant selon les différents miroirs qui l'accueillent. Ces reflets apparaissent comme des portraits du Père, plus ou moins clairs ou obscurs. Ce sont des « espèces de peintures [*picture huiusmodi*] », que les platoniciens, selon Ficin, appellent « dans les Anges exemplaires et idées [*exemplaria et idee*], dans les âmes raisons et notions [*rationes et notiones*], et dans la matière du monde formes et images [*forme atque imagines*] »¹³⁴⁹. Mais la suite du texte élargira le champ des variations métaphoriques : reliefs sculptés à l'intérieur de l'âme [*dei uultum illum sinu suo insculptum*], visage réfléchissant [*uultum [...] refulgentem*], image [*imago*], raison [*ratio*], figure [*figura*], formes intimes [*intimas [...] formas*], forme peinte dans l'âme [*formam in animo pictam*], puis, dans le livre suivant (VI, 6), peinture [*tertiam figuram pingit*]¹³⁵⁰, figure à fabriquer [*fabricandi figuram*]¹³⁵¹, simulacre [*simulacrum*]¹³⁵², effigie [*effigiem*]¹³⁵³. Deux réseaux métaphoriques se superposent alors¹³⁵⁴ : celui de la réflexion optique et du miroir d'une part, celui de l'art et des techniques de fabrication d'autre part. Ces deux champs métaphoriques placent les « images et formes » qui sont pourtant des corps naturels – selon la thèse platonicienne de la participation (celle des copies sensibles par rapport à l'Idée suprasensible) – dans le régime d'intelligibilité propre aux objets artificiels, notamment artistiques.

« Images et formes » appartiennent cependant au troisième miroir, enténébré par la matière. En effet, les portraits du Père sont « clairs dans le Monde, plus clairs dans l'Âme, extrêmement

1344 M. Ficin, *op. cit.*, p. 50 : « Echange [*commutatio*] merveilleux, honnête [*honestata*], agréable et utile à tous deux ».

1345 Ce développement positif sur la beauté en tant qu'image donne lieu à de nombreuses réflexions que nous laissons de côté, notamment l'interprétation de la poésie de Guido Cavalcanti (cf. *De Amore*, VII, 1).

1346 Le versant musical est alors mis dans l'ombre ou bien évoqué au titre de parallèle, d'application secondaire.

1347 Cet argument accompagne la reprise de la critique plotinienne de la beauté comme harmonie et symétrie. Cf. Plotin, *Traité I, I, 6*, trad. par Anne-Lise Darras Worms, Paris, Les Éditions du Cerf, 2007, p. 79-81 (I, 25-54).

1348 La preuve de la nature incorporelle de la lumière est orchestrée à partir du phénomène, jugé indiscutable, de son instantanéité.

1349 Toutes les citations de ce paragraphe sont extraites des pages 98-103 du *De Amore*, sauf exceptions indiquées en note ci-dessous.

1350 M. Ficin, *op. cit.*, p. 139.

1351 *Ibid.*

1352 M. Ficin, *op. cit.*, p. 141.

1353 *Ibid.*

1354 Plus précisément, le premier passage superpose les registres et le second (VI, 6) accentue la métaphore technique.

clairs dans l'esprit Angélique. Ainsi le visage unique de Dieu se reflète-t-il successivement dans les trois miroirs situés hiérarchiquement : l'Ange, l'Âme, le corps du Monde »¹³⁵⁵. La splendeur, quel qu'en soit le miroir, est placée sous l'ascendance divine et masculine du Père. Cette conception théophanique de la beauté se fonde sur une théorie du portrait divin, dont la perfection se mesure selon trois rapports : ressemblance divine et paternelle, similitude humaine et idéale, reconnaissance particulière et astrale. L'unité de ces trois ressemblances demeure problématique. Face au « portrait » naturel que constitue tel corps, le sentiment du beau naît de plusieurs causes : « d'abord parce que nous plaît le reflet du visage du Père, puis parce que l'apparence et la figure d'un homme bien fait coïncide très exactement avec l'idée du genre humain » (V, 6)¹³⁵⁶. La seconde similitude, celle de ce beau jeune homme avec l'Idée d'homme parfait, implique la première (la ressemblance au Père), puisque l'homme a été créé à l'image et à la ressemblance de Dieu. En revanche, la troisième reconnaissance, exposée au livre suivant (VI, 6), particularise le portrait et ajoute à la définition universelle de la beauté l'élément magique d'une préférence liée aux influences zodiacales. Par conséquent, l'image prend trois formes différentes.

L'Astre qui gouverne le moment de sa naissance donne à l'individu une image à fabriquer. La première image, seulement « conçue » [*concipit*], apparaît comme un paradigme et un impératif : image future d'une certaine beauté. En chutant dans la matière, l'âme exprime avec la plus grande exactitude [*exprimit exactissimam*]¹³⁵⁷ cette image dans le corps astral [*spiritus*], véhicule éthéré, premier corps spirituel, sanguin et subtil¹³⁵⁸. Il s'agit d'une expression *exactissime*, selon la formule de Ficin. Enfin, selon le degré de préparation de la matière dans laquelle l'âme s'incarne, c'est-à-dire selon la qualité de la semence, l'âme *peint* une troisième figure qui correspond à son propre corps¹³⁵⁹. Il s'agit d'une imitation picturale, plus ou moins réussie selon la qualité de la matière employée, c'est-à-dire d'un procédé de reproduction liée au modèle antérieur, mis à distance dans le temps et l'espace : image passée d'une certaine beauté. Ces trois niveaux de l'image font donc passer du modèle astral d'une future conception¹³⁶⁰ au passé de la nostalgie picturale, en passant par le présent de l'expression éthérée. *L'imgo* renvoie à cet absent originel, pas-encore-né, que la peinture ressuscite tel un défunt. La reconnaissance de la beauté individuelle se produit lorsque j'aperçois une figure (visage et corps) dans laquelle l'image astrale, dont j'ai le souvenir idéal et dont je suis la peinture incarnée, s'est réalisée d'une manière quasi parfaite, supérieure à celle de mon propre corps. Ficin admet que cette préférence d'origine astrale prime sur la reconnaissance universelle du beau¹³⁶¹. D'autre part, cet incoercible attrait suscite l'élan intérieur de la réminiscence et transfigure la beauté, nécessairement imparfaite, de la personne aimée à la lumière de l'idée souvenue. Mieux, l'imagination sculpte sur son modèle la figure adorée, si bien qu'avec le temps l'amant ne contemple plus l'aimé qu'à travers ce « simulacre reformé »¹³⁶². Par conséquent, si la préférence astrale

1355 Théorie inspirée du Pseudo-Denys et de Nicolas de Cues. Cf. Nicolas de Cues, *Le Tableau ou la vision de Dieu*, trad. Agnès Minazzoli. Paris, Les Belles Lettres, 2012.

1356 M. Ficin, *op. cit.*, p. 102. La seconde similitude requiert la meilleure préparation possible de la matière, ce qui permet d'insérer la théorie de la symétrie, incorporelle, dans les réquisits du beau (ordre, mesure, aspect) et sa définition. Le réquisit de l'aspect, en revanche, renvoie à la finesse du dessin (tracé, trait, lignes) et à l'éclat coloré.

1357 M. Ficin, *op. cit.*, p. 139.

1358 Sur la théorie du « spiritus », cf. Marsile Ficin, *op. cit.*, VI, 6, pp. 140-143.

1359 Dans ce passage, le seul écart notable entre la version latine et l'italienne tient à la traduction d'*exprimere* par *sculpire* : l'âme « sculpte » dans le *spiritus* une certaine figure de la beauté (conçue au ciel). Cette expression ou sculpture éthérée précède le troisième moment où l'âme peint son corps terrestre à l'image de la beauté conçue, peinture plus ou moins ressemblante en fonction de la qualité de la semence.

1360 Au sens fort d'engendrement. Ainsi dans la traduction italienne, la figure est conçue par l'amant dans son vêtement céleste *come nel seno dell'anima*, « dans le sein de l'âme », *Dell'Amore*, p. 124.

1361 M. Ficin, *op. cit.*, VI, 6, pp. 137-139 : « D'où vient que tout un chacun aime par-dessus tout non pas tous les plus beaux (corps) indifféremment, mais les siens, entendez ceux qui sont nés sous le même astre, et ce, même s'ils sont moins beaux que beaucoup d'autres. »

1362 Marsile Ficin, *op. cit.*, p. 140. Ficin précise que l'âme « aime cette image reformée comme son propre ouvrage », précision qui peut faire songer au mythe de Pygmalion mais doit surtout permettre d'éclairer, par distinction, l'usage que Ficin, à la suite de Plotin, fait du mythe de Narcisse (voir *infra*). Loin de mettre en cause ce que nous

particularise l'amour, l'image remodelée n'a rien d'une cristallisation amoureuse : loin d'embellir de manière illusoire l'objet aimé (réduit à une branche morte, tombée dans les « mines de sel » de l'imagination), elle en fait le révélateur d'une commune origine céleste ¹³⁶³.

Par son style métaphorique, Ficin en appelle aux arts et à la peinture, sans pour autant édifier une véritable théorie de l'art. Ce recours renvoie néanmoins à la *mimesis* et à l'art du portrait, c'est-à-dire à un genre pictural bien particulier. Ce lien oblique nous intéresse négativement en ce qu'il associe la théorie de l'amour et du beau, contre toute attente, au primat métaphysique et esthétique du visage. Au stade platonicien de l'amour des beaux corps, se substitue progressivement chez Ficin une théophanie du portrait. L'amour des beaux visages – parmi les beaux corps – accentue le processus d'arrachement aux sens inférieurs et prépare le devenir-divin par l'amour.

Dans cette perspective, Ficin va retourner contre la peinture l'un de ses mythes fondateurs : celui de Narcisse. En effet, selon l'interprétation de Plotin que Ficin renouvelle, Narcisse succombe à l'amour illusoire et nuisible d'un reflet, c'est-à-dire à l'amour charnel des corps sensibles, comme s'ils étaient éternels¹³⁶⁴. Loin de s'aimer soi-même dans son *propre* reflet, Narcisse est une figure de l'oubli et de la perte de soi :

*Narcisse adolescent*¹³⁶⁵, c'est-à-dire l'âme de l'homme imprudent et inexpérimenté. *Ne regarde pas son visage*, elle ne prête aucune attention à sa propre substance et à sa propre vertu. *Mais il poursuit dans l'eau son ombre et tâche de la saisir*, c'est-à-dire qu'elle admire dans le corps éphémère [*in fragili corpore*] et semblable à l'eau qui s'écoule [*instar aque fluenti*] une beauté qui n'est que l'ombre [*umbra*] de la sienne. *Il déserte sa propre figure, tandis que l'ombre lui échappe toujours*, puisque l'âme en s'attachant au corps se néglige, sans être rassasiée par l'usage du corps. (...) C'est pourquoi *fondant en larmes il se consume*, c'est-à-dire que l'âme, placée ainsi hors d'elle-même [*animus ita extra se positus*] et tombée dans le corps [*delapsus in corpus*], est tourmentée par des passions funestes [*pernitiosis perturbationibus*] et, souillée par les ordures du corps, meurt en quelque sorte [*quasi moritur*], puisqu'elle semble désormais plus un corps qu'une âme [*cum iam corpus esse potius quam animus videatur*]. ¹³⁶⁶

Nous avons déjà rencontré la figure de cet « homme imprudent et inexpérimenté », dont l'âme se perd hors d'elle-même jusqu'à se dissoudre dans les reflets brillants et trompeurs de la matière. Il s'agit du Grasso legnaiuolo, cet adolescent de la raison, endormi et séduit par les paroles et les gestes de ceux qui l'entourent, au point de douter de sa propre identité, c'est-à-dire de « sa propre substance » et de sa « propre vie ». En proie au désespoir dans les geôles de la Mercanzia, ce Narcisse-menuisier, transformé en « Matteo » par le jeu des fausses reconnaissances, s'abandonne aux lamentations. Comme l'écrit Ficin, le voilà qui fond en larmes et déjà « se consume » : « Io non sono più el Grasso di certo e sono diventato Matteo ; che maladetta sia la mia fortuna e la mia

appellerions son « narcissisme », Ficin y voit une figure anthropologique de la tentation qu'exerce le sensible. L'amant-Pygmalion, au contraire, sculpte l'aimé à la ressemblance du dieu qui les rapproche, sous une même étoile.

1363 Stendhal, *De l'amour*, 1822, Livre I, chap. 2. M. Massin, *op. cit.*, p. 69. Sur la distinction entre l'analogie stendhalienne de la cristallisation et la théorie platonicienne de l'élection amoureuse, ainsi que sur la notion d'*agalma* (statue et offrandes), cf. pp. 67-69.

1364 Cf. Plotin, *Traité I, I, 6*, éd. cit., pp. 99-100 (8, 10-16).

1365 Nous retrouvons la figure dantesque, selon l'interprétation qu'en donne C. Landino, de l'âme adolescente encore perdue dans la *selva oscura*, c'est-à-dire dans les passions de l'amour terrestre, avant l'éveil de la raison, au « milieu de la vie », lorsqu'enfin l'âme prend conscience de sa nature divine et immortelle. Autrement dit, en termes ficiniens, lorsque l'amour céleste éveille l'âme à elle-même. « Narcisse » pourrait ainsi prêter son nom au jeune *Captif* ou « Esclave mourant » de Michel-Ange (ill. 317).

1366 M. Ficin, *op. cit.*, VI, 17, pp. 194-195. Comme l'indique P. Laurens (note 94, p. 304), « la source du texte dont les composants sont soulignés dans le manuscrit est inconnue. Mais l'interprétation allégorique de la fable de Narcisse se trouve déjà dans le chapitre déjà cité de Plotin ». Sur les attraits de la Nature sensible et du fleuve de la matière, Laurens cite le *Poimandrès* § 14 et les *Oracles chaldaïques* 163, 164, 134, 172 et 128. Pour la fortune du mythe de Narcisse dans la littérature occidentale, il renvoie son lecteur à L. Vinge, *The Narcissus Theme in Western European literature up to the Early 19th Century*, Lund, 1967.

disgrazia ! [Je ne suis plus le Grasso, pour sûr, et je suis devenu Matteo ; maudite soit ma fortune et ma disgrâce !]»¹³⁶⁷. Fasciné par l'explication mythologique que lui sert Giovanni Gherardi da Prato, le nouveau « Matteo » se livre à d'obscures croyances sur la durée possible de son dédoublement. S'il est devenu Matteo, Matteo est nécessairement devenu le Grasso. Et Gherardi d'ajouter : il arrive même que certains retrouvent leur identité perdue, mais le temps est seul maître en cette affaire : « rade volte adiviene, se 'l caso invecchia punto [Il est rare que cela arrive, si le cas en revanche prend de l'âge] »¹³⁶⁸. En l'occurrence, les conjurés apparaissent comme les véritables maîtres du temps – capables d'interrompre le cours du fleuve où disparaissent peu à peu Narcisse et son reflet, capables de clore la farce par un dernier tour d'érou. Après avoir bu de longs oublis avec la potion de Brunelleschi, « Matteo » redevient le « Grasso » en retrouvant la possession de ses biens (maison, atelier, instruments, etc.), mais le désordre, semé parmi les choses du quotidien, les teinte d'étrangeté. Le lien qui rivait le Grasso au monde matériel s'est inversé jusqu'à faire du Grasso lui-même un chose qu'on manipule et de sa vie présente, le rêve possible d'un autre dormeur. Dans une perspective néoplatonicienne, la conclusion de la *Novella* se double d'ironie. Elle consacre la gloire ambiguë de Narcisse, fondée sur la vanité d'une richesse et d'une postérité purement mondaines¹³⁶⁹.

Du début à la fin de l'histoire, le mauvais usage que le Grasso fait de sa raison s'enracine dans une mauvaise manière d'aimer : attachant son âme aux apparences matérielles, la réduisant au reflet sonore, *flatus vocis*, d'un nom ou d'un renom. Ainsi, pour revenir au texte du *De Amore*, l'image qui fascine Narcisse jusqu'à l'hypnose est celle d'un reflet sur les eaux, autrement dit un corps sensible, le fleuve symbolisant la multiplicité changeante de la matière. L'âme en oublie sa valeur au prix d'une séduction usurpée, car c'est toujours « sa propre beauté qu'elle convoite », mais elle se méprend sur l'objet de son désir et plonge obscurément dans le reflet sensible de la beauté céleste. Erreur d'autant plus fatale qu'elle n'altère pas seulement l'objet mais aussi le sujet de l'amour, l'âme elle-même se consumant au point de devenir à son tour, *fragilis corpus*, éphémère et charnelle. Par là, Ficcin inverse implicitement l'éloge qu'Alberti avait fait de Narcisse, inventeur de la peinture :

C'est pourquoi j'ai l'habitude de dire à mes amis que l'inventeur de la peinture [*picturae inventorem*], selon la formule des poètes, a dû être ce Narcisse qui fut changé en fleur [*qui sit in florem versus*] car, s'il est vrai que la peinture est la fleur de tous les arts, alors la fable de Narcisse convient parfaitement à la peinture. La peinture est-elle autre chose que l'art d'embrasser ainsi la surface d'une fontaine [*arte superficiem illam fontis amplecti*] ? ¹³⁷⁰

Le plan du tableau est comme la surface de l'eau, sur laquelle Narcisse s'admire : à la fois transparent – fenêtre optique, ouverte sur l'histoire – et réfléchissant – miroir du monde. Par là, Alberti liait sans doute également la peinture à l'art du portrait et de l'autportrait, le peintre se peignant lui-même à travers sa manière et son style dans chacune de ses œuvres. Enfin, de manière plus problématique, cette analogie mythique éclaire le rapport du peintre à son œuvre, dans cette distance maintenue entre l'objet, sa représentation mentale et sa présentation picturale. Le regard

1367 A. Manetti, *op. cit.*, p. 12.

1368 A. Manetti, *op. cit.*, p. 15.

1369 En outre, malgré l'expérience hongroise de l'artisan, c'est Florence qui assure à la fin de l'histoire la célébrité du « Grasso », le vouant, par ce nom dédoublé, à devenir l'ombre même de son personnage de légende. Si le rire du Grasso accompagne celui de Brunelleschi, comment ne pas entendre une pointe d'ironie dans la conclusion du narrateur affirmant que : « la maggiore parte delle cose da ridere erano state, come si dice, nella mente del Grasso » (cf. A. Manetti, *op. cit.*, p. 43). En effet, c'est bien « dans l'esprit du Grasso, comme on dit, que réside la majeure partie des choses prêtant à rire ». Au double sens du terme. D'une part, le ridicule n'est qu'une simple représentation (le souvenir du Grasso), d'autre part, c'est l'esprit naïf du Grasso – « Narcisse adolescent » – qui constitue un spectacle comique pour les générations à venir.

1370 Leon Battista Alberti, *De la peinture / De Pictura* (1435), trad. Jean Louis Schefer, Paris, Macula, Dédale, 1992, II, § 26, p. 135. Ce passage suit immédiatement la mention de la reconnaissance antique de la peinture comme art libéral.

sans fin de Narcisse est bien celui d'un désir sans satisfaction possible, indéfiniment amoureux. D'une interprétation à l'autre, le cadre de la scène et les conséquences de l'action changent avec l'enjeu – artistique chez le trattatista, eschatologique et moral pour le philosophe. Avec la reprise ficinienne, la fontaine lisse et calme se transforme en fleuve bouillonnant des passions et la métamorphose de Narcisse n'est plus floraison mais ruine bestiale et noyade mortelle¹³⁷¹. En revenant à la source plotinienne, l'interprétation de Ficin inverse le jugement de valeur porté sur Narcisse – l'éloge et l'exhortation deviennent lamentation et avertissement – ainsi que le dispositif ontologique de la scène. Alberti fait de l'image, réfléchie ou peinte, une réalité seconde, et d'autant plus troublante que la première a disparu. Il attribue au peintre la vertu divine, sinon de ressusciter les morts, du moins de prolonger leur vie :

Elle a en elle une force tout à fait divine [*vim admodum divinam*] qui lui permet non seulement de rendre présent, comme on le dit de l'amitié, ceux qui sont absents, mais aussi de montrer après plusieurs siècles les morts aux vivants [*defunctos longa post saecula viventibus exhibeat*], de façon à les faire reconnaître pour le plus grand plaisir de ceux qui regardent dans la plus grande admiration de l'artiste.¹³⁷²

Ficin, au contraire, voit dans le reflet de Narcisse, une réalité diminuée, déçue (*delapsus*) par sa matérialisation :

De là le sort si cruel [*crudelissimum fatum*] de Narcisse chez Orphée. De là le malheur déplorable des hommes [*hominum miseranda calamitas*].¹³⁷³

Loin du mythe fondateur de la peinture, le destin de Narcisse devient fable anthropologique sous la plume de Ficin. Selon un paradoxe pour ainsi dire « superficiel », le malheur de l'homme « narcissique » vient de ce qu'il s'oublie lui-même : en oubliant sa véritable nature, divine et inaltérable, il se disperse parmi les troubles vagues du fleuve érotique, ondes tumultueuses de « l'amour » charnel que Ficin préfère nommer rage bestiale ou concupiscence. Cet abaissement, décrit comme une aliénation au sensible, s'avère mortelle pour l'homme dont l'âme s'incarne au point de perdre sa nature originelle – destinée proprement infernale¹³⁷⁴. L'on comprend aisément qu'une telle rage, menant à sa perte l'âme dénaturée, ne puisse mériter le nom d'amour. L'illusion érotique ensommeille, enténébre et assassine, tandis que l'Eros véritable éveille, illumine et ressuscite. Bestiale, elle défigure et pervertit, quand l'amour vrai sculpte et perfectionne.

b. Les langueurs de la Vénus terrestre

L'amour véritable, selon Ficin, correspond au processus d'un devenir-divin dont la fin, terme et finalité, est la *voluptas*, plaisir et joie de l'âme qui trouve repos en Dieu¹³⁷⁵. Cette volupté s'apparente à la fois à la contemplation platonicienne de l'Idée suprême de Bien et à la béatitude chrétienne. L'idée d'un tel processus comprend le stade de l'amour humain mais il exclue la sphère

1371 Le texte latin évoque la descente de l'âme tombant dans le corps (*delapsus*), tandis que le texte italien précise la chute de l'âme hors d'elle-même (*l'animo... caduto fuor di sé*) en termes de plongeon/plongée dans le corps (*tuffato nel corpo*). Elle étouffe ainsi et meurt (*affoga e muore*) comme noyée dans l'eau du corps qui la submerge et l'envahit totalement, cf. *Dell'Amore*, pp. 167-168.

1372 Leon Battista Alberti, *op. cit.*, pp. 130-131.

1373 M Ficin, *op. cit.*, p. 194.

1374 *Ibid.* Cf. article déjà cité de R. Klein, « L'enfer de Ficin » (1961).

1375 À cet égard, notons que, malgré la hiérarchie des sens développée tout au long du *De Amore*, la beauté divine est décrite par des métaphores olfactives et gustatives (*De Amore* I, 6, pp. 36-37), celles d'un « parfum très doux [*dulcissimum odorem*] et d'une « saveur cachée [*saporem latentem*], appelées dans la version italienne « occulto sapore » et « dolcissimo odore » (*Dell'Amore*, p. 34). Paradoxe également présent dans la description du repos de l'âme bienheureuse (figure du Paradis), au dernier livre de la *Théologie platonicienne*, cf. *supra*.

du mal nommé, voire de l'innommable, « amour » bestial (I, 3). La première distinction des Amours a lieu au chapitre 7 du second Livre à travers celle des deux Vénus, chacune également liée à un principe cosmologique et métaphysique de genèse – de « conception » – matériel ou spirituel. L'Intelligence angélique incarne l'amour supérieur, principe de la contemplation. L'Âme du Monde personnifie l'amour inférieur, principe d'engendrement et de reproduction des espèces. La Vénus céleste et la Vénus vulgaire figurent ces deux amours aux vertus distinctement séminales¹³⁷⁶. Cependant, un premier rapport d'implication se dessine au profit de la Vénus céleste, principe premier de l'amour : « celle-là accueille d'abord en soi la fulguration de la divinité, puis elle la transmet à la deuxième Vénus ; celle-ci fait passer dans la matière du monde des étincelles de cette fulguration ; c'est par la présence de telles étincelles que chaque corps mondain paraît beau dans la mesure de sa capacité »¹³⁷⁷. Cet ordre et ce mouvement se retrouvent, d'une certaine manière, dans le fameux tableau de Titien, *L'Amour sacré et l'Amour profane*, où la Vénus céleste, à la fois nue et pudiquement voilée, tend son bras gauche vers le ciel et tourne son regard vers sa compagne, la Vénus mondaine et terrestre, richement vêtue et toisant le spectateur. Tandis que la déesse de l'Amour profane, nous fixe de son regard oblique, celle de l'Amour sacré, lui transmet quelque chose de sa divine splendeur à travers le rayon incliné de son regard.¹³⁷⁸

Ce partage est raffiné, au chapitre 8 du livre VI¹³⁷⁹, par une quinte amoureuse. Les deux Vénus y sont présentées comme des principes démoniaques éternels de l'Amour. La Vénus céleste apparaît comme « *kalodaimon* », noble et beau démon, nous tournant vers Dieu, tandis que la Vénus vulgaire est dite « *kakodaimon* », démon repoussant et mal nécessaire qui nous rive à la perpétuation sexuelle de l'espèce¹³⁸⁰. À l'intérieur de cette polarité, un nouveau partage s'introduit qui morcelle l'amour en tant que sentiment temporaire ou affect selon les qualités du divin, de l'humain et du bestial. Ces qualités se prolongent dans les dispositions éthiques – caractères et styles de vie – que proposent les trois genres traditionnels d'existence : *vita contemplativa*, *vita activa* et *vita voluptuosa*¹³⁸¹ :

D'où vient que s'insinue en nous ce triple Amour dont nous avons parlé. En effet, de naissance ou par éducation, nous sommes disposés et enclins soit à la vie contemplative, soit à la vie active, soit à la vie voluptueuse. Si c'est à la contemplative, aussitôt la vue de la forme corporelle nous élève à la considération de la forme spirituelle et divine. Si c'est à la voluptueuse, d'emblée nous descendons de la vue à la concupiscence du toucher. Si c'est à la vie active et morale, nous continuons [*perseveramus*] à jouir du seul plaisir de la vue et de la société. Les premiers sont si subtils qu'ils s'élèvent très haut, les seconds si épais qu'ils s'abaissent jusqu'au plus bas, et les derniers, entre les deux, demeurent [*remanent*] dans la région moyenne. Ainsi donc tout Amour commence par la vision. Mais l'Amour de l'homme contemplatif monte de la vue à

1376 Pausanias « pose que l'une des deux (Vénus) est la Vénus céleste, l'autre vulgaire, que la céleste est née du Ciel sans mère, et la vulgaire fille de Jupiter et de Dionè » (*De Amore*, p. 38). La Vénus céleste est née sans mère, c'est-à-dire selon l'interprétation platonicienne sans matière. L'Âme du Monde, en revanche, figurée par Jupiter s'unit à Dionè, c'est-à-dire à la matière pour donner le jour à la Vénus vulgaire (*De Amore*, p. 40). Il faut toutefois rappeler que cette Vénus céleste, dite « ouranienne », provient du sexe d'Ouranos, castré par son fils Chronos, et tombé dans l'océan d'où jaillit, comme dans la peinture de Botticelli, « Vénus anadyomène ».

1377 M. Ficin, *op. cit.*, p. 40.

1378 Titien, *L'Amour sacré et l'Amour profane* (c. 1514), Galleria Borghese, Rome. L'interprétation de cette œuvre fameuse excède notre propos. L'étude que lui consacre Erwin Panofsky demeure incontournable. Cf. E. Panofsky, *Le Titien : questions d'iconographie* (1969), trad. Éric Hazan, Paris, Hazan, 2009.

1379 Reprise du partage dual de l'amour aux chapitres 5 à 7 du Livre VI du *De Amore*.

1380 Ce partage axiologique dépend plus profondément de l'usage que l'homme fait de ces deux amours éternels et nécessaires : « En fait, tous les deux sont bons, parce que l'engendrement d'une progéniture est tenu pour tout aussi nécessaire et honnête que la recherche de la vérité. Mais le second est dit mauvais parce que, par l'abus que nous en faisons, bien souvent il nous perturbe et, détournant gravement notre âme de son bien essentiel, qui consiste dans la contemplation de la vérité, il fait dévier vers des besognes plus basses » (M. Ficin, *op. cit.*, p. 150).

1381 Le débat entre les différents genres de vie est notamment développé par Cristoforo Landino au premier livre des *Disputationes Camaldulenses*.

l'intelligence, celui du voluptueux descend de la vue au toucher, celui de l'homme actif s'en tient à la vue.¹³⁸²

Cette description typologique pose problème dans la mesure où l'amour humain tient difficilement le milieu entre deux tendances à l'élévation et à l'abaissement. Cet état médian implique une persévérance [*perseveramus*] et une rémanence [*remanent*] contrecarrant la nature mobile, ascendante ou descendante, du sentiment [*motus atque affectus*¹³⁸³]. Plus largement, la distinction des cinq sortes d'amour donne lieu à l'illusion d'une topographie statique. En réalité, l'amour humain vaut comme stade de purgation de la vision. La vue se détache ici des autres sens, s'autonomise et se purifie avant de se transformer en contemplation. Comme le souligne Laurence Boulègue, « la voie de l'amour humain accompli, celui qui permet à l'homme de réaliser la plénitude de sa nature, c'est-à-dire de son âme [...] est somme toute très étroite : seul l'*amor humanus* philopédique, dont est exclu tout commerce charnel, peut mener à l'*amor diuinus*, amour intellectuel et contemplatif »¹³⁸⁴. Le dernier chapitre de ce livre (VI, 19) nous exhorte en effet de l'amour humain à l'amour divin, qui seul nous permettra d'atteindre la beauté absolue et la complétude : « alors qu'ici-bas nous sommes divisés et mutilés, alors, réunis à notre idée nous deviendrons des hommes complets [*integri homini*] »¹³⁸⁵. L'amour de Dieu dans les choses (amour humain) nous mène ainsi à la vénération des choses en Dieu (amour divin) – dernière étape où nous nous retrouvons et où nous nous aimons nous-mêmes en Dieu. L'amour véritable, selon Ficin, est ce devenir-divin à la fois mystique (dépassement vers l'Autre) et narcissique (retour à Soi). Dès lors, l'*amor humanus* apparaît davantage comme une sorte de frontière immatérielle, un mi-lieu instable, charnière où il semble difficile de se maintenir, mais d'où l'on ne cesse de partir. Il en va de même pour l'acte de voir amoureux, tantôt élevé au rang de contemplation, tantôt abaissé par sa confusion avec le toucher et le goût. Instrumentalisée, la vue sert la finalité créatrice de l'amour :

Vous demandez ce qu'est l'Amour humain ? C'est le désir d'engendrer dans la beauté, afin d'entretenir une vie éternelle au sein des choses mortelles.¹³⁸⁶

Engendrement intellectuel des idées par la science découverte, apprise et enseignée, engendrement matériel d'un bel enfant par une belle femme. Autrement dit l'amour humain, accompli par ses fruits intellectuels et charnels, ne cesse de résister à la chute dans l'amour bestial. Tout en assumant la part de la Vénus vulgaire, il nous tourne incessamment vers la Vénus Céleste en nous attirant vers Dieu. La dualité de l'amour, condensée dans le ferment instable de l'*amor humanus*, ne va pas sans équivoque : les peintres s'en saisissent à leur manière à travers l'ambiguïté du Nu et de la nudité¹³⁸⁷, désignant tour à tour la pureté de la Vénus Céleste ou bien la sensualité de sa petite sœur terrestre. Ainsi la femme nue, peinte par Titien dans l'*Amour sacré et l'Amour profane*¹³⁸⁸, malgré une configuration¹³⁸⁹, une attitude¹³⁹⁰ et un attribut¹³⁹¹ fortement symboliques et

1382 M. Ficin, *op. cit.*, VI, 8, p. 150.

1383 M. Ficin, *op. cit.*, VI, 8, p. 151.

1384 Laurence Boulègue, art. cit., p. 4.

1385 M. Ficin, *op. cit.*, p. 205.

1386 M. Ficin, *op. cit.*, VI, 11, p. 172.

1387 Cf. Kenneth Clark, *Le Nu*, tomes 1 & 2, traduit de l'anglais par Martine Laroche, Paris, Hachette, 2008.

1388 Cf. Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie, thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance* (1939), trad. C. Herbet et B. Teyssèdre, Gallimard, Paris, 1967, chap. V, pp 223-242 & Edgar Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance ; An exploration of the philosophical and mystical sources of iconography in Renaissance art* (1958), New York, W.W. Norton & Cie, 1968. Cf. également la synthèse d'Otto Pächt, *Questions de méthode en histoire de l'art*, Paris, Macula, 1974, p 118.

1389 Certains éléments de décor, comme le bassin-sarcophage et la composition duale du paysage avec l'église à droite, le château à gauche, ainsi que les autres personnages principaux (Cupidon et la seconde Vénus).

1390 Le geste levé au ciel, commenté plus haut.

1391 Le vase enflammé, tenu dans la main gauche.

apparemment liés à l'Amour sacré ou au Bonheur éternel¹³⁹², expose au regard du spectateur la blancheur éclatante et la douce mollesse de sa chair, sa gorge délicate, sa taille fine et la courbe serpentine de ses jambes et de ses hanches, ceintes d'un drapé tombant. Comme si Titien, amant de la couleur, n'avait pu peindre ce Nu idéal sans la matière sensuelle de la nudité¹³⁹³.

Edgar Wind fait d'ailleurs de ce paradoxe le point de départ de son interprétation de *L'Amour sacré et l'Amour profane*¹³⁹⁴. Selon lui, le mouvement de pensée qui fait de l'Amour divin le moteur d'un culte spirituel des sens, n'est pas, contrairement aux apparences, anti-platonicien. Mieux, l'éloge ficinien du plaisir – le *De Voluptate*¹³⁹⁵, œuvre de jeunesse de Ficin, inspirée de Lucrèce, publiée à Venise en 1497 et en 1519 – a pu être inventé pour les Vénitiens¹³⁹⁶. « Le plaisir épicurien dans sa forme pure, que Ficin réservait aux joies paradisiaques, est de nouveau accueilli sur terre dans les peintures de Titien : mais son effet est relevé par un écho de platonisme qui, à la manière d'un thème d'accompagnement, pénètre dans ces hymnes au bien-être physique »¹³⁹⁷. L'interprétation que Wind propose du chef-d'œuvre de Titien, par ailleurs très convaincante, délaisse étrangement cet aspect de plaisir immanent à la peinture. Wind propose d'y voir « l'Amour céleste et l'Amour humain », car le tableau représente à ses yeux « une initiation à l'Amour par la Beauté »¹³⁹⁸, conclusion qui place dans l'ombre la part d'hédonisme d'abord évoquée. Wind met en revanche l'accent sur l'union complémentaire des amours, thèse effectivement soutenue par Ficin, mais au profit de l'amour divin. Or l'amour défendu par Ficin apparaît comme le mouvement intime d'une contradiction. Il commence temporellement avec l'instinct de reproduction mais se retourne contre lui, pour pouvoir s'élever, résister à la chute dans l'amour bestial, à tel point que la notion même de plaisir ou de volupté bascule du côté de la Vénus céleste. Cet hédonisme inversé, intellectualisé, atteint son paroxysme au dernier livre (VII), lorsque, par un renversement complet des valeurs, l'« amour » illusoire et nuisible qu'est la rage bestiale, se révèle être une maladie et une folie, source de souffrances insupportables, qu'il faut guérir.

Par ailleurs, la figuration des deux Vénus est éclaircie par Ficin lui-même selon la différence du genre. De prime abord, l'allégorie vénusienne semble indistinctement liée à toute beauté. Mais Ficin distingue une Vénus féminine d'une Vénus pour ainsi dire masculine¹³⁹⁹. Ainsi l'amour corporel, lié à la Vénus vulgaire, nous pousse vers la gourmandise¹⁴⁰⁰ et vers la beauté féminine en vue de la reproduction. L'amour intellectuel ou spirituel, lié à la Vénus céleste, nous tourne en revanche vers le savoir, à travers son apprentissage puis sa transmission par l'écriture « dans un style orné et beau » ou par l'enseignement dans une belle âme, elle-même reconnaissable à la beauté de son corps (« ombre et reflet de l'âme »). Or cette belle âme dans un beau corps n'est autre que celle de l'éromène précédemment évoqué. La « jolie femme », désirable en vue d'« une belle descendance », incarne cette force de la matière qui nous attire vers le bas (Vénus vulgaire et nécessaire) mais aussi vers la bassesse (amour bestial), tandis que « les beaux garçons » à instruire

1392 La *Felicità eterna* décrite dans son *Iconologia* par Cesare Ripa.

1393 Edgar Wind relève le contraste entre le rouge intense du manteau de l'Amour céleste (signe de sa nature passionnée) et la robe blanche, terne en comparaison, de l'Amour humain, dont seules ressortent (en rouge) une manche et la pointe d'une chaussure (E. Wind, *op. cit.*, p. 143).

1394 E. Wind, *op. cit.*, p. 141.

1395 Sur cette question, cf. l'article de Laurence Boulègue, « *Voluptas et beatitudo* chez Marsile Ficin et Agostino Nifo. Théories du plaisir et détours du discours », in : Laurence Boulègue & Carlos Lévy (dir.), *Hédonismes, Penser et dire le plaisir dans l'Antiquité et à la Renaissance, Cahiers de Philologie vol. 23*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007, pp. 233-253.

1396 *Ibid.* Edgar Wind décèle un tel écho de platonisme dans le manteau « cosmique » que les domestiques sortent du *cassone* au fond de la chambre où se repose la *Vénus d'Urbino*.

1397 E. Wind, *op. cit.*, p. 142. Nous traduisons le passage suivant : « Epicurian Pleasure in its pure form, which Ficino reserved for the joys of heaven, is readmitted to earth in Titian's paintings ; but its effect is heightened by an echo of Platonism which enters as an accompanying theme into these hymns of physical well-being ».

1398 E. Wind, *op. cit.*, p. 148 : « an initiation of Beauty into Love ».

1399 M. Ficin, *op. cit.*, VI, 11, p. 176.

1400 *Ibid.* L'Amour « qui régit et gouverne le corps désire nourrir son propre corps des mets les plus délicats, les plus délicieux et les plus beaux et engendrer avec une jolie femme une belle descendance. »

personnifient cette puissance d'envol et d'arrachement à la terre (Vénus céleste) qui nous tire toujours plus haut en dehors de nous-mêmes et vers nous-mêmes (amour et devenir-divin). « L'éternel masculin nous attire vers le haut », semblent nous affirmer, tour à tour, les convives du banquet. Et toute splendeur réfléchit, à des degrés variables, le visage du Père. Ainsi, la Vénus céleste de Ficin ne possède rien des courbes charnues, propres aux déesses du Titien. S'il fallait peindre sa figure, elle prendrait davantage l'aspect d'Apollon, ferme et sculptural, ou celui d'Hermès, agile et souple, avec ses chevilles ailées.

L'incipit du *De Amore*¹⁴⁰¹ pensait déjà la beauté en termes de mouvement, la laideur en termes d'inaction. Aussi Carlo Marsuppino, dans sa reprise du discours d'Agathon, propose une interprétation du portrait d'Eros, où son agilité et sa souplesse le rendent « apte et prompt à tous les mouvements ». Agathon peint l'Amour non seulement doux, mais aussi agile et souple afin « que l'on n'imagine pas que, parce qu'il l'a qualifié de doux, il ait voulu désigner la mollesse féminine, alanguie et indolente de l'eau, car celle-ci est le contraire d'un tempérament bien équilibré [*ne forte putes, cum mollem diceret, aque mollitiam muliebrem, languidam et ineptam dicere uoluisse*] »¹⁴⁰². De manière significative, le chapitre s'intitule « portrait d'Amour [*De Amoris pictura*] », et dans la version italienne « della dipintura d'Amore »¹⁴⁰³. Ainsi la *Vénus endormie* de Giorgione, malgré l'harmonie de ces proportions et la splendeur de sa chair, déroge aux « canons » de la beauté ficinienne par son sommeil indolent, en tous points éloigné de la Vénus céleste : inactive, terrestre, lascive, molle, sensuelle, impudique, etc. Dans la perspective néoplatonicienne, la *Vénus de Dresde* – ainsi que les nymphes ou Vénus endormies qui lui succéderont – s'apparente, au mieux, à la Vénus vulgaire, belle figure d'un mal nécessaire, au pire à la beauté mensongère et destructrice de la rage bestiale.

Deux tableaux du Corrège (ill. 325-326), vraisemblablement liés en diptyque, procèdent semble-t-il de cette dualité d'Amour, à la fois puissance naturelle nécessaire, liée à un tropisme bestial, et source d'élévation morale et spirituelle. À la lumière des thèses de Ficin, deux phénomènes nous paraissent remarquables. Dans la première peinture, un satyre, figure à demi bestiale, dévoile les charmes lascifs de la Vénus terrestre (ill. 325), tandis que, dans la seconde, le corps féminin de la Vénus céleste se trouve au contraire marginalisé, au profit du buste d'Hermès (ill. 326). *Vénus et Amour découverts par un satyre* (ill. 325) était confondu, au XVIII^e siècle, avec Jupiter et Antiope, iconographie sur laquelle nous aurons à revenir, car elle introduit également la figure mi-homme, mi-bête du satyre, entre voyeurisme réel et rapt (ou viol) potentiel. Mais les attributs en présence permettent de reconnaître ici Vénus et Amour. En effet, la torche enflammée à côté de l'enfant sert d'attribut et d'arme à la déesse de l'Amour dans sa lutte contre la chaste Diane¹⁴⁰⁴, de même les flèches appartiennent traditionnellement au fils de Vénus, Eros. En outre, l'enfant épuisé repose sur une peau de lion, autrement dit sur l'attribut d'Hercule, symbolisant la Force vaincue par l'Amour, dans une iconographie voisine de celle représentant Mars endormi aux

1401 Thèse reprise au livre V également.

1402 M. Ficin, *op. cit.*, V, 7, pp. 110-111. La douceur, « *mollem* », engendre par une paronomase chargée, « *mollitiam muliebrem* », la mollesse féminine, ce que la traduction littérale ne rend pas, ni même la version italienne par Ficin, rien moins que favorable aux charmes féminins : « la mollitie feminine, inepta e pigra » (*Dell'Amore*, p. 95). La paronomase latine tombe comme un pesant couperet sur la « beauté » féminine, ainsi liée au sommeil (langueur, paresse) de la matière (I, 3), à la réceptivité passive de la terre (V, 5) et à l'oubli léthargique de l'eau (IV, 4-5).

1403 M. Ficino, *Dell'Amore*, p. 94. Agathon le dépeint en « bel homme [huomo formoso] ».

1404 Cf. Le Pérugin, *Le Combat de l'Amour et de la Chasteté*, 1503, tempera sur toile, 160 x 191 cm, Musée du Louvre, Paris. Dans cette perspective, signalons un autre usage de la métaphore du sommeil, pour signifier la victoire de la chasteté sur l'amour, « endormi ». Il s'agit du *Triomphe de Diane*, peint par Francesco Albani autour de 1616, dans une œuvre également connue sous le titre, à nouveau métaphorique, de « l'Hiver » et conservée à la Galleria Borghese, à Rome. Dans cette peinture, Diane et ses nymphes profitent du sommeil des petits Amours, auxiliaires de Vénus, pour leur subtiliser leurs flèches et briser leurs arcs. Le sommeil apparaît à la fois comme l'occasion et la métaphore d'une stratégie victorieuse, qui tire profit de la vulnérabilité temporaire de l'ennemi et vise à rendre les corps insensibles, c'est-à-dire chastes.

côtés de Vénus¹⁴⁰⁵. Le satyre découvrant Vénus relève, quant à lui, de l'iconographie récente du *Songe de Poliphile*, ouvrage paru à Venise en 1499 (ill. 327). Cette gravure mêle deux thèmes en une variation originale qui eut un immense et durable succès : le thème antique traditionnel de l'approche, par un satyre concupiscent, d'une nymphe endormie dans un *locus amoenus* (bosquet ombragé, source ou fontaine) et celui de la Vénus matricielle, *alma genitrix*, héritée du *De rerum natura* de Lucrèce. L'*ekphrasis* du *Songe de Poliphile* illustrée par cette gravure constitue, avec la Vénus endormie de Giorgione, l'une des prémices de l'iconographie, à nos yeux familière, des belles endormies, mêlant l'érotisme de leurs nudités à l'aura sacrée de Vénus.

Dans la perspective néoplatonicienne que nous venons de dégager, la peinture du Corrège représente donc « la Vénus terrestre et l'amour charnel »¹⁴⁰⁶. Plus précisément, elle représente la Vénus vulgaire (*kakodaimon*) en force naturelle, liée au tropisme bestial, menaçant et pourtant nécessaire, qu'incarne le satyre, et auquel renvoie encore la peau de lion étendue en guise de couverture moelleuse. Le satyre, voyeur et acteur de la scène, offre au spectateur *cum grano sali* le point de vue, moralement douteux mais artistiquement délectable, de l'admoniteur (en passe de se faire entremetteur) préconisé par Alberti. Ce retour au néoplatonisme de Ficin¹⁴⁰⁷ permet d'éclairer la dimension de plaisir transgressif propre à une telle peinture. En effet, le Corrège donne à voir la tension entre l'instinct naturel de reproduction et le risque – sans doute rien moins que déplaisant – de son abus sensuel. Le rendu pictural de la tension procède par la ligne sinueuse du dessin, au modelé voluptueux, et par la nuance atmosphérique et le velouté crépusculaire de la couleur. Le Corrège propose en quelque sorte une norme du beau gracieuse, douce et sensuelle, à l'opposé par exemple des volumes plus sculpturaux et des coloris plus froids de son rival, Giulio Romano, avec lequel il partage pourtant un goût certain pour le pastiche et l'érotisme¹⁴⁰⁸.

Le second tableau, *L'Education d'Amour* (ill. 326), met en scène trois personnages : Vénus, Amour et Mercure. Ce dernier apprend à lire à Antéros, figure néoplatonicienne de l'amour chaste, opposée à celle, concupiscente, d'Eros¹⁴⁰⁹. Mercure-Hermès, dieu de l'éloquence selon Cartari¹⁴¹⁰, personnifie la dynamique néoplatonicienne de l'engendrement des beaux discours et des nobles pensées chez l'amant, qui s'élève ainsi de l'amour d'un beau corps à celui de l'Idée de Bien et du Beau, selon le discours de Diotime dans *Le Banquet* de Platon. Or il semble que la figure de Vénus ne renvoie pas seulement à l'iconographie de l'Amour céleste mais connote également celui de la précédente peinture, puisqu'Antéros ne devient l'antithèse d'Eros endormi qu'en se détournant des courbes féminines, à la fois sensuelles et maternelles, de Vénus. Cette dernière est véritablement marginalisée par la composition qui la décentre et la transforme en *Venus pudica*, statue de chair à l'antique, singulièrement ailée. Par son geste de pudeur et d'indication, elle oriente Antéros vers cet amour socratique et intellectuel qu'il faut, selon Ficin, préférer à l'amour corporel lié à la reproduction. Ainsi, Antéros se purifie et s'élève, en se détournant de la beauté féminine, grâce à la médiation de la beauté masculine : celle d'Hermès, éphèbe renvoyant par le modelé sculptural de son buste à la splendeur de l'éromène¹⁴¹¹.

1405 Cf. Sandro Botticelli, *Vénus et Mars*, c. 1485 (ill. 419) et Piero di Cosimo, *Vénus, Mars et Amour*, 1505 (ill. 420). Nous reviendrons ultérieurement sur ces deux œuvres.

1406 Notice du Louvre écrite par Cécile Scailliérez : <http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/venus-et-l-amour-decouverts-par-un-satyre>

1407 Les doctrines néoplatoniciennes et, en particulier, ficiniennes sont connues du Corrège comme de Giulio Romano, via les écrits du philosophe, diffusés à Mantoue, et les discussions cultivées dans le cercle des Bembo, père et fils.

1408 Les deux tableaux du Corrège ont appartenu au comte Nicolo Maffei (mort en 1536), l'un des proches de Federico Gonzaga, lequel avait commandé les décorations de son Palazzo del Te à Giulio Romano.

1409 Antéros renvoyait initialement à l'idée d'amour réciproque, mais l'interprétation néoplatonicienne, forçant l'étymologie, en a fait une figure d'antagoniste, purifiant l'amour par la chasteté. Cf. Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie, Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, éd. cit., p. 182.

1410 Vincenzo Cartari, *Le Imagini de i dei de gli Antichi* [1556], a cura di Ginetta Auzzas, Federica Martignano, Manlio Pastore Stocchi, Paolo Rigo, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1996.

1411 La position marginale de Vénus peut également être liée au statut fondateur de la fureur amoureuse, à la fois principe et fin des trois autres fureurs. La Vénus céleste est ainsi le moteur et le guide des autres délires divins (la

c. Splendeur et fascination

Il revient à Cristoforo Marsuppino d'interpréter le rôle d'Alcibiade et de proposer la théorie physiologique et médicale de la folie amoureuse. Les chapitres 3 et 7 du dernier livre (VII) classent le pseudo- « amour » ou la rage bestiale sous le genre de l'aliénation. Celle-ci peut donner lieu, selon son origine divine ou humaine, à une fureur enthousiaste¹⁴¹² (VII, 14-15) ou à une folie pathologique. La *mania* ou folie – *insania* en latin, *pazzia* en italien – se divise à son tour en deux espèces selon les parties du corps qu'elle affecte : le cerveau¹⁴¹³ ou le cœur. La démence cordiale est improprement appelée amour, mais Ficin-Marsuppino révèle sa nature cachée de fièvre¹⁴¹⁴ et de mélancolie. Cette maladie procède d'un charme : la fascination.

La théorie de la fascination nous intéresse tout particulièrement, car, selon ce modèle explicatif, la rage bestiale se propage telle un mal contagieux en passant de manière privilégiée par le regard. Processus que la version italienne du *Libro dell'Amore* condense en « mal d'occhio », nom populaire de la *fascinatio*¹⁴¹⁵. En effet, le sang – sain ou corrompu par certains déséquilibres humoraux – produit une vapeur très subtile qui unit le corps à l'âme et que Marsile Ficin, à la suite d'Aristote et notamment d'Avicenne, nomme « esprit », *spiritus* (VI, 6). Le *spiritus* est d'autant plus intense et vif, que le sang dont il émane est « subtil, clair, chaud et doux »¹⁴¹⁶, comme l'est celui d'un enfant ou d'un adolescent. La corruption n'en est que plus efficace, et la fièvre amoureuse plus violente et durable. Les yeux « qui sont comme des fenêtres vitrées »¹⁴¹⁷ projettent les rayons contaminés les plus forts et les plus immédiats. Les autres membres du corps aussi « lancent des étincelles », mais de manière moins importante. Les traits empoisonnés du regard sont dépeints comme des pointes aiguës : *aculeos* – frères poétiques des yeux, *oculos*¹⁴¹⁸. Ces traits blessent le regard fasciné jusqu'au cœur où la vapeur se change à nouveau en sang, aliénant littéralement l'amant, contaminé par le sang de l'aimé au plus intime de lui-même. Les personnes les plus fascinantes sont jeunes, en raison de la qualité de leur sang, et de tempérament plutôt sanguin ou cholérique, tandis que celles qui succombent le plus facilement et le plus dangereusement à ce mal sont les personnes plus âgées, d'un naturel mélancolique.

On le voit, la fascination met en péril l'honnêteté de l'amour « socratique ». Marsile Ficin entretient son texte de vers d'Apulée (tirés des *Métamorphoses*) et de Lucrèce (*De la Nature*). Ces derniers dépeignent les plaisirs mêlés de douleurs et les ébats sexuels « honteux », propres à la passion bestiale qui menace les fascinés. Les amants cherchent à assouvir dans l'abaissement sexuel le désir de fusion qui sanctionne l'état d'aliénation (VII, 6). Cette illusoire fusion ne fait que prolonger les conséquences déjà intimes de l'aliénation.

En effet, l'image de l'aimé court à la surface miroitante de son propre *spiritus* et se propage ainsi jusqu'au cœur de l'aimé. « Dès lors t'étonneras-tu si un sang où est peinte [*pictus*] une certaine ressemblance imprime [*impresserit*] celle-ci dans les membres, de façon que Lysias [l'amant] finalement paraisse avoir pris la ressemblance de Phèdre [l'aimé] par le teint, les traits, les émotions,

poésie, les mystères et la prophétie), auxquels renvoie peut-être l'initiation hermétique. Cf. M. Ficin, *op. cit.*, VII, 14-15, pp. 240-244.

1412 Nous laissons de côté ces chapitres célèbres sur les quatre fureurs, dont la fureur amoureuse constitue le principe et la fin, nous portant à « l'Un qui est au-dessus de l'essence et du tout ». M. Ficin, *op. cit.*, VII, 14, p. 242.

1413 La folie qui attaque le cerveau réunit trois sortes de démences : agressive, nerveuse et suscitant l'hilarité, mélancolique, selon les déséquilibres affectant la chaleur de la bile, le sang ou la bile noire.

1414 Selon l'intensité et la durée de cette fièvre amoureuse, c'est la pituite, la bile ou la bile noire qui sont mises en cause. La mélancolie est liée à ce mal car elle renforce l'attachement par l'obsession, les tempéraments mélancoliques étant les plus difficiles à délier, c'est-à-dire à guérir.

1415 M. Ficino, *Dell'Amore*, p. 189.

1416 M. Ficin, *op. cit.*, VII, 4, p. 218.

1417 *Ibid.*

1418 Le texte italien ne conserve pas l'assonance : les *razzi*, rayons des regards, se changent en flèches empoisonnées, *venenose freccie*. Cf. *Dell'Amore*, p. 192.

les gestes ? »¹⁴¹⁹ Ainsi, la passion bestiale aliène le malade, par une sorte de transfusion sanguine, qui plus est contaminée. Elle opère « à cœur fermé » et procède à une sorte de greffe par image, dans le miroir intérieur du sang. Plus profondément, cette théorie propose une alternative à la splendeur théophanique et astrale. Au rayonnement de la véritable beauté, d'origine divine, idéale, et plus particulièrement astrale, s'oppose le rougeoiement de la fascination, jaillie d'une âme oublieuse d'elle-même et perdue, comme l'adolescent Narcisse :

que le rayon émis par les yeux entraîne avec lui une vapeur spirituelle et celle-ci du sang, nous le constatons grâce au fait que les yeux chassieux et rouges communiquent par l'émission de leur rayon le même mal à ceux qui les regardent de près.¹⁴²⁰

Ces rayonnements distincts font pourtant tous deux appel au *spiritus* lié au sang. Mais celui qui procède de la divinité astrale se répand davantage sur la peinture du corps et du visage, tandis que celui qui provient d'un sang contaminé enflamme davantage le regard, les « grands yeux, pers et brillants »¹⁴²¹, ceux du jeune homme sanguin par exemple. Par conséquent, la vision propre à l'amour véritable (humain puis/ou divin) apparaît liée à la contemplation du visage et du corps resplendissants, tandis que la fascination ou « mal d'occhio », propre à la rage bestiale, réside dans un échange de regards, par le transfert d'un sang corrompu. L'image de l'aimé imprimée ou peinte dans le *spiritus* n'est plus esthétiquement retenue en fonction de son rapport divin à l'étoile, selon un jugement intuitif et naturel, mais en fonction du pouvoir d'un sang malade, selon un jugement immédiat mais pathologique et illusoire. L'intuition esthétique, liée à une harmonie cosmique (cercle du rayonnement divin et tutelle astrale), est subvertie par une illusion pathologique, liée au déséquilibre des humeurs, à l'afflux sanguin et à la force du regard. Si l'origine de ces deux « amours » valorise le même sens « supérieur », la vue de la splendeur semble unilatérale autant que libératrice. La fascination procède, à l'inverse, d'un échange de regards, où le fascinant aliène le fasciné et l'emporte dans une boucle fatale. « Les mortels sont surtout fascinés lorsque, plongeant leurs yeux l'un dans l'autre par de fréquents échanges de regards ils joignent leurs lumières respectives et boivent ensemble, les malheureux, un long amour »¹⁴²². Les remèdes contre le mal bestial (VII, 11) rangent l'interdit du regard échangé, parmi les saignées, l'ingestion de vin (pour renouveler le sang) et la fréquence d'autres rapports sexuels. Pour rompre le charme de la fascination, il faut purifier le sang et cette purification passe par la purgation du regard échangé.

Il faut donc distinguer entre les regards, mais aussi entre les sources lumineuses. La lumière resplendissante, signe de la beauté divine, possède quelque chose de solaire et de pur. Lumière blanche ou dorée, elle diffère de l'éclat trouble, empourpré, de la fascination. Mais ces deux luminosités affectent le *spiritus* et contribuent à la fabrique (réflexion, peinture, sculpture) d'images amoureuses intérieures – sortes de portraits miniatures de l'aimé, traversant le corps et le cœur.

Marsile Ficin ne développe pas ce partage visuel pourtant crucial entre le resplendissant et le fascinant. Mais il pose le problème :

C'est pourquoi quelqu'un qui a les yeux brillants, fût-il moins bien fait des autres membres, force ceux qui le regardent souvent à perdre la tête, pour la raison que j'ai dite. Celui qui n'a pas cette particularité invite plutôt à une tendresse [*benivolentiam*] modérée qu'à un amour ardent [*ardorem*]. L'harmonie [*concinnitas*] des autres membres que les yeux ne semble point avoir la puissance d'une cause dans ce type de maladie, mais agit seulement comme une impulsion occasionnelle. Une telle disposition invite qui regarde de loin à s'approcher [*Talis quippe compositio eminus prospicientem, ut proprius accedat, hortatur*]. Puis, comme il la contemple de

1419M. Ficin, *op. cit.*, VII, 8, p. 230.

1420M. Ficin, *op. cit.*, VII, 4, p. 218.

1421M. Ficin, *op. cit.*, VII, 9, p. 230.

1422M. Ficin, *op. cit.*, VII, 9, p. 232.

près [*Deinde cernentem cominus*], elle le retient en prolongeant à loisir sa contemplation [*in ipsa sui consideratione diutissime detinet*]. Mais c'est le regard seul [*solus intuitus*]¹⁴²³ qui le frappe [*ferit*] tandis qu'il s'attarde. Quant à l'amour modéré qui participe de la divinité, dont il a été beaucoup question dans ce banquet, ce n'est pas l'œil seulement qui en est la cause [*non oculus solus*] : concourent aussi à le faire naître l'harmonie [*concordia*] et la grâce [*ioconditas*] de toutes les parties ¹⁴²⁴.

En réalité, si l'on met en vis-à-vis ce texte avec la *Vénus* de Giorgione et ses différentes sœurs (Diane, nymphes, Antiope, Psyché, etc.) endormies, il semble que Ficcin dégage moins une solution qu'il ne pose un problème. En effet, la peinture des corps vénusiens ne cherche-t-elle pas à susciter la fascination du spectateur ? Leurs corps mêmes, ne sont-ils pas *disposés* picturalement de manière à *inviter* celui qui les *regarde de loin à s'approcher* ? Qu'il s'agisse du spectateur contemplant la toile et s'en approchant pour goûter les valeurs tactiles de la couleur et de la matière, ou bien du satyre qui s'approche de la nymphe endormie pour en dévoiler la nudité, les regardeurs, fascinés par la beauté vivante, semblent presque sentir, goûter, toucher, par la sensualité de leur regard. Et pourtant, ces peintures répondent, en théorie, à l'exigence critique de la splendeur, car l'œil de la dormeuse, loin de causer la fascination, s'est refermé. En lieu et place d'un regard rougeoyant, c'est « l'harmonie et la grâce de toutes les [autres] parties » du corps qui donne l'impulsion fondamentale, et non plus seulement « occasionnelle », à ce charme, à la fois érotique et artistique. À ce compte, l'œil clos des endormis n'entre pour rien, semble-t-il, dans le regard médusé du spectateur¹⁴²⁵. Le regard lié à la peinture – qu'il ait lieu face à la peinture ou à l'intérieur de la composition picturale – s'articule au désir érotique par la tension entre une distance maintenue par l'image et l'invitation à l'approche tactile, à même le regard.

Les peintres italiens, à la suite de Giorgione, semblent bien confrontés au problème de la fascination, mais une fascination qui passerait désormais par la peinture du corps endormi, isolé, offert au regard et le plus souvent dénudé. Contre la mise en garde ficinienne, c'est le partage et la hiérarchie des sens que certains peintres mettraient en cause, en liant la vue aux valeurs tactiles et matérielles. L'hypothèse paraît cependant fragile. En effet, la question de la nature de la vue et du plaisir esthétique se développe paradoxalement dans un dispositif pictural qui respecte le critère esthétique du regard clos. La *Vénus* endormie de Giorgione ne peut pas, à proprement parler, fasciner le spectateur ou un quelconque satyre par l'éclat maladif de son regard. Elle le retient pourtant dans la contemplation prolongée, détaillée voire approchée, de son corps nu, serti dans l'écrin du paysage. Cette peinture, nouvelle à l'époque, extrêmement féconde par sa postérité, semble ainsi lancer un défi à la théorie ficinienne du beau. Une telle peinture ne risque-t-elle pas de subvertir « l'impulsion occasionnelle » en pulsion systématique ?

1423 Cette exclusion du reste du corps, au profit du « regard seul », pourrait donner lieu à une étude renouvelée de la très célèbre *Joconde*, exerçant par l'effet vivant de son regard une véritable fascination sur son spectateur. Si l'on suit l'argument développé par Marsile Ficcin, la beauté du modèle – ou, plus précisément, sa « splendeur » – ne serait pas ici en cause, bien au contraire. Malgré son nom gracieux, *jucundus* (*ioconditas* que Ficcin lie à l'amour divin), il vaudrait mieux parler de « fascination ». Mais comment cette œuvre peut-elle prétendre, à l'instar d'un regard vivant, qui brille, rougeoit et captive, à provoquer l'hypnose et l'approche du spectateur, qui s'attarde à loisir en la contemplant ? Ces dernières caractéristiques décrivent aussi bien l'obsession amoureuse que le plaisir de la contemplation esthétique. Il faudrait alors interroger la réception, plutôt que la genèse de l'œuvre. Sur la postérité la *Joconde*, sa fortune romantique de beauté froide et fatale notamment, cf. A. Chastel, *L'illustre incomprise, Mona Lisa*, Paris, Gallimard, 1988.

1424 Marsile Ficcin, *op. cit.*, VII, 10, p. 234. Nous soulignons par l'italique.

1425 La dédicace du *De Amore* témoigne du lien privilégié entre l'amour divin et le rayon des yeux. Ficcin attribue un rôle initiatique, en matière d'éducation sentimentale, au regard de son ami, Giovanni Cavalcanti : « la violence et la puissance de ce dieu, je l'avais ignorée pendant trente-quatre ans : jusqu'à ce qu'un héros et peu s'en faut un dieu, m'accordant de son *regard céleste* un signe prodigieux, me démontrât l'étendue de sa puissance. » (*op. cit.*, p. 3). Mais ce regard céleste élève plus qu'il ne contamine, il n'aliène Ficcin que pour le ramener à lui-même et l'ouvrir à la révélation platonicienne de l'amour.

L'interprétation qu'en propose Maria Ruvoldt¹⁴²⁶ en fait au contraire l'expression privilégiée des bienfaits de la Vénus terrestre, *kakodaimon* veillant sur la reproduction de l'espèce humaine. Par son format, horizontal comme celui des peintures ornant les coffres de mariage (*cassoni*) et son sujet « aphrodisiaque », la *Vénus de Dresde* annonce sa fonction d'épithalame. Suspendu dans la chambre nuptiale, ce tableau devait certainement encourager l'union des époux, en provoquant leur désir réciproque, et servir de symbole efficace pour la conception de beaux et parfaits enfants. À cet effet, le *De re aedificatoria* (IX, 4) d'Alberti incitait artistes et architectes à décorer les chambres conjugales par de semblables peintures¹⁴²⁷ – la théorie ficinienne rejoignant sur le point de l'imagination efficace celle d'Alberti. Endormie dans une douce campagne, la Vénus de Giorgione recouvre son sexe de sa main gauche, dans un geste équivoque où la pudeur se mêle à l'érotisme. La caresse paraît stimuler ce que la main dissimule : la source de la fécondité féminine. Un Cupidon, aujourd'hui disparu sous un repeint, pointait autrefois une flèche entre ses jambes – allusion sexuelle explicite¹⁴²⁸. Loin d'engager sur la pente exclusive de l'amour bestial et de la *vita voluptuosa*, ce geste indécis apparaît d'autant plus approprié au contexte de mariage que la théorie médicale de l'époque encourageait la masturbation féminine en vue de la procréation, l'orgasme féminin étant nécessaire à la conception¹⁴²⁹. Gardienne des noces, la Vénus terrestre veille à la descendance des époux, afin qu'ils se perpétuent dans la beauté. L'œuvre n'en demeure pas moins énigmatique, car son sommeil constitue presque un *hapax* dans la tradition des peintures matrimoniales¹⁴³⁰. Par ailleurs, Ruvoldt reconnaît au sommeil un effet de mise à distance, en lui-même rien moins qu'évident puisque la vulnérabilité de la dormeuse l'abandonne entièrement au spectateur. L'auteur souligne aussitôt l'ambiguïté d'un tel sommeil, plaçant la dormeuse dans une paix temporaire et protégeant le plaisir voyeuriste du spectateur, sans rival ni risque d'interruption. Si l'enjeu matrimonial de l'œuvre la « sauve » en quelque sorte de toute connotation égrillarde, est-ce le cas pour toutes les « belles endormies » peintes, gravées ou dessinées dans son sillage ? Ruvoldt se penche sur la gravure de Campagnola (ill. 401) et, tout en soulignant son anonymat (nul attribut ne vient déterminer qu'il s'agit de « Vénus »), y voit l'illustration du premier échelon de l'anabase néoplatonicienne. Nous reviendrons plus avant sur cette interprétation. Un premier aperçu de la gravure invite à interroger le bien-fondé du postulat, mis en œuvre par l'historienne, selon lequel le sommeil, réel ou feint, aurait pour effet d'éteindre l'érotisme visuel. En ce sens, la *Vénus de Dresde* dessine une ligne de faille à l'intérieur de l'Amour terrestre, voué à la reproduction ou bien au seul plaisir voluptueux. En d'autres termes, le corps harmonieux des dormeuses et la clôture de leur regard permettent-ils d'en déjouer le charme *fascinant* ?

Revenons un instant sur la lumière propre à la splendeur esthétique et sur la vision divinisante du beau. La nature à la fois physique et métaphysique de la lumière apparaît le plus nettement dans l'opuscule *Quid sit lumen*, composé par Marsile Ficin en 1479¹⁴³¹. La spiritualité de

1426 M. Ruvoldt, *op. cit.*, p. 92. L'auteur renvoie notamment à l'article de Jaynie Anderson, « Giorgione, Titian and the Sleeping Venus », in : *Tiziano e Venezia*, ed. Massimo Gemin & Giannantonio Paladini, Vicenza, Neri Pozza, 1980, pp. 337-342. Selon Anderson, le tableau aurait été commandé pour le mariage de Girolamo Marcello et Morosina Pisani. Le sujet de Vénus endormie dériverait pour sa part d'une poésie de Claudien exhortant la déesse à se réveiller pour présider à la célébration nuptiale.

1427 « Ma nelle camere dove i padri delle famiglie hanno a dormire con le lor' moglie, avvertiscasi che non vi si dipinga se non volti di huomini, o di Donne bellissimi, & honorati, & dicono che questo importa grandemente quando allo ingravidare, delle Matrone, & quanto alla bellezza della futura progenie », cf. *L'Architettura di Leon Battista Alberti*, trans. Cosimo Bartoli, Florence, 1950, p. 334. Passage cité en note par Ruvoldt.

1428 Selon Anderson, Cupidon tentait d'attraper un oiseau, motif également disparu jouant sur le double sens du mot « uccello », désignant familièrement le pénis. Mais, selon Ruvoldt, des examens techniques récents infirment cette hypothèse.

1429 M. Ruvoldt, *op. cit.*, p. 95. En outre, la main se place sur une ligne médiane passant par le centre du tableau, et s'oppose discrètement à la souche d'arbre, évoquant au-dessus d'elle la possibilité de l'impuissance. Le motif constitue ainsi le point de mire du tableau.

1430 « Presque » : nous infléchissons ici le propos de Ruvoldt, car les *cassoni* illustrés par la fable de Psyché invitent à revoir cette affirmation. Mais il est vrai que Psyché endormie demeure vêtue, à la différence d'Amour, cf. *infra*.

1431 L'*incipit* de cette lettre est à lui seul tout un programme : « Je hais plus que tout les ténèbres » [*Odi maxime*

la lumière, fondée sur son caractère intemporel (apparente instantanéité), s'exprime à travers la métaphore anthropomorphique du rire et de la joie. Ainsi, le chapitre VI montre comment la joie divine doue le ciel d'un regard rieur, en suscitant la splendeur et le mouvement des astres. Ainsi, le ciel « manifeste son rire en sa splendeur et son exultation en son mouvement [*ridet splendore motuque exultat*], comme la terre [*sicuti terra*], très éloignée de ces mêmes esprits [*tanquam ab illis remotissima*], manifeste ses pleurs en ses ténèbres [*luget¹⁴³² tenebris*] et sa langueur en son immobilité [*situque torpet*] et son inaction [*et ocio¹⁴³³*] »¹⁴³⁴. Et, « en émanant de la joie des divinités [*ex numinum gaudio proficiscens*], le rire du ciel [*risus celi*], c'est-à-dire la lumière [*id est lumen*], réchauffe et charme toutes les choses [*omnia fovet atque delectat*] »¹⁴³⁵. Marsile Ficin s'inspire alors très certainement du rire merveilleux qui habite la *Divine Comédie*, rire joyeux et resplendissant de l'univers comme de Béatrice¹⁴³⁶. La lumière divine resplendit également dans les corps et les arrache ainsi à leur condition terrestre, c'est-à-dire à la tristesse et à l'oisiveté :

dans le corps enfin, et surtout dans les yeux [*in corpore vero maxime oculis*] qui sont pour l'âme comme des étoiles célestes [*quasi celestibus anime stellis*], naît alors une lumière familière aux sens [*sensui iam familiare fit*], mais non à la matière [*sed non materie*]. [...] De là vient, dans les corps [*Inde in corporibus est*], le déploiement du divin [*divine explicatio*] et l'effusion de la vie [*et effusio vite*], la manifestation de la vérité des choses et de leur auteur [*declaratio veritatis rerum et auctoris*], la grâce de la forme [*gratia forme*] et l'aiguillon du plaisir [*voluptatis incitamentum*] ¹⁴³⁷.

La notion maniériste de « grâce » renoue le lien entre la splendeur idéale, beauté néoplatonicienne, et l'expression souriante, mobile, des gestes et du visage. Baldassare Castiglione développe cette idée dans *Le Livre du Courtisan*, en la caractérisant encore par la « *sprezzata desinvoltura* »¹⁴³⁸, désinvolture nonchalante, qui porte la grâce à sa perfection en dissimulant sa nature artificielle. Mais la notion primitive de « grâce » renvoie plus largement au lien heureux du corps et de l'âme, dont la beauté spirituelle se manifeste par celle des mouvements corporels : expressions du visage et gestuelle. La grâce, « c'est-à-dire la beauté véritable et parfaite », comme le résume Eugenio Garin, « est sensibilisation et manifestation d'un mouvement spirituel dans le mouvement corporel »¹⁴³⁹. La théorie ficinienne de la lumière fait ainsi de la grâce un rayonnement du corps qui passe de manière privilégiée par l'éclat du sourire et du regard.

C'est la voie qu'élargiront les poètes néoplatoniciens de la Renaissance, lorsqu'ils uniront la théorie ficinienne de l'amour et du beau comme splendeur et harmonie à celle, au départ négative et pathologique, de l'amour-fascination qui passe également par le feu et les flèches du regard. Avec

omnium tenebras], déclare Marsile Ficin. Pour la traduction française de cette lettre, cf. Marsile Ficin, *Quid sit Lumen*, trad. Bertrand Schefer, Paris, Allia, 2009. Pour le texte latin original, cf. Marsilio Ficino, *Lettere, II, Epistolarum familiarium liber II*, a cura di Sebastiano Gentile, Firenze, Olschki, 2010, pp. 115-123.

1432 Lugere possède le sens précis de « se lamenter, être dans le deuil (int.) / pleurer, déplorer (tr.) », il s'agit d'un pleur funèbre : la terre endeuillée se lamente dans les ténèbres. Par conséquent, la tristesse de ceux qui vivent sur terre, en particulier celle des hommes, implique une forme de deuil, que l'on peut lier à la nostalgie de la lumière et au regret de leur condition passée, avant la chute de l'âme dans la matière et le corps.

1433 Ici encore, le latin du texte d'origine révèle une dimension morale que la traduction française ne rend pas : *ocio* déclinant *otium*, ici au sens d'oisiveté paresseuse et non de vie contemplative (celle que l'homme libre consacre à l'étude et à la méditation). La sphère terrestre possède une force qui appesantit, fatigue, amollit.

1434 M. Ficin, *Quid sit Lumen*, éd. cit., chap. VI, pp. 27-28. Nous citons entre crochets le texte latin d'origine dans l'édition de S. Gentile : M. Ficino, *Lettere, II*, éd. cit., p. 119 (II, 9, 112-115).

1435 M. Ficin, *op. cit.*, chap. VII, p. 29 & M. Ficino, *Lettere, II*, éd. cit., p. 119 (II, 9, 126-127)

1436 René Stella, « Dante et le rire », *Italies*, n°4, 2000. En ligne (2009), URL : <http://italies.revues.org/2366>

1437 M. Ficin, *op. cit.*, chap. X, p. 35 & M. Ficino, *Lettere, II*, éd. cit., p. 122 (II, 9, 187-191).

1438 Baldassare Castiglione, *Le Livre du Courtisan*, présenté et traduit de l'italien d'après la version de Gabriel Chappuis [1580] par Alain Pons, Flammarion, Paris, 1987, Livre I, chap. 26, p. 55.

1439 Eugenio Garin, *L'humanisme italien, Philosophie et vie civile à la Renaissance*, traduit de l'allemand et de l'italien par Sabina Crippa et Mario Andrea Limoni, Albin Michel, Paris, 2005, p. 175.

leurs belles nudités, les peintures d'endormis resplendissent, en revanche, d'une lumière d'autant plus trouble que les rayons du regard sont occultés par la nuit du sommeil et livrent au spectateur le corps nu, dans tout son éclat certes, mais pour ainsi dire « sans grâce ». L'éclat d'un corps au repos, immobile, dont le visage inexpressif voire absent ne manifeste aucun mouvement intérieur. L'éclat rougeoyant, non plus du regard, mais de la chair fascinante. Un tel corps, rendu à sa matérialité apparente, aux mollesse de la chair et aux langueurs terrestres, ne risque-t-il pas d'occulter et d'empêcher, par son éclat pictural propre, le cercle dynamique du rayonnement spirituel et de l'amour divin ?

2. La critique d'Agostino Nifo, 1529

Les idées de Ficin et le livre même du *De Amore* ont donné lieu à de nombreuses reprises et variations, plus ou moins « orthodoxes », comme l'a montré Eugenio Garin¹⁴⁴⁰, ainsi qu'à des critiques et à des révisions parfois radicales. Les deux livres qu'Agostino Nifo¹⁴⁴¹ consacre à la question du Beau et à celle de l'Amour¹⁴⁴² – *De Pulchro et Amore* (1529)¹⁴⁴³ – appartiennent à cette dernière catégorie. Par rapport aux reprises originales de Mario Equicola (*Di Natura d'Amore*, Venezia, 1525) ou de Léon L'Hébreu (*Dialoghi d'Amore*, Roma, 1535), la discussion entreprise par Nifo se caractérise par l'ampleur de ses remises en cause, le retour à l'expérience empirique et un esprit de polémique contre l'idéalisme néoplatonicien, nourri par la lecture d'Aristote.

Ainsi la définition que Nifo propose de l'amour – « un affect de l'appétit sensible qui se divise en deux parties, à savoir l'irascible et le concupiscible » – est tirée de la *Rhétorique* d'Aristote¹⁴⁴⁴. Contre la définition néoplatonicienne de l'amour, liant celui-ci au monde des Idées, formes absolument séparées des corps, l'amour est *littéralement* lié au sensible. Seul l'amour au sens *métaphorique* peut être lié à ce qui n'est pas sensible¹⁴⁴⁵. Cet enracinement charnel va de pair avec la reconnaissance de la singularité de l'amour. Nifo s'oppose à la dynamique ascensionnelle propre à la conception néoplatonicienne de l'amour, selon laquelle la Beauté idéale requiert seulement une préparation *générale* de la matière propice à la manifestation de la splendeur de l'âme ainsi incorporée. Au contraire, l'élection amoureuse suppose, selon lui, « une préparation par laquelle nous soyons disposés à aimer cette jeune fille plutôt que celle-là ». Cette critique est décisive dans la mesure où elle empêche le passage à l'amour des beaux corps, permettant l'élévation¹⁴⁴⁶ vers l'Idée du Beau, c'est-à-dire à « l'amour divin »¹⁴⁴⁷. En effet, le désir d'un beau corps propre à l'amour

1440 Eugenio Garin, *op. cit.*, chap. IV. « Le platonisme et la philosophie de l'amour ». E. Garin y présente l'éventail des reprises du *De Amore* depuis « l'orthodoxie ficinienne » de Francesco Cattani da Diacceto jusqu'aux trattatistes de cour et aux théoriciens moins rigoureux de la grâce, tels que Baldassare Castiglione, Giovanni della Casa, Romei, Varchi, Bruccioli, Mario Equicola, Calandra, Pietro Bembo, Giuseppe Bertussi, etc.

1441 Formé à l'Université de Padoue et d'abord influencé par l'averroïsme de son maître Nicoletto Vernia, Agostino Nifo (c.1473-c.1539) – resté célèbre pour sa défense de l'immortalité après le scandale provoqué par la publication du *Trattato dell'immortalità dell'anima* (1516) de Pomponazzi – enseigna la philosophie à Naples, Rome et Pise. Ses deux livres sur le Beau et l'Amour, parus en 1529, s'opposent avec le recul d'une soixantaine d'années aux thèses du *De Amore* de Ficin, alors largement diffusées.

1442 Agostino Nifo, *De Pulchro et Amore* [1529], 2 vol., éd. critique, traduction, introduction et notes par Laurence Boulègue, Paris, Les Belles Lettres, 2003.

1443 Mais parus en 1530-1531.

1444 A. Nifo, *De Pulchro Liber*, éd. cit., chap. XXV : « Que valent les propos que les platoniciens ont tenu au sujet du beau ? », p. 48.

1445 Distinction faite par Agostino Nifo au chapitre XXV.

1446 En passant par l'amour d'une belle âme, des belles actions et des belles lois (beauté morale), puis par la beauté intellectuelle (sciences). Ces divers stade mènent à la science du Beau lui-même, à travers la fécondité subjective des beaux discours et des belles pensées. Cf. Platon, *Le Banquet*, 210b-d.

1447 Selon Ficin, à travers son porte-parole Tommaso Benci (lui-même reprenant le discours de Platon-Socrate-Diotime), il s'agit pour nous de la troisième forme de l'amour-affect, distinct de l'amour bestial et de l'amour humain, mais lié dynamiquement au bon Amour-démon (*kalodaimon*), principe de la contemplation idéale, et non au

humain lui apparaît comme affinité radicalement élective, cristallisation absolument singulière¹⁴⁴⁸, et non comme l'accès à une contemplation générique et universelle des beaux corps. La voie montant vers l'Idée se change en impasse.

a. Valorisation des « sens inférieurs »

Contre les néoplatoniciens, Nifo reconnaît aux sens dits « inférieurs » un rôle essentiel dans la reconnaissance et la jouissance du beau. L'amour du beau, c'est-à-dire le désir et le plaisir propre à l'amour humain, passe par les sens du toucher, de l'odorat et du goût. « L'amour ne serait jamais satisfait par la vue du corps [*corporis aspectu*] si l'étreinte du toucher n'intervenait pas [*nisi amplexus tactilis interveniat*]. C'est pourquoi le beau touchera nos âmes non seulement par la vue et par l'ouïe, mais aussi par tous les sens grâce auxquels la forme du beau peut-être transportée dans nos âmes [*pulchri species [...] ad animos*] »¹⁴⁴⁹. L'expérience sensible du beau apparaît comme une expérience totale et pleinement esthétique, au sens étymologique du terme.

Au chapitre LXV, la critique de Nifo se précise autour de l'expérience amoureuse dont le *telos* (la fin qu'est la jouissance) sera défini dans le second volume sur l'Amour comme un état de « repos dans le voluptueux et l'agréable pour soi »¹⁴⁵⁰. En effet, il ne s'agit pas de poser toutes les beautés sur le même plan, mais de centrer l'attention autour de la beauté humaine et individuelle. Nifo démontre alors qu'en ce cas précisément, « la jouissance d'une belle jeune fille n'est pas parfaite sans le toucher, le goût et l'odorat. [...] Puisque, si une jeune fille est entièrement belle en tous points, l'âme perçoit le beau en elle par la vue, l'ouïe, l'odorat et le toucher, le goût étant à part ¹⁴⁵¹, sens par lesquels l'âme bestiale ne peut le percevoir en aucune de ses femelles, il s'ensuit que l'âme est ravie et incitée à la jouissance de la jeune fille par tous ces sens. »¹⁴⁵². L'appréhension sensuelle et totale d'une beauté féminine, à travers le désir amoureux porté jusqu'à sa fin, concerne spécifiquement l'amour humain. Ce qui, pour Ficin, apparaissait comme le risque d'une chute dans le régime bestial de l'amour, est posé par Nifo comme une part de la sphère esthétique, propre à l'amour humain, et contribue, loin de l'abaisser, à distinguer l'homme de l'animal. En effet, selon Nifo, non seulement les animaux ne s'ornent pas de belles toilettes, ne se maquillent ni ne travaillent l'inflexion de leurs « voix », et donc ne peuvent s'admirer par la vue et par l'ouïe, mais en outre ils ne se respirent, ne se caressent, ni ne s'embrassent et Nifo en veut pour preuve empirique l'élaboration et le raffinement des parfums, des onguents pour adoucir la peau, des eaux pour rafraîchir l'haleine... Tous les sens sont ainsi requis pour savourer les multiples aspects de la forme du beau humain. Et, parmi eux, les sollicitations olfactives, la finesse du goût et du toucher, jouent leur rôle dans cette jouissance finale, prise à « la suavité d'une odeur », à « la douceur des lèvres, de la langue et de la bouche » ainsi qu'à « la tendresse de la chair [*lenitas carnis*] ».¹⁴⁵³

b. Critique des « sens supérieurs »

À cette conception holiste et sensuelle de l'amour s'oppose la jouissance prétendument parfaite de l'amour platonique, pris seulement à la vue et à l'écoute d'une belle jeune fille. En un court paragraphe, Nifo réduit à l'absurde la reconnaissance exclusive de la vue et de l'ouïe en

mauvais, quoique nécessaire, Amour-démon (*kakodaimon*), principe de la reproduction de l'espèce. Cf. Marsile Ficin, *Commentaire sur le Banquet de Platon, De l'Amour/ Commentarium in convivium Platonis, De Amore*, texte établi, traduit, présenté et annoté par Pierre Laurens, Les Belles Lettres, Paris, 2012 ; Livre VI, chap. 8, p 148-151.

1448 À l'unicité de l'élection astrale et divine chez Ficin s'oppose la singularité d'une affinité terrestre et humaine chez Nifo. Aussi la notion stendhalienne de cristallisation entre davantage en résonance avec l'approche de Nifo.

1449 A. Nifo, *op. cit.*, chap. XXV, pp. 52-53.

1450A. Nifo, *De Amore Liber*, éd. cit. (vol. II), chap. XVI.

1451 Lié au toucher et non autonome selon Nifo.

1452 A. Nifo, *De Pulchro Liber*, éd. cit., chap. LXV, p. 140.

1453 A. Nifo, *op. cit.*, pp. 138-139.

matière d'amour humain. Chaque espèce de beauté sollicite les sens aptes à recueillir l'ensemble de ses aspects formels à partir de la matière qui la singularise. Si l'on suit la thèse néoplatonicienne de la distinction axiologique des sens, alors la jouissance que procure l'amour d'une jeune fille apparaît non seulement comparable, mais identique à celle que suscite un bel édifice ou une belle statue. Nifo remonte, pour ainsi dire, le cours des arguments d'Hippias jusqu'à mettre en péril ceux du « Platon » florentin. En effet, le raisonnement par l'absurde reprend en creux le passage du *De Amore* où Ficin comparait la beauté idéale à celle d'une statue. Ce que Nifo reproche aux néoplatoniciens, c'est précisément d'idéaliser, de statufier et de pétrifier cette belle jeune fille qui plaît à ce jeune homme et charme ses cinq sens. Cette beauté féminine ne plaît pas seulement par son aspect visuel, à la manière des édifices et des statues (*aedificiis, statuis*)¹⁴⁵⁴. Pareillement, la voix seule de cette jeune fille ne procurera pas à son amant une pleine et entière jouissance, car l'on ne goûte certes pas la beauté d'une jeune femme comme l'on goûte celle d'un morceau de musique.

Il ne s'agit pas de méconnaître le rôle joué par la vue et l'ouïe dans la reconnaissance et la jouissance du beau, mais de ne pas verser dans une valorisation excessive, car exclusive, de ces sens. Dans cette perspective, Nifo va jusqu'à examiner l'hypothèse-limite d'un amour qui serait suscité pour ainsi dire « à l'aveugle », sans même entendre la voix de l'aimée. Le chapitre LXI du *De Pulchro Liber* affirme ainsi, en se fondant sur des fables exemplaires, que « l'amour ne naît pas toujours de la vue », ainsi dans le cas de l'*innamoramento* de Pâris, provoqué par la *fama*, la renommée prestigieuse, de la beauté d'Hélène¹⁴⁵⁵. Mais, si l'on peut « parfois aimer, par la puissance de la renommée, ce que l'on n'a ni vu ni entendu », Nifo reconnaît que la vision de la beauté intensifie le sentiment amoureux, bien au-delà de ce que peut produire la seule renommée. Ce cas-limite permet toutefois de défaire le lien fondamental de l'amour et de la vision. En effet, reconnaître à la vue un statut de principe par rapport à (l'origine de) l'amour revenait à lier, ainsi que le faisait Marsile Ficin, l'*innamoramento* à la reconnaissance d'une splendeur à la fois idéale et visuelle, c'est-à-dire à faire de l'œil l'organe lié à la réminiscence, et de la vue, comme sens ennobli, l'avant-goût de la contemplation.

c. La jouissance parfaite

Nifo n'hésite pas à tirer les conséquences de telles prémisses : l'amour de la beauté humaine exprime par la multiplicité des sensations la force d'un désir qui trouve sa fin naturelle dans la jouissance sexuelle. Il ne s'agit pas de réduire la dimension morale de l'amour, mais seulement de ne pas le métaphoriser au point d'en oublier la dimension charnelle. Ainsi, le second livre consacré à l'amour discute, au chapitre XVI, la question de savoir « si l'amour humain peut ne pas aboutir à l'amour-désir » : « Personne, en effet, ne semble pouvoir jouir de la beauté humaine même par tous les sens humains, sans être affecté du désir d'en jouir. C'est pourquoi l'amour de la jouissance du beau humain ne saurait être affranchi du désir de l'amour charnel et de l'amour-désir ».

Les exceptions mises en avant par les néoplatoniciens – celles notamment de l'amour divin et de l'amour humain, toujours chaste et « platonique », mais également celles de l'amour filial – sont ici rapportées et directement discutées. L'amour humain doit, pour se faire chaste, se moraliser par un effort de la volonté que Nifo laisse ici volontairement dans l'ombre, mais il est naturellement orienté vers l'amour-désir. Il ne s'agit pas d'une chute bestiale et contre-nature, mais bien d'un tropisme naturel. « Si quelqu'un », déclare Nifo, « se repose dans quelque chose de beau, d'agréable et de voluptueux pour lui¹⁴⁵⁶ dont l'absence le fait souffrir et l'attriste, c'est qu'il a glissé dans l'amour-désir ». Un tel glissement peut affecter non seulement, et à bon droit, les amants et les époux, mais également le père pour ses filles et même l'homme saint :

1454 A. Nifo, *op. cit.*, pp. 140-141.

1455 Ce thème de l'*innamoramento* par la renommée (*fama*) sert également de motif central à plusieurs nouvelles du *Décameron* de Boccace (cf. notamment I, 5 et IV, 4).

1456 Nifo renvoie ici à sa définition, dans le même chapitre, de la jouissance comme « repos dans le voluptueux et l'agréable pour soi ».

Ainsi un père ne pourra-t-il jouir de ses beaux enfants, ni un saint de belles jeunes filles, sans désir charnel, à moins, peut-être d'un miracle divin.¹⁴⁵⁷

La question générale posée par Nifo en tête de chapitre – à savoir : l'amour humain peut-il ne pas aboutir à l'amour-désir ? – se trouve en retour modifiée par l'examen et la réponse proposés par l'auteur. En effet, celui-ci procède en se plaçant, contre toute attente, au plan psychophysique et non au plan éthique. Il reprend par le commencement le débat sur la chasteté. Au lieu d'argumenter en faveur d'une impossibilité morale, c'est-à-dire d'un interdit, auquel devrait se confronter la volonté par l'habitude et les bonnes mœurs, il se concentre sur le phénomène physique et psychologique de l'amour. Il met ainsi entre parenthèses les enjeux éthiques, afin de considérer dans toute son étendue ce lien naturel fondamental de l'amour humain avec l'amour-désir, le problème éthique ne pouvant être rigoureusement posé qu'à partir de l'observation de ce tropisme naturel et premier.

d. Parallèle : La Charité de saint Nicolas de Bari

La peinture offrait déjà de longue date le pendant religieux et moralisé de cette étude fondée sur l'observation empirique. Ainsi, dans l'iconographie de « La Charité de saint Nicolas de Bari », les figures du père et celle du saint entourent les trois corps des jeunes filles à la chasteté menacée. Le dispositif de mise à distance varie selon les compositions, du XIV^e au XVI^e siècles, comme le montrent les peintures d'Ambrogio Lorenzetti¹⁴⁵⁸ (ill. 328), Giovanni Francesco da Rimini¹⁴⁵⁹ (ill. 329) et Carlo Portelli da Loro¹⁴⁶⁰ (ill. 330). Avec cette iconographie, inspirée de *La Légende dorée*¹⁴⁶¹, nous quittons le champ des disputes philosophiques pour entrer dans l'espace d'une intimité, socialement et affectivement menacée. Espace privé qui entre en résonance avec la page d'Agostino Nifo. Il n'est d'ailleurs peut-être pas incongru de penser que ce type de représentation largement diffusé ait pu fonctionner au titre d'image implicite, à l'arrière-plan d'un texte qui relie, dans une même phrase, les figures du père et du saint, figures emblématiques de la chasteté filiale et religieuse.

L'histoire de ce saint très populaire, originaire de Patras en Grèce, dont les reliques auraient été rapportées à Bari en 1087¹⁴⁶², a donné lieu à de nombreuses peintures, dont nous présentons trois jalons du XIV^e au XVI^e siècles. Le temps d'un parallèle, arrêtons-nous un instant sur le dispositif formel et spatial qui se répète et varie d'une œuvre à l'autre. L'amour-désir est à chaque fois doublement mis à distance. L'amour paternel et la charité du saint ne glissent pas vers l'amour-désir grâce à certains dispositifs scéniques : celui du coffre, puis de la chaise pour le père, celui du mur et de la fenêtre pour le saint. Ces motifs évoluent cependant, ainsi que les postures et points de vue adoptés par les différents personnages.

1457 A. Nifo, *De Amore Liber*, éd. cit. (vol. II), chap. XVI, p. 18.

1458 Il s'agit, selon la notice du Louvre, du « fragment du panneau latéral gauche d'un triptyque dont le volet de droite, lui aussi fragmentaire, était certainement *La Charité de saint Martin* (New Haven, Yale University Art Museum). Certains identifient l'élément central avec la *Vierge à l'Enfant entourée d'anges et de saints* de la Pinacoteca Nazionale de Sienne », cf. http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=1286

1459 Peintre connu à Padoue à partir de 1441, mort à Bologne avant 1470. Le cartel du Louvre précise qu'il s'agit de « l'élément de la prédelle d'un retable, à laquelle appartenaient sans doute deux autres panneaux, *Saint Nicolas sauvant trois soldats injustement condamnés à mort* (Paris, Musée Jacquemart-André) et un *Christ au tombeau entre la Vierge et saint Jean l'Évangéliste* (Hanovre, Nierdersächsische Landesgalerie), peut-être aussi un *Miracle de saint Jacques le Majeur* (Rome, Pinacoteca Vaticana). »

cf. http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=1229

1460 Peintre maniériste florentin du XVI^e siècle (c. 1508-1574). La Tribune de l'Art signale que l'œuvre, appartenant aux collections nationales du Royaume-Uni, n'a pas été affecté à un musée en particulier.

cf. http://www.latribunedelart.com/spip.php?page=docbig&id_document=3358

1461 Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, éd. cit., chap. III, Saint Nicolas, évêque et confesseur, §1, pp. 55-56.

1462 Jacques de Voragine, *op. cit.*, p. 61.

La peinture d'Ambrogio Lorenzetti (ill. 328) amplifie et transpose picturalement la description très elliptique du texte de Jacques de Voragine. Dans ce récit, saint Nicolas, dont la vie est marquée par une chasteté exemplaire¹⁴⁶³, accomplit sa première œuvre de charité en employant ses grandes richesses, dans l'humilité du secret, à sauver l'un de ses voisins qui « était sur le point, par pauvreté [*ob inopiam*], de livrer ses trois jeunes filles [*tres filias suas uirgines*] à la prostitution [*prostituere cogitur*], afin de vivre de ce que rapporterait leur débauche »¹⁴⁶⁴. La suite du texte ne donne que très peu d'indications scéniques : saint Nicolas « eut horreur d'un tel crime, et, enveloppant dans un linge une masse d'or, il la jeta, la nuit, par la fenêtre [*per fenestram nocte*], dans la maison de son voisin, après quoi il s'enfuit sans être vu [*clam iecit clamque*¹⁴⁶⁵ *recessit*] »¹⁴⁶⁶. Grâce à cet or, le voisin prépare le mariage de son aînée, puis – le don nocturne se renouvelant – celui de la seconde et décide enfin de veiller [*vigilare*] pour identifier son sauveur. « Et, comme, peu de jours après, une masse d'or deux fois plus grande encore était lancée dans sa maison, il entendit le bruit qu'elle fit en tombant [*ad cuius sonitum ille excitatur*]¹⁴⁶⁷. Il se mit alors à poursuivre Nicolas qui s'enfuyait, et à le supplier de s'arrêter, afin qu'il pût voir son visage ». Mais saint Nicolas refusant d'être adoré¹⁴⁶⁸ et de tirer une gloire personnelle de la charité, lui impose le secret.

Lorenzetti et ses successeurs reprennent l'élément narratif de la bourse (linge doré) et amplifient le motif de la fenêtre dans le mur en l'articulant à l'espace d'une maison-chambre (munie d'une porte entrouverte dans les autres peintures¹⁴⁶⁹). L'une des cloisons abattue coïncide avec le plan du tableau. La porte de la maison, présente dans les peintures de Giovanni Francesco da Rimini (ill. 329) et de Carlo Portelli da Loro (ill. 330), est à la fois symboliquement gardée par le père et entrouverte par la misère et la menace de prostitution. En creux, elle renvoie également à l'issue heureuse et matrimoniale de l'histoire, connue du spectateur. La nuit est figurée par cet espace même de la chambre à coucher qui s'enrichit de détails au fil des siècles et par les attitudes des personnages à l'intérieur de la pièce. Dans un souci de réalisme historique et de sobriété picturale, toute la famille dort en effet dans la même chambre, mais là où Lorenzetti représentait encore le père couché près de ses filles (au XIV^e siècle), les peintres des siècles suivants préféreront représenter la famille dans un état de veille et des postures assises (ill. 329), voire dans l'attitude étrangement répétée d'une tribu de rêveurs mélancoliques, comme dans l'œuvre attribuée à Carlo Portelli (ill. 330).

Les peintres choisissent le moment initial de l'histoire, où saint Nicolas s'apprête à jeter pour la première fois l'or salvateur. Mais les attitudes variées des trois filles servent de jalons narratifs à la peinture simultanée de l'histoire. Chez Lorenzetti, l'une des jeunes filles, toutes couvertes de bonnets immaculés, s'éveille déjà un sourire aux lèvres. Dans la peinture de Giovanni Francesco da Rimini, le motif du métier à coudre suggère peut-être que l'une des jeunes filles garde espoir et se prépare malgré tout au mariage, pendant que l'aînée ramasse déjà l'or jeté par la fenêtre et que leur

1463 Caractéristique du saint qui mortifie son corps, passe ses nuits en prières et fuit toute compagnie féminine (Jacques de Voragine, *op. cit.*, p. 58, épisode de la « Diane impudique »). C'est également le signe miraculeux de sa vocation dès l'enfance : « Ses parents, après l'avoir enfanté dans la fleur de l'âge, s'abstinrent ensuite de tout contact charnel. [...] et, durant toute son enfance, il ne prenait le sein que deux fois par semaine, le mercredi et le vendredi. Dans sa jeunesse, évitant les plaisirs lascifs de ses compagnons, il fréquentait les églises » (*op. cit.*, p. 55).

1464 Jacques de Voragine, *op. cit.*, p. 56.

1465 Iacopo da Varazze, *Legenda aurea*, éd. cit., vol. 1, p. 44. Le texte original latin insiste, par la répétition de l'adverbe *clam*, sur le secret de l'action, à travers ses deux moments : le don et la fuite.

1466 J. de Voragine, *op. cit.*, p. 56.

1467 I. da Varazze, *op. cit.*, vol. 1, p. 44. Le père (assoupi) a été réveillé par le bruit de l'or tombé sur le sol.

1468 L'homme « se prosternant devant lui, [...] voulait lui baiser les pieds », *op. cit.*, p. 56.

1469 La porte, vers laquelle le père tourne la tête, est équilibrée chez Giovanni Francesco da Rimini, par le portail ouvert du jardin. La fonction de ce jardin n'est pas seulement narrative, mais aussi symbolique dans la mesure où le jardin ouvert inverse le motif virginal bien connu de l'*hortus conclusus* : la porte est entrebâillée, une menace pèse sur la virginité des trois filles, mais seul le saint entre. Le portail du jardin n'ouvre d'ailleurs que sur un deuxième jardin aux murs clos, le saint apparaît comme le recours de la chasteté.

cadette demeure pour le moment endormie, à demi couchée sur le lit. Cette figure rattachée au lit et, par là, symboliquement liée à l'espace familial et à l'autorité paternelle, concrétise, par son mouvement d'abandon au sommeil, la menace de prostitution qui inquiète le père. Elle réapparaît dans la pose d'une mélancolique au pied nu, vêtue de jaune, encore accoudée au lit, dans la peinture de Carlo Portelli. Celui-ci reprend également le motif du nécessaire à coudre, mais cette fois-ci la seconde fille vient d'abandonner son ouvrage pour succomber elle aussi à une mélancolie triste ou rêveuse¹⁴⁷⁰. L'aînée, assise sur le sol comme la seconde, tourne le visage dans une torsion difficile à tenir en dormant, mais semble elle aussi plongée dans une songerie vague. Le chandelier allumé près d'elle – allusion probable au motif évangélique de la lampe allumée des vierges sages – et l'éclat de lumière tombant par la fenêtre sur son dos donnent à la scène l'atmosphère d'une veillée spirituelle. Le père trône dans un fauteuil sculpté, gardien assoupi d'une porte béante et noire de menaces.

La figure du saint évolue également, au gré de nuances plus fines affectant son vêtement, son geste et sa posture. La configuration du saint à la fenêtre change de manière singulière et significative d'un peintre à l'autre. Chez Lorenzetti, ce n'est pas seulement la cloison qui sépare le saint de la chambre à coucher, mais aussi la hauteur de la fenêtre, obligeant ce dernier à se hisser sur la pointe des pieds pour jeter l'or dans la chambre. Autrement dit, la séparation du mur et la hauteur de la fenêtre font doublement obstacle au glissement éventuel de l'amour-charité en amour-désir. Tous les sens du saint (sauf, à la limite, l'ouïe) sont ainsi retranchés hors de la chambre et cloisonnés par ce dispositif. Lorenzetti résout par là le problème de composition que le récit de Voragine ne pouvait manquer de poser aux peintres : comment figurer, la nuit, le saint à la fenêtre d'une maison, dans laquelle dorment trois jeunes filles et leur père, sans peindre le saint dans la position inacceptable du voyeur ? D'ailleurs, la mention explicite de Voragine au sujet de l'acte de saint Nicolas portait seulement sur le secret d'une action accomplie – *clam iecit, clamque recessit* – « sans être vu »¹⁴⁷¹. L'invention de Lorenzetti n'est pas reprise par Giovanni Francesco da Rimini. Elle semble même à l'origine d'une méprise¹⁴⁷² : saint Nicolas prend appui sur un dénivelé au seuil du mur, mais s'il se hisse jusqu'à la fenêtre, ce n'est plus pour lancer l'or à bout de bras mais pour contempler la scène à loisir, de l'extérieur et sans être vu. Le dispositif imaginé par Carlo Portelli sauve les apparences : la fenêtre est presque à la hauteur du visage de saint Nicolas, mais elle est grillagée. Cette connotation carcérale ajoute un élément d'oppression à la misère d'un lieu jadis richement meublé (indices de la sculpture et du chandelier sur la table) et à la menace de prostitution à venir. Elle contribue également à décharger le potentiel érotique d'une telle configuration : le saint à la hauteur de la fenêtre grillagée apparaît non plus dans la posture d'un éventuel voyeur, mais dans celle d'un charitable ami venu visiter et sauver ces prisonniers de la misère et de la tentation.

Ce parallèle, motivé par l'étude de Nifo, permet d'observer l'évolution d'une iconographie de la chasteté, mise en péril par les éléments de l'histoire elle-même (le secret, la nuit et la fenêtre), et les différentes inventions proposées par les peintres pour résoudre ces problèmes et présenter une composition moins équivoque. Le cloisonnement des sens du saint (qui ne voit rien) et la séparation de la couche commune et du coffre permettent à Lorenzetti de tenir les deux hommes à distance des trois femmes allongées et presque toutes endormies. Giovanni Francesco da Rimini temporalise en revanche davantage la scène à travers les mouvements des jeunes filles, ce faisant il place saint Nicolas dans la posture ambiguë du donateur charitable et du voyeur commodément installé. Mais en contrepartie les jeunes filles ne dorment plus, à l'exception de la cadette, assise plutôt qu'étendue sur le lit. Le père, éloigné sur sa chaise, détourne le regard. Enfin, Carlo Portelli donne aux figures familiales des poses mélancoliques, bien éloignées du sommeil ordinaire représenté par Lorenzetti :

1470 La statuette à peine voilée dans la niche évoque par ses courbes féminines et nues la figure d'une déesse païenne – Vénus ou la « Diane impudique » de la *Légende dorée* (*op. cit.*, p. 58) – et la menace de prostitution.

1471 Jacques de Voragine, *op. cit.*, p. 56.

1472 Si Giovanni Francesco da Rimini a bien eu connaissance de l'œuvre de Lorenzetti, ce qui reste une supposition.

deux des trois filles sont assises par terre, à l'autre bout de la pièce, loin du lit commun, sans doute désuet à l'époque. Le père, mis à distance, siège quoiqu'endormi dans un fauteuil de maître et de gardien, et le saint entrevoit à peine à travers les barreaux de la fenêtre grillagée cette famille encore pieuse que la misère plonge dans l'affliction et risque d'induire en tentation. La statue vénusienne et l'ouvrage à l'abandon suggèrent cette menace que le bougeoir allumé, symbole possible d'une foi vigilante et de la présence divine, éloigne encore. En creux, la proximité tactile du corps de la dormeuse et la vision (« sans être vu ») de celle-ci apparaissent comme les lignes potentielles d'une composition érotique et propice au glissement de l'amour humain vers l'amour-désir. Ce sont ces lignes de faille que les écrivains, trattatistes et poètes de la Renaissance, inspirés par le néoplatonisme de Ficin, vont continuer à travailler jusqu'à ébranler le temple de l'amour « platonique », sans destruction apparente de l'édifice, mais non sans de profondes altérations.

3. Variations et transgressions

a. De Castiglione à Patrizi : le problème du baiser

« L'âme de l'amant, dans le baiser, vient aux lèvres
Puis s'en va comme si elle devait passer dans l'aimé »¹⁴⁷³

Parmi les reprises originales du *De Amore*, le livre IV du *Courtisan* de Baldassare Castiglione allie à un discours apparemment orthodoxe une casuistique subtile aboutissant à la permission du baiser. Celle-ci est finalement accordée par Pietro Bembo¹⁴⁷⁴ (porte-parole fictif de Castiglione) à son interlocuteur, le vieux seigneur Morello, déçu par l'idéalisation de l'amour chanté par Julien le Magnifique et Bembo lui-même. Morello, non sans un certain effet de comique, refuse de se contenter de la beauté chaste et idéale décrite par les néoplatoniciens, lien unissant le monde terrestre à la sphère angélique et céleste. Il refuse également le partage des sens inférieurs et supérieurs, repoussant les frustrations auxquelles conduisent l'écoute et la vision exclusives de la beauté féminine. « Engendrer la beauté dans la beauté », dit le seigneur Morello, « ce serait concrètement engendrer un bel enfant en une belle femme »¹⁴⁷⁵. Le vieux courtisan rejette le chaste amour du père ou du saint.

Contre toute attente, Bembo cesse de contrarier les protestations de Morello et, par un tour de force rhétorique, montre que la thèse néoplatonicienne permet, grâce à l'idéalisation de l'amour, d'accorder certains plaisirs comme celui du baiser, non au jeune homme mais bien à l'homme d'âge mûr. Par cette réponse, Bembo prétend ne rien céder à la requête charnelle du vieux courtisan mais le satisfait pourtant, en posant deux principes physiologiques et métaphysiques à la base de son raisonnement. D'une part la vieillesse opère un détachement naturel des sens qui renforce le regard intellectuel tandis que s'affaiblit le regard sensible, ce détachement facilitant la contemplation. D'autre part la bouche, source des paroles et du « souffle intérieur » qui expriment la vie de l'âme, devient par le baiser le lieu d'une union intime, non des corps, mais des âmes. Le second principe requiert toutefois le premier, afin que l'union du baiser ne soit pas illusoirement rattachée aux corps et aux sens qui n'en sont que l'occasion. C'est pourquoi, selon ledit Bembo, la dame aimée accordera davantage ses baisers à un amant plus âgé, mieux à même d'en saisir la valeur spirituelle.

Celui-ci « prend plaisir à unir par le baiser sa bouche à celle de la femme aimée, non pas parce qu'il est poussé par aucun désir déshonnête, mais parce qu'il sent que ce lien ouvre une entrée aux âmes, qui, attirées par le désir l'une de l'autre, s'écoulent alternativement l'une dans le corps de l'autre, et se mêlent si bien ensemble, que chacun d'eux a deux âmes, et qu'une seule, ainsi composée de ces deux, gouverne pour ainsi dire deux corps. Aussi peut-on dire que le baiser est

1473 Distique sur le baiser d'Agathon, attribué à Platon par Diogène Laërce dans ses *Vies, doctrines et sentences des Philosophes illustres*, III, 32.

1474 Personnage fictif renvoyant à l'auteur réel du roman néoplatonicien *Les Azolains* (Venise, Nicolò Zoppino, 1522).

1475 Baldassare Castiglione, *Le Livre du Courtisan / Il libro del Cortegiano*, éd. cit., L. IV, chap. LXIII, p. 393.

plutôt une conjonction de l'âme que du corps, parce qu'il a tant de force sur l'âme qu'il l'attire à soi et la sépare en quelque sorte du corps »¹⁴⁷⁶. Et Bembo de citer, à l'appui de sa théorie, le vers attribué à Platon selon lequel « en embrassant, l'âme [de l'amant] lui vient aux lèvres pour sortir de son corps » et le fameux verset du *Cantique des Cantiques* – « qu'il me baise du baiser de sa bouche » –, arguments d'autorité en faveur d'une mystique du baiser. Subrepticement, les sens inférieurs retrouvent ici le rôle de médiateurs privilégiés, quoique circonstanciés, de l'amour divin. Implicitement sollicités par le baiser, les sens de l'odorat, du tact et du goût ouvrent une voie de traverse à l'extase de l'âme. L'inflexion significative, introduite par ce best-seller de l'époque dans les mœurs des cours européennes, ne constitue pas un *hapax* dans le paysage littéraire et philosophique. Souvenons-nous des critiques d'Agostino Nifo. Proche de Nifo par sa reprise d'Aristote, Francesco Patrizi subvertit la doctrine ficinienne de l'amour dans un dialogue plus léger, à la manière socratique, intitulé *Delfino overo del bacio*¹⁴⁷⁷ (1560). Dans ce dialogue, Patrizi reprend pourtant à son compte la théorie astrologique de l'affinité des âmes, fondement idéal de la reconnaissance amoureuse, ainsi que la théorie physiologique et médicale, provenant de Galien, sur l'envoûtement provoqué par un regard d'autant plus fascinant, qu'il est chargé d'esprits (*spiriti*) empoisonnés. Agostino Nifo rejetait, pour sa part, ces deux théories. En les assumant à nouveaux frais dans sa théorie du baiser, Patrizi ne fabrique pas seulement un objet divertissant mais aussi un véritable cheval de Troie, menace latente introduite au cœur de la cité néoplatonicienne. Il radicalise la thèse physiologique de la fascination qu'il lie positivement à celle de la reconnaissance astrale – comme le feront également les poètes de la Renaissance.

Patrizi montre qu'en bonne logique, les pores de la peau et l'échange humoral permettent une compénétration plus intime et profonde de ces mêmes esprits. Si nous n'étions que de purs esprits, l'image de la beauté rencontrée, aussitôt gravée dans la mémoire, suffirait à nourrir l'amour de la beauté. Mais, le *De Amore* présente ici une faille qu'exploite Patrizi. Cet instant unique ne suffit pas à satisfaire l'amour et requiert de fréquentes rencontres, renouvelant le bonheur des retrouvailles astrales. Or, ce sont les caresses et surtout le baiser, avec succion et avec la langue, non du bout des lèvres, qui permettent un plus grand échange d'esprits et assurent la compénétration des âmes, jumelles par leur ascendance astrale, à travers la fusion des humeurs et l'afflux puissant des esprits. Patrizi procède ainsi à un renversement radical des valeurs ficiniennes, à l'intérieur de l'édifice néoplatonicien, en faisant des sens inférieurs – l'odorat, le toucher et le goût – les médiateurs privilégiés de l'union amoureuse des âmes accordées par les étoiles. Comme le remarque Laurens, sur ce « point capital, Patrizi, rejoignant Nifo, conteste la division ficinienne des amours qui mutile l'homme en rapportant à l'amour bestial tout ce qui relève des trois sens dits inférieurs : pour lui, comme pour Nifo, les cinq sens participent à titre égal de la noblesse de l'amour humain pleinement réhabilité, à mi-distance de l'amour bestial et de l'amour divin »¹⁴⁷⁸.

b. La poésie néoplatonicienne française : le problème du regard

L'échange du regard apparaît comme le lieu privilégié de l'*innamoramento*. Cette apparente évidence – lieu commun du « coup de foudre » amoureux – trouve sa source dans la théorie antique, médiévale et renaissance de la fascination. Chez Marsile Ficin, nous l'avons vu, la fascination permet la contamination de l'amour pathologique par le regard et fait tomber les amants dans ce pseudo-amour qu'est l'amour bestial. La splendeur harmonieuse du corps ne sollicite pas nécessairement l'échange du regard mais procède d'une vision déséquilibrée où l'un rayonne et illumine l'autre de sa beauté. Cette séparation abstraite contraint le philosophe à des remarques embarrassées au sujet de la vision, *medium* ambigu, propice à l'épiphanie de l'amour divin comme à l'épidémie de la « rage » bestiale.

1476 B. Castiglione, *op. cit.*, L. IV, chap. LXIV, pp. 394-395.

1477 Francesco Patrizi, *Du baiser* (1560), traduction de Sylvie Laurens Aubry, Paris, Les Belles Lettres, 2002.

1478 Pierre Laurens, dans son Introduction au *De Amore*, éd. cit., p. LXIX.

La poésie néoplatonicienne de la Renaissance¹⁴⁷⁹ s'engouffre dans ce paradoxe. Ainsi, même chez ce poète-philosophe qu'est Maurice Scève, le regard de l'aimée idéale (Délie, anagramme de l'Idée) respandit d'une lumière divine sacrant Délie « Idole de (s)a vie ». Et pourtant, dès ce premier poème qui ouvre le recueil, ce regard est comparé à la force fatale et prodigieuse exercée par le monstre même de la fascination : « Mon Basilique en sa poignant'vue/ Perçant Corps, Cœur et Raison dépourvue,/ Vint pénétrer en l'Âme de mon Âme »¹⁴⁸⁰. De même, Antoine Héroët commence son *Blason de l'œil* (1535)¹⁴⁸¹ par deux « versets » poétiques invoquant l'œil divin de sa dame : « Œil, non pas œil, mais un soleil doré./ Œil comme Dieu de mes yeux honorés ». Le poème s'achève sur la figure de l'archer amoureux et l'idée néoplatonicienne de la reconnaissance – « Par Cupidon que vous avez tout nu,/ Et par son arc qu'en vous ai reconnu » – mêlées à la présence étrange du poison de l'amour qui fascine : « Par la beauté de celle que savez,/ Par le venin que vous me réservez »¹⁴⁸². Contre toute attente, la maladie amoureuse mélange ses accents à ceux de l'amour divin, ouvrant la philosophie de Marsile Ficin à un devenir-poétique équivoque. Dans *L'Olive*, Joachim du Bellay compare le rayon du regard au trait d'une flèche qui blesse – « Ces yeux le trait, qui me transperce l'âme » – et provoque une maladie sans rémission : « Pour briser donc, pour éteindre, et guérir./ Ce dur lien, cette ardeur, cette plaie,/ Je ne quiers fer, liqueur ni médecine » (sonnet X)¹⁴⁸³. Cette passion convertit la liberté du poète en irrésistible aspiration vers la Beauté idéale : « Là, est le bien que tout esprit désire,/ Là le repos où tout le monde aspire,/ Là, est l'amour, là, le plaisir encore.// Là, ô mon âme au plus haut ciel guidée !/ Tu y pourras reconnaître l'Idée/ De la beauté, qu'en ce monde j'adore » (sonnet CXIII)¹⁴⁸⁴. Ainsi « l'heureux objet, qui [l']a fait malheureux »¹⁴⁸⁵ manifeste en ce monde sensible la splendeur de l'Idée suprasensible du Beau et du Bien. Cet objet fascine et respandit, il passionne et altère autant qu'il élève et transcende. L'on retrouve cette étrange fusion jusque chez Ronsard, que Festugière place en marge de l'influence néoplatonicienne, par rapport aux autres poètes de la Renaissance française. Ainsi dans le sonnet XXVI des *Amours*, Ronsard évoque cette dualité du regard qui ôte la vie pour (donner) l'éternité : « Car cet œil brun qui vint premier éteindre/ Le jour des miens, les sut si bien atteindre/ Qu'autre œil jamais n'en sera le vainqueur.// Et quand la mort m'aura la vie ôtée,/ Encor là-bas je veux aimer l'Idée/ De ces beaux yeux que j'ai fichés au cœur. »¹⁴⁸⁶

Cette étude exigerait de plus amples développements, mais il s'agit pour nous d'une digression. Elle met au jour les zones délicates de la théorie ficinienne, zones propices aux malentendus et aux refontes créatrices. La poésie renaissante française puise effectivement à la doctrine de Ficin, plus ou moins directement comme le montre Festugière, mais elle le fait de manière inventive, c'est-à-dire par une reprise créatrice propre à l'*inventio*. En effet, à travers cette fusion des théories de la splendeur et de la fascination, elle garde et amplifie la pensée du regard amoureux héritée en partie de la poésie courtoise et du *dolce stil novo*¹⁴⁸⁷.

Le partage des sens (inférieurs ou supérieurs) et la distinction des regards (le fascinant

1479 Cf. Jean Festugière, *La philosophie de l'amour de Marsile Ficin et son influence sur la littérature française au XVI^e siècle*, Paris, Vrin, 1941.

1480 Maurice Scève, *Délie, objet de plus haute vertu*, I ; in : *Anthologie de la poésie française du XVI^e siècle*, Paris, Gallimard, 2005 ; p. 151.

1481 Antoine Héroët, *L'Œil*, in : *Anthologie de la poésie française du XVI^e siècle*, éd. cit., pp. 176-177. Antoine Héroët (1492-1568), futur évêque de Digne (de 1552 jusqu'à sa mort), alors jeune poète, participe avec ce poème au concours lancé en 1535 par Marot. L'année suivante, à la demande de Marguerite de Navarre, il propose une paraphrase du *Banquet* de Platon, intitulée *L'Androgyne*, puis tout en assimilant les théories néoplatoniciennes, il prend en 1542 la défense des femmes (dans la querelle des Amies) avec son recueil *La Parfaite Amie*.

1482 Antoine Héroët, *op. cit.*, pp. 176-177.

1483 Joachim du Bellay, *L'Olive*, X, in : *Anthologie de la poésie française de la Renaissance*, éd. cit., p. 240.

1484 Joachim du Bellay, *op. cit.*, p. 241. Mais il faut préciser que cet envol néoplatonicien fait suite, dans le même sonnet, à l'aveu d'un goût inexplicable, et sans doute mélancolique, pour « l'obscur de notre jour », c'est-à-dire la nuit mais aussi, par métaphore, l'aspect éphémère, « périssable », de « toute chose née ».

1485 Joachim du Bellay, *op. cit.*, p. 240.

1486 Pierre de Ronsard, *Les Amours*, XXVI, in : *Anthologie de la poésie française de la Renaissance*, p. 279.

1487 Cf. Giorgio Agamben, *Stanze, Parole et fantasme dans la culture occidentale*, Paris, Rivages, 1998.

contre le resplendissant) constituent, rétrospectivement, les « zones de faille » de la philosophie néoplatonicienne de l'amour et du beau. Les arts visuels, et plus particulièrement la peinture, travaillent et bouleversent également ces zones d'ombre où la vue prétend s'affranchir du toucher et la vision amoureuse de la passion sexuelle.

c. « *Cimone et Efigenia* » : vers l'ambiguïté picturale

Les poètes comprennent donc la « nouvelle philosophie de l'amour » au-delà de son contenu rigoureux et, décuplant la mystique de la lumière propre à la théorie ficinienne, ils unissent dans un même processus dynamique les thèses positives et négatives des livres VI et VII du *De Amore*, celle de l'amour divin (et de l'amour humain) lié à la reconnaissance astrale de la beauté idéale et celle, médicale et physiologique, de la fascination bestiale autant que « spirituelle » (c'est-à-dire chargée de *spiritus*), passant par le « trait » du regard, rayon ou venin. L'amour devient ainsi un mal nécessaire et heureux, une épreuve à souffrir, pour parvenir à la contemplation idéale. Cette poétique néoplatonicienne du regard conduit certains écrivains à des variations singulières. C'est le cas de Symphorien Champier, écrivain lyonnais qui reprend, sur un mode néoplatonicien, l'une des nouvelles de Boccace dans sa *Nef des dames vertueuses*.

Il s'agit de la nouvelle inaugurale de la cinquième journée du *Decameron*¹⁴⁸⁸, narrée par Panfile à l'auditoire assemblé près de la fontaine devant le trône de la reine Fiammette. Cette nouvelle, intitulée « l'éducation sentimentale », ouvre la série des histoires aux fins heureuses. En l'occurrence, c'est une rencontre amoureuse qui permet à Cimone de sortir de son état premier de sauvagerie pour accéder au rang d'homme civilisé et d'amant courtois. La nouvelle de Boccace n'est cependant pas exempte de cruauté et l'éducation sentimentale dudit Cimone passe par des gestes d'une paradoxale barbarie. Ces ambiguïtés disparaissent dans la version française et néoplatonicienne qu'en donne Symphorien Champier, dans la deuxième histoire du Livre IV de *La Nef des dames vertueuses*¹⁴⁸⁹. Festugière y voit même « la première histoire romanesque en langue française où se révèle l'influence de Marsile Ficin »¹⁴⁹⁰. En effet, le conte de Boccace semble se prêter favorablement à une telle reprise. La vue même du corps splendide d'Efigenia opère l'impensable conversion d'un homme inculte (incapable même de parler) au rang de chevalier courtois et de lettré accompli. Après de multiples péripéties, le couple se mariera et vivra heureux. Revenons sur le moment de la découverte du corps d'Efigenia, offert *dans son sommeil* au regard de Cimone et source de sa conversion inattendue.

Dans la nouvelle de Boccace, Cimone apparaît comme un être humain tombé depuis sa naissance dans un état de bestialité, et qui ne possède d'humain que son apparence extérieure. « Il n'avait jamais pu apprendre une lettre, ni recevoir un semblant d'éducation, sa voix restait informe et rauque, et ses manières étaient plutôt celles d'un animal que d'un homme. Bien que son vrai nom fut Galeso, tout le monde, par dérision, l'appelait donc Cimone, ce qui dans la langue du pays, signifie à peu près « grosse brute »¹⁴⁹¹. Son père l'affecte donc au travail des champs. C'est au cours d'une promenade dans la campagne, un jour de mai passé midi, que Cimone « son bâton sur l'épaule » découvre, au détour d'un agréable bosquet, Efigenia endormie sur une clairière près d'une fontaine. La dormeuse au corps resplendissant apparaît, telle une nymphe, dans ce *locus amoenus* propice à la découverte amoureuse. Citons le passage en entier :

Cimone (...) entra dans un petit bois (...). Ainsi cheminant, guidé par son destin [*si come la sua fortuna il vi guidò*], il arriva dans une prairie qu'entouraient de hautes futaies. Sur l'un des côtés, se trouvait une merveilleuse fontaine d'eau fraîche [*una bellissima fontana e fredda*] et, tout

1488 Boccace, *Decameron*, trad. Christian Bec, Paris, Librairie Générale Française, 2011 ; V, 1.

1489 Symphorien Champier, *La Nef des dames vertueuses*, éd. critique par Judy Rem, Honoré Champion éditeur, Paris, 2007, Livre IV, deuxième histoire, pp. 238-242.

1490 Festugière, *op. cit.*, p. 71.

1491 Boccace, *op. cit.*, p. 415.

auprès, il vit sur l'herbe une très belle jeune fille qui dormait [*vide sopra il verde prato dormire una bellissima giovane*], vêtue d'une robe si légère [*un vestimento indosso tanto sottile*] qu'elle ne dissimulait presque rien de sa blanche nudité [*che quasi niente delle candide carni nasconde*]; à partir de la taille [*cintura*] elle était également voilée d'une couverture fine et immaculée [*coperta d'una corte bianchissima e sottile*]. À ses pieds dormaient aussi deux femmes et un homme qui étaient ses serviteurs.

Quand Cimone aperçut cette jeune fille, comme s'il n'avait jamais vu apparence de femme [*forma di femina*], il s'arrêta, appuyé sur son bâton [*fermatosi sopra il suo bastone*], et, rempli d'admiration [*ammirazione*], il se mit à la contempler [*riguardare*] en silence. Alors, dans son âme grossière [*rozzo petto*] où, en dépit de mille leçons [*per mille ammaestramenti*], n'avait pu pénétrer la moindre impression de plaisir délicat [*alcuna impressione di cittadinesco piacere*], il sentit s'éveiller une pensée [*sentí destarsi un pensiero*]. Dans son esprit obtus et rude [*materiale e grossa mente*], il se disait que cette jeune fille était la plus belle créature que jamais aucun mortel ait pu voir [*gli ragionava costei essere la piú bella cosa che già mai per alcun vivente veduta fosse*]. Puis il commença à examiner les différentes parties de sa personne [*distinguer le parti di lei*], admirant les cheveux, qu'il estimait être d'or [*lodando i capelli, li quali d'oro estimava*], le front, le nez, la bouche, le cou et les bras [*la fronte, il naso e la bocca, la gola e le braccia*], et davantage la poitrine, encore peu développée [*e sommamente il petto, poco ancora rilevato*]. De paysan devenu juge de beauté [*di lavoratore, di bellezza subitamente giudice divenuto*], il désirait ardemment voir ses yeux [*sommamente desiderava di veder gli occhi*] qu'elle tenait clos, appesantis par un profond sommeil [*li quali ella da alto sonno gravati teneva chiusi*], et il eut plusieurs fois envie de la réveiller, afin de les voir [*per vedergli piú volte ebbe volontà di destarla*]. Mais, comme elle lui semblait infiniment plus belle que toutes les autres femmes qu'il avait jusqu'alors aperçues, il se demandait si elle n'était pas quelque déesse [*dubitava non fosse alcuna dea*]. Dans la mesure de son entendement [*e pur tanto di sentimento avea*], il estimait les choses divines plus dignes de respect que celles du monde [*egli giudicava le divine cose essere di piú reverenza degne che le mondane*]; aussi retenait-il son envie [*si riteneva*], attendant qu'elle s'éveillât d'elle-même [*aspettando che da se medesima si svegliasse*]. Bien que l'attente lui parût fort longue [*lo 'ndugio gli paresse troppo*], absorbé par un plaisir inconnu [*da non usato piacer preso*], il ne se résignait pas à s'en aller [*non si sapeva partire*].¹⁴⁹²

A son réveil, Iphigénie étonnée interroge Cimone sur le motif de sa présence. Celui-ci ne lui répond rien mais, voyant les yeux ouverts d'Efígenia, « il se mit à les contempler et de ces yeux, lui semblait-il, émanait une douceur qui le remplissait d'une joie jamais éprouvée encore. La jeune fille commença à craindre que cette insistance du regard n'amenât ce garçon grossier à quelque geste outrageant »¹⁴⁹³. Après avoir appelé ses gens, Efígenia retourne rapidement chez elle, raccompagnée malgré son refus par Cimone, dont le cœur est désormais transpercé par « la flèche d'Amour ». Celui-ci réclame ensuite à son père les vêtements et les enseignements qui feront de lui un homme cultivé, digne d'épouser Iphigénie. Pourtant, devenu « très savant en philosophie »¹⁴⁹⁴, Cimone ne se privera pas de verser le sang pour enlever à deux reprises l'élue de son cœur, plus ou moins consentante.

La nouvelle de Boccace montre, non sans ambiguïté, que l'amour éduque et civilise. La magie de l'amour transforme en un instant le rustre Cimone en prince philosophe, urbain et courtois, mais aussi – loin du *principe azzuro* des contes de fées remaniés – en guerrier sanguinaire¹⁴⁹⁵. Un tel

1492 Boccace, *op. cit.*, pp. 415-416 & Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a cura di Vittore Branca (6^e ed.), Torino, Einaudi, 1987, Giornata V, Novella I, 6-10, pp. 595-596.

1493 Boccace, *op. cit.*, p. 416.

1494 Boccace, *op. cit.*, p. 417.

1495 C'est pourquoi, il nous semble difficile de suivre entièrement Ruvoldt dans son interprétation. Le portrait civilisateur de l'amour n'est pas dénué d'ombre et d'ironie dans le conte de Boccace. Le parfait gentilhomme que Cimone devient n'est que l'ancêtre du « connaisseur » et parfait « courtisan » décrit par Castiglione, les deux figures

enchantement n'en mesure pas moins le pouvoir de l'amour à l'immédiateté fulgurante de sa capacité d'éveil. La noblesse latente de Cimone est en un instant divinement réveillée. Malgré son apparente sauvagerie, deux principes « en germe » chez Cimone trouvent ainsi leur prodigieux accomplissement : sa noble ascendance et son obscur respect des « choses divines » [*le divine cose*]. Ainsi, la seule vision d'Efigenia révèle Cimone à sa véritable nature. Éveil d'autant plus paradoxale qu'il a pour cause une femme endormie. En ce sens, un tel récit pourrait avoir nourri l'une des thèses inaugurales du *De Amore* (I, 4) sur « l'utilité de l'amour ». Il transparaît du moins en filigrane dans le texte de Ficin :

Mais cela même qu'une quasi infinité de lois et de sciences [*innumerabilis (...) leges et artes*] n'obtiennent qu'à grand peine au bout d'un temps très long, l'amour à lui tout seul l'accomplit en un instant [*amor ipse unus breui tempore perficit*].¹⁴⁹⁶

L'*innamoramento* et la conversion de Cimone procèdent en deux temps : à la vision équivoque du corps à peine voilé d'Efigenia, succède l'échange décisif du regard. Dans une progression graduelle, l'éclat divin du corps d'Efigenia, rehaussé par les voiles transparents qui l'apparentent aux Grâces¹⁴⁹⁷, accomplit son pouvoir de transformation amoureuse par la flèche que lancent ses yeux ouverts. À la vue de la belle Efigenia, le rude paysan devient juge de beauté : *di lavoratore, di bellezza subitamente giudice divenuto*. Son regard s'attarde sur chacun des traits de la belle – cheveux d'or, front, nez, bouche, gorge, bras et poitrine juvénile¹⁴⁹⁸ – jusqu'aux paupières closes, valorisant ainsi la partie supérieure du corps. Le désir de Cimone se concentre sur ce regard absent qu'il n'ose susciter de crainte d'offenser quelque divinité. L'admiration le retient dans l'état contemplatif du spectateur. Ainsi, comme l'explique Ruvoldt, le sommeil de la dame déplace le désir sans en détruire la charge sexuelle : la contemplation commence par un éveil érotique¹⁴⁹⁹.

Les différentes illustrations des manuscrits du *Decamerone* mettent en avant l'effet civilisateur de l'histoire (ill. 331). Le corps d'Efigenia est entièrement vêtu ou voilé. La dormeuse s'accoude sur son bras gauche dans la posture du rêveur, près d'une fontaine carrée au centre d'une clairière. Cimone l'observe, appuyé sur son gourdin, à une distance respectueuse. L'on peut en discerner une version analogue dans l'un des bas-reliefs (sculpture feinte) de l'architrave qui structure et décore la scène de la *Calomnie d'Apelle* (ill. 332). Le corps de la dormeuse s'allonge au sol dans une cambrure plus affirmée. La vision frontale de la scène connote de manière plus ambiguë le regard de Cimone. Le paysan surplombe la noble dame, la main en visière au-dessus des yeux comme dans la précédente miniature. Mais la ligne oblique de son regard semble tomber au centre du corps, valorisant les parties inférieures du corps plus que le visage ou l'œil absent. L'image nous place dans l'instant d'un regard qui dure et qu'elle prolonge indéfiniment, sans déterminer la nature du ravissement en question : contemplative ou voluptueuse, extatique ou violente ?

Dans *La Nef des dames vertueuses* (1503)¹⁵⁰⁰, Symphorien Champier idéalise la fable et la convertit aux principes néoplatoniciens de l'amour divin¹⁵⁰¹. Ainsi la « belle fille » apparaît « jeune plaine de beauté et faconde habillée de robes riches délyées et le lin si deslyé qu'on pouvoit voir la char comme une rose au dessoubz »¹⁵⁰². L'érotisme se métaphorise à travers une étoffe dont la

ne se recouvrent pas sans reste comme le prétend l'auteur, sinon peut-être dans la version néoplatonicienne qu'en donne Symphorien Champier, cf. *infra*.

1496 M. Ficin, *De Amore*, I, 3, pp. 14-15.

1497 Sur le motif du voile transparent comme attribut des Grâces, cf. M. Ruvoldt, *op. cit.*, p. 101. L'auteur renvoie à Sénèque, *De beneficiis*, 1.3.2, 14 et au *De Pictura* d'Alberti, ainsi qu'au *Printemps* de Botticelli.

1498 Ruvoldt voit dans cette liste d'attributs les signes d'une beauté pétrarquiste.

1499 M. Ruvoldt, *op. cit.*, p. 102.

1500 Symphorien Champier, *op. cit.*, pp. 238-242.

1501 Les analyses de Ruvoldt conviennent davantage à la version de Champier où le désir mène Cymon sur l'échelle de l'ascension intérieure et transforme une sensation physique en instrument des lumières intellectuelles et mystiques.

1502 Symphorien Champier, *op. cit.*, p. 239. De même, le portrait de Cymon est adouci et ennobli par avance. Il

blancheur symbolise la pureté. La virginité de la belle est suggérée par le voile qui révèle une rose latente. L'accent n'est pas mis, comme chez Boccace, sur la poitrine à peine formée de la jeune fille mais le narrateur décrit plus uniment « la beaulté et plaisance de sa face et la douceur de sa bouche les yeux le nez les cheveux les mains les bras la poitrine et ses aultres membres si bien formés »¹⁵⁰³. Le corps féminin est ensuite mis à distance par l'expression plus abstraite d'« engin »¹⁵⁰⁴. L'attente et l'échange du regard devient le lieu propre de l'épiphanie amoureuse : « Et pour voir ses yeulx attendit cymon qu'elle se reveilla lors quant elle se fut reveillée et qu'il vit ses yeux si beaulx si plaisans et si attractifs il cuida que se fust une déesse »¹⁵⁰⁵. La morale du conte est radicalement infléchie :

Ce cymon aima d'amour honneste iphigenie et non point par concupiscence charnelle et venerée mais pour la beaulté de sa personne et bon maintien et pudicité nonobstant ce qu'il fut brutal et incensé. Car il se miroit en elle en se esmerveillant des œuvres de dieu et de nature pourquoy desira de consumer ses jours avec elle disant en luy qu'il seroit bien heureux s'il pouvoit user sa vie en compaignie si noble et vertueuse comme estoit ephigenie.¹⁵⁰⁶

L'écrivain-philosophe universalise la leçon que l'on peut tirer d'un tel amour. Il faut rechercher la beauté de l'âme avant toutes choses – à travers ou contre celle du corps. La logique de la splendeur se retourne contre celle de la fascination. L'amour se divinise en se purgeant de ses attaches sensuelles :

O vous messeigneurs les amoureux
amés les femmes de telle amour constante et non venerée
querés beaultés de corps par couleurs
de voix par prudamment parler
de l'ame en bien vivant et justement
et qui peult tout trouver comme symon c'est moult digne
et si tu ne peulx trouver les troys¹⁵⁰⁷ soyent les deux¹⁵⁰⁸
et se non les deux soit la tierce de l'ame.
Car c'est la principale et la plus digne beaulté
les deux premieres sont à louer avec la tierce
et sans la tierce se n'est que ombre et sable devant le vent.
Et la tierce peut valoir sans les aultres.
Car en elle est vraye amour laquelle conduit au royaume des vivans.¹⁵⁰⁹

Par un véritable tour de force, la fin édifiante de l'histoire en subvertit l'érotique origine. Ainsi, pour qui n'aurait la chance d'être éduqué sensuellement à l'amour spirituel, à la façon de « Cymon », il convient de privilégier l'âme contre le corps. Seule la beauté spirituelle respandit et repose en elle-même, l'éclat du corps ne recèle à lui seul qu'une ténébreuse poussière. Un tel dualisme occulte le caractère mêlé d'un amour qui prétendait élever depuis l'attraction du sensible.

apparaît tout d'abord sous les traits d'« ung nommé galesus le plus beau de corps et mieulx prins de tous si que ung chescun s'esmerveilloit de sa beaulté. Mais ledit galesus estoit insensé et fol de nature (...) ».

1503 *Ibid.*

1504 *Ibid.*

1505 *Ibid.* Dans le récit de Boccace, l'épiphanie a lieu à partir du corps exposé de la dormeuse, avant qu'elle ne s'éveille et qu'elle n'ouvre les yeux.

1506 Symphorien Champier, *op. cit.*, p. 242. En accord avec le *De Amore*, l'amour véritable et divin (auquel s'ajoute encore la correspondance astrale) se manifeste à travers la métaphore narcissique du miroir. L'amour-maladie procède au contraire à l'aliénation du sujet par la fascination d'un regard qui contamine et dépossède.

1507 C'est-à-dire les trois beautés : visuelle, auditive et spirituelle.

1508 C'est-à-dire celle de l'âme et, au moins, une des deux autres beautés (visuelle ou auditive).

1509 Symphorien Champier, *op. cit.*, p. 238.

Les peintres du XVI^e siècle renforceront au contraire l'ambiguïté du récit de Boccace, en déshabillant davantage Efigenia. Quasi-déesse de l'Amour, l'aimable dame emprunte à la pose de la *Vénus endormie* de Giorgione et à la tradition iconographique d'Ariane abandonnée¹⁵¹⁰. Dans la peinture attribuée à (l'école de) Bonifacio de' Pitati (ill. 333), un drapé voile pudiquement le sexe de l'endormie qui s'abandonne pourtant, les jambes suggestivement écartées, face à Cimone qui s'agenouille et se recueille, les bras croisés sur sa poitrine en signe d'adoration religieuse. Dans la gravure de Jacob Matham (ill. 334), cet emprunt à Giorgione s'accroît de manière radicale. Le geste équivoque de la dormeuse de Dresde, qui laisse errer l'une de ses mains sur son sexe, redouble ici le mouvement d'un voile de pudeur totalement subverti. Le corps nu de la dormeuse se déploie sous le regard charmé de Cimone, dans l'oubli du visage de la belle, couvert d'ombre.

Cette évolution se poursuit, dans la peinture nordique, de Matham à Rubens, en passant par Bloemaert et van Noordt au XVII^e siècle, et jusqu'à Reynolds au XVIII^e siècle. Dans la version d'Abraham Bloemaert (ill. 335), l'on retrouve l'élément équivoque du drapé, qui accentue par l'ombre d'un pli suggestif le repli caché du sexe de la dormeuse. La chair entièrement nue s'expose dans une lumière blanche étincelante. Le buste de Cimone émerge de son flanc gauche. Par contiguïté visuelle, son bâton rustique entre en contact avec la peau lisse, douce et laiteuse de la cuisse nue d'Efigenia. Un plaisir érotique certain émane d'une telle représentation et connote d'inflexions sensuelles la *storia* morale et philosophique. La peinture de Jan van Noordt (ill. 336) joue de cette ambiguïté en présentant, parmi le groupe des dormeuses, une impudique aux jambes légèrement écartées, sous l'œil torve de Cimone. La lumière, en revanche, isole la femme au centre du groupe : Efigenia, réveillée parmi les suivantes endormies, parée de bijoux, le bas du corps recouvert d'un scintillant drapé. Elle semble prise d'un mouvement de recul en découvrant le paysan qui l'épie. Cimone courbe le dos et s'appuie de tout son poids sur la ligne raide du bâton, planté dans le sol et dressé à la verticale. Les chairs lascives et les rondeurs abandonnées des suivantes servent d'écrin à la figure d'Efigenia. Elles indiquent le passé proche du sommeil de la belle et ses charmes hâtivement voilés au réveil. Leur gémellité aiguise l'érotisme de la scène.

Chez Rubens¹⁵¹¹, Efigenia est à peine couverte d'un voile transparent, plus fidèle à la lettre du conte (ill. 337). Mais ce drapé ne recouvre que ses jambes, dont il révèle, à travers les méandres plissés, la sensualité latente. Le buste de la jeune femme, entièrement dénudé, présente une poitrine plus que naissante¹⁵¹². Et c'est bien cette poitrine qui fascine « plus que tout » le regard tendu de Cimone. Efigenia, les yeux déjà entrouverts, s'éveille et regarde avec un étonnement non dénué d'inquiétude ce visiteur qui la surplombe de toute la hauteur de son corps. Cimone se penche vers elle en prenant appui sur son bâton, les jambes écartées dans une attitude menaçante. Les blanches carnations de la dame, entourée par deux suivantes lascives, s'opposent au teint rutilant du viril Cimone. A nouveau, le peintre (ou son atelier) s'inspire de l'iconographie renaissante des Vénus endormies ainsi que de celle, plus directement érotique, des nymphes surprises par des satyres dans leur sommeil. La pose d'Efigenia, jambes croisées et poitrine relevée, inspire celle d'Angélique, dix ans plus tard (ill. 338)¹⁵¹³. Cette reprise en dit long sur l'érotisation du corps féminin. Comme Efigenia, Angélique s'endort mais la menace de viol s'accroît d'autant plus que le vieillard soulève le voile et s'approche de la jeune femme inconsciente. D'une scène à l'autre, la proie offerte, nue et endormie, garde les jambes croisées : elle gît comme ligotée, prisonnière du sommeil. Chez Rubens donc, le destin néoplatonicien de la fable de Boccace s'inverse de manière radicale et fait peser sur la dormeuse une menace de rapt érotique. L'homme encore bestial qu'est Cimone demeure ici plus

1510 Nous reviendrons sur cette tradition à la fin de la deuxième partie de cette étude (II, 3).

1511 Attribution incertaine (le dessin seul pourrait être de Rubens).

1512 L'on se souvient de la description d'Efigenia dans le *Décameron* (V, 1) de Boccace.

1513 Cf. L'Arioste, *Roland furieux*, Canto VIII, 48-50. L'ermite vient d'ensorceler le cheval d'Angélique pour l'attirer jusqu'à lui. La voici endormie sur le rivage, tandis que le vieillard s'apprête à la violer, l'impuissance l'empêchera d'arriver à ses fins. Dans l'angle droit du tableau apparaît le démon envoyé par l'ermite. Angélique dort la gorge cambrée, sur un ballot de tissu blanc et une riche draperie pourpre. Ces éléments, invraisemblables dans le décor insulaire et sauvage du récit, ajoutent à l'érotisme de la scène, qui prend l'aspect d'un voluptueux boudoir improvisé.

proche du satyre que du philosophe. Le choix pictural de ce moment particulièrement ambigu de l'*innamoramento* loin de réduire successivement l'ambiguïté, par l'évolution moralisatrice du récit, en exalte la sensualité. Le titre d'une histoire célèbre et vertueuse, « Cimone et Efigenia », contraste pour le spectateur éclairé avec la peinture voluptueuse de l'instant. L'évolution picturale de la fable s'attache ainsi au paradoxe, tandis que sa réécriture poétique en gomme les aspérités.

La splendeur lumineuse du corps presque « divin » d'Efigenia semble pourtant renforcée par Reynolds (ill. 339), qui réintroduit le voile de pudeur. La figure de cette dormeuse du XVIII^e siècle puise largement dans le répertoire formel de la peinture vénitienne du XVI^e siècle. Et Cimone, guidé par un Amour, s'agenouille à l'orée du bois dans une posture qui emprunte de manière paradoxale autant au recueillement du pèlerin qu'à la concupiscence du satyre.

Les vertus picturales de la scène renversent pour ainsi dire celles de la fable. Là où la narration temporalisait les étapes civilisatrices de l'amour¹⁵¹⁴, la représentation picturale plonge le spectateur dans le plaisir visuel et sensible de la durée propre à la délectation esthétique : nuance du clair-obscur, moelleux de l'incarnat, saveur des courbes d'un corps féminin offert dans une nudité presque entière. Efigenia, aux voiles délicatement tissés par les écrivains, nous est offerte, à la faveur du sommeil, savamment dévêtue par les peintres. Les problèmes que le néoplatonisme pose aux écrivains, aux philosophes et aux poètes produisent des variations substantielles au plan doctrinal, en ce qui concerne le partage des sens et la mystique du regard. Les défis qu'il lance à la peinture imposent aux artistes de trouver les réponses propres à leur médium. Cette formulation « moderniste » ne vise pas à supposer une théorie en amont du travail des artistes mais à nous rendre davantage soucieux d'examiner ce que leurs œuvres mêmes nous disent de l'amour, du désir et du rapport qu'elles entretiennent avec la vision du corps abandonné, dénudé, endormi. Problèmes et solutions se manifestent alors à travers le médium pictural ou graphique (pour le dessin et la gravure), dans des iconographies aussi variées que L'Amour Sacré et l'Amour Profane, la Charité de saint Nicolas ou la rencontre de Cimone et Efigenia.

Dans cette perspective, une autre iconographie entre en profonde résonance avec la philosophie de l'amour. Il s'agit d'Eros et de Psyché. L'histoire narrée dans les *Métamorphoses* d'Apulée se diffuse avec succès à la Renaissance. Psyché, figure de l'âme humaine, dont la beauté cause à la fois la perte et le destin merveilleux, devient l'amante nocturne d'Eros, dieu de l'Amour et fils de Vénus, et, après maintes péripéties, sa divine épouse. Cette histoire propice à l'interprétation allégorique et aux reprises chrétiennes et néoplatoniciennes, apparaît comme le récit emblématique de la divinisation de l'âme par l'amour.

1514 Non sans une certaine ambiguïté toutefois chez Boccace, comme nous l'avons remarqué.

Chapitre VI

Du sommeil d'Eros aux langueurs érotiques

« Ainsi (qui le croirait ?) l'ardeur assoupie /
d'un regard voilé eut-elle le pouvoir de détremper /
la glace d'un cœur plus dur que le diamant »¹⁵¹⁵

« il n'existe par d'homme perspicace
qui ne la prenne pour une femme en chair et en os.
Il n'existe pas d'homme assez usé par les ans,
ni d'homme aux sens assez endormis,
pour ne pas se sentir réchauffer, attendrir
et émouvoir dans tout son être. »¹⁵¹⁶

Selon Sonia Cavicchioli, la Renaissance est l'« époque à laquelle l'imagerie de la fable de Psyché est créée et reçoit une impulsion qui en confortera le succès également dans les siècles suivants »¹⁵¹⁷. Ce succès est dû, notamment, à l'adéquation opportune de la fable avec la conception néoplatonicienne de l'amour et du beau que nous venons d'explorer dans ses grandes lignes. Or, cette histoire, ainsi que l'iconographie multiple qui s'en inspire, met en scène à plusieurs reprises le sommeil des protagonistes, dont l'importance est à chaque fois narrative et symbolique. Dès lors, il semble que l'ensemble de ces représentations nous permette d'étudier de manière approfondie la confrontation des peintres avec les philosophes autour de cette constellation du sommeil, de l'amour et du beau.

Les historiens de l'art s'accordent généralement pour reconnaître le traitement pictural varié du thème allant de l'orthodoxie néoplatonicienne à une subversion érotique des plus ambiguës. Ne faut-il pas creuser davantage cet écart iconographique ? Il semble que le devenir-pictural d'Eros et Psyché suscite une redéfinition matérielle et plastique de la lumière et de la beauté du corps endormi, aux antipodes des conceptions néoplatoniciennes, comme nous avons déjà pu l'examiner au sujet de Cimone et Efigenia. Dès lors, c'est la dialectique de l'amour que les peintres risquent de mettre en péril : la comparaison visuelle peut-elle nous faire passer de la beauté d'un corps singulier à celle des corps en général ? Par quelle procédure, la vision engendre-t-elle cette purification amoureuse ? En effet, cette conversion du singulier à l'universel repose sur la séparation du sens ennobli de la vue par rapport aux autres sens. C'est autour de cette ligne de partage que se nouent la confrontation renaissante des artistes de la lumière – dessinateurs, graveurs, peintres – avec les philosophes néoplatoniciens.

L'amour qui relie Eros et Psyché prétend, selon l'exégèse néoplatonicienne, à l'élévation idéale et défiante. L'histoire se construit autour du moment critique de la vision d'Eros endormi, transgression permettant la quête initiatique et la déification de Psyché. La représentation plastique de cette scène fondamentale rapproche pourtant deux corps singuliers dans un dispositif visuel déséquilibré où l'un s'offre aveuglément à l'autre. Dès lors, l'on peut se demander si la lumière des peintres et des graveurs n'entre pas en conflit avec celle des lettrés, nourris de néoplatonisme, et si cette différence n'entraîne pas un tout autre rapport à la chose vue – une manière bien différente de *voir* ces corps endormis et le plus souvent dévêtus.

1515 Le Tasse, *La Jérusalem délivrée (La Gerusalemme liberata)*, 1581), traduit de l'italien par Jean-Michel Gardair, édition bilingue, Paris, Bordas, 1990, Chant 14, strophe 66, p. 799.

1516 Ludovico Dolce, *Raccolta di Lettere sulla Pittura, Scultura e Architettura*, Rome, 1759, p. 259-60. Lettre citée par N. Laneyrie-Dagen, *L'Invention du corps*, éd. cit., p. 138.

1517 Sonia Cavicchioli, *Eros et Psyché*, éd. cit., p. 50.

1. Les sommeils allégoriques d'Eros et Psyché

a. Une fable exemplaire et syncrétique

L'histoire de Psyché est bien connue. Le récit, enchâssé au cœur de *L'Âne d'or* ou *Les Métamorphoses*¹⁵¹⁸, met en scène le destin unique et divin d'une mortelle, Psyché, dont la beauté suscite l'idolâtrie de ses contemporains et la colère jalouse de Vénus. Celle-ci envoie son fils, Eros, pour la punir en provoquant le désir vorace d'un monstre marin. La belle est conduite par ses parents et admirateurs sur la falaise du sacrifice, mais Eros ayant succombé à son charme, Psyché est emportée par Zéphyr qui la dépose en secret dans le jardin d'un palais merveilleux, où elle s'endort. À son réveil, elle prend possession du palais, où des domestiques invisibles la servent et la divertissent. Chaque nuit, Eros lui rend visite sous un masque d'obscurité. Psyché respecte l'interdit visuel et ces amours nocturnes portent bientôt leur fruit. Mais, bien que la richesse du lieu et l'amour combent la jeune femme, celle-ci commence à s'ennuyer et demande à faire venir ses sœurs. Dès leur arrivée, les deux sœurs, mariées à des princes âgés et soucieux (mortels qui plus est) lui envient son destin surnaturel et merveilleux. Les portraits contradictoires de Psyché au sujet de son mari orientent la malveillance de ses sœurs qui l'incitent à tuer son amant nocturne car, disent-elles, ce monstrueux mari l'engraisse et la féconde dans son palais pour ensuite la dévorer. Pourtant mise en garde par Eros, Psyché prend peur et transgresse l'interdit. En s'approchant du corps d'Eros, dévoilé par la lumière, elle découvre sa beauté divine et se pique à l'un de ses flèches en jouant. Brusquement réveillé par une goutte d'huile brûlante, tombée de la lampe, Eros s'enfuit à tire-d'aile. Psyché, désormais tout à fait éprise (piquée par la flèche), entreprend une quête rédemptrice qui la mènera aux temples de Junon, de Cérès, puis chez Vénus elle-même. Trois défis impossibles lui sont successivement donnés par Vénus et certains animaux auxiliaires lui permettent de sortir victorieuse de chaque épreuve. La dernière et la plus terrible de ces épreuves la conduit aux Enfers, à la recherche d'un baume de beauté pour Vénus. L'épreuve réussie, Psyché succombe à la tentation de curiosité – nouvelle Pandore – et ouvre le flacon destiné à Vénus. Une torpeur mortelle l'enveloppe et l'accable : la flèche d'Eros seule parviendra à la dissiper. Celui-ci est en effet parvenu à intercéder auprès de Jupiter en faveur de son amante. Les trois victoires de Psyché ainsi que la médiation d'Eros aboutissent enfin à la célébration de leurs noces, lors d'un céleste banquet. Psyché accède au rang d'immortelle. L'enfant issu de ces divines amours est appelé *Voluptas*, nom qui renvoie, déjà chez Apulée, tant au plaisir charnel qu'à la joie divine, non sans maintenir l'ambiguïté.

L'interprétation néoplatonicienne de ce récit au XV^e siècle est rendue possible par certaines reprises antérieures. Ces dernières ont permis l'intégration d'une histoire d'amour, initiatique et païenne, dans la tradition chrétienne, allégorique et courtoise. Ainsi, dans le *De nuptiis Mercurii et Philologiae* (410-429 ap. J.-C.), Martianus Capella¹⁵¹⁹ fait de Psyché la fille du Soleil et de la Perfection, Entéléchie. Dans sa quête nuptiale, Mercure rencontre cette divine Psyché mais il

1518 Apulée, *L'Âne d'or* ou *Les Métamorphoses*, traduite par Pierre Grimal, Paris, Gallimard, 1958. Auteur latin du II^e siècle après J.-C., Apulée connaît la philosophie grecque, néoplatonicienne et pythagoricienne, il a été initié aux Mystères d'Isis et sans doute d'Esculape. *Les Métamorphoses* (c. 161 ap. J.-C) constituent le premier grand roman en prose, de langue latine, intégralement conservé. Texte en lui-même ambigu, il peut être classé dans le genre des satires ménippées (dont le premier exemple, est l'œuvre éponyme de Varron, en grande partie perdue, et dont le modèle le plus célèbre est le *Satiricon* de Pétrone) qui renvoie étymologiquement au mélange hétérogène et bigarré de la *satura*, salade romaine. La fable d'Amour et Psyché (Apulée, *op. cit.*, IV, 28-VI, 24) est narrée à une jeune fille prisonnière par une vieille femme « radoteuse, à moitié ivre », dans l'ancre des bandits qui l'ont capturée (Apulée, *op. cit.*, p. 195). Placée au cœur des onze livres des *Métamorphoses*, cette longue digression met en abîme la métamorphose (due à une même curiosité transgressive), l'errance équivoque et l'initiation spirituelle de Lucius – le héros asino-morphe – à travers l'histoire parallèle de Psyché.

1519 La vie de l'écrivain des *Noces de Mercure et de Philologie* est enveloppée de mystère, son christianisme s'élargirait aux sources du néoplatonisme, du mysticisme et de l'hermétisme. Cette œuvre allégorique, à la fois mythique et encyclopédique, se diffuse largement à l'époque carolingienne.

n'arrête pas son choix sur elle. Fulgence, dans ses *Mythologiarum libri*¹⁵²⁰, fait l'exégèse morale du destin de Psyché. Celle-ci figure l'Âme, née de Dieu et de la Matière, roi et reine de ce monde, tandis que ces deux sœurs symbolisent la chair et le libre-arbitre. Vénus, figure de la luxure, envoie son fils Eros, pour détruire sa rivale. Eros personnifie le Désir, en lui-même amoral et ambigu, pouvant être orienté vers le mal comme vers le bien. L'union d'Eros et Psyché demeure innocente aussi longtemps que Psyché respecte l'interdit de la vision nocturne. Le sommeil aveugle renvoie à cet état d'innocence, comparable à celui d'Adam avant le péché originel. La transgression rejoue le drame chrétien du péché, la lampe à huile symbolisant la flamme du désir intempérant et la goutte d'huile bouillante, qui tache l'épaule d'Eros, répétant la souillure du péché. « L'interprétation morale de Fulgence favorise la survivance de la fable dans la culture médiévale en neutralisant son pouvoir érotique »¹⁵²¹ et en transmet le contenu, à travers cette censure allégorique, à la Renaissance.

Au livre V (chap. XXII) de sa *Genealogia deorum gentilium* (1350-1370), Boccace reprend l'interprétation allégorique de Martianus Capella et de Fulgence, mais consacre la fin heureuse de l'histoire. Le père de Psyché est Apollon, lumière du monde, et sa mère, Entelechia, l'âge parfait. Psyché figure l'âme rationnelle, part divine en l'homme, tandis que ces sœurs représentent les facultés végétative et sensible de l'âme humaine, selon une distinction aristotélicienne. Eros figure l'honnête Amour et Zéphyr, enlevant Psyché dans les airs jusqu'au jardin d'Eros, l'esprit vital (*spiritus*) et, en même temps, l'Esprit Saint¹⁵²². La curiosité provoquée par les deux sœurs signifie le désir d'accéder à une connaissance directe du divin, par les moyens de l'expérience et de la raison discursive et non par la voie indirecte de la foi : « naturali ratione videre quod amat, et non per fidem cognoscere »¹⁵²³. L'huile bouillante figure l'orgueil de l'âme pervertie. La mort des sœurs équivaut à la purgation des facultés inférieures et à l'élévation contemplative de l'âme. L'interdit visuel renvoie à l'impossible connaissance directe du divin, par des moyens seulement humains. La curiosité et la concupiscence de Psyché provoquent sa chute¹⁵²⁴. Mais une fois les épreuves surmontées, l'union de Psyché avec Eros donne jour au plaisir et à la joie éternelle, que symbolise leur fille, *Voluptas*. Ce récit initiatique – à la fois moral, philosophique et religieux – devient un mythe fondateur pour l'éducation humaniste.

Cette série de reprises s'enracine dans les références propres à la fable d'Apulée, ainsi que dans les représentations antiques de *psychai*, jeunes filles ailées ornant certaines fresques païennes, puis les murs des catacombes chrétiennes. Le texte d'Apulée se réfère implicitement aux dialogues platoniciens reconnaissant à l'Amour un rôle médiateur entre l'homme et le divin (*Le Banquet* notamment) et développant la figure mythique de l'âme ailée (*Phèdre*). Le nom même de « psyché » renvoie à l'âme comme au phalène nocturne. La référence des possibles *ekphraseis* qui parcourent le récit original (ainsi la scène de la découverte nocturne) demeurent cependant indéterminées. D'autre part, l'œuvre d'Apulée est transmise à l'Occident chrétien par saint Augustin, qui, tout en critiquant la superstition païenne de l'auteur (démonologie et magie) dans le *De Civitate Dei*, fait un portrait élogieux d'Apulée en « philosophe platonicien » (*philosophus Platonicus*).

1520 Interprétation allégorique et systématique des mythes antiques païens dans une perspective à la fois chrétienne, néoplatonicienne et stoïcienne. La datation de l'œuvre et de la vie de « Fulgence le Mythographe » sont incertaines, peut-être a-t-il vécu et écrit au tournant des V^e et VI^e siècles après J-C.

1521 Sonia Cavicchioli, *op. cit.*, p. 61.

1522 Giovanni Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium libri*, a cura di Vincenzo Romano, volume primo, Bari, Giuseppe Laterza & Figli, 1951; Liber quintus, capitulus XXII, *De Psyce Apollinis filia*, p. 260 : « a Zephyro, id est a vitali spiritu, qui sanctus est ».

1523 Giovanni Boccaccio, *op. cit.*, p. 259.

1524 Comme chez Fulgence, la curiosité de Psyché s'apparente à la « concupiscence des yeux », vaine *curiositas*, critiquée par saint Augustin (Augustin, *Les Confessions*, traduites du latin par Joseph Trabucco, Paris, Garnier Frères, 1964 ; Livre X, chap. XXX-XXXV, pp 231-242). En ce sens, elle s'oppose à la vision contemplative, mais y prépare grâce aux épreuves purificatrices que l'âme rationnelle, c'est-à-dire Psyché, subit, dans la suite du récit de Boccace. La « concupiscence des yeux » fait le lien entre la tentation charnelle et cette « autre convoitise » qui consiste « à faire des expériences au moyen de la chair » et usurpe l'habit honorable de la science : la *curiositas*.

Cf. Augustin, *Les Confessions*, trad. par Joseph Trabucco, Paris, Garnier Frères, 1964, L. X, chap. XXXV, p. 240.

A travers cette évolution exégétique, « la fable d'Eros et de Psyché, non moins que le *Cantique des Cantiques*, se transforme donc en allégorie chrétienne », jusqu'à l'acmé des *Amoris Divini Emblemata* (1615) d'Otto Van Veen, où « les amours hellénistiques et ovidiens des peintures pariétales romaines[...] devinrent protagonistes du dialogue entre l'Âme et Dieu »¹⁵²⁵. La fable de Psyché est en quelque sorte devenue une source intarissable de discours exégétiques et d'iconographies allégoriques. Dès lors, les nombreux sommeils qui jalonnent cette histoire donnent lieu à des figurations dont il convient d'examiner la part du symbolique et celle du littéral.

*b. Sanctification du sommeil conjugal : les Cassoni*¹⁵²⁶

Mis à part un *hapax* du XIV^e siècle¹⁵²⁷, la fable devient un motif iconographique, à partir du siècle suivant, dans les peintures de *cassoni*, ces coffres de mariage dont la commande alimentait, depuis la fin du Moyen Âge, une vaste production artistique d'origine florentine. Le contexte conjugal surdétermine le sens allégorique de la fable qui devient un hymne matrimonial¹⁵²⁸, célébrant la divinisation de l'âme humaine – Psyché – par un amour moralisé, héroïque et finalement religieux. Dans ce cadre, les figures du couple idéal ornent divers objets décoratifs (camées, sceaux et statuettes) et jouent le rôle de « porte-bonheur » pour les nouveaux mariés.

Les influences de Martianus Capella et de Boccace sont notables sur ces représentations. Ainsi un disque solaire recouvre le visage du père, lors de la conception de Psyché, dans la première alcôve, sur la gauche du *cassone* attribué aux Maîtres des Argonautes (ill. 340). De même, les flammes qui rayonnent de sa robe blanche montrent Psyché en fille divine du Soleil, dans la peinture de Jacopo del Sellaio (ill. 341), ornant le panneau principal d'un autre coffre de mariage. En ce sens, la même peinture spiritualise le mariage d'Eros et de Psyché en remplaçant le banquet païen de la dernière scène par l'union matrimoniale des mains droites à l'antique, *dextrarum junctio*.

Ces influences font pourtant l'objet de débats et, selon l'hypothèse de Sonia Cavicchioli¹⁵²⁹, il est possible qu'elles se superposent et se mêlent les unes aux autres dans une perspective néoplatonicienne, liée à la philosophie de Marsile Ficin, alors dominante dans les cercles lettrés florentins. Selon cette hypothèse, le texte d'Apulée aurait été adopté comme thème iconographique dans le milieu florentin du XV^e siècle, grâce à la diffusion des thèses de Ficin, dont celle, fondamentale, de la déification de l'âme à travers l'amour et le désir de beauté – thèses développées, comme nous l'avons vu, dans le *De Amore* (1469), mais aussi dans la *Théologie platonicienne* qui connut plusieurs éditions dans la deuxième moitié du XV^e siècle. L'élaboration précoce du concept de *voluptas*, dans l'épître de 1457 (*De Voluptate*), rend possible une première convergence des idées du philosophe avec la reprise picturale de la fable. Ficin pense le plaisir et la joie supérieurs que produit la « volupté » comme le fruit d'une union parfaite de la volonté et de l'esprit humains avec la vérité divine. La *voluptas* apparaît comme la fin ultime d'une ascension spirituelle, médiée notamment par la fureur amoureuse. Un second parallèle lie d'autre part la figure amoureuse et spirituelle de Psyché à la thèse néoplatonicienne de l'immortalité de l'âme, *copula mundi*, « centre [dynamique] et point intermédiaire entre les divers degrés de perfection dans lesquels le monde est articulé »¹⁵³⁰. « Sans chercher des reflets automatiques entre la théorie du philosophe et l'imagerie des peintures en question », Sonia Cavicchioli « observe que la représentation peu anecdotique de l'histoire qui figure dans celles-ci pourrait avoir été influencée par les idées [de Ficin], qui

1525 Sonia Cavicchioli, *op. cit.*, p. 55. Nous reviendrons plus loin sur les *Emblèmes* d'Otto Van Veen.

1526 Il faut souligner que les revers des couvercles de *Cassoni* sont souvent l'occasion de peintures de nus féminins et masculins, sinon endormis, du moins couchés.

1527 Une illustration du Manuscrit des Métamorphoses, conservé à la bibliothèque Vaticane, répertoriée par Sonia Cavicchioli, dans son ouvrage sur Eros et Psyché.

1528 La *Vénus de Dresde*, peinte par Giorgione et achevée par le Titien, est également le fruit d'une commande matrimoniale, en l'occurrence celle de Girolamo Marcello, lors de ses noces avec Morosina Pisani.

1529 Sonia Cavicchioli, *Eros et Psyché*, éd. cit., pp. 74-75.

1530 S. Cavicchioli, *op. cit.*, p. 74.

circulaient dans le milieu florentin. L'âme, poussée par la beauté et par l'amour, s'élève à la jouissance de Dieu, la *voluptas*. »¹⁵³¹

Dans cette perspective néoplatonicienne, la sanctification du mariage permet l'union complémentaire des deux Vénus, Psyché figurant à la fois l'épouse bien-aimée et l'âme ardente, purifiée par la fureur amoureuse. Les panneaux principaux (ornant la partie supérieure du coffre) peints par le Maître des Argonautes (ill. 340) et par Jacopo del Sellaio (ill. 341-342) jouent sur un encadrement interne de la première moitié de la fable avec le double motif de la chambre à coucher, parentale et nuptiale. Le lieu fonctionnel et symbolique des *cassoni* est ainsi mis en abîme. La surface extérieure du coffre reflète l'espace intérieur de la chambre des nouveaux époux et projette en elle l'image idéale d'un amour doublement fécond, matériellement et spirituellement. La circularité, introduite par ce retour du motif de la chambre, renvoie au principe de la reproduction physique – l'individu s'éternise dans l'espèce ou le lignage – propre à la Vénus vulgaire, mais la montagne et le rapt de Zéphyr introduisent un saut qualitatif qui révèle la progression intellectuelle et contemplative engendrée par la Vénus céleste.

Une observation attentive de la composition de ces peintures montre que les différents sommeils servent de charnières narratives et de seuils spatio-temporels au déroulement de la fable (dans l'ordre pictural simultané). Ils qualifient en outre les différents niveaux de réalité propres à un univers multiple où le monde humain communique avec le divin et s'échelonne jusqu'à lui.

Le sommeil conjugal se dédouble et encadre ainsi la même séquence chez les deux peintres. Jacopo del Sellaio a pu être influencé par la peinture, légèrement antérieure, du Maître des Argonautes. L'alcôve parentale, lieu de la conception et de l'enfance de Psyché s'ouvre au monde avec la présentation de la rivale de Vénus, sur le seuil (ill. 341-342) ou bien au balcon (ill. 340), devant ses prétendants. Les amours des parents préfigurent également celles de leur fille. La visite « érotique » de l'amant nocturne n'est représentée de manière indépendante qu'au XVI^e siècle. Ici, elle entre en correspondance avec l'union des parents. Il est d'ailleurs remarquable que cette union ne fasse aucune place au nu : la couverture est remontée bien haut, jusqu'au disque du visage solaire, chez le maître des Argonautes, et les amants royaux sont élégamment vêtus, présentés de dos, dans la scène d'union symbolique chez Jacopo del Sellaio. La conception de Psyché est à la fois divinisée et masquée d'un voile de pudeur. Elle préfigure d'autant mieux les amours spirituelles d'Eros et de Psyché, qu'elle permet l'ellipse de leur possible sensualité.

La découverte d'Eros par Psyché est figurée, chez Jacopo del Sellaio, par un geste de dévoilement où le haut du corps d'Eros est entrevu à la lueur de la lampe, avec une délicate retenue (ill. 342b). Il s'agit moins de découvrir la nudité d'un corps désirable, que de dévoiler, connaître et révéler, la nature divine de l'Amour, figuré par Eros. Comme le montre Sonia Cavicchioli, le double geste de Psyché, qui se pique à l'une des flèches d'Eros tout en levant sa lampe allumée au-dessus de son amant endormi, correspond à une invention originale du Maître des Argonautes. En effet, dans le texte d'Apulée, la lampe est allumée près du lit, mais l'artiste dramatise la scène en la plaçant dans la main de Psyché, geste retenu par une grande partie de la tradition iconographique. Cette figuration dramatique n'en demeure pas moins d'une extrême pudeur, puisque ni la menace du meurtre, ni la nudité d'Eros ne sont montrées. Ce n'est pas la vie sensible ni le corps sexué du personnage qui importent, mais le sens moral et spirituel de sa figure. À peine le haut du corps est-il entrevu, qu'Eros éveillé s'envole et disparaît, malgré Psyché qui s'accroche à ses chevilles.

Chez le Maître des Argonautes¹⁵³² (ill. 340), le panneau suivant montre Psyché dialoguant avec Eros, debout face à l'arbre dans lequel il s'est réfugié momentanément, puis la prosternation de Psyché devant le temple de Vénus. Cette prosternation en forme de prostration fait écho au sommeil de Psyché dans le jardin d'Amour. L'histoire progresse pour ainsi dire « en dents de scie », de montée en déclin, au gré des envols et des chutes successives. Mais chaque saut fraie un passage

1531 S. Cavicchioli, *op. cit.*, p. 75.

1532 Chez Jacopo del Sellaio, les gémissements successifs de Psyché devant les différents temples varient ce motif de l'humble prosternation religieuse.

dans une sphère distincte et plus haute, depuis le palais royal des parents jusqu'au palais divin d'Eros, depuis la séparation des amants jusqu'à leur mariage. La rupture spatiale introduite par l'éperon rocheux du sacrifice sépare qualitativement le royaume terrestre de la vie antérieure et mondaine, d'avec le jardin et le palais de l'Amour divin.

Locus amoenus doté d'une fontaine, d'un bosquet ou petit bois et d'une prairie dans laquelle repose une biche, le jardin peint par le Maître des Argonautes apparaît comme une sorte de Paradis miniature, où sommeille Psyché étendue sur le côté après son rapt par Zéphyr. La présence de la biche, la prairie couverte de fleurs et la fontaine renvoient aux métaphores du *Cantique des Cantiques*¹⁵³³. La mince pelouse où celle-ci dort, accoudée dans la position du rêve, paraît moins idyllique chez Jacopo del Sellaio (ill. 342b), mais l'artiste privilégie alors le mouvement continu du ravissement éthéré depuis le haut de la falaise jusqu'au tapis d'herbes vertes. Une ligne dynamique ondule et passe par les poses fondamentales de Psyché, prise dans une dialectique du haut et du bas, à partir de la cime de la falaise. A peine entrée dans le palais d'Eros, la voici à nouveau dans les airs, tenant les chevilles de son amant fugitif (ill. 340-342). Chez Sellaio, le jardin d'Amour renouvelle la référence au Paradis (bientôt) perdu. En effet, le couple des nobles amants, l'un vêtu et l'autre nu, près d'un groupe de cyprès ou bien sous les arcades (ill. 341-342), n'est pas sans rappeler le premier couple humain. Adam et Eve prenant conscience de leur nudité près de l'arbre de la connaissance interfèrent avec les figures analogues d'Eros et de Psyché, dans cette étrange rencontre diurne, présage du péché nocturne à venir.

Le rapt de Psyché par Zéphyr se manifeste par une descente nuageuse chez le Maître des Argonautes, par une chute libre et songeuse chez Jacopo del Sellaio. Ce dernier semble ainsi lier plus précisément l'enlèvement éthéré de Psyché au registre du rêve divin et du ravissement. La convergence entre la conception chrétienne de la vision et du ravissement (davantage diurne), d'une part, et la pensée néoplatonicienne du rêve comme recueillement spirituel et accès possible au divin d'autre part, ouvre cette figure aérienne de Psyché à de multiples interprétations possibles. Son ravissement fait écho à celui de saint Paul sur le chemin de Damas, mais la posture du rêve renvoie plus largement à l'iconographie des dormeurs visionnaires, de Jessé à Joseph.

Ce ravissement place l'héroïne dans l'état d'abandon que Ficin nomme précisément *vacatio mentis*. Nous avons plusieurs fois rencontré cette notion, en particulier au sujet de la mélancolie et de la *Nuit* de Michel-Ange. La peinture du ravissement et du sommeil de Psyché prend l'aspect d'une telle vacance. En effet, son corps étendu sur le sol paraît « dompté, assoupi et à demi-mort », pour reprendre les mots de Ficin¹⁵³⁴. Le cortège funèbre qui emporte la jeune femme au sacrifice, sur la montagne, prépare cette posture de gisant. En outre, le corps est symboliquement placé au seuil du palais et, chez Jacopo del Sellaio, sous l'étrange rencontre du couple (diurne ou onirique ?). La figure verticale de Psyché se lève dans l'embrasement de la porte et, toujours chez Jacopo del Sellaio, touche picturalement la tête de Psyché endormie. En ce sens, le lever et l'entrée de Psyché dans le palais d'Eros ne relèveraient pas seulement du réveil, mais de manière plus profonde et figurée du songe divin. L'âme qu'est Psyché, alors libérée des liens pesants du corps, « se replie sur elle-même, elle participe aux mystères célestes et à la providence divine »¹⁵³⁵. Elle se rend disponible à sa meilleure et plus haute part, accédant ainsi aux visions divines, propres à l'extase des mystiques, aux fureurs des poètes et aux contemplations des philosophes.

1533 Cf. *Cantique des Cantiques* : 1, 16 (15), « Notre lit n'est que verdure [*Lectulus noster floridus*] ! » ; 2, 1, « Je suis (la fleur des champs et) le lis des vallées [*ego flos campi et lilium convallium*] » ; 2, 5 « ranimez-moi avec des pommes, car je suis malade d'amour [*amore languet*] » ; 2, 7, « Je vous en conjure, filles de Jérusalem, par les gazelles, par les biches des champs [*per capreas cervosque camporum*], n'éveillez pas, ne réveillez pas mon amour [*ne suscitatis neque evigilare faciatis dilectam*], avant l'heure de son bon plaisir » ; 2, 9, « Mon Bien-aimé est semblable à une gazelle, à un jeune faon [*Similis est dilectus meus capreae hinculoque cervorum*] » ; 4, 15, « source des jardins [*fons ortorum*], puits d'eaux vives [*puteus aquarum viventium*], ruissellement du Liban » in : *Jérusalem*, p. 948-949, *Vulgate*, vol. III, p. 734-736 et p. 742.

1534 Marsile Ficin, *Théologie Platonicienne*, éd. cit., L. XIII, chap. 2, p. 222.

1535 *Ibid.*

Dans le passage qui précède la définition de la *vacatio mentis*, Marsile Ficin évoque les affections de la raison active et autonome. Les sept genres de vacance en font partie, avec la vie contemplative des philosophes, l'inspiration des poètes, le ravissement et l'extase des prêtres, des devins et des prophètes. Par anticipation, le sommeil symbolique du philosophe figure son détachement du monde et son repos contemplatif :

Epiménide de Crète dort, dit-on, pendant cinquante ans, ce qui veut dire, je pense, qu'il vécut dégagé des impressions sensibles [...] ; tous ceux qui réalisèrent une découverte importante dans un art élevé le firent surtout quand, délaissant le corps, ils se réfugièrent dans les régions supérieures de l'âme ¹⁵³⁶.

Cette conception positive du sommeil se rattache à la théorie des fureurs divines – poétique, religieuse, prophétique et amoureuse – élaborée notamment dans le *De Amore*.

Par ce ravissement et le sommeil qui le manifeste (rêveur, visionnaire ou extatique, etc.), Psyché figure la fureur amoureuse qui s'empare d'elle et la purifie. Lors de cette vacance, l'âme se retire en elle-même et rêve de manière diverse, selon les parties qu'elle éveille : fantaisie, raison ou bien « œil de l'esprit », à la pointe de l'âme. Et, selon un rapport inversement proportionnel que nous avons déjà relevé, « plus l'action extérieure se relâche, plus l'activité intérieure augmente » ¹⁵³⁷. Le sommeil devient l'occasion par excellence de l'invention poétique et philosophique, du ravissement religieux et des visions prophétiques, à condition que l'âme accueille, tel un don, l'influence divine qui lui correspond. Ainsi, quand la partie supérieure de notre être « est libre, qu'est-ce qui empêche qu'une pensée angélique se glisse dans les puissances raisonnables, bien que nous ne voyions pas comment elle s'y insinue ? » ¹⁵³⁸ Si le sommeil est placé au principe d'une suite de figures ¹⁵³⁹, par lesquelles le corps entre en déliaison, retombe dans l'inertie paresseuse de la matière et, pour ainsi dire, ne répond plus, c'est parce que l'âme *ne parle plus* au corps, ne le rappelle plus à ses ordres et se rend disponible à un tout autre dialogue.

Cette théorie du sommeil libérateur, opposée à la conception physiologique du rêve défendue par les aristotéliens, éclaire le voyage aérien de Psyché. Son corps, suspendu dans les airs au-dessus de la dormeuse, ravi par Zéphyr comme par un *furor divinus*, opère le passage d'un monde à l'autre, du monde terrestre des illusions sensibles au monde idéal et céleste de l'amour divin, réalité véritable. La vacance du sommeil fonctionne à rebours de l'illusion des songes rimant avec mensonges : elle ouvre sur une réalité plus vraie que celle du monde des sens éveillés. Pietro Bembo reprend ce renversement de valeurs, propre au néoplatonisme, dans le discours de l'ermite qui clôt, sur un hymne à l'amour divin, le dialogue courtois des *Asolains*.

Ainsi, la peinture allégorique de la fable de Psyché, sur les panneaux de *Cassoni*, entre en résonance avec les thèses néoplatoniciennes de la déification amoureuse, de l'âme comme lien du monde, de la double fécondité de l'Amour et du sommeil libérateur. Le repos central de Psyché, correspond à une sorte de vacance, propice aux transports de la fureur. Ce concept précis, thématique à quelques années d'intervalle par Ficin dans la *Théologie platonicienne*, n'a pu influencer directement les artistes. La théorie des quatre fureurs, développée dans le *De Amore* (1469), connaît en revanche une diffusion certaine (notamment à travers sa traduction en toscan), contemporaine voire antérieure de quelques années à la réalisation des différents *cassoni* florentins (c. 1470-1490). Le songe et les états qui lui sont liés, allant de la rêverie somnolente à la torpeur extatique, permettent d'explorer ce renversement de valeurs, à la fois chrétien et néoplatonicien, qui préconise le détachement de l'âme et voit dans la mort la vie véritable. Le ravissement de Psyché dans les airs et son sommeil vacant dans le jardin d'Amour signifient, par interprétations successives et

1536 M. Ficin, *op. cit.*, pp. 201-202.

1537 M. Ficin, *op. cit.*, p. 214.

1538 M. Ficin, *op. cit.*, p. 212.

1539 Il s'agit des sept genres de « *vacatio mentis* », que sont, en premier lieu, le sommeil, puis dans l'ordre, l'évanouissement, l'humeur mélancolique, l'équilibre de la complexion, la solitude, l'admiration et la chasteté.

ordonnées, son devenir-divin. Cette déification, *narrée* dans la fable d'Apulée sous la forme d'un destin unique, *peinte* sur les *cassoni* florentins en guise d'épithalame, est ensuite *conceptualisée* par Marsile Ficin en tant que signe universel de l'immortalité de l'âme.

Les sommeils allégoriques d'Eros et Psyché renvoient ainsi à trois mystères : celui de la conception, celui du ravissement et celui de la révélation. Le sommeil lié à la conception enveloppe la chambre conjugale, lieu et motif en chiasme des *cassoni*. Le sommeil au jardin figure l'aspect corporel du ravissement amoureux et divin de Psyché, dont le sens spirituel est symbolisé par le rapt aérien. Le sommeil d'Eros permet son dévoilement (transgressif) par Psyché, et la révélation de sa nature divine. L'image malléable du sommeil varie dans ses figures et s'enrichit de nombreux niveaux métaphoriques, analogues aux interprétations allégoriques – Martianus Capella, Fulgence, Boccace, Marsile Ficin – de la fable d'Apulée.

c. Puéril Cupidon ?

L'infantilisation du corps d'Eros renforce l'interprétation néoplatonicienne de la fable. Sur les peintures de *cassoni*, Amour – figure du dieu et de l'époux idéalisé – possédait les traits d'un beau jeune homme, élégamment vêtu. La série des vitraux d'Ecouen¹⁵⁴⁰, ainsi que certaines gravures et tableaux de la découverte nocturne, présentent au contraire Amour en bambin ailé, *putto* ou chérubin, puisant à la tradition grecque des *erotes*, fils et compagnons d'Aphrodite. La nature spirituelle de l'amour révélé à Psyché apparaît ainsi non seulement grâce à l'attribut des ailes angéliques, mais encore par l'aspect enfantin de son bien-aimé. L'équivoque érotique propre à cette scène de vision nocturne semble ainsi levée. En négatif, nous voyons que ce choix figuratif permet de « sauver » le message moral et religieux de la fable. Cela ne va pas sans produire un certain malaise, lorsque la connotation sensuelle du nu se mêle à la symbolique spirituelle de l'enfant, c'est le cas notamment dans la peinture de Simon Vouet¹⁵⁴¹ (ill. 343).

Cette iconographie « chérubinique » s'amplifie à partir du XVII^e siècle, dans le sillage des *Amoris divini emblemata* d'Otto Van Veen (ill. 344a & b)¹⁵⁴². Ce recueil d'emblèmes chrétien reprend le couple d'Amour et Psyché, mais dans un contexte fort éloigné de la fable d'Apulée. Psyché, malgré ses formes rondes et féminines, devient « Anima », une allégorie explicite de l'âme du fidèle, relevée de sa vie peccamineuse, par l'Amour divin, représenté sous les traits d'un Cupidon – Eros ailé, portant flèches et carquois – poupin et chérubinique. Les textes placés en vis-à-vis des emblèmes, ainsi que les légendes parfois ajoutées sous les personnages, créent un surplus de

1540 Commandée par le connétable Anne de Montmorency, la galerie des quarante-deux vitraux consacrée à la fable de Psyché, décorée par le peintre Nicolò dell'Abate, devait rivaliser avec les décors du château de François I^{er}, à Fontainebleau. Les dessins des vitraux prennent pour modèle les gravures du Maestro del Dado, élève de Marcantonio Raimondi à l'identité incertaine. Les huitains du manuscrit italien sont repris dans une variation française composée par trois poètes célèbres de la Renaissance française : Claude Chappuys, poète de cour, Anotoine Heroët, poète néoplatonicien et protégé de Marguerite de Navarre et Mellin de Saint-Gellais, bibliothécaire et poète de la cour d'Henri II. La série des vitraux est maintenant conservée au Musée de Condé à Chantilly.

1541 Cette figuration connaît un très grand succès jusqu'au début du XIX^e siècle chez des artistes aussi variés qu'Antoine Coypel (1661-1722), Adam Friedrich Oeser (1717-1799), Sir Joshua Reynolds (1723-1792), Joseph Marie Vien (1716-1809) et Karoly Broky (1808-1855).

1542 Chaque gravure illustre quatre textes, le principal en latin, quelques vers en espagnol et deux courts textes versifiés en allemand et en français. Voici les textes français correspondants, dans une version modernisée :

- Emblème d'introduction, *Incipiendum* (ill. 331a) : « Donc que chacun de nous s'apprête/ Aux effets d'un si haut dessin;/ Voici cet Amour qui nous prête/ L'aide de sa divine main./ Sus levons-nous ; l'orage passe,/ Le chemin se couvre de fleurs,/ Des fleurs (dis-je) qu'éclot la grâce,/ Dont nous devons orner nos cœurs ».

- Emblème *Sine Amore Mors* (ill. 331b) : « Cette figure signifie,/ Que l'âme douée d'Amour divin,/ Possède et jouit de la vie./ Je dis, d'une vie sans fin./ Et qu'au rebours, l'âme infidèle,/ Laquelle ne loge l'Amour,/ Souffre une mort continuelle,/ Et ne peut pas vivre un seul jour. ».

Cf. Texte français de Charles Hatron, imprimé par Balthasar Moretus, ex Officina Plantiniana, 1660 : http://openlibrary.org/books/OL23276172M/Amoris_divini_emblemata

lisibilité allégorique. Deux emblèmes ne sont pas sans rappeler toutefois le récit d'Apulée, notamment les épisodes du sommeil au jardin et de la léthargie infernale, mais le contexte textuel ainsi que certains indices empêchent toute lecture « hérétique » (érotique et païenne) de la scène : l'église dans le paysage nous ramène vers le Salut chrétien, dans la première gravure (ill. 344a), et le crâne nous renvoie à l'iconographie du Golgotha et des Vanités, dans la seconde (ill. 344b). Cette perspective chrétienne s'appuie, nous l'avons évoqué, sur des antécédents littéraires antiques et médiévaux. La figure enfantine d'Eros relaie cette tradition.

Les néoplatoniciens de la Renaissance ont diversement éclairé ce portrait symbolique. Marsile Ficin donne à Carlo Marsuppino, au livre V (7) du *De Amore*, le soin d'éclairer le portrait poétique de l'Amour (« de amoris pictura ») proposé par Agathon. Ce dernier, « à la façon des anciens poètes [...] lui confère une beauté toute humaine, le peignant jeune, délicat, souple ou agile, bien proportionné et brillant. [...] Mais pourquoi jeune ? Parce que cet équilibre n'est pas un privilège de la nature mais aussi de l'âge. Car avec l'écoulement du temps, les parties les plus subtiles des humeurs se dissolvent et ne restent que les plus épaisses. Le feu et l'air une fois dissipés, domine un excès d'eau et de terre »¹⁵⁴³. La vieillesse correspond à un inexorable procès d'enlaidissement, par déséquilibre humoral. L'enfance et la jeunesse en général servent de fondement à la beauté. Au dernier livre (VII, 16), le personnage de Cristoforo Marsuppino (frère du premier) développe le contrepoint figuré de ce portrait médical en exaltant la jeunesse spirituelle et stratégique de Socrate. C'est en imitant le comportement des jeunes gens que Socrate parvenait à attirer à lui ces éphèbes, pour les rendre meilleurs : « Ainsi le véritable amant, tel un pasteur, protège-t-il la troupe des agneaux de la voracité funeste des faux amants. Et puisque ce qui se ressemble aisément s'assemble, il se fait pareil aux jeunes gens par la pureté de sa vie, la simplicité de son langage, par ses jeux, plaisanteries et mots d'esprit : *il se fait d'abord enfant, de vieillard qu'il est, pour faire de ces enfants des vieillards par l'agrément d'un commerce familial.* »¹⁵⁴⁴ Le *conchetto* – pointe et concept – aiguise l'argument par hyperbole et contraste. L'antithèse symbolique du vieillard et de l'enfant (*senex-puer*) se substitue à la peinture plus nuancée du pasteur de la jeunesse (*iuventus*) guidant son troupeau d'adolescents (*adolescentes*).

Dans *Gli Asolani*¹⁵⁴⁵ (I, XVIII), Pietro Bembo propose en revanche le portrait négatif de l'amour infantilisant. Il donne alors la parole à l'amoureux éconduit, Perottino. Selon ce dernier, l'Amour n'est pas le fils d'un dieu, mais il a été « engendré dans nos esprits par la lascivité excessive et par l'oisiveté paresseuse des hommes », « géniteurs très vils » (I,9)¹⁵⁴⁶. Le lien d'Eros avec le sommeil renoue les fils de la critique médiévale chrétienne rapprochant paresse et luxure. L'Amour cause tous les maux dont souffrent les hommes. Aussi les Anciens en font-ils un dieu-enfant, « non pour donner à penser qu'il restait toujours ainsi, étant né avec les premiers hommes, mais parce qu'il rend semblables à des enfants au plan de la connaissance ceux qui le suivent et, comme une nouvelle Médée, usant de poisons étranges fait retomber en enfance les plus vieux et chenus »¹⁵⁴⁷ – sous-entendu l'Amour possède un charme destructeur. Ce discours amer sera combattu par celui de l'épicurien Gismondo, lui-même dépassé par l'éloge néoplatonicien de l'amour divin proposé à Lavinello par le personnage ficinien d'un sage ermite¹⁵⁴⁸.

1543 M. Ficin, *op. cit.*, V, 6, pp. 108-109.

1544 M. Ficin, *op. cit.*, VII, 16, p. 247.

1545 Pietro Bembo, *Les Azolains (Gli Asolani)*, Venise (1522), traduit par Marie-Françoise Piejus, Belles Lettres, Paris, 2006.

1546 P. Bembo, *op. cit.*, p. 15 : « da soverchia lascivia e da pigro ozio degli uomini, oscurissimi e vilissimi genitori ».

1547 P. Bembo, *op. cit.*, I, 18, pp. 32-33.

1548 Les trois discours des *Asolains* font varier de façon intéressante le rapport de l'amour au sommeil. La critique amère de Perottino fait d'Eros la cause de toutes les insomnies et des cauchemars mélancoliques des amants insatisfaits (P. Bembo, *op. cit.*, I, 34, pp. 56-58). Le sensuel Gismondo fait l'éloge de l'amour réciproque (Antéros), source de joie perpétuelle et de repos bienheureux. L'amour partagé, naturel et raisonnable donne un « sommeil généreux », « un sonno cortese » (*op. cit.*, II, 33, p. 130). De manière symbolique, l'amour véritable glorifié par l'ermite nous réveille et nous guide, hors du sommeil et des songes illusoire de cette vie, vers le monde de la beauté divine (*op. cit.*, III, 17, pp. 167-169).

Bien éloigné de l'esprit de dérision, de l'ironie comme de la caricature, l'Eros-*puer* des vitraux d'Ecouen ne se rattache pas à la peinture de la régression amoureuse et puérile, mais procède davantage du portrait de Socrate, dont l'aspect enfantin séduit l'âme – elle, encore *puérile* – et l'élève au stade de la maturité contemplative, c'est-à-dire à la vision divine par la purification du sens de la vue. La composition narrative de ces images de verre (ill. 346a-d) – en grisaille rehaussée de jaune – et de lumière, rythmée par les limites fonctionnelles et symboliques des plombs¹⁵⁴⁹, met en jeu cette tension des présences invisibles, mais pourtant senties et ressenties (par tous les sens, hormis la vue), avec le moment critique de la révélation visible et visuelle¹⁵⁵⁰ d'Eros : à la fois corps enfantin et figure de l'Amour divin. C'est d'ailleurs l'enjeu majeur, semble-t-il, d'une telle figuration. En effet, la vision nocturne d'Amour-enfant annule toute dimension voyeuriste et renforce la dimension contemplative de la scène : la découverte visuelle devient le lieu d'une révélation et d'une « vision » religieuses. La fable d'Apulée insistait sur la magie invisible du palais d'Amour où Psyché était servie, lavée, habillée, parfumée, coiffée, nourrie, sans jamais voir aucun serviteur. De même les visites nocturnes d'Eros plaçaient leurs amours dans le champ des sensations aveugles. La vision nocturne introduit donc non seulement le sens supérieur de la vue, mais fait accéder Psyché, directement et furtivement, dans la sphère du divin, auparavant inaccessible quoique présente. L'art du vitrail redouble ce travail de figuration en liant le destin de Psyché au phénomène lui-même figural de la lumière, dont la double nature, physique et métaphysique, avait été réaffirmée par Marsile Ficin, dans la lignée des conceptions platoniciennes et hermétiques.

Certaines scènes ne sont pourtant pas dénuées d'érotisme et de sensualité. Ainsi, les retrouvailles nocturnes d'Eros et de Psyché représentent l'étreinte charnelle concrète de Psyché, au galbe vénusien, et d'Eros, sous la forme d'un Cupidon puéril et néanmoins sexué (ill. 346b & c). Le poème italien, servant de cartel à la gravure du Maestro del Dado, chante la victoire de Psyché sur l'Amour lui-même, désarmé et défaillant sur sa blanche poitrine : « E vinto sovra al bel candido petto »¹⁵⁵¹. Le drapé du lit défait et le mouvement des tentures s'exagèrent en nœuds et plis suggestifs dans la gravure qui clôt le cycle du Maestro del Dado (ill. 345d) et sert de matrice au vitrail correspondant de la Galerie de Psyché (ill. 346d). Le drap fluide qui ruisselle entre les jambes de Psyché fait écho aux vers licencieux du poème italien. Les amants :

giungendo cosce, ventre, e petto a petto// Godansi pure, e non sia chi si vanti/ D'haver d'ambidui lor maggior diletto,/ Che lor cotanto quel diletto piacque,/ Che'l Diletto d'Amor poscia ne nacque.
[cuisses entrelacées, ventres et poitrines jointes, (les amants) prirent tant de plaisir que l'on ne sait lequel des deux put se vanter d'avoir la jouissance la plus grande, et d'un tel plaisir, naquit la Jouissance amoureuse elle-même]¹⁵⁵²

Cet éloge de l'amour sensuel (*Voluptas*) s'entremêle à la trame allégorique de la fable illustrée. L'iconographie des peintures de *cassoni*, celle des vitraux d'Ecouen et celle, plus tardive, des emblèmes d'Otto Van Veen, témoignent de cette tradition allégorique – à la fois antiquisante, chrétienne et néoplatonicienne – de la fable d'Eros et Psyché. En outre, un accord heureux semble unir en profondeur la logique néoplatonicienne de l'énigme et de l'exégèse¹⁵⁵³ avec la figuration allégorique, recherchée par les peintres, graveurs, dessinateurs et maîtres-verriers. Ainsi la part littérale du sommeil est-elle progressivement occultée par son aspect métaphorique. Dans la

1549 Les cartons servant de modèles aux maîtres verriers sont attribués au peintre flamand Michel Coxcie (attribution discutée) et reproduisent avec certains ajouts et variations les gravures du Maître au Dé (ill. 332a-d).

1550 Selon la distinction proposée par Georges Didi-Huberman, notamment dans *L'image ouverte, Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, 2007, pp 203-207. Le visible renvoie au régime de l'imitation sensible, le visuel à celui de la figuration divine, à partir du paradoxe de l'incarnation.

1551 *La favola di Amore e Psiche, Il mito nell'arte dall'antichità a Canova*, a cura di Maria Grazia Bernardini, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2012, p. 214. Catalogue de l'exposition du Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo de Rome (16 mars – 10 juin 2012).

1552 *La favola di Amore e Psiche*, éd. cit., p. 237. Nous traduisons.

1553 André Chastel, *Marsile Ficin et l'art*, éd. cit., pp. 154-169.

peinture des coffres de mariage, l'étreinte conjugale des parents de Psyché est masquée (disque d'or sur le visage, draps et couvertures relevées) et le sommeil de Psyché au jardin figure un état de « vacance », propre au songe divin et au ravissement, qui marquent son entrée dans le monde de l'Amour céleste. Le sommeil d'Eros lui-même, à peine entrevu, à demi découvert, coïncide avec son envol et sa fuite. Il figure le désir ardent qui meut Psyché – l'âme rationnelle selon Boccace – vers la connaissance pleine et entière de Dieu. Dans les vitraux d'Ecouen, la spiritualisation du corps d'Eros passe par sa forme enfantine.

Pourtant, le sommeil des amants – Psyché visitée par Eros, Eros découvert par Psyché – et celui de Psyché au Jardin (que Zéphyr abandonne et qui s'abandonne) confrontent les artistes aux suggestions érotiques qu'implique un tel agencement du corps endormi, exposé au regard. Ce « retour du littéral » engendre de nouvelles configurations qui lient le corps de la dormeuse à d'autres iconographies, dans un rapport qui s'éloigne semble-t-il de la traduction allégorique, pour s'ouvrir au champ des connotations et des condensations figurales. C'est ce retour du littéral qu'il faut interroger.

2. L'érotisation subversive du sommeil

a. Le piège éclairé de Giulio Romano

Dans l'article qu'il consacre à Giulio Romano et à son « labyrinthe de Psyché » au palais du Té, Daniel Arasse montre que « l'unité complexe de la salle de Psyché », sur laquelle se sont heurtés nombre d'historiens de l'art, ne peut apparaître si l'on s'obstine à « la concevoir comme une unité proprement iconographique »¹⁵⁵⁴. En effet, les démonstrations iconographiques de Frederick Hartt et d'Egon Verheyen s'appuient toutes deux sur une documentation érudite, mais pour confirmer des thèses diamétralement opposées. Selon, F. Hartt¹⁵⁵⁵, le programme de cette salle de réception est ordonné par l'ascension néoplatonicienne des amours bestiales, peintes sur les parois, à l'amour spirituel, représenté sur le plafond. Egon Verheyen¹⁵⁵⁶ revient, quant à lui, sur le *Songe de Poliphile* pour mettre en lumière dans ces mêmes peintures un éloge de l'hédonisme lié aux amours illégitimes de Frédéric II Gonzaga avec Isabelle Boschetti, sa maîtresse. Le palais du Té, villa suburbaine de Mantoue, avait d'ailleurs été construit pour abriter cet amour adultère.

Daniel Arasse prend acte de cette impasse iconographique, mais en un sens où l'aporie devient féconde. Selon lui, Giulio Romano compose pour la salle de Psyché un « lucido inganno »¹⁵⁵⁷ (piège éclairé) fondé sur le « modèle informatif » du labyrinthe. Le spectateur – dont le couple illégitime et les nobles invités – y savoure la mise en ordre raffinée de la perte des repères, où les sens possibles de la fable se contaminent mutuellement autour d'un motif non plus iconographique, mais « connotatif ».

1554 Daniel Arasse, *Décors italiens*, éd. cit. p 230.

1555 F. Hartt, « Gonzaga Symbols in the Palazzo del Te », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 13, 1950, p. 151-188.

1556 E. Verheyen, *The Palazzo del Te in Mantua. Images of Love and Politics*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1977.

1557 Daniel Arasse, *op. cit.*, p. 212. Citation par Daniel Arasse du titre de l'ouvrage d'A. Belluzzi et M. Capezzali sur le Palazzo del Te, *Il palazzo dei lucidi inganni*, Mantoue, Galleria d'Arte Moderna, 1976. Les arguments donnés par Arasse, en faveur de cette composition labyrinthique, sont d'abord d'ordre contextuel. En effet, le labyrinthe d'Eros est construit sur l'île d'Amour et l'auteur rapproche étymologiquement « labirintus » de « labor intus », renvoyant à l'idée de quête spirituelle difficile. Cette quête renvoie, par le symbole du labyrinthe, à la recherche alchimique et, plus largement, au jeu du labyrinthe comme métaphore de l'amour et de la vie en général (lieux communs du XVI^e siècle). De manière plus spécifique, enfin, une fresque de Leonbruno fait du labyrinthe aquatique entourant l'Olympe l'emblème familial des Gonzague et le palais du Té, entouré d'eau, renvoie à l'île de l'Amour (celle des Asolains de Bembo), grâce au décor de Psyché. La *Psyché* Niccolò Corregio (1513, Venise) fait d'ailleurs mention d'un jardin labyrinthique dans le Palais d'Eros.

En effet, l'étude de l'agencement labyrinthique de la fable, représentée au plafond (ill. 347), et celle des liens entrelacés qui unissent, sur les parois¹⁵⁵⁸, amours divines¹⁵⁵⁹ et amours rustiques¹⁵⁶⁰ font apparaître un réseau de transferts et de condensations autour d'un même thème, appelé thème « connotatif » par Daniel Arasse, en référence à l'interprétation freudienne du rêve¹⁵⁶¹. « Le thème est celui de l'amour traité dans son rapport au regard et à l'(in)visibilité : si l'*innamoramento* se fait au moment de la vision de l'objet aimé et si l'amour se nourrit de la vision de cet objet, la relation amoureuse doit se protéger d'une autre visibilité, la visibilité sociale, cet être vu qui, publicisant le privé, le met par là même en danger... »¹⁵⁶². Les multiples histoires et figures se condensent autour du motif de l'(in)visibilité amoureuse : Ariane découverte par Bacchus, Eros par Psyché, celle-ci par un satyre dans le jardin d'Eros, Polyphème surpris par le couple d'Acis et Galatée, le mari d'Olympias aveuglé par Zeus, etc. Par ce jeu de miroirs incessant, les figures et leurs histoires interfèrent les unes avec les autres et génèrent un imaginaire érotique de la visibilité secrète dont la figure centrale est l'herculéen Polyphème, « Minotaure caché, déguisé et inoffensif du labyrinthe de Psyché »¹⁵⁶³.

Le message pour ainsi dire « subliminal » des fresques de Psyché est mis en exergue, comme par *lapsus*, dans les inscriptions qui jouent le double rôle de *motti* [devises] autonomes et de *titoli*¹⁵⁶⁴ [titres] relatifs aux différentes peintures qui les jouxtent. L'une de ses inscriptions nous intéresse tout particulièrement. Il s'agit de la formule délibérément ambiguë : « HONESTO-OCIO », « POST-LABORES », « AD-REPARANDAM ». Elle est gravée au frontispice des arches qui rythment l'architecture du plafond et ornent, en guise de tonnelle illusionniste, le banquet des satyres et des nymphes (ill. 348). L'*onesto ozio*, l'*otium* honnête, intitule à la fois la scène ultime de la quête de Psyché, où le baume de beauté lui est remis aux enfers, et les prémices du banquet rustique, où les divinités des eaux étendent leurs corps nus sur le rivage, accoudés aux fontaines des amphores. Les « labeurs » surmontés – « *post labores* » – jouent du contraste maximal entre la lunette représentant Psyché, Hercule féminin, encerclée de bêtes infernales et, au centre du mur inférieur, les joyeuses ripailles où la rumeur du fleuve et des voix, ainsi qu'une allègre musique, se mêlent aux stridentes clameurs des Enfers.

L'idée de *otium* studieux, connotée par l'expression bienséante d'« ONESTO-OCIO », est finalement inversée par cette suite de paradoxes¹⁵⁶⁵, qui conduit à la formule équivoque « ad

1558 Ces liens opèrent également entre les parois et la voûte.

1559 Les amours divines de Mars et Vénus, d'Ariane et de Bacchus, ainsi que le banquet des dieux consacrant le mariage d'Eros et de Psyché.

1560 Les amours monstrueuses de Pasiphaé, de Polyphème, de Jupiter métamorphosé en dragon pour s'unir avec Olympias et la Bacchanale des satyres... Ces unions bestiales et cette fête campagnarde correspondent, en négatif, aux amours divines et au banquet nuptial de Psyché, qui renvoient l'image idéalisée des mœurs de la cour. Mais les deux univers s'entremêlent également par les incursions ponctuelles de figures médiatrices, celle d'Hermès et de la vieille servante notamment.

1561 Sur cette méthode, cf. Daniel Arasse, *Le sujet dans le tableau*, Flammarion, Paris, 1997, pp. 14-26. Dans l'article consacré à la salle de Psyché, Arasse élargit l'horizon de son hypothèse à la Renaissance tardive, au maniérisme notamment. Le « thème connotatif » réunit l'ensemble des écarts significatifs qu'une image (ou une série d'images) multiplie. Écarts par contiguïté, parallèle, contraste, etc. Les référents textuels se métamorphosent ainsi à travers leur « élaboration en image(s) ». Cf. D. Arasse, *Décors italiens*, éd. cit., p. 212.

1562 D. Arasse, *op. cit.*, p. 230.

1563 *Ibid.*

1564 D. Arasse, *op. cit.*, pp. 217-220.

1565 Le contraste de la scène de banquet avec les « herculéens » travaux de Psyché est encore renforcé par l'inversion qui place les vues des Enfers au-dessus du panorama terrestre. De même, les murs de la salle de Psyché ouvrent sur des journées ensoleillées tandis que la voûte enveloppe la pièce d'un manteau de nuit. L'éclipse visuelle ainsi produite développe le cadre propre au « motif connotatif » dégagé par Daniel Arasse, celui d'une (in)visibilité amoureuse, à la fois privée et princière. De même, la perspective de *sott'in su*, qui structure la voûte, contribue à la « difficile visibilité du panneau central [...] où prennent place [...] les noces (divines) de Psyché et Cupidon ». Ces effets généraux d'éclipse et de raccourci rendent possible la « mise en scène proprement éblouissante d'une invisibilité », où le mariage divin ainsi entr'aperçu affiche « théoriquement et idéologiquement le cœur du labyrinthe, son *secret*, qui n'est autre que le *sacré* du Prince » (D. Arasse, *op. cit.*, p. 233).

reparandam », intitulant à la fois la guérison-résurrection de Psyché par Eros, qui l'effleure du bout de l'une de ses flèches, et l'arrivée de Mercure, invité à prendre part au banquet rustique. Le *motto* de Federico II Gonzaga, inscrit sur une bannière blanche par des *putti* joufflus, s'enroule au-dessus du titre et fait basculer le spectateur du registre sacré au registre profane. « QUOD HUIC DEEST ME TORQUET » : ce qui manque (au lézard¹⁵⁶⁶) me tourmente. Autrement dit, son ardeur érotique, voire son « appendice », comme le suggère Daniel Arasse¹⁵⁶⁷. La devise amoureuse de Federico, entortillée par les chérubins en manière de guirlande au-dessus du banquet, fait subir une torsion à la « réparation » qui intitulait la résurrection de Psyché. Dans une perspective néoplatonicienne, Amour réveille ce qui dort et ressuscite ce qui est mort¹⁵⁶⁸. Et l'épisode d'Apulée comporte une allusion interne au célèbre « *omnia vincit amor* » des *Bucoliques* de Virgile¹⁵⁶⁹. Le néoplatonisme donne un sens métaphysique à cette formule déjà approfondie par la pensée chrétienne de la résurrection. Amour éveille à elle-même l'âme qui s'oubliait dans le fleuve léthargique de la matière. Or, l'honnête *otium* nous ramène en même temps vers la fête des satyres, où le repos réparateur n'est plus celui de la contemplation humaniste associée au cadre du *studiolo*, mais un loisir délibérément « oisif », dévolu à la libre satisfaction des plaisirs sensibles et sensuels. L'oisiveté festive abaisse et renverse le sens premier de l'*ozio onesto* pour l'étendre aux plaisirs terrestres, dont le sommeil réparateur de Psyché fait également partie. Un tel repos s'apparente au sommeil de Mars, peint aux côtés de Vénus en amant épuisé par Botticelli (ill. 436) puis par Piero di Cosimo (ill. 437). L'honnête oisiveté en question répare sans doute davantage des petites morts causées par Eros que de la grande mort qui menace l'héroïsme laborieux d'Hercule. Quoi qu'il en soit, l'écriture libère ici l'équivoque. L'ardeur amoureuse (qui ne manque qu'aux lézards) doit être réparée, *ad reparandam*, tout comme les labeurs du Capitaine Général Federico.

La fresque du sommeil aux Enfers (ill. 351) est, d'autre part, étrangement agencée : les trois figures de Cerbère, d'Eros et de Psyché semblent juxtaposées, disjointes. La pose alanguie de Psyché contribue à cet isolement. Les trois figures – aboient terribles, cri muet d'Eros, silencieux effondrement de Psyché – ne communiquent pas entre elles, à l'exception de la flèche qui trace une ligne causale ambiguë. La flèche d'Eros réveille-t-elle Psyché du sommeil de la mort ou bien achève-t-elle de l'épuiser physiquement ? Les méandres verts et glauques de la robe de Psyché renvoient à l'eau oublieuse du Léthé, mais la bretelle défaite retombe d'une manière suggestive sous l'inflexion possible d'une flèche, qui réanime et déshabille, évanouit et ressuscite en même temps¹⁵⁷⁰.

Plus largement, la subversion implicite du *motto* de la vie studieuse et contemplative – *ozio onesto* – coïncide avec le programme gouvernant l'édification, l'architecture et les décors du palais du Té. Ainsi, le choix de la fable de Psyché renvoie, comme le rappelle Sonia Cavicchioli, au thème explicite du repos et des plaisirs associés aux villas suburbaines. Les grands cycles de Psyché du début du XVI^e siècle assignent aux décors une fonction privée, tout en évoquant les noms prestigieux de Léon X à Rome, d'Andrea Doria à Gênes et de Federico Gonzaga à Mantoue¹⁵⁷¹.

1566 Cette devise de Frédéric, peut-être inspirée de la salamandre de François I^{er} (doublement subvertie par la négation de la chaleur et le registre familial), est disséminée dans toute la salle de Psyché.

1567 D. Arasse, *op. cit.*, p. 231.

1568 M. Ficin, *De Amore*, éd. cit., I, 3, p. 14.

1569 La formule, très célèbre à la Renaissance, est tirée de la dixième églogue des *Bucoliques* de Virgile, vers 69 : « *Omnia vincit Amor* : et nos cedamus Amori », « l'Amour triomphe de tout : nous aussi, plions devant l'Amour ».

1570 « En un lieu au moins de la salle, ce rapprochement » de l'inscription et de la peinture « est incontestable et il transforme le fragment de l'inscription en *titulus* de l'image qu'il domine : AD VIRT. QUIETI sert en effet efficacement de titre au bain de Mars et de Vénus, véritable repos du guerrier... » Daniel Arasse, *op. cit.*, p. 218.

1571 Les fresques de la Loggia de Psyché peintes par Raphaël et son atelier pour le banquier siennois Agostino Chigi, dans la villa Farnesina à Rome (1512) associent, selon S. Cavicchioli, les trames figuratives et narratives de *L'Âne d'or* d'Apulée et de *La Psiche* de Niccolò da Corregio, afin de célébrer l'*omni vincit Amor* virgilien. « La voluptas, qui conclut la fable d'Apulée [...] est le but de la villa, et le pivot discernable de la décoration » (S. Cavicchioli, *op. cit.*, p. 114). Les décors de la Farnesina exaltent donc la volupté tout en sauvant les apparences, voire en jouant le double jeu des finalités néoplatonicienne et hédoniste. Mais la trame narrative de la fable d'Apulée, mise à distance,

Lomazzo dans son *Trattato dell'arte della pittura* (1584) et Armenini dans ses *Veri precetti della pittura* (1585) reconnaissent en quelque sorte ce succès, lorsqu'ils conseillent aux peintres de choisir des thèmes inspirés de la mythologie antique, en se référant notamment aux *Métamorphoses* d'Ovide et d'Apulée, alors largement diffusées et devenues à la mode. Dans ce cadre, architectural et décoratif, le rapport à l'*otium* correspond à un mode de vie particulier : « très proche de la ville », le palais de Frédéric « n'est pas destiné à devenir un lieu de villégiature, mais une étape pour un plus court repos, qui envisage le retour à la résidence citadine éventuellement dans la journée. Les salles de représentation sont en outre le théâtre de banquets que Frédéric II offre aux hôtes illustres qui visitent son Etat. Parmi ceux-ci, l'empereur Charles Quint, à Mantoue, en 1530. »¹⁵⁷²

Les décors de Psyché apparaissent à la fois comme le fruit d'un certain goût de l'époque et l'expression d'une singularité affirmée par Frédéric II Gonzaga, l'assertion d'un *ethos*, d'une manière de vivre particulière. Parmi les trois genres de vie distingués par Marsile Ficin dans le *De Amore* – la vie contemplative, la vie active et la vie voluptueuse – un tel décor correspond, par sa tonalité équivoque et subversive, au refus de se placer au carrefour néoplatonicien. Mieux, il préfère le charme du labyrinthe à la *trivialité* du choix – au double sens des trois voies proposées et de leur aspect figé, prédéfini. Il semble que la tonalité propre à la vie voluptueuse creuse une ligne de faille qui renverse l'édifice néoplatonicien fondé sur le principe contemplatif. La complémentarité des amours divines et rustiques, à demi-humaines à demi-animales, toutes empreintes d'une divinité païenne et mythologique, ruine la condamnation néoplatonicienne portée sur « l'amour bestial » et la consécration parallèle de l'amour divin. « L'ONESTO OZIO de Federico n'est plus celui de Marsile Ficin ; le palais du Té n'a rien d'un *studiolo* consacré à la méditation ou à la contemplation néoplatonicienne ; lieu de plaisirs païens, faits de chevaux, de chasse, de fêtes et d'amour, l'île du Té est à l'image d'une île d'amour ornée de son labyrinthe »¹⁵⁷³. Le *studiolo* d'Isabelle d'Este au palais ducal, décoré selon un programme moral et néoplatonicien clair et déterminé¹⁵⁷⁴, trouve son image inversée, symétrique et négative, dans la salle de Psyché¹⁵⁷⁵, davantage inspirée par l'esprit de l'Arétin que par celui du néoplatonicien Mario Equicola, ancien secrétaire d'Isabelle d'Este¹⁵⁷⁶. « D'une manière générale, la salle de Psyché signe, chez le prince commanditaire, le passage volontaire de l'héroïque à l'érotique »¹⁵⁷⁷.

Ce détournement opère notamment à travers l'érotisation des sommeils d'Eros et de Psyché, qui servent de jalons narratifs et de points de repère dans la composition du labyrinthe. En effet, les huit octogones et les douze lunettes figurant les divers épisodes de la fable jusqu'au carré central, représentant l'apothéose des noces, dérangent à tel point l'ordre linéaire du récit, que seule l'hypothèse du labyrinthe parvient à expliquer la stratégie consciente (« *lucido inganno* ») et le savoir littéraire du peintre et de son commanditaire. Selon ce schéma labyrinthique, « une même rigueur se retrouve dans le fait que les deux tours successifs du récit (voûte puis lunettes) sont construits de façon à se conclure sur un thème identique, mais inversé : Psyché voit Cupidon endormi (épisode 8) ; Cupidon voit Psyché endormie (épisode 20). »¹⁵⁷⁸

Le rôle structurant des sommeils et des alcôves (celle conjugale des parents, celle pré-nuptiale des amants), que nous avons souligné au sujet des *cassoni* du Maître des Argonautes et

ne laisse plus surgir les anciens éléments iconographiques liés au sommeil et n'en propose pas non plus de nouveaux.

1572 S. Cavicchioli, *op. cit.*, p. 117.

1573 D. Arasse, *op. cit.*, p. 232.

1574 Dont le célèbre tableau de Mantegna, *Minerve chassant les vices du jardin de la vertu*, c. 1500-1502, tempera sur toile, 159 x 192 cm, Musée du Louvre, Paris.

1575 Ainsi, comme nous l'apprend Daniel Arasse, « l'appartement d'Isabelle Boschetti au palais du Té recopie le plan de l'appartement d'Isabelle d'Este au palais ducal », non sans irrévérence. Cf. Daniel Arasse, *op. cit.*, p. 232.

1576 Mario Equicola est l'un des passeurs du néoplatonisme à Mantoue avec son *De natura de Amore*, dont le livre II rapporte la fable d'Apulée, à travers le prisme allégorique de Fulgence. Mort en 1525 avant le début des travaux, il n'a certes pas fait de Frédéric II son émule.

1577 D. Arasse, *op. cit.*, p. 232.

1578 D. Arasse, *op. cit.*, p. 222.

de Jacopo del Sellaio, réapparaît ici en un sens radicalement différent. En effet, les amants célébrés par le couple légendaire – Federico Gonzaga et Isabella Boschetti – ne seront jamais unis par des liens consacrés. Les deux sommeils d'Eros (ill. 349) et de Psyché (ill. 350), anticipés par la vision de Psyché au jardin par un satyre (ill. 351), forment une sorte de leitmotiv qui ponctue les tours et détours du labyrinthe ironique et érotique de Giulio Romano. L'alcôve des géniteurs divins et mythiques a été éliminée, la fable ne chante plus la noblesse du lignage et l'éternité, à laquelle l'individu accède tant par la conception intellectuelle que par la reproduction physique. Le sommeil infernal s'immisce dans la figuration, non sans ambiguïté nous avons pu l'observer. Et le sommeil d'Eros découvert par Psyché se développe autour du thème connotatif – l'(in)visibilité amoureuse – qui contamine également la scène de sommeil au jardin.

En pleine nuit, Psyché découvre Eros endormi (ill. 349). Ni épithalame, ni théophanie. La couverture n'est pas relevée de manière allégorique, Eros fuyant déjà à tire-d'aile et provoquant la quête rédemptrice de Psyché, comme dans la peinture des *cassoni*. La scène, peinte par Giulio Romano dans un effet de nocturne encore rare à l'époque, est même d'une étonnante discrétion, puisque le corps d'Eros, loin d'être découvert, est complètement *recouvert* par Psyché, le profil et le haut du buste émergeant à la lueur de la lampe. Ses armes déposées de part et d'autre du lit témoignent de sa défaite et de la victoire du sommeil. Le plafond à caissons fait écho à la voûte dorée de la salle mais dans un registre moins fastueux, plus intime et familier. La sobriété de l'espace met en relief le jeu sculptural du *chiaroscuro* magnifiant la blancheur éclatante et les volumes généreux du corps de Psyché. Sculpture en mouvement, celle-ci s'apparente davantage à la Galatée de Pygmalion qu'au portrait de l'aimé, comme statufié par l'éclat de sa divinité, selon Marsile Ficin. Le corps d'Eros est en partie recouvert par le corps totalement nu de Psyché qui s'avance le couteau dans une main, la lampe éclairant son prochain forfait de l'autre, les cheveux dénoués. L'intérêt de la vision se déplace. Un transfert s'opère *via* la figure découverte de Psyché. Le raccourci et l'angle de la composition ôtent toute possibilité d'une vision intégrale du corps d'Eros. La découverte d'Eros par Psyché devient la découverte érotique du corps même de Psyché, occultant celui qui l'attire, éclairée pour mieux nous attirer.

La révélation divine est masquée au profit de la chair sculpturale de Psyché, prise dans le contraste visuel d'un éclairage « par au-dessus » et d'un raccourci « par en-dessous ». À la révélation du dieu masculin de l'Amour, se substitue la vision *di sotto in su* du corps féminin de Psyché, vision suggestive, aux antipodes du voir épuré qui devait mener à la contemplation. Une telle mise en relief et en lumière, liée aux connotations d'une nuit sensuelle et d'une violence virtuelle, déboulonne en quelque sorte la figure allégorique de Psyché, anime sa statue d'impulsions latentes : pulsion de mort¹⁵⁷⁹ et curiosité se changeant en désir érotique.

Le sommeil de Psyché au jardin (ill. 350) est également le lieu d'une condensation intempestive, puisque nous retrouvons dans cette scène, autrefois liée au ravissement divin, le dispositif de la nymphe surprise par un satyre égrillard, dont le motif antique avait été renouvelé et relevé par la gravure du *Songe de Poliphile*. La nymphe évoquait alors, par l'inscription mystique et les fontaines de sa poitrine nourricière, la *Venus genitrix* de Lucrèce. Encore une fois, la vision en contre-plongée érotise la scène, en valorisant les attributs du satyre qui se tient en retrait, bras et jambes écartés, prêt à bondir sur Psyché, langoureusement étendue dans la pose de la nymphe, sous les fruits, les fleurs, les feuilles et les branches... L'arc de son bras dessine une forme proche de celle d'Ariane abandonnée¹⁵⁸⁰, personnage représenté plus loin aux côtés de Bacchus. Sa poitrine largement découverte et bombée par la cambrure de sa taille brille au soleil d'un éclat laiteux. L'image de la sieste dangereusement exposée annonce le thème du sommeil nocturne et menacé.

Le thème du banquet des satyres (ill. 348) et de la fête divine (ill. 352) ajoutent leurs connotations voluptueuses à cette scène de double voyeurisme, où le satyre introduit le spectateur

1579 L'éclat du couteau levé évoque les armes de Dalila et de Judith, nous reviendrons sur ces associations.

1580 La figure d'Ariane évoque la fameuse sculpture du Vatican, dont le bras droit est relevé au-dessus de sa tête et incliné en arrière. Nous y reviendrons.

dans le jeu de sa pulsion scopique. De même, la scène du sommeil infernal (ill. 351) est infléchie par le banquet des nymphes et des satyres que Psyché surplombe à présent, abîmée dans une anormale léthargie. Les épisodes précédents et les gueules féroces de Cerbère relient ce sommeil à la torpeur mortelle du Léthé. Psyché n'aurait pas dû déboucher le flacon destiné à Vénus. Mais à cette interprétation littérale, s'ajoute, outre le sens néoplatonicien du réveil amoureux, la connotation du flacon débouché au-dessus d'un banquet où les flots divins s'écoulent généreusement des amphores. Le repos qui renverse Psyché ne la répare pas seulement des fureurs héroïques, mais – la robe défaite, un bâillement aux lèvres – il la remet également des fureurs érotiques et des vapeurs du vin que dispensent certaines bacchantes.

La suite des sommeils d'Eros et de Psyché se construit donc sur une ambiguïté répétitive, obsédante, empêchant la clarté d'une progression néoplatonicienne. Cette ascension pourrait certes partir de la scène du jardin, montrant le risque de l'Amour bestial propre à la Vénus vulgaire – fonction reproductive à la fois nécessaire mais nuisible dans son abus érotique, selon Marsile Ficin. La régression au stade de l'Amour terrestre menace de rabaisser l'homme à sa part bestiale. Elle le condamne à une vie voluptueuse et narcissique (au sens ficinien du terme) où l'âme s'oublie au profit des illusions sensibles, éphémères et mortelles de la matière. Mais, dans ce labyrinthe pictural, il est impossible de progresser à partir du stade voluptueux pour accéder à la vie contemplative et au devenir-divin. La composition ambiguë des sommeils successifs renverse la progression en répétition. Le moment de la révélation de l'Amour divin est rendu incertain, ambigu. La découverte érotique de Psyché en déplace le sens. Enfin, l'ultime sommeil, directement porteur de la formule ficinienne de l'éveil par l'amour, risque de déchoir dans les symptômes de la vie voluptueuse, qui rivalise en fatigue avec les labeurs de la vie active et morale. En effet, la dernière vision d'Eros et de Psyché, paisiblement étendus sur leur *kliné* avec leur fille *Voluptas* (conçue avant le mariage) souriant aux convives du banquet, couronne certes le couple divin, mais souligne également, par de brillants incarnats, des torsions et des *contrapposti* flatteurs, les courbes rondes et fermes de leurs corps nus, à peine ornés de minces rubans. Un chien repose dans les plis d'un drapé qui chute au sol, évoquant les mouvements de l'étreinte amoureuse dans le sillage du tissu défait. Un serpent se mord la queue près des oreillers où une petite psyché danse en couronnant Eros, symbole possible de leur plaisir sans fin.

Ainsi, les sommeils d'Eros et de Psyché, peints par Giulio Romano, se rattachent à la tradition iconographique et allégorique tout en la subvertissant. Le satyre qui s'approche de Psyché au jardin renvoie davantage à la bacchante sensuelle développée sur les fresques murales qu'aux figures symboliques du Silène socratique ou du dieu Pan, conseillant Psyché dans sa quête¹⁵⁸¹. Pourtant la connotation érotique de la composition se trouve comme renforcée par ce fond de références néoplatoniciennes implicites et contrariées. Le retournement opère par le motif connotatif autour duquel se condensent les différentes variations picturales, comme l'a montré Daniel Arasse. Or ce motif met en jeu le rapport du regard à l'objet du désir : les secrètes amours du prince, placées au cœur du labyrinthe pictural, mais également le secret de la peinture qui crée de tels objets de désir tout en les constituant, par le dispositif illusionniste, dans une proximité inaccessible. Les visions picturales des corps endormis – celui d'Eros et ceux de Psyché – jouent des effets tactiles de la profondeur et du coloris. Les volumes saillants, accentués par le raccourci, des corps sculpturaux et la blancheur éclatante ou le rose moelleux de leur incarnat donnent aux peintures une proximité vivante que la hauteur du plafond et la superficialité de l'image nient aussitôt. Cette tension reproduit en l'exaltant le dynamisme indéfini du désir toujours insatisfait et toujours ardent, selon la formule de Federico : « QUOD HUIC DEEST ME TORQUET ». Ce dispositif témoigne d'un déplacement de la question de la vision, depuis le travail du dessin et de la peinture – déplacement que la fable de Psyché permet de mettre au jour.

L'ennoblissement néoplatonicien du sens de la vue, lié à la métaphore du regard contemplatif et au devenir-contemplatif de la vision, trouvait dans la découverte du corps d'Eros par

1581 Notamment dans un des vitraux de la galerie d'Écouen (d'après les gravures du Maestro del Dado).

Psyché une expression allégorique parfaite de la splendeur divine dans le sensible et de la conversion à l'Amour divin. L'évolution iconographique et axiologique des différents sommeils d'Eros et de Psyché rabaisse en quelque sorte cette prétention et fait de la représentation du corps endormi une image moins allégorique, ouverte à l'ambiguïté d'un regard érotique ou spirituel, à travers le travail du littéral. Par l'accentuation des volumes et la coloration de la chair¹⁵⁸², le corps du dormeur ou de la dormeuse surgit dans sa nudité. Les sens « inférieurs » sont suggérés depuis le regard, le sens de la vue sous-tend la pulsion et l'insatisfaction fondamentale d'un désir charnel. La splendeur, propre à la Vénus céleste, émane désormais du sensible lui-même et joue de la « fascination », délicieuse et menaçante, qu'elle exerce sur le spectateur.

À partir de la fresque de Giulio Romano¹⁵⁸³, deux traditions iconographiques peuvent être dégagées : le *topos* de la nymphe endormie surprise par un satyre d'une part, la scène de la découverte nocturne d'autre part. À cette dernière, est lié un autre groupe de représentations nocturnes : celui de la visite d'Eros. Déjà figurée dans la galerie d'Ecouen, cette scène s'autonomise progressivement dans la gravure et la peinture, à partir du XVI^e siècle. Dans ces deux types de composition, un voyeur est mis aux prises avec le charme fascinant qu'exerce un corps dévêtu, abandonné aux menaces du regard par le sommeil. La menace en question se révèle érotique dans les deux scènes, qu'elle passe par le détour d'une menace de mort lorsqu'Eros est découvert ou bien qu'elle affirme spontanément la concupiscence du regard d'Eros, jouant la figure du satyre. Dans la salle de Psyché, la figure de Polyphème, qui retourne en regard meurtrier l'atteinte du voyeur contre le voyeur lui-même (Acis), incarne cette tension.

b. Renversement : Psyché mise à nu

La suite des vitraux d'Ecouen faisait du sommeil nuptial de Psyché l'apothéose de la fable allégorique (ill. 346d). Psyché alanguie dans une alcôve circulaire, qui renvoie à celle de la découverte nocturne d'Eros et peut-être aussi à l'architecture du temple de Vénus¹⁵⁸⁴, a retrouvé son divin amant et, cette nuit de nocce consommée, accède elle-même au rang de déesse. Son corps endormi, près du *putto* éveillé qui lui tient lieu de mari, évoque celui de Vénus accompagnée de son fils. Cependant, malgré le renforcement allégorique, par la figure d'Eros-enfant et l'inscription conclusive, le sommeil de la divine Psyché fait surgir un corps nu dont les jambes repliées évoquent le possible souvenir d'un plaisir sexuel. Nous l'évoquons plus haut, en lien avec le poème de la gravure italienne. Un drapé suggestif, analogue à la main droite repliée contre sa hanche, retombe en cascade au-dessus de l'entrejambe. Le vase rempli d'un rameau de myrte et l'union parfaite que cerne le fil de plomb symbolisent le triomphe d'un amour dont la nature divine et spirituelle est affirmée, relayée par le texte et la figure du *putto*. Pourtant, la pose sensuelle du corps de Psyché jette une ombre érotique rétrospective sur l'ensemble de l'histoire. Les tentures nouées au baldaquin circulaire évoquent tant l'alliance amoureuse que l'étreinte physique. La divinisation par l'amour permet-elle de sauver l'érotisme propre à l'amour « bestial » ? La question demeure ouverte. Le programme allégorique de l'ensemble des gravures et des vitraux protège encore une telle représentation de l'ambiguïté où la plonge son isolement.

1582 Les valeurs de gris ou la nuance du tracé colore également la gravure. Les dessins des vitraux d'Ecouen témoignent d'un développement analogue, mais leur statut d'illustration liée à un texte ainsi que la figuration enfantine d'Amour diminuent fortement la charge érotique et l'ambiguïté des compositions.

1583 Certaines peintures et dessins de Giulio Romano, réalisés à Mantoue, ont servi d'originaux aux gravures des *Modi* de Marcantonio Raimondi. Le peintre, auquel l'Arétin rendit visite avant de composer les sonnets luxurieux correspondant aux différentes positions sexuelles, s'est donc adonné à cette veine érotique. Les variantes conservées des *Modi* révèlent cette accentuation sculpturale des volumes, ce goût pour les raccourcis et cette luminosité de l'incarnat (suggérée par le contraste graphique en gravure), observables dans la salle de Psyché.

1584 La chambre dans laquelle Eros visite Psyché, avant d'être découvert, présente un lit rectangulaire différent. Cette distinction, calquée sur les gravures du Maître du Dé, renvoie peut-être à la métamorphose de l'amour à travers son lieu symbolique. La transformation de la chambre en espace sacré, par la forme du temple, figurerait alors le passage de l'amour profane à l'amour sacré.

D'autres gravures et peintures choisissent au contraire de représenter le sommeil de Psyché pour lui-même, indépendamment du fil narratif de la fable d'Apulée, seulement présente de manière implicite. La scène perd en éléments contextuels et s'inscrit alors dans les variations artistiques sur le thème de la « belle endormie »¹⁵⁸⁵. Voici trois exemples de gravures réalisées d'après des peintures ou dessins autonomes de la scène. Il ne s'agit plus de l'apothéose nuptiale de Psyché, mais seulement de l'une des multiples visites de son amant nocturne, encore invisible et inconnu. Selon l'interprétation néoplatonicienne, ces représentations appartiennent au registre des « amours » illusoires et bestiales (qui n'ont d'Amour que le nom), mais leur isolement ne permet plus de les rattacher explicitement à la dynamique ascensionnelle de l'amour divin. L'éclairage néoplatonicien de l'énigme est obturé. Là où la découverte nocturne du corps d'Eros pouvait encore justifier l'équivocité de la représentation, de telles compositions se servent davantage de l'histoire comme d'un prétexte. Le recours au mythe leur permet d'élaborer d'une imagerie érotique à la fois extrêmement libertine et raffinée, destinée à un public cultivé¹⁵⁸⁶.

Ainsi, la gravure de Jacopo Caraglio¹⁵⁸⁷ (ill. 335) insère cet épisode érotique des amours d'Eros et Psyché dans une toute autre constellation, celle des *Amours des dieux* (d'après les dessins de Perino del Vaga et de Rosso Fiorentino). Cette série de dessins gravés succède à la célèbre et scandaleuse publication des *Modi* (ill. 353), gravés par Marcantonio Raimondi d'après des dessins de Giulio Romano. Dans les *Modi*, se retrouve l'atmosphère sensuelle de la Sala di Psiche, mais développée dans le sens d'un érotisme explicite, voire pornographique (ill. 354) : l'étreinte sexuelle est crûment dépeinte et les regards des personnages, aux visages peu expressifs, semblent aimantés par les organes génitaux¹⁵⁸⁸. Dans l'une et l'autre série, David O. Frantz remarque non sans raison que la torsion des corps ne suscite pas seulement un effet maniériste, mais permet d'exhiber le sexe de chacun des partenaires.

La première édition des *Modi*¹⁵⁸⁹ (1524), censurée par le Pape Clément VII, fut brûlée et Raimondi emprisonné. Après sa libération, grâce à l'entremise de l'Arétin, une seconde édition est publiée, en 1527. Cette dernière fait correspondre aux gravures les « sonnets luxurieux », écrits par l'Arétin lui-même. Certains fragments des gravures de Raimondi, ainsi qu'une position, ont survécu à la censure. Lors d'une réimpression des sonnets de l'Arétin, une édition plus tardive renouvelle encore cette iconographie par les dessins d'Agostino¹⁵⁹⁰ Carracci, frère d'Annibale Carracci. Ce

1585 Boccace envisage à plusieurs reprises le motif de la « belle endormie » dans le *Décameron*. Outre l'histoire de Cimone et Efigenia (V,1), déjà commentée, citons, à titre d'exemple, la nouvelle narrant les infortunes lascives de la belle orientale, Alatiel (II, 7). Variation exotique de Psyché, Alatiel est violée dans son sommeil. Le récit procède d'un cruel érotisme, à la fois violent et consenti, cf. Boccace, *op. cit.*, p. 173 : « le duc prit une lampe et, la tenant au-dessus du lit, en silence, il découvrit complètement Alatiel qui dormait d'un sommeil profond. La contemplant toute entière, il admira au plus au point sa beauté ; si elle lui avait plu étant habillée, nue, elle le charma au-delà de toute mesure. Alors enflammé d'un plus brûlant désir, nullement épouvanté par le forfait qu'il venait de commettre [le duc vient de tuer son hôte, l'époux princier d'Alatiel, d'un coup de poignard] les mains encore teintes de sang, il s'allongea auprès d'elle qui, toute ensommeillée, croyait coucher avec le prince, et il en prit possession ».

Sur ce thème dans la poésie latine et renaissante, avec toute l'ambiguïté qu'il comporte, cf. Virginie Leroux, « L'érotisme de la belle endormie », *Seizième Siècle* n°7, 2001, pp. 15-35.

1586 Sur cette stratégie mythologique, cf. Bette Talvacchia, *Taking positions, On the Erotic in Renaissance Culture*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1999 (en particulier le chapitre VII, « The retreat of sexual representations into Mythology »). Par ailleurs, l'auteur souligne que le caractère obscène des *Modi* (source d'inspiration pour les *Amori degli dei*) surgit lorsque les dessins de Giulio Romano, destinés à des cercles privés, basculent, *via* leurs gravures, dans le registre de la sphère publique, provoquant le scandale et l'emprisonnement temporaire de l'artiste.

1587 Peintre et graveur (mais aussi architecte et joaillier) italien, Giovanni Jacopo Caraglio (Vérone, c.1500 – 1565), plus connu sous le nom de Jacobus Veronensis, a été formé par Marcantonio Raimondi.

1588 David O. Frantz, *Festum Voluptatis, A Study of Renaissance Erotica*, Columbus, Ohio University Press, 1989, p. 124. Même focalisation « génitale » dans les *Amours des Dieux*, selon l'auteur qui souligne toutefois l'aspect moins tourmenté des corps, les *Modi* valorisant l'effort musculaire.

1589 Encore appelée *Le sedici posizioni* ou *De omnibus Veneris Schematibus*.

1590 Agostino Carracci réalise, peu avant son passage au palais Farnèse (1597-1600), la série des *Lascives* (c. 1590-1595), qui met en scène les unions des nymphes et les satyres, série de gravures sur laquelle nous reviendrons.

dernier, assisté par son atelier et secondé par son frère, réalisera par ailleurs la fresque monumentale des *Amours des dieux* (1597-1608) qui orne la galerie du *piano nobile*, au Palais Farnèse. D'un esprit bien différent, cette fresque joue cependant des connotations que suscitent, à des degrés divers, les étreintes assagies des dieux et le thème de l'amour vainqueur, rendu scandaleusement célèbre par la diffusion des gravures.

La série des *Modi* tisse un lien entre la Psyché de Giulio Romano, à Mantoue, et celle de Perin del Vaga et de Jacopo Caraglio. Comme les *Seize postures*, les *Amours des dieux* gravés par Caraglio¹⁵⁹¹ varient les différentes positions de l'étreinte et de l'approche amoureuses, mais seules quelques gravures représentent clairement l'acte sexuel et les protagonistes se limitent aux seuls dieux afin d'éviter la censure¹⁵⁹². Le cadre ovidien leur sert pour ainsi dire d'alibi¹⁵⁹³. Mieux, il sollicite l'éclat divin ou la renommée mythologique des figures pour mieux jouir de la désacralisation de leurs amours. L'érotisme joue avec le feu d'une image démonstrative qui contraste avec l'étiquette « divine ». Par conséquent, la figure de Psyché se trouve immédiatement élevée au statut de déesse, mais cette apparente consécration vise moins à produire un sens allégorique qu'à protéger de la censure. Des mesures furent pourtant prises contre cette série, provoquant la disparition des dessins et celle de certaines gravures.

Les *Amours des dieux* parvinrent cependant à se diffuser en Europe, avec un succès particulier à la cour pragoise de Rodolphe II. La scène retenue pour les « Amours d'Eros et de Psyché » (ill. 355) fusionne entre elles plusieurs iconographies autour d'un thème commun : celui du désir provoqué par l'abandon du corps endormi. En effet, le geste de dévoilement opère un transfert de Psyché vers son amant, qui découvre son corps nu, pendant son sommeil, comme celle-ci le fera à son insu dans la scène de la « révélation » transgressive. Eros préfigure ainsi le geste de Psyché, mais il en déjoue la menace dramatique et funeste, ainsi que la charge allégorique. Les corps se font face, dans une opposition symétrique des sexes qui met en évidence le désir doublement érotique. Les multiples méandres du drapé évoquent les creux, les mollesses, les plis du corps féminin, cachés par la posture de Psyché qui nous tourne le dos. La scène du sommeil infernal fait lointainement écho à ce réveil des sens par l'Amour, mais, en retour, celle-ci donne lieu à une interprétation peu « catholique » de la résurrection de la chair. Les ailes d'Eros dessinent l'attribut résiduel de l'Amour divin, suggérant la tradition allégorique et néoplatonicienne. Cet attribut tend à se réduire aux fonctions identificatrice et ornementale d'un personnage qui ressemble davantage, par sa « posture », aux satyres s'approchant avec concupiscence des nymphes endormies. L'intrusion du satyre dans le jardin d'Amour, peinte par Giulio Romano, trouve sa dernière conséquence, à travers cette approche nocturne, dans la chambre et l'intimité du corps nu de Psyché. Ce corps féminin joue sur une valorisation suggestive de l'avèrs, qui nous échappe mais fascine Eros, par son revers qui amorce les charmes cachés, à travers le galbe charnu, la cambrure et la souplesse étirée des contours. Le corps découvert semble déborder, chuter, s'effondrer hors du lit. Par là, le sommeil de Psyché traduit davantage le mouvement d'un alanguissement, d'un abandon sensuel et voluptueux, plutôt que l'inexpressive inertie d'une profonde léthargie. Psyché suscite la venue d'Eros et le désir érotique par le mouvement de son abandon languide et langoureux.

1591 Cette série répond à la commande de l'imprimeur Baviero de' Carocci (appelé « Il Baviera » d'après Vasari) qui avait déjà édité *I Modi*.

1592 Selon ce prétexte mythologique, il s'agirait de montrer comment les dieux se transforment pour mener à bien leurs amours. Certaines unions sont choisies dans les *Métamorphoses* d'Ovide et celles d'Apulée, mais les scènes s'ajoutent les unes aux autres sans ordre précis et le nombre des gravures (numérotées après coup) est incertain.

1593 Cf. David O. Frantz, *op. cit.*, p. 123. L'auteur parle d'une « form of self-protection », permettant à l'artiste de se défendre au besoin, grâce au bouclier de l'interprétation allégorique, tout en mettant l'accent sur l'aspect physique des amours. En revanche, l'auteur insiste trop peu sur la différence entre les *Modi*, qui placent nettement l'acte sexuel (et ses différences « postures ») au centre des gravures, et les *Amori degli dei*, qui montrent certes la nudité des corps et les organes génitaux mais de façon plus rare l'acte sexuel en lui-même (cf. ill. 375a), préférant le moment d'intense désir qui précède l'union. Frantz observe d'ailleurs que certains sexes masculins paraissent flasques ou démembrés dans la série des *Amori* – pure concession à la censure selon lui. Au contraire, il semble préférable de nuancer l'interprétation strictement « pornographique » des *Amori*, bien distincts en cela des *Modi*.

Toujours suivant *Les Amours des Dieux* de Perin del Vaga, Jacopo Caraglio grave, à travers le corps de Vénus (ill. 356), le double symétrique du sommeil de Psyché. Le corps de la déesse de l'Amour, présenté de face, glisse pareillement depuis le désordre des coussins et des draps vers le sol, c'est-à-dire hors de l'image et vers le spectateur. La profondeur de l'alcôve s'inverse pour venir entailler l'espace imaginaire entre le plan de l'image et l'œil du spectateur. Vénus s'étire et ses mains tressent les boucles de ses cheveux tandis que, littéralement, elle « tombe » de sommeil et glisse au ralenti le long du plan vertical de l'image en suggérant, par l'équilibre instable et la spirale voluptueuse des coussins, le hors-champ d'un vertige érotique. Le sommeil des divinités de l'Amour¹⁵⁹⁴, loin de signifier le déclin de leurs puissances, renforce leur pouvoir de séduction première et naturelle.

La gravure par Jacob Matham d'Eros et de Psyché (ill. 357), d'après la peinture d'Abraham Bloemaert¹⁵⁹⁵, met en place un dispositif de connotations analogue à celui développé par Perino del Vaga et Caraglio. Mais Psyché, au lieu de nous tourner complètement le dos, offre au spectateur l'ovale d'un visage harmonieux. Le *contrapposto* maniériste permet la tension paradoxale entre le geste de la *Venus pudica*, couvrant (et soulignant) la poitrine, et l'abandon sensuel du bras découvrant le bas du corps, de face pour Eros, de dos pour le spectateur¹⁵⁹⁶. Les *putti* augmentent et raffinent le cadre décoratif. Les pétales de roses jetés par l'un d'eux ainsi que les rayons obliques de la tenture évoquent la pluie d'or à laquelle s'offre Danaé. L'attitude de Cupidon, plongeant son regard vers l'entrejambe, obscure et cachée pour nous, de Psyché, renvoie à la figure du satyre et ce, malgré la foule des *erotes* joufflus.

Graveur flamand, Jacob Matham était par ailleurs l'élève et le fils adoptif de Goltzius dont l'atelier diffusera certaines gravures variant le thème des « Amours des dieux », ainsi *Mars et Vénus* d'après la peinture de Bartholomeus Spranger (ill. 359). Encore une fois, Vénus redouble et inverse Psyché, et réciproquement. La scénographie est identique, les *putti* jouent dans le drapé de l'alcôve, en abritant et dévoilant l'étreinte de Mars et de Vénus. Le même petit récipient est posé au bord du lit. Les armes du guerrier sont « déposées » au premier plan, un petit Cupidon a pareillement abandonné son carquois et son arc. En tenant le drap du lit, il soutient les jambes et les hanches de Vénus sur le point de tomber – non plus de sommeil, mais dans l'ardeur de l'agitation érotique. L'arc de son bras gauche enroulé autour de la tête bouclée de Mars rappelle le mouvement d'étirement souple de la déesse dans la gravure de *Vénus et Amour endormis* par Caraglio. À nouveau, Psyché s'éveille à travers Vénus, occasionnant d'une figure à l'autre le passage d'un érotisme en apparence passif à une jouissance explicitement active. L'on se souvient de la rivalité initiale de Vénus et de Psyché, événement déclencheur de la fable. Ces gravures jouent de la tension et de la gémellité des figures, placées de part et d'autre d'une limite érotique qui sépare la suggestivité du sommeil de l'intense expression du réveil¹⁵⁹⁷.

1594 Les deux flèches et l'arc de Cupidon endormi gisent au sol. L'une des flèches est brisée, tandis que Vénus « écrase » littéralement de son pied gauche, posé sur un petit socle de bois, la pointe de la seconde. Comme l'indique la légende sous la gravure, le sommeil a vaincu les dieux mêmes de l'Amour, mais le spectateur doit pour ainsi dire se méfier de l'eau qui dort et de la force érotique latente d'une telle image.

1595 Graveur et dessinateur, Jacob Matham (1571-1631), élève et fils adoptif d'Hendrick Goltzius, réalise un grand nombre de gravures de reproduction, d'après les peintures de Pieter Aertsen et les esquisses de Goltzius notamment. Cette gravure reproduit la composition de la peinture d'Abraham Bloemart tout en précisant les détails du dessin. Un texte latin de l'humaniste Theodor Schrevelius accompagne la gravure et lui donne sa profondeur mythologique en faisant de Psyché la fille resplendissante de Phœbus : « *Phaebi potentis pulchra Psyche filia...* ».

1596 Le goût pour cette figuration de dos, valorisant la chute des reins et la rondeur des fesses, s'est développée à travers la peinture du Titien (les différentes versions de *Vénus et Adonis* notamment) et les iconographies reliées des « Trois Grâces » et du « Jugement de Pâris ».

1597 L'on retrouve cette tension entre les Vénus endormies et les Vénus éveillées, de la *Vénus de Dresde* à celle d'Urbino notamment, tension renouvelée par les dormeuses de Courbet et l'*Olympia* de Manet.

La Psyché de Bartholomeus Spranger¹⁵⁹⁸, gravée par Jan Harmensz. Muller (ill. 359), apparaît à nouveau comme le reflet inversé du corps de Vénus, aux lignes fortement incurvées. L'effet de miroir joue au niveau spatial et temporel puisqu'Eros vient d'entrer dans la chambre de Psyché. L'un des petits Amours le décharge de son carquois comme d'un pesant bagage – l'arc vient de tomber par terre – et le second tire les tentures de l'alcôve pour dévoiler la chair plantureuse de son amante endormie. Un troisième chérubin en forme de caryatide supporte la retombée du voile autour d'un impondérable pilier et verse l'eau d'un vase, éteignant la torche traditionnellement allumée. Cupidon accepte sa défaite avec complaisance : la vue du corps voluptueusement alangui de Psyché pique, transperce et brûle sans égal. L'étreinte de Mars, empoignant les hanches et la chevelure de Vénus, correspond au désir latent d'Eros qui s'abandonne au charme de la dormeuse. Comme dans les précédentes gravures, le corps féminin, soutenu par la vaste pliure des voiles qui l'enveloppent, menace de tomber, couché à la verticale, en suivant la chute de l'arc et du jet d'eau. Cette chair glissante et débordante s'oppose à l'écartement des draps repliés en arrière. Le corps lourd d'attributs et d'attraits s'exhausse ainsi, hors de l'ombre intime, pour s'offrir à la lumière du regard.

Sonia Cavicchioli met l'accent sur le goût singulier de Rodolphe II¹⁵⁹⁹ pour la figure de Psyché, passion nourrie par les tableaux de son peintre de cour, Bartholomeus Spranger, et leur diffusion gravée. Selon l'historienne, le maniérisme qui se développe autour de ce motif joue de son aspect allégorique pour enjoliver et raffiner des images érotiques légères, qui ne seraient finalement que de purs « divertissements », d' « authentiques exercices de style ». Dans l'atmosphère propre à cette « culture passionnée par les significations cachées »¹⁶⁰⁰, il est toutefois difficile, souligne-t-elle, de mesurer le « poids de l'interprétation allégorique du mythe – toujours probable – du pur goût pour les représentations érotiques et de la curiosité pour l'histoire de Psyché en tant qu'aventure amoureuse »¹⁶⁰¹. Un doute subsiste donc, au sujet du contenu ésotérique éventuel que ces représentations, à la sensualité pour le moins explicite, pourraient encore celer.

L'intégration de ces œuvres érotiques à la série des *Amours des dieux* et l'association graphique de Vénus et de Psyché (rivales et jumelles) montrent que le malaise en question dépasse la fonction du divertissement suspect. À rebours, il s'agit moins, semble-t-il d'instruire en plaisant, *delectando docere*, que de susciter une délectation qui passe par une « docte » érudition, devenue *topos*, effet de mode pour personnes raffinées. Une telle inversion consacre la ruine de « l'amour socratique » loué par Marsile Ficin, fondant le désir du beau *sur* et *pour* le rapport d'enseignement liant l'ériste à l'éromène. La *venustas* érotique de Psyché, dans ces peintures et ces gravures maniéristes, défait ce rapport idéal au savoir : ce dernier n'est plus la finalité contemplative incarnée par la Vénus céleste mais le docte instrument des *postures* sensuelles et luxurieuses. À travers ce qui n'est en apparence qu'un divertissement, s'affirme une tournure d'esprit et une subversion des rapports qui articulent, et subordonnent l'une à l'autre, la « vie contemplative » et la « vie voluptueuse », ainsi que les appelait Marsile Ficin.

Au fil de ces différentes gravures, le sommeil érotique de Psyché se constitue par le mouvement d'un abandon charnel autour duquel convergent les éléments du cadre figuratif et ornemental. Son dévoilement métaphorise l'étreinte à venir. La chute languoureuse bascule vers la jouissance du réveil, figuré par l'étirement de Vénus, puis par son union avec Mars. La gravité allégorique de la fable est renversée par cette mise à nu qui ouvrent les figures d'Amour et de Psyché au destin des diverses postures de Vénus : « *de omnibus veneris schematibus* ».

1598 Peintre flamand, Bartholomeus Spranger (Anvers, 1546 – Prague, 1611) a voyagé et travaillé en Italie, comme peintre au service du cardinal Farnèse et du pape Pie V, avant d'être nommé peintre de la cour de Rodolphe II à Prague (après celle de Maximilien II, à Vienne) et de prendre la nationalité tchèque en 1593. Sa peinture allégorique ou mythologique est alors exemplaire du maniérisme international de la fin du XVI^e siècle.

1599 Le goût de l'empereur pour la figure équivoque et délicate de Psyché s'exprime également dans la sculpture maniériste d'Adriaen de Vries.

1600 La tradition classique du *delectando docere* d'Horace se mêle au goût néoplatonicien de l'énigme et de l'allégorie.

1601 S. Cavicchioli, *op. cit.*, p.178 et suiv.

La peinture d'*Amour et Psyché* (ill. 360), réalisée bien plus tard (1817) par David, perpétue cette série érotique et allégorique¹⁶⁰². À la lueur de l'aube, Eros s'apprête à fuir et lance au spectateur un regard complice et satisfait, tout en écartant le bras blanc de Psyché, encore posé sur sa jambe. Il reprendra bientôt ses armes. Les tentures écartées de l'alcôve dévoilent les courbes laiteuses du corps nu de Psyché, sommeillant dans la pose de l'Ariane (jadis Cléopâtre) endormie du Vatican¹⁶⁰³. Ses proportions régulières jouent sur un érotisme beaucoup plus discret, lié à la figure de la fille de Minos, mortelle abandonnée par son amant, Thésée (ici rejoint par Eros), future ménade et amante de Dionysos. Le corps d'Ariane-Psyché ondule comme celui d'une odalisque. Un papillon volète au-dessus d'elle, renouant avec la lecture allégorique de la fable. Mais il s'agit plus d'un emblème dans le goût néoclassique pour les indices archéologiques de l'Antiquité. La teinte sombre et pourpre du drapé intérieur, gonflé de pliures, évoque l'étreinte sensuelle de la nuit. La peinture de David noue entre elles les traditions allégoriques, ironiques et érotiques des « Amours d'Eros et Psyché ».

Citation délicate et lointain point d'orgue, l'œuvre de Gervex (ill. 361) n'illustre pas seulement le poème de Musset – *Rolla* – qui l'intitule, mais puise aux motifs de la visite nocturne et du départ précipité d'Eros. Le peintre choisit de représenter le début de la V^e partie du poème, lorsque Jacques Rolla se détourne de la fenêtre, d'où il contemplait l'aurore de sa dernière nuit, pour regarder le corps nu de Marion, la jeune prostituée de quinze ans au cœur pur et au divin sommeil. Ce faisant, il emprunte à l'iconographie d'Eros et de Psyché les éléments de la visite crépusculaire, de la lampe allumée (malgré le jour qui se lève) et de la dormeuse au corps nu, exposée au regard.

Le poème de Musset évoque déjà les traits d'Eros à travers la posture de Rolla, penché à la fenêtre, et ses aspirations déçues : « Oh ! L'affreux suicide ! oh ! si j'avais des ailes, / Par ce beau ciel si pur, je voudrais les ouvrir ! »¹⁶⁰⁴. Antéros moderne et désabusé, ce dandy aux mœurs dépravées, ardent mais incapable d'aimer, trouve le salut de l'amour dans une ultime nuit de volupté, à travers la parole généreuse et le baiser d'une sainte prostituée (« Marie » de son vrai nom) : « Dans ce chaste baiser son âme était partie, / Et, pendant un moment, tous deux avaient aimé »¹⁶⁰⁵. Marion – version décadente du prénom de la Vierge, porté avant qu'elle ne se prostitue – dort à plusieurs reprises, avant, pendant et après la nuit qu'ils passent ensemble. Chacun de ses sommeils symbolise l'inaltérable pureté de son âme, malgré la souillure d'un corps d'enfant livré, par la misère, à la prostitution. Le sommeil la sanctifie. Il en fait une moderne Psyché, âme innocente et divine, sous les dehors d'une femme profane et vénale, tombée dans le ruisseau. Rolla se plaît à rêver le corps de la dormeuse, pétrifié par ce « doux sommeil », en statue funéraire :

La souffrance est ma sœur, – oui, voilà la statue
 Que je devrais trouver sur ma tombe étendue,
 Dormant d'un doux sommeil tandis que j'y descends.
 Oh ! ne t'éveille pas ! Ta vie est à la terre,
 Mais ton sommeil est pur, – ton sommeil est à Dieu !
 Laisse-moi le baiser sur ta longue paupière ;
 C'est à lui, pauvre enfant, que je veux dire adieu ;
 Lui qui n'a pas vendu sa robe d'innocence ;
 Lui que je puis aimer, et n'ai point acheté ;
 Lui qui se croit encore aux jours de ton enfance,
 Lui qui rêve ! - et qui n'a de toi que la beauté.¹⁶⁰⁶

1602 La peinture de François-Edouard Picot, *Eros abandonne Psyché endormie* (1817, huile sur toile, 233 x 291 cm, Musée du Louvre, Paris), accentue encore la dimension sensuelle de la scène en exposant la nudité féminine de Psyché, endormie à l'instar des nymphes surprises. Mais le tableau de David maintient le registre allégorique tout en jouant la tradition de l'image érotique.

1603 Longtemps identifiée comme Cléopâtre mourante. Parmi d'autres exemples, la peinture de Polydore de Caravage, *L'Abandon de Psyché sur le rocher* (Hampton Court, Royal Collection), mêle les figures d'Ariane et de Psyché.

1604 Alfred de Musset, *Poésies complètes*, éd. établie et annotée par Maurice Allem, Paris, Gallimard, 1993, p. 288.

1605 Alfred de Musset, *op. cit.*, p. 292.

1606 Alfred de Musset, *op. cit.*, pp. 290-291.

Dans un lyrisme romantique et une nostalgie de la foi¹⁶⁰⁷ bien éloignés de la Renaissance, Musset puise aux figures lointaines d'Eros et de Psyché, comme à la source d'une promesse antique, réconciliant l'esprit et la chair en une voluptueuse mystique. La chute de Marie (devenue Marion) dans la misère et la prostitution n'entre-t-elle pas en résonance avec celle de l'âme, depuis son étoile éthérée jusqu'au fleuve oublieux de la matière ? Musset dépeint avec une certaine complaisance, propre à la sensibilité décadentiste, ces « nobles créatures » que la Nature « fait assez pures/ Pour que le monde entier ne les lui souille pas./ Le moule en est d'airain, si l'espèce en est rare./ Elle peut les plonger dans ses plus noirs marais ;/ Elle sait ce que vaut son marbre de Carare./ Et que les eaux du ciel ne l'entament jamais »¹⁶⁰⁸. Marion et Rolla recèlent de telles âmes. Le sommeil et l'amour les révèlent à eux-mêmes et sauvent le tragique Rolla à travers une mort, à la fois hérétique¹⁶⁰⁹ et mystique, noble et misérable – profondément marquée au sceau du sublime.

L'évolution iconographique des amours d'Eros et de Psyché fait surgir plus d'un spectre effrayant sur le chemin menant à la *Voluptas*. La menace du monstre, censé dévorer Psyché sur la montagne, se répète à travers le mensonge des deux sœurs et la figure invisible d'Eros, possible ogre nocturne. Cette double menace s'inverse de façon brutale et dramatique lors de la nuit révélatrice, où Psyché armée d'un couteau se penche au-dessus de son visiteur pour le dévisager à la lueur d'une lampe. La mort ne cesse de tarauder le destin de Psyché, sauvée par le baiser d'Eros aux Enfers.

c. De l'étreinte érotique à la menace castratrice

Le dessinateur des *Amours des dieux*, Perin del Vaga¹⁶¹⁰, consacre deux cycles à l'histoire de Psyché : celui réalisé pour la demeure personnelle d'Andrea Doria, à Fassolo, près de Gênes (ill. 362)¹⁶¹¹ et celui peint pour Paul III, au château Saint-Ange (ill. 364). Dans ces deux cycles, Perin del Vaga représente différentes nuits d'Eros et de Psyché. Ces nocturnes s'insèrent, de manière traditionnelle, dans des ensembles narratifs. Toutefois, dans l'esprit des *Amours des dieux*, leur composition met l'accent sur l'élément érotique.

Dans le décor du Palazzo del Principe, près de Gênes (ill. 362), la fresque de la rencontre nocturne d'Eros et de Psyché, représente « une scène de franche sensualité »¹⁶¹². La composition évoque la gravure de la première position des *Modi*, réalisée par Marcantonio Raimondi (ill. 363). Dans cette dernière, « la taille de l'image, la grande importance accordée à la tenture nouée sur le fond dominant et la position des corps (rendue avec plus de bravoure et plus offerte chez le peintre) qui met en relief l'enchevêtrement des bras et le parallélisme des jambes, font penser que Perino a eu connaissance du dessin de son ancien compagnon d'atelier et s'en est inspiré »¹⁶¹³. Toujours selon l'historienne, dans ce cycle l'attention se porte davantage sur le caractère quotidien et familier des amours représentées, que sur un éventuel sens allégorique ou plus complexe de la fable. « On croirait se trouver face à une sorte d'apologue dans lequel l'histoire exemplaire d'un mariage un peu turbulent est scandée dans ses moments cruciaux »¹⁶¹⁴.

1607 Le poème de Musset prend nommément Voltaire pour cible de récriminations désespérées, au cours de vaines tentatives pour ressusciter l'âge d'or, la communion de la nature amoureuse et la foi des premiers chrétiens.

1608 Alfred de Musset, *op. cit.*, p. 289.

1609 Puisqu'il s'agit à la fois d'un suicide et d'une nuit passée dans un lupanar.

1610 C'est dans la *Vie de Marcantonio Raimondi* que Vasari décrit les trente-deux gravures de l'Histoire de Psyché, dessinées par Michiel Coxie, attribuées au Maestro del Dado. Ces gravures, qui ont servi de modèle à la composition graphique des vitraux d'Ecouen, auraient également inspiré l'iconographie de Perin del Vaga, selon Cavicchioli (*op. cit.*, p. 140). Elles ont également donné lieu à une vaste production limousine d'œuvres décoratives.

1611 Ce dernier cycle décore la chambre de Peretta Usodimare, l'épouse d'Andrea Doria, dans l'esprit traditionnel de la peinture des *cassoni* liant la fable à la célébration du mariage. La fresque a été gravement endommagée par les bombardements de la Seconde Guerre mondiale.

1612 S. Cavicchioli, *op. cit.*, p. 149.

1613 S. Cavicchioli, *op. cit.*, p. 149. Giulio Romano et Perin del Vaga ont collaboré, dans l'atelier de Raphaël, lors de la peinture des Loges du Vatican.

1614 *Ibid.*

Vingt ans après, Perino del Vaga renoue avec la fable de Psyché pour le décor que lui commande le pape Paul III au château Saint-Ange (ill. 364). L'artiste en donne alors une interprétation stylistique plus libre, dont le cycle, déployé dans la frise haute qui orne le mur, demeure intact. Le plafond, « étranger au contenu de la fable », est habillé de « cariatides et Victoires ailées, amours qui soutiennent des guirlandes, cartouches et consoles »¹⁶¹⁵. La composition des scènes serait inspirée de la série de gravures du Maestro del Dado. La fable semble être « racontée » en images, sans renvoi explicite à l'interprétation allégorique, si bien que certains ont soutenu la fonction de pur divertissement de ces décors. Sonia Cavicchioli nuance cette lecture, en insistant sur le fait que, dans un milieu aussi cultivé, l'aspect philosophique de la fable, immédiat et implicite, accompagne toujours comme son ombre la sensualité iconographique et picturale¹⁶¹⁶.

De telles tentatives de justification montrent, s'il en était besoin, que le décor peint pour Paul III n'est pas d'un esprit très éloigné de celui qui ornaient l'appartement génois de Peretta Usodimare au Palazzo del Principe (ill. 362). Plus précisément, la scène de la découverte nocturne emprunte certes sa composition à la gravure du Maestro del Dado (ill. 345c), déjà évoquée comme modèle de référence pour le vitrail d'Ecouen (ill. 346c), mais elle construit et suggère pourtant tout autre chose. Psyché figure toujours de part et d'autre de la scène cruciale, en train de se piquer à l'une des flèches d'Eros, puis en train de le poursuivre à la fenêtre. La peinture reprend le double encadrement marginal propre à la gravure. Mais là où le vitrail d'Ecouen, par exemple, jouait des nuances froides et claires de la lumière passant par le verre en grisaille rehaussé d'or, la peinture sertit les nudités éclatantes d'Eros et de Psyché dans l'écrin rouge de la tenture du lit. Eros a grandi, il n'a plus rien du charmant *putto* endormi. La courbe sinueuse des hanches et le geste du bras gauche l'associe plus volontiers à la pose d'Ariane abandonnée comme à celle des nymphes qu'approchent les satyres. Psyché n'est pas figurée dans la pose figée de la contemplation, dos courbé au-dessus de la lampe, comme dans la gravure et le vitrail. Elle s'avance sur les genoux, tel un satyre, guidée par l'éclat du corps illuminé. Le poignard s'abaisse dangereusement.

En effet, le carquois d'Eros repose au bord du lit dans une ligne oblique qui le rattache au poignard : la forme oblongue et arrondie du carquois n'est pas sans évoquer l'élément phallique d'une castration virtuelle et menaçante. L'attitude de Psyché, tenant à la fois lampe et poignard, se révèle particulièrement riche de sens : sa curiosité en fait une nouvelle Pandore, la transgression et la faute l'associe à Ève. Par son désir de connaissance, elle peut certes personnifier l'Âme rationnelle (Boccace) et s'ouvrir à la splendeur de la Vénus céleste (Marsile Ficin), mais ici sa posture « animale » l'associe plus précisément au satyre et le poignard levé, aux figures cruelles de Dalila, de Salomé et à celle, à la fois héroïque et mortifère, de Judith – trois figures de la décapitation, voire de la castration symbolique. Dans la peinture de Perino del Vaga, à la différence du Maestro del Dado et de ses émules français, l'iconographie à la fois spirituelle et érotique du sommeil d'Amour se prête à une nouvelle condensation où la pulsion de mort entre en conflit avec la pulsion de vie (« Eros »). Son sommeil et sa nudité constituent le lieu d'une menace que le sexe (organe ou genre) d'Eros (ou du satyre), comme ici l'ambigu poignard de Psyché, déterminent en violence à la fois érotique et létale. Le déséquilibre entre les deux figures instaure un rapport de force au sein du visible : le dormeur livré à la cécité du sommeil apparaît comme la victime parfaite de certaines ablations choisies, entretenant les unes avec les autres un lien métonymique : œil, cheveux, tête, vie, sexe...

La dimension mortifère de Psyché est, quant à elle, souvent passée sous silence. Pourtant, ce retournement dramatique dans la fable d'Apulée, où la menace de mort est changée en désir

1615 Sonia Cavicchioli, *op. cit.*, p. 153.

1616 *Ibid.* L'auteur précise : « un commanditaire cultivé comme le pontife était en mesure de lire les mythes antiques dans leur signification sapientiale sans en négliger le caractère fantastique et gracieux. On peut vraiment supposer que l'évocation du mythe dans le milieu de Paul III a été suffisante pour suggérer aux habitués cultivés de ses appartements privés le passage immédiat au plan de l'interprétation allégorique ou néoplatonicienne, et que du reste la fable d'Apulée a été appréciée d'abord dans ses aspects narratifs, comme témoignage de ce monde antique qui enchantait des hommes tel Alexandre Farnèse ».

amoureux, entre en résonance avec le *topos* poétique, fréquent à la Renaissance, du tourment amoureux, qui ôte et donne la vie, ainsi qu'à certains romans épiques et amoureux, dont celui du Tasse. Dans *La Jérusalem délivrée* (1581), la scène où Armide surprend Renaud endormi entre dans un rapport intertextuel certain avec l'épisode de la fable d'Apulée et joue d'un rapprochement avec l'iconographie du sommeil d'Endymion¹⁶¹⁷.

Le texte du Tasse peut nous servir de premier indice pour suivre l'évolution du sommeil menacé d'Eros. Dans la peinture de Perin del Vaga, l'élément accentué du poignard ouvre cette iconographie traditionnelle à de nouvelles connotations, dont la singularité apparaît d'autant mieux si l'on compare, dans leurs détails, cette peinture à la scène analogue du Tasse. Dans les deux cas, la menace pèse érotiquement sur la figure nue du dormeur, comme dans l'iconographie des nymphes endormies, et cette menace érotique est en même temps¹⁶¹⁸, par une tension et un renversement chronologique ambigus, une menace de mort. Mais, là où, chez le peintre, Eros détourne le visage et présente son corps nu au regard (d'abord castrateur) de Psyché, chez l'écrivain, Armide la magicienne reste subjuguée par le sourire et le beau visage de Renaud endormi :

*Ma quando in lui fissò lo sguardo e vide
come placido in vista egli respira,
e ne' begli occhi un dolce atto che ride,
benchè sian chiusi (or che fia s'ei li gira ?),
pria s'arresta sospesa, e gli s'asside
poscia vicina, e placar sente ogn'ira
mentre il risguarda; e 'n su la vaga fronte
pende ormai sì che par Narciso al fonte.*

Mais quand elle pose son regard sur lui et qu'elle le voit respirer tranquillement assoupi, un doux sourire posé sur ses beaux yeux clos (que serait-ce s'il les tournait vers elle ?), elle reste d'abord interdite, puis s'assied à ses côtés, et sent toute haine la quitter en le regardant ; et penchée sur son beau front, on dirait maintenant Narcisse à la fontaine.¹⁶¹⁹

Contre toute attente, nous retrouvons ici le *topos* poétique de l'*innamoramento* par la « splendeur fascinante » du regard. Contre toute attente, en effet, puisque Renaud est endormi, mais ses yeux gardent l'expression du sourire et comme un vestige de regard autour de leurs paupières fermées. La suite du texte est plus éclairante encore à ce sujet. Armide essuie de son voile le front du dormeur, baigné de sueur, et l'évente, préfigurant ainsi le futur esclavage de l'amour et l'oisiveté sensuelle du guerrier. Le « regard voilé » du dormeur possède encore assez de force pour subjuguier Armide :

*Così (chi 'l crederia ?) sospiti ardori
d'occhi nascosi distempràr quel gel
che s'indurava al cor più che diamante,
e di nemica ella divenne amante*

Ainsi (qui le croirait ?) l'ardeur assoupie d'un regard voilé eut-elle le pouvoir de détremper la glace d'un cœur plus dur que le diamant, et d'ennemie qu'elle était, elle devint son amante.¹⁶²⁰

Même « voilé » par la paupière close, le regard résiduel possède encore assez d'ardeur pour provoquer l'amour. Fruits d'un déplacement métaphorique et poétique, les *ardeurs* du regard – *ardori d'occhi* – ont pour ancêtres les *esprits* – *spiriti* – de la théorie médicale et physiologique de l'amour-maladie, développée par Ficin au Livre VII du *De Amore*. Ce n'est donc pas seulement la vision du visage, mais aussi et plus profondément le « regard voilé » du dormeur qui suscite l'amour d'Armide. De manière extraordinaire, ses yeux couverts sous la cendre des paupières luisent à tel point que leur braise fait fondre le cœur glacé de la belle, un cœur plus dur que le diamant.

1617 L'iconographie du sommeil de Renaud s'épanouit au XVII^e (versions de Poussin) et XVIII^e siècles (entre autres chez Vanloo, Tiepolo, Pittoni, Coypel, Boucher).

1618 Selon l'ordre simultané propre à la peinture, malgré le sens narratif que lui assigne la fable d'Apulée.

1619 Le Tasse, *La Jérusalem délivrée* (*La Gerusalemme liberata*, 1581), traduit de l'italien par Jean-Michel Gardair, édition bilingue, Paris, Bordas, 1990, Chant 14, strophe 66, pp. 796-799.

1620 Le Tasse, *op. cit.*, pp. 798-799. Il s'agit d'une pointe. Le chiasme (*sospiti ardori d'occhi nascosi*) mime la clôture du regard et l'effet de litote (même les yeux fermés) contraste avec l'hyperbole finale (un cœur plus que gelé).

Ce qui fascine Psyché n'est pas ce qui subjugué Armide. Et Renaud n'offre à la menace de mort qu'un flanc de guerrier en armure, non la courbe nu d'un corps doux et rose comme celui d'Eros. Pourtant les deux scènes ont de comparable la mise en avant d'une figure féminine puissante et menaçante. À la différence de la Psyché de Perin del Vaga et de Giulio Romano, Armide s'immobilise, paralysée (immobile puis assise) par la beauté de Renaud. Pour reprendre la pensée de Ficin, elle est à la fois statufiée par la splendeur du visage et fascinée par ce regard clos. Le Tasse ne puise d'ailleurs pas seulement au néoplatonisme lointain du *De Amore* et aux poètes qu'il inspire, mais aussi à la fable de Boccace, « Cimone e Efigenia ». À une différence près : là où Cimone se retenait d'éveiller Efigenia, malgré le désir de voir ses beaux yeux ouverts, c'est précisément le regard clos du guerrier qui envoie, par une pointe raffinée, sa dernière et fatale flèche érotique dans le cœur d'Armide. Et si les amours de la magicienne et du guerrier tombent dans une oisiveté voluptueuse, condamnée par les valeurs héroïques et actives du récit, la scène de l'*innamoramento* les ennoblit (splendeur) comme elle en prépare le trouble (fascination).

Les deux versions de Nicolas Poussin (ill. 365-366) mettent en lumière cet attrait du visage et la paralysie contemplative qu'il provoque. La première version (ill. 365) isole les personnages et dramatise la scène, la menace de mort soulignée par la présence du poignard au premier plan et le geste du *putto* qui entrave celui de la meurtrière virtuelle. La lame est d'ailleurs visuellement placée dans un rapport de contiguïté avec les jambes et le bas du corps de Renaud, ce qui renvoie au sens narratif de l'image (le poignard abaissé par (l')amour) mais également à un effet de sens par connotation : la menace de mort, associée à une menace de castration. Or cet effet de sens possède une vérité narrative. En effet, l'amour d'Armide portera bel et bien atteinte à la virilité du valeureux guerrier, non pas physiquement certes mais moralement, comme la suite de l'histoire le montrera, faisant de Renaud un second Hercule travesti par Armide-Omphale. La seconde version peinte par Poussin (ill. 366) présente un cadre à la fois plus complexe et, pour ainsi dire, pacifié. L'idylle amoureuse occulte la menace précédente de mort par la multiplicité des personnages et des attributs symboliques : jeux des *putti*, *locus amoenus* et divinité fluviale préfigurant le jardin d'Armide, plongé dans un « éternel avril », char divin de l'enchanteresse, lié à la nature magique et sacrée de l'Amour. Armide apparaît ici moins en guerrière vengeresse, qu'en déesse amoureuse, à l'instar de Séléné ou Diane, éprise d'Endymion.

Le rapprochement de l'iconographie du sommeil de Renaud avec celle d'Endymion suggère un travail de distinction entre les genres, depuis la Psyché de Giulio Romano et celle de Perin del Vaga¹⁶²¹. Dans leurs peintures, lors de la découverte nocturne du corps d'Eros, la figure féminine entraine en résonance avec celle du satyre. Psyché incarnait alors un désir féminin, proche du désir masculin (celui d'Eros et du satyre) et reposant sur la même tension menaçante (entre violence érotique et violence mortifère), par inversion des rôles. Dans l'iconographie d'Endymion et celle du sommeil de Renaud, en revanche, l'accent mis sur le visage du dormeur (nu ou vêtu) et sur la séduction qu'il exerce chez une femme surnaturelle, déesse ou magicienne, désamorce la charge de violence érotique en exaltant la divinité de l'amour et l'éternelle jeunesse d'Endymion dans un cas, le retournement dramatique et sentimental de la meurtrière changée en victime dans l'autre. Les peintures du Garofalo (ill. 367) et de Carracci (ill. 368) témoignent de cette valorisation du visage d'Endymion que la déesse saisit et tourne vers elle. Dans l'œuvre du Garofalo, le sein dénudé met en avant un érotisme beaucoup plus doux et discret¹⁶²² que celui des satyres – érotisme que le tendre *abbraccio* de Diane assagit encore dans la peinture d'Annibale Carrache¹⁶²³ (ill. 368).

1621 Une étude du sommeil d'Endymion – figure emblématique de l'astronomie, alors en plein développement – exigerait de plus amples développements. Pour une étude détaillée du mythe d'Endymion et de sa postérité, notamment à la Renaissance, cf. Natalia Agapiou, *Endymion au carrefour : la fortune littéraire et artistique du mythe d'Endymion à l'aube de l'ère moderne*, Berlin, Gebr. Mann, 2005.

1622 Le geste renvoie également à l'iconographie morale des Charités romaines et à l'*alma genitrix* de Lucrèce (figure de la Vénus matricielle, universelle et nourricière, reprise dans le *Songe de Poliphile*).

1623 La jeunesse préservée d'Endymion fait pendant à la décrépitude de son double négatif, Tithon. Aurore, moins sage que Diane, avait en effet demandé l'immortalité pour son bien-aimé, en oubliant d'ajouter l'éternelle jeunesse. Aussi

L'idéalisation et la spiritualisation du désir amoureux passe par la mise en lumière privilégiée du visage tandis que son érotisation « valorise » de manière paradoxale un corps qu'elle menace. Ce processus s'exacerbe lorsque la part active revient au personnage féminin dans le dispositif érotique et amoureux du sommeil. Ainsi, lorsque la figure masculine est endormie, son érotisation s'exacerbe d'autant plus qu'elle met en avant un corps virtuellement castré ou décapité. L'Eros de Perin del Vaga détourne le visage dans son sommeil tout en offrant son corps, dont « l'attribut » s'est détaché, aux menaces de Psyché comme aux menaces *psychiques* des pulsions.

Cet éclairage freudien permet de faire surgir dans toute sa singularité une figure féminine investie de puissances que la tradition textuelle et plastique attribue plus volontiers au genre masculin et lui reconnaît rarement de manière simultanée : puissance de vie et de mort, liée au désir érotique et aux plaisirs luxurieux, par la pulsion scopique. Cet éclairage fait également surgir quelque chose comme une menace de castration dans la peinture érotique du dormeur. Dans ce cas, Psyché ne reproduit pas seulement « en négatif » la menace de viol propre à ses amants, diurne (satyre) et nocturne (Eros), mais y ajoute une intention meurtrière, portant la violence à son paroxysme destructeur.

À travers Psyché et les figures voisines de Dalila et de Judith, une certaine iconographie porte donc au jour l'image fantasmatique d'une femme doublement castratrice par les menaces érotiques et létales dont elle est porteuse. Malgré d'apparentes proximités, l'iconographie d'Armide s'en éloigne et diminue la portée de cette menace. Ainsi, les amours d'Armide et de Renaud s'achèvent sur le rejet de la vie voluptueuse par le guerrier. Renaud abandonne la magicienne évanouie sur le rivage de son île, pour retourner à sa vie chevaleresque. La prostration finale d'Armide, repoussée par son amant, répond au charme irrésistible du visage endormi de Renaud. Par là, un décalage s'introduit entre les genres de séduction à travers le sommeil. Celui de Renaud est lié à la partie « supérieure » du corps, au sens physique et moral du terme : son visage et son « regard voilé ». Le premier et dernier charme d'Armide réside dans la partie « inférieure » de son corps. Dans l'épisode central du jardin, où les regards des amants passent par le miroir d'Armide¹⁶²⁴, la peinture met en avant la beauté des corps et des visages tout uniment. Mais ce passage montre l'inégalité du rapport amoureux qui les unit, à travers la séduction qu'exerce, par le miroir, le narcissisme d'Armide. Sa première apparition au guerrier dans le texte du Tasse, ainsi que la scène de leurs adieux développée par les peintres, présentent l'*inammoramento* de Renaud pour Armide ainsi que sa mise en échec finale. Or c'est le corps seul d'Armide, et son sexe même, qui sont mis en avant, non son visage. Dans une première île où Renaud s'est laissé attirer, Armide jaillit du milieu d'une vague, telle Aphrodite : Et de cette vague « émergea une chevelure blonde, puis surgit un visage de jeune fille,/ puis le torse et les seins, et jusqu'à/ ces beautés que la pudeur dissimule. »¹⁶²⁵

La traduction de « sua forma » par « beautés » peut sans doute se justifier par une étymologie lointaine, mais elle affadit et censure le texte d'origine. La forme que la honte, ou la pudeur, cache d'habitude et qui apparaît à Renaud reste innommable et celée par l'habileté littéraire du Tasse. L'écrivain ne parle cependant pas de *bellezze*, « beautés ». Les peintres figurant l'évanouissement d'Armide retrouvent la pose érotique des nymphes et d'Ariane endormies. Là où le texte montrait la magicienne « *tra viva e morta* », les peintres la représentent dans la pose alanguie d'une Ariane – dormeuse et future ménade – exerçant son dernier charme sur le guerrier qui la quitte à regret¹⁶²⁶. Ainsi chez Giovanni Lanfranco (ill. 369)¹⁶²⁷ et Sisto Baldocchio (ill. 370).

est-il condamné à une interminable déchéance. Aurore, dans la fresque de la Galerie Farnèse, se jette avec impétuosité sur le nouvel objet de ses désirs, Céphale, qui la repousse en vain. La déesse en oublie d'ouvrir les portes du ciel au char du Soleil. En retour, le monde se trouve temporairement condamné à une nuit démesurée.

1624 Le Tasse, *op. cit.*, Chant 16, stances 17-23.

1625 Le Tasse, *op. cit.*, Chant 14, stance 60, pp. 794-795.

1626 Le Tasse, *op. cit.*, Chant 16, stance 63, pp. 878-879 : « e quinci alquanto d'un crin biondo uscio,/ e quinci di donzella un volto sorse,/ e quinci il petto e le mammelle, e de la/ sua forma infin dove vergogna cela ».

1627 Il s'agit sans doute d'une copie de la peinture de Lanfranco. L'on trouve une composition presque identique, mais inversée (peut-être par la médiation d'une gravure) dans le tableau de Charles Errard (1626-1689) conservé au musée

d. *Vénus anatomiques et sommeil de la matrice*

De la « divine » Psyché à la magicienne Armide, le dispositif érotique du sommeil fait une place restreinte mais réelle à un désir féminin actif et menaçant. De manière analogue et inversée, le corps vulnérable de la dormeuse n'est pas seulement exposé aux risques de rapt et de viol. Ces menaces, érotisées par la figure latente de la nymphe, peuvent également prendre l'aspect d'un acte de cruauté à peine voilé. La femme étendue et dénudée s'expose au désir du regardeur, un désir qui cherche le toucher et dont l'atteinte ne laisse pas intact.

C'est le cas, en particulier, dans *L'Histoire de Nastagio degli Onesti*, peinte par Botticelli (ill. 370) pour le mariage Gianozzo Pucci et Lucrezia Bini – peintures étudiées par Georges Didi-Huberman dans son essai au titre évocateur, *Ouvrir Vénus*. Il ne s'agit pas alors d'une belle endormie, mise à mort pendant son sommeil, mais toute la scène se développe dans l'élément du rêve, spectacle stupéfiant pour son double public : d'une part les convives du banquet à l'intérieur du tableau, d'autre part les spectateurs plus ou moins érudits. Le spectre de Nastagio, accompagné de sa meute de chiens, poursuit et met à mort la belle qu'il aimait autrefois et dont l'amour malheureux l'a conduit au suicide. Il jette à présent ses entrailles et son cœur, les donnant en pâture à sa meute. Les quatre panneaux de *L'Histoire de Nastagio* peints par Botticelli ornent de leurs figures ciselées le récit de Boccace (*Décameron*, V, 8). Ce qui intéresse avant tout Didi-Huberman dans cette œuvre, c'est le glissement qu'elle opère, à partir du paradigme de beauté close et prétendument idéale que constituerait la *Naissance de Vénus*. Cette dernière, née de l'écume produite par la castration du membre génital d'Ouranos, est bien céleste, inengendrée, sans mère. Pourtant, sa beauté, indifférente au drame dont elle est issue – sensible à l'écume scintillant autour de son coquillage (à la forme « utérine ») comme au *Pathosformel* du souffle animant tissus et chevelures – s'enlève sur ce fond de cruauté originel et le déplace, le dissémine autour de son corps au contour parfait et glacé, tracé d'une main d'orfèvre. L'auteur emprunte alors à la définition que Bataille propose de la nudité comme glissement :

La nudité serait plutôt ce processus à double face que Georges Bataille nous suggère si bien : d'un côté, l'image d'un corps *s'offre*, tout à coup présentée aux regards, constituée comme un ensemble organique, éventuellement à reclure en icône d'éphèbe ou de Vénus ; d'un autre côté, elle *s'ouvre*, comme si le mouvement de la dénudation – ôter le vêtement – devait se prolonger au-delà et, donc, atteindre le vêtement de la peau. À ce moment, la nudité révèle son « ouverture à tout le possible ». À ce moment, le « toucher d'Éros » connaît son destin mortifère. Il n'y a pas d'image du corps sans l'imagination de son ouverture.¹⁶²⁸

À ce moment, le « toucher d'Eros » confine au « toucher de Thanatos »¹⁶²⁹, la caresse devient blessure, l'étreinte fusionnelle anéantissement. C'est ce toucher mortifère qui affleure dans les peintures d'Eros et de Psyché, lorsque la jeune femme pointe le couteau et la lampe au-dessus du corps de son amant, rendu à la vulnérabilité d'un sommeil exposé, visible. Inversement, l'atteinte se changeant en caresse du regard, la haine en amour, c'est le « toucher de Thanatos » qui s'efface et s'arrête devant la contemplation du beau visage de Renaud.

L'iconographie qu'explore Didi-Huberman le mène jusqu'à la *Vénus des Médecins* (1781-1782) de Clemente Susini (ill. 372a & b), dont le nom italien, « *Venere de' medici* », joue sur

municipal de Bouxwiller. Un dessin de Nicolas Poussin en reprend le motif en ajoutant la figure suppliante d'un *putto* (dessin à la plume, daté de 1645-48, conservé au département des arts graphiques du musée du Louvre).

1628 Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus, Nudité, rêve, cruauté, L'image ouvrière I*, Paris, Gallimard, 1999, p. 99.

1629 G. Didi-Huberman puise cette expression dans l'analyse freudienne. Cf. S. Freud, *Inhibition, symptôme et angoisse* (1926), trad. M. Tort, Paris, PUF, 1978, p. 44-45 : « Eros désire le toucher, car il aspire à l'unification, à la suppression des frontières spatiales entre le moi et l'objet aimé. Mais la destruction aussi, qui, avant la découverte des armes qui frappent à distance, doit s'opérer dans la proximité, présuppose nécessairement le toucher corporel, l'action de porter la main ». Cf. G. Didi-Huberman, *op. cit.*, pp. 23-26.

l'ambiguïté entre Médicis et médecins. Cette Vénus de cire, au buste stratifié (ill. 372a), successivement dévêtu de sa propre peau – poupée démontable, docile aux fantasmes pervers d'un imaginaire scientifique avant tout masculin, cherchant à forcer les secrets de la belle « Nature » – offre, dans le musée de la Specola, le pendant scientifique au trésor artistique, gardé au cœur des Offices : la Vénus des Médicis. En effet, comme nous l'apprend Georges Didi-Huberman, le couloir menant à la Specola, depuis le Palazzo Pitti propose aux membres de la famille Médicis un itinéraire analogue au « corridor de Vasari », menant tout droit à la Vénus des Offices. Entre ces sœurs jumelles passe le cruel glissement que provoque la beauté mise à nue – touchée, ouverte. Celle de la Specola montre ce que Botticelli, dans *l'Histoire de Nastagio degli Onesti*, ne faisait encore qu'indiquer, lointainement : le surgissement de la chair à vif, du cœur et de l'intérieur de la matrice. *La Sventrata (L'Éventrée)*, ill. 373) poursuit l'ouverture de *Vénus*, jusqu'à l'informe recel d'organes, jaillis hors du ventre. La finalité didactique et scientifique de ces cires anatomiques ne diminue en rien leur beauté cruelle et macabre. Georges Didi-Huberman y voit à la fois « un chef-d'œuvre de la sculpture » et un « joujou pour hommes de sciences »¹⁶³⁰. Il ajoute : « L'aspect de montage-démontage que revêt la statue anatomique, après nous avoir stupéfié et, peut-être, soulevé le cœur, finit par susciter quelque chose comme une admiration topologique devant le vivant »¹⁶³¹

Cette remarque laisse transparaître la formulation aristotélicienne du plaisir esthétique que procure, dans sa portée cognitive, la mimésis. Selon Aristote, en effet, le plaisir pris aux représentations provient du fait qu'elles nous apprennent à distinguer dans le sensible et, plus précisément, à reconnaître. La « tendance à représenter » et la « tendance à trouver du plaisir aux représentations » sont inscrites dans la nature humaine :

Nous en avons une preuve dans l'expérience pratique : nous avons plaisir à regarder les images les plus soignées des choses dont la vue nous est pénible dans la réalité, par exemple les formes d'animaux parfaitement ignobles ou de cadavres ; la raison en est qu'apprendre est un plaisir non seulement pour les philosophes mais également pour les autres hommes¹⁶³².

Pourtant, dans le cas des cires anatomiques de Clemente Susini, empruntant à la vénusté du nu botticellien, le malaise et le charme viennent de « l'extraordinaire réalisme »¹⁶³³ avec lequel la femme, allongée sur son lit de soie, se *présente* à nous. Yeux de verre, cheveux réels, pilosité pubienne, maquillage, collier de perles et drap de soie véritables : il s'agit moins d'une représentation que d'une sorte de double, un simulacre de cadavre, préparé pour les différentes phases d'une anatomie méthodique.

Avatar moderne de cette équivoque *Vénus des Médecins*, la *Vénus anatomique* du Docteur Spitzner (ill. 374a & b), à la fin du XIX^e siècle, conjugue imaginaire scientifique et fantasme érotique à l'intérieur d'un musée anatomique et populaire, qui faisait fureur à l'époque sur les champs de foire de Belgique¹⁶³⁴. Si la Vénus de Susini (ill. 372b), couchée sur une luxueuse

1630 G. Didi-Huberman, *op. cit.*, pp. 106 & 108.

1631 G. Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 108.

1632 Aristote, *La Poétique*, trad. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980, chap. IV, 48b 9-17, p. 43.

1633 Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 106.

1634 Le but affiché de ce musée était de fournir une leçon instructive et morale. Les premières salles étaient informatives (anatomie descriptive, pathologique, tératologique), les secondes moralisantes (hygiène sociale, comparaison des anatomies « saine » et « malade », altérée par l'alcool et les maladies vénériennes – salles « visitées par des escadrons entiers, emmenés par leurs officiers pour leur donner à réfléchir » (*Grand Musée Anatomique du Docteur Spitzner*, catalogue de la vente aux enchères du lundi 10 juin 1985, Nouveau Drouot). On le voit, cependant, la finalité pédagogique se mêle de curiosités et d'affects hétérogènes, la goût pour le macabre, l'effroi, le monstrueux. Sous couvert de positivisme (opposant la liberté de la science à... « l'inquisition »), l'inventaire de la collection du D^r Spitzner en 1883 fait davantage penser à celui d'un musée de la torture et à la rubrique des faits divers (instruments de torture, victimes de Jack the Ripper, couperet de guillotine, frères siamois...). Le musée ambulancier, enrichi par des poupées anatomiques, enthousiasma les surréalistes dont Paul Delvaux qui se souviendra de la *Vénus au repos* du D^r Spitzner lorsqu'il peindra en 1944 sa *Vénus endormie* (conservée à la Tate Liverpool).

draperie, gardait les yeux mi-clos, ajoutant par son calme indifférent à l'horreur de sa propre éviscération, celle du Docteur Spitzner ferme les yeux et ne les découvre – billes exorbitées – qu'une fois la peau du crâne arrachée (ill. 374a). C'est d'ailleurs une autre « belle endormie » (ill. 375) qui ouvre le bal anatomique, devant le musée, intrigant et attirant les badauds par l'illusion vivante de son sommeil – un mécanisme gonflant sa poitrine selon le rythme d'une respiration factice.

Les baraques comprenaient une partie centrale où se déroulait le spectacle avec à ses côtés la caisse contrôle, quelques pièces sous vitrine pour attirer le client et une grosse cloche qu'on faisait tinter pour attirer l'attention du chaland : au musée Spitzner, sous vitrine, la Vénus qui respire, chef-d'œuvre de cire avec un mécanisme imitant la respiration [...]. [Mais] le clou du spectacle, c'est la Vénus anatomique. Le directeur, vêtu d'une blouse blanche, propose à ses clients une « explication sur la dissection de la Vénus anatomique, chef d'œuvre hors ligne, donnée d'une manière claire et précise par le conférencier du musée. »¹⁶³⁵

Malgré leur fonction officielle – instruire et rendre vertueux –, les Vénus démontables du Docteur Spitzner provoquent un plaisir et une curiosité morbides, en rupture avec l'enjeu épistémologique de départ. Comme le soulignait Aristote, l'image d'un cadavre, *a fortiori* son double de cire, ne peut causer un plaisir intellectuel que pour celui qui, connaissant le phénomène en tant que savant expérimenté, peut à nouveau *reconnaître* les parties anatomiques offertes à sa contemplation. Le Stagirite précisait que le plaisir esthétique, à défaut de cette connaissance préalable, trouve sa cause dans la matière même de la représentation – ici dans la matière même du simulacre, c'est-à-dire dans sa chair de cire illusionniste : « Car si on n'a pas vu auparavant, ce n'est pas la représentation qui provoquera le plaisir, mais il viendra du fini dans l'exécution, de la couleur ou d'une autre cause de ce genre. »¹⁶³⁶ Mieux, le plaisir pris à l'observation de ce double en cire, ou simulacre, s'apparente moins au goût pour la mimésis qu'à l'intérêt pour le corps anatomique original – autrement dit pour le cadavre lui-même et l'intérieur de l'organisme.

De la *Vénus des Médecins* (1781-1782) à celle du « Docteur » Spitzner (à la fin du XIX^e s.), le goût pour les beautés de cire et leurs dévoilements de chair se perpétue et se diffuse, du corridor privé menant au musée de la Specola¹⁶³⁷ – le secret du prince – aux attractions pseudo-scientifiques du champ de foire – l'attrait du peuple. De l'une à l'autre, les paupières se referment et Vénus offre son corps non seulement indifférent, mais endormi, au scalpel virtuel des conférenciers en blouse blanche, qui démontent, exposent et nomment l'intérieur de la poupée¹⁶³⁸.

Or ces terribles délectations n'attendent pas la fin du XVIII^e pour éclore. La vision troublante d'une Vénus dénudée, étreinte et atteinte pendant son sommeil, apparaît dès le milieu du XVI^e siècle, et ce par un emprunt direct au cycle des *Amours des Dieux*, examiné plus haut. En effet, lorsqu'au milieu du XVI^e siècle, Charles Estienne, imprimeur, humaniste et médecin, entreprend d'illustrer et de publier son *De Dissectione partium corporis humani*¹⁶³⁹, il choisit, pour orner la troisième partie de l'ouvrage, de citer¹⁶⁴⁰ les figures de plusieurs déesses des *Amours des Dieux*, et d'insérer, en chacune d'elles, les gravures anatomiques de la matrice féminine (ill. 376 à 388). Proserpine, Cérès, Diane, Doris, Antiope et Vénus elle-même (à deux reprises) dévoilent leurs charmes et leurs organes génitaux, le plus souvent dans une chambre luxueuse et intime¹⁶⁴¹. Leurs

1635 Christiane Py & Cécile Vidart, « Les musées d'anatomie sur les champs de foire », in : *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 60, novembre 1985, Images « populaires », pp. 3-10.

1636 Aristote, *op. cit.*, chap. IV, 48b 19, p. 43.

1637 « Specola » renvoie au latin *speculum*, il s'agit d'un miroir de la nature, proche du cabinet de curiosités

1638 La Vénus anatomique du Docteur Spitzner était démontable en quarante pièces.

1639 Charles Estienne, *De Dissectione partium corporis humani* (1545), *La Dissection des parties du corps humain* (1546).

1640 Il s'agit bien de citations, et non seulement d'influences ou de sources d'inspiration, mais ces citations sont souvent multiples et condensées comme nous le verrons.

1641 À de rares exceptions près, notamment la reprise de la figure de Proserpine, placée en extérieur dans un décor

partenaires de plaisir – Pluton, Vulcain, Neptune, Jupiter (à plusieurs reprises), Amour et Mars – ont disparu, avec les attributs et éléments de décor permettant de les identifier, mais leurs formes sont gravées dans l'imaginaire collectif – celui, du moins, des milieux lettrés, conquis par les fameuses gravures érotiques. Ces fantômes masculins planent encore au-dessus des nymphes et déesses rien moins qu'effarouchées. Leurs étreintes sensuelles et voluptueuses transparaissent en filigrane – le nouage des drapés fluides les rappellent. Pourtant, chaque figure féminine, schématiquement reproduite et citée, intègre en son ventre, ouvert et déchiré, une illustration anatomique des différents organes, aspects et contenus de la matrice féminine.

Ce « collage » opère le glissement de l'érotique à l'anatomique, à travers un changement qualitatif et stylistique. Comme le souligne un commentateur, « le malaise qu'on éprouve en regardant les planches d'Estienne provient, au moins en partie, du procédé insolite qui consiste à insérer dans chaque figure un bloc particulier comportant les détails de l'anatomie interne. Gravés sur un bois spécial qui s'intègre à l'ensemble, ces blocs forment des fenêtres qui, à travers les parties molles, laissent entrevoir les organes profonds. Deux modes d'illustrations, deux styles se heurtent. L'harmonie de l'ensemble souffre car des dessins techniques et brutalement schématiques sont encastrés dans des compositions d'un artiste raffiné qui se plaisait à étudier d'un point de vue plastique les diverses attitudes du corps humain. »¹⁶⁴² Au maniérisme érotique de la figure lascive fait place un diagramme anatomique rudimentaire, aux charmes des nudités offertes, des « symboles d'organe »¹⁶⁴³ sans lien avec l'observation directe. Les planches anatomiques d'Estienne sont donc doublement coupées de l'expérience anatomique réelle¹⁶⁴⁴ : elles la mettent à distance et la transforment, loin de la redoubler. D'ailleurs, la part consacrée au décor et à l'érotisme du nu féminin surpasse de très loin celle accordée aux schémas de l'anatomie matricielle.

Les historiens de l'art se sont penchés sur les problèmes stylistiques posés par cette dualité, en attribuant les figures érotiques et décors à François Jollat – citant les gravures de Caraglio, d'après les dessins de Perino del Vaga et Rosso Fiorentino¹⁶⁴⁵ –, tandis que les schémas anatomiques (cadres insérés) seraient d'Estienne Rivière¹⁶⁴⁶. Les commentateurs se sont également interrogés sur l'étrange rencontre de l'érotique et de l'anatomique, sans s'attarder pour autant sur la cohérence narrative de cet emprunt ou « collage ». Or la cruauté est d'autant plus savoureuse ici que Charles Estienne suscite, volontairement, un effet d'ellipse et de narration implicite. Le passage des *Amours des dieux* à la troisième partie du *De Dissectione*, ne relève pas seulement du tour de force esthétique, du jeu cruel et gratuit. Il poursuit le récit érotique laissé en suspens dans les gravures de Caraglio. L'éternelle volupté des dieux de l'Olympe trouve sa conséquence matérielle dans la fécondation du corps féminin. Un corps rendu à l'anonymat d'une condition terrestre et mortelle.

Leurs postures érotiques viennent en outre déjouer la gravité du propos, plus encore que dans les gravures masculines ornant les deux premiers livres. En effet, l'enjeu du troisième livre n'est pas seulement anatomique, mais l'anatomie y est mise au service d'une délicate obstétrique,

végétal et minéral comparable à celui des gravures anatomiques masculines, au livre II du *De Dissectione*.

1642 Pierre Huard et Mirko Dražn Grmek, « L'œuvre de Charles Estienne et l'école anatomique parisienne », note introductive jointe à l'édition en fac-similé de *La Dissection des parties du corps humain* de Charles Estienne (1546), Paris, Cercle du Livre Précieux, 1965.

1643 *Ibid.*

1644 Double entorse au principe du plaisir mimétique posé par Aristote.

1645 Cf. C. E. Kellett, *Perino del Vaga et les illustrations pour l'anatomie d'Estienne*, Paris, Aesculape, 1955, illustrations reprinted by Department of Photography, King's College, University of Durham. L'auteur a montré l'emprunt de plusieurs gravures de Jollat (huit sur dix) au cycle des *Amours des dieux* gravé par Caraglio d'après les dessins de Perino del Vaga et de Rosso Fiorentino, peu après le sac de Rome (1527).

1646 Concernant la double attribution à François Jollat et Estienne Rivière, nous suivons les résultats de ces deux études :

- Bette Talvacchia, *Taking Positions. On the Erotic in Renaissance Culture*, éd. citée.

- Andrea Carlino, « Cadaveri, corpi metaforici, corpi memorabili », in : *La bella anatomia. Il disegno del corpo fra arte e scienza nel Rinascimento*, a cura di Andrea Carlino, Roberto P. Ciardi, Annamaria Petrioli Tofani, Milano, Silvana Editoriale Spa, 2009, p. 18.

c'est-à-dire d'une vie suspendue à un fil : celle, naissante, de l'enfant lorsque la mère est mourante, ou bien celle, survivante, de la mère lorsque l'enfant qu'elle porte est déjà mort. Ou bien encore – fil rompu – la mort de l'enfant et de la mère¹⁶⁴⁷ ; la finalité reproductive de l'acte sexuel se réduit alors à néant et laisse transparaître l'étrange union de l'érotisme et de la mort. Ces trois cas de figure inaugurent le Livre III du *De Dissectione*, consacré à l'étude de la « matrice » (également appelée « amarry » ou « portiere »). Or, selon l'auteur, la matrice d'une femme enceinte affirme et renforce les traits anatomiques d'une matrice type et « l'on ne saurait faire meilleure dissection d'une matrice qu'en une femme grosse et enceinte »¹⁶⁴⁸. Aussi en fait-il son paradigme, tout en plaçant cette figure féminine et maternelle dans la situation critique d'un danger de mort, pour elle et pour l'enfant qu'elle porte. La première gravure de ce livre présente au lecteur l'image d'une femme enceinte, morte ou endormie, ouverte par césarienne (ill. 377). Cette gravure reprend l'une des images plus ouvertement sexuelles du cycle des *Amours des Dieux* : Io, étreinte par Jupiter (ill. 376a). D'autres commentateurs (Bette Talvacchia notamment) y voient davantage une citation de Proserpine (et Pluton) dans les *Amours des Dieux* (ill. 376b). Quoi qu'il en soit, le dieu et ses attributs – nuée, aigle, Junon déguisée en Diane et Cupidon, pour Jupiter (ill. 376a), trident et Cerbère pour Pluton (ill. 376b) – ont disparu. Il n'est d'ailleurs pas inconcevable que Jollat ait combiné plusieurs figures aux postures érotiques voisines pour obtenir une seule et unique « Hélène anatomique ». La jeune mère, défunte ou endormie, repose sous les arcades, au seuil d'une riche demeure – place liminaire, matérielle et symbolique, gardant l'intérieur de la chambre et de la matrice féminine. Les paupières refermées de la parturiente introduisent au monde intérieur de la matrice. Elles permettent, par la clôture du regard lucide, l'ouverture de la « portiere » féminine. À l'inverse, la dernière gravure du livre clôt l'ensemble du discours et des illustrations portant sur la matrice en refermant, de manière pour ainsi dire magique, le ventre lisse de la poupée anatomique (ill. 386). Cette dernière semble même s'éveiller sans douleur des multiples dissections, venues inciser, entailler et fouiller ses entrailles. Sous une rangée de cils ombrageux, elle baisse son regard entrouvert, le cou incliné, encore engourdie ou rêveuse. Comme si le réveil de cette Vénus anatomique ne pouvait se produire qu'au moment où la matrice se referme, laissant entrevoir la surface externe du sexe féminin.

Le destin anatomique des *Amours des dieux* porte à sa limite l'érotisme des postures (*modi*) féminines. La finalité reproductive de l'acte sexuel se trouve exposée dans ses dernières conséquences, natives et mortifères. Les déesses, devenues simples mortelles, exposent leur entrailles fécondes mais éventrées, leurs fruits nécrosés, et ce dans un geste de provocation sensuelle maintenue. Dès lors, la franche citation des gravures érotiques de Caraglio possède un double effet. Premièrement, elle unit non sans heurt le sensuel au morbide. L'aspect destructeur des ouvertures successives du ventre maternel s'accompagne d'une inquiétude vitale. Il s'agit de mettre la connaissance anatomique au service d'une pratique médicale que menacent l'échec et la mort. L'érotisme y donne son concours visuel : les belles s'endorment ou s'adonnent au repos, plus rarement désignent leurs propres ventres ouverts, d'un geste absent. Le second effet relève d'une sorte d'humour noir, allégeant la gravité du propos. En effet, la citation des *Amours des Dieux* affûte le scalpel à la pointe de l'humour, en montrant la déchéance *post coitum* des déesses enceintes... La chaste Diane porte même des jumeaux, ce qui relève à la fois d'une espiègle diffamation et d'une étrange mise en abîme (ill. 378b & ill. 379). Le geste effarouché de Diane, dans la gravure de Caraglio (ill. 378b), s'inverse et devient, non sans étrangeté un geste autotélique, d'auto-désignation dans la gravure de Jollat (ill. 379). Dans la gravure érotique, la vierge chasseresse, couronnée d'un

1647 Cette triple distinction est encore affinée, au chapitre 3 du Livre III, lorsque la mère, mourante ou vivante, porte en elle des jumeaux dont l'un est mort, l'autre vif.

1648 Charles Estienne, *La Dissection des parties du corps humain divisée en 3 livres, avec les figures et déclaration des incisions composées par Estienne de La Rivière* (1546, Paris, chez S. de Colines), édition reproduite en fac-similé, Paris, Cercle du livre précieux, 1965, p. 282. Il faut noter également que l'anatomie masculine, comme dans la plupart des ouvrages anatomiques de l'époque, sert de paradigme général, l'anatomie féminine n'étant étudiée que par différence et, de cette manière, réduite aux parties génitales et reproductives de la matrice. Le corps humain apparaît ainsi génériquement masculin, tandis que le corps féminin paraît essentiellement matriciel.

croissant de lune, pousse un cri et tente vainement d'échapper à la poigne de son ravisseur, Jupiter, dont les intentions sexuelles sont d'autant plus manifestes et brutales qu'il s'est métamorphosé en satyre, de même que le petit Cupidon qui l'accompagne¹⁶⁴⁹ (ill. 378b). Les personnages masculins, le décor et le sens même de cette scène de viol érotisé ont matériellement disparu dans la gravure anatomique. La gestuelle de Diane – ainsi isolée, placée dans le cadre intime d'une chambre personnelle, le ventre ouvert¹⁶⁵⁰ et complété par deux fœtus – prend un tout autre sens. D'une main, elle s'expose au public, de l'autre elle semble désigner l'intérieur de son ventre, ouvert et doublement fécondé. Le profil placide, presque souriant, aux paupières mi-closes, n'exprime plus rien des violences passées, mais paraît curieusement inviter le lecteur, savant ou simple curieux, à observer, sous l'angle anatomique, « la position et assiette de l'enfant dans la matrice ». Selon Bette Talvacchia¹⁶⁵¹, il pourrait s'agir plus précisément d'une reprise cachée de la figure masculine, mais efféminée, de Hyacinthe, dans les *Amours des Dieux* (ill. 378a). Comme dans le cas de Diane-Proserpine, possible matrice condensée pour l'illustration de la césarienne (ill. 376b-377), les postures se conjuguent, ajoutant l'une et l'autre deux références mythologiques pleines d'humour, puisque la chasteté de Diane et l'amour homosexuel de Hyacinthe portent, dans la gravure de Jollat et Rivière, le double fruit, pleinement exposé, de fœtus jumeaux.

En retour, cette cruelle ironie transforme la perception des gravures prises pour modèles. L'étreinte sexuelle – autrefois présentée sous un jour léger, sensuel – prend l'aspect brutal et funèbre d'un rapt, d'un viol qui tourne au meurtre. Dès l'*incipit*, certaines anecdotes de l'anatomiste et médecin Charles Estienne viennent renforcer discrètement ce trait. Au sujet de la mort d'un enfant, dans le ventre de sa mère (encore vivante), l'auteur rapporte en effet, après examen, que « l'enfant était mort à raison d'un coup qui avait été baillé au ventre de la mère »¹⁶⁵². L'image d'une violence indéterminée surgit au détour d'une phrase – trouble accentué par la figure anatomique, exposée nue et comme éventrée. Entre les deux, il y a place pour une suggestion narrative à la fois cruelle et funeste. Le montage du texte et des gravures renforce l'effet de montage interne aux gravures elles-mêmes. Études macabres de la vie, elles constituent une sorte de collage oxymorique. L'érotisme macabre apparaît bien ici, pour reprendre l'expression de Bataille, comme « l'approbation de la vie jusque dans la mort »¹⁶⁵³, une négation voluptueuse en acte (des fruits de) de la reproduction, pour ainsi dire « tuée dans l'œuf ». Ce paradoxe permet d'expliquer les jugements opposés que l'œuvre a suscités auprès des critiques. Les uns affirment que « chez Vésale, les écorchés et même les squelettes gardent l'étincelle de vie [tandis que] chez Estienne, l'expression macabre domine »¹⁶⁵⁴. D'autres déclarent à l'inverse que cet « univers érotique permet d'associer l'anatomie à la génération, au vital, bien mieux que les écorchés animés de Vésale »¹⁶⁵⁵. On ne saurait les départager et c'est

1649 Jupiter est reconnaissable à l'aigle qui l'accompagne et piétine la torche divine avec ses serres, métaphore de l'ardeur qui s'abat sur son maître. Pour le télescopage des références mythologiques (entre Diane et Antiope) dans cette gravure et le poème qui l'accompagne (sur les amours de Diane avec Pan), cf. Bette Talvacchia, *op. cit.*, p. 146.

1650 Le vase placé sous la table fait écho à la matrice. On le retrouve, en *leitmotiv*, dans nombre de gravures de ce livre. À cet égard, l'article d'Hélène Cazes et Andrea Carlino, précise ce goût de l'antique par une référence au *De vasculis*, écrit par Lazare de Baïf, résumé et publié par Charles Estienne « dans un petit volume destiné à l'édification des adolescents ». Cf. Hélène Cazes et Andrea Carlino, « Plaisir de l'anatomie, plaisir du livre : *La Dissection des parties du corps humain* de Charles Estienne (Paris, 1546), in : *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2003, n°55, p. 263. Plus largement, la comparaison entre la femme (et sa matrice) et le vase possède de profondes racines dans l'art chrétien, notamment en référence à Marie et à l'Incarnation dans les scènes d'Annonciation. Cf. Bette Talvacchia, *op. cit.*, p. 170-171.

1651 Bette Talvacchia, *op. cit.*, pp. 177-179.

1652 Charles Estienne, *op. cit.*, p. 289. Et plus haut : « c'est à savoir si le temps de ladite mère était accompli et l'enfant à terme, si elle avait reçu quelque coup ou violence à l'endroit du ventre ou si quelque chose intérieure ou extérieure avait précédé qui eut pu faire mourir l'enfant » (Charles Estienne, *op. cit.*, p. 286).

1653 Georges Bataille, *L'Érotisme* [1957], Paris, Les Éditions de Minuit, 2011, p. 13.

1654 Pierre Huard et Mirko Dražn Grmek, « L'œuvre de Charles Estienne et l'école anatomique parisienne », note introductive jointe à la reproduction en fac-similé *La Dissection* de Charles Estienne, éd. cit.

1655 Morwena Joly, *La Leçon d'Anatomie, Le corps des artistes de la Renaissance au Romantisme*, photographies de Giovanni Ricci Novara, Paris, Hazan, 2008, p.13.

sans doute ce qui fait la richesse et la force d'une telle iconographie, toujours aussi surprenante.

Déplacement par citation, *condensation* par recouvrement et collage, *contradiction* simultanée des jugements et des valeurs – les gravures anatomiques de Charles Estienne nous plongent inopinément dans l'univers du rêve, tel que l'analyse Freud. La plupart des figures reposent assises ou étendues sur le lit, certaines renversées en arrière. Leurs paupières closes ou mi-closes les placent dans l'attitude caractéristique du sommeil – à deux exceptions près¹⁶⁵⁶. Certaines dorment ou somnolent, d'autres semblent connaître un sommeil agité. Citons tout particulièrement les deux reprises de Vénus (ill. 380 & 382) et celle d'Antiope (ill. 384), tirées des *Amours des dieux*. Comme le formule Bette Talvacchia, cette « posture de sommeil » installe les figures anatomiques dans une attitude passive, complaisante et confortable. Elle les offre sans conditions au lecteur qui peut les scruter en toute impunité, puisqu'aucun regard ne viendra le fixer en retour. L'auteur parle de « fiction of sleep » et de « realm of sleep » pour qualifier cette mise à distance capable d'anesthésier, de suspendre l'impression de douleur et de mort violente qu'évoque l'ouverture de la matrice. Le sommeil maintient symboliquement ces figures « somewhere between life and death »¹⁶⁵⁷. Les déesses de Caraglio, autrefois actives et même véhémentes dans les jeux érotiques de l'amour, reposent désormais dans un état de « passive relaxation »¹⁶⁵⁸. Aucune figure ne regarde de face, yeux grands ouverts, le spectateur qui la met à nu jusqu'à déshabiller sa chair. Mieux, contrairement à certaines figures masculines des livres précédents, aucune figure féminine n'observe son propre corps durant l'anatomie. Aucune ne participe au geste même de la dissection.

Au chapitre IV, « la dissection et démonstration des parties intérieures de la matrice et aussi de l'arrière fais » est illustrée par les figures déplacées de Vénus (ill. 380) et de Cérès (ill. 388), l'une à l'intérieur de la chambre, l'autre dans un décor urbain. La gravure de Vénus par Caraglio représentait, l'on s'en souvient, la déesse et Cupidon endormis (ill. 356). La flèche d'Amour tombée au sol était, de manière significative, écrasée du bout du pied par Vénus. Son sommeil reprenait en symétrie inversée celui de Psyché, offerte au désir d'Eros, visiteur nocturne. Dès lors, l'innocuité apparente de la flèche érotique constituait une sorte d'appât, de piège tendu au regard du spectateur. Le jeu se poursuit dans la gravure anatomique d'Estienne (ill. 380), puisque le dessinateur a substitué aux traits de Cupidon ceux, autrement aiguisés, de l'anatomiste : scalpel recourbé avec un rasoir refermé. La grosseur de Vénus trahit les voluptés consommées lors de son précédent sommeil. La flèche érotique, faussement inactive, disparaît derrière les effets de l'union charnelle. Le corps éventré de Vénus est soumis à la dissection par le regard anatomique : l'embryon ôté laisse apercevoir l'intérieur de la matrice et l'enveloppe protectrice nommée « arriere faiz » (« chorion » ou « secondine »). En lieu et place du Cupidon endormi, un vase renvoie au contenant matriciel, ouvert et partiellement évidé. La plume – *penna* – du dessinateur agit en sous-main, à travers la flèche – *penna* – disparue, et se change en scalpel¹⁶⁵⁹. Les traits du dessin et de l'amour relaient ceux de l'anatomiste. Mieux, l'efficacité du scalpel renvoie au travail d'incision propre à la gravure (« incisione » en italien), recourant aux pointes et aux burins. Les plis schématiques de l'« arriere faiz » se propagent de façon métonymique, par juxtaposition et analogie, aux plis courbes et ombreux qui animent le foisonnant drapé, amoncelé derrière Vénus – mise en abîme de l'alcôve matricielle. La menace de viol que la gravure de Caraglio laissait planer au-dessus du corps

1656 Nous avons déjà commenté le regard baissé, frangé de cils ombrageux, de la dernière figure (ill. 373). La troisième illustration, en revanche, fait nettement exception. Elle contient une figure pleinement éveillée, dont les pupilles s'orientent vers le cadre vide de la fenêtre, en haut à droite. Néanmoins, la même indifférence traverse le corps de cette femme qui, à l'instar des autres figures ensommeillées du Livre III, semble étrangère à l'ouverture de sa propre matrice et à la découverte anatomique qui s'ensuit (les veinules de la « secondine »).

1657 Bette Talvacchia, *op. cit.*, pp. 165-169.

1658 Bette Talvacchia, *op. cit.*, p. 175.

1659 Sur le dialogue et la confrontation, non seulement de la plume, mais aussi du pinceau avec le scalpel, cf. Victor I. Stoichita, « Pennello / Scalpello », in : *Le corps transparent*, sous la direction de Victor I. Stoichita, avec la participation de Maria Portmann & Dominic-Alain Boariu, Roma, « L'Erma » di Bretschneider, 2013, pp. 7-36. Dans cet article, voir notamment les remarques (p. 21-25) au sujet de Berangario da Carpi et de l'une des gravures illustrant ses *Commentaria cum amplisimis additionibus super Anatomia Mundini* (Bologne, 1525).

tentateur de Vénus, plus piquante dans son sommeil que la flèche même de l'Amour, est rendue manifeste par la voie du scalpel dans la gravure anatomique. D'une part, les symptômes de grossesse – fœtus ôté, « arriere faiz » exposé – indiquent l'acte sexuel passé, d'autre part, la violence se déplace depuis l'acte même, élidé, jusqu'au viol silencieux de l'intégrité physique que constituent l'incision et la dissection de la matrice. Dans cette perspective, le sommeil de Vénus permet de contrebalancer le caractère insoutenable que pourrait avoir une représentation plus réaliste du cadavre d'une femme enceinte, ouvert au regard des anatomistes. Les autres gravures recourent également à cette fiction de l'endormissement pour adoucir le propos. Mais, nous l'avons souligné, la cruelle volupté d'une mise à nu de la chair même de la dormeuse fait de ce dispositif bien plus qu'un euphémisme illustratif. De telles visions en viennent à déplacer l'objet du discours. Par là, Vénus et ses sœurs s'abandonnent d'un même mouvement à l'étreinte érotique et à l'atteinte anatomique. Et ce, dans un état du corps étranger à lui-même, dont le sommeil vient souligner l'étonnante indifférence, le détachement, l'oubli. Le corps de ces Vénus enceintes devient en quelque sorte autonome, il constitue un objet organique et sensuel, dont la subjectivité a été mise en suspens, dénué de conscience réflexive.

Le projet même du *De dissectione* témoigne de l'ambiguïté du propos. Il ne s'agit pas seulement de fournir un manuel à l'usage des savants – le discours et les images ne pouvant se substituer à l'expérience anatomique – mais aussi de répondre aux attentes moins techniques d'un lectorat plus large, non spécialisé mais animé d'une vaste curiosité. Comme le soulignent Hélène Cazes et Andrea Carlino, l'enjeu de la transmission du savoir cède la place dans la préface de l'édition française à celui de « contenter et donner recreation [aux] espritz » du lecteur¹⁶⁶⁰ :

Ce pendant vous plaira contenter vostre fantaisie des pourtraicts et figures que trouverez en cest œuvre : iusques a ce que par l'opportunité du temps puissiez recouvrer quelque corps d'homme, ou aultre a decouper, qui de tout vous rende plus certains¹⁶⁶¹

Si les gravures constituent les « ombres » des corps anatomiques réels, ces ombres se substituent aux corps mêmes dans l'imagination d'un public incapable de procéder à l'expérience anatomique, « le rasoer a la main ». Pour ce public, déclare Charles Estienne, « la peinture contentera l'œil et la veue de la chose absente, aultant ou a peu pres comme si elle estoit presente »¹⁶⁶². « Présents [...] comme interlocuteurs fictifs tout au long du traité, les lecteurs de *La Dissection* sont plus des amis que des étudiants ; c'est pour eux, explicitement, qu'est rédigé le traité, motivation affirmée d'emblée et qui place l'entreprise de *La Dissection* dans un domaine très légèrement différent de celui du traité scientifique. »¹⁶⁶³ Ainsi, comme le pointent Hélène Cazes et Andrea Carlino, l'auteur s'adresse maintes fois à son lecteur et complice, qu'il invite parfois à combler les lacunes du discours, voire à poursuivre par lui-même la manipulation en pensée ou en acte. Une place particulière lui est d'ailleurs laissée dans le théâtre anatomique, imaginé et décrit par Estienne à la fin de son ouvrage¹⁶⁶⁴. En effet, ce théâtre n'est pas seulement ouvert aux étudiants en médecine mais aussi à « ceux auxquels plaira contempler l'excellent artifice de nature, touchant la composition du corps humain »¹⁶⁶⁵.

1660 Charles Estienne, *op. cit.*, « Préface », p. 2, passage cité par Hélène Cazes et Andrea Carlino, art. cit., p. 256.

1661 *Ibid.*

1662 Charles Estienne, *op. cit.*, pp. 6-7, passage cité par Hélène Cazes et Andrea Carlino, *op. cit.*, p. 255.

1663 Hélène Cazes et Andrea Carlino, *op. cit.*, p. 259. Cf. également Hélène Cazes, « La Dissection des parties et son double : Charles Estienne, en latin et en français, 1545-1546 », in : *Tous vos gens à latin. Le latin, langue savante, langue mondaine (XIV^e – XVII^e siècles)*, Actes du colloque de l'Université de Saint-Quentin-en-Yvelines, à Paris E.N.S Ulm, Genève, Droz, Travaux d'Humanisme et Renaissance N° CDV (2005), Études rassemblées, présentées et publiées par Emmanuel Bury.

1664 Charles Estienne, *op. cit.*, Tiers Livre, chap. XL, « De l'appareil du théâtre anatomique », p. 373-374.

1665 Charles Estienne, *op. cit.*, p. 373.

Placé aux derniers gradins semi-circulaires¹⁶⁶⁶, entourant la table d'anatomie, le spectateur curieux n'est cependant pas éloigné de la réalité des « parties du corps humain », Estienne y insiste. La table d'anatomie, rotative et inclinée, permet de présenter à l'ensemble de l'assistance l'anatomie en cours. Tout en veillant à toujours se tenir face au public, le médecin interprète et commente la dissection, opérée par les anatomistes (ou dissecteurs) également face aux spectateurs. Pour les parties extraites hors du corps, la matrice notamment, l'auteur propose de les faire circuler parmi les gradins afin que chacun puisse les examiner de plus près :

Au surplus s'il est métier proposer particulièrement quelque chose tirée hors du corps, comme pourrait être le cœur, la matrice, & autres parties semblables : nous entendons que lesdites parties soient portées par les degrés du théâtre & montrées à un chacun pour plus grande évidence.¹⁶⁶⁷

Clause significative, Estienne ajoute qu'en l'absence de théâtre anatomique, ou dans l'impossibilité de le faire construire, le principe demeure celui de la plus grande proximité visuelle par rapport au corps disséqué. Un tel principe inverse de manière étonnante celui qui préside à la composition des gravures du livre dans son ensemble, et plus particulièrement au livre III, lorsque la part du décor et la vénusté des figures féminines l'emportent radicalement sur les portions de schémas anatomiques. Une gravure présente ainsi une femme assise et nue, ventre ouvert et paupières closes, au centre d'un étrange univers urbain (ill. 388). Au balcon d'un palais, un voyeur muni de lunettes, en tenue académique et parchemin à l'appui, lorgne dans sa direction. La distance qui le sépare de « Cérès » (reprise des *Amours des Dieux*, ill. 387), sommeillante sur son trône, rend presque comique le geste de la main soutenant les lunettes. S'il s'agit d'un miroir offert au lecteur ou, plus précisément, au médecin chargé de lire sa leçon pendant la dissection, comme le suggèrent certains commentateurs, alors la mise à distance et l'inadéquation du point de vue en font davantage une satire moqueuse qu'un modèle d'observation rapprochée, tel que le construit Estienne dans son « appareil du théâtre anatomique ». En effet, l'érudit, posté en haut de sa chaire de pierre, n'y voit littéralement rien, puisque la figure lointaine qu'il tente de distinguer se détourne de lui. Dos tourné au médecin-voyeur, « Cérès » expose aux seuls lecteurs l'intérieur de sa matrice avec le fœtus replié (ill. 388). Concernant les schémas anatomiques eux-mêmes, par ailleurs, une seule gravure isole la matrice hors du corps de « Vénus » endormie, en la posant sur un socle ou marchepied (ill. 382). Il s'agit d'une sorte de deuxième « insert » dans le montage des plaques gravées sur une même planche¹⁶⁶⁸. Or, le grossissement de la partie organique, ainsi détachée et représentée en détail, s'avère bien faible. L'observation des schémas importe donc moins que le plaisir esthétique et sensuel pris à la contemplation du corps endormi de Vénus. Hélène Cazes et Andrea Carlino parlent de « délectations anatomiques » – l'ouvrage d'Estienne se faisant « promoteur d'une expérience esthétique voire extatique » où textes et images sont conçus « pour charmer et délecter (*pascere* et *oblectere* sont les verbes utilisés par Estienne dans l'édition latine de 1545) tant l'âme que la vue »¹⁶⁶⁹. Dans un autre essai, Andrea Carlino souligne plus généralement la dimension métaphorique, la richesse des citations artistiques et la vertu mémorable des gravures anatomiques du XVI^e siècle¹⁶⁷⁰. Mais l'on peut s'interroger sur la nature d'une telle délectation, son caractère mélangé, trouble. Katherine Park va jusqu'à qualifier les gravures d'Estienne (Livre III) de

1666 Les premiers rangs sont destinés aux professeurs de médecine, les rangs supérieurs sont occupés (dans l'ordre ascendant) par des bacheliers, des étudiants en médecine et des chirurgiens, ainsi que les autres « à qui plaira contempler les belles œuvres de nature » (Charles Estienne, *op. cit.*, p. 374).

1667 Charles Estienne, *op. cit.*, p. 374.

1668 Une plaque de gravure est employée pour la figure érotique et le décor (œuvre de François Jollat), une ou deux autres (ici) pour les deux schémas anatomiques insérés (œuvre d'Estienne Rivière).

1669 Hélène Cazes et Andrea Carlino, *op. cit.*, p. 261.

1670 Andrea Carlino, « *Cadaveri, corpi metaforici, corpi memorabili* », éd. cit., pp. 15-23 (notamment p. 21).

« pornography of death »¹⁶⁷¹. Le sommeil de ces « Vénus anatomiques » semble constituer le ferment de cette troublante délectation. D'une part, il euphémise la violence de l'acte anatomique, il anesthésie la victime éventrée – ni vivante, ni morte – et rend possible une contemplation voyeuriste¹⁶⁷². Par là, Vénus perd son statut de sujet actif, pour devenir à la fois spécimen anatomique et objet de désir. D'autre part, cette « fiction de sommeil » trace autour de la figure féminine et matricielle une forme de clôture interne, comme pour souligner la dimension de secret propre à la question de l'origine et de la naissance.

À l'inverse des yeux ouverts et des gestes d'auto-exposition, d'auto-dissection et d'auto-scopie, propres aux gravures anatomiques masculines, les Vénus anatomiques du livre III ferment les yeux tandis que le graveur-anatomiste procède à l'ouverture du secret de la matrice. Certes, nombre de figures masculines, dans le second Livre, semblent également inanimées et passives, mais elles jouent alors clairement d'une esthétique macabre, proche de celle des transis, et n'adoptent en rien les postures érotiques de leurs compagnes. Au contraire, il s'agit de cadavres présentés dans un décor de ruines et d'arbres secs, sur des rivages caillouteux, tels des pendus, des corps torturés ou blessés à mort. Certains titubent avant de s'effondrer. D'autres possèdent encore assez de force pour procéder eux-mêmes au soulèvement anatomique du vêtement de leur peau. C'est le cas pour la gravure anatomique de la gorge, où la peau, trouée et liée, se dénoue sous l'action de la main gauche, comme le haut d'une étrange chemise, ouverte sur un buste quasi vide, obscur et creux (ill. 389). Relevée, à moitié défigurée par l'ouverture anatomique, la tête ne poursuit pas le geste de la main par un regard réflexif, comme le feront de manière diverse l'écorché de Juan Valverde (ill. 379) et le fameux squelette mélancolique de Vésale, méditant sur son crâne osseux et la vanité du monde terrestre. Mais le geste de dévoilement dérisoire de cet homme au poitrail évidé (ill. 389) rejoint cette esthétique réflexive et mélancolique, plus affirmée chez Valverde et Vésale. Son geste ne révèle que d'infimes éléments anatomiques au milieu d'une inquiétante vacuité, pleine de nuit. La colonne brisée, le désert parcouru de rares herbes sèches et l'architecture en forme de ruines, d'escalier, de prison et de soupirail – l'ensemble du décor évoque la présence de la mort, le déclin de la vie organique, la prison d'un corps mortel et putrescible, dont l'âme s'est enfuie, libérée. Le corps anatomique masculin se trouve ainsi investi d'une force réflexive. Il donne lieu non seulement au savoir médical mais au regard introspectif et se présente comme une réponse esthétique et morale à la fameuse injonction delphique : « connais-toi toi-même ».

Certaines gravures du corps féminin et de l'anatomie de la matrice, antérieures à celles de Charles Estienne, présentent pourtant un caractère actif et réflexif. Il s'agit des gravures ornant les *Commentaria* de Berengario da Carpi, publiés en 1521 (ill. 390a-c). Mais ces trois « muses » anatomiques, comme les appelle Andrea Carlino, cèdent la place dans l'ouvrage de 1523 (*Isagogae breves*) à une seule représentation : la figure féminine bascule brutalement du dévoilement lucide à l'inertie du cadavre (ill. 391), exposé comme un modèle assoupi sur une chaise monumentale, recouverte d'un drapé tombant. Le voile soulevé – métaphore de l'accès à la vérité mais aussi de l'enveloppe matricielle (ill. 390c) – retombe sur la chaise et se change en linceul. De même, la gravure de la matrice dans l'*Anatomia del corpo humano* de Juan Valverde de Hamusco (ill. 392) présente certes un nu féminin éveillé, mais dans la posture d'une Vénus pudique, cachant de ses deux mains les parties honteuses de son corps. Bien qu'elle expose, avec pudeur, sa nudité et ses entrailles, la figure semble absente à elle-même, disjointe de l'acte d'ouverture anatomique, à l'instar des « lascives » du *De Dissectione*. Certes, elle ne se livre pas aux dévergondages de ces dernières. Mais si elle détourne le regard avec modestie, c'est pour se placer en retrait de son propre corps, en marge de la découpe interne sur son ventre. Comme le souligne Katherine Park, cette *venus pudica*

1671 Katherine Park, *Secrets of Women, Gender, Generation, and the Origins of Human Dissection*, New York, Zone Books, 2006, p. 203. L'auteur se livre à une comparaison rapide entre, d'une part, la sensualité passive et « pornographique » des gravures d'Estienne et, d'autre part, l'énergique activité des gravures féminines des *Commentaria* de Berengario da Carpi, empruntant aux nus masculins de Michel-Ange.

1672 C'était, souvenons-nous en, l'un des traits caractéristiques de la splendeur et de l'amour d'un beau corps pour Marsile Ficin, trait distinctif par rapport à la fascination, à la rage et au pseudo- « amour bestial ».

« ne participe pas à l'entreprise de la dissection, et son geste recouvre plus qu'il ne révèle. Sans ses mains pour maintenir ouverte l'incision, la fenêtre rectangulaire ouvrant sur ses organes intérieurs semble flotter maladroitement au-dessus de son torse, comme une charte anatomique. Elle n'existe pas pour elle-même mais pour les autres : le lecteur curieux et le fœtus à côté d'elle »¹⁶⁷³.

Des « belles endormies » d'Estienne à la Vénus de Valverde, l'existence pour autrui semble bien caractériser le corps féminin et l'anatomie de sa fécondité. Le « royaume du sommeil », propre aux gravures de la matrice d'Estienne, porte à son comble cette forme d'absence à soi-même. Contrairement aux écorchés, aux squelettes et aux anatomies masculines, le corps féminin, essentiellement matriciel, ne se possède pas. Il ne peut servir de symbole pour l'humanité en général, ni de métaphore pour la méditation personnelle, l'introspection individuelle. C'est la thèse soutenue par Katherine Park et, sans rejoindre son jugement sur les gravures d'Estienne, rapidement mentionnées et qualifiées de pornographiques, il nous semble que la « fiction du sommeil » et cet érotisme d'alcôve rejoignent et confirment son propos. L'œil clos et l'abandon sensuel des figures du Livre III accentuent cette dimension d'aliénation. La matrice et ses secrets échappent au regard et à la connaissance même du sujet féminin, devenu objet pour l'analyse et le désir masculins. La matrice, réduction et métonymie du corps de la femme, apparaît non seulement comme « organe social » – lié au lignage, à la cité, à la nation, au mari et à la progéniture, comme le montre Katherine Park¹⁶⁷⁴ – mais comme l'objet du plaisir masculin, la cible de sa pulsion scopique. Et le sommeil qui enveloppe ces figures les rive au regard, au savoir et au vouloir masculins. En ce sens, les divinités masculines des *Amours des Dieux*, loin d'avoir été effacées par Estienne et Jollat, continuent de hanter ces étranges scènes de mort et de volupté¹⁶⁷⁵.

Dans cette perspective, le corps féminin, cruellement exposé au centre du théâtre anatomique de Vésale (ill. 394) perd définitivement tout caractère actif et réflexif, pour devenir « preziosa merce-cadavere »¹⁶⁷⁶ [cadavre-marchandise précieuse]. Placée au frontispice du *De humani corporis fabrica*, la figure de cette femme couchée, morte mais tournant encore son visage vers l'anatomiste, devient l'emblème de la méthode moderne louée par Vésale. Comme le souligne Nadeije-Laneyrie Dagen, « le choix de ce cadavre féminin n'est pas innocent, quand la quasi-totalité des planches de la *Fabrica* représentent des hommes. Il est destiné, sans doute, à provoquer un surcroît d'émotion. »¹⁶⁷⁷ De sa main droite, Vésale procède lui-même à la dissection, sans faire appel aux services d'un chirurgien. De la gauche, index tendu, il sollicite l'attention de l'assemblée et livre un discours directement fondé sur l'observation. Le cadavre substitue aux charmes divertissants de la dormeuse la vision concrète d'une chair livide. Mais le changement n'est pas radical. Comme le remarque Nadeije Laneyrie-Dagen, la ligne des « seins indemnes » contraste étrangement avec « la cavité péritonéale béante »¹⁶⁷⁸, laissant apparaître d'informes entrailles. Centre optique et symbolique de l'image, le couple de la femme ouverte et du médecin anatomiste poursuit le partage des genres et la métaphore du sommeil – image de l'ignorance, de l'absence à soi-même et, finalement, de la mort. Comme l'écrit Anna Luppi, « le corps féminin devient le

1673 K. Park, *op. cit.*, p. 267. Nous traduisons le passage suivant : « she does not in the enterprise of dissection, and her gesture covers rather than reveals. Without her hands to hold open the incision, the rectangular window onto her internal organs appears to float awkwardly above her torso, like an anatomical chart. She exists not for herself but for others : the curious reader and the fetus by her side »

1674 K. Park, *op. cit.*, pp. 262-267.

1675 Selon Bette Talvacchia, certaines reprises opèrent un renversement du masculin au féminin, dans le cas de Hyacinthe et de Bacchus (cités plus haut). En revanche, l'auteur soutient la congruence des gravures avec certaines thèses médicales et pratiques de l'époque, en particulier l'idée selon laquelle la femme doit préférer la posture inférieure dans l'acte sexuel afin de ne pas altérer la semence masculine.

1676 Anna Luppi, « Anatomia mulieris. Alle origini delle dissezioni femminili », in : *La bella anatomia. Il disegno del corpo fra arte e scienza nel Rinascimento*, a cura di Andrea Carlino, Roberto P. Ciardi, Annamaria Petrioli Tofani, Milano, Silvana Editoriale Spa, 2009, p. 59.

1677 Nadeije Laneyrie-Dagen, *L'invention du corps. La représentation de l'homme du Moyen-Âge à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1997, p. 197.

1678 *Ibid.*

punctum optique de la vision, qui fonde et organise la composition en vortex tout autour de la table de dissection, à la manière d'un maelström de la représentation. À partir de ce moment, il devient aussi définitivement objet, dès lors que les liens de réciprocité et d'identification qui caractérisaient le modèle médiéval de la vision ont été abandonnés. Un corps de femme privé de vie et finalement soumis à l'analyse confortable de l'anatomiste et du lecteur, selon un temps d'observation indéfini »¹⁶⁷⁹.

En effet, il faut souligner ce qu'à d'étrange, à nos yeux, la représentation d'un cadavre de femme éventré, au centre d'une foule masculine grouillante et même parcourue d'animaux – singe et chien¹⁶⁸⁰ – mais sans autre présence féminine que celle du corps anatomique et matriciel. Le dispositif voyeuriste atteint alors une cime dans le déséquilibre constitutif qui l'organise : une foule verticale, étagée, d'acteurs masculins (savants et curieux) se penche avec passion – *studium*, goût et étude – au-dessus du corps unique et passif d'une femme couchée, morte, éventrée. La référence à Roland Barthes, suggérée par la formule d'Anna Luppi, semble ici pertinente, quoique déplacée. *Punctum* de la représentation, le corps féminin constitue littéralement « le retour du mort », dont Barthes parle au sujet de l'objet de la photographie (le « spectre »). Il blesse et pique l'affection. Il trouble et fascine les hommes d'étude qui se penchent au-dessus de lui, mus par la volonté de savoir, le goût de l'étude anatomique et le désir de percer les secrets vivants de la matrice. Tandis que le visage de la femme, à l'ombre du squelette (allégorie de la mort), se détourne de son propre corps (geste d'ignorance) et s'oriente vers la figure savante du médecin, d'innombrables visages d'hommes attentifs et intrigués la scrutent de toutes parts. Vésale lui-même, sans répondre à ce regard fixe, désigne le dedans de ce corps-objet et lance un regard perçant au spectateur hors de l'image, tenant le livre entre ses mains. Ce regard de profil défait le rapport de fascination qui unissait les dormeuses nues, exposées à leurs voyeurs. Il l'inverse même. En effet, contre toute attente, c'est le cadavre féminin qui tourne son invraisemblable regard vers l'homme-médecin, tandis que ce dernier, après avoir ouvert, scruté, disséqué les entrailles, détourne son regard de cet objet aux charmes défaits, au pouvoir de fascination consommé, et introduit son lecteur dans le domaine de la vérité anatomique, d'un geste (l'index pointé en l'air) qui cherche à aiguïser et purifier l'attention.

*

Ce parcours interprétatif, depuis les peintures de *cassoni* jusqu'au cycle érotique des *Amours des Dieux* et son étonnante fortune anatomique, montre à quel point l'iconographie des dormeurs dévêtus que deviennent Eros et Psyché s'ouvre à la multiplicité des connotations érotiques et fantasmatiques. L'on passe d'un régime allégorique, moral (mariage) et religieux (amour divin), de cette iconographie du sommeil à un régime de condensations métaphoriques et contradictoires où les différents registres (noble et bas, spirituel et charnel, divin et bestial) de l'amour se mêlent. Des gravures érotiques à la *Découverte nocturne d'Eros* peinte pour Paul III, Psyché s'offre langoureusement à son amant et en menace tour à tour la virilité et la vie. Une tension paradoxale travaille ce rapport du désir amoureux au sommeil : entre pulsion de mort et tropisme érotique, lié au principe de reproduction. Cette évolution suppose un « souci du sommeil » envisagé dans sa littéralité, celle d'un corps offert sans retenue, c'est-à-dire vulnérable et indécent. Cette part du littéral, progressivement affirmée par les artistes, au tournant des XV^e et XVI^e siècle, permet l'ouverture figurale d'Eros et de Psyché à la polysémie des connotations. La Vénus endormie qui

1679 Anna Luppi, *ibid.* Nous traduisons le passage suivant : « il corpo di donna sarà il punctum ottico della visione, che incardina e organizza la composizione a vortice intorno al tavolo dissesttorio, in una sorta di maelstrom della rappresentazione. Da quel momento sarà anche definitivamente oggetto, abbandonati i legami di reciprocità e identificazione che avevano caratterizzato il modello medievale della visione, corpo di donna privo di vita e quindi finalmente indagabile con agio per un tempo non finito dallo sguardo dell'anatomista e del lettore ».

1680 Ces animaux renvoient à l'anatomie traditionnelle et comparative que Vésale refuse. Une chèvre est même ajoutée dans le second frontispice, ainsi que l'indique Nadejje-Laneyrie Dagen dans *L'invention du corps (Ibid.)*.

reflétait et découvrait les charmes de Psyché endormie, chez Caraglio, devient l'objet d'une savante et cruelle découpe anatomique, dans l'œuvre de Charles Estienne, entraînant ses compagnes dans le « royaume du sommeil » et les chambres secrètes du savoir médical masculin.

Un déplacement s'est également opéré depuis le paradigme visuel élaboré par Marsile Ficin. Le paradoxe ficinien consistait à faire passer l'amour divin par la splendeur du beau corps, tandis que la fascination pathologique et l'amour bestial trouvaient leur aliment principal dans l'échange du regard. Le paradoxe n'en était certes pas un pour le philosophe. Il le devient pour les artistes qui œuvrent précisément depuis le visible et s'intéressent, plus particulièrement, à l'iconographie néoplatonicienne des deux Vénus ainsi qu'à celle d'Eros et Psyché. Progressivement, ces figures, au départ modelées par l'interprétation allégorique et ficinienne, s'endorment et se composent à partir d'un déséquilibre du regard (aveugle/voyeur) qu'exaltent la peinture et la gravure. Le corps d'Eros, par exemple, loin de « resplendir » au sens néoplatonicien du terme, et de rayonner d'une beauté divine, attire sensuellement et « fascine » Psyché dans la peinture de Perin del Vaga (ill. 364). La figure de Psyché est alors prise dans une tension entre désir de mort et désir érotique. Dans certaines gravures érotiques (ill. 355, 357, 359), cette même fascination menace de « bestialiser » Eros, en le mettant pour ainsi dire « dans la peau » à demi animale du satyre. Enfin, le frontispice du célèbre ouvrage de Vésale épuise et porte à sa limite le pouvoir de fascination, retourné contre la dormeuse elle-même, gisant éventrée sur la table d'anatomie (ill. 394). Le corps endormi, qui subjuguait autrefois Cimone, Eros et Mars, passe de l'étreinte sensuelle à l'atteinte anatomique et, ventre ouvert, pose en vain son regard fixe de poupée sur le profil détourné du médecin. Cet agencement évolutif correspond à ce que nous avons appelé le « dispositif érotique du sommeil », notion qu'il nous faut à présent approfondir.

Auparavant, certaines remarques s'imposent. L'évolution iconographique des « belles endormies » ordonne, nous l'avons vu, les figures du sommeil selon les pôles du métaphorique et du littéral. Ce faisant, elle s'accompagne d'un changement de paradigme visuel. La conception métaphysique de la lumière, développée par le néoplatonisme et en particulier par Marsile Ficin, avait pour corrélat l'ennoblissement et l'élévation métaphorique du sens de la vue. Avec l'ouïe, la vue apparaissait comme un sens supérieur, susceptible de saisir le rayonnement divin de la beauté, et donc l'adéquation expressive entre beauté physique et beauté morale. L'œil devenait en outre l'organe sensible de la conversion au suprasensible, par la dynamique de la réminiscence liant la vision physique de la splendeur à celle, métaphorique et métaphysique, de la contemplation idéale. Les représentations des sommeils d'Eros et de Psyché mettent progressivement en crise ce paradigme visuel. La lumière empirique, dont les effets sont ordonnés par la composition artistique, révèle la part littérale d'un sommeil originellement chargé de contenus allégoriques déterminés (Fulgence, Capella, Boccace, Ficin). Les corps nus d'Eros ou de Psyché sortent de l'ombre allégorique et sont montrés pour eux-mêmes, entraînant les figures vers d'autres péripéties, moins angéliques – postures érotiques ou menaces castratrices. La lampe de la connaissance et de l'éveil spirituel devient lampe du peintre : choix des sources lumineuses, de la répartition des ombres et de la composition en fonction des points de vue, mais également instrument coloriste des valeurs tactiles, et source de la magie picturale. Par cette lumière concrète, les arts du dessin et de la couleur rivalisent avec la création divine, selon l'éloge d'Alberti¹⁶⁸¹, et (re)présentent des figures d'autant plus désirables qu'elles semblent pleines de vie. Nous retrouvons ici la tension problématique que Panofsky observait, à la Renaissance, entre philosophie néoplatonicienne du beau et théorie de l'art, notamment albertienne¹⁶⁸².

1681 Leon Battista Alberti, *De le peinture / De Pictura (1435)*, éd. cit., Livre II, § 25, p. 131.

1682 Erwin Panofsky, *Idea ; Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, traduit de l'allemand par Henri Joly, Paris, Gallimard, 1989, pp. 73-74 notamment : « plus la conception de l'Idée gagne en influence et se rapproche de son sens propre, c'est-à-dire de son sens métaphysique (ce qui se produit d'abord à l'époque dite du Maniérisme), plus la théorie de l'art s'éloigne de ses débuts, c'est-à-dire de ses objectifs pratiques et de ses présupposés problématiques ; et inversement, plus la théorie de l'art tient ferme sur ses objectifs et ses présupposés (comme c'est le cas de la Renaissance proprement dite, puis à nouveau du Néoclassicisme), plus la conception de

L'évolution artistique des sommeils de Psyché fait surgir le conflit qui oppose les arts du dessin avec la théorie ficinienne de la beauté comme splendeur. En effet, le rayonnement idéal du beau corps lié par Ficin au sens supérieur de la vue, lequel sait percevoir ce qui dépasse le champ de la perception sensible – ce rayonnement s'altère dans le dispositif inégal qui relie les figures du dormeur et du voyeur. Pourtant, si l'on suit la logique ficinienne, le temps du sommeil aurait dû écarter le péril de la fascination, puisque celle-ci implique un échange de regard, désormais impossible. Sur ce point particulier, la leçon des peintres, dessinateurs et graveurs s'oppose à la théorie néoplatonicienne. En effet, la splendeur qui émane du beau corps, seul et pour ainsi dire « sans visage », possède un charme trouble qui inquiète et agite son « voyeur ». Loin de porter vers l'amour divin, cette vision menace les différents spectateurs – internes ou externes à l'image – de succomber aux charmes de « l'amour bestial ».

Le concept de « splendeur » devient ainsi profondément paradoxal. À travers les représentations du sommeil d'Eros et de Psyché, de Vénus, d'Efigenia et des « belles endormies » d'Estienne également, une pensée nouvelle travaille la représentation artistique et sensuelle du corps (en particulier féminin), associant au « voir » des valeurs tactiles et refusant le partage néoplatonicien des sens supérieurs et inférieurs. La dimension érotique des œuvres repose sur ce principe : si l'œuvre est capable de re-présenter le désir, c'est-à-dire de jouer à le susciter autant qu'à le figurer, c'est parce que l'artiste a su lui insuffler un principe de vie autonome. L'œuvre, ainsi animée, douée de vie et de sensibilité, ne peut laisser insensible, à moins de succomber matériellement à la pulsion scopique et tactile. Autrement dit à moins de devenir l'objet cadavérique du regard médical. Aussi l'érotisme léthargique doit-il être interrogé à l'aune de ce paradoxal critère de « vie », propre à l'œuvre d'art, selon les points de vue de sa création et de sa réception.

3. L'érotisme léthargique de la Renaissance

Revenons à la *Vénus de Dresde* (ill. 324). Aussi novatrice que soit l'apparition de cette Vénus couchée nue, la peinture de Giorgione s'enracine dans plusieurs traditions, comme le montre Millard Meiss¹⁶⁸³ : l'iconographie antique des nymphes endormies, renouvelée à la Renaissance par la gravure du *Songe de Poliphile* (ill. 327), l'iconographie allégorique, morale et chrétienne, des vices et des péchés (paresse et luxure) et celle chrétienne de la Passion à travers le « sommeil » du Christ enfant dans les bras de la Vierge, préfigure des Pietà.

Ces traditions n'expliquent pas la genèse et la nouveauté de la composition de Giorgione, mais elles permettent de la mettre en perspective. En effet, il s'agit tout autant dans cette peinture de la représentation d'un personnage mythique (Vénus), que d'une alliance du sommeil et d'une femme symbolisant la beauté. Cette alliance relaie et renouvelle la tradition des nymphes endormies pour s'imposer comme un nouveau paradigme esthétique, particulièrement fécond jusqu'à nos jours. L'écart entre les traditions allégoriques (morales, religieuses et philosophiques) exposées par Millard Meiss et le modèle de Giorgione est plus ou moins sensible selon les cas rassemblés dans son article. Cependant, pour nombre d'œuvres, l'incertitude qui enveloppe leur sujet invite à prendre en considération une conception nouvelle, où le sommeil est littéral avant d'être allégorique. Schématiquement, avec la *Vénus de Dresde* apparaît un canon de la beauté endormie à travers le corps étendu et dénudé d'une belle inconnue. Déesse ou mortelle, sans identité déterminée, la dormeuse séduit par un sommeil qui fait de son corps l'occasion d'une expérience érotique. Le sommeil affecte le corps et l'érotise. Les aspects allégoriques sont présents à des degrés différents selon les œuvres mais semblent, de manière générale, être subordonnés à cette littéralité. Il convient de mettre au jour, dans l'iconographie des belles et des beaux endormis, certains principes léthargiques à la source du désir – principes que les artistes de la Renaissance ont développés,

¹⁶⁸³ L'idée perd la validité métaphysique ou du moins la validité *a priori* qu'elle avait jusqu'alors ».

1683 Millard Meiss, « Sleep in Venice : Ancient Myths and Renaissance Proclivities » [1966], éd. cit., pp. 212-356.

approfondis, expérimentés. Il nous faut interroger le « dispositif érotique du sommeil » que nous évoquons au sujet des nuits de Psyché, notamment dans les gravures érotiques de Marcantonio Raimondi et Jacopo Caraglio. Un tel dispositif procède à un travail sensuel et sensoriel du voir, aux antipodes du paradigme métaphysique de Ficin. À la mystique de la lumière, de la contemplation et de l'éveil, s'oppose une conception de la vue liée au désir et à la création artistique, à travers la figure du dormeur. Dans cette analyse plus formelle, nous aurons recours à d'autres outils : emprunts aux concepts psychanalytiques, aux approches caractéristiques des *gender studies* et, plus largement, à la méthode phénoménologique, comme moyens de dégager les formes constitutives et les possibles invariants de cet érotisme léthargique.

a. Abandon, nudité, horizontalité

Plusieurs traits fondamentaux peuvent être dégagés. Nous en retenons schématiquement trois : l'abandon, la nudité et l'horizontalité. Les œuvres observées font de ces traits caractéristiques du sommeil des principes érotiques, c'est-à-dire les points d'origine et des mouvements directeurs à la source d'un désir et d'une séduction, d'autant plus efficaces qu'ils se donnent pour naturels et spontanés. Le sommeil plonge en quelque sorte ces principes érotiques dans une matrice involontaire : inconscience ou état de conscience diminuée.

L'élément du « naturel » est mis en exergue dès la *Vénus de Dresde* par le paysage qui prolonge les courbes du corps féminin et l'inclut dans le cadre d'une nature idyllique – Âge d'or indéterminé, paradisiaque ou arcadien. La nudité de la femme trouve en retour une certaine légitimité. Mais avant tout, cet écrin naturel fait surgir un corps nu, endormi, lui-même offert « au naturel », sans l'artifice culturel du vêtement, des attributs et du décor. *A fortiori* sans gestuelle, semble-t-il. Ce « naturel » n'est pourtant pas le fruit d'une génération spontanée, il correspond à certaines traditions visuelles, culturelles et artistiques. Dans cette perspective, Kenneth Clark et Millard Meiss soulignent le lien insondable qui unit Venise au groupe des belles endormies, sur le modèle de Giorgione. La langueur qui saisit cette Vénus vénitienne emprunterait ainsi non seulement aux molleses des paysages de plaines et de lagunes (Kenneth Clark)¹⁶⁸⁴ mais à l'apaisement, politique et culturel, associé à la « Sérénissime » (Millard Meiss)¹⁶⁸⁵. Or certains gestes expriment précisément cette douce quiétude et ce goût des torpeurs langoureuses.

– Gestes de l'abandon

Les gestes de ces dormeuses sont multiples et variés, mais l'on peut dégager certaines constantes. Comme nous l'avons déjà souligné, la posture du sommeil et du rêve réside traditionnellement dans l'inclination de la tête du dormeur (assis ou allongé) contre sa main, au-dessus du bras replié ou bien « accoudé », comme dans le *Songe de Raphaël*¹⁶⁸⁶ (ill. 395). L'on retrouve ce geste précis de la main dans certaines compositions érotisantes, mais il s'y fait globalement plus rare. La nymphe du *Songe de Poliphile* (ill. 327) et ses sœurs (ill. 409-410),

1684 Kenneth Clark, *Le Nu*, trad. M. Laroche, Paris, Hachette, 2008, p. 191 : « À Florence, la Vénus céleste était née dans le flot des spéculations néoplatoniciennes. À Venise, sa sœur vit le jour dans un décor plus matériel d'herbes grasses, de puits rustiques et de feuillages luxuriants ; et pendant quatre cents ans les peintres ont reconnu que la Vénus naturelle était d'origine et d'essence vénitienne. »

1685 Millard Meiss, *op. cit.*, p. 229. Pour Meiss, ce lien n'est pas seulement politique, mais culturel (idéal arcadien propre à la littérature vénitienne notamment). La *Vénus de Dresde* est l'image par excellence de la paix et de la sérénité. Et l'historien de l'art d'opposer l'art vénitien à l'art florentin sur ce point. Le premier fait de la belle endormie un *locus classicus*, lié à la couleur et à la lumière. Le second valorise au contraire la figure du héros, généralement masculine, active et pleine de fougue, liée au travail de la ligne, au *disegno*.

1686 Le sujet de cette gravure est matière à discussions : s'agit-il du temple des Pénates, du songe d'Hécube, de l'allégorie de l'amour sacré et de l'amour profane ? L'attribution du dessin ou de la peinture d'origine à Giorgione est également incertaine. Cf. *La Renaissance et le rêve, Bosch, Véronèse, Greco...*, éd. cit., p. 124. Cf. également M. Ruvoldt, *op. cit.*, chap. V : « The Dream of Raphael », p. 122.

paraissent encore absorbées dans une profonde rêverie, la tête appuyée dans le creux de la main. La menace du satyre ne parvient pas à les tirer de leur sommeil.

La nymphe ou Vénus de la Villa d'Este constitue une variation exceptionnelle sur ce geste. La tête s'incline contre le dessus de la main et le bras gauche ainsi replié recouvre partiellement la poitrine de la nymphe (ill. 403), laissant le sein gauche à découvert. Voilée à mi-corps, la dormeuse croise discrètement les jambes au niveau des chevilles, le pied droit passant devant le gauche – attitude que l'on retrouve accentuée chez d'autres nymphes endormies (celles de Cranach notamment) et l'Ariane du Vatican. La statue, probablement très ancienne (II^e - III^e s. ap. J.-C.), fut assemblée, recomposée, puis mise en situation dans ce jardin au milieu du XVI^e siècle¹⁶⁸⁷. La tête endormie a donc été greffée sur un corps qui ne dormait peut-être pas à l'origine. Le paysage qui surplombe la nymphe et la vasque (un sarcophage romain) qui recueille l'eau devant elle viennent également enrichir le sens d'un tel sommeil. Remarquons pour le moment que le geste de son bras gauche possède un double effet. Il souligne l'inclinaison du visage aux paupières closes, visage qu'il détache pour ainsi dire du reste du corps, et trace une délicate frontière entre la conscience onirique et l'enveloppe vacante du corps endormi. Ce bras cache en partie la gorge de la nymphe et, ce faisant, il sépare la beauté du visage de la sensualité du sein nourricier. Il fait pour ainsi dire la part du céleste et du terrestre dans le corps même de Vénus. Et cette ligne de faille se propage – second effet – au voile de pudeur qui court en plis larges et fluides sur ses hanches et ses jambes¹⁶⁸⁸. Le visage, par deux fois isolé du « bas corporel », s'offre ainsi au symbolisme du paysage étagé, vertical, sculpté à l'arrière-plan.

D'une façon sensiblement différente, la *Vénus de Dresde* repose sa tête sur le haut de son bras droit. Celui-ci est *rejeté en arrière* et non *replié en avant*, comme c'est le cas pour la Vénus de Dosso Dossi (ill. 404)¹⁶⁸⁹, ni *replié sur son sein* comme pour la nymphe de la Villa d'Este. Ce trait, infime semble-t-il, est symptomatique. Le geste d'inclinaison du visage contre la paume (ou le revers) de la main et sa variante contre le bras, replié ou accoudé, mettent en avant la tête du dormeur. Par là, l'identité personnelle et morale du personnage affleure, et avec elle une forme de conscience, onirique le plus souvent. Par opposition, le bras rejeté en arrière souligne, à travers un effet de cambrure, la ligne d'un corps à la gorge offerte. Ce déploiement du corps s'exagère chez les dormeuses du Titien¹⁶⁹⁰ : la *Vénus du Pardo* (ill. 414) et la nymphe de la *Bacchanale des Andriens* (ill. 413). Nicolas Poussin reprend cette forme cambrée (ill. 415-416) ainsi que le geste du bras rejeté (ill. 417). On le retrouve avec certaines variations chez Dürer (ill. 405) et Cranach (ill. 406-408)¹⁶⁹¹, dans les gravures des *Lascives* d'Agostino Carracci (ill. 428-429), dans celles des *Amours des dieux* de Caraglio (ill. 430) et chez Goltzius (*Jupiter et Antiope*, ill. 418) entre autres.

Ce geste possède au moins deux effets remarquables, réunis par la Vénus de Giorgione : un effet direct sur le corps, un effet indirect sur le geste de l'autre bras. Mais revenons auparavant sur son origine et sa tradition. Ce mouvement du bras semble en apparence naturellement produit par le

1687 Les travaux de fouilles archéologiques (1550-1555), confiés à l'architecte-antiquaire Pirro Ligorio, précèdent ceux de construction et d'agencement des jardins, entrepris de 1565 à 1572. Hippolyte II d'Este, propriétaire de la Villa et commanditaire des travaux avait reçu la charge de gouverneur de Tivoli en 1550 lors de sa nomination à la pourpre cardinalice. Il achète les terrains et fait construire un aqueduc pour acheminer l'eau potable entre 1560 et 1565. Le détail de l'aqueduc est visible dans le paysage qui décore la niche de la nymphe (ou Vénus). Cf. Gérard Desnoyers, *La Villa d'Este à Tivoli ou Le songe d'Hippolyte, Un rêve d'immortalité héliaque*, Paris, Myrobolan, 2015. Je remercie Stéphane Toussaint de m'avoir fait connaître cette œuvre.

1688 Le tissu divise à son tour le corps selon les valeurs traditionnelles du haut et du bas. Notons que le voile passe derrière la nymphe, sur son dos, et réapparaît noué à son bras gauche (bras dont la main brisée a disparu). Le second bras retient donc indirectement ce voile de pudeur – geste que l'on peut opposer à la caresse (faussement pudique) de la *Vénus de Dresde*.

1689 Le mouvement ondulant du corps reprend, en image inversée, celui de la *Vénus de Dresde*. Le sujet de cette peinture de Dosso Dossi reste mytérieux, mais la composition semble obéir à une élaboration allégorique.

1690 Titien avait d'ailleurs achevé la peinture de la *Vénus de Dresde*, commencée par son maître.

1691 La tête des nymphes de Cranach repose dans le creux de la main (geste du rêve), mais le bras est rejeté en arrière dans un déploiement sensuel du corps.

sommeil, en tant que phénomène étudié d'après modèle. Mais les historiens de l'art ont depuis longtemps exhumé ses sources antiques dans les sarcophages bachiques et les fresques romaines figurant l'abandon d'Ariane (ill. 422-424).

L'Ariane du Vatican (ill. 420), alors confondue avec Cléopâtre mourante, avait été découverte à Rome au début du XVI^e siècle. Cette copie romaine du chef-d'œuvre de l'école de Pergame entre dans la collection du pape Jules II en 1512, pour être installée dans la cour du Belvédère. Telle la nymphe du *Songe de Poliphile*, « Cléopâtre, incarnation par excellence de la séduction féminine », vint orner une fontaine¹⁶⁹². Comme le précise Virginie Leroux, la nymphe endormie à la fontaine symbolisera ensuite « le renouveau des lettres et des arts à la cour de Léon X »¹⁶⁹³ et « on l'identifia avec le sujet d'une épigramme probablement due à un humaniste, mais alors attribuée aux Anciens »¹⁶⁹⁴, épigramme décrivant le sommeil de la nymphe près de la source sacrée¹⁶⁹⁵. Cette fameuse « Cléopâtre » donna lieu à d'innombrables copies, dont celle en bronze du Primatice (ill. 421), pour le château de Fontainebleau (1541-1543) et celle sculptée dans la pierre par Corneille van Clève pour les jardins de Versailles (1684-1688) à la demande de Louis XIV. Ariane-Cléopâtre constitue donc un modèle particulièrement fécond pour les figures du sommeil et de l'érotisme féminin¹⁶⁹⁶.

Par ailleurs, à travers la figure d'Ariane, l'abandon propre au sommeil et son geste emblématique se chargent de connotations. Elle ne constitue pas seulement l'archétype de l'amante abandonnée (par Thésée), mais aussi – par un retournement que les arts visuels rendent équivoque car simultané – la figure première de l'aimée qui s'abandonne (à Dionysos). Ce double abandon isole et adresse à la fois la dormeuse et *a fortiori* son geste. Elle déploie son corps pour ses amants passé (Thésée), présent (le spectateur) et à venir (Dionysos), et plus encore pour elle-même, dans un oubli léthargique du monde environnant.

L'Ariane du Vatican n'est pas l'ancêtre de la *Vénus de Dresde*, réalisée peu avant cette découverte archéologique. Le geste du bras gauche, plus exubérant et inconfortable chez Ariane, ressemble donc seulement à celui de Vénus. Cette source antique, conjuguée avec le nouveau modèle d'une nudité somnolente et bucolique, constitue en revanche une matrice fondamentale pour les futures dormeuses, notamment celles de Titien et de Poussin. À travers cette évolution, le modèle d'Ariane aura été retravaillé dans le sens de la *Vénus de Dresde*. En effet, un écart substantiel les distingue à l'origine, outre celui du vêtement. Dans le cas d'Ariane, si l'un des bras se déploie voluptueusement en arrière, l'autre inverse ce geste de manière significative. C'est dans le geste du rêve que le bras gauche soutient, par inversion symétrique, la tête de la dormeuse (ill. 420). Ainsi la *Jeune fille endormie* du Louvre (ill. 426)¹⁶⁹⁷ se rapproche davantage de la Vénus de Giorgione, pour autant qu'elle se livre à l'abandon du sommeil, sans geste onirique de l'autre main. Qu'il s'agisse d'une rêverie amère et triste ou bien d'une vision préfigurant l'arrivée du dieu, l'Ariane

1692 Virginie Leroux, « L'érotisme de la belle endormie », éd. cit., pp. 26-27. Sur les fontaines sculptées d'une nymphe endormie et l'*ekphrasis* du *Songe de Poliphile*, cf. bibliographie donnée en note par Virginie Leroux, dont : O. Kurz, « Huius Nympha Loci. A Pseudo-Classical Inscription and a Drawing by Durer », in : *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, n°16, 1953, pp. 171-177 ; Elisabeth MacDougall, « The Sleeping Nymph : Origins of a Humanist Fountain Type », in : *The Art Bulletin*, n°57, 1975, pp. 357-65 ; Millard Meiss, « Sleep in Venice », art. cit., pp. 350-351 ; Françoise Lavocat, *La Syrinx au bûcher*, Genève, Droz, 2005, pp. 288-96 ; Maria Ruvoldt, *The Italian Renaissance Imagery of Inspiration : Metaphors of Sex, Sleep, and Dream*, Cambridge University Press, 2004, pp. 104-114.

1693 V. Leroux, art. cit., p. 35. Dans son article, l'auteur étudie la tradition poétique de la « belle endormie », depuis l'élegie latine jusqu'aux reprises et variations humanistes des poètes de la Renaissance, notamment chez Jean Second, Giovanni Pontano, Tito Vespasiano Strozzi et Angeriano. Virginie Leroux conclut sur le relatif discrédit dans lequel tombe le motif et surtout la fameuse sculpture, au moment de la Contre-Réforme. La fontaine du Belvédère est alors « démantelée et Cléopâtre-Ariane reléguée dans un corridor : la nymphe endormie est désormais associée à une luxure suspecte » (*ibid.*).

1694 V. Leroux, art. cit., p. 27.

1695 Le motif et l'inscription sont repris par Cranach dans ses peintures des *Nymphes à la fontaine*.

1696 La figure d'Ariane deviendra même l'un des leitmotiv des peintures métaphysiques de Giorgio de Chirico.

1697 Il s'agit également d'une sculpture antique d'après un original hellénistique.

du Vatican rêve dans son sommeil. Endormie sur la douceur moelleuse d'un bras qu'elle rejette en arrière, en guise de coussin. La *Vénus de Dresde*, en revanche, incarne pour lui seul un geste d'abandon qu'Ariane associe encore à la posture onirique.

Revenons donc au premier effet de ce geste sur la *Vénus de Dresde* : il déploie le corps plus qu'il ne soutient la tête. Certaines compositions ne retiendront que cet effet de déploiement où le corps s'exhausse dans une lumière le plus souvent frontale, sur toute sa longueur¹⁶⁹⁸. Les bras sont alors étendus, plus ou moins inertes, le long du corps, mais légèrement en retrait par rapport à lui. C'est le cas pour les « Vénus » de Marcantonio Raimondi (ill. 395) et celle de Girolamo Treviso (ill. 399). Le déploiement ainsi obtenu est toutefois moins fréquent : il ne permet pas autant d'exalter la cambrure sensuelle du corps. Le bras gauche, dont la main apparaît alors sur la hanche, redouble pourtant la courbe du corps. Le mouvement de l'épaule en arrière permet parfois à un déploiement plus discret, le bras droit semble alors accoudé, mais il accompagne plus qu'il ne retient le poids de la tête en arrière. Cette brève analyse permet de faire l'hypothèse suivante : si leurs gestes diffèrent – différences susceptibles de degrés – alors, contrairement à la nymphe du *Songe de Poliphile* héritant de la posture traditionnelle du rêveur, la *Vénus de Dresde* dort peut-être d'un sommeil sans rêve¹⁶⁹⁹. La nature allégorique des compositions associées à l'iconographie du *Songe de Poliphile* plaide en ce sens (ill. 327). La nymphe prend l'ampleur d'une Vénus lucrécienne, *alma mater*. La menace des satyres possède une dimension érotique manifeste, mais relève plus profondément d'un sens allégorique latent, explicité par le cadre mythique (les jets d'eau jaillissant des seins nourriciers) et l'inscription « ΠΑΝΤΩΝ ΤΟΚΑΔΙ », « à la mère de toutes choses ». Dès lors, le songe de cette Vénus, plus proche de la Vénus *naturalis* que de la Vénus *coelestis*, renvoie au contenu idéal de l'allégorie et invite le spectateur à méditer sur ce symbole de la perpétuation vitale et terrestre¹⁷⁰⁰.

En défaisant ce geste onirique, la *Vénus de Dresde* instaure une rupture : sa nature allégorique et sa fonction méditative en sortent altérées – ce que consacrent les dormeuses qui lui succèdent, notamment celle de la *Bacchanale des Andriens* (ill. 413), reprise et variée par Poussin (ill. 414-416). Dans d'autres représentations, ce déploiement du corps procède à une torsion maniériste qui va jusqu'à l'étirement des deux bras au-dessus de la tête, comme dans la gravure de Jacopo Caraglio, *Vénus et Psyché* (ill. 356) étudiée plus haut. Le deuxième effet remarquable de la *Vénus de Dresde*, lui aussi promis à une certaine fortune, consiste dans le relâchement du bras gauche. Par contraste avec le geste déployé en arrière du bras droit, l'épaule gauche s'abaisse, le bras descend le long du corps, en soulignant la courbe, et laisse errer la main dans le creux de l'entrejambe. Comme nous l'avons déjà esquissé plus haut, ce geste possède un antécédent formel – celui de la *Venus pudica* masquant ses attributs – qu'il transgresse avec une sensuelle ostentation.

Davantage encore, la main errante de la *Vénus de Dresde* dit plus et moins que leur pudeur évocatrice. Moins, parce qu'il semble naître du relâchement fortuit du sommeil et non d'une intention morale. Plus, car, en perdant sa fonction de signe, il prend celle d'indice gestuel et témoigne d'un acte virtuel directement érotique. Sa main touche et caresse encore (ou déjà). Titien reprend ce fameux geste dans la pose de sa *Vénus d'Urbain*¹⁷⁰¹, bien éveillée celle-ci, et par son

1698 L'Antiope du Corrège (ancien nom de Vénus terrestre) rompt avec cette manière (K. Clark, *op. cit.*, p. 211).

1699 Et si elle rêve encore, ou bien l'accent n'est pas mis sur le rêve (dont nous ignorons tout), ou bien il ne s'agit pas tout à fait du même genre de rêve (la rêverie érotique l'emportant sur le songe spirituel).

1700 À l'inverse, comme nous le verrons, la fontaine de la nymphe de la Villa d'Este est liée à l'Arbre de vie et au jardin des Hespérides. Son eau lumineuse éteint la soif d'immortalité. Sur « l'eau ignée » des jets d'eau de la Villa d'Este, cf. Gérard Desnoyers, *op. cit.*, pp. 169-172. Loin de l'amour terrestre et de la génération matérielle, cette fontaine oriente le promeneur contemplatif vers l'amour divin, la vie éternelle et la genèse spirituelle.

1701 Sur l'érotisme de la *Vénus d'Urbain* aux yeux grands ouverts, cf. M. Ruvoldt, *op. cit.*, pp. 94-95. Selon l'auteur, la comparaison entre cette œuvre et la *Vénus de Dresde* fait apparaître le même type de composition centrée autour du sexe féminin (renforcée par la ligne verticale du rideau pour la *Vénus d'Urbain*), mais, à la différence de la Vénus de Giorgione, celle de Titien n'appartient pas au contexte conjugal et s'adresse à un public masculin de connaisseurs. En outre, son éveil donne à la figure l'aspect complice d'une belle courtisane, invitant le spectateur à la rejoindre. Sur ce point, cf. également la discussion des thèses de Linda Murray, Theodore Reff et Fritz Saxl par D. O. Frantz dans son

regard complice d'autant plus indécente (ill. 398). Dans sa gravure, Giulio Campagnola suggère ce geste de masturbation par la réunion latente des mains de sa nymphe autour de cette zone (ill. 401). La position de la femme, vue de dos¹⁷⁰², les genoux repliés dans un mouvement parallèle, occulte l'acte possible des mains, que les méandres du drap froissé donnent à imaginer. Maria Ruvoldt s'attarde longuement sur cette gravure équivoque, dont la réalisation luxueuse indique la diffusion restreinte, pour un cercle de spectateurs choisis. À la différence de ses compagnes, son retrait redouble le geste caché (sous un tissu) de la main, en dissimulant sa poitrine pour mettre en avant la courbe du dos et des fesses. Les jambes ne sont plus croisées comme celles des *Vénus* de Dresde et d'Urbino mais légèrement écartées, ce qui leur donne un discret effet de mouvement. Son visage détourné paraît sourire, tandis que son bras plonge sous le tissu, liant l'expression du plaisir à la cause probable d'une caresse solitaire. Ruvoldt insiste sur la dimension de frustration que produirait une telle composition, mettant le spectateur à l'écart, l'éloignant de l'expérience même du plaisir. La combinaison de cette pose et du sommeil aurait pour effet de déplacer la jouissance impossible du stade de la pulsion sexuelle vers l'idéal de la contemplation¹⁷⁰³. Mouvement de sublimation que le motif de la souche d'arbre, supportant la tête de la dormeuse, renforcerait : « *albero tagliato* » désignant dans la langue populaire de l'époque un homme castré. Mais n'y aurait-il pas, dans ce jeu de mots comme dans le sourire de la « nymphe », plus d'ironie que d'idéalisme ? Il semble délicat d'associer cette figure, comme le fait Ruvoldt, à la vanité des voluptés charnelles et à la froideur pétrarquiste d'une inaccessible dame. Loin de constituer la première marche de l'ascension contemplative, la « Vénus » de Campagnola, bien qu'elle refuse tout partenaire, semble plus proche des *Lascivie* de Carracci. Elle tend pour ainsi dire un croc-en-jambes au spectateur qu'elle attire dans son piège. Séduction sans partage et volupté solipsiste, l'impasse vaut pour l'interprétation contemplative comme pour son usage érotique. Serait-il absurde de voir dans cette étonnante gravure une réflexion métaphorique sur l'autonomie du plaisir artistique, à partir de celle du plaisir érotique ? Les analyses de Ruvoldt font la part belle aux notions freudiennes de transfert et de sublimation comme à la description du cercle humaniste de Giulio Campagnola et Ludovico Dolce. Il semble dès lors possible de reprendre ses analyses pour faire apparaître davantage la notion d'un plaisir pris à l'œuvre pour elle-même.

En se présentant de face, la *Vénus du Pardo* (ill. 414) allie à son tour érotisme et pudeur, en posant une main sensuelle sur le drap replié au-dessus de son sexe. La *Nymphe endormie* de Poussin répète et renforce cette caresse intime, par le mouvement contraire du satyre qui la dévoile, en soulevant le drap à deux mains (ill. 416). Ce geste de caresse, relâché mais indicel, s'oppose ainsi doublement au geste de pudeur : loin de prétendre à une maîtrise du corps, par un geste volontaire de repli et d'occultation, il correspond à un mouvement inconscient du corps, libéré de toute *censure* par le sommeil. Cet indice trahit le plaisir équivoque, solitaire ou complice, de la masturbation. Cette iconographie du sommeil procède alors doublement du « principe de plaisir » sur lequel Freud spéculait dans *Au-delà du principe de plaisir*. La dormeuse en indique la source à travers un geste érotique déterminé, geste à travers lequel ce principe de plaisir – Eros – se lie intensément à un principe de mort – Thanatos. En effet, la torpeur morbide qui enveloppe ces figures apparaît comme

ouvrage : *Festum Voluptatis, A Study of Renaissance Erotica*, éd. cit., pp. 134-136.

1702 M. Ruvoldt, *op. cit.*, pp. 117-120. Ruvoldt met au jour de manière très fine les sources artistiques du nu féminin « vu de dos », antiques (avec le relief du *Lit de Polyclète* et la figure de l'*Hermaphrodite*) et contemporaines (littéraires chez Sannazzaro, *Arcadia*, II, 23, picturales chez Giorgione (œuvre perdue) et Titien (*Vénus et Adonis* notamment), et gravées chez Marcantonio Raimondi (*Songe de Raphaël*) et Campagnola). En revanche, le rapprochement entre l'*Arcadia* de Sannazzaro et la « dormeuse » de Campagnola paraît moins convaincant, dans la mesure où celle-ci ne se distingue pas (telle Vénus, de Junon et de Minerve) en présentant son corps détourné (vu de dos) à l'imagination superlative du spectateur. La solitude de la femme gravée par Campagnola ne permet donc pas d'en faire une Vénus, encore moins le tremplin imaginaire d'une beauté supérieure.

1703 M. Ruvoldt, *op. cit.*, p. 117. D'autres interprétations ont été faites. Ruvoldt cite, pour la refuser, la thèse « féministe » d'Emison, dans son article « *Asleep in the Grass of Arcady* », selon laquelle Campagnola composerait, à travers ce moment privé de ravissement physique et purement féminin, un « talisman » permettant aux hommes de voir les femmes sans éprouver aucun désir.

un effet possible du paroxysme de plaisir – « extinction momentanée d'une excitation parvenue à un haut degré »¹⁷⁰⁴ et subordonnée à un « principe de constance »¹⁷⁰⁵ et d'abaissement, voire d'anéantissement. Cet état de repos et de stabilité, caractéristique du sommeil, dévoile son affinité avec une possible « pulsion de mort »¹⁷⁰⁶, inextricablement liée, dans ces figures, à la « petite mort » sexuelle.

D'autre part, l'indice gestuel possède une temporalité ouverte, il dissémine le plaisir sur le corps de la dormeuse en évoquant un acte sexuel possible, à la fois passé et à venir. En ce sens, il possède la fonction d'un *lapsus* visuel, véritable *lapsus manus* où le désir inconscient refait surface à travers un acte manuel manqué¹⁷⁰⁷. Subvertissant son geste de pudeur, le sommeil déplace la main de Vénus, le met en faute et en défaut, occasionnant ainsi son expression contraire, fortement érotisée. Porté à la conscience de l'éveil, il devient chez la *Vénus d'Urbain* une sorte de « geste d'esprit » explicite, volontaire et indécent. Les gravures érotiques d'Agostino Carracci et de Jacopo Caraglio jouent de cette tension entre l'inconscience (apparente) du *lapsus* et l'intentionnalité du geste sexuel, à travers des mises en scène démonstratives où l'érotisme culmine et flirte avec la pornographie, mettant en avant le sexe même de la dormeuse (ill. 429 & 430).

Plus largement, ce *lapsus* de la main gauche rejoint la gestuelle de l'abandon. Il le porte, à travers le relâchement du sommeil, jusqu'à sa conséquence intime de glissement et de chute. Geste rejeté en arrière, déploiement du corps et *lapsus* de la main apparaissent comme les effets d'un abandon, dont le « naturel » a été travaillé : composé par l'invention, nourri par la tradition et investi par la pulsion. Cet abandon opère, depuis le sommeil comme phénomène naturel et forme culturelle, une première érotisation du corps de la dormeuse.

– Dévoilements de la nudité

Comme le remarquait Millard Meiss, l'originalité de la Vénus de Giorgione tient à son sommeil¹⁷⁰⁸. Elle tient également à la nudité de ce repos. Vénus apparaît littéralement « belle, sans ornement, dans le simple appareil, / D'une beauté qu'on vient d'arracher au sommeil »¹⁷⁰⁹. Plus précisément, c'est le regard du spectateur qui la saisit dans ce sommeil, au risque parfois de l'en « arracher ».

La distinction élaborée par Kenneth Clark au sujet du nu et de la nudité s'avère ici particulièrement inefficace¹⁷¹⁰. Revenons sur cette distinction : « La nudité, c'est l'état de celui qui est dépouillé de ses vêtements; le mot évoque en partie la gêne que la plupart d'entre nous éprouvent dans cette situation. Le mot « nu », en revanche, dans un milieu cultivé, n'éveille aucune association embarrassante. L'image imprécise qu'il projette dans notre esprit n'est pas celle d'un corps transi et sans défense, mais celle d'un corps équilibré, épanoui et assuré de lui-même : le corps re-modelé. [...] Le nu est une forme d'art inventée par les Grecs au V^e siècle avant J.-C., de même que l'opéra est une forme d'art inventée en Italie au XVII^e siècle. Cette conclusion, évidemment trop simpliste, a toutefois le mérite de souligner que le nu n'est pas un sujet mais une forme d'art. »¹⁷¹¹ Dans la perspective particulière qui nous intéresse ici, cette distinction qui associe des valeurs morales et psychologiques négatives à la « nudité » pour faire du « nu » un objet idéal, détenteur d'une prétention générique à l'universel et d'une valeur exemplaire supérieure, ne parvient pas à saisir le

1704 S. Freud, *Au-delà du principe de plaisir* (1920), traduit de l'allemand par J. Laplanche et J.-B. Pontalis, in : *Essais de psychanalyse*, Paris, Editions Payot & Rivages, 2001, p. 126.

1705 S. Freud, *op. cit.*, p. 51.

1706 S. Freud, *op. cit.*, p. 126-127.

1707 S. Freud, *La Psychopathologie de la vie quotidienne (sur l'oubli, le lapsus, le geste manqué, la superstition et l'erreur)*, traduit de l'allemand par Denis Messier, Paris, Gallimard, 1997, chap. V, pp. 109-188.

1708 M. Meiss, *op. cit.*, p. 212.

1709 Racine, *Britannicus*, Acte II, scène 2.

1710 Il s'agit de la distinction inaugurale de l'essai sur *Le Nu*. G. Didi-Huberman en propose une critique, liée aux peintures de Botticelli, dans *Ouvrir Vénus* (éd. cit. pp. 11-25).

1711 K. Clark, *op. cit.*, pp. 19-21.

corps exposé des Vénus endormies. Ces figures renvoient certes à l'idéalité d'un genre dans la recherche du beau. Elles incarnent également, à des degrés divers, la figure allégorique de Vénus, sans doute la Vénus naturelle des philosophes. Pourtant, il ne s'agit jamais de figures nues, comme peuvent l'être Adam et Ève avant le péché originel ou bien les Vénus de la statuaire grecque. Toutes reposent au moins sur l'élément d'un tissu, qui rappelle l'état précédent où la figure était couverte, c'est-à-dire vêtue par cette étoffe désormais répandue en *drapé* ou bien recouverte par le *drap* du lit maintenant défait. En un mot, ces nus endormis se constituent érotiquement par le sommeil qui les dénude. Pourtant, loin d'offrir un spectacle honteux, embarrassant ou seulement faible esthétiquement, ces femmes dénudées rivalisent avec Vénus et l'idée du Beau. Le sommeil a défait les « ornements » pour mettre au jour la beauté, dans son « plus simple appareil ». D'autre part, le corps de la dormeuse peut bien paraître « équilibré, épanoui et assuré de lui-même », il n'en est pas moins vulnérable. Il s'offre, « sans défense », à la convoitise des satyres comme au regard du spectateur qu'il intéresse. Le sommeil « dévêt » en un premier sens, purement contextuel, la dormeuse, lorsque celle-ci est représentée dans l'abandon intime d'une chambre à coucher, sur un lit aux draps défaits. Sa nudité renvoie alors à ce caractère vraisemblable de l'espace intime. C'est le cas notamment pour les dormeuses des gravures érotiques et celles de Psyché. Le cadre propre aux Vénus et aux nymphes endormies est au contraire extérieur, champêtre. Pourtant, le sommeil déplace non sans étrangeté les éléments intimes de la chambre *all'aperto*. Ainsi, la couche sur laquelle la Vénus de Giorgione est étendue renvoie par le coloris et les masses différentes des drapés aux éléments du lit, couvert d'un drap blanc et d'un oreiller rouge et moelleux. Titien en inverse le chromatisme sur le lit de la *Vénus d'Urbino*. L'*ekphrasis* du *Songe de Poliphile* exprime clairement cette métaphore. Sur l'une des faces de l'édifice octogonal, Poliphile décrit la paroi sculptée en ces termes : « Entre les deux colonnes dedans le carré était entaillée une belle nymphe dormant, étendue sur un drap, partie duquel semblait amoncelée sous sa tête, comme s'il lui eût servi d'oreiller »¹⁷¹². Ces draps et coussins métaphoriques sont plus ou moins subtilement fondus dans le décor naturel. Ainsi, la Vénus de Girolamo Treviso semble placée dans un étrange campement de tentures pourpres, au centre d'un promontoire rocheux (ill. 399). Le bi-chromatisme (ill. 402, 414, 416) se réduit parfois au pourpre d'un manteau ou d'une robe (chez Cranach, ill. 406-408), parfois à la blancheur du voile (ill. 412-414, 416) qui enveloppait traditionnellement de ses plis vaporeux le pas léger de la nymphe¹⁷¹³.

L'Antiope de Goltzius (ill. 418) porte cette métaphore à sa limite, en nous présentant la nymphe effondrée sur un invraisemblable amas de coussins brodés, encadrée par les plis supérieurs d'une vaste tenture rouge et les plis inférieurs d'un drapé jaune d'or. Quelques feuilles à terre, des grappes de fruits et la ceinture de lierre qui tombe sur les hanches du satyre évoquent le cadre mythique et naturel de la nymphe. Mais on aperçoit, au loin, un jardin intérieur ceint d'un mur sculpté de niches et de statues. Le lit métaphorique s'est transformé en alcôve sensuelle, au cœur d'un luxueux palais. Dans cette peinture, Jupiter métamorphosé en satyre accompagne et accélère l'action du sommeil. Sa main gauche repose en effet sur un large pan du drapé jaune qu'il repousse, en y prenant appui, pour s'approcher d'Antiope, le visage penché au-dessus de son sexe. De manière générale, les peintures de nymphes endormies font entrer en scène la figure du satyre, voyeur menaçant qui s'approche de la dormeuse pour la découvrir et la violer. La concupiscence du regard, finalisée par la violence sexuelle, passe par l'atteinte tactile de la découverte. Le voile qui recouvrait partiellement le corps de la dormeuse, ou plus particulièrement son sexe, est levé. Le satyre, acteur du dévoilement érotique, seconde et condense l'action du sommeil précédemment observée. Il joue également le rôle de l'admoniteur, préconisé par Alberti dans son *De Pictura*¹⁷¹⁴. Cette figure de

1712 Francesco Colonna, *Le Songe de Poliphile*, traduction de l'*Hypnerotomachia Poliphili* par Jean Martin (Paris, Kerver, 1546), présentée par Gilles Polizzi, Paris, Imprimerie nationale Editions, 1994, p. 72.

1713 Cf. G. Didi-Huberman, *Ninfa moderna, Essai sur le drapé tombé*, Paris, Gallimard, 2002 et Aby Warburg, *La Naissance de Vénus et Le Printemps de Sandro Botticelli, Étude des représentations de l'Antiquité dans la première renaissance italienne* (1893), trad. Laure Cahen-Maurel, Paris, Allia, 2007.

1714 Leon Battista Alberti, *De la peinture / De Pictura* (1435), éd. cit., II, § 42, p. 179 : « Ensuite, il est bon que dans

seuil était censée indiquer la manière adéquate de recevoir une œuvre. Doublement liminaire, puisqu'il incarne une force de transgression érotique, cet admoniteur « bestial » invite donc le spectateur à dévoiler, découvrir, dénuder à son tour le corps de la dormeuse. Dans l'une des gravures de *Lascives* (ill. 428), le satyre s'approche un doigt sur les lèvres en adressant un regard complice au spectateur. Admoniteur de l'indiscrétion la plus discrète, il convie le spectateur à violer, par le regard, l'intimité de la dormeuse¹⁷¹⁵. Le spectateur le fait, lorsqu'il s'intéresse, davantage encore, aux signes du drapé. Derechef, par le mouvement métaphorique des pliures, le sommeil dévêt l'endormie. Le drapé n'évoque pas seulement l'intimité de la chambre et du lit, mais renvoie de manière temporellement ambiguë à l'agitation érotique. Comme pour le geste im-pudique, l'indice du drapé est ouvert au possibles passés et futurs. Les pliures du tissu procèdent par nœud (enroulement), par cassures (éparpillement) ou par méandres (zigzags, ruissellement). Cette répartition formelle des plis suggère le processus d'une activité virtuelle. Elle varie selon les manières et l'intensité de l'agitation évoquée. Les plis tracent les contours des « excitations » virtuelles que le plaisir du sommeil, pour reprendre l'expression de Freud, porte vers une « extinction momentanée ».

Si le drapé sert d'écrin au corps nu, il s'agit alors d'un tissu dynamique, un foyer au centre duquel le corps se découvre. La nature mouvante et organique du tissu s'exprime à travers ses coloris charnels (le rouge du sang, la blancheur du teint, le rose de l'incarnat) et, parfois, par des effets d'entrelacement et de fusion, lorsque le *tissu* du drapé s'enroule entre les bras et les jambes pour traverser visuellement le *tissu* de la chair. Le sommeil qui fait chuter le drapé au sol, l'étend et le plie en tous sens, provoque cette incarnation du tissu. Autrefois re-vêtement tendu contre un corps ou laissant exprimer, dans ses plis gonflés de souffles, une vie plus spirituelle, le tissu retombe à présent en cascade autour de la dormeuse et à travers elle, figurant l'expansion matérielle de sa chair et sa possible agitation pulsionnelle. Comme le souligne Didi-Huberman, en reprenant Deleuze¹⁷¹⁶, le drapé possède la double nature du pli qui habille et recèle. Vêtement défait par l'agitation qui cesse et s'inverse dans le sommeil, il dénude à présent le corps de l'endormie. Tissu organique lié à la mollesse et à la douceur de la chair, connoté par les courbes féminines qu'il redouble et traverse, le drapé ouvre de façon métaphorique le corps nu qui somnole. Ce double mouvement, qui dévêt de l'extérieur et entrouvre de l'intérieur, érotise la figure qui s'abandonne et met en scène ses désirs. Le sommeil fait du corps nu de la dormeuse un fantasme pour elle-même et pour son spectateur.

une histoire il y ait quelqu'un qui avertisse les spectateurs de ce qui s'y passe ; que de la main il invite à regarder ou bien comme s'il voulait que cette affaire fût secrète, que par un visage menaçant et des yeux farouches, il leur interdise d'approcher, ou qu'il leur indique qu'il y a là un danger ou une chose digne d'admiration, ou encore que, par ses gestes, il t'invite à rire ou à pleurer avec les personnages. » Dans ce passage, Alberti s'intéresse à l'expression des mouvements de l'âme par ceux du corps, et *a fortiori* à leur interprétation par le spectateur, *via* la figure de l'admoniteur (montreur ou commentateur). Comme nous avons déjà eu l'occasion de le remarquer, la dormeuse trouble ce système puisque son sommeil diminue voire détruit ce rapport d'expression entre l'âme et le corps. Dès lors, l'admoniteur nous introduit à la saisie d'un objet plus qu'à l'accueil d'une expression subjective. Il ne s'agit pas d'une émotion par empathie, mais d'une émotion par réaction, liée à la figure désirée comme à un *terminus ad quem* et non comme point de départ de l'empathie, *terminus a quo*.

1715 En outre, dans cette gravure (ill. 428), la pose de la nymphe emprunte à celle d'Adam lors de sa création, peinte par Michel-Ange sur la voûte de la chapelle Sixtine. Le corps de la dormeuse semble ainsi ébauché, engendré, matérialisé par le désir du satyre.

1716 Georges Didi-Huberman, *Ninfa moderna*, éd. cit., pp. 16-17. L'auteur retrace l'histoire, la survivance et les significations du drapé tombé : « dans l'espèce de "film" que j'imagine ici – la chute progressive de *Ninfa* –, cette bifurcation prendra la forme d'une très lente dissociation de la nudité d'avec le tissu qui l'habillait d'abord : c'est comme si le drapé de *Ninfa* tombait à terre, tout seul, au ralenti, dénudant la jeune femme juste avant que celle-ci ; à son tour, n'atteigne le sol, où le tissu la recueillera comme un drap de lit. Dans le même mouvement, donc, adviennent la chute et la nudité de *Ninfa*. De ce mouvement choit un reste, un magnifique reliquat, c'est le drapé lui-même prenant son autonomie figurale ». Cette étude n'assigne au sommeil qu'un rôle adventice et ne s'attarde pas sur sa puissance de chute, d'abandon, de mise à nu.

– l'horizon léthargique de la femme

Les dormeuses dénudées se présentent rarement assises, encore moins redressées à la verticale. Le *Nu endormi*¹⁷¹⁷ de Jacopo de' Barbari constitue un *hapax*. La femme, associée à Cléopâtre mourante (en raison du serpent près de son visage), somnole le dos appuyé contre un amas rocheux, un drap étendu au-dessus de ses jambes¹⁷¹⁸. Le voile de pudeur et, davantage encore, cette posture presque verticale la distinguent des autres dormeuses déshabillées.

De manière différente mais voisine, la *Fontaine de Vénus* de la Villa d'Este s'inscrit horizontalement sur le bord inférieur d'un vaste plan sculpté, magnifié par l'arc triomphal qui l'encadre. La dormeuse, aux jambes et au sexe voilés, repose au bord d'une fontaine. Comme nous l'avons dit plus haut, le geste de son bras gauche, associé au voile, redouble l'isolement du visage. Le paysage qui s'étend à la verticale poursuit implicitement le songe de l'endormie. En effet, il ne s'agit pas seulement d'un miroir pour le jardin d'Hippolyte d'Este (aqueduc de l'Aqua Rivellese, campagne de Tivoli, moulins, rivières et scènes de pêche), mais aussi d'une nature symbolique, ombragée par des rameaux d'or (cognassier, Arbre de vie), habitée par les colombes (oiseaux de Vénus) et les aigles (emblèmes d'Hippolyte)¹⁷¹⁹. Île des bienheureux, jardin des Hespérides, ses fruits prodiguent l'immortalité. Dès lors, le geste singulier de la dormeuse évoque la présence d'un songe qui l'arrache au monde sensible et possède la saveur divine de l'extase. Cette composition verticale et chargée de symboles (pythagoriciens, néoplatoniciens mais aussi personnels, liés au blason d'Hippolyte) met en scène le rapt divin, onirique et amoureux d'une âme qui goûte déjà pendant le sommeil le fruit d'or de son immortalité :

Cette fontaine, par sa scénographie [...] nous signale que ces allégories [...] se veulent très certainement un prélude au poème énigmatique qu'est la Villa d'Este [...]. Esprit de ces lieux, cette nymphe endormie en est le génie tutélaire, la *nympha loci* qui leur imprime sa marque. Abîmée dans son songe, elle nous rappelle que le sommeil et le rêve représentent, dans l'expérience des vivants, ce qui les rapproche le plus de l'outre-monde ; l'évanouissement dans le sommeil étant cette « petite mort » par laquelle nous expérimentons, de la plus juste façon, la séparation de l'âme et du corps, prélude à leur ultime séparation à venir. Mais cette nymphe est aussi Vénus : les colombes présentes dans la niche en témoignent ; Vénus, mère de l'Amour qui nous ravit et éveille en notre être le désir de beauté qu'elle incarne.¹⁷²⁰

La vacance de l'âme s'exprime positivement à travers la ligne verticale de l'arbre et du paysage, la force d'envol et de ravissement propre à l'aigle, et la symbolique des pommes d'or au-dessus de la dormeuse. L'horizontalité du corps vacant, abandonné au sommeil, est en quelque sorte « sauvée » par la plénitude du paysage qui la surplombe. Rêve d'amour divin, jeux d'eau et cyprès donnent au labyrinthe de la Villa d'Este l'avant-goût de l'éternité.

Ainsi l'horizontalité du sommeil, en particulier féminin, ne relève pas seulement de l'évidence. Cette association est plus complexe et riche qu'il n'y paraît. Comme nous avons pu l'observer dans l'iconographie de Psyché, l'érotisation du dormeur traverse l'inversion des genres. Le

1717 Dessin conservé au British Museum de Londres, cf. M. Meiss, *op. cit.*, fig. 232.

1718 Elle semble jaillir de la montagne plus que se reposer contre sa surface, ce qui renforce l'association du minéral et de la terre avec la femme endormie.

1719 Gérard Desnoyers, *op. cit.*, pp. 25-26. Oiseau psychopompe représenté sur les sarcophages antiques, l'aigle céleste, capable de regarder le soleil en face, symbolise « le véhicule de l'âme chargé de porter vers cet astre les âmes qu'on en croyait issues » – ces âmes nées des étoiles selon Ficin. L'aigle est démultiplié sur la fontaine, depuis le corps de la nymphe qu'il veille jusqu'à la cime de l'Arbre de vie où il emporte son âme. De même, au centre du blason d'Hippolyte d'Este figure un aigle blanc tenant dans ses serres un rameau de fruits d'or, avec pour devise : *ab insomni non custodita dracone* [ils ne sont plus gardés par le dragon toujours éveillé]. La formule évoque l'exploit d'Hercule qui soustrait les pommes d'or à la garde vigilante du dragon. Allégoriquement, l'âme immortelle est ainsi arrachée aux passions qui l'avalisaient (le dragon) et orientée, par amour, vers la vie bienheureuse.

1720 Gérard Desnoyers, *op. cit.*, p. 19.

sommeil d'Eros ne s'érotise qu'au prix d'une menace de mort, indirectement satisfaite par une castration symbolique. Au contraire, la découverte nocturne de Psyché par Eros lui-même permet de lever à la fois la charge allégorique et la menace de mort. La violence de cette effraction masculine – visite nocturne associée à l'approche du satyre – ne met pas en péril la volupté de la scène. Nous avons pu remarquer d'autre part la focalisation du sentiment féminin sur le visage, dans le cas d'Endymion notamment. Ce primat du visage s'ajoute à l'androgynie d'un corps perpétuellement jeune et à la dématérialisation de la déesse, dont la forme et le désir se spiritualisent. Ce processus est porté à son acmé dans l'*Endymion* de Girodet¹⁷²¹ où Séléne amoureuse s'évanouit dans un « effet de lune ».

Toutefois le dispositif érotique du sommeil prend beaucoup plus souvent dans ses rets une figure féminine. Mieux, la « station debout » du satyre qui l'observe, la convoite et l'approche, s'oppose à l'horizontalité passive de la dormeuse, dans un rapport de force qui contribue à hiérarchiser la distinction des sexes. La *stature* menaçante du satyre se change progressivement en *posture* érotique. Le voyeur ne demeure pas figé, debout, dans sa « contemplation », mais s'avance, s'incline et s'agenouille vers le sexe féminin. Le corps attirant de la dormeuse constitue l'*horizon* du satyre qui tend à la rejoindre par violence.

Dans la gravure d'Harmen Jansz. Muller de 1565 (ill. 397), l'Homme (personnification virile de l'humanité), terrassé par le Désir aveugle, l'Erreur mauvaise et la séduisante Volupté (personnification féminine), s'agite encore vainement au sol en cherchant à lutter contre le fléau des illusions sensuelles. Son bras levé en arrière, en bouclier, renvoie au geste d'abandon d'Ariane et déploie la courbe ambiguë de son corps à la musculature lascive. Le personnage allongé, vaincu malgré lui par la violence des passions, passe par le schème féminin de l'horizontalité qui s'abandonne et, contre son gré, porte le flanc aux coups. Cette gravure allégorique moralise négativement la défaite de Mars et témoigne à rebours de la féminité propre à cette ligne sinueuse qui redouble l'horizon.

Les lignes parallèles du corps et de l'horizon jouent d'une contamination réciproque entre le registre inférieur, le « bas » de l'espace, et la figure féminine. Ainsi Millard Meiss conclut son article en évoquant la langueur de Venise, davantage liée à la couleur et au sommeil féminin, par rapport à l'énergie de Florence, figurée principalement par le dessin et l'action masculine¹⁷²². La passivité vénitienne de la dormeuse est amplifiée par les connotations élémentaires qui l'environnent. Nymphes ou Vénus « naturelle », elle incarne sans doute encore dans l'esprit de ses contemporains les forces élémentaires des lacs, sources, marais, plaines et forêts qui apparaissent, à leur tour, comme autant d'excroissances humérales et charnelles de son corps – selon les polarités du chaud et du froid, du sec et de l'humide.¹⁷²³ Comme nous avons pu le montrer en étudiant le *De Amore*, Ficin critique cette mollesse voluptueuse liée à l'élément froid et humide de l'eau. Avec Plotin, il postule une correspondance, non seulement métaphorique mais cosmique et métaphysique, entre la matière d'une part, la terre et l'eau d'autre part. La matière est figurée par les fleuves souterrains des Enfers païens, notamment le Léthé bordé de pavots, où les âmes viennent boire de longs oublis.

Dans le droit fil des nymphes figurant l'esprit des sources, les dormeuses participent de cette puissance élémentaire de l'eau. Négativement associé au Léthé, le fleuve de la matière possède un

1721 Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson, *Endymion. Effet de lune* (ou *Le Sommeil d'Endymion*), huile sur toile, 1791, 198 x 261 cm, Musée du Louvre, Paris, Inv. 4935.

1722 M. Meiss, *op. cit.*, p. 229.

1723 Cette correspondance n'est d'ailleurs pas sans rappeler le jeu de masquage, de contraste et d'analogie, permettant au fameux tableau de Courbet – *L'Origine du monde*, 1866, huile sur toile (46 x 55 cm) conservée au Musée d'Orsay – de se dissimuler successivement sous un rideau vert, dans la salle de bains de son premier propriétaire, Khalil-Bey, puis sous les dehors froids et austères d'un paysage enneigé (*Le château de Blonay*, également peint par Courbet), avec une église au centre d'un sombre village, chez le marchand d'art Antoine de la Narde (d'après la description qu'en fait Edmond de Goncourt) et enfin derrière la représentation évocatrice et déplacée d'une *Terre érotique*, peinte par André Masson et reprenant les courbes intimes de *L'Origine du monde*, dans la demeure de Jacques Lacan.

sens fécond et positif lorsqu'on le rattache à la source (ou au nymphée). Dans *Le Songe de Poliphile*, la nymphe à la fontaine incarne le principe de reproduction du vivant, à la suite de la Vénus lucrécienne et de la Vénus terrestre des néoplatoniciens : des « pupillons de ses mamelles » s'écoulent deux jets d'eau, l'un froid (sein droit) et l'autre chaud (sein gauche). « Devant la fontaine sur un riche pavé entre les deux bassins, y avait un petit canal auquel ses deux eaux s'assemblaient, sortant des bassins l'une à l'opposite de l'autre ; et ainsi mêlées faisaient un petit ruisseau de chaleur attrempée, convenable à procréer toute verdure »¹⁷²⁴. Le tiède mélange de l'eau correspond au milieu liquide propre à la reproduction et symbolise le pouvoir originel de cette nouvelle Vénus¹⁷²⁵. Aux yeux du narrateur, la nymphe sculptée rivalise avec la Vénus de Cnide réalisée par Praxitèle. Le texte renvoie donc la nymphe des eaux fécondes à la figure tutélaire d'une Vénus que les néoplatoniciens jugeaient « céleste ». Toutefois, Poliphile associe la force de sa beauté au pouvoir érotique qu'elle exerce sur son spectateur : « ce bon ouvrier (Praxitèle) la fit tant belle, qu'il se trouva puis après quelques hommes qui en devinrent amoureux »¹⁷²⁶. Dans l'*ekphrasis*, l'alliance de l'eau tiède et de Vénus compose une allégorie positive mais ambiguë du principe de reproduction. Les deux Vénus et les deux Amours, principes d'élévation ou d'abaissement, se condensent dans la figure équivoque de la dormeuse-fontaine.

L'on retrouve ici la hiérarchie graduée présentée par Charles de Bovelles dans le *Livre du Sage*¹⁷²⁷ (1510). Au plus bas degré, l'homme est plongé dans « le triple abîme de la luxure, de la gourmandise et de la paresse ». Il « est » seulement, sans vivre, sentir ni penser. Etat primaire, fœtal et sauvage, le stade minéral s'origine dans une conception psycho-physiologique de la matière paresseuse¹⁷²⁸. Le « séjour naturel de l'homme » est le feu céleste que trois vices altèrent de manière croissante et progressive : la luxure l'évapore, la gourmandise l'engloutit et la paresse l'ensevelit. L'homme « que la paresse, boue et débris de tous les vices, a contraint, enseveli qu'il est sous de mols édredons, à s'abstenir de toute œuvre humaine, est pour son malheur, rejeté du feu d'en haut dans le débris et la boue des éléments primordiaux, c'est-à-dire dans le fond de la terre, pour devenir, sans aucune injustice, parfaitement semblable aux minéraux inertes et à la terre également immobile. Ce qui est purement et simplement, est comparable à la terre [...] . C'est un fait que les choses, qui n'ont que l'être, sont comme les pierres : elles sont d'elles-mêmes inertes, informes, inorganiques, indifférenciées, à même la terre – comme dans le sein de la mère universelle – où elles se dissimulent, se cachent et sont ensevelies »¹⁷²⁹. Cette conception métaphysique de la chute, liée au péché d'acédie, révèle dans sa dernière image un archétype féminin de la matière – fluide et molle chez Marsile Ficin, terreuse et minérale pour Charles de Bovelles – liée à l'orbe et au foyer central de la Terre. Cette métaphore puise dans l'allégorie lucrécienne de la *Venus genitrix*, principe matriciel de la vie terrestre :

Mère des Énéades [Romains], volupté des hommes et des dieux,
 Alme Vénus qui sous les étoiles glissantes
 peuples la mer aux mille nefes, les terres fertiles,
 toi par qui toute espèce vivante est conçue
 puis s'éveille, jaillie de l'ombre, au clair soleil,
 tu parais, Déesse, et les vents, les nuages te fuient,

1724 Francesco Colonna, *op. cit.*, p 73.

1725 Geste repris, certainement en ce sens, par le petit Amour, peint par Titien à l'arrière du bassin sculpté, dans son célèbre tableau, *Amour sacré et Amour profane* (c. 1515), huile sur toile (118 x 279 cm) conservée à la Galleria Borghese, à Rome.

1726 Francesco Colonna, *op. cit.*, p 74. La référence au fameux passage de Pline (*Histoire naturelle*, XXXVI, 21) relève de l'euphémisme. Elle joue pourtant le rôle de charnière dans le texte. Par la suite, en effet, Poliphile s'extasie sur l'apparence de vie qui émane de la sculpture, si bien que celle-ci semble à tout moment pouvoir s'animer dans son sommeil.

1727 Charles de Bovelles, *Le Livre du sage*, nouvelle traduction par Pierre Magnard, Paris, Vrin, 2010.

1728 L'*incipit* de la *Théologie platonicienne* de Marsile Ficin développe, l'on s'en souvient, une pensée analogue.

1729 Charles de Bovelles, *op. cit.*, p. 29.

pour toi la terre ingénieuse parsème le chemin
de fleurs suaves, pour toi l'océan rit en ses flots
et le ciel pacifié brille d'un fluide éclat.¹⁷³⁰

Le « sein de la mère universelle » enveloppe les dormeuses sur la ligne vague de l'horizon, en leur transmettant sa force d'attraction sensuelle et sexuelle. « La Terre et les rêveries du repos »¹⁷³¹ se déclinent au féminin à travers ces multiples figures dont le jeu de courbes et de contre-courbes forment les désinences.

Dans *Sorties*¹⁷³², Hélène Cixous revient sur cet archétype du féminin associé, par le sommeil et la matière, à la passivité. Le mythe de la « belle au bois dormant » apparaît comme un fantasme caractéristique de l'imaginaire masculin. Mieux, il engendre, selon la philosophe, une certaine aliénation de la sexualité féminine. Or, l'iconographie que nous étudions travaille à la formation et à la maturation d'un tel archétype. À travers son analyse, Hélène Cixous accorde à la passivité léthargique de la belle une fonction de principe : « Belles, mais passives ; donc désirables : d'elles émane tout mystère. Ce sont les hommes qui aiment jouer à la poupée. Comme on le sait depuis Pygmalion »¹⁷³³. Par ce retour à la figure légendaire du sculpteur, la « poupée » féminine révèle son ambiguïté culturelle : créature artistique, elle ne prend vie qu'à travers la passivité de la pierre et du sommeil, objet du désir créateur ou reproducteur.

Elle allongée lui debout. Elle se lève – fin du rêve –, la suite est du socioculturel, il lui fait beaucoup d'enfants, elle passe sa jeunesse en couches ; de lit en lit, jusqu'à l'âge où ça n'est plus une femme. « Bridebed, childbed, bed of death » : lit de nocces, lit d'accouchée, lit de mort, c'est le trajet de la femme qui s'inscrit ainsi de lit en lit dans l'*Ulysse* de Joyce. [...] Voyage de femme : en tant que corps. Comme si [...] elle était destinée à être, dans le partage que les hommes instituent, la moitié non sociale¹⁷³⁴, non politique, non humaine dans la structure vivante, côté nature toujours bien sûr, à l'écoute inlassable de ce qui se passe à l'intérieur de son ventre, de sa « maison ». En rapport immédiat avec ses appétits, ses affects. Et tandis qu'il prend [...] le risque et la responsabilité d'être [...] un agent d'une scène publique, où se jouent les transformations, elle représente l'indifférence ou la résistance à ce temps actif, elle est le principe de constance, toujours d'une certaine manière la même, quotidienne et éternelle.¹⁷³⁵

Nous retrouvons ces linéaments dans le dispositif érotique de la dormeuse qu'élabore et développe la Renaissance : l'opposition genrée des postures (actives et passives, verticales et horizontales), la focalisation sur le corps féminin (au détriment du visage) et notamment sur son (bas) ventre, la charge pulsionnelle qu'il concentre et libère en retour, le rapport dynamique (par le drapé) à l'intimité.

Le corps féminin s'expose par l'horizontalité du sommeil. Il se fragilise, s'infériorise. « Alors, comme il la regarde ! Quand elle a les yeux fermés ; quand il la comprend tout entière, et elle n'est alors que cette forme faite pour lui : corps pris dans son regard »¹⁷³⁶. Dans cette perspective, l'archétype de la belle dormante est révélateur : c'est le sommeil qui, en refermant ses

1730 Lucrèce, *De La Nature, De Rerum Natura*, trad. par José Kany-Turpin, Paris, Flammarion, 1998, L. I, pp. 52-53.

1731 Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos : essai sur les images de l'intimité*, Paris, J. Corti, 1948.

1732 Hélène Cixous, *Sorties* (1975), dans *Le Rire de la Méduse* (1975), Paris, Galilée, 2010. L'essai emprunte aux *gender studies* et contribue à leur diffusion en France dans les années soixante-dix.

1733 H. Cixous, *op. cit.*, p. 76.

1734 Cette « moitié non sociale » (par rapport à l'espace public et politique) entre en résonance avec l'analyse que Katherine Park propose des gravures anatomiques de la Renaissance. La matrice féminine s'y trouve précisément exposée en tant qu'organe social (principe de natalité). Ce que Park interprète comme l'indice d'une existence pour autrui, caractéristique des femmes de cette époque.

1735 H. Cixous, *op. cit.*, pp. 77-78.

1736 *Ibid.*

paupières, horizontalise et immobilise la femme, c'est-à-dire la subordonne au mouvement vertical masculin. Cette mise en horizon, qui l'abaisse et l'aliène, transforme profondément le corps féminin : il l'érotise jusqu'à se retourner en menace : « l'éternelle menace, l'anticulture »¹⁷³⁷. L'érotisation masculine en reste au seuil, indéfiniment répété par ce dispositif du sommeil. À son lever, cet « éternel féminin » fait peser sur l'homme la menace d'une castration symbolique, d'une féminisation et d'un asservissement domestique, qu'incarnent, à la Renaissance, les figures d'Hercule travesti par Omphale et de Renaud efféminé par l'enchantement d'Armide. Surmontant leur défaite et leur chute, ces guerriers métaphoriquement « castrés » pourraient reprendre à leur compte le discours masculin inventé par Hélène Cixous :

Vous, les femmes, représentez pour nous l'éternelle menace, l'anticulture. Nous ne restons pas dans vos maisons, nous n'allons pas demeurer dans vos lits. Nous rôdons. Appâtez-nous, énervez-nous, c'est tout ce que nous vous demandons. Ne faites pas de nous des êtres mous, allongés, féminins, sans souci du temps et de l'argent. L'amour à votre façon c'est la mort pour nous. Affaire de seuil : tout est dans le suspens, dans le bientôt, toujours différé. Au-delà, c'est la chute : asservissement de l'un et l'autre, domestication, internement dans la famille, dans le rôle social.¹⁷³⁸

L'objet du dispositif érotique et léthargique s'avère bel et bien féminin – qu'il mette en scène des « poupées » féminines ou bien qu'il féminise le corps masculin (Mars, Renaud, Endymion...). Il œuvre au travail pulsionnel d'un principe de plaisir où la satisfaction est suspendue, mise à distance, travaillée par le refoulement et/ou la sublimation. « Exclue de l'espace de son système », la femme « est le refoulé qui assure au système son fonctionnement »¹⁷³⁹.

À l'origine du fameux conte de *La belle au bois dormant* se trouve, parmi les versions les plus anciennes, un récit du *Perceforest*, roman médiéval arthurien¹⁷⁴⁰. Le retour aux sources s'avère d'autant plus éclairant qu'une version italienne datée du début du XVII^e siècle reprend et souligne l'écart entre ce récit du XIV^e siècle et le conte de Perrault (1696-1697).

« Datant des années 1340, puis remanié en profondeur au XV^e siècle »¹⁷⁴¹, le *Perceforest* met en scène dans son troisième livre les aventures du chevalier Troÿlus, follement épris de la princesse Zellandine¹⁷⁴². Après s'être piquée le doigt à une quenouille¹⁷⁴³, cette dernière tombe dans un merveilleux sommeil qui n'affecte pas sa beauté. Le roi Zelland, son père, fait construire une très haute tour, accessible (pour sa tante et lui-même) par un souterrain secret et (pour un éventuel sauveur divin) par une fenêtre ouverte sur le ciel. Malgré la rivalité de Nerven, Troÿlus parvient à « ressusciter » Zellandine avec l'aide de Vénus¹⁷⁴⁴ et de Zéphyr. Ce dernier lui apparaît sous les

1737 H. Cixous, *op. cit.*, p. 79.

1738 *Ibid.* La suite de son étude conduit H. Cixous à voir dans la figure de la dormeuse – éternel féminin – un « dehors domestiqué ». Cette expression rejoint notre précédente analyse du sommeil déplaçant l'intimité de la chambre dans les éléments du lit *all'aperto* et lui donne une dimension plus critique.

1739 H. Cixous, *op. cit.*, p. 80.

1740 Troisième partie du *Perceforest*, édition critique par Gilles Roussineau, t. III, Genève, Droz, 1993 : chapitre L à LII et chapitre LIX à LX. Sur les convergences entre ce récit avec d'autres contes (indien et germanique notamment), sur les sources (une nouvelle anonyme catalane du XIV^e s., *Frère-de-Joie et Sœur-de-Plaisir*) et sur les liens de certains thèmes (comme « l'épine du sommeil ») avec la tradition orale, cf. Introduction par Gilles Roussineau au *Perceforest*, partie III, t. III, éd. cit., p. XII-XXIX.

1741 Noémie Chardonnens, « D'un imaginaire à l'autre : la belle endormie du Roman de Perceforest et son fils », *Études de lettres*, 3-4, 2011, p. 191.

1742 Comme le remarque Gilles Roussineau, « à la différence de toutes les versions connues du conte, [Troÿlus] ne tombe pas amoureux de sa belle en la découvrant endormie. Une longue quête, semée d'embûches, précède la scène où il la trouve plongée dans un sommeil enchanté » (*Perceforest*, part. III, t. III, éd. cit., Introduction, pp. XII- XIII).

1743 Il s'agit d'une malédiction, liée à un manquement dans le culte rendu à la déesse Thémis, présidant aux destinées (un couteau disparu). Dès sa naissance, Vénus contrebalance le sort funeste et place Zellandine sous sa protection.

1744 Le sommeil intervient à plusieurs reprises dans la fable. Troÿlus devient fou et perd toute mémoire en buvant le filtre que lui prépare la mère de Nerven en lui donnant l'hospitalité. Plus tard, le héros s'endort dans le temple de

traits d'un messager venu d'Écosse puis se métamorphose en immense oiseau pour porter le héros jusqu'à la vertigineuse fenêtre. Dans la chambre, une lampe brille au chevet de Zellandine qui gît « toute nue »¹⁷⁴⁵ sur un lit de reine, couvert d'un ciel et de courtines plus blancs que neige. Elle respire doucement à la faible clarté de la lampe :

belle comme une deesse, tendre et vermeille comme une rose et de char blanche comme la fleur
de lys¹⁷⁴⁶

Troÿlus allume un grand chandelier d'argent pour mieux la contempler. Figé par le respect et mu par un ardent désir, il prie Vénus de lui venir en aide, puis il embrasse à plusieurs reprises l'endormie et l'étreint jusqu'à lui faire l'amour pendant son sommeil. En « cueillant le fruit », il réalise sans le savoir l'énigmatique prophétie de Vénus. Toutefois (le texte s'attarde sur ce point), l'amant souffre du mutisme et de l'immobilité de Zellandine, qui jette seulement un grand soupir à la fin de leur étrange ébat :

Et ce advint en dormant et sans soy mouvoir en rien, fors tant qu'en la fin elle jecta ung grief
souspir.¹⁷⁴⁷

Ce n'est pourtant pas son amant qui la réveille, mais le fils dont elle accouche neuf mois plus tard. Cherchant à se nourrir, en effet, le nouveau-né tète par mégarde le doigt de sa mère et en retire l'épine fatale¹⁷⁴⁸.

La fable médiévale prend un nouveau visage dans le *Pentamerone ossia la Fiabe delle fiabe* de Giambattista Basile (1634-1636)¹⁷⁴⁹. Ce recueil de contes, écrit en dialecte napolitain, rassemble des récits d'origines variées (crétoises et vénitiennes notamment). L'ouvrage témoigne d'une tradition populaire vivace, nourrie par l'imaginaire artistique. L'histoire de « Sole, Luna e Talia » [le Soleil, la Lune et Thalie] est racontée dans la Cinquième Journée du *Pentamerone* (V, 5)¹⁷⁵⁰. Comme dans le *Perceforest*, la belle Talia, laissée pour morte dans son château après avoir été piquée par une fatale écharde de lin, ne se réveille pas à la venue du « prince charmant ». Celui-ci, charmé par sa beauté, loin de l'embrasser chastement, la viole dans son sommeil surnaturel¹⁷⁵¹.

Vénus qui lui rend la raison pendant son sommeil. Après avoir reçu l'oracle indéchiffrable de la déesse, Troÿlus découvre Nervin endormi au pied d'un arbre, revêtu de son armure dérobée. Le sommeil scande ainsi la perte et le recouvrement d'identité à travers les épreuves de l'amnésie et du double (rival) – éléments que l'on retrouve d'une certaine manière dans la *Novella del Grasso Legnaiuolo*, mais remodelés par l'ingéniosité du génial Brunelleschi. Ainsi la potion qui endort le Grasso ne relève plus du filtre magique mais des propriétés naturelles de l'opium.

1745 *Perceforest*, éd. cit., t. III, chap. LII, p. 87.

1746 *Ibid.*

1747 *Perceforest*, éd. cit., t. III, chap. LII, p. 90. Le roi Zelland, attiré par la lumière au sommet de la tour, surprend Troÿlus au moment où un oiseau fabuleux (Zéphyr) l'emporte à travers ciel. Émerveillé, le roi pense qu'il s'agit du dieu Mars, venu sauver sa fille, et Troÿlus s'enfuit jusqu'à la Grande-Bretagne où de nouvelles aventures l'attendent. Il revient bien plus tard emporter Zellandine et son fils, contre la volonté de Zelland.

1748 Promis à un destin glorieux en Grande-Bretagne, « Bénuic » (illustre ancêtre de Lancelot du Lac) est marqué d'une pierre (pour répondre à la menace du changelin) et élevé par une enchanteresse avant d'être rendu à ses parents.

1749 Giambattista Basile, *Il Pentamerone ossia la Fiabe delle fiabe* [*Lo Cunto de li cunti overo lo Trattenemiento de peccerille*], tradotta dall'antico dialetto napoletano e corredata di note storiche da Benedetto Croce, Bari, G. Laterza e figli, 1974. L'œuvre a été publiée en cinq « journées », à titre posthume et sous un pseudonyme, à partir de 1636. Ce « conte des contes ou divertissement des enfants » reçoit le nom de *Pentamerone* à partir de 1674. À la différence du récit du *Perceforest*, le merveilleux sommeil de Talia y est lié à une prophétie lors de sa naissance (non à une malédiction), prophétie mentionnant l'écharde de lin et contre laquelle le roi son père fait interdire (en vain) la filature dans son pays.

1750 Giambattista Basile, *op. cit.*, t. III, pp. 567-572.

1751 Comme Zéphyr pour Troÿlus, c'est un faucon qui entraîne le roi, hors des sentiers de la chasse, dans le château abandonné. Croyant la belle endormie, il commence par l'appeler, mais ses cris n'y faisant rien, excité par ses charmes : « le portò di peso sopra un letto e ne colse i frutti d'amore, e, lasciandola coricata, se ne tornò al suo regno » (G. Basile, *op. cit.*, p. 568). Traduisons : « il la souleva jusqu'à un lit et là, en cueillant les fruits amoureux,

Rejouant la figure de *Venus genitrix*, Talia (secourue par deux fées invisibles¹⁷⁵²) mettra au jour deux jumeaux, plus tard nommés « Soleil » et « Lune ». Cette variation renforce la dimension cosmologique du conte, qui devient un mythe à part entière, sans doute lié au mouvement des astres et au cycle des saisons. L'un des nourrissons, en mordant le doigt de sa mère pour téter, lui arrache l'épine et la réveille. Selon Gilles Roussineau, ce détail de l'écharde laisse d'ailleurs supposer que Basile a eu connaissance du *Perceforest*, « dont une adaptation en italien avait été publiée en 1558 »¹⁷⁵³. Après différentes péripéties, toujours plus cruelles, Talia, surnommée « la bella dormente »¹⁷⁵⁴, épouse le roi et coule des jours heureux à ses côtés. En revanche, à la différence du récit arthurien, la morale du conte ajoute : « quei ch'a ventura, il bene/ anche dormendo, ottiene »¹⁷⁵⁵, « à qui a de la chance/ le bien vient même en dormant ». Ainsi la proverbiale fécondité du sommeil trouve-t-elle son origine, de manière étonnante, dans un acte sexuel dont l'heureuse issue ne parvient pas à diminuer la violence.

Mais comme le souligne Roussineau, il s'agit également d'associer le thème de la fécondité à celui de l'inconscience. Ainsi, « la jeune fille endormie donnait le jour à un enfant en toute innocence. Son sommeil enchanté l'empêchait de se rendre compte qu'elle avait une relation charnelle et qu'elle accouchait ». C'est sans doute l'une des raisons de la « censure » de Perrault, qui ne donne pas seulement une version « pudique » de l'histoire, mais en élimine également « une ambiguïté qui, depuis l'époque de la Contre-Réforme, pouvait être ressentie comme sacrilège : celle d'une vierge qui, comme Marie, concevait sans plaisir et sans péché »¹⁷⁵⁶. Paradoxale innocence qui lie au fil de l'inconscience féminine le viol et la virginité.

Le destin de Zellandine-Talia, à travers les actes de son sommeil et de sa veille, déroule le tissu narratif qui se joue, hors-champ, dans les peintures et les gravures du XVI^e siècle. Le satyre devenu roi consomme le fruit de son désir (ill. 418), le sommeil profond qui accable la belle en fait une victime consentante : le viol lui-même – magie du conte oblige – ne parvient pas à la réveiller. Les représentations artistiques tiennent en suspens ce que l'histoire porte à son terme, au risque d'une fin domestique aussi brève que décevante (le fameux « ils vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants »). À travers ce dispositif artistique, le sommeil, répété de lit en lit comme le souligne Hélène Cixous, constitue l'horizon de la femme. Le désir liminaire de l'homme apparaît comme l'avenir indépassable de sa compagne. La dormeuse couchée à l'horizontale s'offre au désir inlassablement répété du satyre qui ne cesse de l'approcher – véritable figure de seuil – et de la mettre « à distance, afin qu'il jouisse des avantages ambigus de la distance, qu'elle entretienne, par l'éloignement qu'elle est, l'énigme, délice-danger, de la séduction, suspendue ».¹⁷⁵⁷

puis, la laissant couchée, s'en retourna à son royaume ». Au début du conte, gisant endormie entre la vie et la mort, Talia est laissée par son père éploré dans une mise en scène singulière, assise sur un siège couvert de velours, sous un baldaquin de brocart (*ibid.*) et non allongée. C'est le roi, son agresseur, qui l'abandonnera couchée sur un lit. En revanche, la punition divine à l'origine du maléfice n'apparaît pas dans cette version.

1752 L'on retrouve ici le motif des serviteurs invisibles du Palais d'Amour, dans la fable d'Eros et Psyché.

1753 Avec la possibilité d'une version intermédiaire. Cf. G. Roussineau, « Introduction » au *Perceforest*, Partie III, t. III, éd. cit., p. XXIII. Mais il serait vain, selon l'auteur, de « vouloir établir des rapports de filiation » entre ces récits, représentant, sous une forme organisée et littéraire, un conte spécifique – la *Belle endormie* – où se retrouvent des motifs communs qui appartiennent à la tradition orale » (*ibid.*).

1754 G. Basile, *op. cit.*, p. 569.

1755 G. Basile, *op. cit.*, p. 573.

1756 G. Roussineau, « Introduction » au *Perceforest*, Partie III, t. III, éd. cit., p. XXV. Sur la figure de la « vierge fécondée » dans un état d'inconscience, Roussineau se réfère à Marc Soriano (*Les Contes de Perrault, culture savante et traditions populaires*, Paris, 1968, p. 126) et à l'interprétation par Bruno Bettelheim de la fable en termes de représentation symbolique du passage de l'enfance à l'âge adulte (*Psychanalyse des Contes de fées*, trad. Théo Carlier, Paris, 1976, pp. 283-295).

1757 H. Cixous, *op. cit.*, p. 80.

b. *Un dispositif scopique : portraits satyriques du spectateur et de l'artiste*

La gravure du *Songe de Poliphile* (ill. 327) renoue avec l'iconographie antique des nymphes surprises par des satyres. À partir de ce modèle et de celui de la Vénus peinte par Giorgione, Millard Meiss distingue deux groupes de dormeuses : les solitaires, dont la quiétude n'est pas menacée, et celles qu'approche un visiteur concupiscent, le plus souvent un satyre¹⁷⁵⁸, sur le point de troubler leur repos. Au plan de la composition, ce dernier groupe repose sur un profond déséquilibre entre regard et cécité, action et repos, verticalité et horizontalité. D'autre part, la position du satyre, comme nous le remarquons, est maintenue en suspens : ce dernier observe à une certaine distance ou bien se tient penché au-dessus de la dormeuse. Parallèlement, son geste est encore retenu, en partie caché¹⁷⁵⁹, parfois suspendu dans le mouvement du drap qu'il empoigne et relève. Les gravures érotiques des *Lascives* d'Agostino Carracci déroulent, pour certaines, le fil narratif des *postures* érotiques succédant à ces approches des satyres (427-429). Majoritairement, et lorsque l'œuvre conserve une dimension publique, la suspension du geste s'accompagne d'une distance, plus ou moins grande. Quelle que soit la variation, le regard du voyeur précède et oriente le geste érotique. Par rapport à ce regard premier, le geste est à la fois toujours en retard et indéfiniment guidé. Cette orientation s'exprime avec une certaine crudité, lorsque le satyre incline la tête et/ou regarde clairement en direction du sexe de la dormeuse, parfois même pour en jouir à distance (ill. 427).

La présence du satyre dualise le rapport optique des figures : le satyre regarde, la dormeuse se laisse regarder. À travers cette répartition schématique des rôles, l'on retrouve un stade de la « pulsion scopique », telle que Freud la décrit dans *Pulsions et destins des pulsions*¹⁷⁶⁰. En effet, les pulsions sont susceptibles de différentes formes évolutives ou « destins » : renversement d'une pulsion dans son contraire, retournement sur la personne propre, refoulement et sublimation. Les stades de la « pulsion scopique » sont les suivants : suite au préliminaire actif mais narcissique et auto-érotique, l'activité du regard se porte sur un objet étranger (premier stade), qu'elle abandonne ensuite en se renversant. La pulsion s'accomplit alors passivement : le sujet désire « être regardé » (deuxième stade ou médiation). S'introduit alors un nouveau sujet regardant (troisième stade). Si l'on suit ce développement logique, les deux groupes distingués par Meiss reçoivent une articulation nouvelle. Le groupe des dormeuses solitaires se situeraient entre le premier et le deuxième stade : ayant pris plaisir à se regarder, elles se sont alanguies dans un état qui hésite entre le sommeil profond (abandon de l'objet, passivité) et la rêverie érotique (indiquée ou signifiée par le *lapsus* de la main gauche notamment). Le groupe des dormeuses surprises et menacées exprimerait les deux derniers stades de la pulsion. Leur abandon léthargique les constitue en objet du regard et du désir d'un tiers, le satyre fait intrusion dans leur intimité. Freud remarque également que la pulsion scopique se distingue des autres pulsions sexuelles par la nature hétérogène de son objet : « l'objet de la pulsion de regarder, bien qu'il soit aussi d'abord une partie du corps propre, n'est pas l'œil lui-même »¹⁷⁶¹. La théorie freudienne éclaire la dimension érotique des dormeuses figurées par les artistes de la Renaissance. La fascination qu'exerce le corps (ou une partie du corps) de l'endormie ne passe plus par l'échange du regard, ni son éclat rougeoyant. Paupières closes, la dormeuse constitue l'objet par excellence de cette « pulsion de regarder ».

1758 Dans le cas d'Antiope, Jupiter se métamorphose en satyre. Dans les *Amours des dieux*, Mercure ou Eros, par exemple, jouent le rôle du satyre, et dans l'iconographie d'Ariane, Bacchus-Dionysos incarne sa force naturelle et pulsionnelle.

1759 Dans la *Vénus endormie* de Poussin (ill. 417), l'un des satyres se tient encore à distance, à demi caché par un arbre, tandis que le second relève le voile qui couvrait les hanches de la nymphe. De même, dans la gravure de Girolamo Mocetto, *Les Métamorphoses d'Amymone* (ill. 410), l'un des satyre effectue un geste de dévoilement suspendu, tandis qu'une tête émerge d'un bassin, à droite de la dormeuse, avec deux yeux qui l'observent fixement.

1760 S. Freud, *Métapsychologie*, traduction de l'allemand revue et corrigée par Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, Gallimard, Paris, 1968, chap. 1 « Pulsions et destins des pulsions », sur la « pulsion scopique », pp. 28-33.

1761 S. Freud, *Métapsychologie*, éd. cit., p. 33.

Pourtant, cette analyse reste encore insatisfaisante. De nombreuses questions restent ouvertes. Le voyeurisme (du satyre) ne peut être opposé, terme à terme, à l'exhibitionnisme (éventuel de la dormeuse). Les *Nymphes à la source* de Cranach (ill. 406-408) et, dans un autre genre, les *Lascives* de Carracci, montrent les dormeuses sur le point de s'éveiller ou bien, paupières mi-closes, surprenant leur voyeur (satyre ou spectateur). En effet, lorsque le satyre quitte la scène, le spectateur semble franchir à son tour le seuil de la peinture. Et l'on peut s'interroger sur la qualité du sommeil des autres dormeuses, que ni le bruit, ni la découverte (voire les attouchements) des satyres ne parviennent à éveiller. S'agit-il d'un sommeil particulièrement pesant ou bien d'un état d'inconscience plus ou moins joué, d'un sommeil feint ? La dormeuse peinte n'est-elle pas toujours la proie d'un regard qui prend plaisir en la voyant ? Les stades logiques perdent leurs contours définis et la distinction de Meiss apparaît comme une simple convention classificatrice.

Or Freud montre que ce régime de simultanéité définit en propre la « pulsion scopique ». Ses différents stades, au lieu de se relayer successivement, conjuguent leurs effets en se stratifiant de manière dialectique. Quelle qu'en soit l'occasion, la « pulsion de regarder » se manifeste ainsi de manière complexe et ambiguë. « La première direction, active, persiste, dans une certaine proportion, à côté de la seconde, passive, même quand le processus de la transformation de la pulsion est très largement accompli. L'unique énoncé correct sur la pulsion de regarder devrait être : tous les stades de développement de la pulsion, le stade préliminaire auto-érotique aussi bien que les formations finales active et passive, persistent l'un à côté de l'autre »¹⁷⁶². L'opposition de la dormeuse passive et du satyre actif s'en trouve nuancée, comme le reconnaît Freud : « L'opposition actif-passif se fond plus tard dans l'opposition masculin-féminin qui, jusque là, n'avait pas de signification psychologique. La soudure de l'activité avec la masculinité, celle de la passivité avec la féminité existent bien comme fait biologique mais ce fait n'est en aucune manière aussi régulièrement impératif et exclusif que nous sommes enclins à l'admettre. »¹⁷⁶³

En l'absence du satyre, les dormeuses exposent leurs corps (plus ou moins) nus au regard du spectateur. Le plaisir esthétique se décuple alors du rapport qu'il entretient avec un plaisir érotique imaginaire. Les gravures érotiques de la Renaissance jouent explicitement sur cette mixité du plaisir. Mais les autres œuvres – dormeuses solitaires et surprises – ne s'en privent pas non plus et se prêtent au mélange esthétique, à travers une ambiguïté recherchée.

Les *Nymphes à la fontaine* de Cranach (ill. 406-408) figurent, de manière emblématique, les jeux complexes de cette « pulsion de regarder ». Tout en puisant au modèle de Giorgione, Cranach invente une Vénus endormie typiquement nordique. Le paysage de montagne escarpé – roches, forêt de résineux, lac argenté, château fort ou ville fortifiée au loin – accueille la nymphe méditerranéenne dans des contrées moins clémentes. Pourtant celle-ci a fait l'abandon de la grande étoffe, pourpre et chaude, qui l'habillait, afin de s'étendre sur l'herbe, complètement nue ou bien recouverte d'un fin voile de gaze transparente. Son corps ondule sous la ligne d'horizon, tandis qu'un filet d'eau jaillit d'une source ou bien d'une fontaine ornementée. Sur le pourtour de la fontaine ou dans la marge supérieure du tableau, l'inscription met en garde le rôdeur éventuel :

FONTIS NYMPHA SACRI SOMNUM NE RUMPE QUIESCO

[Ne trouble pas le repos de la nymphe à la source sacrée]

La formule reprend, de manière condensée, l'épigramme de Giovanni Antonio Campani :

*Huius nymphe loci, sacri custodia fontis
Dormio dum blandae sentior murmur aquae.*

Nymphe du lieu, gardienne sacrée de la fontaine,
Je dors au doux murmure de l'eau.

1762 S. Freud, *op. cit.*, p. 30.

1763 S. Freud, *op. cit.*, pp. 35-36.

*Parce meum quisquis tangis cava Marmora
 somnum
 Rumpere : sive bibas, sive lavere taces.*

Prends garde à ne pas m'éveiller,
 en t'approchant du bassin de marbre :
 que tu boives ou te baignes, tais-toi.¹⁷⁶⁴

L'épigramme est reprise par Albrecht Dürer qui en fait le motif d'un dessin (ill. 405). Le poème latin est directement inscrit sur la paroi d'une fontaine carrée, plutôt rustique, et la belle endormie soupire en tirant pudiquement sur ses hanches un drapé transparent, moins discret que révélateur. Comme pour les nymphes peintes par Cranach, le silence qui enveloppe son repos correspond au murmure de l'eau et de la nature, dont la musicalité ne doit pas être altérée par les bruits et surtout la parole des hommes. Les vaguelettes, les éclaboussures et les ronds dans l'eau, dessinés par Dürer et peints par Cranach, donnent à la sonorité, douce et reposante, de la source une présence sensible.

Le motif de l'épigramme renvoie à la fontaine de Castalie¹⁷⁶⁵, dans laquelle se serait noyée la nymphe éponyme, fuyant les ardeurs d'Apollon. Consacrée aux Muses, au pied du Mont Parnasse, la fontaine mythique offrait son eau sacrée aux poètes et philosophes en quête d'inspiration. Dès lors, la belle endormie présente au spectateur qui la surprend, par la vénusté d'un corps sensuellement offert, la source même de l'inspiration poétique et artistique. La dormeuse à la source constitue la métaphore du *furor* poétique. Et le silence sacré – rendu dans cette iconographie par l'atmosphère feutrée du sommeil, la musicalité de la nature et l'absence de parole humaine – apparaît comme le principe de l'inspiration, qu'il s'agisse de la voix lyrique du poète ou de la « poésie muette » du peintre. Le sommeil des nymphes et de Vénus prend ici la profondeur d'une métaphore non seulement érotique mais esthétique et méta-poétique¹⁷⁶⁶. En outre, la « source » de l'inspiration se trouve liée, par ce mythe et les représentations artistiques qui lui succèdent, à la fuite et à la mort de la nymphe. Le rapt manqué devient source d'inspiration artistique, la menace de viol est changée en promesse de ravissement. Par là, l'érotisme se déplace et traverse le plaisir esthétique.

Liant l'épigramme à l'*ekphrasis* du *Songe de Poliphile*, Maria Ruvoldt précise que s'il ne nous reste aucun vestige, du moins connu, d'une telle sculpture « sur les rives du Danube » (localisation accompagnant souvent le poème), en revanche la statue imaginaire devint réalité dans les jardins romains du début du XVI^e siècle, notamment ceux d'humanistes importants comme Angelo Colocci et Hans Goritz. Ces derniers firent construire des fontaines, décorées par la fameuse nymphe endormie et complétées par l'épigramme, dans leurs jardins. Ces derniers étaient voués à la retraite et à l'échange intellectuel, le nu féminin et endormi veillant sur les amis philosophes et poètes. « Génie du lieu », la nymphe invitait chacun des hôtes et visiteurs à respecter l'« unique souci de volupté » qui faisait du jardin un havre de paix, loin des angoisses du monde¹⁷⁶⁷.

Selon Ruvoldt (qui se fonde sur la correspondance de Colocci), le jardin réunissait de fins lettrés, lors de banquets, de discours et défis poétiques. Au milieu du XVI^e siècle, de semblables fontaines sont édifiées à Venise, Messine et Palerme : le motif, romain au départ, se diffuse en Italie et en Europe, à travers les dessins et peintures de Dürer et Cranach notamment. La nymphe pénètre

1764 Épigramme citée par M. Ruvoldt, *op. cit.*, p. 103. Nous traduisons.

1765 Fille du dieu Fleuve Achéloüs. Cf. Pausanias, *Description de la Grèce*, X. 8.

1766 C'est la thèse centrale de l'essai de Maria Ruvoldt dans *The Italian Renaissance Imagery of inspiration : Metaphors of Sex, Sleep, and Dream*, Cambridge University Press 2004. Cf. également Clémence Ramnoux, *La Nuit et les Enfants de la Nuit dans la tradition grecque*, Paris, Flammarion, 1986. L'auteur rappelle que dans l'Antiquité archaïque le culte rendu à la Nuit et à ses enfants (Sommeil et Mort, ou bien Sommeil accompagné du cortège des Songes) est « un culte accessoire, associé au culte de quelque divinité principale », comme Aphrodite à Sparte et les Muses à Troezen. Ramnoux cite Pausanias, « Le Sommeil est la divinité que les Muses préfèrent » (II, 31,3), formule qui témoigne de la croyance ancienne selon laquelle « le Sommeil serait véhicule d'inspiration » (*op. cit.*, pp. 20-22).

1767 *Hic Genii locus est ; Genii una cura voluptas. Aut Genii vivas legibus, aut abeas* [Voici le Génie du lieu : l'unique souci de la volupté, tel est le Génie. Vis selon ses lois ou bien va-t-en !], selon le mot de la seconde inscription gravée sur la fontaine du jardin de Colocci, cf. M. Ruvoldt, *op. cit.*, 103.

l'intérieur des maisons et décore les *studioli* à l'échelle réduite d'encriers de bronze : ainsi les eaux de la fontaine – et avec elles, le *furor poeticus* – prennent la couleur et la matière de l'encre mélancolique, celle-là même qui donne forme aux créations des écrivains inspirés¹⁷⁶⁸. De tels objets montrent quel était le public principal de la nymphe endormie : un public restreint, avant tout masculin, composé de gentilshommes et d'intellectuels épris de beauté. Ainsi, Ruvoldt voit dans l'image du nu féminin endormi un moyen de définir la catégorie du « connaisseur », mais faut-il pour autant y reconnaître l'instrument exclusif d'une quête spirituelle et contemplative ? Selon les œuvres, les vertus ravissantes de la nymphe et le rapport qu'elle instaure avec le spectateur varient.

Revenons aux peintures de Cranach (ill. 406-408). D'abord seul puis secondé par son fils, le peintre s'est maintes fois consacré à ce thème. Or, si dans ses tableaux, aucun satyre ne s'approche de la nymphe au repos, celle-ci entrouvre pourtant déjà ses paupières. Est-ce le signe d'une vigilance maintenue ou bien l'indice d'un événement sur le point d'advenir ? Une intrusion se profile en effet, mais elle intervient au niveau méta-pictural, puisque c'est le spectateur même du tableau qui entre dans le champ de vision de la nymphe. Au moment même où nous regardons la toile, quelque chose a commencé à se produire. Placé dans le rôle de l'intrus et du voyeur, le regard du spectateur touche la toile, il entend ruisseler l'eau de la fontaine, caresse des cils le corps de la dormeuse, déchiffre l'inscription – trop tard. L'ancre a été profanée : la nymphe est en train de s'éveiller. De cette manière, la contemplation de la peinture réfute et accomplit simultanément la prescription¹⁷⁶⁹ qui l'intitule : en donnant vie à la nymphe qu'il réveille, le spectateur devient la proie du charme pictural.

L'arc et le carquois suspendus à l'arbre, dans les versions de Madrid et de Washington (ill. 407-408) redoublent encore l'équivoque. La nymphe alanguie condense les figures de Diane, vierge chasseresse, et de Vénus, incarnation de l'Amour accompagnée d'Eros archer. Les perdrix, les cerfs et les biches¹⁷⁷⁰, renforcent cette dimension érotique, en accord avec le déploiement d'une beauté charnelle. En effet, ces animaux renvoient non seulement au contexte de la chasse et à la figure mythique de Diane, mais ils symbolisent également la luxure (perdrix)¹⁷⁷¹ et rappellent les métaphores célèbres du *Cantique des Cantiques* (2, 7-9 : gazelles, biches, faon). Avec cette nouvelle iconographie – Cranach introduit l'image du nu mythologique au nord des Alpes –, le peintre unit les motifs de la chasse et du repos érotiques. En ce sens, certains éléments de l'allégorie de Giovanni-Maria Pomedelli ont pu l'inspirer (ill. 22 & 396), bien que les yeux de *Quiès*, allégorie nue et couchée, soient fixés, grands ouverts, sur le spectateur. La nymphe de Cranach possède également le sens allégorique du repos, de la tranquillité¹⁷⁷². Mais, derrière ce repos virginal et sacré, la nymphe s'offre au regard du spectateur dans la demi-veille d'une mise en scène érotique –

1768 M. Ruvoldt, *op. cit.* p. 105.

1769 Cette formule pourrait être comparée au « signum harpocraticum » dont Chastel interroge l'évolution historique. Cf. A. Chastel, « Signum Harpocraticum » (1984) in : *Le geste dans l'art*, Paris, Liana Levi, 2001, pp. 65-90. Le geste se déplace dans l'inscription, interrogeant le silence propre au médium pictural. L'injonction d'Harpocrate invite le spectateur à contempler en silence sans éveiller la dormeuse, c'est-à-dire sans rompre le charme d'une peinture douée de vie et susceptible de mouvement. Dans ce cas, le symbole du mystère religieux (sens original de la figure d'Harpocrate) ne se dégrade pas pour autant à travers le signe frivole des secrets d'alcôve, comme le soutient Chastel, mais pourrait bien constituer un miroir de la peinture elle-même, l'emblème de ses pouvoirs. La défense et l'illustration de cet art par rapport à la poésie (correspondant au cadre polémique du *Paragone*), selon la formule de Léonard qui voyait dans la peinture « l'intelligence des sourds » (supérieure à celle des « aveugles » poètes), un art mystérieux, capable d'évoquer les sonorités étrangères à son propre médium. Cf. Léonard de Vinci, *Traité de peinture (Codex Urbinas, 1495-1499), Le Paragone ou Parallèle des arts, II : Peinture, Musique et Poésie*.

1770 Ici, Cranach L'Ancien reprend à son compte un motif peint à de nombreuses reprises pour les chasses des électeurs de Saxe et les décorations de leurs pavillons : la figure du cerf apparaît ainsi dans de multiples dessins, gravures et peintures de l'artiste.

1771 Cf. Arnaud Zucker, *Physiologos, Le bestiaire des bestiaires*, éd. cit., p. 138 : la perdrix « est aussi un modèle de luxure (Ripa), d'abjection (Isidore) ».

1772 En un sens, cette série d'œuvres profanes serait à mettre en lien avec le chaos religieux et politique de l'époque, aux temps de la Réforme luthérienne, et pourrait contenir une réflexion humaniste sur la paix religieuse et le repos, tant spirituel que politique.

sens latent. Dormeuse apparemment solitaire, elle s'abandonne à la beauté de son propre corps et repose dans un plaisir narcissique. Objet du désir et du plaisir de regarder, elle s'offre déjà à la « pulsion scopique » du spectateur qui trouble son repos. L'inscription donne voix au désir silencieux de la dormeuse, faite pour être regardée, pour entrevoir celui qui la regarde et se contempler, au réveil, dans le miroir de ce regard. Indéfiniment. Le désir de la dormeuse ne cesse de décupler les plaisirs spéculaires de la peinture. Un tel entrelacement pulsionnel, sublimé par la peinture, trouve sa finalité infinie¹⁷⁷³ dans le regard captivé, hypnotisé, du spectateur. La mise à distance, propre au tableau et à l'inscription peinte, ne fait qu'attiser la pulsion scopique et le désir de s'approcher au plus près – ce en quoi le sujet de la peinture se constitue en objet de désir dans le même temps où il revendique son statut d'image inaccessible.

Dans le dispositif traditionnel, le satyre jouait déjà le double rôle d'acteur et d'admoniteur. Cette ouverture du plan optique du tableau (espace fictif) sur l'espace (réel) du spectateur œuvre à l'ambiguïté du plaisir esthétique en traversant la sensibilité que ce plaisir investit. Si l'approche physique du spectateur peut troubler la nymphe re-présentée, alors la peinture prétend se faire sensible dans tous les sens du terme. Elle accède, depuis la figuration visuelle, à l'intégralité des données sensorielles : visibles, auditives, tactiles, olfactives, gustatives – synesthésiques. En retour, elle fait appel à l'expérience totale du spectateur. À partir de l'agencement pictural des figures – lignes et couleurs – et de l'inscription – ordre et transgression ordonnée –, certaines associations se lèvent qui élargissent la vision du tableau, enrichissant la perception visuelle de suggestions sonores (le bruit du jet d'eau, son clapotis parmi les bruissements de feuilles, la rumeur de la forêt et celle des lointains étouffés), tactiles (douceur de la peau, du velours, rugosité sèche ou humide, parfois piquante, des arbres et des feuilles, matité de la pierre froide), olfactives (odeur des sous-bois, parfum de la femme, humidité de l'eau), voire gustatives (fraicheur de l'air sylvestre).

La réception de certaines œuvres contemporaines procède à une ouverture comparable, dans le sens des analogies sensorielles et de l'engagement sensible, multiple, du spectateur. La *Vénus de Dresde* suscitait implicitement un tel élargissement. Dans *L'Invention du corps*, Nadeije Laneyrie-Dagen interroge les effets de son geste équivoque, entre dissimulation et caresse, sur le spectateur : « la suggestion du toucher est suscitée par un procédé de *mimesis* (...). Le spectacle de cette main est destiné à provoquer chez celui qui regarde une impression qui en appelle au toucher autant qu'à la vision. »¹⁷⁷⁴. Etudiant sous ce jour certaines œuvres du Titien, Nadeije Laneyrie-Dagen met en regard *Vénus et Adonis* (ill. 418), tableau peint pour le roi d'Espagne Philippe II, et sa réception singulière par Ludovico Dolce, dans une lettre écrite au Vénitien Alessandro Contarini (1554-1555) :

Je vous jure, Monseigneur, qu'il n'existe pas d'homme perspicace qui ne la prenne pour une femme en chair et en os. Il n'existe pas d'homme assez usé par les ans, *ni d'homme aux sens assez endormis*¹⁷⁷⁵, pour ne pas se sentir réchauffer, attendrir et émouvoir dans tout son être. S'il est vrai qu'une statue de marbre peut, par sa beauté, bouleverser profondément un jeune homme, faut-il s'étonner que cette femme, qui est de chair et qui est la beauté en personne, à tel point qu'on croit la voir respirer, en fasse de même ? [...] De plus, l'admirable souci de précision inhérent à son esprit divin amène Titien à représenter les marques [*marcatura*] là où elle était assise. On peut dire en vérité que chaque coup de pinceau est l'un de ceux que la nature n'a pas l'habitude de donner elle-même.¹⁷⁷⁶

1773 D'autant moins limité qu'il est placé hors de toute satisfaction directe. Paradoxalement, dans cette sommation indéfinie des stades, la « pulsion scopique » se prête à un ultime destin (ou revers de fortune) inattendu et kantien.

Le plaisir esthétique passe à travers les phases de la « pulsion scopique » en les sublimant de manière indéfinie.

1774 Nadeije Laneyrie-Dagen, *L'Invention du corps*, éd. cit., p. 136.

1775 Nous soulignons.

1776 Ludovico Dolce, *Raccolta di Lettere sulla Pittura, Scultura e Architettura*, Rome, 1759, p. 259-60. Lettre citée par N. Laneyrie-Dagen, *op. cit.*, p. 138. Au sujet de cette lettre, cf. Carlo Ginzburg, « Titien, Ovide et la représentation érotique au XVI^e siècle », *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, Paris, Flammarion, 1986, p. 120.

Cette « surenchère de la peinture par rapport à la nature »¹⁷⁷⁷ possède chez Alberti¹⁷⁷⁸ et chez Pline l'Ancien¹⁷⁷⁹ des précédents illustres. Dans l'œuvre du Titien, elle exalte le motif de la composition. Si les charmes de Vénus ne parviennent à retenir Adonis qui fuit vers sa perte, ils subjuguent en revanche le spectateur bouleversé, comme le jeune homme face à la Vénus de Cnide – un spectateur en quelque sorte rajeuni et revigoré, réveillé par la force de la peinture. Le *putto* des différentes versions de *Vénus et Adonis* finit par s'endormir, renforçant par contraste la fonction d'éveil sensoriel et sensuel, propre à la peinture et plus encore à la manière coloriste du Titien. Figure de seuil inversée, ce *putto* endormi offre un pendant figuratif à l'inscription de Cranach. Celle-ci donnait au spectateur un ordre ambigu, annulé par sa lecture même, anti-performative. Le *putto* comme l'inscription aiguissent, chacun à leur manière, le *conchetto* de l'œuvre, sa pointe conceptuelle. Ils augmentent, par contraste, l'attrait sensible et l'effet de vivacité que suscite la peinture.

De même, l'*ekphrasis* du *Songe de Poliphile* s'attarde à plaisir sur l'ambiguïté sensible du chef-d'œuvre, rivalisant de séduction avec la nature. Après avoir fait implicitement référence à la légende rapportée par Pline au sujet de la Vénus de Cnide, Poliphile tire la conclusion de cette victoire de l'art sur la nature : la nymphe sculptée relève du prodige. Créature d'origine surnaturelle, image *acheiropoïète*, elle n'a pu être « faite de main d'artiste ». Au contraire, « de créature naturelle et vivante », elle a dû être « transformée en cette pierre ». Le texte se poursuit ainsi :

Elle avait les lèvres entrouvertes, comme si elle eût voulu reprendre son haleine, dont on lui pouvait voir tout le dedans de la bouche *quasi jusques au nœud de la gorge*. Les belles tresses de ses cheveux étaient épandues par ondes sur le drap amoncelé dessous sa tête et suivant la forme de ses plis. Elle avait les cuisses refaites, les genoux charnus et un peu retirés contremont, si bien qu'elle montrait les semelles de ses pieds, tant belles et tant délicates, qu'il vous eût pris envie d'y mettre la main pour les chatouiller. Quant au reste du corps, il était d'une telle grâce, qu'il eût (par aventure) pu émouvoir *un autre de la même matière*.

Derrière sa tête sourdait un arbre bien feuillu, abondant en fruit et chargé d'oiselets, qui semblaient chanter et *induire les gens à dormir*. Devers les pieds de cette nymphe, y avait un satyre comme tout ému et enflammé d'amour, étant debout sur ses deux pieds de chèvre, la bouche pointue, joignant à son nez camus ; la barbe fourchue, pendante à deux barbillons, en forme de bouc. Il portait deux oreilles longues et velues, l'effigie du visage quasi humaine, toutefois tirant sur la chèvre. À le voir, vous eussiez jugé que le sculpteur l'avait moulé sur un satyre naturel. Il avait de sa main gauche pris les branches de l'arbre et, à son pouvoir, s'efforçait de les courber sur la nymphe qui dormait, pour lui faire plus grand ombrage ; de l'autre main il tirait le bout d'une courtine attachée aux basses branches de l'arbre, entre lequel et ce satyre, étaient assis deux jeunes satyreaux enfants, l'un desquels tenait un vase, et l'autre deux serpents tortillés autour de ses mains. Je ne pourrais (certes) suffisamment déduire la beauté et perfection grande laquelle était en cet ouvrage, en qui était ajoutée la grâce de la pierre, plus polie que n'est ivoire. Mais sur tout je m'émerveillais de la hardiesse et grand-patience de l'ouvrier, qui avait si nettement vidé l'entre-deux des feuilles percées à jour et les pieds des petits oiseaux, déliés comme filets de lin. En la frise de dessous était écrit ce mot :

Π Α Ν Τ Ω Ν Τ Ο Κ Α Δ Ι .

C'est-à-dire, « A la mère de toutes choses »¹⁷⁸⁰.

1777 Nadeije Laneyrie-Dagen, *op. cit.*, p. 138.

1778 Passage cité *supra*. Cf. Leon Battista Alberti, *De la peinture / De Pictura* (1435), éd. cit., L. II, § 25, p. 131.

1779 Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXXVI, 21.

1780 F. Colonna, *Le Songe de Poliphile*, éd. cit., pp. 74-75.

Nous retrouvons l'esprit de la lettre de Dolce, dans une rhétorique cultivant le paradoxe, l'équivoque et la pointe. Ainsi, l'éloge du génie de l'artiste inconnu passe par un détour négatif, où le narrateur feint d'attribuer l'œuvre à la nature elle-même, une nature peuplée de créatures surnaturelles – comme si la pierre avait figé la nymphe dans son sommeil et l'artiste moulé le satyre à creux perdu sur un original naturel. Comme chez Dolce, la force de la peinture est louée à travers l'impossible contre-exemple des insensibles. Mais là où l'écrivain explorait les limites de la sensibilité humaine (l'usure de l'âge et l'engourdissement des sens), le narrateur du *Songe de Poliphile* procède à une hyperbole merveilleuse : le « reste du corps » – innommable – de la nymphe parviendrait à émouvoir les sculptures et les pierres elles-mêmes (« un autre de la même matière »). Au charme de la création prodigieuse fait écho l'émotion surnaturelle du spectateur et sa métamorphose virtuelle. L'artiste dépasse en quelque sorte Pygmalion : sa créature non seulement s'anime, mais elle communique sa vie au spectateur qui tombe sous son charme et, comme le satyre, « s'enflambe d'amour ». Une telle œuvre exige une réception de tous les sens, figurée *cum grano salis* par la main qui s'approche pour chatouiller les pieds de la nymphe. Les chants des oiseaux et le bruissement du feuillage au-dessus des cascades de la fontaine, mêlent leurs accords bucoliques aux multiples sensations de vie, depuis les « semelles des pieds » de la nymphe jusqu'à l'impression de chaleur physique et érotique qu'un « plus grand ombrage » se doit de tempérer. *Ut pictura poesis*, le texte rivalise avec la sculpture et l'art en général, à travers cette œuvre imaginaire. Enfin, la « surenchère de la littérature avec l'art et la nature » confine à l'excès lorsque le narrateur évoque l'intérieur du gosier de la nymphe, pantelante. Le « nœud » de sa gorge apparaît à travers ses lèvres entrouvertes. Impossible image pour un sculpteur, l'accès à l'intériorité organique d'un beau corps devient possible par l'écriture, au risque d'altérer cependant la « grâce » apparente de ladite nymphe. Par cette ouverture intime, l'érotisme et le sommeil de la nymphe entrent en correspondance¹⁷⁸¹ avec ceux des « lascives » anatomiques de Charles Estienne.

Ultime paradoxe, le paysage sculpté s'anime également mais les chants virtuels des « oiselets » qui l'habitent, semblables aux chants des sirènes, semblent « induire les gens à dormir ». La grâce érotique de la nymphe pourrait, au contraire, telle la lyre d'Orphée, émouvoir les pierres et les éveiller. La contradiction n'est ici qu'apparente. La logique est toujours celle de la limite surnaturelle propre au chef-d'œuvre qui s'exprime tantôt par sa qualité hypnotique, tantôt par sa capacité d'éveil magique. Un portrait de l'artiste se dessine en filigrane dans les textes d'Alberti, Francesco Colonna et Ludovico Dolce : celle d'un créateur capable de rivaliser avec la Nature, c'est-à-dire avec le Créateur.

La figure de Pygmalion devient l'archétype du peintre¹⁷⁸². Il constitue son modèle métaphorique et la source mythique de sa nature géniale. L'épisode des *Métamorphoses* d'Ovide était bien connu à la Renaissance, comme le montrent les conseils déjà évoqués des trattatistes, Lomazzo notamment. À l'inverse du célèbre tableau de Gérôme (1890)¹⁷⁸³, qui dramatise l'animation de la sculpture à partir de son socle, le texte d'Ovide se rapproche davantage du dispositif érotique que nous explorons. En effet, succombant au délire amoureux, Pygmalion embrasse la statue, la couvre de présents et finit par la coucher dans son lit :

1781 Autre correspondance, anachronique mais étonnante, « L'injection faite à Irma », premier rêve soumis par Freud à la psychanalyse décrit l'examen intérieur de la gorge d'une femme, au cours d'un dîner mondain. Dans ce rêve, daté du 23/24 juillet 1895, Freud répond à la demande de sa patiente par un regard effrayé. Puis il inspecte la bouche qui a du mal à s'ouvrir et présente une « grande tache blanche » sur la droite à l'intérieur avec de « curieuses formations frisées, manifestement formées sur le modèle des cornets du nez, des escarres étendues d'un blanc grisâtre ». Au contact du corps d'Irma, « malgré le vêtement », Freud interrompt son analyse : « la suite est pour moi obscure, je n'ai, à le dire franchement, aucune inclination à m'engager ici plus avant ». S. Freud, *L'interprétation du rêve* (1899), trad. J. Altounian, P. Cotet, R. Lainé, A. Rauzy et F. Robert, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, pp. 142-156. Cf. Le commentaire que Georges Didi-Huberman propose de ce passage dans *Ouvrir Vénus* (éd. citée), p. 110.

1782 Sur le sujet, cf. Victor Stoichita. *L'Effet Pygmalion, Pour une anthropologie historique des simulacres*, Genève, Droz, 2008.

1783 Jean-Léon Gérôme, *Pygmalion et Galatée*, 1890, huile sur toile, 88,9 x 68,6 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.

Il la place sur des coussins teints avec le murex de Sidon. Il lui décerne le nom de compagne de sa couche, il fait reposer son cou incliné sur un mol amas de plumes, comme si le contact devait lui en être sensible.¹⁷⁸⁴

Vénus réalisera son vœu¹⁷⁸⁵ lorsque, de retour chez lui après la fête religieuse :

[Pygmalion] se penchant sur le lit, [...] donne des baisers » à sa bien-aimée. Il lui sembla que sa chair devenait tiède. [...] Au toucher, l'ivoire s'amollit [...] : les veines battent au contact du pouce. Alors le héros de Paphos (...) presse enfin de sa bouche une bouche qui n'était pas trompeuse. La vierge sentit les baisers qu'il lui donnait et rougit ; et levant un regard timide vers la lumière, en même temps que le ciel, elle vit celui qui l'aimait.¹⁷⁸⁶

L'on retrouve ici l'archétype de la belle dormante associée à la création artistique. La gravure du *Songe de Poliphile* procède à une métamorphose intermédiaire, accentuant la possibilité de l'éveil. Maria Ruvoldt décrit cette modification significative qui fait passer la nymphe du plan décoratif de la fontaine à une œuvre d'art autonome. Le relief sculpté quitte les parois du temple de marbre octogonale et, en perdant sa fonction de fontaine, perd sa fonction première qui était d'étancher la soif de Poliphile par son eau délicieusement tempérée. Encadrée par un fronton et des colonnes de style classique, la scène évoque le cadre des tableaux d'autel et de certaines niches sculptées au mur des églises. Contrairement à Poliphile dont il reprend le rôle, le spectateur qui regarde la gravure n'est plus attiré par la promesse des eaux, mais son plaisir devient purement visuel. Il se trouve ainsi placé à mi-chemin entre le satyre concupiscent et le jeune esthète rêveur. En outre, la « belle endormie » évoque non seulement Vénus mais la *ninfa* en général. Elle se situe ainsi « au croisement des amours charnels et spirituels » : de même, le ravissement qu'elle offre au spectateur se veut « à la fois physique et intellectuel »¹⁷⁸⁷.

Dès lors, nous pouvons commenter à nouveaux frais la réflexion de Ficin au sujet de l'amour qui statufie. L'Amour divin privilégié par le philosophe s'inscrit dans un processus de purification et d'exclusion des sens les uns par rapport aux autres. Seuls les sens de la vue et de l'ouïe peuvent nous guider vers la beauté véritable. La vue elle-même devient le lieu d'une épiphanie, qui la métamorphose en vision contemplative, c'est-à-dire en un paradoxal sens de l'insensible, porteur d'une vision de l'invisible. Cette transformation passe par la métaphore de la pétrification amoureuse qui, tout à la fois, rend raison de l'idolâtrie de l'amant et prépare le terrain à la purification de la sensibilité¹⁷⁸⁸. Le modèle de l'artiste qui se développe en revanche dans le sillage de la théorie albertienne met en avant la nature prodigieuse de l'artiste, capable d'investir le sensible de la matière inerte jusqu'à lui donner vie. Cette opposition passe par la reconnaissance implicite d'une sensibilité totale, faite de liens multiples, ouverte aux connotations sensuelles. Dans cette perspective, le nu féminin ne peut que favoriser le génie sensible et sensuel de l'artiste-Pygmalion. Plus particulièrement, le dispositif érotique du sommeil permet à ce nouveau satyre de mettre à l'épreuve la force d'éveil propre à la peinture. Mais il s'agit alors d'un satyre déplacé, travaillant la

1784 Ovide, *Les Métamorphoses*, traduit du latin par Joseph Chamonard, Paris, Garnier-Frères, 1966, L. X, v. 235-300, pp 260-261.

1785 De même, le *Songe de Poliphile* s'achève par les noces de Poliphile et Polia, célébration païenne présidée par une prêtresse de Vénus, ultime songe précédant l'adieu de Polia et le réveil de Poliphile.

1786 Ovide, *op. cit.*, p. 261.

1787 M. Ruvoldt, *op. cit.*, pp. 112-114. Nous traduisons et résumons. En revanche, l'idée selon laquelle l'image séparerait les réponses possibles en attribuant au satyre la sensation, au spectateur l'élévation spirituelle, nous semble réduire la portée des analyses par ailleurs très convaincantes de Ruvoldt. Elle pose le problème de la nature même de la quête de Poliphile, sujet à débats. Nous la laissons donc de côté.

1788 Cette opposition schématique ne doit pourtant pas être durcie au risque de créer un contre-sens, puisque la contemplation bienheureuse décrite par Ficin dans la *Théologie platonicienne* et annoncée par certaines touches dans le *De Amore*, ressuscite les sens inférieurs à travers la métaphore du parfum et de la saveur divines.

peinture par le jeu de la « pulsion scopique » et de la sublimation. Nous ouvrons ici une perspective qui mériterait une exploration beaucoup plus vaste et détaillée que ne le permet notre recherche. Mais ce jeu, introduit dans le devenir pulsionnel par ce que Freud appelle la « sublimation » libidinale, invite à la nuance. Si le *Souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* mettait en rapport l'œuvre de l'artiste, dans ses motifs les plus inattendus, avec ses complexes pulsionnels, l'étude des Vénus et des nymphes endormies, qu'elles soient *lascives* ou plus délicatement ambiguës, montre que l'artiste œuvre pour ainsi dire « à découvert ». Les textes qui entretiennent cette réflexion sur les rapports de l'art au vivant, au sensible et au sensuel, renouvellent un *topos*, un lieu commun antique, lié aux capacités illusionnistes de l'artiste. Avec un plaisir conscient, l'artiste interprète tour à tour dans sa peinture les rôles du satyre et de Poliphile, comme celui de Pygmalion.¹⁷⁸⁹

c. Limites de l'érotisme léthargique

En guise de conclusion, nous pouvons observer les deux tendances-limites qui cernent les contours de ce dispositif érotique du sommeil. Un tel dispositif peut être défini comme l'agencement fondamental propre à certaines compositions artistiques et visuelles – dessins, gravures, peintures, vitraux, etc. – qui passe par une figure (solitaire ou non) que le sommeil érotise en déployant son corps (abandon), en dévoilant ses charmes (mise à nu) et en l'exposant aux préliminaires de la sujétion (horizon). Cet agencement interne à la composition se redouble d'un agencement final extérieur. Le dispositif artistique vise à produire un plaisir esthétique mélangé, ambigu, dont le caractère mêlé se raffine et s'intensifie d'autant plus qu'il révèle la nature géniale de l'artiste. La figure de la dormeuse est bien plus qu'un « motif », appartenant comme le soutient Kenneth Clark à cette « forme d'art » que serait « le Nu ». Elle répond à l'exigence finale de l'art, notamment pictural, qui consiste à « créer » à partir d'une matière inerte. La dormeuse ainsi figurée, capable d'émouvoir les plus insensibles et même les pierres, incarne tout particulièrement cette force sensible et sensuelle d'éveil propre à l'art.

Dans un tel dispositif, comme nous l'avons remarqué, le corps de la dormeuse est mis en lumière au détriment de la tête et du visage. Cette caractéristique témoigne des limites du dispositif. En effet, l'anonymat de la dormeuse converge, selon une sorte de tropisme érotique, avec la figure d'une femme sans regard (paupières closes), sans visage (inexpressive) et finalement sans tête. Non pas que la tête soit effectivement tranchée, mais elle tend à s'évanouir, en retrait du corps déployé – ainsi dans la *Bacchanale des Andriens* du Titien (ill. 413), dans *L'Enfance de Bacchus* et la *Nymphe surprise par un satyre* de Poussin (ill. 415-416). Les traits du visage glissent dans l'ombre chez les dormeuses lascives de Carracci (ill. 427-429). Dans la gravure de Caraglio (ill. 430), la tête d'Hersé est diminuée par un effet de perspective et supplantée par la vue macroscopique de son sexe, au premier plan. Pour la punir d'avoir manqué à sa promesse¹⁷⁹⁰, Mercure pétrifie Aglauros sur le seuil

1789 Dans son article sur les veilleurs de Picasso, Leo Steinberg interroge le déséquilibre du masculin et du féminin qui structure la peinture traditionnelle des dormeuses, notamment celle des nymphes surprises par des satyres. Picasso dans sa variation obstinée sur ce motif s'achemine vers l'affirmation d'un équilibre où le Minotaure se prête à l'alternance du rôle de l'agresseur et de la victime. Les sommeils de l'homme-artiste-en-Minotaure et de la femme-modèle-*khore* ne sont plus menacés l'un par l'autre (ou pris dans ce jeu délicieux de la menace) mais « veillés », à tour de rôle. Cf. Léo Steinberg, « les veilleurs du sommeil » (1968) in : *Trois études sur Picasso*, trad. par Jean-Louis Houdebine, Paris, Éd. Carré, 1996.

1790 Celle de lui ouvrir la chambre de sa sœur Hersé, cf. Ovide, *Métamorphoses*, L. II, v. 752-832. La composition de Perino del Vaga, reprise par Caraglio, interprète la suite lacunaire du récit. En effet, après avoir touché de sa baguette et pétrifié la sœur d'Hersé, Aglauros, qui cherchait, rongée par l'Envie, à lui interdire l'entrée de la chambre, Mercure rejoint sa bien-aimée. Mais Ovide nous laisse, pour ainsi dire, sur le pas de la porte. La cloison vue en coupe dans la gravure de Caraglio figure ce passage du seuil et la poursuite du récit érotique, laissé en suspend par Ovide. Le dessin met en avant l'attrait directement sexuel de la belle endormie, cible des regards de Mercure et d'Aglauros. Mercure semble à la fois tourner le visage de l'envieuse dans cette direction et la pétrifier, à travers cette fascination médusante. Nous nous écartons, ici, de l'interprétation proposée par Bette Talvachia, qui suggère que Mercure détourne le visage d'Hersé de cette vision insoutenable et que la composition de la scène modifie la fin du récit d'Ovide. En effet, Ovide n'écrit nulle part que Mercure renonce à Hersé mais procède, selon nous, à une ellipse

de la chambre, le visage tourné devant le sexe offert de sa sœur, que le dieu s'apprête à violer. Cette occultation de la tête – au visage amenuisé par la distance, l'ombre ou la posture¹⁷⁹¹ – tend à réifier le sujet féminin, à le réduire au statut d'objet érotique et sexuel, au rang instrumental de « poupée ». Dans certains cas, assez rares, cette limite est franchie. La poupée retournée sur le dos est mise à mort dans l'*Histoire de Nastagio degli Onesti*, peinte par Botticelli (il. 358). Sa posture étendue sur le sol fait écho à l'exposition du corps féminin par le sommeil. Le visage tourné vers le sol disparaît sous la chevelure déployée, tandis que l'on procède à son éviscération. La frontière est franchie, le corps symboliquement étêté perd son intégrité et sa vénusté ambiguë. L'abandon érotique se retourne en prostration gisante, le dévoilement de l'intime devient ouverture obscène. L'horizontalité subjugué le corps féminin et l'aliène jusqu'au démembrement¹⁷⁹².

Inversement, lorsque la menace féminine pèse sur le corps du dormeur, nous quittons progressivement le dispositif érotique du sommeil. La limite est entamée par l'approche de Psyché, comme nous l'avons vu, saisie au moment de son retournement problématique : la menace de mort passe par une castration symbolique pour se transformer en pulsion sexuelle, en désir érotique.

Dans les représentations de Samson et Dalila, il s'agit encore d'une forme de castration symbolique, puisque le guerrier, atteint à la tête pendant son sommeil, perd sa force surhumaine avec sa chevelure. Le corps du guerrier figure dans une posture d'abandon proche de l'horizontalité féminine, encore plus ou moins vêtu selon les représentations. L'exposition du corps coïncide avec le geste d'atteinte de la femme qui lui coupe, au sommet de la tête, les cheveux – source à la fois surnaturelle et physique de sa force virile et figure déplacée de la castration. Dans les dessins de Mantegna (ill. 432) et d'Altdorfer (ill. 433), la disposition du corps de Samson est analogue. Effondré sur le giron de Dalila, la main gauche appuyée sur la jambe, la tête inclinée en arrière (ill. 432) ou sur le côté (ill. 433), la figure du dormeur se féminise, au moment où sa virilité est menacée. Le lien n'est pas seulement de cause à effet mais se retourne en rapport symptomatique. Le sommeil occasionne le geste fatal de Dalila, mais il rend aussi manifeste la vulnérabilité future du héros, à travers le relâchement efféminé de sa posture. Son abandon érotique et léthargique entre les bras de Dalila apparaît comme le symptôme de sa future perte de vigueur. La peinture du Tintoret (ill. 434) renforce le caractère érotique de la scène en plaçant la figure énervée du héros, lascivement étendue sur le sol, entre les jambes découvertes de Dalila, dont le sein gauche jaillit voluptueusement du décolleté. La castration symbolique de Samson apparaît intimement liée au revers fantasmatique et lacunaire du sexe féminin.

De manière plus étonnante, le corps éployé d'Holopherne¹⁷⁹³ puise à la ligne défaillante du cadavre du Christ dans les déplorations¹⁷⁹⁴ et les représentations de Pietà. Cette forme, comme le soulignait Millard Meiss, apparaît d'ailleurs comme l'une des sources de la Vénus de Giorgione, la plus inattendue sans doute¹⁷⁹⁵. Dans *La Découverte du cadavre d'Holopherne* (ill. 435), Botticelli représente un corps presque nu, déployé à l'horizontale dans un mouvement de cambrure suggestive, les bras abandonnés le long du corps. Mais il s'agit alors d'un corps masculin à la gorge tranchée. Le sang bouillonne encore dans le col ouvert et répand un ruisseau de sang vermillon dans les draps froissés – allusion ambiguë à la nuit que Judith passe avec le général ennemi. Le texte biblique souligne la piété (sinon la chasteté) de Judith mais certains passages demeurent équivoques :

suggestive, à l'origine du dessin de Perino del Vaga. Cf. Bette Talvacchia, *op. cit.*, p. 156-157.

1791 De manière radicale, lorsque la dormeuse est vue de dos – c'est le cas, nous nous en souvenons, pour Psyché, dans la gravure de Caraglio notamment (ill. 342).

1792 Cette peinture, comme nous l'avons déjà vu, sert de fil directeur aux analyses de Didi-Huberman dans *Ouvrir Vénus*.

1793 La peinture de Mantegna, imitant un camée (relief miniature sur pierre précieuse), avait d'ailleurs pour pendant un « Judith et Holopherne ». Judith met à mort l'ennemi d'Israël, tandis que Dalila anéantit l'un de ses héros.

1794 Cf. Notamment *La Déploration du Christ* peinte par Sandro Botticelli entre 1490 et 1492.

1795 Nous nous en souvenons, Millard Meiss reliait ainsi les figures de dormeuses du XVI^e siècle à leurs antécédents formels dans la peinture des Vierges à l'enfant, où le sommeil de Jésus préfigure sa Passion et les figures de Pietà.

Et Judith fut laissée seule dans la tente [*Eratque Judith sola in cubiculo*] avec Holopherne effondré sur son lit [*porro Holofernis iacebat in lecto*], noyé dans son vin [*nimia ebrietate sopitus*].¹⁷⁹⁶

À la fin de l'histoire, l'héroïne s'exclame devant son peuple :

Voici la tête d'Holopherne, le général en chef de l'armée d'Assur, et voici la draperie sous laquelle il gisait dans son ivresse [*et ecce conopoeum*¹⁷⁹⁷ *illius, in quo recumbebat in ebrietate sua*] ! Le Seigneur l'a frappé par la main d'une femme [*ubi per manum feminae percussit illum Dominus, Deus noster*] ! Vive le Seigneur ! [*Vivit autem ipse Dominus*] car son ange m'a gardée tandis que j'allais (vers Holopherne), durant mon séjour et dans mon retour [*quoniam custodivit me angelus eius et hinc euntem et ibi commorantem et inde huc revertentem*].

Le Seigneur n'a pas permis que (moi, sa servante) je fusse souillée [*et non permisit me, ancillam suam, Dominus coinquinari*], mais il m'a fait revenir parmi vous, sans tache [*sed sine pollutione peccati revocavit me vobis*], joyeuse de sa victoire, de mon évasion et de votre libération.¹⁷⁹⁸

Mais sur ce point, comme le souligne Marc de Launay, le récit biblique et l'évolution iconographique tendent peu à peu à se désolidariser jusqu'à isoler cette scène violente, à la fois érotique et cruelle, et individualiser la figure de Judith (dont le nom et le lignage font, dans le texte, une incarnation du peuple juif). L'œuvre de Botticelli, qui reviendra plusieurs fois sur la figure de Judith, forme l'un des jalons de cette histoire. La découverte du corps d'Holopherne faisait certainement partie d'un ensemble complété par *Le Retour de Judith à Béthulie* (ill. 440). L'instant du meurtre n'est pas représenté directement, mais seulement par les événements qui lui succèdent, de chaque côté du champ de guerre. Dans la tente d'Holopherne, le corps git, mort et mutilé. Sans « chef à leur tête », les Assyriens effrayés sont promis à une défaite certaine, que suggère la bataille et la fuite des cavaliers, à l'arrière-plan du *Retour de Judith à Béthulie*. Judith n'est donc pas représentée dans l'acte de la décollation¹⁷⁹⁹ et sa mise ne trahit aucun désordre luxurieux. D'un air mélancolique, elle tient d'une main le cimenterre sans tache, de l'autre un rameau d'olivier – signe d'une paix que seul permet, semble-t-il, le tyrannicide – et se tourne vers sa suivante qui porte sur sa propre tête le panier, avec la tête d'Holopherne enveloppée dans un linge. En un sens, Judith participe à l'action sans en être seule responsable et s'en remet à Dieu. Pourtant la scène qui se joue, peu avant, dans la tente d'Holopherne, ne laisse pas de fasciner. Par sa torsion, le corps nu évoque à la fois les élans du désir et les affres de la mort. Le drapé ne recouvre pas seulement son entrejambe d'un voile de pudeur, il figure, par les plis d'ombre qui le traverse, l'envers castrateur et mortifère d'un sommeil qui expose et féminise le guerrier jusqu'à permettre sa décapitation.

Non sans raisons, Georges Didi-Huberman compare ce nu masculin, quoique sanguinolent et décapité, au dieu Mars, sensuellement endormi dans le célèbre tableau de Botticelli, *Vénus et Mars* (ill. 436)¹⁸⁰⁰. L'œuvre semble d'ailleurs inverser, de manière décisive, le dispositif érotique et

1796 Livre de Judith 13, 2, Jérusalem, p. 562 & Vulgate, vol. II part B, p. 1720.

1797 Moustiquaire, tenture, pavillon.

1798 Livre de Judith 13, 15-16, Jérusalem, p. 562 (note a) & Vulgate, vol. II part B (Judith 13, 19-21), pp. 1722-1724.

Cette exclamation est équivoque, elle peut tout autant signifier la chasteté de Judith durant cette nuit que l'usage de ses charmes pour une « noble » cause. C'est ce que souligne Marc de Launay dans son essai, « Décapitation et circoncision » : le caractère problématique du Livre de Judith tient à cette possible lecture, peu satisfaisante moralement, selon laquelle « la fin justifie les moyens ». En outre, chaste ou non, Judith fait un usage trompeur de sa beauté, ce qui permettra son association avec la figure d'Ève (chez Hans Baldung Grien notamment). À rebours des traditions, le récit biblique ne donne pas de nouvel époux, et aucune descendance, à cette veuve, pourtant non seulement héroïque, mais belle et attirante.

1799 Coup porté, avec le cimenterre d'Holopherne, sur son cou, à deux reprises, en saisissant sa chevelure, selon le détail du texte biblique. Ce sera précisément le moment choisi par le Caravage et Artemisia Gentileschi.

1800 G. Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 62 : « Pensons d'abord au cadavre d'Holopherne [...] : son cou tranché nous « regarde » au premier plan du tableau comme une chose – ou une absence de chose – sanglante et monstrueuse, tout

léthargique, tel que nous l'avons dessiné. En effet, Vénus est certes allongée, dans cette peinture, face son amant, mais elle repose entièrement vêtue d'une robe riche, blanche et dorée, tandis que son compagnon, dévêtu, renverse en arrière son buste nu, un mince drapé ceignant ses hanches et dissimulant son sexe. En outre, Vénus, bien éveillée, pose un regard appuyé sur Mars, profondément endormi. L'on retrouve le chromatisme blanc et rouge, propre au lit de la déesse. L'œuvre, commandée par la famille Vespucci, venait à l'origine orner une tête de lit. Sa fonction n'est donc pas seulement érotique mais conjugale. L'iconographie emprunterait à un bas-relief de sarcophage antique, représentant Bacchus et Ariane. Dans la culture florentine de la fin du Quattrocento, l'union de Mars et de Vénus figure la « discordia concors », l'attirance des contraires d'où résulte la naissance de l'harmonie. Il s'agit également d'un éloge de l'amour, victorieux du mal et de la guerre. Ce thème, fameux chez les néoplatoniciens, notamment Marsile Ficin, trouve son origine dans le premier livre du *De Rerum Natura* de Lucrèce (I, 31-40). « Venus genitrix » et « Voluptas », mère de l'ordre et de l'harmonie, source de vie et de paix, la déesse est invoquée par le poète afin de plonger Mars et la guerre dans un sommeil profond. Le dieu des combats est ainsi représenté endormi, vaincu par l'Amour¹⁸⁰¹.

Mais ces références iconographiques délaissent la teneur profondément sensuelle du tableau. Dans son ouvrage sur *Le Détail*, Daniel Arasse y insiste. Non seulement le traditionnel cortège des Amours, entourant Vénus, cède la place à une bande de satyres espiègles et puérils¹⁸⁰², mais les gestes des deux époux trahissent, en le déplaçant, une profonde tension érotique. Par dérision, les satyres – compagnons de Bacchus et figures de la lascivité – se sont emparés des armes du dieu et, non contents de jouer avec sa lance, son casque et son armure, ils en détournent la fonction en embouchant une conque au sommet de la lance pour venir souffler dans les oreilles du dormeur. Mais rien, ni le bruit des jeux et de la conque, ni le bourdonnement des guêpes¹⁸⁰³ autour de l'arbre, ne parvient à tirer Mars de sa puissante torpeur. Prolongeant les analyses de Barolsky¹⁸⁰⁴, Daniel Arasse montre que la main droite du dieu renvoie, par son emplacement et sa forme abaissée, à la fatigue sexuelle. À l'inverse, Vénus, bien éveillée, le regarde en pressant les plis de sa robe, entre le pouce et l'index de la main gauche, de manière à suggérer la forme ombreuse et incurvée d'un sexe féminin. Daniel Arasse parle de « gestuelle érotique déplacée »¹⁸⁰⁵. Dans le droit fil de ces analyses détaillées, Georges Didi-Huberman souligne l'ambiguïté spatiale de l'épée, dont le pommeau apparaît sous le bras gauche de Mars, tenu par son double satyrique, enfantin et rieur¹⁸⁰⁶. Le reste de la lame plonge et disparaît sous le flanc gauche du dieu, à l'intérieur d'un réseau de plis durs, aux angles brisés. Cette mise à mort symbolique et latente prolonge le geste déplacé de la main. La fatigue qui accable Mars, jusqu'à le rendre insensible et sourd au monde environnant, procède d'une « petite mort », néanmoins proche de la grande, comme le montre l'analogie formelle entre le corps

le reste du corps gisant abandonné, nu et sensuel, sur des draps blancs et rouges, en une version pour ainsi dire punie du dieu Mars représenté plus tard en face de Vénus, dans le tableau de Londres ».

1801 Lucrèce, *op. cit.*, (I, 31-40) p. 55 : « Toi seule accordes aux mortels le bonheur de la paix/ puisque le dieu des armes, maître des combats féroces,/ Mars, vient souvent se réfugier sur ton sein,/ vaincu par la blessure éternelle de l'amour./ Il y pose sa belle nuque, puis levant les yeux,/ avide, s'enivre d'amour à ta vue, Déesse,/ et ployé contre toi suspend son souffle à tes lèvres./ Lorsqu'il reposera, enlacé à ton corps sacré,/ fonds-toi en son étreinte et tendrement exhale/ pour les Romains, Grande Vénus, tes prières de paix ». L'idylle et la victoire de Vénus sur Mars sont reprises dans de multiples œuvres littéraires à l'époque, notamment les *Stanze* de Politien (I, 122-126) et *Les Amours de Mars et de Vénus* de Laurent le Magnifique.

1802 Le motif des satyres facétieux trouve sa source dans l'épisode des Noces d'Alexandre et Roxane décrit par Lucien dans son dialogue *Herodotus sive Aetion* (4-6). Pour un inventaire des références iconographiques principales, cf. Ronald Lightbown, *Botticelli*, trad. Jeanne Bouniort, Paris, Ed. Citadelles, 1990, p. 164-170.

1803 Il s'agit également d'un clin d'œil au commanditaire, puisque les guêpes, « vespe » en italien, renvoient au nom de la famille Vespucci. Cf. note précédente.

1804 Cité par Daniel Arasse dans *Le Détail, Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992, 2008, pp. 313-314. Cf. P. Barolsky, *Infinite Jest : Wit and Humour in Italian Renaissance Art*, Londres-Columbia, University of Missouri Press, 1978, pp. 41-44.

1805 D. Arasse, *Le Détail*, éd. cit., p. 314.

1806 G. Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 42.

lourd et impuissant de Mars d'une part (ill. 436), le cadavre d'Holopherne d'autre part (ill. 435). Quelle que soit l'ambiguïté du texte biblique, la main prolongée par les plis du drapé, le corps nu et la cambrure du torse d'Holopherne suggèrent les plaisirs de la nuit. Le corps de l'ennemi d'Israël s'enroule encore dans les torsades écumeuses du drapé comme pris au piège par la beauté de Judith. À nouveau, se fait jour l'idée selon laquelle l'abandon aux voluptés et au sommeil contribue à efféminer la figure masculine et la fait basculer dans le registre inquiétant des castrations symboliques. Le visage de Mars, dans la peinture de Botticelli, s'incline en arrière, pris en tenaille entre la conque et la branche coupée de l'arbre – nouvel élément de « gestuelle érotique déplacée ». La lumière rasante qui l'éclaire met en avant les plis tirés des joues, autour de la bouche, et la ride soucieuse du front. À l'inverse, Vénus tourne un visage lisse et calme vers son partenaire, le regard empreint d'une légère interrogation moqueuse.

Cette scène contrastée a fait l'objet d'une reprise originale, dans le sens du raffinement des références et de la singularité des connotations, par Piero di Cosimo. En effet, son tableau représentant *Vénus, Mars et Amour* (ill. 436) reprend la composition en vis-à-vis et l'atmosphère sensuelle de l'œuvre de Botticelli¹⁸⁰⁷. Mais certains détails viennent en exacerber le propos. Figure explicitement lascive, Vénus repose dans une nudité comparable à celle de son compagnon. Le voile transparent qui serpente autour de son corps vient exalter les charmes de la poitrine, des hanches et du bas-ventre. Les petits Amours jouant à l'arrière-plan reprennent de manière plus conventionnelle les satyres facétieux de Botticelli, tout en venant démembrer symboliquement le corps de Mars, en disloquant les parties de son armure. Ce dernier repose également dans un profond sommeil et la cassure du poignet gauche, de même que l'embout vide de son bras d'acier, évoque sa fatigue sexuelle et son impuissance temporaire. Ces indices masculins font face au curieux compagnon de Vénus et de Cupidon : un lapin à la taille disproportionnée. Cupidon lui caresse le museau de la main droite et semble désigner, comme pour s'en moquer, le dieu endormi à Vénus, en levant vers elle un visage souriant. À la suite de Barolsky, Daniel Arasse a fait la lumière sur l'étrange figure et la taille du lapin, dont le nom latin de « cuniculus » renvoie au « cunnus », c'est-à-dire au sexe, de Vénus et, implicitement, à son appétit insatisfait autant que démesuré¹⁸⁰⁸. Le déplacement du sens érotique sur l'animal explique, par ailleurs, l'erreur significative de Vasari qui, bien que possesseur de l'œuvre, parvient à s'aveugler sur ce détail décisif et interprète le geste de Cupidon comme un signe d'effroi devant la taille du lapin. La colombe et le pigeon qui roucoulent rejouent également, au plan du détail animalier, le contraste de cette union amoureuse. Le papillon, posé sur la cuisse de Vénus, ajoute une pointe d'ironie au décor, puisqu'il s'agit avant tout d'un emblème antique et traditionnel de l'élévation de l'âme¹⁸⁰⁹.

La défaite de Mars intègre donc, de manière indirecte et ironique, les éléments d'une menace castratrice, tout en produisant les bienfaits du repos et de la paix. À l'inverse, l'ellipse de la rencontre érotique entre Judith et Holopherne suggère le moment d'une mort violente, par décapitation. La peinture qu'en fait Michel-Ange, dans l'un des pendentifs de la chapelle Sixtine (ill. 438) unit les deux scènes, séparées par Botticelli (ill. 435 & 442). Encore une fois, le vêtement et les parures (coiffe ornée d'un ruban en croix, richesse des couleurs de la robe) arborés par Judith ne trahissent rien des possibles étreintes nocturnes. D'autre part, si le corps d'Holopherne gît couché sur le lit, dans un jeu de courbes et de contre-courbes non dénué de sensualité, ce dernier surpasse encore la belle Judith de sa taille de géant. Et le profil brun, que les deux femmes s'appêtent à cacher, sur un plateau¹⁸¹⁰, paraît démesuré. En cela, le pendentif de Judith trouve son contrepoint actif dans la lutte de David et Goliath (pendentif peint en vis-à-vis, à l'entrée de la chapelle). Après

1807 Très probablement, le tableau de Piero di Cosimo devait aussi décorer une tête de lit. La fonction en est donc également privée, décorative et conjugale.

1808 D. Arasse, *op. cit.*, p. 314. Daniel Arasse renvoie à P. Barolsky, *op. cit.*, p. 44-46.

1809 Certains commentateurs y voient davantage un emblème de la vanité, mais ces deux références, loin d'être exclusives, peuvent ici se condenser autour de la figure voluptueuse de Vénus. La vanité des plaisirs terrestres s'articule à la question de l'immortalité de l'âme, ici subvertie par l'érotisme exacerbé de la scène.

1810 Cet attribut évoque la figure de Salomé, proche de celle de Judith mais dont la sensualité est bien plus explicite.

avoir renversé le géant avec sa fronde, David, à cheval sur le géant effondré au sol, s'apprête à lui trancher la tête d'un coup de cimeterre – écho à l'histoire de Judith. À la symétrie des silhouettes de Judith et de sa suivante, répond celle des deux corps masculins, celui du garde et celui du général, l'un replié dans le sommeil, l'autre renversé dans la mort, le premier vêtu et couvert par son casque et son bouclier, le second offert entièrement nu, sur un drap blanc, entouré d'un théâtral rideau rouge, marquant le seuil tragique d'une alcôve plongée dans les ténèbres.

Une peinture plus tardive d'Artemisia Gentileschi présente la figure d'une autre héroïne de l'Ancien Testament, séductrice et cruelle comme le fut Judith. Il s'agit de *Yaël et Siséra* (ill. 439). Après la défaite de l'armée de Yabin (opresseur d'Israël), leur commandant, Siséra, trouve refuge chez Yaël, qui lui ouvre sa tente et lui offre du lait, mais profite cruellement de son sommeil pour lui percer le crâne avec l'un des piquets de la tente. Comme dans le cas de Judith, un meurtre est perpétré par la main d'une femme qui sait jouer de ses charmes. Pareillement, mensonge et meurtre, loin d'être sanctionnés par le courroux divin, sont loués par le peuple d'Israël, ainsi libéré de l'oppression. Comme pour certaines peintures de Judith, Artemisia choisit de représenter l'instant qui précède tout juste le meurtre. La main de Yaël, tenant le marteau, est suspendue en l'air, au-dessus du piquet, fermement maintenu sur la tempe du dormeur. Ce dernier, vêtu de riches étoffes, repose en confiance dans le giron de Yaël, bras croisés, la courbe des hanches bien marquée, tandis que son épée, posée à ses pieds, paraît coupée en deux par le bord de la toile. Ici, les allusions aux séductions trompeuses de la femme sont explicites. L'éclat d'une lumière crue fait surgir, avec la même blancheur laiteuse, ses bras meurtriers et son voluptueux décolleté. En outre, la robe jaune vif de Yaël porte la couleur symbolique du peuple juif et de la trahison¹⁸¹¹. La lumière tombe sur le calme profil du guerrier, renforçant le contraste entre ce sommeil, lumineux et serein, et la main ombreuse et mortifère, prête à frapper. L'expression détachée, tranquille et presque souriante de Yaël augmente également l'horreur et la brutalité du geste. L'atmosphère nocturne – sensible à la profonde obscurité dans laquelle baignent les deux corps – marque la scène d'un sceau funèbre. Au corps agenouillé de Yaël, actif et verticalisé par l'élan de la main droite et la masse parallèle d'un pilier, s'oppose la courbe passive du corps étendu de Siséra, déjà endormi et bientôt mort. Le guerrier est doublement menacé par le marteau suspendu, tel une épée de Damoclès, et le giron tentateur, où se perd sa dextre. Loin de se tenir sur la garde de l'épée (et sur ses gardes), sa main disparaît dans le tissu jaune et cascasant. Siséra rejoue en quelque sorte le rôle d'Holopherne sur un mode plus clairement érotisé.

Chez Botticelli, la tête coupée du général assyrien réapparaît, victorieusement brandie par *Judith quittant la tente d'Holopherne*, sur le panneau conservé au Rijksmuseum (ill. 442). L'œuvre est plus tardive que le précédent diptyque et la composition de la toile se distingue par l'isolement actif de Judith. Cette dernière ne partage plus la responsabilité de ses actes, inspirés par Dieu et secondés par « Abras », sa suivante, comme dans le volet des Offices (ill. 441), mais porte, à la hauteur de son propre visage, le chef tranché du général assyrien. Paupières closes et livide, la tête d'Holopherne n'a rien des grimaces hurlantes que peindront plus tard le Caravage et Artemisia Gentileschi. La servante demeure présente sur la droite, mais de taille réduite – visage indéterminé, silhouette évanouissante. Le diptyque de 1470, composé de *La découverte du corps d'Holopherne* (ill. 435) et du *Retour de Judith à Béthulie* (ill. 441), permettait à la composition de répartir et d'opposer, de manière complémentaire, les forces en présence. À la peinture du guerrier sans tête, couché de tout son long un lit maculé de sang, faisait contrepoint le portrait en pied de l'héroïne active et de sa suivante, apportant victoire et paix aux habitants de Béthulie.

Le tableau peint par Botticelli une trentaine d'années plus tard (ill. 442), remplace le rameau d'olivier par la tête tranchée, faisant de l'héroïne une sorte de David au féminin. Cette peinture idéalise l'acte de Judith, présentée presque seule devant la tente (à peine marquée d'un drap rouge), l'épée au poing. Aucune goutte de sang ne vient souiller sa lame, ni même ruisseler de la tête

1811 Mais cette couleur de robe se retrouve aussi bien dans les peintures de saintes (saintes Catherine de Sienne, sainte Cécile et sainte Marie-Madeleine) réalisées par Artemisia Gentileschi, ce qui nuance sans doute sa portée ici.

d'Holopherne sur ses splendides atours. Le visage voilé de Judith renvoie au type allégorique de l'*Humilitas*, telle qu'elle apparaît dans le *Speculum Virginum* (manuscrit du XII^e siècle)¹⁸¹², précisément entourée des figures bibliques de Yaël et de Judith (ill. 440). Les deux jumelles, seulement distinguées par l'inscription de leurs noms et le dessin de leurs attributs (le marteau et l'épée) se tiennent debout autour de leur sœur aînée, *Humilitas*, mettant à mort *Superbia* en lui perçant le flanc d'une lame. La Vertu triomphe ainsi du Vice, tandis que Yaël et Judith marchent sur leurs ennemis, Sisera et Holopherne, le premier endormi (paupières closes, avec le clou dans la tempe), le second ouvrant les yeux et levant la main, comme pour se défendre. La reprise de ce modèle moral médiéval est sensible dans la peinture que Botticelli réalise de Judith, en des temps de crise, religieuse et politique, placés sous le signe de Savonarole. En effet, comme le rappelle Céline Coussy, « à Florence, la chute et l'exil des Médicis en 1494 conduisent à une reconversion de la statue *Judith et Holopherne* de Donatello », autrefois emblématique des libertés républicaines, « protégées » par les Médicis. Cette sculpture « devient le symbole exclusif de la République triomphante sur les tyrans Médicis. Elle est alors déplacée du palais familial au Palazzo Vecchio. Les peintures de Judith par Botticelli au cours de cette période pourraient correspondre à cette association de Judith avec la République de Florence. D'autant que Botticelli soutient la réforme de Savonarole. »¹⁸¹³

En effet, dans la peinture de *Judith quittant la tente d'Holopherne* (ill. 442), l'idéalisation de la figure et la métamorphose du geste de paix en geste d'ostentation guerrière montrent, s'il en était besoin, que le traitement artistique de « Judith et Holopherne » ne peut donner lieu aux généralisations hâtives. Au contraire, cette peinture révèle, par ses écarts, les singularités d'autres toiles¹⁸¹⁴. Figure d'Humilité dans le *Speculum Virginum*, Judith devient, selon les peintres, une figure de la force et du courage féminins, mais aussi de la violence érotique et cruelle¹⁸¹⁵. Par ailleurs, ce thème des pouvoirs de la femme – pouvoir de séduction et pouvoir de mort – se noue avec celui du sommeil et de la vulnérabilité masculine dans d'autres figures bibliques féminines, comme par exemple celles de Yaël et Dalila, dont nous avons montré, à travers certaines œuvres particulières, les points de ressemblance et de clivage, notamment sous l'angle de la sensualité et du sommeil. Autrement dit, Judith, Yaël ou Dalila font littéralement « perdre la tête » au guerrier dont elles endorment la vigilance. « Guillotine douce, le sommeil fait de nous des aspirants acéphales »¹⁸¹⁶. La formule imagée de Jacqueline Risset trouve une profonde résonance dans cette iconographie mêlant érotisme et cruauté.

1812 Céline Coussy, « Le Retour de Judith à Béthulie de Botticelli », *CLIO, Histoire, femmes et sociétés*, n°30, 2009, p.

184 : « Humilité est présentée casquée, portant lance et bouclier, dans son combat allégorique contre Orgueil illustrant la Psychomachia de Prudence ».

1813 C. Coussy, *op. cit.*, p. 192.

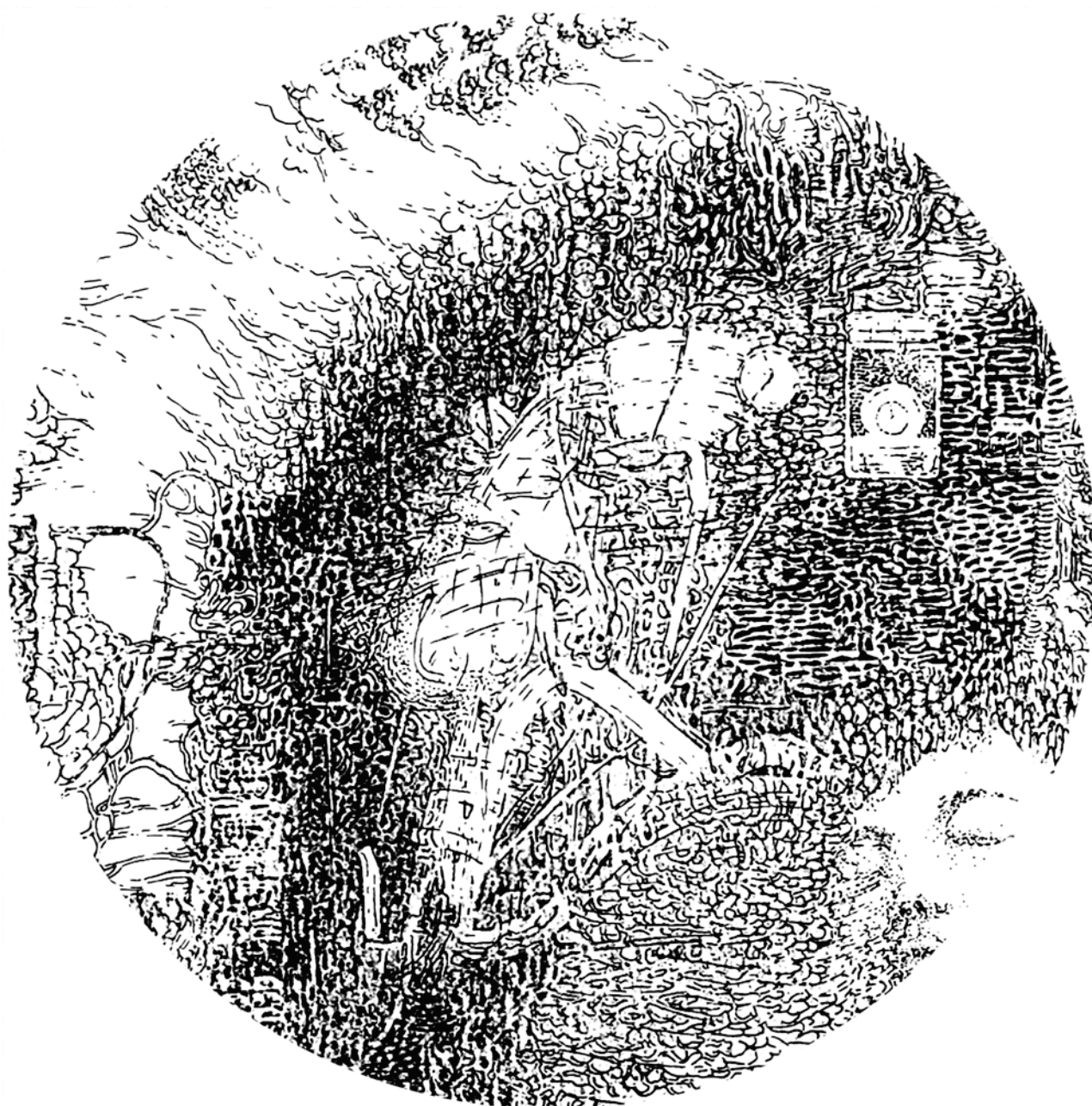
1814 Individualisant davantage la figure de Judith, jouant sur l'ambiguïté du sommeil et de la mort, sur le contraste entre les figures (masculine et féminine, passive et active, molle et guerrière, nue et vêtue, etc.), sur les pouvoirs, séducteur et mortifère, de la femme (nouvelle Ève), sur le symbolisme des couleurs, etc.

1815 Pour une étude fine et nuancée de la question du genre dans l'iconographie de Judith et Holopherne, voir Laura Weight, « Judith et Holopherne, images du vice, images de vertu », dans *Judith et Holopherne*, éd. cit., pp. 83-120. Le thème prendra un éclat dramatique et un relief particulièrement saillant dans les œuvres baroques du Caravage et d'Artemisia Gentileschi. Cf. Caravage, *Judith décapitant Holopherne*, c. 1598, huile sur toile, 145 x 195 cm, Galerie nationale d'art ancien, Rome. L'artiste choisit alors le moment même de la décapitation. Dans ce cas, la composition ne fait plus jouer la métaphore du sommeil, aussi la laissons-nous « de côté ». La nudité de Judith, suggérant les étreintes de la nuit, a d'ailleurs été recouverte d'un voile par le Caravage, comme l'ont montré des analyses radiographiques du tableau. Pour des raisons artistiques et non seulement personnelles, Artemisia Gentileschi est revenue plusieurs fois sur ce thème, ainsi dans *Judith décapitant Holopherne* (tableau daté de 1612-1614, inspiré par celui du Caravage et conservé au musée Capodimonte de Naples), *Judith et sa servante* (tableau réalisé autour de 1618, conservé au Palazzo Pitti de Florence et s'inspirant notamment des peintures de Botticelli, ill. 421-422) et, de nouveau, en 1620, *Judith décapitant Holopherne* (tableau conservé aux Offices de Florence). Cf. L'analyse biographique nuancée et le commentaire artistique qu'en fait Roberto Longhi dans *Gentileschi, père et fille* (1916).

1816 Jacqueline Risset, *Puissances du sommeil*, Paris, Seuil, 1997, p. 90. Le propos de l'auteur s'applique de manière plus générale au naufrage de la conscience et au plaisir de l'abandon.

Ainsi, l'une des frontières du dispositif érotique et léthargique se trouve franchie et transgressée par l'inversion du genre et la violente mise à mort du dormeur. L'autre frontière du dispositif passe par la réification du corps féminin, pur objet de désir, et la dissolution du visage. Renouant avec la figure centrale et cachée du labyrinthe de Giulio Romano, *Le cyclope* d'Odilon Redon (1914) apparaît au seuil de l'Eden qui entoure le corps lumineux de la dormeuse, morceau de chair nue inondée de soleil, tache aveugle opposée à l'œil unique du monstre (ill. 443). Le cyclope est réduit à sa pulsion scopique, l'œil rond au centre de sa *tête sans corps* désire le *corps sans visage* de la dormeuse. Les deux lisières du dispositif érotique du sommeil trouvent une frontière commune dans cette peinture symboliste et onirique du début du XX^e siècle. La vulnérabilité du corps endormi et la proximité apparente du corps endormi avec le cadavre – celle qui rapproche Mars d'Holopherne sous le pinceau de Botticelli, notamment – ouvre la voie à la métaphore du dernier sommeil.

DERNIERS SOMMEILS



PARTIE IV

Quatrième partie

DERNIERS SOMMEILS

« Fais que, pour moy, la Mort ne soit qu'un doux Sommeil,
Où, l'Ame entre tes Bras, et le Corps dans la Poudre,
De l'éternel Matin j'attende le Réveil. »¹⁸¹⁷

« Si c'est un anéantissement de nostre estre,
c'est encore amendement d'entrer en
une longue et paisible nuit. »¹⁸¹⁸



ans la *Novella del Grasso Legnaiuolo*, l'opium mêlé au vin provoque le brutal endormissement du menuisier, sombrant dans la nuit noire des premiers et derniers sommeils. Miroir de son identité manquante, native ou anéantie : « Così dormendo, egli era come morto [En dormant ainsi, le Grasso était comme mort] »¹⁸¹⁹. « Ratti com'un vento [rapides comme le vent] »¹⁸²⁰, les farceurs qui transportent son corps inerte d'un lit à l'autre prennent l'allure héroï-comique des fils de la Nuit florentine. En effet, comme pour l'enterrement du héros Sarpédon¹⁸²¹, c'est bien le corps du Grasso qui est ainsi « rapatrié » dans son lit, et non son âme.

Modernes figures des jumeaux Hypnos et Thanatos, les conjurés sèment le désordre dans la chambre et l'atelier du Grasso, renversant l'ordre du monde et plaçant l'endormi dans l'illusoire entre-deux du rêve et de la mort. Mais qu'advient-il de son âme, dans l'intervalle ? Est-elle éveillée dans le corps d'un autre (celui de Matteo), en train de rêver sa vie présente ou passée (selon la « fantaisie d'ambiguïté »), ou bien gît elle plus profondément encore endormie dans l'ignorance de soi (tel Narcisse adolescent) ?

La métaphore du « dernier sommeil » constitue un *topos*, extrêmement puissant, de notre imaginaire. Elle possède ses héros et ses mythes. C'est d'un sommeil contre-nature et semblable à la mort que s'endort Juliette, après avoir bu la potion du frère Laurent, rouage fatal dans l'engrenage qui conduit les deux amants à ne se retrouver que dans la mort. Le breuvage fait descendre dans ses veines une humeur froide et somnolente, « a cold and drowsy humor »¹⁸²², qui chasse hors du corps souffle et chaleur, fane les roses de ses lèvres et de ses joues, ferme les fenêtres de ses yeux. Un tel sommeil possède l'aspect dur, sombre et glacé de la mort. Promesse de résurrection pour les dormants d'Éphèse, Euthycus et la jeune fille de l'Évangile, ce sommeil devient source d'un tragique malentendu pour Roméo et Juliette. La potion absorbée contredit-elle l'ordre divin autant qu'elle transgresse celui de la nature ? Mort en apparence, le « corps » de Juliette « est endormi dans le tombeau des Capulet »¹⁸²³. Le nom même de « cimetière » dérive du latin « coemeterium »

1817 Laurent Drelincourt (1626-1680), « Prière pour le soir », dernier tercet.

1818 Montaigne, *Essais* III, 12.

1819 Bernardo Giambullari, poème du « Grasso legnaiuolo », in : *Novella del Grasso legnaiuolo*, a cura di A. Lanza, éd. cit., p. 122, strophe 134.

1820 *Ibid.*

1821 Cf. Homère, *Illiade*, Chant XVI, v. 450-457, puis v. 665-685. Sur l'enlèvement du corps de Sarpédon par les « porteurs rapides » que sont Hypnos et Thanatos, cf. Clémence Ramnoux, *La Nuit et les Enfants de la Nuit dans la tradition grecque*, Paris, Flammarion, 1986, pp. 51-52. Transportant le corps et non l'âme de Sarpédon, les fils de la Nuit ne jouent pas à proprement parler le rôle de « psychopompes », comme le souligne Ramnoux.

1822 *Œuvres complètes de Shakespeare*, publiées sous la direction de Pierre Leyris et Henri Evans dans une traduction nouvelle, Paris, Formes et Reflets, 1955, t. 2, *Roméo et Juliette* (IV, 1, v. 96), p. 1068.

1823 *Œuvres complètes de Shakespeare*, éd. citée, *Roméo et Juliette* (V, 1, v. 18), p. 1097 : « Her body sleeps in Capels'

(latinisation du grec κοιμητήριον, « koimeterion »), signifiant « lieu de repos », « dortoir ». Mais tandis que le corps de Juliette dort au tombeau, que devient son âme ? Et celles des morts en général ? Dorment-elles à l'instar des corps ensevelis, ou bien sont-elles élevées au Ciel, extatiques¹⁸²⁴ ?

La doctrine ficinienne de la « vacatio mentis », nous l'avons observé, voit dans le sommeil une mort temporaire, où l'âme s'évade d'un corps gisant sur terre pour rejoindre, plus ou moins haut, sa patrie céleste et s'ouvrir aux inspirations divines des songes, des visions et des prophéties. Dans le sillage de Ficin, Henri Corneille Agrippa consacre un chapitre de sa *Magie Naturelle* à la résurrection des morts qu'il rapproche des longs sommeils et du phénomène du jeûne¹⁸²⁵. Il précise que « les âmes des moribonds [*moribundas animas*] doivent se tenir près du corps [*in coporibus suis latere*] qu'elles viennent de quitter, dans une profonde extase [*vehementioribus extasibus*] sans possibilité d'action physique [*ab omni corporea actione solutas*] »¹⁸²⁶. Et ce, pendant un certain laps de temps après la mort, si bien que les onguents et incantations de certains mages permettent de les ranimer, c'est-à-dire de faire redescendre l'âme dans le corps, autour duquel celle-ci reste un moment suspendue. C'est pourquoi, « la vie, les sens, le mouvement peuvent quitter le corps et l'homme peut ne pas être mort mais rester inanimé [*sed iaceat exanimis*], comme mort [*tanquam mortuus*], pendant un temps parfois très long [*per diuturnum tempus*] »¹⁸²⁷. Cet état, que nous appellerions aujourd'hui « coma », s'apparente pour l'auteur à la dormition des saints¹⁸²⁸ et à l'hibernation de certains animaux comme les loirs, les crocodiles et certains serpents. L'infime et radicale distinction séparant ces états léthargiques de la mort tient apparemment à l'aspect du corps : intègre, non corrompu¹⁸²⁹. Corneille Agrippa cherche en vain à éclairer les causes de ces longs sommeils, extraordinaires et proches de la mort. Ils peuvent « aussi bien arriver à un homme qui a bu un poison quelconque [*potione aliqua venefica*], qui est atteint de quelque torpeur malade [*aegritudine soporifera*] ou qui est endormi par la peur [*meticuloso quodam sopore*] »¹⁸³⁰.

Dès lors, l'analogie du sommeil et de la mort englobe la conception chrétienne de la mort terrestre et de la résurrection, mais elle la dépasse également. En effet, le sommeil quotidien possède déjà la dimension mystérieuse, inquiétante ou initiatique, d'une image de la mort. Socrate comparait ainsi la mort à une mystérieuse alternative, passage vers l'outre-monde des champs

monument, / And her immortal part with angels lives » (V, 1, v. 18-19).

1824 Et sous quelle forme ? Pensons aux figures enfantines des ressuscités, emportés au ciel dans un linge par les anges, dans l'iconographie du « sommeil des justes » (sur la tenture de l'Apocalypse, par exemple, cf. ill. 86) ou bien à l'assemblée des élus, représentée par vingt-quatre vieillards dans l'Apocalypse (cf. I^e pièce, 4^e scène de la *Tapiserie de l'Apocalypse*, « Dieu en majesté »). Sur la figuration du Jugement dernier dans l'art roman, cf. M. Schapiro, *La sculpture de Moissac*, Paris, Flammarion, 1987, pp. 77-105 (notamment sur la question de la joie des bienheureux et l'expression du sourire, pp. 97-100).

1825 Cornelius Agrippa, *De Occulta Philosophia, Libri Tres*, ed. by V. Perrone Compagni, Leiden / New York / Köln, E. J. Brill, 1992, L. I, cap. LVIII, pp. 206-210 : *De mortuorum reviviscentia, de longaeva dormitione atque inedia*. Pour la traduction française, cf. Henri Corneille Agrippa, *Les Trois Livres de la Philosophie Occulte ou Magie, t. I La Magie Naturelle*, trad. par Jean Servier, Paris, Berg International Éditeurs, 1982, chap. LVIII « La résurrection des morts, les longs sommeils et le jeûne », pp. 167-171.

1826 Henri Corneille Agrippa, *op. cit.*, p. 168. Cf. texte latin original, C. Agrippa, *De Occulta Philosophia*, ed. cit., p. 208, l. 5-7. L'âme du mourant est donc violemment arrachée au corps : quoique proche de lui, suspendue à ses côtés, elle est déliée [*soluta*] de toute action corporelle.

1827 Henri Corneille Agrippa, *op. cit.*, p. 169. Cf. C. Agrippa, *De Occulta Philosophia*, éd. cit., p. 208, l. 7-10.

1828 Henri Corneille Agrippa cite l'exemple des dormants d'Éphèse qu'il met sur le même plan que la légende d'Épiménide le Gnostique (endormi pendant 57 ans dans une caverne avant de prophétiser, au VII^e siècle av. J.-C.), l'histoire du paysan fatigué, endormi dans une meule de foin pendant l'hiver, et celle des dormants norvégiens, aux corps intacts comme ceux d'Éphèse.

1829 Seule exception, le corps de Lazare traditionnellement représenté en cadavre déjà putréfié, en voie de décomposition.

1830 Henri Corneille Agrippa, *op. cit.*, p. 170. Cf. C. Agrippa, *De Occulta Philosophia*, éd. cit., p. 209, l. 28-30. L'on peut choisir de traduire autrement ce passage : *meticuloso sopore*, « plongé dans une torpeur effrayante », mis sur le même plan que la maladie soporifique [*aegritudine soporifera seu meticuloso quodam sopore*]. La liste serait alors celle des dérèglements soporifiques dus à des causes externes et matérielles.

élyséens ou bien radical anéantissement. Or, dans ce dernier cas, la mort ne devrait pas plus nous terrifier que ne le fait, chaque nuit, la venue du sommeil. Au contraire même, comme le souligne Montaigne en commentant ce passage de *L'Apologie de Socrate* : « Nous ne sentons rien de plus doux en la vie qu'un repos et sommeil tranquille et profond, sans songes ». Rappelons-nous la fable de *Cléobis et Biton* : un tel sommeil constitue pour les Anciens le plus grand bonheur que les dieux puissent accorder aux humains.

La fraternité d'Hypnos et Thanatos que chantent Hésiode et Homère, resurgit dans les écrits des mythographes humanistes et renaissants, donnant lieu à plusieurs représentations allégoriques. Mais la gémellité du Sommeil et de la Mort dépasse le cadre précis d'un thème iconographique. Il y va plus largement d'une équivoque sensible et d'un défi relevé par les arts visuels. Comment peindre un dormeur sans que l'inertie, la pesanteur et l'insensibilité qui enveloppent tous ses membres ne prennent l'aspect cadavérique de la mort ? Ou bien, au contraire, comment ôter l'impression de vie à l'image d'un homme qui vient de mourir ? La question esthétique de la différence entre le cadavre et le corps endormi paraît se poser tardivement dans les traités artistiques, notamment au sujet de la peinture. Il faut, semble-t-il, attendre Diderot pour trouver le problème constitué à la manière d'un *topos*. Pourtant cet enjeu artistique apparaît, en creux, à l'intérieur de la question, plus large, de la représentation de la mort. Et les artistes eux-mêmes en ont travaillé la figure ambiguë.

Plus particulièrement, l'art funéraire s'enracine de longue date dans la métaphore du dernier sommeil. Dans cette perspective eschatologique et chrétienne, la mort prend la forme d'un long repos dont la résurrection, au jour du Jugement dernier, constitue l'ultime réveil, longtemps attendu. N'est-ce pas ce repos que figurent les traditionnels gisants de pierre ? Et pourtant, les gisants du Haut Moyen Âge, bien qu'étendus sur le sol, se dressent à la verticale, les yeux grands ouverts et les mains actives : en prière ou bien tenant le sceptre, la crosse ou l'épée. Quel est ce repos si différent du sommeil ? L'analogie du sommeil et de la mort demande à être interrogée à l'aune de l'art funéraire et de son évolution à l'époque de la Renaissance. Il nous faudra revenir sur la distinction du repos et du sommeil, annoncée dans notre prélude.

Dans ce cadre rituel et social, la visée morale de la métaphore léthargique semble être de rassurer et de consoler. L'angoisse de la mort, son étrangeté bouleversante lorsqu'il s'agit de la mort d'autrui, sont en quelque sorte atténuées par l'image, plus douce et familière, du sommeil. Mais s'agit-il seulement d'un euphémisme consolateur ou le sommeil peut-il réellement nous apprendre quelque chose de la mort ? La proximité du sommeil avec la mort est-elle seulement métaphorique ? L'analogie mise en œuvre par certains tombeaux de la Renaissance cherche apparemment à consoler et à rassurer ceux qui restent en donnant de la mort une image sereine et idéalisée. C'est précisément ce type d'analogie que Montaigne réfute dans ses *Essais*, sans pour autant dévaluer « l'approche » léthargique.

La critique montaignienne se place alors au plan individuel d'une mort progressive, un mourir qui ne fait qu'un avec la vie entière. Au contraire des théologiens, Montaigne laisse de côté la question de l'état intermédiaire de l'âme, entre l'instant de la mort et le Jugement dernier. Traditionnellement, l'âme repose ainsi jusqu'au dernier jour. Mais encore une fois, de quel repos s'agit-il ? Certains théologiens réformistes, Luther au premier chef, renouvellent l'image ancienne du repos à travers l'idée d'un sommeil profond et sans rêves, nuit noire qui semble étrangement proche de la mort. Pour Luther, le paradigme léthargique permet de couper court aux vellétés théoriques et pratiques de se mettre en rapport avec le monde des morts. Inconnaissable, inconscient et insensible comme l'est un sommeil profond et sans rêves, l'état intermédiaire n'est susceptible selon lui d'aucun savoir positif ni commerce spirituel. Il est radicalement séparé du monde des vivants. N'est-ce pas là, pourtant, le signe d'un anéantissement de l'âme ? Les effets de la métaphore se déplacent avec son destinataire. S'agit-il de parler à « ceux qui restent » ou bien aux chrétiens qui se préparent à mourir ? De même, la métaphore décrit-elle la mort comme processus ou comme instant ? Comme horizon ou comme deuil ?

Que les enjeux soient artistiques, moraux ou théologiques, la métaphore du dernier sommeil paraît intrinsèquement équivoque. La peinture d'un cadavre peut suggérer, volontairement ou non, celle d'un corps endormi. Inversement, le dessin d'une dormeuse, lascivement étendue, peut faire surgir la menace terrifiante et sarcastique de la mort. Ainsi dans la gravure de Sebald Beham (ill. 444), « l'heure est venue » pour l'indécente endormie, surprise au milieu d'une vie de débauche et d'oisiveté¹⁸³¹. La métaphore du sommeil de l'âme, nuit noire et sans rêve, paisible et profonde, permet en revanche d'adoucir les contours d'un anéantissement, où l'âme glisse dans une douce inconscience et se perd sans retour, tandis que le corps se désassemble et se métamorphose. Dans ce cas, les caractéristiques léthargiques d'inconscience et d'insensibilité relatives, portées à l'absolu, servent à apprivoiser l'angoisse de l'anéantissement. Pourtant, la même métaphore peut servir à fonder la croyance inverse et susciter, plus que l'espoir, la confiance en la résurrection, à travers la réversibilité quotidienne de l'endormissement et du réveil.

1831 La scène érotique offre une variation macabre de la visite d'Eros à Psyché.

L'analogie du sommeil et de la mort : variantes, limites et portée.

« Siccome una giornata bene spesa dà lieto dormire
così una vita bene usata dà lieto morire »¹⁸³²

« Rien n'est plus différent que le somme et la mort,
Combien qu'ils soient issus de même parentage ;
L'un profite beaucoup, l'autre fait grand dommage,
De l'un on veut l'effet, de l'autre on craint l'effort. »¹⁸³³

1. Gémellité du sommeil et de la mort

a. Hypnos & Thanatos

Avant de devenir un problème artistique, à la fois technique et esthétique, l'analogie entre la mort et le sommeil, *a fortiori* celle qui rapproche le cadavre du dormeur, s'enracine dans la gémellité mythologique et allégorique des enfants de la Nuit : Hypnos et Thanatos.

À ce sujet, comme le montre Clémence Ramnoux, plusieurs traditions cohabitent dans la haute Antiquité grecque, en particulier celle d'Homère et d'Hésiode. Fils jumeaux de la Nuit, Hypnos et Thanatos sont les descendants du Chaos originel. Dans l'*Iliade*, Homère fait intervenir Hypnos à plusieurs reprises, notamment lors de l'enterrement de Sarpédon¹⁸³⁴. Les vers d'Homère tendent à égaliser les figures jumelles de la Mort et du Sommeil : maternellement apparentés, ils possèdent des effets similaires. Dans cette épopée, « il n'est pas plus difficile de mourir que de s'endormir après une journée de fatigue et de peine : le Sommeil est dit alors un *délieur de membres* »¹⁸³⁵. Comme l'Amour, la Nuit – mère du Sommeil et de la Mort – possède une supériorité absolue sur toutes les autres puissances, elle est ainsi appelée « Nuit dompteuse des dieux et des hommes »¹⁸³⁶. Dans la *Théogonie*, en revanche, Hésiode différencie davantage entre les deux frères¹⁸³⁷. Suivant en cela un imaginaire plus populaire, comme le remarque Ramnoux, le mythographe dépeint la Mort brutale, dure comme le fer et l'airain, tandis que le Sommeil est doux comme le miel:

Là les Enfants de la Nuit Obscure possèdent leur maison,
Sommeil et Mort, dieux redoutables...
L'un circule sur terre et sur le large dos de la mer,
Doux et suave pour les hommes.
L'autre avec un cœur de fer, un poumon d'airain,

1832 Leonardo da Vinci, *Scritti Letterari*, Milano, Ledizioni, 2001, § 100. Cf. *Les Carnets de Léonard de Vinci*, introduction, classement et notes par Edward Maccurdy, trad. Louise Servicen, vol. 1, Gallimard, 1942, p 71 (*Tr. Tav. 28 a*) : « Comme une journée bien remplie apporte un paisible sommeil ainsi une vie bien employée apporte une mort paisible ».

1833 Catherine Des Roches (1542-1587), « Antithèse du somme et de la mort », premier quatrain.

1834 Homère, *Iliade*, Chant XVI, v. 450-457, puis v. 665-685. Cf. Clémence Ramnoux, *op. cit.*, pp. 51-52. Pour le héros mort au champ d'honneur, « la Mort est un retour à la Terre de la Patrie auréolée de divinité ». Cf. également *Iliade*, chant XIV, v. 231. Référence donnée par Guy de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane, Dictionnaire d'un langage perdu* (1450-1600), Genève, Droz, 1997, p. 212.

1835 C. Ramnoux, *op. cit.*, p. 54. Cf. également le sommeil d'Ulysse, au chant XIII (v.79-80) de l'*Odyssée* : « Mais déjà sur ses yeux, tombait un doux sommeil, sans sursaut, tout pareil à la paix de la mort » (trad. V. Bérard), passage cité par Christine Pigné dans son article « Hypnos et Thanatos : une association traditionnelle renouvelée à la Renaissance », *L'information littéraire*, 2008/4 Vol. 60, p. 24.

1836 Homère, *Iliade*, v. 258-261, passage cité par C. Ramnoux, *op. cit.*, p. 17.

1837 Hésiode, *Théogonie*, v. 211 sqq., v. 756 sqq.

Sans pitié dans la poitrine : l'homme qu'il a pris
Il le tient bien. On le hait, même chez les immortels ¹⁸³⁸

Ces modèles anciens ont pu inspirer les penseurs et artistes de la Renaissance. C'est le cas, en particulier, pour un troisième modèle iconographique ancien, « celui de la Nuit, Mère ou Nourrice, portant sur les bras un enfant, ou deux enfants jumeaux. On le retrouve à l'époque tardive en Italie, sur des peintures murales, d'où il aurait passé dans les figures de la Renaissance, en relation avec un renouvellement des mystiques païennes. Un modèle ancien est attesté par le témoignage de Pausanias. Il s'agit d'un relief peint sur un coffre votif offert à Olympie »¹⁸³⁹.

En effet, dans le cinquième livre de la *Description de la Grèce*¹⁸⁴⁰, Pausanias décrit le temple d'Héra à Olympie, dans la région d'Elis, et, parmi les trésors de ce temple, le coffre de Cypsélos. Il s'agit d'un objet précieux, fait d'ivoire, d'or et de bois de cèdre, finement décoré en ses divers registres par de nombreuses scènes mythologiques, notamment la figure de la Nuit et de ses enfants. Comme le remarque l'auteur grec dans la section précédente (V, 17, 5), la fonction du coffre originel n'est pas anodine, puisqu'il servit d'abri, selon la légende, au nouveau-né Cypsélos contre ses ennemis. Par la ruse de sa mère qui l'y cacha à sa naissance, le futur tyran de Corinthe échappe à ses adversaires, les Bacchides. Le coffre possède donc une double fonction vitale : il redouble le giron maternel et sert de cachette à l'enfant menacé. En mémoire de ce coffre légendaire, les descendants de Cypsélos firent offrande d'un coffre précieusement ouvragé à Olympie, celui-là même que décrit Pausanias. Le second registre sculpté nous intéresse tout particulièrement. Il est orné d'une femme, tenant sur son bras droit un enfant blanc endormi, et sur l'autre, un enfant noir, semblable à un dormeur : les pieds des deux bambins sont croisés. Les inscriptions explicitent l'identité des deux enfants, Hypnos et Thanatos, avec la Nuit leur nourrice (V, 18, 1)¹⁸⁴¹.

Mais lequel des deux enfants représente la Mort, lequel le Sommeil ? L'*ekphrasis* qu'en donne Pausanias est ambiguë : débat sans fin pour les archéologues. « L'endormi, comme le nom le dit, c'est Hypnos : il porte la robe claire. Thanatos lui ressemble, avec une robe sombre. Ou au contraire : Hypnos est le moins enfoncé dans la dormition, Thanatos, le plus enfoncé. Thanatos porte la robe blanche. On tiendrait alors une figuration grecque de la Mort en blanc. »¹⁸⁴² Au XVI^e siècle, les mythographes et théoriciens de l'art rapportent généralement cette allégorie sans en résoudre l'énigme. Mais, lorsque certains tranchent et précisent les termes de la représentation, alors c'est le noir qui revient à la Mort. En ce sens, le dernier « sommeil » n'en posséderait que l'apparence. C'est la lecture choisie, au milieu du XVI^e siècle, par Annibale Caro. Toutefois, certaines œuvres puisent dans cette équivoque l'élément d'une figuration enrichie.

Ainsi, au milieu du XVII^e siècle, Alessandro Algardi se procure du marbre noir pour sculpter son *Allégorie du Sommeil* (ill. 445). La dureté de cette roche témoigne certes de la virtuosité de l'artiste, mais il ne s'agit pas seulement de susciter l'admiration de son noble commanditaire, Marcantonio Borghèse. L'artiste choisit cette pierre afin d'y tailler, comme dans la manteau de la nuit, une plus parfaite allégorie du sommeil. L'enfant Hypnos emprunte à son jumeau Thanatos la teinte obscure de sa peau. Un loir endormi l'accompagne, animal au sommeil proverbial, avec des bouquets de pavots, fleurs d'opium poussant sur les rives du Léthé et procurant aux vivants et aux morts l'insensibilité, le repos et l'oubli, qu'ils soient de passage ou bien définitifs. Cette sculpture, encadrée par deux amphores de marbre noir – ouvrage de Silvio Calci da Velletri – aux anses en forme de serpents, vint décorer un temps la salle du Sommeil, dans la villa du Pincio, avant de changer d'emplacement. Selon « Bernard de Montfaucon (1722-24), les amphores de Calci ne côtoyaient pas la sculpture seulement dans un but décoratif, mais aussi parce qu'elles invitaient à

1838 Hésiode, *Théogonie* v. 756-766, quatrième interpolation donnée par C. Ramnoux, *op. cit.*, p. 50.

1839 C. Ramnoux, *op. cit.*, pp. 55-56.

1840 Pausanias's *Description of Greece*, translated with a commentary by J. G. Frazer, vol. I, London, Macmillan and Co., 1898, L. V (« Elis »), chap. XVIII, 1. L'*ekphrasis* couvre les chapitres XVII à XIX.

1841 Pausanias, *op. cit.*, p. 263.

1842 C. Ramnoux, *op. cit.*, pp. 55-56.

penser qu'elles contenaient une liqueur soporifique qui, avec l'opium du *putto*, provoquait un sommeil doux et profond »¹⁸⁴³. Ainsi le sommeil de chaque jour sert d'avant-goût au terme de la vie et la paix de l'éternel repos colore de son eau profonde le délassément quotidien et le calme nocturne. Cette analogie, riche d'enseignements, plonge ses racines dans la cosmogonie et les mythes païens, transmis par les compilateurs et commentateurs, médiévaux et renaissants.

Dans son vaste ouvrage mythologique, *Genealogiae deorum gentilium* (1487)¹⁸⁴⁴, Boccace fait office de passeur inventif. La *Généalogie des dieux païens* connaît une immense fortune et les mythographes du XVI^e siècle y puisent encore leurs références. Dans cette œuvre, l'écrivain toscan offre à l'Occident chrétien le portrait antique et fabuleux des enfants de la Nuit, fille, selon lui, de la Terre et non plus du Chaos. La description de chaque figure (généalogie, morphologie et attributs) s'accompagne d'une glose morale et physique. Le couple formé par la Nuit et l'Érèbe donne naissance à plus d'une vingtaine d'enfants, parmi lesquels le Sommeil et la Mort¹⁸⁴⁵. La traduction française (anonyme), imprimée chez Antoine Vérard en 1498-1499 à Paris, introduit certains développements singuliers par rapport au texte latin. Ainsi, au chapitre XXXI, le dieu « Somnus » porte le double nom français de « Sommeil et Dormition ». Dans ce chapitre, Boccace lie entre elles les définitions physiologiques et mythologiques du sommeil. Suivant la définition aristotélicienne, ce dernier rassemble la chaleur à l'intérieur du corps et produit un repos diffus à travers les membres ramollis, fatigués par le labeur. Repos des peines, il est, selon Sénèque, la « meilleure partie de l'humaine vie », tout en ayant pour sœur « la dure et languissante mort »¹⁸⁴⁶. Il s'agit d'un rapport de fraternité, non d'une gémellité, et le chapitre consacré à la mort (chapitre consécutif, XXXII) ne reviendra pas sur ce lien. Le Sommeil et la Mort sont fils et fille de l'Érèbe.

Reprenant les vers de Sénèque, Boccace met l'accent sur la dimension féconde et bienfaisante du sommeil, doux repos et apprentissage de la mort :

Père des choses & port de la vie, repos de la lumière, compagnon de la nuit, qui vient pareil au Roi et au serviteur. Sois plaisant et doux & veille à nourrir l'[homme] lassé. Tu contrains l'humain lignage, craignant la mort, à apprendre la mort longue ¹⁸⁴⁷.

La suite du texte se penche longuement sur le sommeil onirique, la nature polymorphe des songes et la question de leur vérité¹⁸⁴⁸. À l'inverse, dans le chapitre suivant, la Mort apparaît « terrible ». C'est une amère « morsure » – celle du fruit que goûtèrent nos premiers parents, Adam et Ève. Toutefois, Boccace apporte des nuances dans ce portrait, comme précédemment dans celui du Sommeil. Il faut distinguer, rappelle-t-il plusieurs fois (suivant Macrobe, Stace et Servius) entre

1843 Commentaire de Sofia Barchiesi dans *La Galerie Borghèse, ses chefs-d'œuvre*, présentation de Claudia Strinati, introduction d'Anna Coliva, textes de Sofia Barchiesi et Marina Minozzi, Florence, Scala, 2006, p. 91.

1844 Première édition latine parue chez Simone Gabi (dit Bevilacqua) à Vicence.

1845 Lignée à la fois « bien et mal faisante » puisque l'Amour [*Amor*] en est le premier né, suivi de près par la Grâce [*Gratia*], puis par le Labeur [*Labor*], l'Envie [*Invidentia*], la Méfiance [*Metus*], la Douleur [*Dolus*], la Tromperie [*Fraus*], l'Obstination [*Pertinacia*], la Pauvreté [*Egestas*], la Misère [*Miseria*], la Faim [*Fames*], la Plainte ou Lamentation [*Querela*], la Maladie [*Morbus*], la Vieillesse [*Senectus*], la Pâleur [*Pallor*], la Ténèbre [*Tenebra*], le Sommeil [*Somnus*], la Mort [*Mors*], Charon [*Caron*], le Jour [*Dies*], l'Éther [*Aether*]. De manière significative, Boccace nomme un couple (Érèbe et Nuit), là où la *Théogonie* évoque une génération (principalement) maternelle, par scissiparité et non par union sexuelle. À ce sujet et concernant la funeste descendance de la Nuit selon Hésiode, cf. C. Ramnoux, *op. cit.*, pp. 64-72. La généalogie décrite par Boccace s'éloigne d'autant plus fortement de cette cosmogonie qu'elle fait de la Nuit la fille de la Terre (non du Chaos) et lui donne l'Amour pour premier enfant.

1846 Boccace cite l'*Hercule Furieux*, Acte IV, scène II.

1847 Jehan Bocace, *De la généalogie des dieux*, traduction française anonyme, Paris, Antoine Vérard, 1498-1499, fol. 20r. Passage transcrit et modernisé pour l'orthographe.

1848 Boccace reprend la description ovidienne de l'ancre du dieu Sommeil et de ses enfants, Morphée, Icélus/Phobétor et Phantasos (*Métamorphoses* XI, 592-615), la classification des rêves par Macrobe (*Commentaire au songe de Scipion* I, 3, trad. Mireille Armisen-Marchetti, Paris, Les Belles-Lettres, 2001) et la distinction mythologique des deux portes du Sommeil, en corne ou en ivoire (Homère, *Odyssée*, XIX, 562 & Virgile, *Énéide*, VI, 893).

la mort violente et la mort naturelle, entre « Mors » et « Atropos ». En outre, selon l'*Apocalypse* de Jean, la mort n'est pas amère pour les « bienheureux » qui meurent en Dieu. Par cette mention, Boccace évoque le sommeil des justes. Et si la tristesse ne peut être ôtée à ce cruel événement, même lorsqu'il est naturel, le fait de mourir apparaît, dès le début du chapitre, dans la continuité même du vivre. Loin d'attendre le dernier jour, selon la « commune et vulgaire parole », nous mourrons tous les jours « petit à petit », « et tellement que ne l'apercevons point »¹⁸⁴⁹. Autrement dit, la fin du vivre en achève le mourir. Si Boccace ne précise par la nature de ce lien mythologique et fraternel, entre la mort et le sommeil, il donne de ce dieu funèbre un visage quotidien, proche de l'expérience douce et familière du sommeil. Frère et sœur, ces enfants d'Érèbe et de la Nuit ne figurent plus seulement parmi une longue suite de maux, comme dans la *Théogonie* d'Hésiode, mais dans une lignée mélangée, riche en bienfaits et en méfaits. Le Sommeil et la Mort sont les cadets de l'Amour et de la Grâce, mais aussi de la Vieillesse et de la Maladie (entre autres maux). Ils sont les aînés de Charon, l'inferral nocher, mais aussi du Jour et de l'Éther.

Dans leurs recueils mythologiques, Gyraldi, Natale Conti et Vincenzo Cartari puisent parmi les sources antiques, mais aussi chez de nombreux intermédiaires médiévaux, dont Boccace¹⁸⁵⁰. Entre 1548 et 1556, ces auteurs, d'érudition et d'ambition diverses, font paraître trois manuels qui connaîtront une importante fortune littéraire et artistique, le dernier plus encore que les deux autres. Comme le résume Jean Seznec : « Gyrardi, savant philologue, s'attache surtout aux noms (...), Conti se donne pour philosophe, et s'intéresse particulièrement à l'interprétation approfondie des fables ; Cartari est essentiellement un iconographe : sa préoccupation dominante, sinon exclusive, est de décrire les Dieux. »¹⁸⁵¹

Dans son *Histoire des dieux* parue à Bâle en 1548¹⁸⁵², Lilio Gregorio Gyraldi cite Homère et dévoile le lien de fraternité qui unit la Mort [*Mors*], le Sommeil [*Somnus*] et les Songes [*Insomnia*], tous enfants de la Nuit. Natale Conti commente cette fraternelle ressemblance dans les chapitres XII à XIV du troisième Livre de ses *Mythologiae* (1551) – chapitres consacrés respectivement à la Nuit, à la Mort et au Sommeil¹⁸⁵³. Le commentaire prend alors la forme d'un paradoxe tacite. La Nuit, selon l'hymne d'Orphée, apparaît comme la mère des dieux et des hommes, la source de toute vie (chap. XII). Sa funeste engeance est cependant placée sous le signe de l'ignorance, véritable nuit de l'esprit. Le chapitre sur la Mort s'ouvre par une citation d'Homère (*Iliade*, XIV, 231) faisant du Sommeil, le frère de la Mort, et de la Nuit, leur mère et nourrice (chap. XIII). Natale Conti cite également l'*ekphrasis* de Pausanias, sans identifier clairement l'enfant blanc et l'enfant noir, même s'il précise que ce dernier feint de dormir (il pourrait donc s'agir de la Mort). Ce court chapitre met l'accent sur le caractère inévitable de la mort, qu'aucune prière ne peut écarter, mais, dans le même temps, l'auteur souligne la dimension bienfaitrice de l'ultime repos. La mort se présente comme le don d'un dieu omniscient, face aux souffrances, infortunes et chagrins des hommes. Elle offre une calme retraite, une paix très sûre, et libère des maladies comme de la cruauté des tyrans. Égale pour tous, elle s'apparente au sommeil, que le chapitre suivant nommera l'oubli des peines. Seuls les criminels goûtent dans la mort l'amertume des futurs châtements de l'enfer¹⁸⁵⁴. Conti reprend la

1849 Jehan Bocace, *op. cit.*, feuillet XXIV-XXIIr.

1850 C'est la thèse soutenue par Jean Seznec : « S'ils connaissent mieux, et de plus près, les écrivains classiques [...], ils continuent de puiser largement chez les scolastes et les compilateurs de basse époque, Hygin, Servius, Lactantius Placidus, Macrobe, Martianus, Fulgence ; chez les Pères et les Encyclopédistes ; chez Albricus et chez Boccace ; enfin chez des contemporains, et quelquefois des plus suspects. ». Cf. Jean Seznec, *La Survivance des dieux antiques, essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, Paris, Flammarion, 1993, p. 273.

1851 Jean Seznec, *op. cit.*, p. 273.

1852 Lilio Gregorio Gyraldi, *De Deis Gentium varia et multiplex Historia, in qua simul de eorum imaginibus et cognominibus agitur*, Bâle, Oporinus, 1548.

1853 Natale Conti's *Mythologiae*, vol. 1, books I-IV, translated & annotated by John Mulryan & Steven Brown, Arizona Center for Medieval & Renaissance Studies, Tempe, Arizona, 2006, pp. 192-199. Les *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem* paraissent pour la première fois en 1551 (Venise, Alde Manuce).

1854 Natale Conti, *op. cit.*, pp. 194-195.

formule orphique à l'orée du chapitre sur le Sommeil (chap. XIV). Frère de la Mort, le Sommeil enveloppe dieux et mortels de ses ailes obscures et silencieuses. Citant Euripide (*Orestie*, v. 213), l'auteur célèbre la douceur du dieu, souverain « oublié des peines ». Fleuve immobile, silencieux comme l'huile, le Léthé entoure la cité du Sommeil (Lucien, *Une Histoire véritable*, II, 33), ville habitée par les rêves fourbes et menteurs, à l'exception de quelques rares songes véridiques. Léthé, comme la Mort, se révèle être la sœur du Sommeil, puisqu'en dormant nous oublions nos souffrances et notre infortune¹⁸⁵⁵. Ce *leitmotiv* – le repos comme oublié des peines – parcourt les chapitres XIII à XIV, et relie fraternellement Mort et Sommeil. Pourtant la ressemblance ne doit pas induire en erreur. Le sommeil n'est pas seulement l'image et l'avant-goût de la mort, puisqu'il joue un rôle fondamental dans la croissance des plantes et des animaux. Natale Conti montre qu'il s'agit, à travers cette image, de l'action vitale et féconde, jouée par l'humidité nocturne. Celle-ci permet aux énergies diurnes et latentes de se manifester à travers le corps. Nous retrouvons ici la figure implicite de la Nuit, mère et nourrice pour ses deux enfants, l'un endormi, l'autre semblant dormir.

L'*ekphrasis* de Pausanias est reprise par Vincenzo Cartari, dans *Le Imagini de i dei degli Antichi* (1556), au début du passage consacré à la Nuit. Selon Pausanias également, une profonde amitié liait le Sommeil et les Muses, puisque les habitants du pays de Corinthe leur rendaient de communs sacrifices. Évoquant ensemble Hésiode et Homère, Cartari reconnaît dans le sommeil, le frère de la Mort. S'ensuit la description du coffre de Cypselos :

*ove era una femina che teneva su 'l sinistro braccio un fanciullo bianco che dormiva, et un negro su 'l destro che medesimamente dormiva et aveva gli piedi storti, per questo significando la Morte et per quello il Sonno, e la femina era la Notte nutrice di amendui*¹⁸⁵⁶

où était [sculptée] une femme, qui tenait sur son bras gauche un enfant blanc qui dormait, et sur le droit un enfant noir pareillement endormi, avec les pieds tordus¹⁸⁵⁷, signifiant par le second la Mort et par le premier le Sommeil. La femme était la Nuit, nourrice des deux frères.

Étonnamment, Cartari ne distingue plus le sommeil et son apparence, qu'il s'agisse, à travers elle, de l'enfant Sommeil ou de l'enfant Mort. Les deux bambins dorment pareillement, mais la Mort, enfant noir, se distingue par sa couleur et la torsion bizarre de ses pieds. Citant Virgile et Ovide, Cartari ajoute que la Nuit possède deux grandes ailes, noires et tendues, comme en plein vol, étreignant la Terre, ainsi qu'une couronne de pavots. Une foule de songes noirs l'accompagne et d'autres poètes lui attribuent un char à quatre roues, image des quatre parties de la nuit, selon la mesure des soldats et des nochers¹⁸⁵⁸. La déesse à la peau sombre porte une robe luminescente et

1855 De manière plus générale, l'eau apparaît comme l'élément onirique par excellence : Conti cite Homère, Ovide et Lucien. Avec Homère et Virgile, il distingue les portes véridiques ou trompeuses du Sommeil, faites de corne ou d'ivoire, puis évoque brièvement l'ancre du Sommeil ainsi que ses multiples enfants, suivant Ovide. La description du Léthé (L. III, chap. 20) enrichit celle du sommeil. Conti y voit une réflexion sur l'immortalité de l'âme, avant comme après l'existence terrestre, une réflexion mise à la portée du commun par le biais mythologique. L'oubli des peines de l'existence passée, comme celui des joies goûtées dans les champs élyséens, permet aux âmes de poursuivre le cycle de leurs renaissances. L'eau léthéenne agit comme une lente chute dans l'insensibilité et l'amnésie, comme une torpeur enivrante sans laquelle vivre à nouveau serait impossible – la perspective (consciente) d'une répétition des souffrances passées conduisant au désespoir et au suicide. Seul un profond oubli fonde subjectivement le cours des métempsychoses. À sa mesure, l'amnésie relative que procure le sommeil quotidien, « souverain oublié des peines » et frère du Léthé, ne participe-t-elle pas de l'érosion des souffrances passées ? Le réveil opérant à la manière d'une renaissance ? Sans le voile d'ignorance nocturne, serait-il possible de vivre longtemps et, plus encore, heureux ?

1856 Vincenzo Cartari, *Le Imagini de i dei de gli Antichi*, a cura di Ginetta Auzzas, Federica Martignano, Manlio Pastore Stocchi, Paolo Rigo, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1996, p. 293.

1857 Cartari semble ici préciser l'identification des deux enfants par l'usage des déictiques, et l'attribution des pieds tordus à la Mort seule.

1858 Cartari cite alors Boccace qui divise en réalité non seulement la nuit en quatre, mais également et plus minutieusement en sept parties, dans sa *Généalogie des dieux*. L'on retrouve ce portrait allégorique de la Nuit au

parsemée d'étoiles : « così dipinta che rappresenta l'ornamento del cielo » [peinte de façon à représenter l'ornement du ciel]¹⁸⁵⁹. Le Sommeil, représenté pour lui-même, est également pourvu d'ailes qu'il secoue légèrement au-dessus du visage des hommes pour les endormir. Et Cartari de citer les vers de Sénèque, en hommage aux douceurs du Sommeil :

<p><i>O Sonno, almo ristoro a le fatiche De' mortali, de l'animo quiete E del viver uman la miglior parte (...) De la Morte languido fratello Ch'insieme meschi il vero e la bugia (...) Padre di tutto, porto de la vita Riposo de la luce, e de la Notte, Fido compagno, tu non più risguardi Al re ch'al servo ma vieni egualmente A l'uno e a l'altro, ne le stanche membra Placido entrando la stanchezza scacci E a quel che tanto temono i mortali Gli avezzi sì ch'imparono il morire</i></p>	<p>Ô Sommeil, alme¹⁸⁶⁰ ressource pour les fatigues des mortels, repos de l'âme, et de l'existence humaine, la meilleure part, De la Mort languide frère, mêlant la vérité au mensonge Père de tout, port de la vie, Repos de la lumière, et de la Nuit, fidèle compagnon, tu ne fais pas plus de cas du roi que du serviteur, mais vient également pour l'un comme pour l'autre, dans les membres fatigués, ton calme pénétrant chasse la fatigue même, et face à la plus grande crainte des mortels, tu les possèdes de telle sorte qu'ils apprennent ce qu'est mourir.¹⁸⁶¹</p>
---	--

La suite du passage précise le portrait du Sommeil, enveloppé de deux vêtements, l'un blanc, à l'extérieur, l'autre noir, à l'intérieur. Ces deux habits symbolisent le jour et la nuit, pendant lesquels le sommeil produit ses effets. Ce contraste du noir et du blanc reprend l'opposition chromatique des deux jumeaux et la travaille au sein même de l'allégorie du Sommeil. L'enfant blanc revêt à son tour les deux couleurs du Jour et de la Nuit, mais aussi, tacitement, celles du Sommeil et de la Mort. Cette dualité figurait également, plus haut, dans la description du char de la Lune. Citant Boccace, Vincenzo Cartari précise que l'attelage lunaire comprend deux chevaux, l'un noir et l'autre blanc, « perché non solamente appare di notte la Luna, ma si vede anco il dì » [car non seulement la Lune apparaît la nuit, mais on la voit également le jour]¹⁸⁶². Les deux chevaux, noir et blanc, renvoient donc principalement à l'alternance du jour et de la nuit, mais, dans la continuité du passage sur le Sommeil, ce contraste chromatique n'est pas sans faire surgir la paradoxale antithèse des deux

Livre VII du *Trattato dell'arte della pittura* (1584) de Gian Paolo Lomazzo (chap. XXIX) ainsi que celui du Sommeil, dieu ailé suivant le char nocturne avec sa cohorte de songes incertains (citation de Tibulle). Mais Lomazzo précise l'image en donnant pour modèle *La Nuit* sculptée par Michel-Ange, avec *L'Aurore*, dans la sacristie ducale de Florence – et ce bien que la sculpture de la Nuit ne reprenne rien des attributs du mythe allégorique, excepté le bouquet de pavots (absence de char à quatre roues, de robe constellée, d'ailes étendues, de couleur noire et de cohorte onirique) et l'emblème traditionnel de la chouette.

1859 Vincenzo Cartari, *op. cit.*, p. 295.

1860 Nourricier, bienfaisant.

1861 V. Cartari, *op. cit.*, p. 295.

1862 V. Cartari, *op. cit.*, p. 92. Dans l'un des cadres ornant la voûte de la salle des Éléments, à l'intérieur du Palazzo Vecchio de Florence, Giorgio Vasari représente le char de la Lune (c. 1555) et, par contraste dans un autre cadre, celui du soleil. Dans ses *Ragionamenti*, il donne de ce choix chromatique une interprétation physique, certainement inspirée des *Images des dieux* de Cartari. La lune chemine [*camina*] en effet de jour comme de nuit. Ces allégories s'accompagnent des celles du Jour et de la Nuit. Le Jour, sur le point de se lever, « se dégage du sommeil de la Nuit » [*si sveglia e sviluppa dal sonno della notte*]. La Nuit, au contraire « semble dormir dans un grand calme que respecte le char de la Lune » [*par che dorma con gran quiete, che di questa ha cura il carro della Luna*], entourée de masques, d'une lampe à huile, de chouettes, de chauves-souris et de sabliers... Cf. Giorgio Vasari, *Ragionamenti di Palazzo Vecchio/ Entretiens du Palazzo Vecchio*, éd. bilingue, introduction, traduction et notes de Roland Le Mollé, texte établi par Davide Canfora, Paris, Les Belles Lettres, 2007, pp. 18-19.

jumeaux, Hypnos et Thanatos. En outre, l'allégorie du Sommeil possède deux attributs : une corne, instrument par lequel arrivent les songes véridiques¹⁸⁶³ et une baguette, instrument de sa domination sur les mortels¹⁸⁶⁴. La corne diffuse la vapeur des rêves, tandis que la baguette frappe l'esprit et l'accable de sommeil.

La gravure de Bolognino Zaltieri (ill. 446), ornant l'édition de 1581, illustre le texte à la lettre, quoique de manière sélective, tout en proposant aux artistes, premiers destinataires du livre de Cartari, une résumé instantané, une image mémorable et un paradigme allégorique des dieux du Sommeil, de la Nuit et des Enfants de la Nuit. Toutefois, la distinction chromatique du Sommeil et de la Mort n'apparaît pas clairement, ni le teint obscur de la Nuit, ni le détail des pieds tordus ou croisés¹⁸⁶⁵. L'un des enfants dort renversé sur le dos, le second replié sur ses bras croisés. Seul l'emplacement des bras, gauche et droit, permet de distinguer, en l'absence d'opposition chromatique, entre le Sommeil et la Mort. Menu détail néanmoins significatif, la Nuit incline son visage couronné de pavots vers l'enfant aux bras croisés, replié sur son bras droit, c'est-à-dire, si nous suivons la logique du texte, en direction de l'enfant Mort. Par ce délicat ajout du graveur, la Nuit prend le visage inquiet, voire douloureux, d'une mère veillant le dernier sommeil de son petit enfant. Cette figure assise et recueillie contraste fortement avec celle, aérienne et dynamique, du Sommeil, portant corne et baguette à l'approche de la Nuit. Il semble avoir tout juste frappé de son bâton les deux enfants, pris dans le giron maternel. Le vent agite sa tunique et répand dans le ciel, à travers une campagne solitaire, les songes qui sortent en nuage hors de la corne.

La gémellité du Sommeil et de la Mort disparaît, en revanche, dans l'*Iconologia* de Cesare Ripa. Au chapitre sur « les quatre parties du jour »¹⁸⁶⁶, la Nuit est figurée par la reine des enfers, Proserpine. Mère du Sommeil, elle est également couronnée de pavots, mais ne tient plus sur son sein Hypnos et Thanatos. Reprenant l'explication aristotélicienne du sommeil, liée aux vapeurs et refroidissements causés par la digestion, Cesare Ripa glose également la métaphore poétique du sommeil nourricier en un sens physiologique, car la Nuit n'engendre pas seulement le Sommeil, mais « l'entretient en effet et le nourrit »¹⁸⁶⁷. Pourtant la figure allégorique illustrant ce passage, loin de reprendre ces éléments physiologiques et nourriciers, met en exergue l'empire nuisible de la Nuit. Couronnée de pavots soporifiques, elle tient un trident et une torche allumée (ill. 447), signes de « l'empire qu'elle a sur les ténèbres, à travers lesquelles il est impossible d'agir si elles ne sont pas dissipées par la clarté ». Autrement dit, la Nuit poursuit l'activité diurne, à condition de pouvoir éclairer ses ténèbres. Nuisible pour les yeux qui chercheraient par eux-mêmes à vaincre l'obscurité, « Nox » viendrait du verbe latin « nocere » [nuire]. Seul le nom de Proserpine¹⁸⁶⁸ rappelle au lecteur les menaces infernales et mortelles. Le portrait allégorique de la Nuit, en revanche, poursuit négativement celui du Jour, en ses quatre « parties », et s'inscrit dans son champ propre, soumis au double principe d'activité et de visibilité.

Bien que Lomazzo donne pour exemple d'allégorie nocturne, la *Nuit* de Michel-Ange, celle-ci ne saurait puiser au vocabulaire mythologique très précis que proposent Gyraldi, Conti, Cartari et Ripa. De fait, l'œuvre a été réalisée autour des années 1530, bien avant la publication de ces manuels mythographiques et symboliques. En revanche, la décoration de la chambre d'Aurore (1562) par Taddeo Zuccari, dans la Palais Farnèse de Caprarola, paraît s'être directement et fraîchement inspirée de ces textes, puisqu'elle présente, sur la voûte de la chambre, les attelages de

1863 Lorsqu'il s'agit de songes fallacieux, le Sommeil ne porte pas une corne mais une dent d'éléphant, l'ivoire ne permettant pas aux songes d'apparaître clairement aux hommes. Cartari reprend ainsi l'opposition des deux portes du Sommeil, citée plus haut.

1864 La suite du passage donne lieu à une abondante citation d'Ovide (*Métamorphoses* XI, 592-615) depuis l'ancre du Sommeil à sa progéniture onirique, dont émergent les trois figures principales de Morfeo, Fobetore et Fantaso, le premier variant les figures humaines, le second les formes animales et le dernier l'apparence des choses inanimées.

1865 Le pied (voire la jambe) droit de chaque bambin disparaît dans les plis de la robe, et le giron maternel de la Nuit.

1866 Cesare Ripa, *Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les vices sont représentées* (éd. 1643), trad. Jean Baudoin, Paris, Klincksieck, 1987, pp. 176-178, « Les quatre parties du jour ».

1867 Cesare Ripa, *op. cit.*, p. 178.

1868 Le *Matin* renvoie à la figure d'Aurore, le *Midi* à celle de Vénus et le *Soir* à celle de Diane.

la Nuit et de l'Aurore (ill. 448) – la Nuit tenant dans ses bras deux enfants, l'un clair, l'autre sombre¹⁸⁶⁹. Tout deux pendent à son cou, selon une même pose, partiellement symétrique, l'un penché vers la droite, l'autre vers la gauche, sous les grandes ailes sombres de la Nuit. L'un des chevaux de l'attelage semble également plus clair et blanc que l'autre, mais les couleurs sont inversées par rapport aux enfants¹⁸⁷⁰. Un nuage courbe vient séparer le ciel nocturne et constellé d'un ciel bleu plus clair, aux étoiles dispersées, sur lequel se détachent les trois silhouettes de la Lune (couronnée d'un croissant, brandissant arc et flambeau, sur son attelage tiré par deux jeunes vaches, l'une blanche, l'autre brune, selon l'opposition symbolique du Jour et de la Nuit), le Crépuscule (aux deux flambeaux) et Mercure (au casque ailé, tenant bourse et caducée). Ces derniers ouvrent la voie ou bien fuient devant l'attelage de l'Aurore ailée, couronnée de roses, tenant sa torche embrasée au-devant d'un attelage doré, tiré par deux blancs destriers. Une éblouissante clarté lui sert d'écrin, reprenant le chromatisme décrit par Vincenzo Cartari :

Et insomma la describe ognuno come più gli piace, mostrando pure sempre quel colore tra giallo e rosso che spargono per l'aria i primi raggi del Sole [et, en bref, chacun la décrit selon son plus grand plaisir, mais toujours avec cette couleur, entre le jaune et le rouge, qu'ont les premiers rayons du Soleil lorsqu'ils se dispersent dans l'air]¹⁸⁷¹.

L'invention iconographique, ainsi que la disposition, l'attitude et jusqu'aux couleurs de la peinture de Taddeo Zuccaro répondent aux exigences du programme décidé par Annibal Caro, sur ordre du cardinal Farnèse, comme le montre la correspondance entre l'écrivain et l'artiste.¹⁸⁷² Annibal Caro souligne l'originalité de son choix. Il s'agit à la fois de « cose convenienti al loco » [d'un décor adéquat au lieu], l'Allégorie de la Nuit ornant la chambre à coucher du cardinal, et « fuor de l'ordinario » [d'une proposition hors du commun]¹⁸⁷³, ce programme puisant aux sources rénovées de l'érudition mythologique. Reprenant l'*ekphrasis* de Pausanias, Annibal Caro précise l'identification de l'enfant Sommeil et de l'enfant Mort :

Tenga le mani alte, e da l'una un bambino bianco che dorma per significare il Sonno, da l'altra un altro nero che paia dormire e significhi la Morte, perché d'ambidue questi si dice esser madre.

Elle tient ses mains levées, avec dans l'une un enfant blanc qui dort pour signifier le Sommeil, dans l'autre un enfant noir qui semble dormir et signifie la Mort, car, dit-on, la Nuit est la mère du Sommeil et de la Mort.

1869 « Même sujet dans un dessin d'Annibal Carrache (...). Une copie de l'œuvre de Zuccari se voit à la villa Grazioli à Frascati ». Cf. Guy de Tervarent, *op. cit.*, p. 212.

1870 Inversion cohérente, puisqu'ainsi l'enfant blanc, c'est-à-dire le Sommeil, se trouverait associé au cheval noir de la Nuit, tandis que l'enfant noir, c'est-à-dire à dire la Mort, serait associé au Jour. Il s'agirait cependant d'une reprise déplacée de l'attelage que Vincenzo Cartari attribue à la Lune et non spécifiquement à la Nuit.

1871 Vincenzo Cartari, *op. cit.*, p. 86. La carnation de l'Aurore est précisément décrite par Annibal Caro dans sa lettre à Zuccaro – composée de roses, d'or, de pourpre, de rosée et de charmes similaires. L'auteur distingue même entre les trois stades colorés de l'aurore : *alba* [aube], *vermiglia* [vermeille] et *rancia* [orange]. Cf. *Scritti d'Arte del Cinquecento*, tomo III, a cura di Paola Barocchi, Milano/Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1971-1977, p. 2443.

1872 Nous reprenons l'expression employée par Annibal Caro au début de la lettre qu'il adresse « a Messer Tadeo Zuccaro pittore », cf. *Scritti d'Arte del Cinquecento*, tomo III, édition citée, p. 2441. Il s'agit d'une sorte de « division des tâches », propre aux grands cycles maniéristes, basés sur l'érudition historique et mythologique. Dans ce cadre, l'invention revient au savant lettré, la réalisation au peintre virtuose. La fin de la lettre d'Annibal Caro est significative puisqu'il n'accorde aux peintres qu'une originalité capricieuse et sans fondement : les « bizzarrie » des peintres s'opposent aux « invenzioni » des lettrés. Pourtant, la comparaison de la lettre et de la fresque montre que Zuccari ne se contente pas d'obéir au théoricien mais choisit parmi les motifs proposés. Il en retient certains, en ignore d'autres, et en invente sans cultiver la « bizarrerie ». Cf. Jean Sezec, *op. cit.*, p. 349.

1873 *Ibid.*

Sur ce point, nous l'avons vu, le peintre obéit au théoricien, tout en jouant d'un chromatisme plus nuancé : la Mort possède un teint sombre plutôt que la peau littéralement noire. Mais loin de suivre l'ordre préconisé par Annibal Caro, pour l'agencement des attelages, il représente les deux chars de la Nuit et de l'Aurore de face¹⁸⁷⁴. Sans doute, s'agit-il d'un artifice pratique, visant à permettre, comme au théâtre, une meilleure visibilité des personnages. Mais l'effet n'en demeure pas moins étrange puisque l'Aurore et la Nuit semblent sur le point de se rencontrer, telles deux conquérants se disputant le même ciel. De même, loin de présenter la Nuit et son attelage entièrement noirs et opposés à l'Aurore, le peintre choisit la nuance d'une obscurité progressive, venant griser la robe des chevaux et le teint de la déesse ailée. À plus d'un chef, la composition picturale peut surprendre. En effet, le ciel qui surplombe la chambre à coucher semble à la fois nocturne et matinal, à l'approche commune des chars de la Nuit et de l'Aurore.

Comme le montrent Annibal Caro dans sa lettre et Zuccari dans sa fresque, Mercure semble « calarsi dal cielo per infonder sonno » [tomber du ciel pour verser le sommeil], et, « rivolto verso la parte del letto » [tourné du côté du lit], « voler toccare il padiglione con la verga » [vouloir toucher le pavillon de sa baguette]¹⁸⁷⁵. De manière significative, le traditionnel caducée de Mercure, cité plus haut dans la lettre, prend la fonction de fouet ou de baguette, « verga », instrument propre à la domination du Sommeil, selon Vincenzo Cartari. Cette baguette réapparaît d'ailleurs dans la main du dieu Sommeil, représenté sur l'une des parois de la chambre¹⁸⁷⁶. Au centre de la voûte, le Crépuscule sert de pont entre l'Aurore et la Nuit : « come mezzano tra l'Aurora e la Notte ». Suivant le portrait qu'en fait Annibal Caro, il apparaît jeune, ailé¹⁸⁷⁷, portant deux flambeaux : l'un tendu vers la Nuit, l'autre allumé à la torche même de l'Aurore. Le seul dieu qui tourne le dos effectivement au spectateur est Mercure, jouant ici le rôle du dieu Sommeil, puisqu'il frappe de la baguette de son caducée le bout du pavillon, recouvrant le lit du cardinal. Toutes les autres divinités semblent invraisemblablement converger entre elles, la Nuit, le Crépuscule, l'Aurore – la Lune même, bien qu'elle tourne la tête de profil, vers l'Aurore. C'est le moment incertain du Crépuscule qui sert ici de clef-de-voûte, entre nuit et jour, ciel étoilé et jaune safran de l'aurore. Dans cette perspective, l'indistinction gagne les enfants de la Nuit, Hypnos et Thanatos, dont le peintre marque peu la différence chromatique et redouble, au contraire, la gémellité, par la symétrie presque parfaite des poses languides et inclinées.

Paradoxalement, ces manuels mythologiques et iconographiques, destinés avant tout aux artistes, n'inspirent que rarement des compositions picturales précises. Le cycle peint par Taddeo Zuccari ne semble pas avoir fait beaucoup d'émules. En revanche, la gémellité enfantine du Sommeil et de la Nuit, théorisée par les mythographes, peut être mise en correspondance avec une abondante iconographie, celle des vanités jouant du contraste dramatique de l'enfance et de la mort : *Memento mori, homo bulla*¹⁸⁷⁸, etc. Ces publications tardives n'ont pu influencer de manière directe ces iconographies plus anciennes. Mais, nous l'avons vu, l'antique fraternité du Sommeil et de la Mort, sinon leur gémellité, a été transmise de longue date par les auteurs médiévaux, dont Boccace.

1874 Annibal Caro recommande dans sa lettre (*op. cit.*, p. 2445) de représenter l'Aurore de face, émergeant d'une mer calme et limpide, tandis que la Nuit s'enfuit en lui tournant le dos, vers un horizon obscur et couvert de nuages. Les chevaux de la première doivent montrer leurs poitrails, les seconds leurs croupes.

1875 A. Caro, *op. cit.*, p. 2448.

1876 Pour la cohérence de notre propos, nous laissons de côté les autres éléments, fort riches et complexes, du décor conçu par Annibal Caro et réalisé par Taddeo Zuccari. Notons que la lettre décrit, outre les allégories étudiées (Aurore, Nuit, Lune, Mercure, Crépuscule), celles du Sommeil, du Repos (« Quieté ») et de la Vigilance, Tithon et Céphale (liés à l'Aurore), Océan et Atlas (liés à la Nuit), Endymion et Pan (liés à la Lune), l'ancre du Sommeil et sa progéniture (dont Morphée, Icélus et Phantasos), Harpocrate (dieu du silence) et Angerona (déesse du secret), les Lares et Brizo (déesse de l'interprétation des songes), de petites scènes et grotesques liées aux heures de la journée.

1877 Taddeo Zuccari choisit de l'envelopper d'un voile pudique, contrairement à la nudité décrite par Annibal Caro (Cf. A. Caro, *op. cit.*, p. 2449).

1878 Il s'agit d'une expression tirée de l'incipit du *Rerum Rusticarum Libri Tres* de Varron : « quod, ut dicitur, si est homo bulla, eo magis senex » [car, si l'homme est une bulle, comme ils disent, combien davantage est-ce le cas pour le vieil homme]. Cette formule se diffuse dans la culture humaniste à travers les *Adages* d'Erasmus, publiés en 1572.

Dans l'iconographie morale des vanités, cette fraternité païenne se lie aux représentations traditionnelles du sommeil et de la mort du Christ.

b. Enfants endormis, enfants morts

L'œuvre gravé des frères Beham, en particulier celle de Barthel Beham, présente de nombreuses variations sur ce thème (ill. 449, ill. 451-454). Cette production très singulière, propre aux *Kleinmeister* – littéralement, les « petits maîtres », groupe de graveurs de la première moitié du XVI^e siècle¹⁸⁷⁹ –, se caractérise par un format miniature, riche en détails. Ces gravures délicates étaient généralement recherchées et prisées par des collectionneurs cultivés qui les réunissaient en recueils. La composition associe généralement un enfant endormi, appuyé sur un ou plusieurs crâne(s), un sablier, parfois d'autres éléments funèbres ou symboliques, un cercueil par exemple. Mais l'on retrouve également ces motifs dans les peintures de *Vanité* (ill. 450), la statuare (notamment les ivoires, ill. 456) et des gravures de plus grand format (ill. 455). La torche éteinte ou abaissée figure également l'idée de la mort et, dans ce contexte précis, l'idée d'une mort brutale, inattendue. Le sablier marque l'écoulement du temps et symbolise l'aspect éphémère d'une vie à peine commencée. Dans certains cas, la partie haute semble à peine entamée (ill. 450). Plus fréquemment, elle montre un verre presque entièrement évidé (ill. 453-455, 457). En retour, c'est la valeur du sommeil qui s'en trouve altérée : état serein d'une vie pourtant fragile ou bien image de la mort imminente, dernier instant sur le point d'expirer. D'autres sabliers paraissent moins lisibles, plus opaques (ill. 449), sans doute est-ce alors l'objet « sablier » qui vaut pour lui-même, comme symbole et non comme indice de l'écoulement du temps.

Le crâne, parfois accompagné d'ossements, plus ou moins variés, évoque immanquablement la présence de la mort, il rappelle l'univers des transis et la figure d'Adam, dont le crâne orne le pied de la croix, sur le mont Golgotha. Sans visage, sinon celui virtuel du premier homme, le crâne édenté, parfois même rongé, brisé, renvoie l'humanité entière et chacun en particulier à son destin de créature mortelle. L'opposition paroxystique du très jeune corps endormi et du crâne parle d'elle-même. Elle dramatise le sens tragique de toute existence, vouée à la mort dès la naissance. Naître et mourir apparaissent comme les bornes égales, nécessaires et fatidiques, de toute vie. Ce qu'il importe de souligner, c'est davantage la disproportion, la démesure même, introduite entre les corps, celui du mort disparu et celui de l'enfant présent, ainsi que l'effet particulièrement mordant, grinçant, que l'emplacement du crâne et sa fonction suscitent au sein de l'image. En effet, le crâne paraît d'autant plus monstrueux qu'il rend dérisoire et frêle, en comparaison, la petite tête enfantine. Pour comble d'ironie, l'enfant nouveau-né prend généralement appui sur ce crâne pour se reposer. Mieux, il s'en sert souvent comme d'un oreiller pour dormir. Lorsque ce n'est pas le cas, le crâne n'est pas mis à distance, mais en avant. Il donne à voir des aspects difformes, insoupçonnés (ill. 449), à la manière d'une étrange nature morte dont les fruits anatomiques présentent leur morcellement, leur ruine. La *Vanité* gravée par Hieronymus Cock (ill. 455) donne à cette disproportion, exagérée par l'emplacement du crâne au-dessus de l'enfant, la dimension impressionnante d'un véritable triomphe de la mort. L'enfant tient d'ailleurs moins du nourrisson que du petit Hercule – chevelure crespelée, buste athlétique, corps en mouvement – et l'artiste ne l'a pas saisi dans la sérénité d'un calme sommeil, mais bien plutôt dans le dernier soubresaut de l'agonie – les yeux révulsés, les doigts et les orteils nerveux, la bouche crispée sur un cri sans voix.

Les poses du sommeil, ou plutôt du dernier sommeil, puisqu'ici le sommeil s'approche dangereusement de la mort, ces poses donc, varient d'une œuvre à l'autre. Enfants renversés en arrière, étendus sur le côté, allongés sur le dos, assis et penchés sur le côté. Toutefois, ces postures ne possèdent, ici du moins, rien de cette pesanteur, physique ou morale, qui accable et couche sur le ventre, en signe d'épuisement ou de paresse, comme nous l'avons vu dans l'iconographie des apôtres

1879 Production caractérisée par le souci du détail et les sujets en général mythologiques ou vétéro-testamentaires, mais aussi érotiques, les scènes de genre et les vanités.

à Gethsémani. Souvent exposés, et, à cette fin, présentés sur le dos ou de côté, ces petits dormeurs cachent parfois leurs visages, totalement ou partiellement (ill. 450, 453-454). De fait, il ne s'agit pas de portraits individualisés d'enfants morts, mais de représentations à la fois anonymes et emblématiques. Certaines s'accompagnent de formules latines qui soulignent leur valeur, à la fois esthétique et morale, de *memento mori* : « HODIE MI(C)HI CRAS TIBI » (ill. 452, 455) [aujourd'hui, c'est mon tour, demain ce sera le tien], « VIGILATE QUIA NESCITIS DIEM NEQUE HORAM » (ill. 454) [Veillez/Ne dormez pas, car vous ne savez ni le jour, ni même l'heure (de votre mort)]¹⁸⁸⁰.

La gravure de Sadeler (ill. 457) réunit dans une même image l'iconographie de l'enfant endormi, étendu sur un crâne, et celle de l'*homo bulla*, enfant jouant à faire des bulles – autre symbole de la fragilité, du caractère éphémère et de la vanité de l'existence humaine. Le paysage, à l'arrière-plan, se dédouble en conséquence. À gauche, les travaux des champs, avec au loin la présence d'un ange dans une nuée, près de la montagne, et à l'horizon une ville fortifiée. À droite, un arbre chargé de fruits murs, des amphores gorgées de fleurs, roses, lys, jonquilles, etc. Le labeur paysan et l'activité urbaine dialoguent ainsi avec les attraits d'un ailleurs paradisiaque. Les deux enfants, l'un endormi jambes croisées, avec pour toute literie un crâne et un tas de paille, l'autre assis sur un vase élégant, le regard vif, occupé à souffler de grandes bulles, viennent apparemment rejouer la formule latine, inscrite au-dessus du cadre, en la personnifiant : « NASCENTES MORIMUR. MORS REDIVIVA PIIS » [En naissant, nous mourons. La mort est une vie nouvelle pour les hommes pieux]. L'un s'endort, dès la naissance dans la mort, l'autre, bien vivant dans son écrin paradisiaque, joue avec l'image dérisoire de la vie et de la mort. La botte de paille unit la figure du « mort-naissant » à celle du moissonneur au loin : la vie apparaît comme un vain labeur, pourtant nécessaire, et dont le fruit, la moisson, ne fait qu'un avec la mort, qui « fauche » également... Cette botte de paille¹⁸⁸¹ évoque les rituels funéraires, alors pratiqués en Flandres et dans les Provinces-Unies, lorsqu'un nouveau-né ou un enfant en bas-âge venait à mourir. Dans ce cas, le cadavre était posé sur une litière de paille et celle-ci brûlée après les funérailles.¹⁸⁸²

Dans de telles œuvres, le sommeil et l'apparence du sommeil tendent à se confondre, comme c'était le cas pour l'énigmatique relief sculpté du coffre de Cypsélos. La mort est-elle figurée par l'enfant endormi ou bien par celui qui semble dormir ? Quelle est cette apparence de sommeil, à la fois suffisamment proche et distincte pour l'évoquer, en suggérant à travers lui, son double opposé ? Ces *Vanités* ne nous enseignent pas seulement le sentiment de notre finitude et l'acceptation de l'inacceptable, elles travaillent sur une forme de limite et mettent en exergue l'ambiguïté du sommeil. L'enfant qui dort paraît, par son âge et son abandon, doublement vulnérable. Son sommeil

1880 Cf. *Matth.*, 25, 1-13 : parabole des vierges sages et folles. En allant à la rencontre de l'époux, ces dernières oublient d'emporter l'huile nécessaire pour maintenir leurs lampes allumées : seules les cinq vierges sages et prévoyantes veillent avec leurs lampes jusqu'à l'arrivée de l'époux. Les autres s'endorment et, réveillées par leurs compagnes, courent chercher de l'huile chez un marchand. Elles frappent en vain à la porte du fiancé qui ne les reconnaît pas. « Veillez donc, car vous ne savez ni le jour ni l'heure », conclut le Christ. La formule prend un relief singulier dans cette gravure où le sommeil de la mort (mort véritable de l'âme) s'oppose à la vigilance intérieure, promesse de vie éternelle.

1881 Sur le motif de la botte de paille, cf. E. Panofsky, *Les primitifs flamands* (1971), trad. Dominique Le Bourg, Paris, Hazan, 2009, p. 608. Panofsky éclaire le motif présent dans le panneau central du *Retable Portinari* (c. 1476) d'Hugo van der Goes. Avec les vases de fleurs (lys, iris, ancolies), la botte de paille forme une nature morte chargée de sens par rapport à la Nativité du Christ : « la gerbe de blé couchée derrière les deux vases fait référence à son lieu de naissance. Le nom de Bethléem, la « Maison du pain », avait un rapport avec la parole de Jésus, « Je suis le pain qui est descendu du ciel » (*Jean* 6, 41), et donc avec l'Incarnation et avec l'eucharistie. »

1882 Le motif apparaît dans les portraits d'enfants morts à la fin du XVI^e siècle et au XVII^e siècle, principalement dans le nord de l'Europe. Cf. Jan Baptist Bedaux et Rudi Ekkart (dir.), *Pride and Joy, Children's portraits in the netherlands 1500-1700*, Ludion Press Ghent, Amsterdam, 2001, p. 192. Sur le portrait funéraire du petit enfant, cf. également Marie-France Morel, « Corps exposés, corps parés, en Occident chrétien, dans les peintures et les photographies d'enfants morts (XVI^e - XIX^e siècles), in : Francesc Gusi i Jener, Susanna Muriel et Carme Olària i Puyoles (dir.), *Nasciturus, infans, puerulus, vobis mater terra. La mort dans l'enfance*, Castellón de la Plana, SIAP, 2008, pp. 667-681.

manifeste le possible danger d'une mort imminente et, simultanément, le sommeil restaure le corps de l'enfant, le fait croître et le fortifie.

Cette réversibilité du sommeil – phénomène vital, métaphore funéraire – est particulièrement saillante dans la gravure de Barthel Beham (ill. 449) représentant une mère avec son enfant, dans une chambre à la fenêtre ouverte, près d'un crâne et d'un sablier. Mère et nourrice, la jeune femme avance son sein pour allaiter l'enfant. Mais ce dernier semble plongé dans un étrange sommeil. Paupières closes, la jambe gauche repliée, le pied appuyé sur la table comme pour bouger, il ne fait pourtant aucun signe de la tête, aucun effort avec ses bras, pour venir à la rencontre de sa mère et recevoir le lait. Son bras droit disparaît derrière son buste. Seule la main bienveillante de sa mère permet à son buste de se relever. L'inclinaison du crâne, sphère instable sur la table, reprend en écho celle du visage de l'enfant. « Comme cela nous semblerait fou, inconsistant et inquiétant une tête de vivant s'il n'y avait pas une tête de mort dedans ? » La célèbre formule de Prévert se retourne ici comme un gant. La folie, l'inquiétude et l'inconsistance naissent ici de la correspondance formelle, et pourtant impensable, entre la petite tête lisse de l'enfant endormi et ce crâne édenté, difforme, comparativement démesuré. Et pourtant, très vite, de cet enfant qui sommeille et que sa mère nourrit avec soin, il ne restera plus qu'un crâne et des os décharnés. L'incertitude vitale dans laquelle plonge le sommeil sert de milieu entre le sein et l'amour maternel d'une part, le crâne et le sablier – « chronique d'une mort annoncée » – d'autre part. L'enfant est-il déjà mort ? Ou bien sur le point de s'éveiller ? Quels que soient l'attention et les soins maternels, la mort suit l'homme, dès sa naissance, comme son ombre.

La peinture du Genovesino, ou plus précisément sa copie (ill. 450), semble plus optimiste. Le teint rose de l'enfant, ses formes replètes, ventruës et joufflues, indiquent sa vitalité. Le peintre a relevé d'un rouge plus soutenu les extrémités de son corps : main, joue et nez, pieds (genoux également), jusqu'à l'oreille jaillissant de l'ombre. Cette chair vivante s'oppose fortement à l'ocre sombre du crâne, à demi rongé de béances ténébreuses. Pourtant, la pourpre du coussin, le blanc du drapé et le sablier, tout juste renversé, rappellent le chérubin à son funeste destin : du sang¹⁸⁸³ vital au linceul, il n'y a que le décompte des années, des secondes, que tamise le sablier.

La ressemblance troublante qui rapproche le cadavre et le dormeur enfantin est ici temporairement levée par l'usage du coloris. En ce sens, la gravure cultive davantage l'incertitude. Pourtant, nous l'avons observé, les poses choisies ne sont pas anodines. Postures souvent renversées ou étendues sur le dos, parfois sur le côté ou bien assises dans une gestuelle presque mélancolique. Accouder ou bien oreiller métaphorique, le crâne sert souvent d'appui au bambin endormi, la tête lourde. Ce redoublement visuel provoque ainsi l'étrangeté d'une « tête de mort » impossible à loger dans la petite « tête de vivant », comme si la mort, pourtant inévitable, était incompatible avec le jeune âge, absurde autant qu'illégitime. Comme le rappelle Marie-France Morel, dans son article sur les peintures et photographies d'enfants morts : bien que consolatrice, « la tradition chrétienne ne justifie en aucune manière la mort des petits enfants. Elle la considère comme un malheur, comme une inversion aberrante de l'ordre naturel »¹⁸⁸⁴.

C'est à la fin du XVI^e siècle, dans les Provinces-Unies, que se constitue un genre particulier de peintures : celui de l'enfant sur son lit de mort (ill. 459-463). L'un des premiers exemples de ce genre de peinture daterait de 1584, il s'agit de la représentation d'un petit garçon mort, couché sur son lit (ill. 459). Or, précisément dans cette peinture, l'ambiguïté semble avoir été recherchée par le peintre : l'enfant, encore tout habillé d'un vêtement blanc à collerette, le drap et la couverture remontés jusqu'aux épaules, repose sur un oreiller dont le creux entoure la chevelure d'un moelleux halo d'ombre. Il semble plongé dans un profond sommeil.

1883 Dans une perspective religieuse et non seulement morale, le pourpre évoque nécessairement la Passion du Christ, de l'Incarnation à la mort sur la croix.

1884 M.-F. Morel, *art. cit.*, p. 667.

L'exposition *Pride and Joy, Children's portraits in the Netherlands, 1500-1700* (Amsterdam, 2001) a mis au jour une image inattendue du sentiment familial, et, plus largement, une nouvelle image de l'enfant à la fin du XVI^e et surtout au XVII^e siècle dans les Pays-Bas du Nord. Malgré la très forte mortalité infantile et celle, importante, des parturientes (augmentant par conséquent le nombre d'enfants orphelins), ces peintures funéraires témoignent d'un attachement affectif très fort des parents envers leurs enfants. Il ne s'agit plus alors de représentations mythologiques, de vanités ou bien de peintures religieuses, montrant le sommeil du Christ enfant, mais de portraits. Les œuvres présentent majoritairement l'enfant mort dans la posture d'un endormi. Mais, contrairement aux œuvres que nous venons d'examiner, la différence qui sépare le sommeil de la mort ne vient pas ici de la rigidité ou de la couleur du corps, d'autant que la plupart des peintres donnent à l'enfant l'apparence d'un repos, serein et vivant. La différence se lit dans les attributs qui entourent l'enfant et nous renvoient à l'univers des rites et symboles funèbres (costume ou drap-linceul blancs), des superstitions¹⁸⁸⁵ et des figures apotropaïques : bouquets de fleurs ou de laurier, de palmes, de romarin, étoiles ou papiers d'argent, « ces motifs étaient censés protéger le défunt contre les esprits maléfiques »¹⁸⁸⁶. Symboles de pureté, les plantes et fleurs parfument également le corps, exposé pendant la veillée funèbre. Les palmes, en particulier, contribuent à faire de l'enfant mort un petit martyr et un saint¹⁸⁸⁷.

Les codes varient selon les tableaux, qui obéissent aux demandes personnelles précises des familles. Ainsi, *Joost van den Bempden sur son lit de mort*, peint par Ferdinand Boll en 1659 (ill. 460), le front ceint d'une couronne de fleurs, tout de blanc vêtu, une fleur à la main, les draps repoussés, a peu à voir, semble-t-il avec le *Portrait d'un enfant mort*, par Bartholomeus van der Helst, peint vers 1645 (ill. 461). En effet, celui-ci, toujours vêtu de blanc, semble bien plus sobrement habillé. Sa couche, faite d'un drap blanc et d'un oreiller, repose à même la paille. Il garde les mains liées sur le ventre, une torche éteinte étrangement posée sur ses jambes. Si les fonctions et les contextes diffèrent, certains éléments, nous le voyons, se retrouvent d'une iconographie à l'autre. Le symbole du flambeau de la vie éteint, caractéristique des vanités, emblèmes et allégories de la mort, offre sa force rhétorique au portrait funéraire – le ton grave d'une métaphore universelle. Encore fumant, il symbolise le passage de la vie à la mort, sans retour. Inversement, certains éléments, comme le lit de paille, pénètrent également l'univers allégorique, comme nous l'avons observé dans la gravure de Sadeler. Selon les historiens, il ne s'agirait plus de protéger l'enfant, mais les parents et toute la famille présente et à venir contre l'esprit de l'enfant mort. Son cadavre « endormi » est placé sur une litière de paille afin que la place soit libérée dans le berceau. Fréquente dans ces représentations, la torche éteinte pourrait renvoyer à l'embrasement de la litière où était couché l'enfant mort lors du rite funéraire¹⁸⁸⁸.

Parmi ces portraits variés, une constante demeure : celle de figurer la mort par le sommeil. La tradition des gisants – « couchés debout », tenant leurs attributs, yeux grands ouverts – ne constitue pas un modèle évident. Certains gisants adoptent toutefois les signes caractéristiques du sommeil : le corps entièrement couché, un oreiller sous la tête, les paupières closes. C'est le cas pour la sculpture d'enfant emmailloté (ill. 459), probablement réalisée par Matthieu Jacquet en 1677 pour le monument funéraire des petits enfants de la duchesse de Bouillon. Étroitement et chaudement emmailloté, couché sur le dos, la tête relevée par un mince oreiller, l'enfant semble

1885 La mort du nouveau-né ou du petit enfant était souvent attribuée au « mauvais œil », cf. catalogue de l'exposition : *Pride and Joy, Children's Portraits in the Netherlands 1500-1700*, dir. Par Jan Baptist Bedaux et Rudi Ekkart, Ludion Press Ghent, Amsterdam, 2001, p. 57.

1886 J. B. Bedaux & Rudi Ekkart (dir.), *op. cit.*, p. 192. Nous traduisons.

1887 Comme le précise M.-F. Morel, « d'après la doctrine catholique, l'enfant baptisé qui meurt avant sept ans (âge du discernement ou âge « de raison », à partir duquel il peut avoir conscience de ses péchés) n'a pas encore péché ; il va donc directement au ciel » et prend valeur d'intercesseur pour sa famille. Par conséquent, « leur cérémonie de sépulture n'est pas une messe de funérailles », mais les cloches doivent sonner joyeusement, comme pour les jours de fête. Les peintures flamandes d'enfants morts renvoient à ce cadre religieux et plus particulièrement aux rituels d'exposition du corps sur le lit, avec ou sans « protections magico-religieuses » (Cf. art. cit., pp. 668-670).

1888 J. B. Bedaux & Rudi Ekkart (dir.), *op. cit.*, p. 192.

dormir d'un sommeil paisible. Bien que la sculpture soit ici séparée du monument d'origine, il est toutefois permis de relever une différence majeure entre ce type d'œuvres et les portraits funéraires flamands. La mort subite, injuste, de l'enfant appelle un rituel de conjuration, afin d'écartier le mauvais sort. En ce sens, ces portraits semblent davantage liés à la figure des revenants qu'à celle des gisants. Images mémorables, comportant certains symboles efficaces comme celui de la paille, ils répondent à l'âpreté du deuil et à la crainte du revenant.¹⁸⁸⁹

Le portrait d'enfant sur son lit de mort tombe en désuétude au XVIII^e siècle pour renaître sous une autre forme, au XIX^e siècle, avec le « dernier portrait » photographique¹⁸⁹⁰. La publicité de la firme Southworth and Hawes, en 1846, est à cet égard significative : « Nous nous attachons à obtenir des miniatures de personnes décédées agréables et satisfaisantes, et le résultat est souvent si naturel qu'elles semblent, même aux yeux des artistes, plongées dans un profond sommeil ». L'enfant est alors photographié comme s'il était endormi, sur son lit, dans les bras de sa mère ou parmi ses proches. D'autres maisons de photographie prétendent donner une plus grande illusion de vie, en photographiant le cadavre les yeux ouverts. La photographie, comme la peinture, répond à une demande affective : garder une trace matérielle et fidèle de l'être cher et disparu. Pour ces deux arts, le défi est similaire : préserver l'aspect du vivant à travers la figure du mort. Le peintre flamand des XVI^e et XVII^e siècles employait le détour analogique du sommeil et certains attributs funèbres, le photographe du XIX^e siècle retrouve ce détour analogique et joue également d'une mise en scène (solennité de la pose, beaux vêtements, fleurs)¹⁸⁹¹. Dans ces différents portraits d'enfants morts, le sommeil permet de figurer ce qui défigure, d'offrir une forme belle à ce qui tombe hors de la forme. En retour, pourtant, le sommeil se laisse en partie gagner par la mort, par la menace qu'elle fait peser sur le vivant, et plus particulièrement le vivant endormi. Le sommeil préfigure, annonce et donne l'avant-goût de la mort.

Du Moyen Âge à la Renaissance, la représentation d'un enfant endormi offre rarement l'image d'un sommeil paisible, sans ombre de mort. Amours ou Cupidons endormis figurent certes les victoires temporaires que la chasteté, l'esprit ou d'autres facultés divinisées, remportent sur la domination d'Éros et de Vénus. Mais le paradigme de l'enfant endormi demeure la figure du Christ, couché devant la Vierge ou dans ses bras. Or, comme nous l'avons étudié dans notre première partie, cette figure entre en résonance avec celle du Christ mort, des Pietà et déplorations du Christ – cadavre également couché dans le giron de la Vierge ou devant elle, comme l'était le corps endormi de l'enfant. Le sommeil de l'Enfant annonce la mort du Crucifié – figure macabre et rédemptrice à la fois. Le Salut qu'offre la Passion du Christ – victoire, par la mort, sur la mort – ouvre sur la Résurrection. Cette paradoxale promesse de vie puise à la métaphore du sommeil pour penser la mort elle-même. Dès lors, l'enfant Jésus endormi n'évoque pas seulement le Christ mort, mais son réveil après la mort, sa résurrection.

Dans un article portant sur « le thème de l'Adoration par la Vierge du Christ endormi entre 1450 et 1500 en Italie du Nord », Fabien Lacouture a mis en rapport ces peintures de l'Enfant endormi avec la pratique du « sanctuaire à répit », rituel propre à cette époque et à cette région, autour de Venise¹⁸⁹². Le motif même de l'Adoration par la Vierge du Christ endormi serait d'origine vénitienne. Et l'auteur rappelle la valeur exemplaire du sommeil de l'enfant Jésus, à cette époque, pour les petits-enfants. Selon la *Regola del governo di cura familiare*, ouvrage d'éducation écrit au XIV^e siècle par Giovanni Dominici, ce thème enseigne aux plus jeunes le mystère de la résurrection par l'expé-

1889 Sur la distinction des gisants et des revenants, aux figures apparemment proches, cf. J.-C. Schmitt, *Les Revenants, les vivants et les morts dans la société médiévale*, Paris, Gallimard, 1994, pp. 247-249.

1890 *Le Dernier Portrait*, Musée d'Orsay, Paris, 5 mars – 26 mai 2002, commissaire générale Emmanuelle Héran, Edition de la Réunion des musées nationaux, Paris, 2002.

1891 Le dernier portrait photographique se démocratise alors, tout en devant affronter une difficulté technique de taille : prendre la photographie assez vite après la mort, pour que le corps n'ait pas le temps de se raidir ni de s'altérer.

1892 Fabien Lacouture, « Le thème de l'Adoration par la Vierge du Christ endormi entre 1450 et 1500 en Italie du Nord (Venise) », in : *Façons d'endormis*, pp. 19-30. Il s'agit d'un thème extrêmement populaire à cette époque dans les Marches, la région de Venise et de Ferrare. Fabien Lacouture l'oppose aux Vierges explorées des Pietà.

l'art funéraire du temps. Pourtant, à l'inverse des Pietà accablées de douleur, l'attitude de la Vierge demeure très sereine dans ce genre de peinture. L'auteur y voit la trace d'un rite fondé sur l'analogie du sommeil et de la mort, et sur l'espoir que l'enfant, réveillé un bref instant, puisse mourir baptisé¹⁸⁹³. Dans ces sanctuaires donc, l'enfant mort était démaillotté et couché sur le dos, à la surface d'une dalle de pierre spécialisée dans le « répit ». On allumait des cierges tout autour. Il fallait parfois joindre les mains du petit cadavre. Implorant la grâce de Dieu, la famille attendait alors, de longues heures durant, qu'un signe de vie permette de baptiser l'enfant, avant qu'il ne s'endorme à nouveau, définitivement. « Le répit miraculeux peut prendre plusieurs formes : l'enfant se met à tressaillir, sa peau redevient rose, ou bien une larme, une goutte de sang ou de sueur apparaît sur son visage »¹⁸⁹⁴. Selon Fabien Lacouture, cette pratique religieuse éclaire, par analogie, l'attitude grave et patiente des Madones dans l'iconographie du sommeil de l'Enfant. Dans plusieurs peintures, la présence d'une pierre froide et la posture de l'enfant, couché sur le dos, confortent, avec l'aire géographique commune, l'hypothèse d'un rapport entre le thème iconographique et cette pratique rituelle. Les adorations de l'Enfant endormi par la Vierge « ne sont sûrement pas des représentations des sanctuaires à répit, mais ces lieux, tels que les sources nous les décrivent, ont influencé cette iconographie »¹⁸⁹⁵. Jouant un « rôle prophylactique », de tels tableaux devaient alors « influencer sur les enfants pour que leur sommeil soit toujours sublimé par un réveil, qu'il soit réel ou symbolique, par le baptême ou par l'intermédiaire des sanctuaires à répit »¹⁸⁹⁶.

Cette pratique conforte l'idée d'une peur particulière et d'un soin attentif par rapport au sommeil de l'enfant. Par ailleurs, comme dans les peintures et les gravures précédemment évoquées, le sommeil possède une dimension protectrice dans la mesure où, contrairement à la mort, il se trouve investi d'un étrange pouvoir de réversibilité. S'endormir, s'éveiller, puis de l'état de veille, s'endormir à nouveau : la circularité de l'endormissement et du réveil fascine. Dès lors, la métaphore de la mort comme dernier sommeil implique la recherche d'indices, permettant d'espérer une réversibilité analogue. La posture du sommeil, les gestes de repos ou de mélancolie, la raideur ou mollesse du corps et, en peinture, le coloris de l'enfant endormi peuvent en faire vaciller la représentation. De même, on le voit, pour le rituel du sanctuaire à répit, le « miracle » opère lorsque le mouvement, l'humeur et la coloration les plus infimes viennent « animer » la surface du corps et provoquer la réversibilité minimale d'une minuscule et brève impression de réveil. Pour les portraits d'enfants morts, en Flandres et dans les Provinces-Unies, c'est davantage le lieu – sur le lit ou bien sur la paille purificatrice – et les attributs symboliques – fleurs et plantes diverses, blancheur du linge – qui placent le corps dans un état intermédiaire, entre vie et mort, dans l'image d'un sommeil rituel et protecteur.

Cette gémellité du sommeil et de la mort possède une vertu consolatrice, et parfois même salvatrice, sur laquelle nous aurons à revenir. Dans une perspective esthétique, cependant, la ressemblance du sommeil et de la mort constitue une source d'ambiguïtés, que l'artiste doit savoir maîtriser s'il ne veut tomber dans l'équivoque et donner à son dormeur l'apparence glaçante d'un cadavre, ou bien à sa représentation macabre l'ordinaire et douce innocuité du sommeil. Comment cette ambiguïté a-t-elle été perçue, pensée, travaillée, par les théoriciens de l'art et les artistes eux-mêmes, à l'époque de la Renaissance ?

1893 Fabien Lacouture renvoie à l'étude de Jacques Gélis : *Les Enfants des limbes. Mort-nés et parents dans l'Europe chrétienne*, Paris, Éd. Louis Audibert, 2006.

1894 F. Lacouture, art. cité, p. 26.

1895 *Ibid.*

1896 F. Lacouture, art. cité, p. 27.

c. *L'ambiguïté picturale : cadavre ou dormeur ?*

De manière générale, l'image et plus particulièrement la peinture ont partie liée, dès l'origine, avec l'art du portrait et la pensée de la mort. Il s'agit là d'une origine légendaire, tenant du mythe artistique. Nous avons déjà cité le passage inaugural du *De pictura*, où Alberti reconnaît la « force tout à fait divine [*vim admodum divinam*] » de « montrer après plusieurs siècles les morts aux vivants [*defunctos longa post saecula viventibus exhibeat*] ». ¹⁸⁹⁷ L'art pictural se trouve ainsi lié, de façon intime et profonde, au portrait funéraire. Mais, ce que la définition d'Alberti laisse tout d'abord dans l'ombre, c'est le mode de cette imitation. Quel visage s'agit-il de ressusciter ? La peinture est-elle l'art de restituer au mort son apparence de vivant ? Ou bien s'agit-il de préserver la dernière image, celle du mort en tant que mort ? Le prodige en question passe par la notion de reconnaissance. La fin du paragraphe précise le défi : prolonger la vie par la peinture : « Ita que vultus defunctorum per picturam quodammodo vitam praelongam degunt » [« C'est donc que les visages des défunts prolongent d'une certaine manière leur vie par la peinture »] ¹⁸⁹⁸. Dans cette perspective, comment représenter la mort sans donner au cadavre – visage et corps – un surcroît de vie, inhérent au médium de la représentation lui-même ? À l'inverse, Léonard de Vinci reprend le thème du sommeil, image de la mort, pour inciter les artistes à chercher l'immortalité par une représentation pleinement douée de vie :

Ô toi qui dors, qu'est-ce que le sommeil ? Le sommeil ressemble à la mort. Oh, pourquoi n'accomplis-tu pas une œuvre telle, qu'après ta mort tu représentes une image de vie parfaite, toi qui, vivant, le fais, dans le sommeil, semblable aux tristes morts ? ¹⁸⁹⁹

Si l'homme est capable de produire une illusion vivante – il s'agit du rêve – à travers son sommeil, *a fortiori* dans la mort, semblable au sommeil, l'artiste doit être capable de produire « une image de vie parfaite ». Mais, contrairement à la glorieuse définition d'Alberti, la formule prend chez Léonard l'aspect d'une pointe et joue du renversement paradoxal que permet l'analogie. Il s'agit de susciter l'émulation artistique par la finesse du mort d'esprit. Le modèle mythologique sous-jacent n'est plus celui d'Alberti – Narcisse ou la fille du potier de Dibutades – mais celui de Prométhée ou, mieux encore, la fable de Pygmalion. Non sans ironie, l'artiste est appelé à créer et non à ressusciter, à donner la vie, non à faire œuvre de mémoire. Dès lors, se pose à nouveau la question de la représentation de la mort. Comment peindre la mort, comme peindre un cadavre, si la peinture se définit avant tout par ce supplément vital – survivance immortelle ou création plus vivante encore que le rêve ?

Dans son essai portant sur *L'art et la mort*, Pascale Dubus isole les différentes étapes et mutations dans la figuration du mort, entre le XIV^e et le XVI^e siècle. Durant cette période, les théoriciens de l'art et trattatistes n'envisagent pas directement la question de la différence entre sommeil et mort, mais celle-ci affleure, en creux, dans plusieurs textes. Ainsi, pour Cennino Cennini, le principe pictural du corps défunt réside dans le coloris, critère dont la fortune sera longue. Le visage doit être ombré avec le « verdaccio », puis couvert d'ocre claire (sans rose), éclairci par degrés au blanc de céruse ¹⁹⁰⁰ :

1897 Leon Battista Alberti, *De la Peinture, De Pictura* (1435), éd. cit., L. II, § 25, pp. 130-131. Chez Pliny l'Ancien, c'est la sculpture qui se trouve investie, *via* l'ombre du bien-aimé, son dessin reporté sur le mur et son relief en argile, du pouvoir mémorable et créateur. Cf. Pliny l'Ancien, *Histoire Naturelle, Livre XXXV, § 152, La Peinture*, Paris, Les Belles Lettres, 1997, p. 133. Sur cette question, cf. également Victor I. Stoichita, *Brève Histoire de l'ombre*, Paris, Droz, 2000.

1898 *Ibid.*

1899 *Les Carnets de Léonard de Vinci*, éd. cit., vol. 1, p. 65, C.A 76 v. a. La suite du passage dépeint la condition mortelle à la lumière froide et crue de la philosophie naturelle : « L'homme et les animaux ne sont qu'un passage et un canal à aliments, une sépulture pour d'autres animaux, une auberge de morts, qui entretiennent leur vie grâce à la mort d'autrui, une gaine de corruption. »

1900 Texte cité par Pascale Dubus dans *L'art et la mort, Réflexions sur les pouvoirs de la peinture à la Renaissance*,

col medesimo verdaccio aombra. E non dare rossetta alcuna, ché 'l morto non ha nulla colore ; ma toglì un poco d'ocria chiara e digrada tre gradi d'incarnazion [« ombre (le visage) avec le même *verdaccio* (que pour un visage vivant). Et n'ajoute aucune nuance de rose, parce qu'un mort ne possède aucune couleur ; mais pose un peu d'ocre claire en dégradé, selon les trois nuances de carnation »].¹⁹⁰¹

En revanche, pour Alberti, la différence picturale entre l'homme vivant et l'homme mort, réductible à celle de l'animé et de l'inanimé, se fonde sur le dessin et la notion de mouvement. En ce sens, comme le souligne Pascale Dubus, « le cadavre n'est plus un corps, c'est un assemblage de membres »¹⁹⁰², incapables de mouvement ou de sensation, et soumis à une commune pesanteur. Alberti donne l'exemple d'une peinture romaine représentant Méléagre mort et emporté :

ceux qui supportent son poids ont l'air tourmenté et semblent peiner de tous leurs membres. Dans un corps mort, il ne doit y avoir aucun membre qui ne semble mort : tous pendent, les mains, les doigts, la tête, tous tombent languissamment [*omnia languida decidunt*], tous enfin concourent à exprimer la mort du corps. Et c'est la chose la plus difficile car c'est autant le fait d'un grand artiste de montrer les membres au repos dans toutes les parties du corps [*nam omni ex parte otiosa in corpore membra effingere tam summi artificis est*] que de les rendre tous vivants et en train d'accomplir une action [*quam viva omnia et aliquid agentia reddere*]. (...) On dit qu'un corps est vivant lorsqu'il se meut de lui-même [*vivere corpus tum dicitur cum motum quodam sua sponte agatur*] et l'on dit qu'il est mort lorsque les membres ne peuvent plus remplir les fonctions de la vie [*vitae officia*], c'est-à-dire le mouvement et la sensation [*hoc est motum et sensum*].¹⁹⁰³

Les mouvements d'un corps en vie, en revanche, doivent toujours être liés à telle ou telle action particulière, dans un souci de grâce et de vénusté. Plus précisément, Alberti ajoute que « les mouvements les plus vivants et les plus gracieux sont ceux des membres qui s'élèvent en l'air »¹⁹⁰⁴. Cette série d'énoncés fait surgir une difficulté majeure, inhérente au modèle mécaniste choisi par Alberti. En effet, si le mouvement et la sensation offrent seuls les moyens picturaux de rendre perceptible la vie d'un corps, alors comment distinguer, entre la peinture d'un corps mort et celle d'un corps vivant, mais endormi ? La notion de « repos », comme absence de mouvement, recouvre de manière ambiguë les formes du dormeur et celles du cadavre. Alberti emploie d'ailleurs l'adjectif « otiosus », dérivé d'« otiositas » [repos, inaction, oisiveté] et lié à l'« otium », dont on a interrogé précédemment les valeurs et les connotations. Mort ou seulement endormi, le corps languide dont chaque membre tombe en oisiveté s'oppose au corps actif, affairé, pris dans les offices de la vie, « vitae officia » [charges, devoirs]. Ces termes descriptifs ne sont pas neutres. Implicitement, le

Paris, CNRS Éditions, 2006 ; cf. Cennino Cennini, *Libro dell'arte* (c.1390), chap. CXLVIII. Cennini précise, de même, que les chevelures, pour paraître mortes et non vivantes, doivent être peintes avec des *verdacci*.

1901 Cennino Cennini, *Il Libro dell'arte* (c. 1390), commentato e annotato da Franco Brunello, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1982/1997, capitolo CXLVIII, p. 154. Comme le précise Dubus, le *verdaccio* correspond au « procédé toscan consistant à mélanger une part de noir et deux parts d'ocre », cf. P. Dubus, *op. cit.*, p. 101, note 138. Le chapitre suivant du *Livre de l'art* s'intéresse aux couleurs de l'homme blessé (cinabre pur pour peindre les gouttes ou les plaies ensanglantées). Plus loin, Cennini expose en détail la méthode du moulage sur le vif – « l'improntare di naturale » – en vue de réaliser un portrait (voir un auto-portrait) sculpté d'après nature. Cette technique suppose (en l'étendant aux vivants) la production de masques et d'effigies funéraires peints (chap. CLXXXI-CLXXXVI, pp. 198-205). Il faut alors pratiquer des ouvertures permettant au modèle vivant de respirer pendant le moulage.

1902 Pascale Dubus, *op. cit.*, p. 57.

1903 Leon Battista Alberti, *De la peinture / De Pictura* (1435), éd. cit., L. II, § 37, pp. 164-165.

1904 Leon Battista Alberti, *op. cit.*, p. 167. La théorie du mouvement anticipe sur ce point celle des émotions. La peinture de la tristesse et celle de l'affliction procèdent d'un mouvement de repli paralysant ou d'une chute lasse et résignée. Ces émotions opposent leurs mouvements vers le bas, interrompus ou lents, aux violentes agitations de la colère et aux élans de la joie, gracieux et attirés par le haut (L. II, chap. XLI). La joie entre ainsi en correspondance avec les mouvements « aériens » préconisés au chapitre XXXVII du Livre II.

corps défunt est placé sur un même plan formel et pictural que le corps endormi. Tous deux puisent à cette pesanteur conjointe des différents membres et plus petites parties du corps. Immobilité et insensibilité, le sommeil n'apparaît-il pas physiologiquement comme une sorte de mort temporaire ? Ces termes, définissant la mort chez Alberti, rappellent curieusement la définition aristotélicienne du sommeil : « C'est en effet la possession de la sensation qui définit l'animal et nous disons que le sommeil, d'une certaine façon, est l'immobilisation et comme le lien de la sensation, alors que la veille en est comme la libération et la délivrance »¹⁹⁰⁵.

À la mobilité spatiale, propre au corps vivant et agent, s'ajoute en outre l'expression, directe et indirecte¹⁹⁰⁶, des émotions. « L'histoire touchera les âmes des spectateurs lorsque les hommes qui y sont peints manifesteront très visiblement le mouvement de leur âme »¹⁹⁰⁷. Or, la description par Alberti des différents types d'émotions picturales fait ensuite ressurgir le champ sémantique du sommeil – en lien avec la tristesse et l'affliction. Ces deux émotions s'expriment par des mouvements vers le bas, par le repli ou la paralysie. De tels gestes confinent à l'absence mortifère de mouvement et constituent l'expression privilégiée du deuil. Les personnes tristes sont plongées dans la torpeur et la lenteur : « leurs sens et leurs forces sont engourdis [*totis sensibus ac viribus torpeant*] »¹⁹⁰⁸. L'affliction pèse sur toutes les parties du corps et se traduit notamment par « la tête penchée [*cervix languida*] », « et tous les membres pendants comme s'ils étaient épuisés et abandonnés [*denique omnia veluti defessa et neglecta procidunt*] ». Cette dernière phrase fait jouer l'espace de la comparaison. Les membres du corps tombent « comme s'ils » succombaient à l'épuisement ou tombaient à l'abandon, négligés. À l'inverse, l'émotion colérique enflamme, gonfle et agite les corps. Enfin, seule la bonne humeur ou joie, dernier type d'émotion envisagée, correspond pleinement au modèle du mouvement aérien, paradigme exemplaire de vitalité. Alors les mouvements sont déliés, souples et gracieux.

Alberti ne rapproche pas explicitement l'extrême difficulté que constitue la peinture de la mort et celle des émotions négatives de tristesse et d'affliction. Cependant, l'exemple paradigmatique que constitue la peinture de Méléagre mort trouve son pendant réflexif dans le tableau de Timanthe de Chypre, modèle de la difficulté picturale liée à l'extrême tristesse. Dans l'un et l'autre cas, le peintre relève, selon Alberti, un défi extraordinaire et se confronte au thème physique et psychique de la mort :

On fait l'éloge de Timanthe de Chypre pour le tableau par lequel il l'emporta sur Colotès : comme il avait fait, dans le sacrifice d'Iphigénie, Chalcas attristé, Ulysse plus triste encore, et qu'il avait montré tout son art et son talent dans l'affliction de Ménélas, ayant épuisé les affects et ne trouvant aucun moyen de montrer dignement le visage d'un père extrêmement triste, il lui couvrit la tête d'une étoffe, laissant ainsi chacun méditer cette douleur en son âme mieux que s'il l'avait vue.

L'expression de la tristesse la plus aiguë coïncide avec l'ellipse de la représentation, son occultation voilée. Nous retrouvons ici la proximité formelle et thématique entre les figures voilées des pleurants et celles des apôtres à Gethsemani, ensevelis dans leur sommeil de tristesse. À travers cette réflexion sur le mouvement et l'émotion, qu'il s'agisse d'assertion théorique ou d'*ekphrasis*, Alberti associe les figures du cadavre, du dormeur et de l'exploré. Loin de poser le problème de leur distinction picturale, il aiguise en quelque sorte la difficulté qu'il transmet à la postérité.

En pratique, deux voies se proposent schématiquement aux peintres : celle du coloris, définie par Cennini, et celle du dessin, défendue par Alberti¹⁹⁰⁹. Cumulables, ces solutions donnent

1905 Aristote, *Du Sommeil et de la Veille*, 454b25, dans les *Petits traités d'histoire naturelle (Parva Naturalia)*, trad. Pierre-Marie Morel, Paris, Flammarion, 2000, p. 125.

1906 Question warburgienne des *Pathosformeln* (formules du Pathos), cf. Alberti, *op. cit.*, L. II, § 45, pp. 190-195.

1907 Leon Battista Alberti, *op. cit.*, L. II, § 41, p. 175.

1908 Leon Battista Alberti, *op. cit.*, pp.174-175.

1909 Sur le débat entre tenants de la couleur et partisans du dessin au XVII^es., cf. Jacqueline Lichtenstein, *La Couleur*

lieu à des expérimentations novatrices, ainsi chez Léonard de Vinci, dont Pascale Dubus montre qu'il reprend en quelque sorte la solution albertienne tout en la portant à la limite. Dans ces écrits et certaines études, « Léonard traite le corps trépassé comme un corps physique mu par la traction d'un cheval ou par les éléments déchaînés. (...) le corps privé de vie est ballotté comme une chose privée de raison »¹⁹¹⁰ La pesanteur du cadavre est mise en scène et accrue par le mouvement extérieur qui s'en saisit. « Alors qu'Alberti suggérait d'utiliser le contraste entre inertie et action pour montrer la mort, Léonard les associe pour construire un corps inanimé en mouvement, soit une figure éminemment paradoxale »¹⁹¹¹. Puisant à la « solution coloriste », Léonard innove également en insistant sur le rougeoiement des visages, la poussière couvrant les corps et le sang changé en « boue rouge »¹⁹¹². De cette manière, Léonard met fin à l'équivoque picturale du sommeil et de la mort. Le corps réifié, violemment emporté, dont le sang répandu retourne à la terre, poussière et boue, diffère radicalement du corps endormi, quelle qu'en soit l'immobilité, l'insensibilité et le manque d'expressivité. Pourtant « ces préceptes », comme l'indique Pascale Dubus, « même s'ils ont connu des applications dans l'œuvre graphique du maître, n'ont pas exercé une influence déterminante sur les contemporains de Léonard. »

Malgré sa prise de position bien connue en faveur du dessin, comme s'en étonne Pascale Dubus, Vasari défend la solution coloriste, dans une lettre adressée à Benedetto Varchi, pour répondre au problème posé par la peinture de la mort. En tant qu'artiste et théoricien, Vasari se livre à un éloge du coloris – la variation de « la couleur des chairs et les drapés » permettant de « faire vivre et mourir »¹⁹¹³.

À la fin du XVI^e siècle, il revient au théoricien du maniérisme, Gian Paolo Lomazzo, de développer la thèse d'Alberti en faisant porter l'attention sur le contexte et les causes singulières de la mort. Il s'agit alors de présenter le mouvement, bref ou lent, doux ou brutal, de telle ou telle mort, c'est-à-dire les indices et les traces d'une mort en acte, d'un mourir individuel. Ici, le propos s'affine, mort et sommeil peuvent, selon les cas, diverger ou s'approcher par degrés. Ainsi, la mort du héros dans la fleur de l'âge diffère de celle du malade ou du vieillard cacochyme : Pallas tué par Turnus, ou Turnus par Énée, ne peut être représenté, maigre et desséché comme un saint Jean-Baptiste ou une sainte Marie-Madeleine au désert¹⁹¹⁴. En chaque cas, il faut considérer comment les mouvements causés par la mort paralysent le corps et le rendent semblable à la terre, en privant tous ses membres de force et de vigueur¹⁹¹⁵. Malgré la diversité des mouvements mortifères, Lomazzo prend comme exemple paradigmatique du mourir les tableaux et sculptures du Christ mort : la déposition de Croix de Daniello Ricciarelli peinte dans l'église de la Trinité à Rome et la Pietà de Michel-Ange au Vatican. Dans de telles œuvres, se manifestent selon lui les vrais mouvements de la mort : membres tombants et sans aucune vigueur, incapables de se soutenir eux-mêmes. Cette absence de « ressort intérieur » doit servir de critère discriminant pour juger de la qualité d'une œuvre d'art, peinture ou sculpture, comme le précise ultimement Lomazzo. Il convient de souligner ce point, en effet :

*Il che hà da essere diligentissimamente avvertito, per non incorrere nè gli errori di quelli che danno alle membra de i morti, moti di gagliardia, & in certo modo gli fanno da loro medesimi far' atto di sostegno »*¹⁹¹⁶

éloquent, Rhétorique et peinture à l'âge classique, Paris, Flammarion, 1989.

1910 Pascale Dubus, *op. cit.*, p. 58. L'auteur cite les réflexions de Léonard empruntées au texte sur le *Déluge et sa démonstration en peinture*, ainsi qu'au passage intitulé « Comment figurer une bataille ».

1911 *Ibid.*

1912 Léonard de Vinci, « Comment figurer une bataille », cf. *Les Carnets de Léonard de Vinci*, trad. Louise Servicen, Paris, Gallimard, 1992 (réédition) : p. 268. Passage cité, référencé et commenté par Pascale Dubus, *op. cit.*, p. 58.

1913 Fragment de lettre (datée de 1547), cité par Pascale Dubus, *op. cit.*, p. 59.

1914 Gian Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura (1584)*, Hilesheim, Gerog Olms Verlagsbuchhandlung, 1968, Livre II, chap. XVI, p. 168.

1915 *Ibid.* Nous traduisons en résumant.

1916 *Ibid.* Nous traduisons.

Il convient de le faire remarquer avec le plus grand soin afin de ne pas laisser libre cours aux erreurs de ceux qui donnent aux membres des morts des mouvements vigoureux et leur confèrent une sorte de soutien intérieur.

Sur ce dernier point, Lomazzo rejoint Alberti et renoue avec l'ancienne équivoque, puisque le cadavre, ainsi réduit à l'absence de « ressort » ou « soutien intérieur », se rapproche fortement du corps plongé dans un profond sommeil, inconscient, inerte et lourd. L'exemple-phare que constitue la *Pietà* de Michel-Ange ne fait que renforcer l'ambiguïté, puisque le Christ mort, recueilli dans le giron de sa mère, entre dans une correspondance figurale, à la fois théologique et artistique, avec le corps de l'Enfant endormi, adoré par la vierge¹⁹¹⁷.

Lomazzo envisage d'ailleurs la question du sommeil au chapitre suivant, parmi les divers autres mouvements « très nécessaires » [« molto necessari »]. À la suite d'une série d'œuvres, liées au thème de l'annonciation, de l'enfance du Christ et de la contemplation, Lomazzo envisage une peinture du Corrège, représentant le Christ en prière dans le Jardin des Oliviers. La peinture de l'agonie multiplie les inflexions mouvantes : « (...), l'ansare, il sudare, il sbufare, il dormire, il sofiare nel fuoco » [les affres de l'angoisse, la sueur ruisselante, les gémissements, l'endormissement, le feu qu'un souffle ranime].¹⁹¹⁸... Plus loin, Lomazzo procède à la mise en relation des saisons avec les mouvements de l'âme et du corps. Ce développement débouche sur quelques remarques précises au sujet du sommeil :

Il sonno poi non fa mostrar moto di vigore, nè di forza più, come se fosse un' corpo spento di vita [Le sommeil, ensuite, ne laisse apparaître aucun mouvement de vigueur, ni de force non plus, comme si l'étincelle de vie avait quitté le corps]. *Et però si auuertisca di non fare come sogliono alcuni, in quelli che dormono attitudini, & giaciture, nelle quali sia veri simile ne manco possibile che altri possa prender sonno* [Et cependant, il faut prendre garde de ne pas faire comme certains, habitués à représenter ceux qui dorment dans des attitudes et postures dénuées de toute vraisemblance, et mêmes impossibles pour qui veut dormir]; *come tal'hora si vede in persone poste a traverso à sassi, panche, & simili, rappresentate con le membra che si sostengono, & fanno forza* [comme on le voit par exemple chez les personnes étendues sur des cailloux, en travers d'un banc & autres choses semblables, représentées avec les membres qui se soutiennent eux-mêmes, & font effort]. *Nel che bien chiaro si vede che cotali pittori non sanno osseruar decoro* [En cela, il apparaît clairement que de tels peintres ne sont pas de bons observateurs].¹⁹¹⁹

Le relâchement du corps endormi doit s'inscrire dans un cadre propice à la suspension de mouvement et d'effort. L'invraisemblance d'un lit de pierre ou de planches dures conduit au contraire le peintre à représenter un dormeur impossible, à la fois tendu et détendu, mol et crispé en une posture inconfortable autant qu'absurde. Par conséquent et de manière étonnante, c'est dans un souci de vraisemblance que la gémellité du cadavre et du corps endormi se trouve renforcée et nettement affirmée. La représentation du sommeil apparaît d'autant plus naturelle, aux yeux de Lomazzo, qu'elle ne sollicite aucun mouvement, ni vigueur ni force, comme si l'étincelle de vie avait été soufflée hors du corps.

Au siècle suivant, les deux lignes du dessin et de la couleur se rejoignent dans la peinture du corps sans vie, livide et sans ressort, et le discours qui l'interprète. Ainsi, la *Seconde Conférence de*

1917 À propos de cette œuvre célèbre, cf. Benedetto Varchi, *Lezzione... nella quale si disputa della maggioranza delle arti, Disputa terza. In che siano simili et in che differenti i poeti et i pittori*, dans les *Scritti d'arte del Cinquecento*, tomo I & II, a cura di Paola Barocchi, Milano/Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, p. 268 : « Et chi vede la sua Pietà, non vede egli in un marmo viva e vera quella sentenza di quel verso che mostrò Dante non meno pittore che poeta ? *Morti gli morti, e ' vivi parean vivi*. (Purgatorio, XII, 67). »

1918 G. P. Lomazzo, *op. cit.*, p. 1171. Notre (sur)traduction tente de rendre le mouvement donné par la tournure verbale italienne.

1919 G. P. Lomazzo, *op. cit.*, p. 1172. Nous traduisons.

l'Académie royale de Peinture et de Sculpture (4 juin 1667)¹⁹²⁰, résume le propos tenu par Philippe de Champaigne au sujet du *Transport du Christ au tombeau* peint par le Titien¹⁹²¹. Chef-d'œuvre et modèle du genre. Le peintre-conférencier montre non seulement « que tout ce qui devait paraître dans un corps mort se rencontre parfaitement peint dans celui-ci » (chute et pesanteur de tous les membres, mollesse et lividité de la chair)¹⁹²², mais que la disposition du corps dans le tableau exprime l'idée même de l'ultime passage, puisque le Christ présente à la lumière ses jambes et ses pieds, tandis que sa tête et son buste disparaissent déjà dans l'obscurité de la mort. L'ombre de l'un des porteurs occulte en effet la première moitié du cadavre qu'il emporte au tombeau. Comme le remarque Champaigne, cette ombre portée possède un puissant effet symbolique : elle permet au peintre d'« imprimer davantage sur ce corps les marques de la mort, dont l'ombre et les ténèbres sont une véritable image »¹⁹²³. Ainsi la métaphore de la nuit vient-elle infléchir la distinction entre la représentation du corps vivant et celle du cadavre. L'analogie du dernier sommeil la traverse, suggérant la promesse du réveil et de la résurrection. L'ombre qui enveloppe le Christ à mi-corps efface pour un temps le visage pâle et meurtri du Sauveur, « qui ne paraît plus avec ces beautés qui le faisaient considérer durant sa vie comme le plus beau de tous les hommes »¹⁹²⁴. Et Champaigne de louer la finesse des transitions chromatiques auxquelles s'est livré Titien – glissement crépusculaire du corps dans la mort à travers sa mise au tombeau.

Au XVIII^e siècle, Diderot revient plusieurs fois sur cette distinction du cadavre et du dormeur. Doublement critique, elle permet à l'auteur des *Salons* de faire le partage, au sein de la représentation, entre le vivant et le mort, et, parmi les manières, entre les bons et les mauvais peintres. Ainsi, au sujet de la *Vénus Endormie* de Challe, Diderot écrit dans le *Salon* de 1763 qu'elle « est une masse de chair affaissée et qui commence à se gâter »¹⁹²⁵. Dans son *Salon* de 1765, *L'Antiopé* endormie peinte par Jean-Baptiste Deshayes est jugée « mauvaise ». Et Diderot raille Jupiter qui « s'est dédivinisé pour un bloc de plâtre ». Même chose pour *l'Enfant endormi* de Jean-Jacques Bachelier, œuvre exposée au Salon de 1765. Diderot se plaît à ironiser sur cette peinture malhabile qui, loin de rendre l'effet escompté – celui d'une sieste digestive et paresseuse – donne l'impression d'une fin monstrueuse, atroce :

Il est étendu sur le dos ; sa chemise, retroussée jusque sous le menton, montre un si énorme ventre, si tendu, qu'on craint qu'il n'aille crever. (...) Mauvais tableau, *an insignificant thing*,

1920 Cf. *Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, tome I, vol. 1, « Les Conférences au temps d'Henry Testelin, 1648-1681 », éd. critique sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel, Paris, ENSBA, 2006, pp. 121-127.

1921 Titien, *Le Transport du Christ au tombeau*, c. 1520, huile sur toile, 148 x 212 cm, Musée du Louvre, Paris. <http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/le-transport-du-christ-vers-le-tombeau>

1922 *Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, tome I, vol. 1, éd. cit., p. 123. L'absence de vie, caractérisée par le dessin et la couleur, est encore soulignée par le contraste entre l'effort énergétique des porteurs et le pesant cadavre qu'ils soutiennent (contraste également entre leurs expressions de tristesse, leur teint rougeaud et l'inexpressive pâleur du Christ) comme le remarque Champaigne dans la suite du texte.

1923 *Ibid.*

1924 *Ibid.*

1925 Denis Diderot, *Œuvres complètes*, revues sur les éditions originales, comprenant ce qui a été publié à diverses époques et les manuscrits inédits, conservés à la Bibliothèque de l'Ermitage, Paris, Garnier Frères, 1875-77, p. 193.

Cf. également, dans le *Salon de 1763*, la critique de la « Bacchante endormie » de Pierre : « Dormez, personne ne sera tenté d'abuser de votre état et de votre sommeil » (Diderot, *op. cit.*, p. 177). L'in vraisemblance dans la posture d'une bergère endormie, peinte par Boucher « avec une bonne fluxion sur l'œil gauche » (« Autre Pastorale » du *Salon de 1765*), fait également l'objet d'une critique acerbe (Diderot, *op. cit.*, p. 261). De Boucher encore, *Le Sommeil de l'Enfant Jésus* du Salon de 1763 est loué pour son dessin non pour la couleur, « déflagration de cuivre par le nitre » (Diderot, *op. cit.*, p. 172). Sur la résurrection comme réveil, cf. *Salon de 1763*, à propos de la *Résurrection du Lazare* de Deshayes : « Pourquoi donc cet étonnement, ces marques de sensibilité et tous ces signes caractéristiques de l'état qui a précédé et du bienfait rendu que les peintres ne manquent jamais de donner à leurs ressuscités ? La seule expression vraie qu'ils puissent avoir est celle d'un homme qui sort d'un profond sommeil ou d'une longue défaillance. Si l'on répand sur son visage quelque vestige léger de plaisir, c'est de respirer la douceur de l'air, c'est de retrouver la lumière du jour » (Denis Diderot, *op. cit.*, pp. 190-191).

dirait un Anglais. Cet enfant est un petit pourcelet, qui a tant mangé de raisins qu'il n'en peut plus, et qu'il est près d'en crever. Oui, voilà ce que le peintre a voulu faire; mais il a fait un enfant noyé, et dont le ventre s'est détendu par un long séjour au fond de l'eau. J'en appelle à la couleur livide. Il ne dort pas, il est mort : qu'on aille avertir ses parents ; qu'on fouette ses petits frères, afin que le même accident ne leur arrive pas ; qu'on enterre celui-ci, et qu'il n'en soit plus parlé.¹⁹²⁶

Le sommeil de ce petit mangeur de raisin n'a rien de l'ambiguïté signifiante et riche des sommeils de l'Enfant Jésus, des derniers portraits d'enfants ou bien encore des *putti* appuyés sur des crânes démesurés dans les *Vanités*. Il s'agit d'une équivoque involontaire et absurde, « insignifiant ». Diderot ne refuse pas de penser la métaphore du dernier sommeil – notamment dans le cadre des peintures de Résurrection – mais il montre implicitement comment cette dernière se retourne contre les peintres maladroits, piètres dessinateurs ou coloristes. Métaphores étonnamment réversibles, les images de la mort comme dernier sommeil et du sommeil comme avant-goût de la mort doivent être maniées avec soin, au risque d'échapper aux mains de l'artiste et de sombrer dans une confusion réductrice.

À la Renaissance, au contraire, il s'agit bien souvent de suggérer le frôlement singulier, l'infime différence qui rapproche cadavre et dormeur. Le phénomène est patent lorsqu'il s'agit de peindre la mort du Christ, autrement dit de suggérer sa future résurrection, mais également pour des sujets païens abordant la question de la mort ou de l'immortalité par la voie du sommeil.

C'est le cas des figures d'Endymion (ill. 467) et de Tithon (ill. 464), que nous avons étudiées dans notre première partie, avec les fresques d'Annibale et d'Agostino Carracci au Palais Farnèse. Les deux scènes des *Amours des dieux* représentent respectivement la passion de Diane (ou Séléné), déesse de Lune, pour Endymion¹⁹²⁷ et celle d'Aurore, abandonnant son vieux mari pour les charmes du jeune Céphale. Or, nous l'avons souligné, les postures du sommeil sont chargées de sens et de valeurs si bien que la douce langueur d'Endymion, souriante et champêtre, s'oppose au pesant accablement qui fait chuter sur lui-même, contre le sol, le corps las de Tithon¹⁹²⁸ (ill. 464). Les deux personnages ont pourtant reçu un semblable don d'immortalité de la part des dieux, mais Aurore n'a pas songé à demander une jeunesse éternelle pour son époux. Dans la peinture d'Agostino Carracci, fatigue et lassitude s'emparent du vieillard toujours plus sénescient. Recroquevillé sous la coquille d'un pâle drapé rose, l'infortuné mari, livide et chenu, plonge dans un hiver sans fin, tandis qu'Aurore se précipite sur le jeune et rétif Céphale. Inversant le cours du temps, Aurore saisit sa proie d'un bras étonnamment musclé et l'emporte en arrière, marchant à rebours des chevaux et du *putto* dans le ciel. L'attelage est littéralement divisé : le char d'or, près du chien couché, rebrousse chemin vers la gauche de l'image, tandis que les deux chevaux blancs tentent vainement de poursuivre leur course vers l'occident. Les sabots levés tracent un arc au-dessus du corps voûté du vieillard, comme s'il s'agissait d'un obstacle à passer. La posture recroquevillée, le bras droit pendant et la teinte cadavérique du dormeur en font un éternel mourant, pourtant jamais mort. Sa main gauche imprime encore une légère ombre dans la pâleur du drap rose – serait-ce la trace presque effacée des anciennes étreintes ? Par contiguïté visuelle, les chevaux blancs d'Aurore galopent et piétinent son vieux corps perdu dans la conque du tissu.

À l'inverse, dans la salle des Éléments du Palazzo Vecchio, Vasari a peint les chevaux noir et blanc du char lunaire se cabrant devant le buste alangui d'Endymion (ill. 465). Ce dernier, loin de se

1926 Denis Diderot, *Salons : Salon de 1761, 1765, Essai sur la Peinture, Salon de 1765*, éd. citée, pp. 172-173.

1927 Figure de berger amoureux ou d'astronome passionné selon les contextes et les époques. Sur l'évolution de la figure d'Endymion, cf. Natalia Agapiou, *Endymion au carrefour, La fortune littéraire et artistique du mythe d'Endymion à l'aube de l'ère moderne*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 2005.

1928 Un dessin d'Agostino Carracci, conservé dans département des arts graphiques au Musée du Louvre, montre l'ébauche de la figure isolée, chauve et sans voile la couvrant. L'artiste a particulièrement soigné le tracé anguleux de la musculature, relief marqué sous une peau flétrie et comme distendue. Mais la pesanteur du sommeil tient plus profondément encore à la perte de tout ressort intérieur, telle que la décrivent Alberti et plus tard Lomazzo. L'effet macabre s'en trouve décuplé.

replier dans un sommeil de vieillesse, croise les bras sur sa poitrine et présente un profil juvénile, paupières closes, à l'approche de sa bien-aimée. Il semble doucement s'éveiller à son arrivée, pourtant brusque, impétueuse¹⁹²⁹. La déesse tire vivement sur les rênes pour freiner brutalement les chevaux du Jour et de la Nuit, fiévreusement lancés dans leur course. L'éternelle jeunesse gagnée par le sommeil préserve Endymion de tout vieillissement, au contraire de Tithon. Son teint vif n'a rien des pâleurs mortelles qui envahissent le corps flasque et recroquevillé de son lointain double. La posture – poitrine gonflée, visage relevé, main frémissante – indique l'imminence d'un réveil sensuel. Il est possible, en revanche, qu'Agostino Carracci se soit inspiré de la peinture de Vasari pour composer les Amours d'Aurore et substituer au bel Endymion, soigneusement épargné par l'attelage lunaire, l'impossible cadavre du vieux Tithon qui s'endort sous le galop indifférent des chevaux blancs, sans rênes ni main pour les guider. Le *putto* ailé, portant roses et couronne, tourne un visage interrogateur vers la déesse qui refuse sa tâche et emporte sur son char arrêté la proie de sa fureur amoureuse. Ce *putto* charnu courant dans l'air fait écho au personnage de la Rosée dans la peinture de Vasari¹⁹³⁰. En tournant pareillement la tête, la Rosée ouvre la voie à la Lune, sa mère, dans la peinture de la Salle des Éléments. Mais cette figure gracile prend alors l'aspect d'un souffle jailli de la poitrine de la déesse : jambes liées, sans ailes, mains ouvertes dans l'air froid qu'elle change en voile d'eau matinale.

Autre figure aux allures léthargiques, Procris, la nymphe aimée du malheureux Céphale, semble à première vue goûter un sommeil doux et inoffensif, dans la peinture de Piero di Cosimo (ill. 466a). N'étaient sa gorge et ses poignets mystérieusement blessés, éclaboussés de minces filets rouges, la chair lumineuse de nymphe et son visage serein ne laissent rien transparaître de sa tragique et récente mort. L'artiste a pourtant semé de nombreux indices dans la figure et à l'entour. Les jambes croisées de la nymphe s'inspirent de la posture du jeune Thanatos (ou Hypnos ?) dans les bras de la Nuit. Pareillement, son poignet gauche brisé contre le sol et sa main droite, dénouée malgré la raideur du bras sous le buste, révèlent l'inconfort d'un impossible sommeil. L'absence de ressort intérieur, pour reprendre le critère d'Alberti, repris par Lomazzo, provoque une superposition des membres les uns au-dessus des autres, pliés et renversés, comme après une chute, celle d'une mort brutale. Le zigzag du bras gauche, tracé par l'épaule, le coude et le poignet, se propage au ruban du voile jaune et bleu, tombant étrangement autour de ses hanches et de son ventre rond. Les figures et détails entourant Procris jettent le doute sur la vérité de son étrange sommeil et poussent l'œil du spectateur à interroger sa posture. Le satyre qui saisit l'épaule de la nymphe, écartant de l'autre main ses cheveux dorés sur son front, cherche apparemment à l'éveiller, en vain. Les sourcils relevés de même que l'ombre sur ses yeux trahissent son inquiétude : serait-elle morte ? Contrairement aux autres chiens agités sur le rivage, celui qui l'accompagne semble veiller Procris d'un air grave. Parmi les oiseaux qui peuplent l'horizon marin, les grues nombreuses ponctuent de leurs figures vigilantes cette étonnante veillée funèbre (ill. 466b). Sur la droite de l'image, un pélican ouvre ses ailes en nageant (ill. 466c). Ce délicat détail ajoute sa charge christique au décor païen de la pastorale. Figure bien connue du sacrifice et de la résurrection, le pélican donne à la mort de Procris la valeur d'un sommeil salvateur : l'âme de la nymphe christianisée (par la grandeur de son amour ?) se réveille déjà dans l'autre monde. Un chemin sinueux mène le regard du pré vert, au premier plan, au pélican sur l'eau, au fond de l'image. Ce chemin qui serpente rappelle la forme brisée du bras gauche et l'étrange courbe du voile jaune. Méandre sablonneux, il fait office de pont entre la figure principale, mystérieuse quoiqu'imposante, et ce minutieux détail animalier, presque imperceptible bien que chargé d'un symbolisme éloquent et précis. Par la posture de la nymphe et le raffinement

1929 En hennissant, les chevaux se cabrent sous la poigne ferme de la déesse. Pourtant, Vasari précise dans ses *Ragionamenti* que les chevaux suivent, sous la conduite de la Lune, une allure égale et légère : « guidandoli per il corso pari et leggieri ». Cf. G. Vasari, *op. cit.*, pp. 18-19.

1930 G. Vasari, *op. cit.*, pp. 18-19 : « Et cet air, chargé de fraîcheur, prouve que là même où elle passe elle crée de la rosée. Dans cette intention, j'ai peint cette femme qui marche devant elle et qui est la Rosée née de la Lune. [e quell'aria carica di freddo mostra che, dove la passa, fa la rugiada ; e però ho dipinto quella femmina che le va innanzi, che è la rugiada partorita dalla Luna] ».

de la composition, Piero di Cosimo propose au spectateur une énigme à déchiffrer : depuis l'équivoque du sommeil jusqu'à la promesse de la Résurrection, en passant par la pose d'un corps inanimé, pris dans l'atmosphère contradictoire d'un cadre paradisiaque et endeüllé.

De même, le paisible sommeil d'Endymion d'Annibale Carracci (ill. 467) – endormi dans la pose assise, encore à demi animée, du rêveur ou du mélancolique – n'est pas dépourvu d'ambiguïté. L'étreinte de Diane, mains jointes autour de son cou, rappelle en effet étrangement celle de la Vierge ou de Marie-Madeleine, pleurant sur le corps du Christ, comme le souligne Silvia Ginzburg¹⁹³¹. Le mythe païen se charge d'une nuance nouvelle, religieuse et christique, et donne à l'embrassement amoureux de la Lune une dimension tendre et inquiète. La douceur des caresses parviendra-t-elle à réveiller son bel Endymion, plongé dans l'atemporalité d'un sommeil contre nature ? Ou bien restera-t-il endormi à jamais ? La déesse l'étreint amoureusement. La bouche entrouverte, prononce-t-elle son nom pour le tirer de sa puissante torpeur ? Les joues du jeune homme sont roses sous ses boucles blondes, un sourire plisse la commissure de ses lèvres et son corps accoudé semble encore animé par quelque songe. Si le sommeil d'Endymion ne possède apparemment rien des menaces mortelles, ni dans le dessin, ni dans la couleur, l'étreinte de son amante suffit à évoquer la menace du dernier sommeil, par la reprise, en filigrane, des figures du Christ et de Marie (ou de Marie-Madeleine).

Nous le voyons, pour les artistes de la Renaissance, le problème ne réside pas seulement dans le tracé et le coloris d'une figure isolée, mais aussi dans la composition, le travail figural et les détails de l'œuvre. En outre, malgré leur cadre mythologique et païen, les œuvres que nous venons d'étudier nous ont par deux fois ramené à la figure du Christ – à travers les figures du pélican et de la Vierge de douleur ou de Marie-Madeleine éplorée.

Les *Pietà* ou *Vesperbilder*¹⁹³² présentent le couple isolé du Christ et de la Vierge. À la manière des « Vierge à l'Enfant », Marie porte dans son giron son Fils crucifié, comme elle tenait autrefois le corps de l'Enfant Sauveur. Les groupes des « Déposition », « Lamentation » et « Descente de Croix » rassemblent autour de ce couple d'autres figures de saints : Nicodème, Jean (le nouveau fils de Marie), les trois Marie, etc. Soutenu ou déposé sur le sol comme l'Enfant endormi, le corps du crucifié montre pourtant les marques de sa mort récente et violente : lividité des chairs en peinture, dislocation du corps, raideur des membres (passant parfois par le motif du poignet brisé). Les deux critères picturaux de la couleur et du dessin sont bien souvent mis en œuvre pour distinguer ce dernier sommeil de la quiétude d'un somme anodin. Comme nous l'avons vu dans notre première partie, cette raideur et ce teint cadavérique peuvent apparaître dans la figure de l'Enfant, en tant que signes annonciateurs. Inversement, la position du crucifié dans le giron maternel et la vénusté du corps enlacé rappellent la figure enfantine à travers celle du Christ mis à mort. En outre, dans de nombreuses peintures, l'évanouissement de la Vierge, ivre de douleur, produit un effet de parallélisme et permet de raffiner la proximité du sommeil et de la mort. Ainsi, la *Pietà* et la *Lamentation* (ill. 468-469) peintes par Annibale Carracci à l'orée du XVII^e siècle présentent une poignante correspondance entre le corps du crucifié et celui de la Mère évanouie.

Dans la *Pietà aux deux anges* (ill. 469), la symétrie des corps est inverse : la Vierge incline la tête et laisse retomber son bras sur la gauche, tandis que le visage du Christ bleui penche sur son épaule droite, le bras droit également pendant. Leurs jambes se croisent pareillement, même si la Vierge se tient assise, les genoux pliés, offrant son ventre en guise d'oreiller pour soutenir le chef du

1931 Cf. Silvia Ginzburg, *La Galleria Farnese, Gli affreschi dei Carracci*, Milano, Electa, 2008.

1932 Images de dévotion inspirées par la mystique rhénane, et particulièrement populaires dans les pays germaniques aux XIV^e et XV^e siècles, le nom des « Vesperbilder » signifie en allemand « images de vêpres » et renvoie à cet office du soir (du latin *vesper*, « soir »), dédié à la méditation sur la mort du Christ, détaché de la Croix à la tombée de la nuit. Cf. La Vierge de Pitié de « Beau style » du Musée Cluny, par exemple (pierre calcaire, 39 x 20 x 28 cm, Salzbourg ?, c. 1390-1395, Cl. 23 656). Dans ce type de sculptures, Elisabeth Antoine (conservateur du Musée National du Moyen Âge) précise que la Vierge « figure l'âme du chrétien accueillant en son sein le corps meurtri du Christ et méditant sur son salut ». Nous retrouvons ici le sens mystique du « sinus », comme secret de la contemplation, accès spirituel au mystère divin.

Christ et relever son buste inerte. Une pâleur mortelle semble envahir le corps de la Vierge, tandis que le creux de la gorge et les pieds du Christ, réchauffés d'ocre jaune, présentent encore un reste de vie que ses mains bleuies et comme minérales, contredisent. La pierre du sépulcre et les petits cailloux sur le sol accentuent l'image d'une mort qui pétrifie. Le teint vif et rose des deux anges renforce par contraste l'inquiétante blancheur de la Vierge. Les lèvres entrouvertes du Fils et de la Mère – pour l'un sur un silence, pour l'autre sur un gémissement ou quelque soupir – et leurs paupières closes, expriment l'inconscience jumelle dans laquelle plonge la mort comme la douleur la plus aiguë. Les sourcils légèrement relevés de la Vierge soulignent la violence insoutenable du chagrin qui la fait s'évanouir. Le jeu des couleurs rapproche donc l'évanouissement de la mort, tout en montrant que la vie quitte à peine le corps du Christ. Le soutien que les anges offrent au corps défaillant de la Vierge redouble celui qu'elle-même offre au cadavre de son Fils. Les petites mains prévenantes d'un ange embrassent les épaules de la Vierge et l'empêchent de tomber à la renverse. Si la dépouille du Christ a perdu son ressort intérieur, il en va de même pour sa Mère évanouie. De la figure de Jésus à celle de Marie, la couleur et le dessin permettent de figurer par degrés et nuances la contagion d'une mort terrible, scandaleuse et insupportable, mais aussi la proximité des « sommeils » qui les terrassent : le Christ se relèvera bientôt de cet ultime évanouissement. Son âme immortelle veille jusqu'à la fin des temps et son corps glorieux, « ressuscité d'entre les morts », se lèvera après les trois jours qui séparent la crucifixion de la Résurrection. Sur la même ligne d'horizon, le visage incliné de la Vierge tient le milieu entre la montagne bleue au loin, symbole spirituel de l'éternité, et les indices de la Passion, couronne d'épine et clous de la crucifixion, tordus et rouges encore d'avoir transpercé les pieds et les mains du Christ.

Le parallélisme des corps et la proximité de l'évanouissement avec la mort sont au cœur de la *Lamentation sur le Christ mort* (ill. 468). Étonnamment, le groupe traditionnel des trois Marie vient redoubler en son sein la figure de la Vierge et contribue à condenser la figure du Christ avec celle de sa Mère. Ici, la symétrie des corps est rompue par le contraste des mains. Les doigts roses que la Vierge pose doucement sur l'épaule de son Fils montrent une main encore vive, tranchant avec celle déjà morte, blanche et grise, sur le côté gauche du Christ. Ce ne sont plus les anges qui soutiennent le corps évanoui de la Vierge, la tête renversée en arrière, mais les bras secourables d'une jeune femme blonde, à la chevelure tressée (Marie-Madeleine ?). Les trois Marie forment un arc charitable au-dessus de la Pietà. Larmes, cris, gémissements. Les trois femmes présentent les trois âges d'une humanité rassemblée autour du scandale de la Mort du Christ et du mystère de la Rédemption. Elles forment également les trois mouvements successifs de la plainte – mains levées sur la droite –, de l'attention charitable – bras tendus – et du secours apporté – enveloppement, étreinte. D'autres détails viennent enrichir la correspondance entre la violence de l'évanouissement et le caractère récent d'une mort lente et cruelle. Le clou démesuré, difforme et ensanglanté, semble à peine avoir été retiré de la main, dans l'angle gauche de l'image. La couronne d'épines, en revanche, disparaît presque, à demie coupée par la toile. Nouvelle et délicate rupture dans la symétrie des corps – encore accentuée par le parallèle des couleurs entre le voile de la Vierge et le poil roux de la barbe et de la chevelure du Christ –, le blanc des yeux révulsés filtre sous les paupières de la Vierge et sa bouche entrouverte laisse apparaître le bout nacré des dents sous l'ourlet d'une lèvre encore rose.

D'autres Pietà peintes par le même artiste accentuent au contraire la différence entre la vivante douleur de la Vierge en lamentation et la froideur mortelle du cadavre du Christ (ill. 470 & 472). La Mère lève une main éloquente devant la chair livide, bleuie (ill. 470) ou marmoréenne (ill. 472) de son Fils mort, porté dans son giron comme l'était l'Enfant Jésus. D'autres saints ou seulement de petits anges l'accompagnent. Le peintre oppose alors d'autant plus fortement la main pendante et bleuie du Christ mort à celle, vibrante et rose, de sa Mère, que les petites mains angéliques semblent indiquer le revers insensible et glacé du dernier sommeil – l'extrême douleur de la Passion. En effet, dans ces deux œuvres, la figure admonitrice d'un petit ange adresse un regard triste et grave au spectateur en pointant du doigt la plaie dans la paume du Christ (ill. 472) ou

bien en touchant du bout de son index rose et potelé une épine de la couronne (ill. 470). Dans la Pietà avec saint François et Marie-Madeleine, ce geste lourd de sens est même redoublé par un autre angelot, tournant son visage crispé par le chagrin et ruisselant de larmes vers le premier *putto*, aux yeux également rougis par les pleurs, une larme roulant sur la joue. Dans la première Pietà (ill. 470), il s'agit davantage d'un geste de toucher, dans la seconde (ill. 472) d'un geste d'indication, invitant au toucher visuel.

De tels attitudes suggèrent immanquablement le fameux « *Noli me tangere* »¹⁹³³, adressé par la figure du Christ en jardinier à Marie-Madeleine lors de la première visite au tombeau, et le futur doute de saint Thomas, touchant la plaie du Christ ressuscité. Or ce geste a déjà été choisi par Annibale Carracci dans une peinture antérieure, et ce précisément en rapport avec le sommeil de l'Enfant Jésus. Il s'agit de la *Madonna del Silenzio*, peinte en 1598 (ill. 471). Veillant sur le doux sommeil de l'Enfant, la Vierge invite au silence et au recueillement le spectateur qui s'approche, à travers le geste qu'elle adresse délicatement au petit Jean-Baptiste. Mais il est déjà « trop tard », nous dit en quelque sorte le peintre. En effet, le Précurseur vient d'avancer sa main hors de l'ombre pour tirer le Christ de son sommeil en lui touchant la jambe. Mais s'agit-il vraiment d'un geste fait pour le réveiller ? De manière étrange, Jean-Baptiste se tourne non pas vers le Christ mais vers la Vierge, comme pour l'interroger. Et sa main ne secoue pas le corps endormi, elle vient plus précisément tâter cette chair « ensevelie dans le sommeil », livide et inerte, comme pour s'assurer que l'Enfant est bien vivant dans son sommeil et non refroidi par la soudaine venue de la mort. Ses pieds roses n'ont rien des chairs trouées, livides et pétrifiées du Christ mort (ill. 472). Pourtant, le visage ombreux, serti dans l'écrin rouge de la robe de la Vierge, le Christ dort dans la posture inquiétante de la mélancolie. Son bras croise celui de sa mère, et leurs mains pendent côte à côte sur la blancheur d'un oreiller qui évoque le futur linceul. Celle de l'Enfant, toute petite, est étonnamment pâle. Sur le rebord de la table en bois, une poignée de cerises figure, par ses touches de pourpre la Passion du Christ, dont l'histoire a déjà commencé, comme en témoignent le noyau et la tige du fruit déjà consommé. Le geste inquiet de Jean-Baptiste – le Christ est-il encore vivant ? Ou bien déjà mort ? – entre en lointaine résonance avec l'index pointé des angelots, touchant et désignant les indices de la Passion. En outre, ce geste tactile donne aux peintures correspondantes du premier et du dernier sommeil christique la dimension renforcée d'une profonde méditation sur l'Incarnation. L'insensibilité relative du sommeil de l'Enfant annonce certes la froideur de la mort et les mains bleues du cadavre. Mais plus encore que d'insensibilité jumelle, le geste déictique du Baptiste et des anges funèbres invite à ressentir visuellement la dimension tactile et, plus encore, charnelle de la Passion du Christ, sa souffrance à venir (ill. 471), sa torture passée (ill. 470 & 472). Ce corps-ci, malgré la fragile stature de l'enfance, est appelé à souffrir et mourir pour le rachat de nos péchés. Ce corps-là fut humilié et transpercé par les épines et les clous, afin de sauver l'Humanité. La sensibilité du Christ incarné, mise à l'épreuve par la Passion, est ainsi mise en exergue par le thème antagoniste de l'insensibilité, relative ou radicale, des premier et dernier sommeils.

Ainsi, la peinture ne travaille pas seulement la gémellité du sommeil et de la mort, par la couleur et le dessin, la composition d'ensemble, le jeu des figures et des détails, mais elle l'interroge à travers l'état voisin de l'évanouissement, et fait vaciller l'analogie des dernier et premier sommeils en opérant des condensations et des déplacements de figures entre l'Enfant mort et le corps du Crucifié, la figure du Précurseur et celles des anges funèbres, la méditation de l'Incarnation et celle de la Résurrection. Loin de représenter une maladresse équivoque, la métaphore picturale du « dernier sommeil » possède ici la dimension d'une ambiguïté travaillée. Il convient toutefois de se méfier de certaines évidences en la matière et de distinguer au sein des fausses ressemblances.

1933 Pour une réflexion sur la question du toucher et du corps ressuscité, cf. Jean-Luc Nancy, *Noli me tangere, Essai sur la levée du corps* (2003), Paris, Bayard Éditions, 2003/2013.

2. Vraies ou fausses ressemblances ?

a. *Le repos des gisants : « requiescant in pace ».*

Si la figure de l'Enfant Jésus endormi annonce le cadavre du Crucifié, toute image de la mort ne renvoie pas nécessairement au sommeil, et plus encore au sens littéral d'un sommeil physique. Dans cette perspective, il convient d'interroger l'apparent « sommeil » du gisant. Que sa tête soit appuyée sur un oreiller, son corps étendu sur les dalles des Églises ou dans l'alcôve d'un monument funéraire, le gisant médiéval ne dort pourtant pas à proprement parler. Il est d'ailleurs fréquemment représenté *debout*, gravé sur une dalle ou bien sculpté en haut relief, bien que l'œuvre soit ensuite *couchée* à l'horizontale. « Personnage irréel »¹⁹³⁴, sa posture contredit sa position. Philippe Ariès souligne ce paradoxe à travers l'expression du gisant « debout couché »¹⁹³⁵.

Cette pose n'est pas contingente mais tient à la fonction même du gisant, qui préfigure l'admission du défunt au paradis non seulement pour lui-même mais aussi pour la communauté des fidèles et la lignée de ses descendants. Debout devant Dieu, couché sous le Ciel, le gisant attend le Jugement Dernier (autrement dit sa résurrection en corps glorieux) et savoure d'ores et déjà un avant-goût de béatitude. Ses yeux sont traditionnellement grands ouverts, tournés vers l'au-delà. Roi, évêque ou chevalier par exemple, il tient dans ses mains les signes de sa fonction : sceptre, crosse ou épée. Si ses mains sont libres, il fait le geste de la bénédiction ou bien les joint, le plus souvent, en prière. Parfois, elles reposent, croisées sur sa poitrine. Ses pieds reposent sur un animal témoignant de sa bravoure (lion) ou de sa fidélité (chien), ou bien encore de sa foi (bête terrassée). Son costume et ses attributs l'individualisent socialement, sans nécessairement lui conférer de physionomie singulière. Les traits lisses et jeunes pétrifient un corps idéalisé, d'âge médian (autour de la trentaine) comme le Christ mort. Les gisants médiévaux ne sont « ni des morts ni des vivants dont on souhaite conserver la ressemblance ; certes, ils sont identifiables, mais non plus comme des hommes de la terre : ils sont des *beati*, des bienheureux, des corps glorieux, éternellement jeunes »¹⁹³⁶. Philippe Ariès fait le lien entre cette statuaire et la légende des sept dormants d'Éphèse : « ce ne sont, en vérité, ni des vivants insouciantes ni des agonisants douloureux ni des morts putrescibles ni non plus des ressuscités dans la gloire, mais des élus qui attendent, dans le repos (*requies*) et la paix, la transfiguration du dernier jour, la résurrection »¹⁹³⁷. Pourtant, nous l'avons vu, les « dormants » ne sont pas de simples dormeurs : peut-on encore parler de sommeil lorsque le personnage, debout et actif, garde les yeux ouverts ? Dormant ou reposant, le « type archaïque du gisant bienheureux », extrêmement durable, se retrouve jusqu'à l'époque moderne. « Les défunts banals des XVI^e - XVII^e siècles sont dans la « position debout et renversée », comme les grands personnages du XI^e au XIII^e siècle »¹⁹³⁸.

Cette esquisse générale du gisant traditionnel prend des contours plus précis et changeants selon les cas, mais l'on peut y déceler une manière ancienne et durable de percevoir la mort. En « historien des mentalités », Philippe Ariès la définit comme « la croyance persistante dans un état neutre de repos, intermédiaire entre l'agitation de la terre et la contemplation du ciel », à la source

1934 P. Ariès, *Images de l'homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1983, p. 54.

1935 P. Ariès, *L'homme devant la mort, 1. Le temps des gisants*, Paris, Seuil, 1977, p. 238. À la suite d'Émile Mâle et d'Erwin Panofsky, Philippe Ariès reconnaît qu'un changement survient dans l'attitude de l'effigie aux XIV^e et XV^e siècles, dans le sens d'une cohérence esthétique : le gisant – endormi, vivant ou transi – n'est plus représenté « debout-couché », mais entièrement étendu à l'horizontale, les plis du vêtement retombant autour de lui, ou bien le corps nu renversé dans une posture entièrement couchée. Mais ces changements surviennent majoritairement « dans les monuments du grand art, commandés à de grands artistes pour de grands personnages » (*Ibid.*).

1936 *Ibid.*

1937 *Ibid.*

1938 P. Ariès, *op. cit.*, p. 239. Ariès ajoute : « Qu'importe, à la réflexion, que les yeux soient ouverts ou fermés, que les plis du vêtement trahissent la station debout ou couchée, s'il apparaît bien que le défunt repose toujours dans la paix. C'est le sentiment de paix qui compte » (*Ibid.*). Nous ne le suivons pas sur cette voie mais nous attacherons au contraire à interroger les variations figuratives, à partir de cette commune ligne d'horizon, ce « sentiment de paix ».

de la « position hiératique des gisants » et, plus tard, de celle « des priants dans les églises ». « La croix des cimetières, signe d'un espoir diffus et incertain », en garde l'empreinte affaiblie. Il s'agit là d'une « très vieille conception de la mort (...) et d'un au-delà paisible et atténué » que l'historien nomme « la mort apprivoisée »¹⁹³⁹. Cette croyance se fonde moins sur la ressemblance du sommeil et de la mort que sur la notion, plus vaste et spirituelle, de repos, « requies ». En ce sens, la gestuelle active du gisant, quel qu'en soit le hiératisme, exige « un surplus d'activité incompatible avec l'inertie de la mort. » Elle « lui communique donc une vie secrète, une vie qui n'est plus celle de la terre, mais celle d'un autre pays lointain, le pays du repos éternel »¹⁹⁴⁰.

Le gisant de Childebert I^{er}¹⁹⁴¹, daté du milieu du XII^e siècle (ill. 473a-c), est considéré comme l'un des plus anciens en France du Nord. Creusé dans la pierre et non sculpté en haut relief, il possède toutes les caractéristiques du « gisant reposant »¹⁹⁴², comme l'appelle encore Philippe Ariès. Les yeux grands ouverts, il se tient droit, une tour – symbolisant la ville de Paris – dans la main droite, le sceptre dans la main gauche. Les plis de son manteau tracent des lignes obliques ou perpendiculaires, arrondies autour des bras, des hanches et des chevilles – signes d'une station verticale. Ses chausses reposent également sur un sol relevé par un effet de perspective. Couronne et barbe disent encore son autorité royale, sans valeur de portrait individuel. Les mêmes caractéristiques animent le gisant Charles V (ill. 477a-c), sculpté en haut relief à la fin du XIV^e siècle : la tête reposant sur un oreiller, les yeux pourtant grands ouverts et les plis de son vêtement retombant à la verticale sur son corps hiératique, le sceptre dans la main droite (ill. 477b).

Certains gisants du bas Moyen Âge conservent d'ailleurs leurs verticalité pleine et entière. Il s'agit des dalles gravées ornant les murs d'église, celles d'Agnès Dompierre (ill. 474a-b) et Michel de Troyes (ill. 475a-b), par exemple, conservées au Musée du Louvre. Encadrés d'inscriptions gravées¹⁹⁴³, couronnés d'anges thuriféraires et, parfois, de la figure d'Abraham¹⁹⁴⁴ tenant l'âme-enfant dans un linge, ces gisants montrent des visages de face, peu individualisés, les yeux ouverts sur l'infini, la pupille marquée en creux. Le gisant d'Agnès Dompierre joint ses mains en un geste d'oraison, celui de Michel de Troyes, tonsuré, revêt l'habit de prieur et présente un grand ciboire au dessin épuré.

Au-dessus du gisant de Michel de Troyes, sur le registre supérieur de la même dalle gravée, figure l'âme, représentée par un enfant porté dans un linge et entourée par deux anges. Ce détail introduit un léger effet de dédoublement au sein de la représentation. Nous le retrouverons, travaillé et augmenté, dans d'autres formes de sculptures funéraires à la même époque, mais la question se pose déjà pour ce type de figuration : la distinction du corps et de l'âme permet-elle d'éclairer la dualité du gisant et de son âme ? La figure du gisant en repos, les yeux grands ouverts, devant Dieu, s'articule difficilement avec l'idée de la dépouille, du corps mort et exposé. Contrairement aux portraits funéraires, retranscrits dans la pierre, et à l'esthétique des transis, exaltant le sens de la vie par celui de son éphémère et fragile préciosité, le gisant traditionnel ne se donne pas à lire comme un miroir du corps, réel ou esthétisé. Il incarne davantage l'homme entier, « homo totus », tel que la résurrection viendra l'accomplir, corps et âme. Son repos intéresse donc l'homme entier. Il n'est pas un sommeil, détachant le corps de l'âme et enchaînant la sensibilité, ni une extase, pur état de l'âme affranchie du corps et fondue en Dieu, mais une attente sereine et un avant-goût de cette béatitude que goûteront les ressuscités.

1939 P. Ariès, *op. cit.*, p. 287.

1940 P. Ariès, *Images de l'homme devant la mort*, éd. citée, p. 55.

1941 Childebert I^{er} (496-558), fils de Clovis I^{er} et de la reine Clotilde, fut roi de Paris de 511 à 558. Son gisant fut transféré de Saint-Germain-des-Prés à Saint-Denis en 1816. Les gisants ecclésiastiques et royaux exposés dans la basilique Saint-Denis offrent un éventail varié des différentes formes de sculptures funéraires, aussi nous appuierons-nous de manière privilégiée sur ces exemples.

1942 Philippe Ariès, *L'homme devant la mort*, t. 1, éd. citée, p. 241.

1943 Celle d'Agnès Dompierre, dame d'Aubin, épouse de Guillaume de Fontaine, morte le 20 septembre 1313, décline son identité après la formule consacrée « ci-gît ».

1944 Incertitude ici, car la pierre est ici érodée. Sans doute s'agit-il d'Abraham ou bien Dieu le Père lui-même, présenté en majesté. La figure de l'âme-enfant dans un linge est parfaitement reconnaissable.

Ainsi, les anges venus déposer un oreiller sous la tête des gisants de Louis et Philippe d'Alençon (ill. 476a &b) veillent certes sur la douceur de leur « sommeil », et pourtant les deux gisants semblent rien moins qu'endormis : mains jointes, ils prient debout, les yeux grands ouverts, face au Ciel¹⁹⁴⁵. Morts en bas-âge, innocents et baptisés, les nobles enfants sont accompagnés par des anges dans leur dernier sommeil, jusqu'à Dieu. Ce geste angélique possède ici une ambiguïté féconde : il invite au repos comme il éveille avec douceur, selon le sens que nous lui donnons. À la fin des temps, les anges soulèvent délicatement l'oreiller comme pour lever la tête du gisant en repos, à la fois debout et couché, en attente.

Certains gisants conjuguent la figure du repos avec la singularité relative et embellie du portrait funéraire. C'est le cas pour le gisant présumé de Gaucher III de Châtillon (ill. 478). La sculpture de la tête unit une certaine esthétique réaliste pour le visage (qu'il s'agisse ou non d'un portrait véritable) et un traitement bien plus conventionnel pour la chevelure, aux rigides volutes. La pupille se dessine sur la surface lisse des yeux grands ouverts, tandis que les mains stéréotypées forment le geste classique de la prière. Mais, selon une ambiguïté propre à la « bilocation » des gisants, ses pieds sont tendus, la pointe de la chausse vers le bas comme s'il était réellement couché sur son tombeau, la tête reposant sur un petit coussin. Il se tient debout, en prière, vigilant, face à Dieu et, en même temps, sa dépouille repose ici-bas, étendue pour l'éternité.

Le gisant de Guillaume de Chanac, évêque de Paris (ill. 479), bien qu'il date de la même époque, s'éloigne plus fortement encore du type traditionnel du « gisant reposant », tel que nous l'avons décrit. Paupières closes, mains jointes sur la poitrine, les plis de son habit tombent encore à la verticale et la crosse est visible sur sa poitrine. Pourtant, il ne regarde plus devant lui, en direction du Ciel et ses mains ne trahissent plus l'activité spirituelle propre au « repos » – geste de prière, ostentation des attributs sociaux, signe de bénédiction. Les rides autour de la bouche, des yeux et sur le front, ainsi que les traits singuliers du visage montrent qu'il s'agit bien ici d'un portrait funéraire. Ce dernier reprend le rituel du corps exposé, couché sur le dos en tenue d'apparat, portant la mitre et la crosse, les mains gantées et croisées sur le haut de la poitrine¹⁹⁴⁶. La présence de la mort clôt les yeux du gisant, pourtant toujours figuré comme s'il se tenait debout, « reposant » dans l'attente du Jugement dernier. Ici, l'idée de repos et la figure du mort exposé entremêlent leurs caractéristiques, ajoutant au paradoxe de la pose à la fois debout et couchée. « Une évolution continue » entraîne le gisant « vers un type intermédiaire qui n'est pas tout à fait le *beatus*, et qui ressemble plus à un mort, mais qui n'est néanmoins ni un vrai agonisant ni un transi. L'image qui se dégage au terme de cette évolution est bien un mort-réel, mais ce mort est toujours représenté comme un *beatus*, comme un gisant-reposant »¹⁹⁴⁷. Ainsi, le gisant de l'évêque de Paris laisse l'empreinte visuelle d'un visage singulier, avec les rides d'expressions marquant ses joues affaissées, le gras du cou sous le menton à la fossette prononcée, les yeux fortement encavés, le front gravé de rides horizontales et d'un profond sillon entre les sourcils, le nez légèrement bosselé. Il n'y a que les ondulations trop régulières des cheveux qui semblent impersonnelles. Les mains croisées sur la poitrine sont à la fois celle de l'effigie de marbre et celle de la dépouille mortelle qu'elle évoque.

Plus traditionnels, les gisants de Pierre d'Évreux et de son épouse Catherine d'Alençon, sculptés au début du XV^e siècle (ill. 480a), allient cependant l'esthétique du portrait funéraire, à la fois singulier et idéalisé, à celle du repos dans l'attente, bienheureux. La tête appuyée sur un oreiller,

1945 Les originaux, conservés au Musée National du Moyen Âge (Cluny) à Paris, en pierre calcaire, proviennent de l'abbaye de Royaumont. Restaurés en 1851, les deux figures ont perdu leurs visages et leurs mains. Un reste d'ange se devine au-dessus du gisant de Philippe, une fleur de lys au-dessus de celle de Louis. Les moulages de Saint-Denis ont donc valeur de reconstitutions utiles mais délicates à interpréter. Ainsi, la gémellité des visages, idéalisés, est-elle fidèle aux gisants d'origine ? S'agissant d'un tombeau d'enfants, ces gisants agrandis ne possèdent sans doute pas la valeur de portraits individuels. Il s'agit probablement de figures idéalisées.

1946 P. Ariès, *L'homme devant la mort*, t. 1., éd. citée, p. 237 et pp. 242-243 : « Au XV^e siècle, le mort exposé et reposant réagit à son tour sur le gisant, son modèle. Le gisant italien des XV^e - XVI^e siècles est bien un mort exposé, et non pas un vivant bienheureux : il repose sur une bière ou un lit d'apparat ; il vient d'expirer. Pourtant, il n'est pas réaliste (...), il revêt au contraire l'attitude et le calme du repos éternel ».

1947 P. Ariès, *op. cit.*, p. 241.

les époux vêtus de leurs plus beaux atours joignent leurs mains en prière et gardent leurs yeux ouverts sur l'au-delà. À leurs pieds, des lions luttant et un chien paisiblement endormi montrent la vaillance du chevalier et la fidélité de sa dame. La pose « debout couchée » des gisants est contrariée par celle des animaux, comme enfouis dans un supplément de tissu minéral. Les plis de la robe retombent à la verticale jusqu'au chien endormi, puis se confondent en drapé souple et l'entourent à l'horizontale (ill. 480b).

Le gisant se trouve formellement attaché à deux espaces-temps différents, qui trouvent en lui leur point de communication¹⁹⁴⁸. Ici-bas, pour les vivants qui lui succèdent, le défunt s'absente à travers l'image du repos. Là-bas, il vit éveillé dans la béatitude qui est une autre forme, positive, du repos « en Dieu ». À l'un et l'autre de ses états, le gisant emprunte différents traits, variables selon les lieux et les temps. Ainsi, Panofsky remarque que le gisant médiéval et nordique, placé à l'horizontale, la tête sur un coussin, dans une posture active et un aspect vivant, se transforme et s'inverse chez certains gisants de la Renaissance italienne, endormis d'un repos éternel mais néanmoins placés debout sur une dalle verticale. C'est le cas pour le tombeau du pape Martin V, réalisé par Simone Ghini en 1431 (ill. 481) et celui de Giovanni Crivelli, sculpté par Donatello en 1432 (ill. 482). La position verticale des dalles s'accompagne d'une vision paradoxale du corps couché, comme endormi, la tête sur un oreiller, les paupières closes. Les artistes sont alors confrontés à des problèmes de perspective que Simone Ghini, sculpteur de l'école de Donatello, résout par l'effet d'une vue en plongée sur le tombeau, placé sous le niveau du sol et toujours présenté à la verticale¹⁹⁴⁹.

Dans certains cas, le tombeau s'enrichit jusqu'à dédoubler la traditionnelle figure du gisant. Nous avons entrevu ce dispositif avec la dalle funéraire de Michel de Troyes (ill. 475a). Lorsque ce dédoublement est développé par le thème de la migration de l'âme ou la figure d'un orant, faut-il distinguer entre le repos de l'âme – silhouette enfantine, emportée au Ciel – et celui du corps – cadavre, corps exposé ou effigie funéraire ? Le dédoublement à l'œuvre dans certains tombeaux ne se réduit pas toujours au dualisme de l'âme et du corps, même s'il en procède partiellement, ce qui rend d'autant plus délicat le « déchiffrement » de certains mausolées.

Ainsi, dans le monument de Dagobert (ill. 483a-c) datant du XIII^e siècle¹⁹⁵⁰, le gisant figure à la fois debout et couché sur le côté, mains en prière, la tête posée sur un oreiller. Il s'oriente physiquement vers le lieu de sa sépulture primitive (datant de 639), à l'opposé dans la Basilique Saint-Denis, tout en se tenant spirituellement devant Dieu, par le geste d'oraison (ill. 483c)¹⁹⁵¹. En ce sens, le gisant sous l'enfeu annonce le repos de l'âme, dont l'histoire se développe sur les trois registres supérieurs de l'enfeu¹⁹⁵². Il y a bilocation (voire location multiple) de la figure spirituelle du défunt. Bienheureux, le personnage est couché sur le socle du monument d'une part. Figure nue et enfantine, il monte vers Dieu et surmonte divers périls, à travers les trois registres de l'enfeu d'autre part. Le sommet du monument représente le « triomphe de l'âme victorieuse »¹⁹⁵³ : la figurine, représentant l'âme du roi, est élevée au Ciel par trois saints¹⁹⁵⁴ dans un linge – variation explicite sur le motif traditionnel du repos dans le « sein d'Abraham » (ill. 483b). Dans cette œuvre, l'idée du repos travaille donc à la fois la figure du gisant, homme entier savourant par son attente les

1948 Certains gisants donnent même lieu à un culte des reliques, d'où la démultiplication en gisants d'entrailles, de cœur, de chair, d'os, etc.

1949 Cf. Erwin Panofsky, *La sculpture funéraire de l'Égypte ancienne au Bernin*, Paris, Flammarion, 1995, chap. IV. « La Renaissance, ses antécédents et son prolongement ».

1950 Mais restauré et partiellement refait au XIX^e siècle par Viollet-Le-Duc.

1951 Il est le premier roi enterré dans cette basilique, dont la tradition lui attribue la fondation.

1952 Selon le récit visionnaire de l'ermite Jean (vivant sur l'île de Lipari), transcrit par Hincmar, moine de Saint-Denis, au VIII^e siècle. Emportée sur une barque et tourmentée par les démons, l'âme du roi – figurée par un enfant nu couronné – est sauvée *in extremis* par saint Denis, saint Martin et saint Maurice, et accède purifiée au Paradis. Sur les côtés du tombeau, les statues de Sigebert, fils de Dagobert, et de la reine Nanthilde veillent sur le roi défunt.

1953 Paul Vitry et Gaston Brière, *L'Église Abbatiale de Saint-Denis et Ses Tombeaux. Notice historique et archéologique*, Paris, D.-A. Longuet, 1908.

1954 Saint Denis (évêque de Paris), saint Martin (évêque de Tours) et saint Maurice (figuré en guerrier).

prémices de la béatitude, et la figure de l'âme seule, élevée au Ciel dans le sein du Père. Comme l'affirme Ariès, « le gisant n'est pas structurellement changé par la perte de son âme. On s'est contenté de juxtaposer les deux images : en bas le gisant entier, en haut son âme »¹⁹⁵⁵.

L'on retrouve ce dédoublement dans certaines représentations de martyres, où l'âme est élevée au Ciel par des anges, tandis que le corps gît martyrisé ici-bas. Ainsi, le Martyre de saint Hippolyte, relief datant également du XIII^e siècle, présente les différents actes de la torture du saint (ill. 484a) : bastonné sur la gauche, frappé à coup de pierres sur la droite, écartelé au centre de l'image, pendant que son âme, déjà bienheureuse, est emportée dans un linge tenu par deux anges (ill. 484b) – figure du sein paternel et divin. Il s'agit moins d'un enfant ici, que d'un personnage adulte miniaturisé, exposé nu dans l'attitude de la prière. Un fin sourire traverse son visage, donnant à cette figure de l'âme sanctifiée une expression rayonnante et joyeuse, qui contraste avec la cruauté des peines infligées à son corps par les tortionnaires. Toutefois, cette grâce transparait déjà dans les figures mondaines du martyr. Indifférent à la violence des coups de bâton, le profil calme et serein, saint Hippolyte jette plus loin un regard plein de compassion à l'un de ses bourreaux armés de pierres. Paroxysme étonnant de douleur et de quiétude, la scène de l'écartèlement redouble formellement, par l'angle brisé du corps, le pli du linge céleste, au-dessus de lui. Le détail du visage montre qu'en cet instant mortel un doux sommeil, image du repos céleste, enveloppe déjà le martyr (ill. 484c). Dans le cas du saint, la représentation du cadavre et la figure de l'âme possèdent certaines caractéristiques analogues, mais distinctes. Le sommeil paisible de l'un reflète le repos bienheureux de l'autre.

Sur de nombreux tombeaux médiévaux et renaissants, la « représentation de l'âme bienheureuse » – qu'il s'agisse de la figure de l'âme-enfant ou bien de celle du priant – vient compléter « la représentation de l'être humain », entier et au repos¹⁹⁵⁶. Pourtant « la logique de ce modèle devait aboutir à frapper l'un des deux gisants », le plus proche du corps, « de caducité visible »¹⁹⁵⁷. Avec la figure du transi, le dédoublement du gisant prend la forme d'un dualisme affirmé : le corps décomposé ou transi d'une part, l'âme en orant d'autre part. Ainsi, dans les tombeaux royaux comme le monument de Louis XII et d'Anne de Bretagne (ill. 485a-b), et celui de François I^{er} et Claude de France (ill. 486a-c), où les figures des orants surmontent le mausolée, dans lequel reposent les effigies sculptées des corps, pétrifiés dans leur agonie, voire décharnés et morts. Les détails macabres de la représentation des transis de Louis XII et d'Anne de Bretagne ne laissent aucun doute sur leur état (ill. 485b) : marques des coutures sur le ventre du roi, après éviscération, corps maigres, peaux ridées et flétries, gorge renversée sur un soupir, nuque brisée en avant, bouche ouverte en rictus de souffrance... Le sculpteur a saisi le couple royal dans le dernier soubresaut de l'agonie. Les transis de François I^{er} et Claude de France (ill. 486b-c) présentent des corps amaigris, mais leurs poses et l'expression des visages semblent davantage apaisés. Figures idéalisées, ces calmes transis n'exaltent pas les ravages de la mort mais présentent humblement les royales dépouilles. Corps nus à l'ossature saillante, pudiquement exposés, le visage renversé en arrière exhalant un dernier souffle. Leçon de vanité. Ici, l'idée de repos subsiste encore à travers la représentation plus littérale de la mort.

Ce dualisme de l'âme vivante, immortelle et bienheureuse, et du corps mort, reposant ou transi, possède au moins deux sources iconographiques, en marge de la statuaire funéraire :

1955 P. Ariès, *L'homme devant la mort*, t. 1, éd. citée, p. 245.

1956 À ce sujet, comme le remarque E. Panofsky, le portrait du « donateur patronné » (présenté par un saint à la Vierge par exemple) qui complète l'effigie étendue ne correspond pas à une « représentation du vif par opposition à une représentation de la mort, mais plutôt d'une *représentation de l'âme bienheureuse* par opposition à une *représentation de l'être humain* : un nouveau substitut « humaniste » à l'image de l'âme en tant que petite figure nue transportée au ciel par des anges. Et lorsque cette image enfantine est conservée [...], le portrait du donateur « exalté » est par conséquent absent » (E. Panofsky, *op. cit.*, pp. 91-92). L'auteur s'intéresse alors à « l'animation de l'effigie » dans les tombes murales italiennes de la Renaissance. Les expressions « représentation au vif » ou « représentation de la mort » sont des emprunts choisis au contrat conclu entre Marguerite d'Autriche et l'artiste Conrad Meit (*op. cit.*, p. 93).

1957 P. Ariès, *op. cit.*, p. 248.

l'iconographie du Triomphe de la mort et celle de la Dormition de la Vierge. Ces deux thèmes iconographiques rencontrent l'analogie du sommeil et de la mort, avant de l'abandonner progressivement à l'époque de la Renaissance.

b. Le Triomphe de la mort : belle mort, égale vanité.

Le dualisme du corps endormi et de l'âme bienheureuse, ou plus précisément jugée (sauvée ou damnée), traverse l'iconographie du *Triomphe de la Mort*. La fresque peinte par Buonamico Buffalmacco sur les murs du Camposanto, le cimetière sacré¹⁹⁵⁸ de Pise, fait de ce thème iconographique un motif parmi d'autres – scène d'amour courtois, partie de chasse, rencontre des trois morts (inspiré du *Dit des trois Morts et des trois Vifs*¹⁹⁵⁹), scène de vie érémitique sur la montagne, bataille des anges et des démons sur le ciel – dans un plus vaste récit portant sur l'existence humaine et le salut de l'âme (ill. 487a). Au pied de la montagne, le Triomphe de la Mort est représenté par le vol de la Faucheuse aux ailes de chauve-souris, passant au-dessus d'un amas de corps inanimés, dans la direction de l'aimable compagnie, composée de dix jeunes gens devisant et jouant de la musique dans un beau jardin. La figure, presque effacée, de la Mort est sur le point de faire irruption au milieu de la fête. De petits anges tiennent des flambeaux – signe que le jour décline dans l'insouciance générale. Les jeunes amis restent indifférents, semble-t-il, aux menaces, pourtant extrêmement proches, de la Mort. Nonchalance ou défi ? En contrepoint sur la gauche, un amas de corps terrassés met sur un plan d'égalité nobles et serfs, hommes et femmes, moines et cardinaux...Leurs âmes, figurées par des enfants nus, quittent leurs corps avec leurs derniers souffles. Anges et démons s'empressent de les emporter : au ciel, leur lutte fait rage. Certains s'arment de lances, d'autres empoignent les bras et les jambes d'une « âme », celle d'un moine en l'occurrence. Au plus haut, un ange joint les mains en signe de prière et de commisération, il pleure le sort des damnés.

De l'autre côté de la montagne, une partie de chasse s'apprête : les jeunes nobles montés à cheval, semblables aux convives du beau jardin, sont arrêtés par la rencontre inopinée de trois cadavres, dans leurs cercueils. Buffalmacco emprunte au *Dit des trois Morts et des trois Vifs*, en variant sur le thème. La scène gagne en réalisme ce qu'elle perd en merveilleux. Ce ne sont plus les trois Morts qui s'adressent aux jeunes gens, en leur tendant le miroir de leurs chairs à demi décomposées ou squelettiques, mais l'ermite Macaire qui leur expose sa leçon d'ascétisme. Son index est pointé sur le parchemin qui flotte, enroulé en phylactère, au-dessus des trois corps étendus dans leurs cercueils. Les trois caissons s'inscrivent, par leur dénivelé, dans la continuité du raidillon, sente aride menant au sommet de la montagne. Le premier mort, « fraîchement » trépassé est encore richement vêtu d'un manteau rouge, un serpent roule vers sa tête. Le second, sombre et amaigri, a les mains jointes sur le ventre, tandis qu'un serpent traverse ses jambes. Du troisième, il ne reste que les os d'un squelette (aux trois quarts disparu avec les dégâts survenus sur la fresque). Le procès de décomposition et de putréfaction est rendu sensible par le geste du cavalier qui se couvre le nez d'une main gantée. L'un des princes montre les morts à son compagnon couronné qui porte une main à son visage, dans un mouvement de recul, de crainte et de pitié. Pourtant, la jeune femme qui regarde saint Macaire, en tenant un petit chien sur son bras gauche, sourit sans paraître effrayée.

1958 Fondé en 1277, le cimetière doit son nom de « champ sacré » à la terre dont il est formé – terre rapportée du Calvaire (mont Golgotha), selon la légende, par l'archevêque Ubaldo Lanfranchi, après la quatrième croisade (1203).

1959 L'un des premiers textes à la source de cette iconographie est le poème sur les trois morts et les trois vifs, écrit par Baudoin de Condé vers 1285. Sur leur chemin, trois nobles remplis d'orgueil – un roi, un duc et un comte – rencontrent trois morts épouvantables (figurés part trois squelettes ou bien trois corps, l'un encore vêtu, le second décharné, le dernier squelettique). Jadis nobles également, ces derniers enseignent aux trois « vifs » l'humilité, car la mort n'épargne personne et, pour prix de leurs péchés, les damnés gémissent en Enfer. L'ermite saint Macaire (c. 300-390), considéré comme le disciple de saint Antoine et l'auteur de la Règle des anachorètes, clôture le cortège des trois Morts, par sa leçon de vertu. Buffalmacco le représente dans sa fresque, un long parchemin déroulé dans sa main droite, en train d'admonester la troupe des chasseurs (les trois vifs) : la voie de la vertu est étroite et ardue, c'est le chemin aride qui mène à la montagne et à la vie érémitique.

Dans la perspective du Jugement dernier (peint sur une autre paroi), tout homme se doit d'ordonner sa vie en bon chrétien afin de mourir justifié, l'âme sauve. Cependant, le récit peint par Buffalmacco juxtapose les scènes sans les agencer de manière linéaire et didactique. La scène des trois morts, pourtant très éloquente, ne communique pas avec celle, presque centrale dans la composition, du Triomphe de la Mort. Aucun signe de décomposition, ni même de cadavre exposé nu ou de linceul parmi la foule des trépassés. Sur la droite, un moine et un frère dominicain, renversés sur le dos, croisent les bras sur leur poitrine à la manière des gisants, mais le cardinal et le pape – reconnaissables à leurs coiffes, chapeau de cardinal et tiare dorée – représentés en-dessous, semblent endormis sur le ventre, bras croisés contre terre. D'autres serrent des livres contre leur poitrine ou bien au-dessus de leur tête. Le chevalier en armure, l'épée sur le côté, est étendu sur le dos, les bras le long du corps. Au centre de l'amas, les corps disparaissent entremêlés, seuls leurs visages, parfaitement lisses et inexpressifs, surgissent de l'entrelacs de membres et de tissus. À les regarder de près, aucun signe ne trahit en eux l'absence de vie, sinon le jaillissement extraordinaire des corps d'enfants blancs, au sortir de quelques bouches entrouvertes. Pour le reste, ils semblent paisiblement endormis (ill. 487b). Le sommeil et la mort possèdent même vertu égalisatrice. Le peintre offre donc aux visiteurs du cimetière deux visions de la mort : l'une plus littérale, l'autre plus métaphorique. Dans l'angle de la fresque, la contemplation des cercueils, des corps et du squelette forme le premier échelon qui mène à la vie ascétique. Le prêche de l'ermite met brutalement la mort sous les yeux de ses auditeurs. De l'autre côté de la montagne, légèrement décentrée, une foule de dormeurs s'amoncelle. Ils figurent l'égalité de la mort qui saisit tous les hommes, quel que soit leur rang ou leur vertu, à la manière du sommeil, égal pour tous. Au passage, ce *topos* moral, lié au combat céleste pour le salut de l'âme, permet au peintre d'adoucir la vision de la mort en dernier sommeil. L'âme quitte un corps intègre, encore lisse et calme, abandonné pour une longue nuit jusqu'au réveil du Jugement dernier.

Le *Triomphe de la Mort* s'entrelace encore au thème du dernier sommeil dans le troisième des *Triumphus* de Pétrarque, suite de poèmes allégoriques inachevés et composés entre 1351 et 1374. Le *Triumphus Mortis* inspire de nombreuses représentations : enluminures, gravures, fresques, etc. Comme le résume Alberto Tenenti, la Mort « se tient, droite, sur un corbillard tiré par des animaux, elle écrase sur son passage d'innombrables personnes et brandit triomphalement une faux. On a donné à ce schéma iconographique le nom de Triomphe pétrarquesque »¹⁹⁶⁰. Mais ici, la figuration du cadavre en dormeur n'a pas seulement pour but d'*euphémiser* la mort, de la rendre plus rassurante. Le texte du poème de Pétrarque met en scène ce rapport de la mort et du sommeil à travers l'opposition de la mort laide et violente avec la belle mort, doux et fatal endormissement. Le poète décrit la vision de Laure que l'effrayante Mort, toute de noir vêtue, vient chercher. Face à l'humble acceptation de sa victime, la Mort propose à Laure une faveur inhabituelle : elle viendra la prendre « senza paura e senz'alcun dolore »¹⁹⁶¹ [« sans l'effrayer et sans la faire souffrir »¹⁹⁶²]. La jeune femme s'endormira doucement dans la mort comme dans un sommeil agréable. Laure se soumet à la nécessité, sans désirer la faveur qui lui est offerte : « farai di me quel che de gli altri fassi »¹⁹⁶³ [« agis avec moi comme tu le fais avec les autres »¹⁹⁶⁴]. C'est à ce moment qu'apparaît la plaine emplie de cadavres innombrables, la foule de toutes les victimes de la Mort à travers la totalité des lieux habités¹⁹⁶⁵ et des temps passés, thème grandiose que l'iconographie retiendra :

1960 Alberto Tenenti, *Le sens de la mort et l'amour de la vie*, Paris, L'Harmattan, 1983, pp. 398-399.

1961 Francesco Petrarca, *Trionfi, Rime stravaganti, Codice degli abbozzi*, a cura di Vinicio Pacca e Laura Paolino, Milano, Mondadori, 1996, *Triumphus Mortis, Capitolo Primo*, v. 69, p. 282. La Mort propose également à Laure de lui épargner les tourments de la vieillesse.

1962 Pétrarque, *Canzone, Triomphes et Poésies diverses* de Pétrarque, trad. en français par Ferdinand Brisset, Paris, Perrin et Cie Librairies-Éditeurs, 1903, *Triomphe de la Mort*, p. 211.

1963 F. Petrarca, *op. cit.*, p. 282, *Triumphus Mortis, Capitolo Primo*, v. 72.

1964 *Ibid.*

1965 Comme l'indiquent V. Pacca et L. Paolino dans leur note (F. Petrarca, *op. cit.*, p. 283, n° 74), les limites géographiques de la scène sont précisées au vers 76, mais elles coïncident en réalité avec les confins du monde habité : elles ne « délimitent » donc pas le champ des batailles remportées par la Mort, mais en élargissent le

... *Ed ecco da traverso*
piena di morti tutta la campagna,
 75 *che comprender nol pò prosa né verso :*
da India, dal Cataio¹⁹⁶⁶, Marroccho e Spagna ;
el mezzo avea già pieno e le pendici
 78 *per molti tempi quella turba magna.*
Ivi eran quei che fur detti felici,
pontefici, regnanti, imperadori ;
 81 *or sono ignudi, miseri e mendici.*
U' sono or le ricchezze ? U' son gli onori,
e le gemme, e gli scettri e le corone,
 84 *e le mitre e li purpurei colori ?*
Miser chi speme in cosa mortal pone !
(ma chi non ve la pone ?) e, se si trova
 87 *a la fine ingannato, è ben ragione.*
O ciechi, el tanto affaticar che giova ?
Tutti tornate a la gran madre antica,
 90 *e 'l vostro nome a pena si ritrova.*
Pur de le mill'è un'utile fatica,
che non sian tutte vanità palesi ?
 93 *Chi intende a' vostri studii, sí mel dica.¹⁹⁶⁷*

Brusquement la campagne apparut peuplée de morts. La prose et les vers sont impuissants à dire leur nombre. Le milieu et les côtés de la plaine étaient remplis de la multitude de ceux qui, dans la suite des temps, ont péri, des extrémités de l'Inde et du Catay, jusqu'au Maroc et l'Espagne.

Il y avait aussi là ceux qu'on appela les heureux : pontifes, rois, empereurs. Ils sont maintenant nus, pauvres et misérables. Où sont leurs richesses ? Où sont les honneurs, les perles, les sceptres, les couronnes, les mitres et les vêtements de pourpre ?

Ah ! Malheur à qui met son espoir en des choses mortelles ! – Et qui ne l'y met pas ? – S'il s'y trouve à la fin déçu, ce n'est que justice.

Ô aveugles ! À quoi sert tant de peine ? Vous rentrez tous dans le sein de la vieille mère commune, et c'est à peine si votre nom subsiste.

De vos mille travaux, un seul est-il utile ? N'est-ce pas tout vanité ? Que celui qui connaît vos occupations me réponde.¹⁹⁶⁸

Cette vision fait écho aux paroles répétées de l'Ecclésiaste et compose une Vanité littéraire que les arts visuels cherchent à leur tour à traduire. Mais là où la poésie disposait de la succession narrative des temps pour dire le renversement de la gloire en oubli, de la richesse en dénuement, de la domination en soumission, la peinture et le dessin doivent parvenir à exprimer le changement dans la simultanéité. Comment représenter dans un même temps les inégalités terrestres et leur réduction au néant ? Ce que le récit ordonne, l'image le suggère grâce à la métaphore du sommeil, qui rend visible la différence et en même temps l'égalise. Au lieu de présenter un monceau de

spectacle de manière démesurée. Dans la plaine s'accumulent tous les cadavres de l'Histoire humaine. Pour la décrire, Pétrarque emploie les mêmes termes apocalyptiques que ceux dont il s'était servi dans sa correspondance au sujet de la terrible peste noire de 1348 – cause de la mort de Laure.

1966 Ancien nom de la Chine septentrionale.

1967 F. Petrarca, *op. cit.*, pp. 282-286, *Triumphus Mortis, Capitolo Primo*, vv. 73-93.

1968 Pétrarque, *op. cit.*, *Triomphe de la Mort*, p. 212.

cadavres nus, décharnés ou enflés, dépourvus de signes distinctifs, réduits aux degrés d'un même anéantissement, le sommeil figure l'inégale égalité de la mort à travers un ensemble varié de personnages, différents par leurs visages, leurs poses, leurs costumes, mais tous également endormis. Le char de la Mort, généralement représentée en faucheuse noire et décharnée, traverse cette plaine de morts endormis.

« Le premier triomphe pétrarquesque que l'on puisse dater avec certitude », selon Alberto Tenenti, est l'œuvre d'un enlumineur italien réalisée en 1457. Un manuscrit français, daté du XV^e siècle mais plus tardif, s'en inspire (ill. 488). Dans l'un comme dans l'autre, « la Mort, cadavre desséché (...) se dresse sur un catafalque traîné par des buffles noirs ; son visage de vieille rit tandis qu'elle avance avec une grande faux brandie comme une lance. (...) À droite et à gauche, sous le char » orné de crânes et sous « les animaux, une foule de personnes gît abattue, les yeux fermés, comme frappée par le sommeil »¹⁹⁶⁹. « La scène se déroule dans un paysage verdoyant et vallonné »¹⁹⁷⁰. L'enluminure française présente un amoncellement semblable à la foule endormie de Buffalmacco : évêques, paysans, cardinaux, dames, marchands et rois entrecroisent leurs corps, égalisés par le sommeil, en une bigarrure de tissus chatoyants. À la différence de la fresque italienne cependant, les postures sont ici raidies et donnent lieu à de faibles variations. Couchés sur le dos, bras étendus le long du corps (à quelques rares exceptions, une main passant sur le ventre), paupières closes, les morts gisent dans la même posture. Seule l'orientation des corps et des visages change, formant au loin une sorte d'entrecroisement en épi. Parfois les lèvres restent entrouvertes sur un soupir et les sourcils légèrement levés pour suggérer la trace d'une souffrance. Ici et là, les chairs se font plus livides. Un corps au premier plan, vêtu d'une belle tunique jaune brodée, et la ribambelle de « dormeurs » au loin sur la droite tracent des lignes obliques, parfaitement parallèles à celle du corps exposé de Laure, la peau plus blanche que sa robe, couchée sur son catafalque. Elle est pourtant la seule à avoir les mains croisées sur le ventre selon la pose rituelle.

Dans le poème de Pétrarque, le sommeil ne vient pas seulement investir le thème de la mort universelle. La faveur d'un endormissement, insensible autant qu'irréversible, permet de qualifier, voire de sanctifier, la défunte. Dans la vision de Laure, la Mort commence par lui arracher un cheveu d'or « per dimostrarsi più chiaramente ne le cose excelse »¹⁹⁷¹ [« pour démontrer clairement son pouvoir sur les choses les plus sublimes »¹⁹⁷²]. La mise à mort est d'abord symbolique. La jeune femme accepte son sort, accompagnée par les prières des vierges qui l'entourent : « Vattene in pace, o vera mortal dea ! Dicean »¹⁹⁷³ [« Dors en paix, dirent ses compagnes, ô mortelle vraiment divine ! »¹⁹⁷⁴]. Après s'être lamenté sur la suite de sa vie endeillée, le poète décrit l'instant fatal comme un paisible endormissement, « dolce dormir » [« doux sommeil », v. 169] :

*Lo spirto per partir di quel ben seno,
con tutte sue virtuti in sé romito,
153 fatto era in quella parte il ciel sereno.
Nessun degli adversarii fu sí ardito
ch'apparisse già mai con vista oscura
156 fin che Morte il suo assalto ebbe fornito.
Poi che, deposto il pianto e la paura,
pur al bel volto era ciascuna intenta,*

1969 Dans l'enluminure des *Triumphes* de 1457 qu'Alberto Tenenti décrit : « deux anges s'élèvent vers le ciel avec deux âmes au bras et deux démons en enlèvent un pour eux ». Dans celle que nous étudions, le combat céleste a disparu.

1970 A. Tenenti, *op. cit.*, p. 400. Dans l'enluminure commenté par Tenenti, le paysage s'enlève « sur un fond de mer parsemée de bateaux ; deux jeunes gens prennent la fuite tandis qu'un troisième lève les bras, atterré ». Ces caractéristiques régionales et pathétiques n'apparaissent pas dans le manuscrit de la traduction rouennaise.

1971 F. Petrarca, *op. cit.*, p. 290, *Triumphus Mortis, Capitolo Primo*, vv. 116-117.

1972 Pétrarque, *op. cit.*, p. 213.

1973 F. Petrarca, *op. cit.*, p. 292, *Triumphus Mortis, Capitolo Primo*, vv. 124-125.

1974 Pétrarque, *op. cit.*, p. 214. La traduction précise l'adieu dans le sens du doux sommeil offert par la Mort.

159 *per desperation fatta sicura,*
non come fiamma che per forza è spenta,
ma che per se medesma si consume,
162 *se n'andò in pace l'anima contenta,*
a guisa d'un soave e chiaro lume
cui nutrimento a poco a poco manca,
165 *tenendo al fine il suo caro costume.*
Pallida no, ma piú che neve bianca,
che senza venti in un bel colle fiocchi,
168 *parea posar come persona stanca :*
Quasi un dolce dormir ne' suo' belli occhi,
sendo lo spirto già da lei diviso,
171 *era chel che morir chiaman li sciocchi :*
*Morte bella parea nel suo bel viso.*¹⁹⁷⁵

Son âme, en quittant ce beau corps, où s'étaient réunies toutes les vertus, avait rendu sur son passage le ciel plus pur.

Rien de ce qui détruit la beauté n'osa, à aucun moment, venir assombrir son regard, jusqu'à ce que la mort eût accompli son œuvre.

Le premier instant de stupeur et de désespoir passé, chacune d'elles¹⁹⁷⁶, rendue muette par la douleur, demeurait absorbée dans la contemplation de son visage toujours beau.

Comme une flamme, non pas éteinte avec violence, mais se consumant elle-même, son âme heureuse sans aller sans effort :

Telle une douce et brillante lumière qui peu à peu s'affaiblit faute d'aliment. Elle conserva jusqu'à la fin ce charme qui lui était propre.

Non point pâle, mais plus blanche que la neige tombée sur la colline par un temps calme, elle semblait reposer comme fatiguée.

On eût dit qu'un doux sommeil fermait ses beaux yeux alors que son âme était déjà partie. Et c'est là ce que nous appelons mourir ! Insensés !

La mort elle-même paraissait belle sur son beau visage.¹⁹⁷⁷

La métaphore du sommeil idéalise la mort de l'aimée. Mieux, par le sommeil, la mort apparaît comme la vie véritable dans un renversement qui fait de la vie terrestre la mort réelle, selon les mots de la défunte, venue visiter le poète en songe.¹⁹⁷⁸ L'existence s'apparente à un sommeil chargé de rêves dont le chrétien se réveille en mourant. L'image du sommeil permet de comprendre ce passage en termes de réveil mais aussi de sauver l'apparence d'un corps naturellement voué à la décrépitude. Dans un rapport d'opposition croissante, la flamme de l'âme demeure vive tandis que la chair s'affaiblit, mais cette faiblesse porte encore l'*aura* d'une existence vertueuse. Elle ne va pas jusqu'à l'agonie, comme en témoigne Laure elle-même, lorsqu'elle vient visiter le poète :

1975 F. Petrarca, *op. cit.*, pp. 296-300, *Triumphus Mortis, Capitolo Primo*, vv. 151-172.

1976 Ses compagnes du Triomphe précédent, *Triumphus Pudicitiae* [« Triomphe de la Chasteté »] : les âmes des vierges mortes ainsi que d'autres femmes vivantes et vertueuses rassemblées autour de Laure.

1977 Pétrarque, *op. cit.*, p. 215-216.

1978 F. Petrarca, *op. cit.*, p. 314, *Triumphus Mortis, Capitolo Secondo*, vv. 22-24 : « "Viva son io, e tu se' morto anchora," / diss'ella "e sarai sempre, infin che giunga / per levarti di terra l'ultima ora ». Cf. Pétrarque, *op. cit.*, p. 218 : « Je suis vivante, moi ; c'est toi qui es encore mort, dit-elle. Et tu le seras jusqu'à ce que ta dernière heure vienne t'arracher à la terre. ». Le poète compare dans sa réponse la vie entière à un rêve dont la mort est le terme, autrement dit le réveil.

53 *Io avea già vicin l'ultimo passo,*
la carne inferma, e l'anima ancor pronta,
 [...]

70 *mi fu la vita poco men ch'amara*
a rispetto di quella mansueta

72 *e dolce morte ch' a' mortali è rara* ¹⁹⁷⁹

Au moment où j'allais franchir le suprême passage, le corps
 déjà sans force, mais l'intelligence encore vive,
 la vie me fut presque amère en comparaison de cette mort
 calme et douce, si rarement accordée aux mortels ¹⁹⁸⁰.

A travers cette belle fin, rare et désirable, le récit de Pétrarque rejoint le modèle hagiographique des morts saintes et miraculeuses où le corps demeure toujours beau et parfumé¹⁹⁸¹. Le dualisme du corps et de l'âme, et la figuration de leurs sorts différenciés trouvent ici une manière de réconciliation. La belle âme transfigure le corps mourant et défunt en le douant d'une beauté et d'une intégrité pérennes, analogues à sa propre unité et à sa propre splendeur en Dieu. Pourtant, comme le montre Tenenti, cette idéalisation de la mort par le sommeil est de courte durée. Le thème pétrarquiste connaît en France de nouvelles variations, plus violentes et macabres. « Non seulement, la Mort piétine le cadavre de Laure, que les artistes italiens avaient toujours négligé, mais elle-même paraît transformée. Le long du côté droit de son thorax, (...) apparaissent de longs vers, tandis qu'une plaie rosée dans le ventre en montre les viscères. »¹⁹⁸². Piétiné par la Mort, le cadavre de Laure prend l'aspect révoltant du transi décharné, en voie de décomposition. Dans ce sillage, les iconographies du macabre se démultiplient et deviennent des *topoi* de la Renaissance¹⁹⁸³.

En Italie, une fresque sicilienne du milieu du XV^e siècle (ill. 489) reprend le thème du Triomphe de la Mort dans une peinture plus violente encore et dramatique. La composition paraît s'inspirer de celle de Buffalmacco, mais le peintre a choisi de représenter la Mort victorieuse, selon un modèle plus ancien, chevauchant un squelettique destrier comme les cavaliers de l'Apocalypse. Dans sa fresque, la partie de chasse et la scène d'amour courtois de Buffalmacco se rencontrent pour ne former qu'un seul et même événement : l'irruption brutale du fléau mortel au milieu d'un beau jardin, doté d'une fontaine sculptée et gardé par une grande rangée d'arbres. À l'orée du bois, deux chiens aboient en vain. La joyeuse et noble compagnie, indifférente au Triomphe de la Mort chez Buffalmacco, interrompt ici brutalement son devis courtois, ses danses et sa musique. Un harpiste continue à pincer les cordes de son instrument près de la fontaine, tandis que le joueur de mandoline, se penche en arrière, effrayé par l'assaut de la Mort. De sa main gauche, il semble accorder son instrument, comme si la corde s'était relâchée, formant quelque plainte dissonante au moment même où la Mort a décoché sa flèche. Car le thème de la chasse fait retour dans cette œuvre mais loin d'illustrer un exercice ou divertissement noble, il se déplace et se condense ici avec la figure de la Mort, squelettique chasserresse, tirant ses flèches impitoyables du haut de sa cavale hennissante et pareillement squelettique, lancée en un furieux galop par-dessus les corps des victimes transpercés. Sur la droite, autour de cet amas de cadavres livides et grimaçants, la compagnie des jeunes dames en beaux atours se lamente et porte déjà le deuil (pour certaines), tandis que de vieux ermites et des gens du peuple considèrent la scène sur la gauche, interdits et effrayés. De pauvres femmes implorant la Mort de les épargner. Sur son passage, brusque autant qu'imprévu, les cadavres amoncellent leurs corps tordus – poignets brisés, gorges renversées. Noble dame et seigneur, roi, moine et pape : la foule se veut représentative des différentes positions

1979 F. Petrarca, *op. cit.*, pp. 320-324, *Triumphus Mortis, Capitolo Secondo*, vv. 52-53 & vv. 70-72.

1980 Pétrarque, *op. cit.*, pp. 219-220.

1981 <http://sites.univ-provence.fr/pictura/GenerateurNotice.php?numnotice=A1577>

1982 A. Tenenti, *op. cit.*, p. 402. Cf miniature du ms. fr. 223 de la Bibliothèque Nationale Française.

1983 A. Tenenti, *op. cit.*, p. 405.

sociales, mais l'accent est mis sur les grands de ce monde – hommes d'Église, nobles ou riches potentats. En ce sens, la fresque de Palerme représente tout particulièrement la « mort dévastatrice s'abattant sur la terre » et reflète, comme l'énonce Alberto Tenenti, « le reproche adressé aux riches et aux puissants qui voulaient tirer avantage jusque dans la mort et Dieu des privilèges sociaux qui les distinguaient du reste des hommes »¹⁹⁸⁴. En outre, les gestes et les postures n'ont plus rien du sommeil, lisse et tranquille dans la fresque de Buffalmacco et les enluminures du *Triomphe de la mort*. Il s'agit d'une brève et douloureuse agonie, subite et sans rémission. La figure de l'âme, damnée ou sauvée, a définitivement disparu.

Le *Triomphe de la Mort* peint par Brueghel en 1562 approfondit cette veine macabre en faisant de la victoire allégorique de la Mort une scène de meurtre généralisée, inexorablement accomplie par une cohorte de squelettes armés (ill. 490). La victoire funèbre est alors présentée en acte. L'image vise moins à produire le sentiment de la vanité que celui de la terreur ou de l'effroi. Le thème du « triomphe de la mort » est amplifié par la métaphore de l'immense et sanglante bataille, précédant la victoire de la Mort. Dans le texte de Pétrarque, la vision de la plaine des morts venait préparer, par un double mouvement d'anticipation et de contraste, la mort de la vertueuse aimée, plongée avec douceur dans un dernier sommeil. Dans le poème, les cadavres ensevelis depuis la nuit des temps apparaissaient à la surface de la terre, sur la plaine léthargique figurant le giron d'une Mère primordiale : « Vous rentrez tous dans le sein de la vieille mère commune »¹⁹⁸⁵. Dans la peinture de Brueghel, ils se défendent, hurlent ou gémissent en vain, tandis que leurs frères agonisent, jetés sur le ventre ou sur le dos à la renverse, sous le passage de la Mort Victorieuse, chevauchant son macabre destrier, une immense faux saisie à deux mains à travers la moisson humaine. Ici encore, le brutal effondrement des corps n'a plus rien du sommeil, ni même du repos des gisants. La métaphore léthargique – euphémisme rassurant, leçon d'humilité et, parfois, image de la « belle mort » – a disparu au profit d'une vision guerrière, soudaine et terrifiante.

En étudiant la statuaire funéraire, des gisants traditionnels à l'apparition des transis, et les Triomphe de la Mort, nous avons plusieurs fois rencontré la forme d'une mort dédoublée. La figure de l'âme-enfant, au-dessus du gisant de Michel de Troyes (ill. 475a), sur l'enfeu du monument funéraire du roi Dagobert (ill. 483b) et les *Scènes du Martyre de saint Hippolyte* (ill. 484b), se retrouve dans la fresque de Buffalmacco. L'âme, arrachée au corps mourant par les anges ou les démons, prend la forme blanche et potelée d'un bambin, jaillissant comme un dernier souffle hors des lèvres expirantes (ill. 487a)¹⁹⁸⁶. Or cette figure apparaît chaque fois associée à celle d'un gisant, qu'il s'agisse du gisant traditionnel, « reposant » les yeux ouverts, ou d'un transi, le corps altéré voire décomposé par la mort, ou bien encore d'un mort « quelconque », rendu égal à tous les autres par la métaphore du sommeil. Ce dédoublement figuratif s'enracine dans un certain dualisme de l'âme et du corps, mais ne s'y réduit pas toujours. En effet, lorsque le gisant épouse la ruine du corps et se change en transi, la figure de l'âme prend généralement la forme d'un orant, figure de l'âme représentée « au vif », sorte de portrait idéalisé à la manière des anciens gisants (yeux ouverts, mains jointes en prière). S'agit-il seulement de l'âme, détachée du corps, ou bien faut-il encore y voir la représentation de l'homme entier, surmontant celle de sa dépouille périssable ? Dans le cas de l'âme-enfant, Philippe Ariès montre à plusieurs reprises que le dédoublement ne conduit pas à isoler cette figure spirituelle d'une pure enveloppe corporelle. Au contraire l'esthétique dominante réunit l'âme-enfant et le gisant « reposant », *homo totus*, âme et corps pris dans un même état de

1984 Le thème de la mort égale pour tous, à l'image du sommeil, est certes déjà porteur d'un tel message. C'est pourquoi l'énoncé d'Alberto Tenenti s'applique ici aux « nombreuses peintures », « à Florence, à Pise, à Palerme » et aux « illustrations du troisième Triomphe de Pétrarque » en général. Mais la fresque de Palerme vient approfondir et aiguïser cette « condamnation des richesses et de la vie mondaine ». Cf. A. Tenenti, *op. cit.*, p. 53.

1985 Pétrarque, *op. cit.*, p. 212.

1986 Ariès, dont nous avons globalement suivi les analyses, propose de voir dans la figure du priant, l'avatar de l'âme-enfant, c'est-à-dire une nouvelle figure de l'âme au repos : « déjà » bienheureuse, et pourtant « encore » en attente du Jugement dernier, de la résurrection du corps en gloire.

repos et d'attente bienheureuse. Ce modèle funéraire transparait dans le *Triomphe de la Mort* de Buffalmacco, puisque les âmes enfantines s'envolent des lèvres des mourants, figurés par une foule de personnages inexpressifs, pris dans un état d'égale insensibilité, comme ensevelis dans le sommeil. Ici encore, bien que l'âme jaillisse des bouches ouvertes, le peintre choisit de figurer la mort par le sommeil, c'est-à-dire par un état de l'homme entier, non du corps seul. Son pinceau ne vient pas décharner les corps comme il le fait pourtant, dans l'angle gauche de la fresque, pour les trois Morts. Dans ces différents cas, nous sommes donc confrontés à un étrange processus dédoublant, qui sauvegarde la figure de l'homme entier par l'image du repos ou du sommeil, tout en redoublant celle de l'âme, détachée du corps¹⁹⁸⁷.

Dans cette perspective, l'iconographie de la Dormition de la Vierge offre à la sculpture funéraire une importante source d'inspiration, tant pour la figuration dédoublée que pour l'idée d'une belle et bonne mort.

c. Dormition, Mort de la Vierge et Assomption

Victoire miraculeuse sur la mort, la « Dormition de la Vierge » est narrée par « certains textes apocryphes d'origine judéo-chrétienne, qui datent du II^e siècle et ont connu une large diffusion dans la "grande Église" jusqu'aux V^e et VI^e siècles »¹⁹⁸⁸. Après avoir reçu plusieurs visions prophétiques, la Vierge, entourée des apôtres, est endormie d'un « sommeil éternel ». La scène est représentée par le rituel de l'absoute – encensement du corps – et la veillée funéraire dans l'art médiéval. Ainsi, dans un ivoire byzantin, réalisé entre la fin du X^e siècle et le début du XI^e siècle (ill. 491), les apôtres entourent le corps allongé de la Vierge, mains croisées sur son ventre dans la position des gisants. Saint Jean, placé auprès de Marie, veille la mère que lui a donné le Christ. L'un des apôtres soulève l'encensoir devant le corps, tandis qu'un autre s'incline aux pieds de la Vierge en rendant grâce. Un ange descend du ciel en apportant un linge pour venir quérir l'âme de Marie. Au centre, Jésus couronné d'un nimbe crucifère, porte l'enfant auréolé et emmailloté – figure de l'âme de la Vierge – entre ses bras. Cette gestuelle fait écho à celle des Vierges à l'Enfant, mais cette fois, c'est le Christ qui porte sa Mère-enfant sur son sein, *sinus*, comme il l'avait déjà offert à saint Jean durant la Dernière Cène. Le sein du Christ figure le secret du mystère divin et le repos contemplatif en Dieu. Cependant, il ne s'agit plus ici, comme dans la Dernière Cène, d'un repos temporaire, vision extatique et momentanée, mais du repos éternel. Sur la droite, un ange élève au Ciel la figure de l'âme-enfant. L'on retrouve ce type de figuration – âme enfantine, emportée au Ciel dans les bras du Christ – au XV^e siècle dans une enluminure du *Livre d'Heures* d'Étienne Chevalier (ill. 492). Le rituel de l'absoute a disparu, mais les apôtres sont tous réunis autour du corps de la Vierge – Pierre présentant un crucifix, Jean tenant dans ses mains un cierge et la palme du martyr. L'enluminure s'inspire de la tradition apocryphe, reprise au XIII^e siècle par Jacques de Voragine et liée, dans sa *Légende Dorée*, au thème de l'Assomption. Le Christ tient l'âme enfant de la Vierge en prière dans ses bras, au centre d'une mandorle lumineuse, bordée d'anges dorés. « Or, vers la troisième heure de la nuit, Jésus arriva avec la légion des anges, la troupe des patriarches, l'armée des martyrs, les cohortes des confesseurs et les chœurs des vierges ; et toute cette troupe sainte, rangée devant le trône de Marie [*ante torum virginis*]¹⁹⁸⁹, se mit à chanter des cantiques de louanges »¹⁹⁹⁰. Parmi les

1987 Le processus inverse opère également à travers l'opposition de l'orant et du transi, mais les deux figures étant « à l'effigie » réelle ou idéalisée du défunt, il est difficile de distinguer entre les « polarités de l'âme et du corps. Le monument démultiplie les figures du défunt et du salut de son âme.

1988 Timothy Verdon, *La Vierge dans l'art*, traduit de l'italien par Silvia Grezzi, dir. iconographique Filippo Rossi, Paris, Cerf, Éd. Racine, 2005, p. 169.

1989 Iacopo da Varazze, *Legenda aurea*, éd. cit., vol. 2, p. 868. Teodor de Wyzewa interprète le lit funèbre ou la couche sur laquelle repose la Vierge en « trône », associant implicitement l'assomption de la Vierge avec l'iconographie des Vierges à l'Enfant en majesté (celle de Cimabue par exemple, conservée au Musée du Louvre), du Trône de Sagesse (cf. note suivante) ou du Couronnement de la Vierge.

1990 Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, traduit du latin par Teodor de Wyzewa, Paris, Seuil, 1998, chap. CXV, L'Assomption de la bienheureuse Vierge Marie (15 août), p. 496. Dans l'enluminure, la cohorte céleste est réunie

« lampes allumées » [*ardentibus lampadibus et lucernis*], la Vierge répond alors à l'appel du Christ et « ainsi l'âme de Marie sortit de son corps [*anima de corpore egreditur*], et s'envola dans le sein de son fils [*in ulnas filii advolavit*]¹⁹⁹¹, affranchie de la douleur comme elle l'avait été de la souillure [*a dolore carnis extranea quam a corruptione extiterat aliena*]¹⁹⁹². Et aussitôt le corps de Marie fut entouré de roses et de lys, symbole des martyrs, des anges, des confesseurs et des vierges »¹⁹⁹³. Dans l'enluminure peinte par Jean Fouquet, le corps de la Vierge repose plus sobrement, enveloppé de son manteau bleu et doré comme d'un suaire, exposé sur son lit de mort, sans roses ni lys. Dans le Ciel, le trône a été remplacé par une mandorle. Sur terre le corps de Marie, mains croisées sur le ventre, est béni et veillé par les apôtres. En revanche, la palme, que saint Jean tient dans sa main gauche, renvoie à la vision angélique reçue par Marie et accomplie lors de sa mort, selon de Jacques de Voragine. Obéissant aux paroles du Christ, les apôtres emportent en effet le corps de Marie dans un cercueil jusqu'à la vallée de Josaphat. Pierre et Paul se chargent de porter le cercueil pendant que Jean porte, en tête de cortège, la palme des martyrs – source de miracles dans la suite du récit. Auparavant, « trois vierges, qui se trouvaient là, devêtirent le corps pour le laver ; mais, aussi longtemps que dura leur travail, le corps brilla d'une telle lumière qu'elles-mêmes qui le touchaient ne parvenaient pas à le voir » [*Tres autem uirgines que ibidem erant cum corpus eius lauandi gratia expoliassent, tanta statim corpis claritate resplenduit ut tangi quidem ad lauandum posset, uideri autem non posset. Tamdiu autem lux illa ibidem resplenduit, donec corpis a uirginibus lotum fuit*]¹⁹⁹⁴. Le cortège est ensuite enveloppé d'une nuée protectrice, aveuglante et divine. Le symbolisme martyrologique de la palme et des fleurs, roses et lys, augmenté par le thème de la lumière surnaturelle rend manifeste la nature divine du corps de Marie. Matrice vierge, et même immaculée, de l'Incarnation divine, son enveloppe physique demeure intacte et pure à travers la mort, sans endurer de souffrance ni entrer en décomposition. La Vierge « s'endort », sans mourir ni spirituellement ni physiquement. Trois jours après avoir emporté son âme au Ciel, le Christ revient pour chercher ce corps que rien, pas même la mort, n'aura pu altérer. C'est le moment de l'assomption, où l'âme de Marie, déjà sauvée, regagne son corps intègre et seulement endormi. La troupe des anges emporte de nouveau Marie au Ciel, corps et âme.

La Dormition et l'Assomption de la Vierge font parfois l'objet d'une même représentation. C'est le cas dans un relief en albâtre, daté de 1520, aujourd'hui conservé au Musée du Louvre (ill. 493)¹⁹⁹⁵. Dans le premier registre, en haut-relief, la Vierge est étendue sur son lit de mort, enveloppée d'un long voile et entourée par l'ensemble des disciples, recueillis ou éplorés. L'un d'eux semble même lui tâter le pouls de la main droite, mais le geste est difficile à déchiffrer (ill. 493c). En ce sens, il s'agirait moins d'une « Dormition » que d'une représentation plus dramatique de la mort de la Vierge. L'un des disciples semble même crier de douleur et de chagrin, tandis qu'un autre soulève l'encensoir selon le rituel funéraire de l'absoute (ill. 493b). Or, dans la Légende dorée, saint Jean avait pris soin d'avertir les autres apôtres contre les effets pernicioeux des lamentations : « Prenez garde, mes frères, à ne point pleurer quand elle sera morte, de peur que le peuple en voyant vos larmes, ne soit troublé et ne dise : "Ces gens-là prêchent aux autres la résurrection, et, eux-mêmes, ils ont peur de la mort !" »¹⁹⁹⁶

autour du Christ et de l'âme de la Vierge, non autour du « trône de la Vierge ». À l'inverse, l'iconographie du Trône de Sagesse, *Sedes Sapientiae*, montre Marie en reine, siégeant sur un trône, l'Enfant Jésus sur ses genoux (ou sur son genou gauche). Au contraire, ici, Jésus emporte l'âme-enfant de sa mère entre ses bras.

1991 Le texte original latin nomme plus précisément les bras du Christ (et non son « sein », sur le modèle du « sein d'Abraham), même si l'étreinte du Fils évoque l'inclusion divine dans le « sein du Père ».

1992 Iacopo da Varazze, *Legenda aurea*, éd. cit., vol. 2, p. 868-870.

1993 Jacques de Voragine, *op. cit.*, p. 497.

1994 I. da Varrazze, *op. cit.*, p. 870.

1995 Selon la notice internet du Louvre, « le retable est (...) iconographiquement très proche du milieu tourangeau, cependant que le style des figures d'apôtres renvoie à l'art des frères Justes, sculpteurs d'origine italienne travaillant à Tours ». http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not&idNotice=2048

1996 Jacques de Voragine, *op. cit.*, p. 496.

Mais précisément, dans cette œuvre, la présence de la mort est à la fois dramatisée et écartée puisque dans les nuées, en bas-relief, surgit la petite figure de la Vierge, mains jointes en prière, entourée d'anges musiciens (ill. 493a). Contre toute attente, il ne s'agit pas de la traditionnelle figure de l'âme-enfant, portée sur le sein du Christ. Au-dessus du corps de la Vierge, mort ou endormi, s'élève le corps spirituel de la Vierge, représentée nue (mais légèrement voilée) à la manière de l'âme-enfant, mais dans les proportions d'un corps de femme adulte, non dénué d'une certaine vénusté. L'ambiguïté de cette figure, âme seule ou bien âme élevée dans son corps glorieux, rejoint celle du corps exposé de la Vierge, sur son lit de mort : mort ou endormi. La représentation de l'Assomption s'accompagne habituellement de la disparition du corps terrestre, emporté en gloire. Inversement, l'iconographie traditionnelle de la Dormition sollicite habituellement la figure du Christ et de l'âme-enfant. Le corps endormi de la Vierge renvoie à son impossible cadavre. Ce choix de composition accentue et dramatise le miracle de l'Assomption. La lamentation et la veillée funéraire suggèrent la mort possible de la Vierge que son élévation au Ciel vient simultanément nier. Puisant à ces deux modèles iconographiques, ce relief du début du XVI^e siècle opère une délicate synthèse figurative, au moment où, précisément, le type de la Dormition tend à disparaître dans l'Europe catholique au profit des représentations séparées de la Mort de la vierge et de son Assomption.

Dans l'iconographie médiévale de la *Dormitio Virginis*, l'on retrouve quelque chose du dédoublement propre à la statuaire funéraire traditionnelle, entre le gisant-reposant, homme entier, et son âme élevée au Ciel, représentée en figure enfantine. Mais, dans le cas de la Vierge, c'est le corps qui repose pendant trois jours sur la Terre, protégé par un sommeil miraculeux, avant que l'âme, déjà portée dans le « sein du Père » et goûtant au repos des bienheureux, ne vienne le retrouver et, tout unis, remonter au Ciel. L'idée de dormition englobe donc à la fois celle d'une bonne et douce mort, entourée (ici des apôtres) et non solitaire, celle d'un trépas sans douleur, analogue à l'endormissement, mais aussi l'idée d'une survie miraculeuse du corps seul, intact et comme florissant, surnaturellement préservé du procès de décomposition, d'où l'expression évocatrice « mourir en odeur de sainteté ». Pendant trois jours, le corps de la Vierge est comme endormi, il disparaît ensuite, élevé au Ciel avec l'âme, déjà glorifié par la grâce divine sans attendre le Jugement dernier. Dans la sculpture de la *Dormition de la Vierge*, réalisée pour un portail de la cathédrale Santa Maria del Fiore à Florence au début du XIV^e siècle, le repos de l'âme est figuré par l'étreinte du Christ, emportant dans ses bras l'âme de la Vierge comme un petit enfant. Il ne reste aujourd'hui qu'un fragment de leurs deux silhouettes, mais suffisamment significatif : la tête du Christ et celle de l'âme-enfant (ill. 495b). Au-dessous, selon la reconstitution de l'œuvre, le corps de la Vierge, exposé à la manière des gisants sur leurs lits de mort ou catafalques, croise les mains sur son ventre, allongée sur le dos, enveloppée de son voile comme d'un suaire, avec l'apôtre Jean pleurant à ses pieds (ill. 495a). La pose de la Vierge, travaillée sur le modèle funéraire, ne peut manquer de rappeler celle de la Vierge de la Nativité, ornant le portail opposé de Santa Maria del Fiore (ill. 494). Le repos de la jeune mère, couchée mais éveillée, entre en résonance avec la pose de la défunte, exposée sur son lit de mort. Cette correspondance fait surgir l'image du sommeil derrière celle de la mort.

À l'inverse, dans d'autres compositions plus récentes, certains artistes choisissent de représenter uniquement l'Assomption, sans en passer par l'image équivoque du dernier sommeil. Ainsi, dans son *Marienaltar* (« retable de Marie »), sculpture monumentale en bois réalisée pour l'Herrgottskirche de Creglingen (ill. 496), Tilman Riemenschneider montre l'assemblée des disciples recueillie autour d'un emplacement vide, interrompus dans leur pieuse lecture, levant au ciel leurs regards émerveillés (pour la plupart), tandis qu'une nuée d'anges emporte la Vierge, corps et âme, les yeux ouverts et les mains jointes en prière, rendant grâce à Dieu¹⁹⁹⁷. À l'étage supérieur du

1997 Détail significatif, la Vierge est représentée sous les traits d'une belle jeune femme aux cheveux dénoués. Il s'agit à la fois de son corps physique et glorieux. En effet, l'âge de la Vierge n'implique pas son vieillissement puisqu'elle reste exempte du péché originel. Selon les textes apocryphes, relayés par la *Légende dorée*, elle « s'endort » à l'âge

retable, l'artiste redouble la figure sainte et glorieuse de la Vierge en présentant son Couronnement : deux anges s'apprêtent à déposer une couronne sur la tête de la Vierge, toujours figurée en prière, placée entre Dieu le Père et son Fils, figurés en Souverains de la création, avec orbes et couronnes (ill. 496b). Pour cette œuvre, comme l'explique Timothy Verdon, « le contexte de la messe indiquait clairement le lien entre le corps du Christ, le corps de Marie et le « corps » collectif (l'Église) que la communion eucharistique nourrit, renforce et représente ». En effet, dans ce retable, le sculpteur a « volontairement laissé un vide sous Marie », vide « qui ne devait être comblé qu'au moment où le prêtre levait l'hostie et le calice. Il indiquait ainsi aux fidèles que l'Eucharistie faisait partie de la scène de l'Assomption qui annonçait et assurait la gloire à venir, une « élévation » qui concernait tout le genre humain. L'autel était porteur du message de la fidélité de Dieu : celui qui avait créé l'homme dans un corps, l'avait aussi sauvé par son corps et voulait l'élever tout entier, en corps et en âme, auprès de lui dans le ciel »¹⁹⁹⁸. Le Couronnement de la Vierge consacre l'amour de Dieu et préfigure la joie céleste des élus, élevés corps et âme dans la Jérusalem Céleste. L'emplacement vide et sacré, empli par la présence de l'hostie pendant la messe, renvoie peut-être également à la disparition du corps de Marie, après son Assomption, selon la *Légende dorée*.

Dans *La Vie de la Vierge*, série de gravures réalisée en 1510, Albrecht Dürer sépare les deux moments de la Mort de la Vierge et de l'Assomption, en leur consacrant deux estampes différentes (ill. 497-498). En un sens toutefois, la scène de la Mort de la Vierge (ill. 497) recouvre encore son ancienne valeur de Dormition. Il s'agit d'une représentation exemplaire de la « belle mort ». La Vierge, entourée par les apôtres et veillée par eux, s'endort sans souffrance, couchée dans son lit, en attendant une mort acceptée et même désirée, puisqu'elle la rapproche de son Fils. Dürer détaille la scène selon les codes du rituel funéraire : encensoir, bougies allumées, eau bénite, cierge placé dans la main de la Vierge, livres de prières, oraison et recueillement. Pierre est représenté en évêque de Rome, agitant un aspersoir d'eau bénite au-dessus du visage de la Vierge, pendant que Jean insère un cierge allumé dans la main gauche de sa mère adoptive, mourante ou défunte. Paupière closes, une main posée sur sa poitrine, le buste à demi relevé par d'épais coussins, sa longue chevelure dénouée sous son voile, Marie semble s'être endormie, mais le cadre de la veillée et ses jambes, raidies sous la couverture, trahissent la venue de la mort. Douce, préparée et bien entourée, sa dernière heure n'a rien d'une mort « laide » – traditionnellement conçue comme violente, imprévue et solitaire, « mors repentina », ainsi que la décrit Philippe Ariès¹⁹⁹⁹. D'ailleurs, dans cette gravure, la « mort apprivoisée », c'est-à-dire attendue et acceptée selon l'image du repos, n'est pas le seul fait de Marie, sainte entre les saintes, mais aussi des apôtres qui ne laissent transparaître aucun signe de tristesse poignante, ni de lamentation. Les visages sont graves, certains presque abattus, mais aucun ne montre les signes d'un chagrin véhément : mains levées, bouche tordue sur un cri, larmes ou grimaces de désespoir. Ici, les gestes suivent un rituel à la fois solennel, grave et apaisé. Pourtant, l'élévation de l'âme dans le sein du Christ a définitivement disparu de la composition, et avec elle la garantie du Salut et de la Résurrection.

La gravure suivante vient remplir la promesse, laissée en suspend par ce repos funèbre. Il s'agit à la fois de l'Assomption et du Couronnement de la Vierge (ill. 498), placée en gloire entre le Père, le Fils (également couronnés, le Christ portant le sceptre) et la colombe du Saint-Esprit. L'élévation miraculeuse de la Vierge, enlevée corps et âme au Ciel – placée sur un double arc-en-ciel en guise d'arche sainte dans une nuée rayonnante et angélique – surplombe la scène interrompue de la mise au tombeau, détaillée par la présence d'accessoires rituels : civière (ou cercueil) en bois, croix de procession, encensoir, huile d'extrême-onction (cassolette), bénitier et goupillon. Le drapé d'un linceul se devine, fourmillant, au fond du tombeau laissé vide. La plupart des disciples, stupéfaits et émerveillés, ouvrent les bras ou croisent les mains sur leurs poitrines dans le geste d'action de grâce. Ils entourent le tombeau, redoublant sur terre l'aspect circulaire de la

de soixante ou soixante-douze ans (Voragine opte pour le premier chiffre).

1998 T. Verdon, *op. cit.*, p. 176.

1999 P. Ariès, *L'homme devant la mort*, t. 1. éd. citée, pp. 18-20.

nuée céleste. L'aspect surnaturel des corps divins – Trinité et Madone en gloire – est accentué par les volutes évanouissantes des robes, sans qu'apparaissent les pieds de la Vierge, ni ceux du Père et du Fils. À l'inverse, Dürer prend soin de montrer la plante des pieds, courbe et ridée, d'un apôtre placé au premier plan, le dos tourné au spectateur. Ce détail, placé sur le même plan que la civière de bois recouverte d'un voile, exprime l'idée de la chair périssable et s'oppose au corps glorieux de la Vierge, couronnée au Ciel²⁰⁰⁰. En retour, la représentation sobre et littérale de la Mort de la Vierge se trouve éclairée par l'image de son Assomption. La mort au lit, entourée, douce et bénie, possède encore la promesse d'une dormition, sommeil surnaturel dont la Vierge se réveille, corps et âme, lors de l'Assomption.

La célèbre *Assomption*, peinte par le Titien pour la Basilique Santa Maria dei Frari à Venise (ill. 499) au début du XVI^e siècle, et la non moins fameuse *Mort de la Vierge*, réalisée au début du siècle suivant par le Caravage (ill. 500), font apparaître les deux pôles inverses, désormais séparés, dans l'iconographie de la « fin » de la Vie de la Vierge : mort ordinaire ou événement surnaturel. Toujours entourée par l'assemblée des apôtres, sa « mort » n'est jamais solitaire, et, en ce sens, l'éclairage brutal qu'en donne le Caravage n'en fait pas une mort laide au sens traditionnel du terme, *mors subita*. Liée au teint cadavérique de la défunte (qu'une simple auréole distingue), à la simplicité de sa mise et à son corps sans grâce, la « laideur » de sa mort ne tient pas ici aux anciens critères de la mort ignominieuse : imprévue, violente et sans témoins. Le caractère douloureux, insoutenable même, de cette mort, ne réside pas dans les souffrances de la Vierge, qui repose sur le dos, le buste en pleine lumière, un bras sur le ventre l'autre déployé sur l'oreiller, comme endormie sur un modeste lit. À l'inverse des gravures de la *Vie de la Vierge*, réalisées par Dürer, aucun drapé ne vient recouvrir son corps. Au contraire, ses pieds sont éclairés au bout du lit. Son bras gauche s'est raidi, son teint livide et ses mains tombantes – tout son corps pétrifié gît dans une demi-pénombre dramatique, sous un grand drapé rouge et théâtral qui vient rappeler la couleur de sa robe et le sang de la Passion. Fin douloureuse, symboliquement liée à celle du Christ, cette mort l'est bien davantage par la tristesse dans laquelle son deuil plonge l'assistance. Les apôtres cachent ou essuient leurs visages en pleurs, la femme au premier plan – sans doute Marie-Madeleine – se renverse en avant dans un long sanglot, tandis que saint Jean – ou le plus jeune apôtre à la chevelure bouclée, placé à la tête du lit – replie sa main dans la position grave et pensive du mélancolique. Les autres disciples, effacés dans l'ombre, échangent des regards perdus ou froncent des sourcils en signe d'interrogation et d'incompréhension muettes. Un seul récipient de cuivre, au premier plan, évoque un rituel funéraire réduit à l'essentiel. Seul un large faisceau lumineux, courant sur le mur et tombant de biais sur les corps, illuminant le visage et les membres inertes de la Vierge, laisse subsister la trace, incertaine et vague, d'une possible Salvation.

À l'extrême opposé, l'*Assomption* du Titien (ill. 499) délaisse également et plus radicalement le modèle de la Dormition en montrant l'élévation de la Vierge en gloire, et son futur couronnement par Dieu le Père, au sein d'une aveuglante nuée angélique, bordée de nuages. Au sol, rien dans l'attroupement agité des disciples bouleversés et émerveillés ne rappelle plus les rites de la veillée funèbre ou de l'ensevelissement. Ni palme, ni encensoir, ni crucifix, etc. Sous un ciel serein, manteaux et tuniques forment un amas de formes mouvantes, aux drapés fluides, et de couleurs chatoyantes – *cangiantisme* d'un manteau jaune ombré de vert, contraste acide des rouges et verts parmi les ocres bruns et chairs. Des bras se tendent vers le ciel : certains montrent le miracle, d'autres joignent les mains en action de grâce, d'autres encore semblent ouverts sur le passage de la Vierge. Au premier plan, un avant-bras musclé jailli d'une tunique écarlate, l'index et le majeur tendus effleurent, par un effet de contiguïté visuelle, l'extrême contour du nuage blanc et gris, porté

2000 Sur ce motif, répété du *Retable Heller* à la gravure de l'*Assomption*, cf. Erwin Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer* [1943], Princeton, Princeton University Press, 1955, p. 123 *sq.* et Daniel Arasse, *Le Détail, Pour une Histoire rapprochée de la Peinture*, Paris, Flammarion, 2008 (1992), p. 79 *sq.* Cet humble motif joue à la fois le rôle d'un trait populaire, caractéristique des images de dévotions, et la fonction d'élément « curieux », prisé par un public cultivé car témoignant de la main de l'artiste, selon le succès de l'œuvre relaté par Karel Van Mander dans la quatrième partie de son *Livre des Peintres* (1604).

par des anges et formé d'une nuée d'or et de lumière. La Vierge ouvre également les bras dans un geste d'action de grâce, en regardant venir vers elle Dieu le Père, entouré d'anges. La jeunesse de son corps svelte témoigne de l'aspect glorieux de son corps, élevé au Ciel en même temps que son âme. Sa gestuelle ne relaie plus l'idée du repos – calme attitude, mains jointes en prière – mais reprend davantage la forme de l'extase, vision bouleversante et éblouissante. Avec l'image du repos bienheureux, s'éloigne également celle du sommeil éternel, paix de l'âme et du corps.

Les monuments funéraires où figure l'âme-enfant au-dessus du gisant s'inspirent certainement de l'iconographie médiévale de la Dormition de la Vierge. De manière plus générale, la figure du gisant s'enracine dans l'idée ancienne du repos *post-mortem* : état neutre, intervalle d'attente, ni vivant ni mort. En ce sens, la Dormition de la Vierge apparaît comme l'exemple par excellence de l'idée de dormition, auquel puisent les représentations de martyres (celui de saint Hippolyte par exemple), la légende enluminée des sept Dormants d'Éphèse et d'autres sommeils légendaires et païens, comme celui du Roi Arthur sur l'île d'Avalon et jusqu'au sommeil enchanté – pourtant rien moins que chaste – de la Belle au bois dormant (Zellandine ou Talia).

3. Vertus et refus de l'analogie : le dormeur funèbre et l'approche léthargique.

a. Contre le macabre, une esthétique de la mort endormie

Comme le souligne Philippe Ariès, l'idée du repos *post-mortem* demeure une constante dans l'art funéraire, bien que, dans les monuments les plus luxueux, chefs-d'œuvre artistiques voués à la mémoire de grands personnages, de nouvelles formes de représentation de la mort, plus soucieuses de vraisemblance, aiguïssent et intensifient le « sens de la vie » par l'esthétique de l'éphémère et du macabre²⁰⁰¹. Ainsi, « à partir du XIV^e siècle les yeux des gisants se ferment (moins en France et en Allemagne qu'en Italie et en Espagne), la position couchée est rendue plus vraisemblable par la chute des plis des vêtements, par la disposition des membres. La tête repose sur un coussin. (...) La voie est ouverte qui mène au corps décomposé, au transi et au squelette »²⁰⁰². Philippe Ariès admet la thèse d'une évolution vers le réalisme de l'effigie²⁰⁰³ – portrait du défunt allongé sur un lit : mort, agonisant ou transi en voie décomposition – autour des XIV^e et XV^e siècles, thèse défendue successivement et différemment par Emile Mâle et Erwin Panofsky. Mais il la nuance, car « si nous laissons de côté le grand art funéraire pour faire attention aux tombeaux plus modestes, et parfois déjà artisanaux, nous constatons ceci : la tombe que nous appellerons banale (...) adopte les deux modèles de l'art princier, le gisant et le priant, mais dans le cas du gisant, elle est restée fidèle jusqu'au premier tiers du XVII^e siècle (époque où le gisant disparaît) au type archaïque du gisant bienheureux. (...) Les défunts banals des XVI-XVII^e siècles sont dans la « position debout et renversée », comme les grands personnages du XI^e au XIII^e siècles. »²⁰⁰⁴

2001 Selon la thèse d'Alberto Tenenti, également reprise par Philippe Ariès.

2002 Thèse d'Emile Mâle discutée par Philippe Ariès dans *L'homme devant la mort*, t. 1, éd. cit., p. 238. Le *Tombeau d'Ilaria del Carretto*, sculpté par Jacopo della Quercia au début du XV^e siècle (dans la cathédrale San Martino à Lucques), fait apparaître cette transition : sa position « couchée debout » reprend celle des gisants traditionnels. Même chose pour l'attribut du chien (symbole de fidélité), couché à ses pieds (à l'horizontale). Les plis de la robe retombent à la verticale, tout en épousant le socle du sarcophage. La tête bien droite repose sur deux épais coussins. Les mains croisées renvoient à la pose rituelle du corps exposé. Paupières closes, le gisant-dormant a toutefois perdu la fixité contemplative des anciens gisants, bienheureux pour l'éternité. Le dernier sommeil protège son éternelle jeunesse.

2003 Sur ce sujet, cf. également Julius von Schlosser, *Histoire du portrait en cire* (1911), Paris, Macula, 1997, notamment pp. 42-43 : l'étude d'un des plus anciens masques mortuaires, transmis par un monument funéraire datant du dernier tiers du XIII^e siècle. Il s'agit du visage du gisant d'entrailles d'Isabelle d'Aragon, dans la cathédrale de Cosenza.

2004 Philippe Ariès, *L'homme devant la mort*, t. 1, éd. cit., p. 239.

Ce rappel est important. L'esthétique que nous allons essayer de dégager à partir d'un petit nombre de sculptures funéraires de la fin de la Renaissance, française en particulier, ne témoigne pas d'un changement massif des mentalités, mais plutôt d'un certain mode de pensée propre à l'élite sociale et artistique de l'époque. Panofsky le soulignait ainsi : le dessein religieux du tombeau médiéval n'est pas supplanté mais enrichi à la Renaissance par des intentions profanes et « modernes »²⁰⁰⁵. Loin des « gisants-reposants » traditionnels et de l'esthétique macabre du transi²⁰⁰⁶, une autre tendance se fait jour en effet au XVI^e siècle, qui n'œuvre pas seulement ni toujours dans le sens réaliste du dernier portrait, mais livre de la mort un visage apaisé, voire même séduisant – l'image d'un bel et serein endormissement.

Ainsi, les monuments funéraires sculptés par Pierre Bontemps pour Charles de Magny et Jean III de Humières, dans la seconde moitié du XVI^e siècle (ill. 501 & 502) ne fixent plus l'image d'un gisant-reposant, dans l'attente du Jugement universel et déjà bienheureux, ni celle d'une dormition, liée à l'envol de l'âme-enfant, ni non plus la lente descente du cadavre « où tout se désassemble », mais l'image d'élégants chevaliers, mélancoliques et endormis.

Le portrait funéraire de Charles de Magny (ill. 501) le présente en effet sous les traits idéalisés du mélancolique, assoupi la main contre la joue, chevelure et barbe fournies et bouclées, le col et les poignets ornés de dentelles, le reste du corps protégé des ravages du temps à l'intérieur de sa cotte de maille et sous une somptueuse armure, finement damasquinée. Le « chevalier, seigneur de Vères, capitaine de la porte de François I^{er}, puis de Henri II », semble avoir été surpris par le sommeil, pendant qu'il montait la garde autour de la demeure royale, assis en haut d'un piédestal blasonné et rehaussé d'un coussin brodé. Le traitement « réaliste » du visage fait apparaître des rides en patte d'oie au coin des yeux, des plis soucieux sur le front et des joues creusées par l'âge et la fatigue (ill. 501b). Pourtant, la main gauche saisit encore fermement la garde de l'épée (ill. 501c). Et si le capitaine des gardes poursuivait en rêve sa ronde vigilante, jusqu'à la nuit des temps ? Contre toute attente, l'image du sommeil ne semble pas liée aux vices de paresse, d'oisiveté ou de nonchalance. Au contraire, le geste de la mélancolie est équilibré par celui de la vigilance, maintenue aux aguets à travers un sommeil superficiel et léger, comme un voile prompt à se déchirer. « Je dors mais mon cœur veille », la mystique amoureuse du *Cantique des Cantiques* transparait, subvertie en un mémorial exaltant les vertus militaires et politiques d'un homme d'action. Selon Maurice Roy, « Martienne de Magny, dans son affection et sa reconnaissance pour son frère, résolut de lui faire élever à l'endroit où il avait marqué sa sépulture un tombeau digne de lui et qui rappelât à la postérité ses services et sa constante fidélité au roi »²⁰⁰⁷.

C'est d'ailleurs Maurice Roy qui attribua l'œuvre à Pierre Bontemps (1910) après avoir découvert le contrat signé par l'artiste et Martienne de Magny, sœur de Charles de Magny, le 24 juin 1557. Le contrat, extrêmement précis, prévoit non seulement la ressemblance « au plus près du naturel »²⁰⁰⁸, les matériaux (pierre blanche de Verdun) et la disposition de la sculpture (dans une niche surélevée) mais aussi le détail des « armeures naturelles complectes »²⁰⁰⁹, la pose du veilleur aux aguets et le geste mélancolique : « la teste nue, posant son chef sur sa main gaulche tenant ung

2005 Erwin Panofsky, *op. cit.*, p.76.

2006 Le lien de la beauté érotique et de la mort – sous les traits d'une faucheuse squelettique – trouve son accomplissement dans le motif de la « Jeune fille et la Mort », auquel Hans Sebald Beham a donné ses lettres de noblesse.

2007 Maurice Roy, *Un grand artiste de la Renaissance. Le sculpteur Pierre Bontemps (1505-1568)*, extrait des *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France*, t. LXX, Paris, 1911, pp. 35-36. L'auteur ajoute que Martienne de Magny « ne pouvait mieux s'adresser qu'à Pierre Bontemps, sculpteur honoré de la confiance de Henri II et dont le grand talent venait de s'affirmer par les admirables motifs du tombeau de François I^{er} ». Charles de Magny prit d'ailleurs « ses dernières dispositions, "estant gisant au lit mallade" » en 1556 (M. Roy, *op. cit.*, p 34.)

2008 Contrat cité par Michèle Beaulieu dans sa *Description raisonnée des sculptures du Musée du Louvre, Renaissance française*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1978, p. 75.

2009 *Ibid.* « corps de cuyrasse, avants bras, ganteletz, cuyssotz garni de greve et d'esperons, son espée seinte au costé senextre », « et au dessoubz du bras gaulche sera posé ung escusson aquel seront taillées ses armes ».

espieu en sa main droite »²⁰¹⁰. Pour Maurice Roy, il ne fait pas de doute que « Charles de Maigny devait être représenté tel qu'on avait pu le voir souvent à la porte de la demeure royale, assis sur un piédestal en forme de tabouret (...) revêtu de ses plus belles armures, portant l'épée au côté gauche et tenant un épieu dans la droite ». Et Pierre Bontemps a su « traduire l'expression de ce guerrier assoupi dans la veillée des armes à la porte du roi »²⁰¹¹. Toutefois, la douceur du geste, le modelé du visage et l'élégance de cette armure d'apparat, richement décorée, font plus précisément du gisant endormi de Charles de Magny un délicat portrait idéalisé en « capitaine mélancolique », éloge métaphorique et non purement littéral.

L'œuvre se rapproche, en cela, d'autres sculptures funéraires de Pierre Bontemps, comme l'effigie de Guillaume du Bellay (ill. 506), celle de l'amiral Chabot (autrefois également dans l'église des Célestins) et la statue tombale de Monchy-Humières (conservée au Louvre). Toutes ces sculptures adoptent une pose léthargique et l'aspect d'un corps idéalisé, entouré d'attributs militaires et pétri d'influences italiennes et antiques. Il faut ici rappeler que Pierre Bontemps travailla dans l'atelier du Primatice à Fontainebleau, formation déterminante pour son style²⁰¹². À Fontainebleau, à partir de 1540, l'artiste se voit confier « des travaux plus délicats et surtout plus personnels. François I^{er} avait fait venir de Rome des moules des statues antiques les plus célèbres afin d'obtenir des copies en bronze de ces chefs-d'œuvre destinées à la décoration des jardins du château »²⁰¹³. Cinq de ces copies subsistent, aujourd'hui conservées au Louvre : l'*Ariane*²⁰¹⁴, le *Laocoon*, l'*Hercule Commode*, la *Vénus de Cnide* et l'*Apollon du Belvédère*. Pierre Bontemps participe à cette entreprise. En 1549, il devient le collaborateur attitré de Philibert De L'Orme, architecte en charge du tombeau de François I^{er}. Il réalise donc les statues funéraires de François I^{er} et de Claude de France, à Saint-Denis. C'est dans cette perspective qu'il faut également replacer le gisant de Charles de Magny. Son tombeau répond à la mode du temps, au goût pour les arts et les lettres, autant qu'à l'éloge du chevalier, dont la figure hésite d'ailleurs entre la noblesse héroïque du guerrier et la fidélité du serviteur royal. Son dernier portrait de pierre n'immortalise pas la grandeur du capitaine à cheval, mais la constance du gardien au service du roi²⁰¹⁵.

De même, le « gisant » de Jean III d'Humières (ill. 502) reprend la pose couchée sur le côté et accoudée, propre aux dieux fleuves antiques. Cette fois, casque et gantelets ont été déposés au sol, et le noble personnage est endormi tête nue, le reste du corps enchâssé dans son armure. Son pourpoint « n'apparaît qu'aux poignets et au cou, la cuirasse [est] recouverte par le tabard aux manches larges et courtes sur lequel s'étale le collier de l'ordre de Saint-Michel, les coudières et les brassards, les genouillères, les grèves et les sollerets arrondis. L'épée est pendue au côté gauche, tandis que le casque empanaché, la masse d'armes, la hachette et les gantelets sont posés sur le coussin. Les principales pièces de l'armure étaient autrefois ornées de damasquinures. Un lion de très petites dimensions est couché aux pieds du personnage »²⁰¹⁶. L'épée glisse sous son bras gauche,

2010 M. Beaulieu, *op. cit.*, p. 76 : « estant assis sur ung pied d'estal ou sirlobate avec ung oreillier enrichy garny de ses houppes, et au devant du pied d'estal sera erigé et insculpé une table d'atente ou sera escript l'épithaphe portant les charges et honneurs dud. defunct »

2011 M. Roy, *op. cit.*, p. 37.

2012 André Chastel, *L'Art Français, t. 2 : Temps Modernes, 1430-1620*, Paris, Flammarion, 1994, p. 205. Pierre Bontemps œuvre avec Germain Pilon à la réalisation du tombeau de François I^{er} (1548-1559). Il travaille également avec Philibert de L'Orme et disparaît en 1562 comme Jean Goujon et d'autres artistes protestants pour fuir la guerre civile et les massacres.

2013 M. Roy, *op. cit.*, p. 6.

2014 Michèle Beaulieu rapproche de ce travail de restaurateur des cires de l'*Ariane* par Pierre Bontemps, la composition d'un relief anonyme, dit « le réveil des Nymphes », conservé au Louvre, où un jeune homme et des enfants joufflus soufflent dans des trompes pour réveiller la nymphe mollement étendue et très sensuellement dénudée, gorge déployée, jambes nues croisées, bras rejetés en arrière dans un mouvement d'étirement.

2015 Sur la question de la transformation de l'idée de noblesse en rapport avec les visions rivales de la « belle mort » au « lit d'honneur » (sur un champ de bataille) et de la « bonne mort » du chrétien, dans son lit et devant Dieu, cf. Hélène Germa-Romann, *Du « bel mourir » au « bien mourir », Le sentiment de la mort chez les gentilshommes français (1515-1643)*, Genève, Droz, 2001.

2016 Michèle Beaulieu, *op. cit.*, p. 76.

la main inerte et dénouée, à demie ouverte dans le vide. Un sommeil profond semble s'être emparé du « haut et puissant seigneur Jehan de Humières »²⁰¹⁷. Troisième du nom, celui-ci fut en effet, successivement, « chambellan et conseiller du roi François I^{er} en 1517, ambassadeur en Angleterre en 1527, gouverneur du Dauphin en 1535, lieutenant-général pour l'Italie, la Savoie et le Piémont en 1537, chambellan du Dauphin et gouverneur de ses enfants en 1546 »²⁰¹⁸ et mourut en 1550. La tête renversée en arrière, une expression tranquille et délassée empreinte sur son visage, le noble seigneur dort au-dessus d'un piédestal orné. Sur un bas-relief, figure sa descendance, qui compte déjà, au moment de sa mort, un capitaine des gardes et un évêque²⁰¹⁹. Monument à la mémoire de sa vaillance, son « dormeur funéraire » prend l'attitude du repos mais il s'agit alors moins du repos spirituel, placé devant Dieu, que d'un paisible sommeil, signe d'une vie terrestre accomplie et mémorable, ayant porté le fruit d'un beau lignage et s'inspirant du dieu Fleuve antique, figure mélancolique et léthargique de l'écoulement du temps, loin des traditionnels gisants et des modèles héroïques des *condottieri* italiens.

L'on retrouve ce modèle païen à l'œuvre dans le bas-relief ornant le tombeau de François II de la Rochefoucauld et son épouse, Anne de Polignac (ill. 503). De nouveau, le corps du gentilhomme est représenté étendu sur le côté, accoudé dans la position mélancolique du dieu fluvial, au-dessus des attributs militaires : heaume et gantelets croisés. « Sur le fond du relief deux écussons, l'un entouré du collier de Saint-Michel, l'autre de la cordelière de la fondatrice du couvent d'Onzain »²⁰²⁰. Mais sur ce tombeau, l'effigie idéalisée du chevalier cède la place aux nus masculin et féminin. À la différence des transis représentés à l'agonie, il ne s'agit pas ici de cadavres ou de fragiles nudités, en proie à l'agonie ou à la décomposition, mais de corps à la fois humbles et amoureux, que l'endormissement protège de l'altération. De fins voiles recouvrent pudiquement leurs hanches (et jusqu'aux jambes de la femme) tout en exposant le torse musclé du comte de la Rochefoucauld et la poitrine jeune et galbée de son épouse. Le traitement plus « réaliste » des visages contraste d'ailleurs fortement avec celui des bustes et de la chevelure, en particulier pour le profil épais d'Anne de Polignac dont les cheveux plus stylisés ondulent jusqu'au sein gauche.

Autre trait remarquable, cette sculpture funéraire montre l'union amoureuse des époux à travers un sommeil de mort. Elle semble ainsi s'inspirer de la célèbre peinture de Botticelli, *Vénus et Mars* (ill. 436). L'homme de guerre à demi nu, aux jambes entrecroisées, adopte la pose générale et les attributs du dieu Mars, tandis qu'Anne de Polignac, gorge nue et renversée en arrière, presse son voile dans le geste d'une Vénus à la fois langoureuse et pudique. La composition a cependant été inversée et modifiée, sans doute pour mettre en exergue la figure masculine et lui donner un geste caractéristique de méditation sur la mort, un geste de mélancolie. En outre, Anne de Polignac est figurée en Vénus endormie et non plus éveillée, comme dans la peinture de Botticelli – variation qui plonge le couple funéraire dans une commune torpeur.

De même, la barbe fournie, la moustache et la chevelure bouclée soulignent la dimension de portrait, à l'intérieur de la métaphore du comte de la Rochefoucauld *en* dieu Mars²⁰²¹. Le comte est représenté presque nu en homme d'âge mûr, couché en face de son épouse, les jambes croisées à *la manière* du jeune Mars de Botticelli. Métaphore et non identification. Par comparaison, la

2017 *Ibid.*

2018 *Ibid.* Une inscription (au centre d'un cartouche sur le tombeau) énumérait les fonctions prestigieuses du défunt.

2019 La notice du Louvre précise qu'il s'agit de ses sept fils, avec « en tête, Jean, capitaine des gardes, que suivent Charles, évêque de Bayeux, puis Louis, Jacques et trois enfants. » À ce piédestal, s'ajoutait un relief, portant l'effigie de trois de ses filles (exposé à côté du revers du tombeau de Madame d'Humières).

2020 M. Beaulieu, *op. cit.*, pp. 38-39. L'identité des défunts n'est pas absolument certaine, mais l'effigie d'Anne de Polignac serait fortement reconnaissable « avec son nez écrasé, son cou gras » et ce fait viendrait corroborer le témoignage du marbrier à qui Lenoir aurait acheté le fragment. Son compagnon dans la mort ne pourrait être alors que François I^{er} de la Rochefoucauld, chambellan de Charles VIII, de Louis XII et de François I^{er}.

2021 Selon certains historiens, ce portrait de François de la Rochefoucauld correspond également à celui de Joseph d'Arimathie dans la *Mise au tombeau* de Verteuil. Cf. Denis Roche, *Un « Saint-Sépulcre » démembré*, Gazette des Beaux-Arts, 1908, t. I, p 417-599. Contre ce rapprochement et pour une attribution à André Pilon, père de Germain Pilon, cf. R. Crozet, *La Mise au tombeau de Verteuil*, Bull. de la Soc. de l'hist. de l'art français, 1953, pp. 19-23.

musculature fluide et souple du dieu, imberbe dans la peinture italienne, diffère radicalement de celle plus massive et puissante, quoique discrètement amollie autour des hanches, du comte mort à l'âge de trente-neuf ans. Sa pose générale emprunte à la figure du dieu de la guerre sans se confondre avec elle. Par cet effet de citation, le vis-à-vis des époux vient unir entre eux le thème du repos, celui des fatigues amoureuses et la métaphore de la paix – *Concordia Discors*, harmonie des contraires, l'union de Mars et de Vénus donnant le jour à la déesse Harmonie. De manière significative, les signes de la guerre servent de soubassement (voire d'accoudoir pour le heaume) aux dormeurs insoucieux, plongés dans une douce et paisible torpeur – rêve de Paix à l'aube des sanglantes guerres de religion ? La lignée du comte de la Rochefoucauld en sera durement éprouvée.

Le monument funéraire, en sollicitant la métaphore antique du sommeil, en vient parfois jusqu'à former le paradoxe d'un monument d'oubli. Il ne s'agit plus alors de chanter les hauts faits et gloires militaires, à la manière des statues équestres italiennes, mais de rappeler la fonction guerrière sur un mode mineur à l'intérieur d'un thème majeur, celui de la paix, vu à travers un prisme léthargique et païen. Le tombeau devient alors le lieu d'une méditation mélancolique sur le temps et l'oubli : engourdissement insensible, léthargique écoulement et glissement dans la Nuit. C'est le cas pour le tombeau d'André Blondel de Rocquencourt²⁰²² (ill. 504).

Fleur narcotique bordant la rive du Léthé, le pavot figure en bouquet dans la main du « dormeur funéraire » sculpté par Jean Goujon. Portrait idéalisé d'un homme d'âge mûr, au buste athlétique (ill. 504a), cette sculpture joue à la fois le rôle de gisant et d'allégorie du Sommeil – comme si l'ancien contrôleur général des Finances avait été figuré en dieu Hypnos, la tête inclinée sur un coussin en damas, dans son antre caverneuse, près du fleuve et du nectar d'oubli. De la main gauche, il soutient sa tête dans l'attitude du mélancolique. Son front est d'ailleurs traversé de rides. Les sourcils légèrement froncés et les pommettes marquées font ressortir la finesse des traits. Le blason et l'épée ouvragée, disparaissant parmi les plis du drapé, forment une discrète allusion militaire à son statut de gentilhomme²⁰²³. Les pieds croisés dans une attitude propre au Christ mort (ill. 504c).

Or André Blondel de Rocquencourt était « un fin lettré », protégé de Diane de Poitiers et « ami de Ronsard »²⁰²⁴. Certains vers du poète à la belle Cassandre semblent convenir tout particulièrement à ce gisant assoupi :

O Somme, ô grand Daimon, ô l'utile repos
De tout ame qui vit : pren à gré ces pavots,
Cet encens, cette manne, et vien desous ton aisle
Couvrir un peu les yeux, les temples, et le front²⁰²⁵

Pour Christine Pigné, Ronsard cultive une poétique du dernier sommeil. Le paradigme léthargique lui permet de méditer à la fois sur la vanité de la gloire posthume, « nuit oblivieuse »²⁰²⁶ que constitue la mort, mais aussi de nourrir le « fantasme de la mort douce », plus proche d'un évanouissement où la jouissance de l'abandon se mêle à l'obscurcissement des sens²⁰²⁷, que des

2022 Attribué à Maître Ponce par Sauval, dans son *Histoire et recherches des Antiquités de la Ville de Paris* en 1724, puis à Germain Pilon par Lenoir dans le premier catalogue du Musée des monuments français (sous le n°101) en 1793. Aujourd'hui, l'attribution à Jean Goujon est sujette à discussion. Quoi qu'il en soit, il s'agit sans doute, selon Michèle Beaulieu, d'un bas-relief « destiné à être plaqué sur un massif rectangulaire comme dans le monument funéraire de Valentine Balbiani » (M. Beaulieu, *op. cit.*, p. 40).

2023 Le portrait de profil s'apparente également aux modèles numismatiques et aux premiers portraits de princes et de gentilshommes.

2024 *Ibid.*

2025 *Œuvres complètes de Pierre de Ronsard*, édition critique par Paul Laumonier, révisée et complétée par I. Siver et R. Lebègue, STFM, Paris, M. Didier, 1975, t. XII, p. 200, v. 37-40, vers cités par Christine Pigné art. cité, p. 29.

2026 *Œuvres complètes de Pierre de Ronsard*, éd. citée, t. II, p. 66, v. 25. Cf. Ch. Pigné, art. cité, p. 28.

2027 Sur le tropisme d'un « plaisir de la passivité » à l'œuvre dans la poésie de Ronsard, cf. Ullrich Langer,

tourments insomniacs d'une lente et lucide agonie. D'ailleurs, pour Ronsard, il n'existe aucune « différence d'essence entre la mort et le sommeil, mais bien une différence de durée : la mort serait un sommeil où l'âme s'attarderait définitivement aux cieux. »²⁰²⁸ L'image de l'endormissement permet à la fois d'appivoiser l'angoisse des derniers instants et la mélancolie du deuil. Le glissement passif dans l'inconscience engourdit et enivre. La nuit noire des sens procure un bonheur sans pareil :

Heureux ceulx là dont la terre a les oz,
Heureux vous rien, que la nuict du Chaos
Presse au giron de sa masse brutalle !
Sans sentiment vostre rien est heureux.²⁰²⁹

La Nuit berce en son sein maternel les dormeurs funèbres : « Naissance et mort est une mesme chose »²⁰³⁰. L'eau du Léthé baigne le mourant et l'environne d'oubli. Et la froideur compacte du métal alterne sous la plume du poète avec la douceur liquide du fleuve infernal, nage et noyade dans l'« eau Stygienne »²⁰³¹. Jean Gonjon fige ainsi dans le bronze la silhouette fluide et longiligne d'André Blondel de Rocquencourt, encore mouvante et gracile sous l'onde oublieuse. En effet, « seul ce liquide est à même de détendre le lien qui attache l'âme au corps »²⁰³², dissolution partielle ou totale selon qu'il s'agit du sommeil quotidien ou dernier. Cet ultime sommeil prend sous les traits d'André Blondel l'apparence délicate et séduisante d'une belle mort.

Leitmotiv répété à travers ces quatre tombeaux français, le geste de la mélancolie supplante les diverses poses du gisant traditionnel : mains croisées sur le ventre, jointes en prières ou bien présentant les attributs sociaux du personnage (roi, chevalier ou homme d'église). Un tel geste se trouve aussi fréquemment associé à la figure funéraire « en lecteur ». Il apparaît alors comme l'emblème de la méditation, qu'elle soit figurée à travers le sommeil, à la jonction du repos spirituel et de l'endormissement physique, ou bien à travers l'activité humaniste par excellence qu'est la lecture silencieuse et solitaire.

Citons, à cet égard, les « gisants » d'Albert Pie de Savoie (ill. 505a), gentilhomme lettré, mécène et collectionneur, et celui de Valentine Balbiani (ill. 507a). L'effigie d'Albert Pie ne dort pas, mais semble méditer, un livre ouvert tenu dans sa main gauche, la tête mélancoliquement soutenue par le poing droit. Le comte de Carpi est « revêtu d'une cuirasse romaine à lambrequins, les jambes protégées par des pièces de fer plain en partie recouvertes par un manteau », soit dans un costume antique idéalisé et non pas dans une tenue d'époque. Quelques livres sont éparpillés à ses pieds. Il s'agit d'un portrait d'intellectuel, d'humaniste cultivé. Outre ses fonctions d'ambassadeur et de diplomate, Alberto Pio di Savoia fut l'élève et le mécène d'Alde Manucio. Prince raffiné, grand amateur des arts, il « possédait la réputation d'écrivain distingué et de violent antagoniste de Luther et d'Erasmus ». Emprisonné et dépouillé de ses biens par Charles-Quint, il trouva asile à la cour de François I^{er}, qui fit élever son monument funéraire dans l'église des Cordeliers à Paris.

« L'invocation au sommeil dans les odes : du plaisir de la passivité » in : *Lectures des "Odes" de Ronsard*, sous la direction de Julien Gœury, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2001, pp. 111- 120.

2028 C. Pigné, art. cité, p. 29.

2029 *Œuvres complètes de Pierre de Ronsard*, éd. citée, t. XVIII, p. 249, v. 44-45. Voir C. Pigné, art. cité, p. 32.

2030 *Œuvres complètes de Pierre de Ronsard*, éd. citée, t. XV, p. 84, v. 166. *Ibid.*

2031 *Œuvres complètes de Pierre de Ronsard*, éd. citée, t. XII, p. 140, v. 302. Voir C. Pigné, art. cité, p. 34.

2032 C. Pigné, *ibid.* Les conjurés de la fameuse *Novella del Grasso legnaiuolo* jouent précisément de cette liquidité léthargique, apte à détendre le lien du corps et de l'âme. Après avoir dormi, sous l'effet de l'opium, d'un sommeil proprement léthéen, le Grasso retrouve en s'éveillant son identité perdue, mais la « fantasia d'ambiguïté » (que l'on pourrait traduire par « délire d'ambiguïté », voire « ambiguïté fantastique ») qui l'assaille rend cette joie brève et amère. Proche de la mort, un tel sommeil consacre la rupture du lien psychosomatique. Par conséquent, son identité même lui paraît transitoire, empruntée (métaphore de la « dette » sociale et de l'« emprisonnement » dans le regard d'autrui) comme le serait un rêve. Cf. Antonio Manetti, *op. cit.*, p. 44.

Le tombeau de Valentine Balbiani apparaît d'autant plus révélateur, puisqu'il fait de la figure à demi couchée de la lectrice l'équivalent du priant agenouillé, en la plaçant au-dessus d'un transi en bas-relief – silhouette vieillie et décharnée, aux mains croisées sur le bas du ventre (ill. 507b). La représentation du vivant surplombe celle du mort. Un génie funéraire (ill. 507c) symbolise par la torche qu'il tient, éteinte et renversée, le cours de cette vie interrompue. Toujours jeune et souriante, Valentine Balbiani échange un regard avec le visiteur, dont l'approche semble tout juste l'avoir tirée de sa lecture, pieuse ou profane. Un petit chien lève la tête à ses côtés, tandis que les pages volent. La mort interrompt l'histoire individuelle à la manière d'une page suspendue, mais l'héroïne demeure intacte, figée par le miroir d'un geste vivant, surprise dans un quotidien idéalisé que la métaphore du livre met en abîme. Or cette représentation du vivant semble s'affranchir des anciennes figures spirituelles de l'âme pour donner à voir l'individu réel, certes embelli, mais saisi dans une pose ordinaire, emblématique d'un bonheur terrestre, fugace autant que précieux. La posture semi couchée, à la manière des nymphes et divinités fluviales, donne également lieu à d'autres variations, plus dynamiques, comme celle du tombeau de Guillaume du Bellay, sculpté par Pierre Bontemps (ill. 506).

La variété des poses – sommeil mélancolique, doublé parfois d'un sommeil irénique autant qu'amoureux, sommeil d'oubli, mélancolie littéraire, etc. – laisse apparaître, à chaque fois, cet « amour de la vie » que le « sens de la mort » rend toujours plus intense et comme affûté, selon Alberto Tenenti²⁰³³. Figures de l'homme entier, non de l'âme ou du corps seuls, ces gisants ressemblent en ce sens à leurs aînés, les gisants traditionnels, ni vivants ni morts, en attente et déjà bienheureux – des « gisants-reposants » comme les appelle Philippe Ariès, dont la figure perdure jusqu'à l'époque moderne. Pourtant, cette ressemblance n'est que superficielle car ces dormeurs, lecteurs ou figures à demi couchées, adoptent avant tout les poses vivantes et souples d'un quotidien nourri d'emprunts antiques et italiens. La mélancolie qui les habite ne les ronge ni ne les abîme dans une pensée macabre, vouant à la déchéance le corps et les œuvres humaines. Au contraire, elle semble réfléchir le miroir d'une vie consciente de sa limite : d'autant plus belle, intense et présente à elle-même, qu'elle se sait mortelle.

L'évolution du tombeau de Catherine de Médicis et Henri II (ill. 508) fait clairement apparaître ce renversement. Le geste d'une Vénus pudique – esquissé sur le relief funéraire d'Anne de Polignac – anime le gisant, sculpté en ronde-bosse, de Catherine de Médicis (ill. 508b). La reine désigne Germain Pilon pour réaliser cette œuvre, dans un goût bien différent du transi ébauché auparavant par Girolamo della Robbia (ill. 510). L'esthétique entière des deux gisants semble les opposer point par point. Loin de la traditionnelle gémellité du sommeil et de la mort, leur comparaison met au jour ce que leur différence possède d'infrangible. À la douceur du modelé s'oppose la sécheresse des arrêtes, à la rondeur des formes, la maigreur osseuse, à la souple délicatesse d'une geste de pudeur et de séduction mêlées, la raideur crispée d'un cadavre bientôt réduit en poudre, à la jeunesse florissante, la vieillesse décharnée, à l'effet de sérénité, les vestiges d'agonie.

Le gisant d'Henri II, également sculpté par Germain Pilon (ill. 508b), prend la forme adoucie d'un « mourant endormi ». Le corps se cambre certes à la manière des transis. Le buste soulevé par un spasme, Henri II est figé dans un dernier mouvement de vie, la main repliée sur un drapé pudique, couvrant le bas du ventre. Pourtant, loin de montrer les creux de la chair et le saillant des côtes, le sculpteur préserve le galbe lisse et jeune du corps, ainsi que la beauté du visage renversé, exhalant son dernier souffle. Le visage, en particulier, serait inspiré du masque moulé sur le cadavre d'Henri II et sans doute retouché à l'ébauchoir pendant la cuisson, puisque l'œil (transpercé par la lance) est intact²⁰³⁴. Pour l'attitude et la morphologie du corps, Germain Pilon s'inspire certainement

2033 Voir en particulier les chapitres VII à XII du *Sens de la mort et amour de la vie* d'Alberto Tenenti (éd. cit.).

2034 Le masque en question a été réalisé par François Clouet. Ce creux en terre cuite, exécuté selon la tradition du moulage après décès (surtout pour les personnes illustres) servait ensuite à l'élaboration par moulage à creux perdu d'une cire colorisée à laquelle on ajoutait des cheveux et une moustache postiche ainsi qu'un mannequin d'osier revêtu des habits royaux, afin d'en exposer l'effigie reconstituée pendant de longs jours sur un lit de parade (M. Beaulieu,

d'une autre de ses œuvres, le *Christ mort*²⁰³⁵. Cette citation implicite vient ennoblir la mort du roi, elle renforce en outre la métaphore léthargique dans le sens chrétien d'une promesse de résurrection.

Dans le droit fil de la tradition portraitiste, où l'embellissement façonne l'image mémorable, le sculpteur se fait hagiographe. Il donne à voir une mort symbolique, à la fois exemplaire, embellie et rassurante – bien éloignée de la réalité historique, où l'accident tragique se mêle d'accents dérisoires et triviaux²⁰³⁶. Exemplaire, ce dernier sommeil puise au modèle du Christ mort et au sommeil du juste, dont nous avons vu, en première partie, qu'il était une figure eschatologique des élus, « réveillés » par Dieu au jour du Jugement dernier. « Bonne » moralement, une telle mort apparaît également belle au sens esthétique. Dans le cas d'Henri II, il ne saurait être question de la « belle mort » du chevalier, celle du gentilhomme qui périt au combat et dont la mort cueille, avec sa personne, un acte de bravoure mémorable. Beauté du geste. Pourtant, le roi et la reine adoptent la vénusté d'une éternelle jeunesse, semblable au sommeil d'Endymion. La métaphore païenne peut surprendre sur un tombeau chrétien, mais elle s'autorise du goût pour l'art italien et l'Antiquité romaine, ainsi que du souci profane pour la gloire terrestre. Rassurante, l'image du dernier sommeil adoucit le visage de la mort, qui prend l'aspect doux et insensible d'un endormissement. Un sommeil physique, et non plus seulement spirituel, comme l'était le « repos » des géants médiévaux.

À cet égard, l'on peut comparer ces dormeurs aux gisants plus traditionnels d'Henri II et Catherine de Médicis en costume de sacre (ill. 509), également réalisés par Germain Pilon en 1583 : ils gardent les yeux ouverts et les mains jointes en prière, et se tiennent debout, quoique la sculpture soit présentée à l'horizontale. En comparaison, les sculptures précédentes paraissent davantage emprunter au modèle des transis. Ils sont présentés nus, partiellement enveloppés d'un linceul, la tête et le buste reposant sur des coussins, le corps véritablement allongé. Mais leur posture ambiguë, loin de l'esthétique macabre propre aux transis, hésite entre la cambrure d'un mourant idéalisé, dans le cas d'Henri II, et la voluptueuse langueur du sommeil, pour Catherine de Médicis.

À travers ces variations de la sculpture funéraire, l'accent se déplace, semble-t-il du religieux au profane, sans qu'il y ait, pourtant, disparition pure et simple de la dimension spirituelle du repos. Il s'agit davantage d'un changement d'accentuation, où l'aspect physique de l'endormissement se trouve mis en exergue. L'art de bien mourir, comme le formule Alberto Tenenti, apparaît bien comme « un sens nouveau du temps, de la valeur du corps comme organisme vivant. Il se ramène à un idéal de vie active qui n'avait plus son centre de gravité en dehors de la vie terrestre ».²⁰³⁷

À la portée eschatologique du repos bienheureux, présente en filigrane, s'ajoutent de nouveaux intérêts, plus terrestres sinon mondains : le portrait de l'individu en homme ou femme de lettres (par l'activité de la lecture, l'objet « livre » ou bien le geste de la mélancolie), la consolation d'une mort douce et paisible, miroir d'une existence accomplie, et la mémoire de la personne vivante, saisie au beau milieu de son activité de garde vigilant, d'érudit passionné ou d'amateur d'art, etc. À l'instar des tombeaux d'humanistes italiens étudiés par Panofsky²⁰³⁸, la sculpture funéraire

op. cit., p 87).

2035 M. Beaulieu, *op. cit.*, p 133. L'auteur précise que la tête du Christ mort, sculpté par Germain Pilon, est redressée par rapport à celle de Henri II, avec des gouttes de sang peintes sur le front. Cf. également la *Déposition de Croix* sculptée en 1580-1585 (conservée au Louvre). La courbe maniériste du corps du Christ, athlétique et délié, donne à la mort l'apparence d'un doux sommeil, préservant l'intégrité corporelle et annonçant le réveil de la résurrection.

2036 L'on connaît les détails de la mort d'Henri II, lors d'une joute organisée pour le mariage de sa sœur.

2037 Citation de Tenenti par Ariès dans *L'homme devant la mort*, t. 1, éd. cit., p. 130. Cet idéal de la vie se développe au quinzième siècle en Italie, mais aussi à partir du seizième siècle en France et dans le Nord de l'Europe. André Chastel décrit amplement l'omniprésence des italiens à la cour de François I^{er}, « dans la politique, dans la finance, dans la médecine et dans toutes les branches de l'art ». Cette influence ne se fait pas seulement sentir dans les divertissements de cour, les jardins et la diffusion du répertoire romanescque italien. Le *Roland Furieux* de l'Arioste (1515) est traduit en français en 1543 et la *Jérusalem délivrée* du Tasse (1575), en 1595. L'art funéraire des tombeaux princiers, comme l'art en général, en est imprégné. À cet égard, Chastel remarque d'ailleurs qu'« en 1562, année cruciale, nombre d'artistes qui adhéraient à la Réforme quittèrent la France. Et non des moindres : Goujon, Bontemps, Delaune. Les milieux artisans étaient touchés » (A. Chastel, *op. cit.*, p. 176-181).

2038 E. Panofsky, *op. cit.*, p. 83. Les prémices de ce changement symbolique apparaissent dans les monuments funéraires des professeurs (grands juristes de l'université de Bologne, puis dans d'autres disciplines), en Italie au

française du XVI^e siècle se charge, à travers ces figures endormies, d'une mémoire individuelle, sociale et culturelle, et non plus seulement religieuse.

Ce mouvement ne se limite certes pas à la sculpture française. Le gisant de Guillaume le Taciturne dans la Nieuwe Kerke de Delft offre une étonnante variation sur le thème du dernier sommeil (ill. 511). Au gisant traditionnel, l'œuvre emprunte un vestige de position « debout couchée », puisque les pantoufles du duc d'Orange-Nassau reposent sur l'échine d'un chien endormi, au pied du lit. Le corps est pourtant représenté étendu. Les plis froissés de la robe de chambre tombent et se brisent au-dessus du matelas. La tête aux yeux fermés, surmontée d'un bonnet de nuit, pèse au cœur de l'oreiller. Les bras sont étendus le long du corps, inertes mais encore souples, les doigts déliés entre les plis du tissu. La mise en scène est bien celle d'une mort douce et paisible, comme survenue au cours du sommeil. Loin des figures de divinités païennes, ce « gisant » en robe de chambre prend l'aspect intimiste et ordinaire d'un endormi, attendant la « bonne mort » sur son dernier lit. Rien dans cette mise en scène modeste et apaisée ne suggère l'événement infâme et brutal que représente l'assassinat du duc d'Orange-Nassau, tombé sous les coups de feu de Balthazar Gérard, en juillet 1584.

Le tombeau, décoré de marbre noir et de Vertus allégoriques, est surmonté par la figure du duc en priant. La dépouille humblement endormie semble faire pendant à l'âme éternelle, qui couronne le mausolée à travers la figure traditionnelle de l'orant. Il n'est pas certain, toutefois, que le dualisme du corps et de l'âme soit ici respecté. Tout comme le priant, le « gisant endormi » possède l'apparence de l'homme entier. En outre, un tel tombeau dédouble, à travers l'acte du sommeil et celui de la prière, la représentation « au vif » du défunt, en occultant la représentation du « mort » (habituellement figuré en transi) ou, du moins, en amenuisant l'aspect proprement macabre d'une telle représentation. Cette mise en scène transforme une mort « ignoble », c'est-à-dire sans honneur en raison de son caractère soudain et passif, en « bonne mort », sainte et paisible autant qu'édifiante. La composition du tombeau puise peut-être également au luthéranisme et à la spiritualité protestante en général. Nous étudierons plus loin la portée théologique, liturgique et artistique de la métaphore du dernier sommeil, à partir des écrits de Luther, Calvin et Zwingli.

La ressemblance du sommeil et de la mort instaure donc une forme d'équivoque dans la représentation funéraire, entre les catégories du « vif » et du « mort ». À la différence du gisant bienheureux cependant, il ne s'agit plus d'un état neutre de repos, ni vivant ni mort, mais d'un état ambigu de sommeil, à la fois vivant et mort, ou plutôt : encore vivant, peut-être déjà mort. En outre, la comparaison du sommeil et de la mort nourrit chez certains poètes comme Ronsard une méditation et un imaginaire variés, faisant valoir la métaphore plus physiologique, sinon naturaliste, de l'endormissement comme image du mourir. En dernière analyse, c'est l'idée d'une belle mort qui se trouve investie par la métaphore de l'endormissement – glissement insensible et doux vers l'anéantissement ou le passage, nuit noire de l'inconscience mais aussi du bonheur indicible.

Le monument funéraire de Jacques de Souvré (ill. 512a & b) joue précisément sur la riche ambiguïté qui fait se recouvrir et se confondre le glissement dans le dernier sommeil et l'engourdissement d'un lointain réveil. Enveloppé d'un linceul aux plis ruisselants et fluides, le grand prieur de l'ordre de Malte s'endort ou se réveille, les yeux mi-clos, lèvres entrouvertes sur l'exil ou le retour du souffle. Le torse nu, les boucles échevelées, il succombe au sommeil ou s'en relève, aidé tour à tour par un angelot bienveillant. Face à lui, le buste vide de son armure et de son casque prend l'apparence d'un double tuteur, noble souvenir des victoires terrestres et des gloires passées, bienheureux présage de l'ultime victoire et du corps glorieux.

début du quatorzième siècle. Ces précurseurs de l'humanisme de la Renaissance « voulurent les premiers rester dans les mémoires plutôt qu'être sauvés, et préférèrent la perpétuation de leur fonction académique, l'enseignement, *per saecula saeculorum*, à la préfiguration de leur admission au paradis ». À travers ces tombeaux où le souci de gloire posthume réapparaît, la Renaissance vient renouer des liens rompus par le christianisme médiéval avec la vie terrestre.

b. Montaigne et le refus de l'analogie : l'approche léthargique de la mort.

« Comme une journée bien remplie apporte un paisible sommeil, ainsi une vie bien employée apporte une mort paisible. »²⁰³⁹ La célèbre formule de Léonard condense en une phrase bien rythmée l'analogie traditionnelle du sommeil et de la mort. Plus précisément, cette manière d'épigramme unit intimement l'art de mourir et celui de vivre. Une mort heureuse²⁰⁴⁰ s'apparente ainsi à un heureux sommeil. Mieux, tous les termes du rapport entrent ici en jeu et l'analogie fonctionne pleinement : un jour s'apparente à une vie. Si chaque journée trouve son bon usage, il en ira de même, à la fin, pour la vie entière. Derrière cette analogie bien construite, se cache pourtant un déséquilibre : un jour peut certes exemplifier tous les autres et participer à un art de vivre tempéré, continu, mesuré. Le rapport est ici métonymique. En revanche, la nuit de sommeil n'est pas comparée à l'ensemble de toutes les nuits. Elle s'inscrit dans un rapport métaphorique avec la mort, « Nuit » symbolique, anéantissement dernier ou voyage dans l'inconnu. La comparaison perd discrètement sa valeur de métonymie. De même, l'aphorisme ne dit rien des occupations ni de l'idéal de vie défendu : active ou contemplative, politique, spirituelle ou artistique, livrée au *negotium* ou à l'*otium*, etc. S'agit-il d'une pure dépense – celle d'une journée « ben spesa », littéralement « bien dépensée – dont la nature importe peu ?

La portée et les limites de cette formule permettent d'interroger l'analogie du dernier sommeil. Elle détourne l'angoisse de la mort par l'image rassurante de l'endormissement, qu'une journée bien remplie – quelle qu'en soit l'occupation – suffit à justifier. À chaque jour sa mesure, la mort viendra nous chercher comme chaque nuit le sommeil nous prend. Elle nous trouvera pareillement apaisés. L'art de vivre fonde et guide celui de bien mourir en nous ramenant à la mesure déterminée, plus petite et « maîtrisable », du quotidien. Euphémisme rassurant, la formule tend à effacer l'image extraordinaire, dramatique et lointaine, de la mort. Mais ne s'agit-il pas d'une banalisation simpliste et qui nous paie de mots ? En effet, l'analogie apporte avec elle son lot d'images secondaires et secourables : douceur du repos, sentiment d'achèvement, espoir du réveil. Sur ces points, l'analogie ne risque-t-elle pas de nous bercer d'illusions ? La mort, loin d'apporter toujours un repos mérité, interrompt bien souvent le cours d'une vie inachevée, parfois scandaleusement jeune. Inattendue, brutale et douloureuse, elle semble alors accorder peu de considération aux bonnes volontés de l'individu, disposé à « bien employer » sa vie certes : à condition d'avoir le temps de mener à bien ses projets.

L'analogie du sommeil et de la mort traverse de nombreux écrits de la Renaissance. Elle prend parfois une dimension pratique et une valeur plus littérale. Ainsi le *De praeparatione ad mortem*, composé par Érasme à la demande de Thomas Boleyn en 1533, « part [...] de la vie chrétienne de tous les jours pour y inclure également son dernier acte »²⁰⁴¹. Le philosophe critique le surcroît de rituel et de soin apportés aux derniers instants. La vie quotidienne entière doit servir d'exercice fondamental et répété au bien mourir. « La confession et la communion sont deux instruments décisifs pour le progrès spirituel, aussi bien au long de la vie qu'à son terme. À propos de la première Érasme insiste tout particulièrement sur son caractère intérieur ; le prêtre, il est suffisant de le voir deux ou trois fois l'an, mais le fidèle se gardera de se laisser aller chaque soir dans le sommeil, frère de la mort, sans avoir exprimé une profonde contrition pour ses péchés »²⁰⁴². Ici encore, il y va d'une implicite comparaison de la mort avec le sommeil, mais elle se trouve investie d'une dimension religieuse pratique, à la manière des exercices spirituels. La paix retrouvée chaque soir peut-elle s'apparenter à la mort sereine, tant souhaitée ? Est-il possible de « pratiquer » ainsi la mort et de s'y préparer ? Ou bien est-il impossible d'appivoiser ce dernier instant, unique et indicible comme le fut le premier ?

2039 *Les Carnets de Léonard de Vinci*, éd. cit., vol. 1, p. 71 [Tr. Tav. 28 a].

2040 Au sens fort, « lieto » signifie davantage heureux qui paisible.

2041 A. Tenenti, *op. cit.*, p. 102.

2042 A. Tenenti, *op. cit.*, p. 104. Passage du texte latin cité en note et résumé par l'auteur.

La réflexion de Montaigne s'engage sur ce terrain délicat et se met en devoir de répondre aux prétentions de l'analogie comme à celles de l'exercice spirituel. Le problème de la mort²⁰⁴³ parcourt les *Essais* : faut-il vivre avec la pensée constante de la mort ou est-il préférable de l'éviter ? Est-il possible d'appivoiser l'angoisse qu'elle suscite en nous ? Est-il seulement concevable d'approcher l'événement du mourir ou bien l'imagination nous berce-t-elle d'illusions ? Sur ce sujet fondamental comme sur tant d'autres, la réflexion de Montaigne ne cesse de s'enrichir au fil du temps, jusqu'à intégrer directement l'analogie du sommeil, au sixième chapitre du Livre II. Pourtant le célèbre essai « que philosopher c'est apprendre à mourir » (I, 20) – lu par certains comme un exercice stoïcien²⁰⁴⁴, par d'autres au contraire comme une critique de l'ascétisme antique²⁰⁴⁵ – ne fait pas mention du sommeil ni de ses images, traditionnellement liées à la mort. Sur ce point, différents passages des *Essais* semblent même se contredire : de l'exercice philosophique (I, 20) à l'éloge du divertissement (III, 12), de l'expérience impossible (III, 12 & 13) à la possibilité d'une approche occasionnelle, voire quotidienne (II, 6).

Ici comme ailleurs, la méthode de Montaigne procède par variation et multiplication des points de vue :

De cent membres et visages qu'a chaque chose, j'en prends un tantost à lécher seulement, tantost à effleurer, et par fois à pincer jusqu'à l'os. J'y donne une poincte, non pas le plus largement, mais le plus profondément que je sçay. Et aime plus souvent à les saisir par quelque lustre inusité.²⁰⁴⁶

Il s'agit donc, pour nous, de ressaisir cette variété de points de vue à travers la question du sommeil, image ou phénomène proche de la mort, dont la présence autant que l'absence au gré de l'écriture montaignienne mérite éclaircissement.

Par son titre même, le chapitre XX du Premier Livre se donne à lire comme une réflexion sur un *topos* de la philosophie morale. « Que philosopher c'est apprendre à mourir »²⁰⁴⁷ fait d'ailleurs suite à cet autre *topos* de la sagesse antique : « Qu'il ne faut juger de nostre heur qu'après la mort »²⁰⁴⁸. Suivant la formule de Solon, la mort apparaît comme le moment crucial de l'existence, ce point lumineux à partir duquel tous les événements d'une vie prennent leur dernier éclairage, juste et définitif : « C'est le maistre jour, c'est le jour juge de tous les autres »²⁰⁴⁹. Dans l'encadrement suggestif des chapitres XIX et XXI (« De la force de l'imagination »), le fameux chapitre XX propose de suivre un chemin sceptique, « à rebours » des voies habituelles. Rejetant l'interprétation classique de la formule de Cicéron²⁰⁵⁰ – philosopher, c'est mourir au corps en se livrant à la

2043 Sur le sujet et la question de la « cohérence » montaignienne d'un essai à l'autre, cf. Claude Blum, *La représentation de la mort dans la littérature française de la Renaissance, t. II, De l'Institution de la Religion Chrétienne de Calvin aux Essais de Montaigne*, Paris, Honoré Champion, 1989, pp. 649-776.

2044 Pierre Villey, *Les sources et l'évolution des « Essais » de Montaigne*, thèse de doctorat d'État, 2 volumes, Paris, 1908.

2045 Voir notamment Pierre Stautis, « Montaigne et la Mort : lectures philosophiques (I, 20 ; III, 12 ; II, 6) », *Bulletin de la société des amis de Montaigne*, n° 35-36, janvier-juin 1994, pp. 59-78.

2046 Michel de Montaigne, *Essais*, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, L. I, ch. 50, p. 357. Nous indiquerons le livre en chiffre romain et le chapitre en chiffre arabe pour les références suivantes.

2047 Le chapitre commence par cette voix d'emprunt : « Cicero dit que Philosopher ce n'est autre chose que s'aprester à la mort ». Cf. Montaigne, *op. cit.*, I, 20, p. 127.

2048 Montaigne, *op. cit.*, I, 19, p. 124.

2049 *Ibid.*

2050 Cicéron, *Tusculanes, Tome I, Livres I-II*, texte établi par G. Fohlen, trad. par Jules Humbert, 5^e tirage revu et corrigé par Claude Rambaux, Paris, Les Belles Lettres, 1997. Cf. Livre I, XXX 74, p. 46 : « le sage quittera joyeusement les ténèbres d'ici pour la lumière de là-bas ; il ne brisera point pour autant les chaînes de sa prison [vincla carceris], [...] mais il s'en ira, libéré en bonne et due forme par la divinité, comme par un magistrat ou quelque autorité légitime. En effet la vie entière du philosophe [Tota enim philosophorum vita], comme le dit encore Platon, est une préparation à la mort [commentatio mortis est]. » La formule est interprétée aux paragraphes suivants comme exercice spirituel et détachement ascétique. Selon la manière de vivre propre aux philosophes, l'âme cherche

contemplation – Montaigne inverse subtilement le poids et la valeur de cette thèse en modifiant son orientation : « toute la sagesse et discours du monde se resoult en fin à ce point, de nous apprendre à ne craindre point à mourir »²⁰⁵¹. « Vanité de la philosophie ! » – pourrait-on ajouter en mimant l'Ecclésiaste. Dès lors, il est difficile de voir dans cet essai un exercice de pensée strictement hérité du stoïcisme antique. Comme le résume Pierre Stadius, « le titre de l'essai XX est une facétie par laquelle l'auteur se situe à la fois dans une tradition et s'en éloigne jusqu'à la réfuter point par point : philosopher n'est pas apprendre à mourir, philosopher c'est apprendre à vivre heureux »²⁰⁵². Les ajouts de la dernière édition – l'éloge de la volupté, véritable visage de la vertu, et l'ultime prosopopée de la Nature – viennent approfondir le doute et l'ironie présents dès la première édition, qui renvoie dos à dos la « nonchalance bestiale » et l'ascétisme rongé de mélancolie. Montaigne rejette à la fois la bêtise du divertissement, en tant qu'elle ouvre la voie aux cris et lamentations, et la prétention de l'ascétisme, en tant qu'elle pousse au mépris de la vie.

La critique du divertissement est l'un des *leitmotiv* du chapitre, avec celle notamment de « l'idéal ascétique ». Comme le souligne Pierre Stadius, « le divertissement est faite pour Pascal parce que l'homme cherche par ce recours ultime à se masquer la condition humaine misérable sans Dieu. Mais il est symptôme de bêtise pour Montaigne puisque l'insensé s'évertue à méconnaître une condition humaine plus joyeuse que triste »²⁰⁵³. Loin d'opposer la joie légère du divertissement – « Ils vont, ils viennent, ils trottent, ils dansent, de mort nulles nouvelles »²⁰⁵⁴ – au sens tragique de la condition mortelle, Montaigne présente la voie unie d'une pensée grave et légère à la fois, ni superficielle ni désespérée :

Je suis de moy-mesme non melancholique, mais songecreux. Il n'est rien dequoy je me soye dès toujours plus entretenu que des imaginations de la mort : voire en la saison la plus licentieuse de mon aage (...), parmi les dames et les jeux, tel me pensoit empesché à digerer à par moy quelque jalousie, ou l'incertitude de quelque esperance, cependant que je m'entretenois de je ne scay qui, surpris les jours precedens d'une fuvre chaude, e de sa fin, au partir d'une feste pareille, et la teste pleine d'oisiveté, d'amour et de bon temps, comme moy (...). Je ne ridois non plus le front de ce pensement là, que d'un autre.²⁰⁵⁵

La pensée de la mort vient donner tout son poids au plaisir du divertissement, elle n'opère ni comme un masque, ni comme un pli soucieux, allègement illusoire ou vaine pesanteur, mais comme une conscience pleine et entière du moment présent. Cet extrait, parmi d'autres écrits et poèmes de l'époque, aurait sans doute pu inspirer la gravure allégorique de la Mort endormie « au milieu de tout plaisir mondain » (ill. 513), d'ailleurs datée des années 1580. Couchée au beau milieu d'un plaisant jardin, *locus amoenus* bordé d'un lac et d'une cité lointaine, un cadavre en voie de décomposition semble plongé dans une profonde torpeur. Une main appuyée sur une sphère, orbe du monde et symbole de la fortune instable, la Mort adopte la pose du mélancolique tout en appuyant son autre main sur sa faux, attribut emblématique, prête à servir... Son sommeil lourd et précaire – à la fois insensible à l'agitation environnante et sur le point de s'interrompre, en équilibre instable sur la sphère – est bercé par la musique des *putti* qui l'entourent. La sérénité apparente du paysage contraste avec l'inscription qui met en garde « ceux qui s'abandonnent aux plaisirs éphémères de l'existence » : la Mort, soudain réveillée, peut les « saisir à l'improviste »²⁰⁵⁶.

à se déprendre toujours davantage du corps, c'est-à-dire des plaisirs et des biens de la vie matérielle et politique, et s'accoutume ainsi à la désunion radicale que provoque la mort. L'élan céleste de l'âme *post mortem* n'en sera que plus rapide et léger.

2051 Montaigne, *op. cit.*, I, 20, p. 127.

2052 P. Stadius, art. cit., p. 67.

2053 P. Stadius, art. cit., p. 64.

2054 Montaigne, *op. cit.*, I, 20, p. 131.

2055 Montaigne, *op. cit.*, I, 20, p. 133.

2056 *La Renaissance et le rêve*, Bosch, Véronèse, Greco..., éd. cit., p. 69.

« C'est à leur sottise que font allusion trois autres *putti* qui grimpent sur un arbre à l'extrême droite (...). Dans ce contexte, les deux singes enchaînés à gauche en viennent à signifier le vice, plus précisément la luxure »²⁰⁵⁷. Mais à la lumière du récit personnel de Montaigne, le déchiffrement de la gravure perd son évidence moralisatrice. Il ne s'agit peut-être pas de condamner « tout plaisir mondain », mais l'usage qui en est fait. Le possible réveil de la mort doit nous tirer des plaisirs engourdis, inconscients de leur prix et de leur poids. Goûter la musique de la fête, c'est savourer vivement son aspect éphémère et sans retour. C'est dans cette perspective que Montaigne rapporte l'anecdote des Egyptiens qui agrémentaient leurs festins en servant « l'Anatomie sèche d'un corps d'homme mort, pour servir d'avertissement aux conviez »²⁰⁵⁸.

Maint passage de l'essai XX se double ainsi d'une ironie acide. Ainsi le thème de la « mors improvisa » donne lieu à une liste de morts contre-exemplaires, plus cocasses les unes que les autres : mourir pour un grain de raisin, un coup de peigne, une marche ratée, une partie de plaisir... Le thème, presque carnavalesque, du « Triomphe de la mort », où même et surtout les plus grands succombent à l'invincible faucheuse, apparaît ici en filigrane. Nobles princes et hommes d'église, loin de donner matière au récit des morts illustres, augmentent le tranchant de la faux par le ridicule de leur dernière heure, peu soucieuse de la grandeur des « noms »²⁰⁵⁹ : un duc de Bretagne, Henri II, Eschyle, un Empereur, Aemilius Lepidus, Aufidius, Ludovic de Gonzague, Speusippe, etc., et jusqu'au pape Jean XXII... L'exercice de pensée lui-même – « Ostons luy l'estrangeté, pratiquons le, accoustumons le, n'ayons rien si souvent en la teste que la mort » – s'achève par une méditation sur l'ordre de la nature : « Vostre mort est une des pieces de l'ordre de l'univers ». L'ambition de maîtrise se retourne en une forme d'acceptation du cours naturel du monde²⁰⁶⁰. Or si la Nature – par la maladie, la vieillesse ou par considération de notre durée à l'échelle du cosmos – nous apprend à accepter la présence de la mort, il n'est pas nécessaire de se rider « non plus le front de ce pensement là, que d'un autre »²⁰⁶¹. Les moyens de s'accoutumer à la mort, puisés par Montaigne dans la tradition des *artes moriendi*, ne sont-ils pas volontairement dérisoires et drolatiques pour certains ? « Au broncher d'un cheval, à la cheute d'une tuille, à la moindre piqueure d'espleingue, remachons soudain : Et bien, quand ce serait la mort mesme ? »²⁰⁶² En d'autres passages, au contraire, Montaigne cultive la violence du contraste : cimetières « joignant les Eglises, aux lieux les plus frequentez de la ville et cette fameuse « grand'image de la mort », servie au milieu des festins chez les Égyptiens²⁰⁶³, etc. Les moyens concrets de cette noire méditation passent ainsi du registre minime et dérisoire à la rhétorique du contraste brutal. Si la mort est par principe imprévisible, « intra-vitale »²⁰⁶⁴ et unique, si elle nous guette à chaque instant, sans répétition ni coup de cymbale préalable, alors il nous faut paradoxalement nous préparer à ne jamais être prêt. La « préméditation de la liberté »²⁰⁶⁵ n'est pas la libération anticipée du corps et du monde, des plaisirs et des offices terrestres. Être prêt à partir, n'est pas renoncer à habiter, mais plutôt accepter de vivre « tousjours boté et prest à partir »²⁰⁶⁶.

Montaigne préconise le détachement au cœur de l'attache et se dit prêt à « desloger quand il plaira » à Dieu, « sans regret de chose quelconque, si ce n'est de la vie, si sa perte vient à me

2057 *Ibid.*

2058 Montaigne, *op. cit.*, I, 20, p. 132.

2059 Notamment sur ce point, cf. Montaigne, *op. cit.*, (II, 16 « De la gloire ») p. 282 *sq.* : « Il y a le nom et la chose ; le nom, c'est une voix qui remerque et signifie la chose ; le nom, ce n'est pas une partie de la chose ny de la substance, c'est une piece estrangere jointe à la chose, et hors d'elle ».

2060 « Nature mesme nous preste la main, et nous donne le courage », *op. cit.*, I, 20, p. 136.

2061 Montaigne, *op. cit.*, I, 20, p. 133.

2062 Montaigne, *op. cit.*, I, 20, p. 132.

2063 Montaigne semble particulièrement affectionner cette anecdote curieuse, puisqu'il la rapporte deux fois dans cet essai. Cf. Montaigne, *op. cit.*, (I, 20) p. 133 et, ici, p. 135.

2064 Selon l'expression forgée par Vladimir Jankélévitch dans son essai sur *La Mort*.

2065 Montaigne, *op. cit.*, I, 20, p. 132.

2066 Montaigne, *op. cit.*, I, 20, p. 134.

poiser »²⁰⁶⁷. Il s'agit là d'un paradoxe : une déprise universelle, à l'égard de toutes les choses mondaines, elle-même « prise » au sein d'un attachement vital absolu, que seul le dernier instant peut rompre. Montaigne ajoute : « Je me desnoue de par tout ; mes adieux sont à demi prins de chacun, sauf de moy »²⁰⁶⁸. Sans cette contrepartie remarquable, le détachement apparaîtrait comme l'ultime préparatif au suicide²⁰⁶⁹. Au contraire, d'une édition à l'autre, Montaigne plaide en faveur de la vie active, simple et insouciant : « Je veux qu'on agisse, et qu'on allonge les offices de la vie tant qu'on peut, et que la mort me treuve plantant mes choux, mais nonchalant d'elle, et encore plus de mon jardin imparfait »²⁰⁷⁰. Vivre et mourir ne font qu'un pour qui ne se leurre d'illusion « bestiale » ou de masque tragique. Et l'intensité d'une vie heureuse ne se mesure pas à l'aune de sa longévité. De l'*ars moriendi* traditionnel, Montaigne garde la leçon d'humilité mais il la met au service du « bien vivre, et à notre aise » dans une « molle tranquillité »²⁰⁷¹. Cet ajout provocateur de la dernière édition sert de pendant au portrait final de la « mort apprivoisée » : ôté le masque de la mort, simagrées funèbres et corset ascétique, « nous ne trouverons au dessous que cette mesme mort, qu'un valet ou simple chambriere passerent dernièrement sans peur »²⁰⁷². De la première à la dernière édition, il n'y a pas contradiction, mais plutôt variété et approfondissement. L'entrée en matière de la première édition, sceptique et volontairement déceptive (« toute la sagesse et discours du monde... »), trouve son accomplissement et sa pointe dans l'éloge de la mort quelconque et apprivoisée (dernière édition), commune à Socrate et à l'homme du peuple²⁰⁷³.

L'analogie traditionnelle du sommeil est étrangement absente de ce développement. Mais cette lacune cesse de surprendre lorsque l'on suit le point de vue choisi par Montaigne, c'est-à-dire la question de l'alternative entre divertissement et lucidité²⁰⁷⁴. L'aveuglement puéril et l'idéal de maîtrise sont repoussés tour à tour au profit d'un point d'équilibre précaire, fait d'acceptation, d'inachèvement et de joie simple. L'image de l'endormissement mortel apparaît furtivement à travers l'exemple de la vieillesse, mais Montaigne y voit une faveur trop rare pour être recherchée. Conduit par la main de « nature », « d'une douce pente et comme insensible, peu à peu, de degré en degré, elle nous roule dans ce miserable estat et nous y apprivoise; si que nous ne sentons aucune secousse, quand la jeunesse meurt en nous qui est en essence et en vérité une mort plus dure que n'est la mort entiere d'une vie languissante, et que n'est la mort de la vieillesse ».²⁰⁷⁵ À cette peinture

2067 *Ibid.*

2068 *Ibid.*

2069 Et pourtant, même avec « l'aide » de la vieillesse et de la maladie (la gravelle), Montaigne lutte contre l'emprise de l'imagination, source d'innombrables distractions comme du « regret de la vie » : « de quels atomes se bastissoit en mon ame le poids et la difficulté de ce deslogement ; à combien frivoles pensées nous donnions place en un si grand affaire ; un chien, un cheval, un livre, un verre, et quoy non ? tenoient compte en ma perte. Aux autres leurs ambitieuses esperances, leur bourse, leur science, non moins sottement à mon gré. Je voyais nonchalamment la mort, quand je la voyais universellement, comme fin de la vie ; je la gourmande en bloc ; par le menu, elle me pille. » Montaigne, *op. cit.*, III, 4 (« De la diversion »), p. 53.

2070 Montaigne, *op. cit.*, I, 20, pp. 134-135.

2071 Montaigne, *op. cit.*, I, 20, p. 128.

2072 Montaigne, *op. cit.*, I, 20, pp. 127-128 et 142.

2073 Le *finale* retravaillé de ce chapitre rejoint ainsi l'école de Nature, préconisée par le chapitre XII du troisième livre (« De la Phisionomie ») : « Recueillez-vous ; vous trouverez en vous les arguments de la nature contre la mort vrais, et les plus propres à vous servir à la nécessité; ce sont ceux qui font mourir un paysan et des peuples entiers aussi constamment qu'un philosophe ». Cf. Montaigne, *op. cit.*, III, 12, p. 250 *sq.* Les « leçons de simplicité » du paysan comme celles de Socrate permettent à Montaigne de critiquer les « doctrines » philosophiques (et surtout livresques) au nom d'une même « escolle de bestise », plénitude d'une vie vécue au présent, qu'il s'agisse de « stupidité » ou de docte ignorance (l'ignorance consciente d'elle-même, propre à Socrate). Sur ce point, l'évolution de Montaigne procède d'une « correction » par approfondissement et précision plutôt que par revirement.

2074 P. Satius, art. cité, p. 63.

2075 Montaigne, *op. cit.*, I, 20, p. 136. L'essai intitulé « De l'Age » (I, 57) critique l'expression de « mort naturelle » que l'opinion commune attache à la mort de vieillesse : « Quelle resverie est-ce de s'attendre de mourir d'une deffailance de forces que l'extreme vieillesse apporte, et de se proposer ce but à nostre durée, veu que c'est l'espece de mort la plus rare de toutes et la moins en usage ? Nous l'appellons seule naturelle, comme si c'estoit contre nature de voir un homme se rompre le col d'une cheute, s'estouffer d'un naufrage, se laisser surprendre à la peste ou à une

du vieillissement – lente et graduelle descente dans la mort – Montaigne préfère celle de la mort imprévue, inopportune et sans lustre. *Mors repentina*, d'autant plus laide et ignoble qu'elle surprend l'individu solitaire au cours d'une action triviale (« plantant mes choux ») et rien moins qu'héroïque. Chacune de ces deux peintures porte atteinte à l'idéal de maîtrise, mais Montaigne met en exergue la plus commune et universelle²⁰⁷⁶.

Par ailleurs, le chapitre XLIV du même Livre, précisément intitulé « Du dormir », fournit le contre-modèle du sage ascétique. En effet, « la raison nous ordonne bien d'aller tousjours mesme chemin, mais non toutesfois mesme train ». Et le sage, s'il maintient sa « droicte carrière », ne doit pas s'empêcher de « haster ou retarder son pas », ni prétendre « se planter comme un Colosse immobile et impassible »²⁰⁷⁷. Celui qui prétend s'affranchir du joug des passions se laisse nécessairement rattraper par l'humaine condition. Montaigne en veut pour preuve la nécessité du sommeil. Il brosse en contrepartie le modèle, mi-héroïque mi-ironique, du grand homme en dormeur invétéré. Mieux, la longueur et la régularité du sommeil, même dans les occasions les plus graves, à la veille d'une bataille ou d'une mort annoncée, apparaît comme l'emblème d'une plénitude humaine, et d'autant plus grande qu'elle accepte sa petitesse :

A cette cause, j'ay remarqué pour chose rare de voir quelquefois les grands personnages, aux plus hautes entreprises et importants affaires, se tenir si entiers en leur assiette, que de n'en accourir pas seulement leur sommeil²⁰⁷⁸

Dans ce chapitre riche en anecdotes et bigarré, Montaigne décrit le sommeil d'Alexandre le grand à la veille de sa bataille contre Darius, si profond et si long dans la matinée, qu'il fallut l'appeler trois fois pour l'éveiller, celui de l'Empereur Othon « ayant resolu de se tuer cette mesme nuit » et que « ses valets de chambre (...) entendoient ronfler », celui analogue du grand Caton, prêt à mourir et « se r'enfonçant dans le lit » en attendant le départ des sénateurs, ou bien encore son profond sommeil à la veille d'une « escarmouche », et sur ce même modèle, le profond sommeil d'Auguste qu'il fallut réveiller pour « donner le signe de la bataille »²⁰⁷⁹, etc. Dans ce « vertige de la liste », Montaigne en vient à évoquer l'épuisement du jeune Marius, « si extrêmement aggravé de travail et de faute de dormir », qu'après avoir ordonné l'assaut, « il se coucha dessous un arbre à l'ombre pour se reposer, et s'endormit si serré qu'à peine se peut-il esveiller de la route [déroute] et fuite de ses gens, n'ayant rien veu du combat »²⁰⁸⁰. Le dormir s'avère si nécessaire à l'homme, sage ou héros, que sa trop grande cessation peut provoquer la mort, à telle enseigne « qu'on fit mourir le Roy Perseus de Macedoine prisonnier, luy empeschant le sommeil »²⁰⁸¹. La première impression de 1580 se termine pourtant sur ce volte-face capricieux : « mais Pline en allegue qui ont vescu long temps sans dormir »²⁰⁸². Montaigne semble alors contredire son propos de départ : la critique de l'ascétisme à l'aune de la plénitude humaine. Mais il s'agit davantage, à travers ce propos rapporté, de renvoyer ironiquement l'idéal du sage à un lointain âge d'or. L'édition de 1588 ajoute d'ailleurs deux nouvelles anecdotes légendaires qui viennent contrebalancer cette dernière et en affûter l'ironie :

pleuresie, et comme si nostre condition ordinaire ne nous presentoit à tous ces inconvenients. Ne nous flatons pas de ces beaux mots : on doit, à l'aventure, appeler plustost naturel ce qui est general, commun et universel. Mourir de vieillesse, c'est une mort rare, singuliere et extraordinaire, et d'autant moins naturelle que les autres ; c'est la demiere et extreme sorte de mourir (...) ; c'est la borne au delà de laquelle nous n'irons pas, et que la loy de nature a prescript pour n'estre poinct outrepassée; mais c'est un sien rare privilege de nous faire durer jusque là. » (*op. cit.*, pp. 387-388).

2076 Voir note précédente.

2077 Montaigne, *op. cit.*, I, 44, p. 325.

2078 *Ibid.*

2079 Montaigne, *op. cit.*, p. 326.

2080 Montaigne, *op. cit.*, p. 326-327.

2081 *Ibid.*

2082 *Ibid.*

Chez Hérodote, il y a des nations auxquelles les hommes dorment et veillent par demy années. Et ceux qui escrivent la vie du sage Epimenides, disent qu'ils dorment cinquante sept ans de suite.²⁰⁸³

C'est au chapitre VI du Deuxième Livre (intitulé « De l'exercitation ») que la question du sommeil apparaît directement au sein de la réflexion sur la mort. Montaigne se fonde plus particulièrement sur le récit personnel et détaillé d'un accident : une chute de cheval l'ayant plongé dans un état d'inconscience proche de la mort, sorte de coma plus ou moins profond, étendu sur plusieurs heures, et pendant lequel « Montaigne » s'est agité, jusqu'à prendre la parole – gestes et paroles qui lui ont été rapporté par ses proches, lui-même n'en ayant eu ni conscience ni souvenir. « Ce conte d'un événement si legier est assez vain », comme le souligne Montaigne lui-même, « n'estoit l'instruction que j'en ay tirée pour moi ; car, à la vérité, pour s'apriivoiser à la mort, je trouve qu'il n'y a que de s'en avoisiner. » Et de préciser : « Ce n'est pas ci ma doctrine, c'est mon estude ; et n'est pas la leçon d'autrui, c'est la mienne. »²⁰⁸⁴

Ce récit et les leçons que Montaigne en tire ne vont pas sans poser certaines questions. Le chapitre commence par une mise en garde : seule l'expérience forme l'homme, « mais à mourir, qui est la plus grande besoigne que nous ayons à faire, l'exercitation ne nous y peut ayder ». Avec son ironie corrosive et coutumière, Montaigne dépeint les tentatives d'expérience suicidaires – et naturellement « sans retour » – accomplies par certains « sages ». Impossible en effet de s'exercer à l'instant mortel, sans en mourir... La solution que Montaigne propose est celle d'une approche partielle, mais non pourtant métaphorique.

L'écrivain réfute d'ailleurs, au chapitre XIII du Troisième Livre, les prétentions de l'analogie et jusqu'aux enseignements généraux « de l'expérience » (titre du chapitre) pour ne recueillir qu'une modeste et individuelle leçon d'ignorance²⁰⁸⁵. « La ressemblance ne fait pas tant un comme la différence fait autre »²⁰⁸⁶. C'est l'attention à la singularité des événements de notre vie qui affine notre jugement, non l'emprunt d'une doctrine livresque ni même la constitution d'une sagesse empirique, nourrie d'illusoires ressemblances par la voie de l'induction. Ce n'est pas non plus l'œuvre de l'imagination. Au contraire, loupe grossissante ou lunette anticipatrice, l'imagination déforme et gonfle la représentation des événements à venir : « Plusieurs choses nous semblent plus grandes par imagination que par effect ».²⁰⁸⁷ Si Montaigne réfute les voies de l'expérience et de l'imagination, celles de la généralisation et de l'analogie, alors comment prétend-t-il s'approcher de la mort ?

Sur ce point, le commentaire que Pierre Stadius donne du chapitre « de l'exercitation » nous semble erroné. Il ne s'agit pas d'une « simulation » – « illusion ou songe » – visant à « atténuer l'angoisse récurrente de la mort ». Montaigne ne cherche pas non plus à transformer cette prétendue illusion pour en faire le « facteur constitutif et maîtrisé du rapport à soi », encore moins à ménager des « pauses » au sein de « l'exercice de lucidité »²⁰⁸⁸. Revenons plus en détail sur le propos de Montaigne. L'essai suit un mouvement marqué. Après avoir posé le problème d'une impossible expérience de la mort, Montaigne revient sur le *topos* de l'analogie léthargique, mais pour la corriger – en un sens littéral – et proposer le récit singulier d'une chute de cheval, récit dont il tire

2083 Montaigne, *op. cit.*, p. 327

2084 Montaigne, *op. cit.*, II, 6, p. 48.

2085 L'éloge de l'ignorance conduit à l'apologie de Socrate (III, 12), Montaigne rappelle le dernier discours du philosophe devant ses juges : si la mort « est une transmigration », alors il faut croire « qu'il y a de l'amendement [amélioration] d'aller vivre avec tant de grands personnages trespassez ». « Si c'est un aneantissement de nostre estre, c'est encore amendement d'entrer en une longue et paisible nuit. Nous ne sentons rien de plus doux en la vie qu'un repos et sommeil tranquille et profond, sans songes ». Montaigne ne s'attarde pas sur la métaphore nocturne. Il s'intéresse davantage à la « si nonchallante et molle consideration de sa mort » propre à Socrate (pp. 263-264).

2086 Montaigne, *op. cit.*, III, 13, p. 275.

2087 Montaigne, *op. cit.*, II, 6, p. 43.

2088 P. Stadius, art. cité, p. 75.

deux principales caractéristiques – sources d'interrogation, non clôtures du problème – avant de revenir à la question de l'écriture de soi. Le mouvement même de l'essai, depuis le problème de l'expérience de la mort jusqu'à la singularité d'une approche personnelle et partielle, permet à Montaigne de répondre à l'accusation de narcissisme par cette justification paradoxale : « mon mestier et mon art, c'est vivre »²⁰⁸⁹.

Le récit de la chute à cheval est donc introduit par une réflexion plus générale sur les rapports du sommeil et de la mort :

Il me semble toutefois qu'il y a quelque façon de nous apprivoiser à elle et de l'essayer aucunement. Nous en pouvons avoir experience, sinon entiere et parfaite, au moins telle qu'elle ne soit pas inutile, et qui nous rende plus fortifiez et assurez. Si nous ne la pouvons joindre, nous la pouvons approcher, nous la pouvons reconnoistre ; et, si nous ne donnons jusques à son fort, au moins verrons nous et en pratiquerons les advenuës. Ce n'est pas sans raison qu'on nous fait regarder à nostre sommeil mesme pour la ressemblance qu'il a de la mort.²⁰⁹⁰

Montaigne y insiste donc : il ne s'agit pas d'une expérience pleine et entière, mais il y va bien pourtant d'une « expérience » dans cette approche et pratique des « advenuës » de l'instant mortel, ultime bastion fortifié. S'il évoque la traditionnelle « ressemblance », c'est pour en tirer non une sagesse fondée sur l'analogie, mais la possibilité d'une épreuve réelle quoique partielle. Certains accidents violents nous font également défaillir et entrevoir, à l'instar de l'endormissement, le « vray et naturel visage » de la mort. Le dernier instant échappe certes, mais il sera « si court et si précipité »²⁰⁹¹ que la souffrance n'aura pas le temps de prendre conscience d'elle-même. Il n'y a pas contradiction entre la réfutation de l'expérience pleine et entière de la mort et cette expérience partielle des « approches » létales. De nombreux passages convergent sur ce point :

Je croy à la vérité que ce sont ces mines et appareils effroyables, dequoy nous l'entourons, qui nous font plus peur qu'elle : une toute nouvelle forme de vivre, les cris des meres, des femmes et des enfans, la visitation de personnes estonnées et transies, l'assistance d'un nombre de valets pasles et éplorés, une chambre sans jour, des cierges allumez, nostre chevet assiegé de medecins et de prescheurs ; somme, toute horreur et tout effroy autour de nous. Nous voylà desjà ensevelis et enterrez. Les enfans ont peur de leurs amis mesmes quand ils les voyent masquez ; aussi avons nous. Il faut oster le masque aussi bien des choses que des personnes (...). Heureuse la mort, qui oste le loisir aux apprests de tel equipage !²⁰⁹²

Ce sont les approches que nous avons à craindre ; et celles-là peuvent tomber en experience.²⁰⁹³

Un quart d'heure de passion sans conséquence, sans nuisance, ne mérite pas de préceptes particuliers. À dire vray, nous nous preparons contre les preparations de la mort.²⁰⁹⁴

Il faut distinguer entre les « masques » et les « apprests » du rituel funéraire, soufflets d'une imagination enflammée, fallacieuses et nuisibles « preparations de la mort » d'une part, et les « approches » empiriques, « vray et naturel visage » de la mort, aperçue de profil ou de trois-quart certes, mais au naturel, sans masque ni fard. « C'est par son " imagination " et sa " fantaisie " que l'homme " anticipe " et " court au devant " du " ressentiment de la mort ". »²⁰⁹⁵. À cet égard, comme

2089 Montaigne, *op. cit.*, II, 6, p. 49.

2090 Montaigne, *op. cit.*, II, 6, p. 42.

2091 Montaigne, *op. cit.*, II, 6, p. 43.

2092 Montaigne, *op. cit.*, I, 20, pp. 141-142.

2093 Montaigne, *op. cit.*, II, 6, p. 43.

2094 Montaigne, *op. cit.*, III, 12, p. 262.

2095 C. Blum, *op. cit.*, p. 698. Cf. C. Blum, *op. cit.*, pp. 702-704 : « toutes les représentations humaines de la mort sont

le résumé Claude Blum, « Montaigne a le sentiment d'appartenir à une civilisation où la représentation collective de la mort est triste et effrayante. »²⁰⁹⁶ Or que nous apprend l'expérience, ordinaire ou extraordinaire, au sujet de cette mort approchée ? Quelle image nous en livre-t-elle ? Montaigne le précise dans la dernière édition en partant de l'expérience quotidienne du sommeil :

Combien facilement nous passons du veiller au dormir ! Avec combien peu d'intérêt nous perdons la connaissance de la lumière et de nous ! A l'aventure pourroit sembler inutile et contre nature la faculté du sommeil qui nous prive de toute action et de tout sentiment, n'estoit que, par iceluy, nature nous instruit qu'elle nous a pareillement faits pour mourir que pour vivre, et, dès la vie, nous présente l'éternel estat qu'elle nous garde après icelle, pour nous y accoustumer et nous en oster la crainte.²⁰⁹⁷

Facilité du passage et perte de la conscience de soi : ces deux traits caractéristiques de l'endormissement donneront lieu à de plus amples développements, dans le cas de l'évanouissement accidentel. Montaigne en fait d'ores et déjà la source d'une réflexion sur la finalité naturelle du dormir. Le sommeil apparaît bien comme l'amorce habituelle de la mort, au sens où vivre et mourir sont les deux aspects d'un même phénomène qui commence avec la naissance et s'achève à l'instant mortel. C'est l'approche de ce dernier instant que l'endormissement donne à goûter. Encore faut-il surprendre ce moment disparaissant où le sentiment de soi-même se perd. Or Montaigne fait métier de vivre jusque dans les plus menues aventures de l'existence, les moins dignes d'intérêt en apparence, comme paraît l'être celle du sommeil (III, 13). Loin de se contenter d'une douceur ressentie « en passant et en glissant », il cherche à y associer son âme afin de l'« étudier, savourer et ruminer »²⁰⁹⁸, et ce jusqu'à défier l'insaisissable conscience de l'endormissement :

À celle fin que le dormir mesme ne m'eschat ainsi stupidement, j'ay autresfois trouvé bon qu'on me le troublat pour que je l'entrevisse.²⁰⁹⁹

Le parallèle entre ces deux essais – II, 6 et III, 13 – est d'autant plus éclairant qu'il fait apparaître un changement de point de vue, caractéristique de l'écriture de Montaigne. La délicate saisie de l'endormissement – expérience pourtant familière et répétée – est envisagée comme un échec facile, source naturelle d'instruction, dans la perspective d'une approche de la mort, puis comme une réussite, d'autant plus savoureuse qu'elle triche avec les limites naturelles, dans la perspective du « métier de vivre »²¹⁰⁰. Or de l'une à l'autre, le sentiment de plonger dans le sommeil apparaît comme un commencement pénultième : approche réelle et fragmentaire du dernier moment. Expérience liminaire, facile et même savoureuse, le mourir recèle un plaisir d'abandon que la raison et l'imagination ne peuvent concevoir mais que la nature enseigne, par le biais du sommeil – sorte de mourir sans mort.

Ici comme ailleurs, Montaigne tire profit d'une occasion « plus rare et mémorable »²¹⁰¹, celle d'une sanglante chute de cheval, si violente qu'il fut tenu pour mort et en sortit, après plusieurs heures d'inconscience, l'âme ébranlée comme s'il revenait « de l'autre monde »²¹⁰². Montaigne fait le récit des sensations évanouissantes et celui du retour graduel à la conscience, les sens et l'âme

des représentations " apparentes " qui, malgré leur objet affirmé, représentent tout autre chose que la mort. (...) Les représentations que les hommes se font des " choses " sentent " la mort et la terre ". Lutte contre ces " apparences " culturelles, " la préméditation de la mort est préméditation de la liberté " ». Sur les « causes culturelles » de la crainte de la mort et la distinction entre les craintes « naturelles » ou « fausses », voir C. Blum, *op. cit.*, pp. 728-737.

2096 C. Blum, *op. cit.*, p. 729. Voir note précédente.

2097 Montaigne, *op. cit.*, II, 6, p. 42.

2098 Montaigne, *op. cit.*, III, 13, pp. 323-324.

2099 *Ibid.*

2100 Le titre du journal de Cesare Pavese semble rendre hommage aux *Essais* de Montaigne.

2101 Montaigne, *op. cit.*, I, 21, p. 151.

2102 Montaigne, *op. cit.*, II, 6, p. 48.

engourdie²¹⁰³. Cette expérience fragmentaire du retour à soi inverse la conscience de l'évanouissement et celle, évanouissante, de l'endormissement. Expérience paradoxale, à la fois passive et spontanée, sans maîtrise consciente et volontaire. Montaigne cristallise et ressaisit par l'écriture l'étonnant plaisir pris à cet évanouissement, à ce mourir sans mort. Il s'agit d'un plaisir pour ainsi dire « féminin ». Plaisir de l'abandon, du glissement insensible et passif. Plaisir liquide et superficiel, de l'écoulement et du frôlement. Plaisir de succomber, sans effort ni résistance :

Il me sembloit que ma vie ne me tenoit plus qu'au bout des lèvres ; je fermois les yeux pour ayder, ce me sembloit, à la pousser hors, et prenois plaisir à m'alanguir et à me laisser aller. (...) C'estoit une imagination qui ne faisoit que nager superficiellement en mon ame, aussi tendre et aussi foible que tout le reste, mais à la vérité non seulement exempte de déplaisir, ainsi meslée à cette douceur que sentent ceux qui se laissent glisser au sommeil.²¹⁰⁴

Cette accidentelle approche de la mort n'offre donc pas seulement une expérience « rassurante », capable de calmer l'angoisse mélancolique, mais elle inverse le mouvement de la peur. La mort laisse apercevoir un visage non plus menaçant, source de douleurs effroyables, mais au contraire attirant et désirable autant que plaisant. Le moment venu, la mort se fait séductrice – tel est le premier enseignement que la nature fait éprouver à Montaigne lors de cette chute. Et l'écrivain goûte d'autant mieux cette délicate expérience, pourtant à demi plongée dans l'oubli (l'inconscience et l'amnésie partielle) et soumise aux témoignages rapportés, qu'elle vient confirmer une ancienne opinion, croyance autrefois sans fondement et contestée par son plus cher ami, Étienne de la Boétie :

Je croy que c'est ce mesme estat où se trouvent ceux qu'on voit deffaillans de foiblesse en l'agonie de la mort. (...) J'ay tousjours pensé, dis-je, qu'ils avoient et l'ame et le corps enseveli et endormi.²¹⁰⁵

On pourrait objecter les affres et soubresauts de l'agonie, dans le cas de certaines maladies particulièrement dévastatrices. Mais précisément pour Montaigne, l'expérience partielle de l'évanouissement et de l'endormissement plaide en faveur d'un engourdissement de l'âme où l'agitation du corps seul et jusqu'aux dernières paroles jaillissent et prolifèrent de manière spontanée, en toute inconscience, étrangères et sans rapport avec « moy ». C'est le deuxième trait principal de cette « mort apprivoisée ». L'évanouissement se caractérise en effet par la perte et dissolution du rapport à soi. Montaigne décrit ces vies partielles d'une conscience au bord d'elle-même et d'un corps fragmenté : vie crépusculaire des paupières qui se ferment, des mains errantes, entr'ouvrant le « pourpoint à belles ongles »²¹⁰⁶ ou bien courant « d'elles mesmes » sur son « estomac pressé de (...) sang caillé », vie nuageuse « des yeux et des oreilles », laissant libre cours aux « pensemens vains, en nuë », vie somnambule de la parole, tirant d'elle-même les réponses et les ordres²¹⁰⁷.

Montaigne scrute les divers aspects de cette vie spontanée, inconsciente et superficielle, fondamentalement étrangère à soi. Il s'agit de « passions qui ne nous touchent que par l'escorse » et « ne se peuvent dire nostres. Pour les faire nostres, il faut que l'homme y soit engagé tout entier ; et

2103 Montaigne, *op. cit.*, II, 6, p. 44 : « Quand aux fonctions de l'ame, elles naissoient avec mesme progrez que celles du corps. »

2104 Montaigne, *op. cit.*, II, 6, pp. 44-45.

2105 Montaigne, *op. cit.*, II, 6, p. 45.

2106 Montaigne, *op. cit.*, II, 6, p. 46.

2107 La « sensibilité du cadavre », admise par la médecine et la théologie de l'époque, appartient à ce même ordre d'idées. Cf. C. Pigné, art. cit., pp. 26-28. Sur la vie végétative voire sensitive du cadavre, cf. Alain Boureau, *Théologie, Science et Censure au XIII^e siècle. Le cas de Jean Peckham*, Paris, Belles Lettres, 1999, chap. 8 : « Le cadavre qui saigne », p. 245-291 (cité par C. Pigné).

les douleurs que le pied ou la main sentent pendant que nous dormons, ne sont pas à nous »²¹⁰⁸. Les « voix et responses courtes et descousues » que font les personnes plongées dans un profond coma ne leur appartiennent pas davantage que les responses faites « à la suite des dernières paroles qu'on nous a dites », « sur le beguayement du sommeil ». Dénuées d'intention, ces bribes de phrases « ont plus de fortune que de sens »²¹⁰⁹. Il ne saurait pourtant s'agir de récupérer cet absentement, à travers l'écriture, mais au contraire d'en dire l'essence fuyante, la caresse passagère. Le « métier de vivre » auquel s'achemine Montaigne à travers cet essai comme ailleurs ne confond pas plénitude et totalité. Sur ce point, certaines pages de l'essai « De l'expérience » (III, 13) montrent de manière saisissante comment Montaigne éprouve la mort lente, graduelle et fragmentaire, « seul bénéficiaire de la vieillesse »²¹¹⁰, tout en habitant pleinement chaque moment de l'existence – présence à soi et saveur du présent. Si le corps « fuit et échappe » à lui-même, pour autant l'homme qui subsiste au prix de cette « menue » érosion affirme fièrement :

Quand je dance, je dance ; quand je dors, je dors ; voyre et quand je me promeine solitairement en un beau vergier, si mes pensées se sont entretenues des occurrences estrangieres quelque partie du temps, quelque autre partie je les rameine à la promenade, au vergier, à la douceur de cette solitude & à moy.²¹¹¹

Dans cette perspective, l'expérience du moment disparaissant fait lui aussi partie intégrante de la plénitude humaine – ce « jardin imparfait » – dont se réclame Montaigne. Il s'agit plutôt de suivre par l'écriture le mouvement même de cette fuite hors de soi-même :

ce sont des legiers effects que les sens produisoient d'eux-mesmes, comme d'un usage : ce que l'ame y prestoit, c'estoit en songe, touchée bien legierement, et comme lechée seulement et arrosée par la molle impression des sens. Cependant mon assiete estoit à la verité très douce et paisible ; et je n'avoy affliction ny pour autruy ny pour moy ; c'estoit une langueur et une extreme foiblesse, sans aucune douleur. (...) C'eust esté sans mentir une mort bien heureuse ; car la foiblesse de mon discours me gardoit d'en rien juger, et celle du corps d'en rien sentir. Je me laissoy couler si doucement et d'une façon si douce et si aisée que je ne sens guiere autre action moins poisante que celle-là estoit.²¹¹²

Les mouvements corporels spontanés et la présence infime de l'âme convergent en une « impression » légère, molle et fluente, où le plaisir et la douceur du repos versent dans l'insensibilité et touchent, par défaillance et engourdissement, la limite extrême d'une faiblesse dépourvue de douleur et de poids. Montaigne peint le passage, non plus « de jour en jour, de minute en minute »²¹¹³, mais de faiblesse en faiblesse, jusqu'à effleurer la limite extrême de l'absence de force. Fait remarquable, l'écrivain se garde ici de généraliser et de monter cette esquisse du mourir en portrait de la mort. Ce n'est pas « la mort » en général qui gît, tapie dans cette limite extrême de l'expérience, mais « une mort bien heureuse ». L'imagination reste fidèle à « l'impression des sens », révélée à soi-même par la mémoire, les témoignages et l'écriture. L'heureuse mort, imaginable à la suite de l'accident, demeure en droit unique et singulière. Son possible bonheur ne suggère aucune sagesse ni doctrine au sujet de la bonne mort. Le chapitre s'achève conséquemment par une réflexion sur l'écriture de soi. C'est une vérité individuelle que Montaigne couche sur le papier. Ce qu'il partage demeure en soi-même impartageable, au sens où nous ne pourrions tirer aucune leçon

2108 Montaigne, *op. cit.*, II, 6, p. 47.

2109 Montaigne, *op. cit.*, II, 6, p. 46.

2110 Michel de Montaigne, *op. cit.*, III, 13, p. 313. Notamment le récit de la dent tombée. « C'est ainsi que je fons et escape à moy ».

2111 Montaigne, *op. cit.*, III, 13, p. 319.

2112 Montaigne, *op. cit.*, II, 6, p. 47.

2113 Montaigne, *op. cit.*, III, 2 (« Du repentir »), p. 20.

de cette expérience précise – pour nous doublement étrangère, puisqu'elle est celle de Montaigne et qu'il s'agit pour lui-même d'une expérience d'étrangeté – mais seulement du récit qu'en fait Montaigne. À la lumière de cet essai, l'écrivain fait retour sur son « mestier » et nous en livre cette image ironique :

Je m'estalle entier : c'est un *skeletos* où d'une veuë, les veines, les muscles, les tendons paroissent, chaque pièce en son siège.²¹¹⁴

Ne serait-ce pas le retour de la « grand'image de mort » servie aux festins des Égyptiens ? Montaigne fait le portrait des *Essais* en Vanité ou *Memento mori* à travers la métaphore du double anatomique. Cet autoportrait en *skeletos* évoque inmanquablement la figure de « l'écorché de lui-même » qui orne l'*Anatomia del corpo humano* (1559) de Juan Valverde de Hamusco (ill. 392). L'homme présente au spectateur ses muscles et tendons à vif. Tel David brandissant la tête de Goliath, ce jeune écorché – *skeletos* comme l'appelle Montaigne²¹¹⁵ – tient une courte lame dans sa main gauche et soulève sa propre peau, en un miroir grimaçant, du haut de sa main droite – à la manière du Saint-Barthélémy de Michel-Ange. Impossible de ne pas songer également aux gravures du *De corporis humani fabrica* de Vésale (ill. 514)²¹¹⁶ – en particulier celle du squelette mélancolique, en méditation sur un crâne jumeau, miroir macabre et plein d'ombre.

Et pourtant, rien ne semble plus éloigné de l'écriture, souple et vivante, de Montaigne que cette métaphore anatomique. Certes, le *skeletos* figure sous sa plume ironique le rappel d'une rhétorique du contraste et d'une esthétique macabre (I, 20), d'autant plus aiguës qu'elles semblent trahir l'atmosphère du présent chapitre. Mais les veines, les muscles et les tendons renvoient implicitement au tissu interne de l'existence, fait d'impressions infimes et de d'événements bouleversants, d'opinions anciennes et de jugements corrigés, de faits mémorables et de récits anecdotiques, etc. « Je suis moy-mesmes la matiere de mon livre »²¹¹⁷, proclamait Montaigne à son lecteur, au seuil des *Essais*. Il le répète ici encore, peu avant la métaphore du *skeletos* :

Je peins principalement mes cogitations, subject informe, qui ne peut tomber en production ouvrager. A toute peine le puis je coucher en ce corps aérée de la voix. (...)
Ce ne sont pas mes gestes [actions²¹¹⁸] que j'escris, c'est moy, c'est mon essence.²¹¹⁹

La forme du livre donne leur unité à ces multiples mouvements, ressaisis par l'écriture, qui forment le « moi » de Montaigne : impressions, goûts, pensées, expériences, manières, coutumes, etc. Ils se tiennent ainsi tout uniment « d'une vue », quoique dans la succession temporelle d'une écriture qui accorde à chacun sa « place », toujours mouvant au gré des autres, « trouble et chancelant, d'une yvresse naturelle »²¹²⁰, sans autre fin que celle, imprévisible, de la mort :

Qui ne voit que j'ay pris une route par laquelle, sans cesse et sans travail, j'iray autant qu'il aura d'ancre et de papier au monde ?²¹²¹

2114 Montaigne, *op. cit.*, II, 6, p. 50.

2115 La description même qu'en fait Montaigne sollicite davantage l'image anatomique du corps décharné, à travers les figures artistiques de Marsyas et de Saint Sébastien, que celle du « squelette » au sens littéral et les figures traditionnelles de la Mort « squelettique ». Il s'agit moins de faire l'éloge d'une écriture sobre et sèche, à l'image d'une ossature, que celui de la vérité naturelle à travers l'image de l'analyse anatomique, soulevant la peau afin d'observer le tissu du corps humain.

2116 Cf. Éditions en ligne : <http://archive.nlm.nih.gov/proj/ttp/flash/vesalius/vesalius.html>

2117 Montaigne, *op. cit.*, I, adresse « Au Lecteur » p. 35.

2118 Sans doute avec la nuance d'actions glorieuses, hauts faits, dans ce contexte.

2119 Montaigne, *op. cit.*, II, 6, p. 50.

2120 Montaigne, *op. cit.*, III, 2, p. 20.

2121 Montaigne, *op. cit.*, III, 9, p. 159.

« Subject informe », en perpétuelle métamorphose, le mouvement des Essais, par ajouts successifs, se nourrit non seulement de croissance linéaire mais aussi et surtout d'excroissances internes, suppléments, incises et greffes, etc. N'est-ce pas ce mouvement des mises à nu successives (ill. 493) que partage l'écriture de Montaigne et la « fabrique » de Vésale ? Le *skeletons* paraît certes en premier lieu sous l'apparence d'une anatomie sèche (ossature), mais le graveur fait renaître à loisir le jeune « écorché », pour le déshabiller tour à tour et minutieusement de sa peau, de ses membres et de ses muscles, au fil des pages, jusqu'au vide d'une arborescence de veines à silhouette humaine. Montaigne ne choisit pas l'image du *skeletons* au hasard. Loin de redoubler les anciennes « grand' images » de la mort, la métaphore de l'homme anatomique rend sensible l'équation du mourir et du vivre. C'est au sein de ce processus commun que les phénomènes d'endormissement et d'évanouissement permettent l'expérience approchée, infiniment tangente, de l'instant mortel – apprivoisement incertain, irrémédiablement lacunaire. Montaigne ne peut qu'exprimer sa préférence pour une mort « recueillie en soy, quiete et solitaire »²¹²², sans prétendre à une quelconque maîtrise des derniers instants :

La mort a des formes plus aisées les unes que les autres, et prend diverses qualitez selon la fantaisie de chacun. Entre les naturelles, celle qui vient d'affoiblissement et appesantissement me semble molle et douce.²¹²³

Ainsi, « toute mort, lorsqu'elle est considérée comme un événement de l'histoire individuelle, ne ressemble à aucune autre ». Et comme le formule encore Claude Blum, « Montaigne marque (...) son originalité lorsqu'il s'en prend aux catégories qui permettraient de donner un ordre à la réalité fuyante : l'analogie, la ressemblance, la vraisemblance et l'apparence. Il récuse, à leur tour, ces catégories organisatrices de l'univers mental de la Renaissance »²¹²⁴.

La critique montaignienne de l'analogie du sommeil et de la mort se place en terrain profane. L'auteur des *Essais* fait de l'expérience ordinaire de l'endormissement et, plus encore, de celle, singulière et accidentelle, de l'évanouissement, le lieu d'une approche, réelle et partielle, de la mort : un mourir sans mort, amuï et suspendu. Montaigne scrute un mouvement purement humain et terrestre de l'âme et du corps. Pourtant, comme le souligne Claude Blum, l'écrivain ne rejette pas la perspective religieuse, il l'écarte et la distingue seulement. En d'autres passages des *Essais*, se profile la croyance en l'immortalité de l'âme, l'idée du repos des bienheureux ainsi que la notion d'intervalle entre le jugement individuel et le dernier Jugement universel. « C'est à cet « estat », appelé « intermédiaire » par les théologiens, que Montaigne fait allusion lorsqu'il parle, à la fois, d'un « puissant sommeil, plein d'insipidité et d'indolence », de la « corruption de nos membres », de la « dissolution du corps », de l'« état » où Nature « nous garde », du « non estre », de l'« absence » et de la mort comme « passage à un si parfaict estat » ou comme des retrouvailles « avec Jesus-Christ ». »²¹²⁵ Mais sur ce sujet, comme sur la question plus générale des dogmes religieux, Montaigne professe avant tout son incapacité et ignorance même s'il adopte en sceptique les us et coutumes de son pays.

Claude Blum brosse à grands traits la conception défendue par l'Église à ce sujet. « Selon la foi catholique, aussitôt passé l'« instant » de la mort, l'âme du juste goûte la béatitude, celle du pécheur racheté va au purgatoire, celle du damné éprouve déjà les peines de l'enfer. Quant au corps, il subit la putréfaction. Tel est l'« état » de l'homme en attente de la résurrection. »²¹²⁶ La béatitude

2122 Montaigne, *op. cit.*, III, 19, p. 192.

2123 Montaigne, *op. cit.*, III, 19, p. 197.

2124 C. Blum, *op. cit.*, pp. 700-701. Pourtant, Blum semble mettre de côté cette interprétation lorsqu'il étudie plus précisément ce passage des *Essais* (II, 6).

2125 C. Blum, *op. cit.*, p. 678. Voir notes en bas de page, pour les références précises par Blum aux passages cités dans les *Essais* de Montaigne : I, 20 ; I, 39 ; II, 6 ; II, 12 ; II, 13 ; II, 15 ; II, 16 ; III, 9.

2126 C. Blum, *op. cit.*, p. 679.

que savourent les justes ne va pourtant pas sans équivoque²¹²⁷ : s'agit-il d'un avant-goût partiel ou bien d'une béatification pleine et entière ? L'âme n'est pourtant pas encore réunie au corps glorieux, mais demeure en attente, détachée. Cet état intermédiaire donne lieu, nous l'avons vu, à une conception du « repos » spirituel et à la figuration des « gisants-reposants », à proprement parler ni vivants ni morts, ni endormis ni éveillés.

C'est en terrain réformiste que la question du repos spirituel ressurgit à travers l'expression problématique de « sommeil de l'âme ». Comme le résume Bernard Vogler, « alors que la fin du Moyen Âge a vécu dans la hantise de la mort, la Réforme apparaît comme une révolte contre la prépondérance de la mort sur la vie. Elle valorise la confession joyeuse et reconnaissante de la résurrection et méprise la mort, selon le conseil de Luther, qui la considère comme un « sommeil profond, fort et doux », et la tombe comme un « doux lit de repos »²¹²⁸. Cette croyance, nourrie par les récits évangéliques de résurrections – celle de Lazare notamment – et la figure ancienne du « sein d'Abraham », prend cependant une toute autre tournure dans les écrits réformistes, notamment chez Luther, Calvin et Zwingli²¹²⁹. Faut-il donner un sens littéral à cette notion de repos et l'envisager comme sommeil ? Comment comprendre l'expression de « sommeil de l'âme », sinon comme un non-sens chimérique, liant ensemble deux notions incompatibles, l'une héritée de la philosophie naturelle et l'autre des Écritures et de la théologie chrétienne. Qu'est-ce qu'une âme en train de dormir ? Et s'il s'agit d'une métaphore, que nous apprend-t-elle au sujet de l'état intermédiaire ? Que faut-il comprendre et imaginer à travers elle ?

2127 *Ibid.* Montaigne fait allusion à la « béatification immédiate », mais ne parle pourtant pas du sort des damnés (II, 3, « Coustume de l'isle de Cea »).

2128 Bernard Vogler, « Attitudes devant la mort et cérémonies funèbres dans les églises protestantes rhénanes vers 1600 », *Archives de Sciences Sociales des Religions* (39), 1975, p. 139. Citation de la *Préface de Luther au recueil de cantiques funèbres* (1542), éd. de Weimar des *Œuvres* de Luther, t. 35, 1923, p. 478.

2129 L'expression perdue en effet, notamment sous la plume de Calvin et dans les cantiques protestants, comme nous le verrons.

Chapitre VIII

Le sommeil de l'âme : positions et polémiques réformistes

« les morts dorment totalement, (...) ils ne sentent rien. Ils sont là gisants tout morts, ne nombrant point les jours ou les ans : mais quand ils seront réveillés de ce dormir, il ne leur semblera pas avoir dormi une seule minute. »²¹³⁰

« le dormir est office du corps, et non de l'âme »²¹³¹

L'attitude chrétienne face à la mort se modifie très concrètement avec la diffusion du luthéranisme. Bernard Vogler en suit l'évolution « dans les églises protestantes rhénanes vers 1600 » à travers la liturgie funèbre et la pratique testamentaire. Ces dernières témoignent en effet d'un souci pastoral davantage tourné vers la communauté vivante des fidèles²¹³². Chants et sermons luthériens renforcent le sentiment de la brièveté misérable de la vie dans cette « vallée de larmes » et lui opposent l'espérance de la béatitude après le Jugement universel. La mort n'est qu'un passage, où l'âme immortelle se sépare du corps, voué seul à la corruption. L'âme du défunt est directement confiée à la miséricorde divine et non plus, comme c'était le cas dans les prières médiévales d'intercession, par des invocations à la Vierge, aux saints et aux âmes du Purgatoire²¹³³.

Cette vision adoucie de la mort passe par une anticipation imaginaire de la résurrection joyeuse et par une réduction de la portée ontologique de la mort, désormais conçue en termes de sommeil. Aux XVI^e et XVII^e siècles en Rhénanie, « l'expression la plus courante pour désigner un décès est "endormi en Dieu" », et parfois *seliglich* [bienheureux]²¹³⁴. Les défunts endormis se réveilleront pour des retrouvailles éternelles avec Dieu, lors du Jugement universel, comme l'affirme le pasteur Jeremias Orth : « O chers morts, endormis dans le Seigneur, vous attendez avec joie la Parousie, où nous nous rencontrerons à nouveau dans la Joie »²¹³⁵. Plus largement, « l'espérance constitue en général le morceau de bravoure de ces sermons (funèbres) qui s'étendent parfois avec complaisance sur la résurrection joyeuse de la chair, le Jugement dernier et la vie éternelle, décrits avec symbolisme : *le défunt n'est pas mort, mais il dort et se repose de son travail*. Ainsi se répand l'image paulinienne du repos, d'où le succès d'expressions comme "le lit de repos", les "graines qui germent" ou "les fleurs desséchées en hiver". »²¹³⁶

De son côté, le corps matériel et corruptible est également mis en sommeil, puisque le cimetière, *koimeterion* en grec, signifie étymologiquement le « lieu où l'on dort ». Il constitue la part sensible de ce « dortoir » spirituel, pour lequel l'image se substitue à la définition. Le cimetière « est considéré comme un lieu de repos et de sommeil, où les défunts attendent la résurrection et la parousie. C'est la cour de l'église et le champ de Dieu. Il symbolise la terre d'où l'homme est issu, mère du genre humain, à laquelle il doit retourner à sa mort, selon le récit de la Genèse. La Réforme maintient avec vigueur le concept de *locus sacer* et de sacralité. Le cimetière

2130 Martin Luther, *Le Livre de L'Ecclésiaste, autrement dict le prescheur [Der Prediger]* (1527), trad. Emmanuel Tremellius, publié par Jean Crespin, Genève, 1557, p. 241.

2131 Ulrich Zwingli, *Deux traités sur le Credo [Exposition de la foi, 1539]*, trad. J. Courvoisier, Paris, Beauchesne, 1986, p. 109.

2132 Bernard Vogler, « Attitudes devant la mort et cérémonies funèbres dans les églises protestantes rhénanes vers 1600 », in *Archives de Sciences Sociales des Religions* (39), 1975, pp 139-146.

2133 B. Vogler, art. cit., p.145. « En vue de ce passage, bien des testateurs confient leur âme à la miséricorde de Dieu mais surtout au Sauveur Jésus, qui accorde la vie éternelle par sa grâce et sa miséricorde » (art. cit., p. 140).

2134 B. Vogler, art. cit., p 142.

2135 *Ibid.*

2136 B. Vogler, art. cit., p. 144.

demeure un lieu saint, un lit de repos pour les corps de tous les chrétiens morts dans la foi du Seigneur, d'où la crainte d'une profanation, si répandue à travers tous les territoires »²¹³⁷.

Cette conception léthargique de l'état intermédiaire ne relève pas seulement d'une métaphore populaire, à visée psychologique rassurante, mais plus encore d'une thèse métaphysique et théologique, ayant pour principe et conséquence le refus et la réfutation de l'idée de Purgatoire. C'est ainsi que Luther thématise et instrumentalise la notion de sommeil de l'âme. Cherchons à faire le jour sur cette expression paradoxale, que refuseront pour leur part Calvin et Zwingli. D'un auteur à l'autre, la polémique se déplace à l'intérieur même du courant réformiste. En effet, cet argument, d'abord forgé par les protestants contre le dogme catholique du Purgatoire, devient sous la plume de Calvin un motif de violent conflit avec les anabaptistes.

1. La thèse luthérienne du sommeil de l'âme

a. Luther, *Livre de l'Ecclésiaste*, 1526.

Le commentaire de Luther au *Livre de l'Ecclésiaste* (1526)²¹³⁸ accompagne l'entreprise de traduction en langue allemande de la Bible et l'enseignement universitaire depuis sa chaire *in biblia*. Il s'agit d'une explication linéaire des versets du *Livre de l'Ecclésiaste* alors attribué à Salomon. Rappelons-le, ce Livre était alors sujet à controverses, puisqu'on y trouvait des formulations comparant l'homme à la bête et insistant sur l'image de la poussière, de la poudre à laquelle tout se réduit – *topoi* de la « Vanité ». Aussi Luther met-il en lumière, de façon prudente et insistante, la distinction des points de vue, sollicitée par ce texte. Il en trouve la formulation littérale à travers la fameuse expression : « rien de nouveau sous le soleil » (*Qo. I, 9*). Ce qui signifie, selon Luther, la distinction entre deux types de vie et deux points de vue corrélatifs. Le premier type de vie se déroule selon l'expression de l'Ecclésiaste *sub sole* [« sous le soleil »], l'autre *supra solem* [« au-dessus du soleil »]²¹³⁹. Deux points de vue en émanent, mais ils sont inégalement appréciables puisqu'à cette heure, l'un nous caractérise et l'autre nous échappe. Au plan humain, avant le Jugement, ces deux points de vue entrent même en opposition. Nous ne pouvons débattre de ce qui est *supra solem* et les morts qui dorment en Dieu ne savent rien de ce qui se passe *sub sole*. Plusieurs thèses découlent de ce principe de séparation. Nous en retiendrons trois, liées à la notion du sommeil de l'âme.

Le débat philosophique au sujet de l'immortalité de l'âme est d'autant plus vain, selon Luther, qu'il prétend se placer au-delà du soleil. Aussi les argumentations d'Aristote et de Platon à ce sujet, basées sur des raisons purement humaines, sont-elles qualifiées de « pures fables » [*meras fabulas*]²¹⁴⁰.

On ne peut voir ni connaître au monde [*In mundo non videtur nec intelligitur certo*] que les âmes sont immortelles [*animas esse immortales*].²¹⁴¹

2137 B. Vogler, art. cit., p. 145. L'intégrité du corps enseveli importe au bon déroulement du « rite de passage » de la mort, comme le montre Jean-Claude Schmitt pour le Moyen Âge chrétien. Avec la Réforme, l'on assiste à un rejet officiel « des âmes du purgatoire et à la diabolisation accrue des revenants ». Voir Jean-Claude Schmitt, *Les Revenants. Les vivants et les morts dans la société médiévale*, Paris, Gallimard, 1994, p. 15 et p. 255.

2138 Cf. Martin Luther, *Vorlesung über den Prediger Salomo. 1526. Annotationes in Ecclesiasten. 1532*, in : *Martin Luthers Werke, kritische Gesamtausgabe, 20. Band.*, Weimar, Herman Böhlhaus Nachfolger, 1898, pp. 1-203.

2139 *L'Ecclésiaste I, 3*. Cf. Martin Luther, *Vorlesung über den Prediger Salomo.*, éd. cit., l. 1-10, p. 18. Luther précise la dernière expression : *supra solem et extra hominum studia*, « au-dessus du soleil et hors du champ des études humains ».

2140 Martin Luther, *Vorlesung über den Prediger Salomo.*, éd. citée, l. 27, p. 70.

2141 Martin Luther, *Vorlesung über den Prediger Salomo.*, éd. citée, l. 27, p. 70 & Martin Luther, *Le Livre de l'Ecclésiaste, autrement dict le prescheur [Der Prediger]*, familièrement expliqué par M. Luther (1527), trad. Emmanuel Tremellius, publié par Jean Crespin, Genève, 1557, p. 96.

L'immortalité de l'âme est pour nous un objet de croyance, voici la première thèse. La plainte de l'Ecclésiaste au sujet de la misère de la vie humaine vaut uniquement *sub sole*. C'est en ce sens qu'il faut comprendre les comparaisons en faveur du néant et au détriment de la misère de la vie présente, ainsi que l'égalité de l'homme et de la bête face à la mort. Cette attitude nihiliste exprime le point de vue de l'expérience et du savoir humains *sub sole*. Il s'agit d'un jugement « selon le monde »²¹⁴². Après la mort, l'esprit qui habite l'homme retourne à son Créateur, mais nous n'en savons pas davantage. Le discours de l'Ecclésiaste met en lumière les limites de notre connaissance terrestre.

Enfin, la thèse du sommeil de l'âme développe cette critique à revers. Les morts dorment, c'est-à-dire qu'ils ne savent rien de nous. Mieux, ils ne sentent rien, car ils ne sont à proprement parler « nulle part ». Luther procède de manière progressive, en suivant à la fois l'ordre successif des versets et l'ordre logique d'une pensée qui régresse des effets jusqu'au principe. L'affirmation et la définition du sommeil de l'âme se constitue en creux par rapport à l'exégèse de saint Jérôme au sujet des âmes du Purgatoire. En effet, « Salomon sentire videtur mortuos sic dormire, ut prorsus nihil sciant »²¹⁴³ [« l'intention de Salomon est que les morts dorment tellement qu'ils ne savent rien du tout »²¹⁴⁴]. Entre les mains de Luther, les versets de l'Ecclésiaste deviennent des arguments démontrant l'absurdité théorique et pratique du Purgatoire :

*Et plane credo non esse in scriptura locum fortiozem pro mortuis dormientibus, et nihil intelligentibus rerum nostrarum, contra Sanctorum invocationem et purgatorii fictionem.*²¹⁴⁵

de moi, je pense qu'en toute l'Ecriture, il n'y a point de passage plus exprès pour prouver que les morts à notre regard dorment et ne savent rien de tout ce que nous faisons et qui soit plus propre pour abattre l'invocation des saints trépassés et toute cette fausse invention du Purgatoire.²¹⁴⁶

L'état intermédiaire de l'âme est donc pensé à l'aune du paradigme léthargique. Il s'agit plus précisément d'un sommeil sans rêves, conçu en négatif, tel un revers de la vie consciente, éveillée. En effet, ce qui est interrompu c'est l'activité de l'âme en tant qu'elle « sait », quel qu'en soit le savoir. Pour autant, Luther ne se prononce pas positivement sur la nature d'un tel sommeil, ce qui serait passer « hors et outre le soleil ». Ce qu'il importe de penser, en revanche, ce sont les conséquences, la valeur et la nature de ce sommeil « pour nous ». Du point de vue terrestre, les morts apparaissent comme des dormeurs ignorants. La séparation des points de vue prévaut et suffit à ruiner l'idée du Purgatoire. En effet, si les morts sont pour nous sans savoir aucun, alors aucune communication, aucun lien – unique ou réciproque – n'est concevable. L'invocation des âmes du Purgatoire, les prières d'intercession et la pratique des Indulgences s'en trouvent implicitement condamnées. Nuit noire, le sommeil sans rêves fait de l'état intermédiaire de l'âme un intervalle d'ignorance et d'insensibilité absolu. Au fil de son développement, la description qu'en donne Luther semble pourtant enfreindre la limite des points de vue terrestre et céleste. Mais il s'agit toujours et seulement d'imaginer par négation cet état intermédiaire. Dans cette perspective, l'image concrète du sommeil répond au défi d'une théologie négative. En effet, le sommeil des morts n'est autre qu'un néant de connaissance, de sentiment et de sensation. Et pourtant, nous faisons l'épreuve chaque nuit d'une forme analogue d'ignorance et d'insensibilité. En filigrane, nous retrouvons ici l'idée aristotélicienne, selon laquelle, durant le sommeil, c'est l'activité de l'âme liée au corps qui diminue voire disparaît : la sensibilité est ainsi « enchaînée ». Et avec elle, la condition du savoir humain. Aussi, de notre point de vue, les morts endormis ignorent tout des affaires humaines et du monde

2142 Emmanuel Tremellius traduit ainsi l'expression réitérée « in mundo ». Cf. M. Luther, *op. cit.*, pp. 94-97, pp. 101-102, p. 154, pp. 167-168, pp. 234-236 et pp. 292-293.

2143 Luther, *Vorlesung über den Prediger Salomo.*, éd. citée, p. 160, l. 26-27.

2144 Luther, *Le Livre de l'Ecclésiaste*, éd. citée, p. 236.

2145 Luther, *Vorlesung über den Prediger Salomo.*, éd. citée, p. 160, l. 27-29.

2146 Luther, *Le Livre de l'Ecclésiaste*, éd. citée, p. 236.

sensible. Ils échappent à la mesure terrestre et humaine du temps et de l'Histoire. La notion même d'Enfer vole en éclats lorsque Luther progresse de la critique du temps à celle de l'espace du sommeil des âmes. Il interprète alors les notions de sépulchre de l'âme et d'Enfer²¹⁴⁷, comme (non) lieux spirituels. En retour, le paradigme léthargique se radicalise à travers l'expression de « sommeil total » [« omnino dormire »²¹⁴⁸]. Luther isole et commente la notion d'enfer, au verset IX, 10 du *Livre de l'Ecclésiaste* qu'Emmanuel Tremellius traduit ainsi : « Tout ce que ta main rencontre, fay-le de ton pouvoir : car au sépulchre où tu vas, il n'y a n'œuvre, n'industrie, ne savoir, ne sapience »²¹⁴⁹. Voici le passage en question :

*"Quia in inferno nullum est opus". Alius locus, quod mortui nihil sentiant. Nulla enim, inquit, est ibi cogitatio, ars, cognitio, sapientia. Sensit ergo Salomon mortuos omnino dormire et nihil prorsus sentire. Iacent ibi mortui non numerantes dies vel annos sed excitati videbuntur sibi vix momentum dormivisse. Infernus autem significat foveam, sepulchrum, proprie vero me iudice significat illum abditum recessum, in quo dormiunt mortui extra hanc vitam, unde anima abit in suum locum (qualiscunque est, non enim corporalis esse potest), ut intelligas infernum dici, ubi continentur animae et quasi quoddam sepulchrum animae extra hunc corporalem mundum, sicut terra est sepulchrum corporis. Quid autem illud sit, hoc est nobis incognitum. Sic Genesis 42. et 43. "Descendam lugens ad infernum". Item "Deducetis canos meos com dolore ad inferos". Non enim veri sancti descendunt ad inferos, ut ibi aliquid patiantur. Sunt itaque mortui extra locum : Quia quicquid extra vitam hanc est, extra locum est. Sicut et post resurrectionem exempti erimus a locis et temporibus.*²¹⁵⁰

"Car au sépulchre" : Ce passage aussi sert à montrer que les morts ne sentent rien. Il dit que là il n'y a ni cogitation, ni industrie ou art, ni connaissance, ni prudence. Salomon donc a voulu dire que les morts dorment totalement, et qu'ils ne sentent rien. Ils sont là gisants tout morts, ne nombrant point les jours ou les ans : mais quand ils seront réveillés de ce dormir, il ne leur semblera pas avoir dormi une seule minute. Il met ici ce mot Enfer²¹⁵¹, qui signifie fosse ou sépulchre : mais selon mon opinion il signifie proprement cette retraite cachée où les morts dorment hors [de] cette vie, et duquel lieu les âmes s'en vont en leur lieu, quel qu'il soit : car vraiment il ne peut être corporel. Ainsi donc Enfer sera ce lieu propre où les âmes sont contenues, et comme un sépulchre de l'âme hors de ce monde corporel : comme la terre sert de sépulchre ou de fosse au corps. Si c'est quelque chose davantage, cela nous est inconnu. Ainsi est-il dit *Genèse* 42 "Je descendrai pleurant au sépulchre" et *Gen.* 43 "Vous enverrez ma vieillesse avec douleur au sépulchre". Car au demeurant les fidèles ne descendent point aux enfers, pour endurer là quelque mal ou tourment. Les morts donc sont hors de tout lieu. Car tout ce qui est hors de cette vie, est hors de tout lieu. Comme après la résurrection nous serons hors des lieux et des temps.²¹⁵²

Grâce à la mise en avant d'un jugement personnel (*me iudice*, « selon mon opinion »), Luther passe d'une exégèse traditionnelle (*Sensit ergo Salomon*, « Salomon donc a voulu dire ») à une définition théologique paradoxale et d'une immense portée, celle de l'Enfer comme lieu *ubi*

2147 Luther, *Le Livre de L'Ecclésiaste*, éd. citée, p. 241.

2148 Luther, *Vorlesung über den Prediger Salomo.*, éd. citée, p. 162, l. 29.

2149 Luther, *Le Livre de L'Ecclésiaste*, éd. citée, p.140. Le verset est traduit ainsi dans la Bible de Jérusalem (*Qo IX, 10*) : « Tout ce que ta main trouve à faire, fais-le tant que tu en as la force, car il n'y a ni œuvre, ni réflexion, ni savoir, ni sagesse dans le Shéol où tu t'en vas »

2150 Luther, *Vorlesung über den Prediger Salomo.*, éd. citée, p. 162-163, l. 27-38 & l. 1-3.

2151 Il s'agit peut-être d'un « faux raccord » dans la traduction française de 1557 entre la traduction par Tremel de « sépulchre » dans le verset biblique, puis d'« Enfer » dans le commentaire de Luther. La traduction récente de la Bible de Jérusalem propose « Schéol ».

2152 M. Luther, *Le Livre de l'Ecclésiaste*, éd. citée, p. 241.

continentur animae (« où les âmes sont contenues ») et, en même temps, lieu incorporel, c'est-à-dire *extra locum* (« hors de tout lieu »). Le sépulcre, lieu propre au cadavre, vaut de manière analogique pour comprendre l'Enfer, « lieu » propre à l'âme du défunt. L'Enfer est comme un sépulcre, mais spirituel. Toutefois, cette analogie ne doit pas nous égarer, car l'âme après la mort passe de l'autre côté de la séparation, *supra solem*, « hors des lieux et des temps ». Par là, Luther critique la réification imaginaire et l'hypostase théorique des régions célestes et divines, sans distinguer entre Enfer, Purgatoire et Paradis. Il ne s'agit pas d'une notion positive et doctrinale de l'Enfer, au contraire ce dernier comprend toutes les âmes de tous les morts. Il constitue leur lieu spirituel, c'est-à-dire leur non-lieu.

Sur ce point, Luther apparaît comme l'héritier d'une longue tradition conduisant à la critique des peines et lieux infernaux, tradition dont Robert Klein a montré les racines antiques (grecques, arabes, latines) et médiévales (chez Jean Scot Érigène, Hugues de Saint-Victor et Dante notamment) jusqu'à Marsile Ficin²¹⁵³. La conception d'une justice immanente (mieux, l'idée que le crime *est* à lui-même sa punition), celles de l'éducation par le châtement et de l'intériorisation de la peine trouvent leur origine chez Platon, mais il revient à Marsile Ficin de les interpréter, à la lumière de la philosophie d'Avicenne, en termes chrétiens et dans le sens d'une spiritualisation radicale de l'Enfer. Le *finale* de la *Théologie Platonicienne* propose en effet la thèse d'un Enfer « imaginaire ». Ce dernier apparaît cependant plus douloureux aux méchants qu'un Enfer purement physique, dans la mesure où leur imagination – plus précisément le *spiritus phantasticus*²¹⁵⁴ – s'est rivée pendant leur vie terrestre à la chair et aux fautes commises. Après la mort, ils souffrent donc du détachement corporel et ne parviennent pas à se libérer des souvenirs terrestres. Leur imagination reste prisonnière des anciennes passions et forme une sorte de vapeur cauchemardesque, à l'origine des visions de revenants. Pour en être « imaginaire », l'Enfer de Ficin n'en reste pas moins réel.²¹⁵⁵

Comme le montre Claire Gantet²¹⁵⁶, les thèses de Ficin, amendées et diffusées par des auteurs comme Jacques Lefèvre d'Étaples, Charles de Bovelles ou Cornelius Agrippa von Nettesheim, « sont d'autant mieux reçues [...] dans le Saint-Empire que le sort de l'âme après la mort était l'objet de vives discussions ». Plus précisément, la critique de Luther a certainement été influencée par les thèses de Gerhard Westerburg, qui adressa « aux membres du conseil et aux théologiens de l'université de Cologne », dès 1523, deux traités dans lesquels il niait l'existence du Purgatoire « au nom d'une interprétation métaphorique du feu de l'enfer [...] : le défunt, affirmait-il, "se repose et est en sommeil en Christ, et sa mort est un doux sommeil" »²¹⁵⁷. La thèse du sommeil de l'âme fut également « soutenue théologiquement par Andreas Bodenstein von Karlstadt, devenu le beau-père de Westenburg »²¹⁵⁸. À la suite de la dispute entre Luther et Karlstadt, « la thèse du sommeil de l'âme fut assimilée au spiritualisme et à l'anabaptisme », dont Westerburg « devint en 1534 le chef de file » à Cologne²¹⁵⁹. On ne trouve pourtant aucune trace de cette thèse dans les écrits anabaptistes, qui se caractérisent avant tout par le refus du baptême des enfants et la critique de la présence réelle du Christ dans l'Eucharistie. Nous reviendrons plus avant sur cet amalgame.

À la même période, Luther use du modèle léthargique pour ruiner l'idée de Purgatoire, et, au passage, toute théologie positive de l'au-delà. Dans ce cadre, le sommeil n'est pas pensé en tant que tel mais constitue une sorte de concept opératoire. En retour, il se trouve modifié par cette fonction

2153 Robert Klein, « L'enfer de Ficin », dans *La forme et l'intelligible, Écrits sur la Renaissance et l'Art Moderne*, Paris, Gallimard, 1970, pp. 89-119.

2154 Corps subtil et ancêtre de l'imagination, à mi-chemin entre l'âme rationnelle et l'âme sensitive.

2155 R. Klein, *op. cit.*, pp. 112-113. Mais cette conception ouvre la voie aux critiques plus décisives comme celles de Giordano Bruno pour qui « celui qui a, durant sa vie, refusé d'« imaginer » l'enfer, ne peut pas en souffrir après sa mort ». À la même époque, « la matérialité du feu infernal » cesse de faire l'objet de polémiques entre réformistes et contre-réformistes.

2156 Claire Gantet, « Le rêve dans l'Allemagne du XVI^e siècle, Appropriations médicales et recouvrements confessionnels », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2010/1, 65^e année, pp. 39-62.

2157 C. Gantet, art. cit., p. 47.

2158 *Ibid.*

2159 *Ibid.*

qui fait de lui l'outil pour approcher l'autre de la vie. Aussi devient-il sommeil total : pur oubli, pure insensibilité et, enfin, arrachement radical au temps et à l'espace. Quand les morts se réveilleront, âmes et corps glorieux, lors du Jugement Dernier, les millénaires qui se seront écoulés « sous le soleil » leur paraîtront un instant. Implicitement, nous comprenons que le sommeil réel, engagé dans la vie « sous le soleil » nous permet déjà d'éprouver, à sa mesure toute relative, un certain oubli du monde et une insensibilité partielle, autrement dit une forme d'arrachement à l'espace et au temps, que le sommeil de l'âme porte à l'absolu²¹⁶⁰. Loin de faire de l'Enfer un lieu imaginaire ou psychologique, dont le modèle serait le rêve ou le cauchemar, Luther forge un paradigme léthargique aux vertus critiques, et purement négatif. S'il puise à l'héritage ficinien, ce n'est plus pour envisager la question individuelle du châtement, mais le problème, social et collectif, d'une possible communication des vivants avec les morts.

La critique luthérienne du Purgatoire et l'idée même du sommeil de l'âme visent, selon Koslofsky, à séparer les vivants des morts. À la même époque, l'historien remarque en effet un éloignement parallèle de la séparation physique entre vivants et morts à travers la diffusion progressive des rituels d'enterrement « hors les murs » des villes. Pareillement, « les âmes des morts sont irrémédiablement coupées du monde des vivants. » Et « les principaux réformateurs allemands cherchèrent par tous les moyens à séparer le royaume des morts du monde des vivants. Aussi attaquèrent-ils la juridiction ecclésiastique des âmes du Purgatoire et la vénalité des pratiques d'intercession, depuis les prières et les messes pour les morts jusqu'aux indulgences et pèlerinages. »²¹⁶¹

Dans l'un de ses *Sermons* des années 1533-1534²¹⁶², Luther reprend ce paradigme léthargique pour en faire une véritable expérience de pensée. L'épreuve que nous pouvons faire du décalage entre le temps qui s'est objectivement écoulé et le temps ressenti durant le sommeil peut nous servir de modèle pour comprendre que le temps qui s'écoule pendant le sommeil de l'âme – depuis la mort individuelle jusqu'au jour du Jugement – possède une mesure terrestre objective, pour les vivants, et une absence de mesure subjective, pour l'âme endormie. Pour Dieu, ce décalage s'annule, un instant vaut l'éternité, et l'âme encore endormie est toujours déjà réveillée, bienheureuse, en Lui. Selon le théologien réformé Jürgen Moltmann²¹⁶³, l'idée du sommeil de l'âme possède une double signification aux yeux de Luther. D'une part, la mort a perdu tout pouvoir sur les affaires humaines. Si la forme ou la dimension de la mort existe toujours, pourtant son pouvoir s'en est perdu. La venue du Christ a mis fin à sa domination sur l'homme et pour les croyants. La mort n'est plus une fin, un terme, mais le seuil de la résurrection. Dans ses sermons, Luther emploie l'image de la naissance et compare la mort et la résurrection à un processus d'accouchement. La tête, c'est-à-dire le Christ, apparaît pendant que le corps, tiré par le haut, en suit le mouvement. La renaissance du Christ à la vie éternelle a déjà eu lieu. Et ceux qui sont avec lui le suivent. Ainsi, le temps qui s'écoule entre la mort individuelle et le réveil eschatologique est pour nous celui d'une « longue nuit de mort ». Mais pour Dieu, les morts sont d'ores et déjà ressuscités, à la lumière d'un éternel présent. Le sommeil de l'âme est donc toujours, selon Luther, un sommeil *pour* l'âme, car, en Dieu, celle-ci connaît d'ores et déjà la béatitude. Ainsi, lorsque Luther décrit « l'état de la mort comme un profond sommeil dépourvu de rêves, hors du temps et de l'espace, sans aucune

2160 Il conviendrait d'analyser également cette polémique à travers les écrits contemporains de William Tyndale (s'opposant à Thomas More) et ceux, plus antérieurs de John Wycliffe. La polémique anglaise se situe également dans la polémique contre les catholiques : contre l'idée de Purgatoire et la pratique des messes pour les morts notamment.

2161 Craig M. Koslofsky, *The Reformation of the Dead. Death and Ritual in Early Modern Germany, 1450-1700*, New York, Palgrave, 2000, p. 38. Nous traduisons.

2162 Luther, WA 37, 191, passage cité par Jürgen Moltmann dans *The Coming of God, Christian Eschatology*, SCM Press Ltd, London, 1996, pp. 101-102 : « As soon as thy eyes have closed shalt thou be woken, a thousand years shall be as if thou hadst slept but a little half hour. Just as at night we hear the clock strike and know not how long we have slept, so too, and how much more, are in death a thousand years soon past. Before a man should turn round, he is already a fair angel ».

2163 Nous résumons ici les propos de J. Moltmann au sujet du sommeil de l'âme (*Ibid.*).

conscience ni sensibilité »²¹⁶⁴, cette description est doublement humaine. Elle vaut *pour* l'âme et dépend du point de vue des vivants, placés « sous le soleil ». Trois rapports au temps se superposent. Pour nous, les vivants, le temps qui s'écoule et s'écoulera depuis la mort de tel individu jusqu'au Jugement dernier relève d'une mesure multiple : naturelle, historique et subjective. Il est nombrable et sensible. Pour l'âme endormie, que nous appréhendons négativement, le temps s'est arrêté avec la sensibilité. Son sommeil « total » opère une suspension absolue, hors de l'espace et du temps. À sa résurrection, l'âme se « réveillera » d'un sommeil atemporel, dont la plénitude confine au néant et qui n'aura pas duré une fraction de seconde, l'idée même de durée ayant disparu. Enfin, le « temps » divin dépasse et fait éclater la logique du temps « infra-solaire » : un instant recouvre l'éternité. Ce dernier rassemble toutes les mesures du temps nombrant et nombrable, « sous le soleil », l'atemporalité de l'âme endormie et l'avènement de la béatitude à la fin des temps, c'est-à-dire la fin du temps lui-même.

b. Sommeil de nature, sommeil de grâce, sommeil de faute

Le sommeil de l'âme ne constitue pas la seule occurrence du thème léthargique dans l'œuvre de Luther. Sans prétendre à l'exhaustivité, il nous faut revenir sur certaines notions adjacentes, également fondées sur l'analogie du sommeil et de la mort, pour comprendre la valeur et l'enjeu de la thèse du sommeil de l'âme. Certains textes nous intéressent au premier chef. Dans son *Commentaire de jeunesse sur l'Épître aux Romains* (cours donné en 1510-1515)²¹⁶⁵ et dans son *Explication du Prophète Jonas* (1526) publiée la même année que le commentaire sur *L'Ecclésiaste*, Luther puise dans l'ancienne figure du « sommeil peccamineux ». La métaphore léthargique du péché appartient à la lettre même de la Bible, Nouveau et Ancien Testaments compris. Luther se fonde, dans son commentaire de *l'Épître aux Romains*, sur l'injonction paulinienne selon laquelle « l'heure est désormais [venue pour nous de sortir] du sommeil » [« Hora Est iam nos de Somno »²¹⁶⁶ 13, 11], et dans son *Explication du Prophète Jonas*, sur l'épisode du sommeil de Jonas au fond du bateau, au cœur de la tempête et de la colère divine.

Pour Luther, le verset paulinien renvoie à la notion de sommeil spirituel [« spiritualis somnus »²¹⁶⁷]. De nombreux parallèles viennent étayer la formule : « Réveillez-vous, justes, et ne péchez plus » (*I Corinthiens* 15,34), « Lève-toi, toi qui dors, lève-toi parmi les morts et Christ t'illuminera » (*Ephésiens* 5, 14), « Par conséquent ne dormons pas comme les autres, mais veillons et soyons sobres. Car ceux qui dorment, dorment la nuit, et ceux qui sont ivres, sont ivres la nuit » (*I Thessaloniens* 5, 6), « Ils ont dormi leur sommeil, et tous les hommes de richesses n'ont rien trouvé dans leurs mains » (*Psaume* 76 [75], 5 [6]), etc.²¹⁶⁸ Suivant saint Paul, Luther définit ce sommeil comme ce qui « fait que l'esprit est endormi quand il agit (et se repose) dans les péchés. Contre ce sommeil, Christ aussi à maintes reprises dans l'Évangile nous excite, en nous prescrivant de veiller »²¹⁶⁹ [« Quo dormit spiritus, quando in peccatis agit (ac quiescit). Contra quem somnum et Christus multipliciter nos excitat in Evangelio, precipiens, ut Vigilemus »²¹⁷⁰]. Un tel sommeil apparaît comme l'expression de ce que Luther nommera plus tard le « serf-arbitre » [« servum arbitrium »]²¹⁷¹. En effet, le jeune moine augustinien prend soin de distinguer entre les sujets

2164 Jürgen Moltmann cité par J. Polkinghorne et M. Welker, *The End of the World and the Ends of God : Science and Theology on Eschatology*, Harrisburg, PA, 2000, p. 248.

2165 Il s'agit d'un cours sur *L'Épître aux Romains*, dont la glose constitue l'annotation par Luther dans les marges et entre les lignes d'un texte imprimé à cet effet, et dont les scolies correspondent à des explications beaucoup plus étendues (au sujet de certains versets)<w.

2166 *Martin Luthers Werke, Schriften, WA 56, Die Scholien*. 1515, p. 485.

2167 *Ibid.* : « de spirituali somno loquatur »

2168 Martin Luther, *Œuvres, tome XII, Commentaire sur l'Épître aux Romains* (1515-1516), trad. M. Lagarrigue, Genève, Labor et Fides, 1985, pp. 255-257.

2169 M. Luther, *Œuvres, tome XII*, éd. cit., p. 255.

2170 *M. Luthers Werke, Schriften, WA 56*, p. 485.

2171 Le *De servo arbitrio* paraît en décembre 1525, soit avant *l'Explication du Prophète Jonas* et le *Commentaire au*

concernés : il ne s'agit pas de ceux qui sont « morts » dans l'incroyance, c'est-à-dire des païens, ni des croyants qui « gisent dans le péché mortel » (ayant commis un péché grave commis de manière consciente), mais des chrétiens négligents, tièdes et satisfaits, qui se croient en « sécurité » dans le giron de l'Église alors qu'ils « sont en train de ronfler »²¹⁷² [« Sed de Christianis tepide agentibus ac pre securitate stertentibus »²¹⁷³]. Ne sont victimes du sommeil de péché, ni les païens égarés, ni les criminels lucides. Et pourtant, la majeure partie de la communauté chrétienne est concernée par un tel sommeil. Aussi l'Apôtre les « exhorte[-t-il] à se lever, alors pourtant qu'ils ne seraient pas chrétiens s'ils ne s'étaient [déjà] levés. Car être arrêté sur le chemin de Dieu, c'est retourner en arrière, et avancer, c'est toujours commencer à nouveau »²¹⁷⁴. La plupart des chrétiens se croient justifiés, mais ils ne sentent même plus leurs péchés véritables. Luther souligne l'aspect latent de cette négligence. Elle se cache d'autant mieux, en effet, que le chrétien s'en remet aux œuvres et croit, sur la base du mérite, le salut de son âme assuré. Luther intériorise et déplace la critique traditionnelle de la négligence et de la paresse, à la source du « sommeil spirituel » :

De ces gens-là l'espèce est aujourd'hui très prodigieuse et très fournie, qui ont placé dans les œuvres temporelles et externes [*in temporalia opera et externa*²¹⁷⁵] la pénitence prêchée par le Christ et qui, les ayant faites, se tiennent pour justes.²¹⁷⁶

L'Explication du Prophète Jonas (1526), postérieure de dix ans au cours sur *L'Épître aux Romains*, développe à nouveau cette délicate notion. Jonas, ayant défié l'ordre divin de se rendre à Ninive pour prêcher en son nom, est surpris en mer par une tempête si terrifiante que les marins, ne sachant plus à quel dieu se vouer, réveillent leur passager afin qu'il invoque également son dieu, jettent les sorts (qui désignent Jonas) et se résignent finalement à le jeter à la mer. Mais pendant qu'ils crient et implorant les cieux, « Jonas dort » sans conscience du danger, d'un « sommeil de mort »²¹⁷⁷. Le paradigme léthargique permet ici d'éclairer l'endurcissement et l'aveuglement auxquels conduit le péché. La prodigieuse tranquillité et la profonde insensibilité de Jonas traduisent son inconsciente et oublieuse plongée dans le péché. « Là, il n'y a ni conversion ni réflexion. Jonas continuerait assurément de dormir jusqu'à la fin de sa vie ». Il s'agit au sens propre comme au figuré d'une chute :

Jonas, au beau milieu de la tempête, dort d'un sommeil si lourd et si profond et, de surcroît, tout au fond du bateau. Il semble dire : il est complètement aveuglé, endurci, abîmé, voire mort, et gît au fond de son cœur impénitent : il resterait bien éternellement couché, à en périr. Le péché, en effet, n'admettrait pas que quelque force s'anime en l'homme en faveur du bien, fût-ce le libre arbitre ou la raison. Il est là, allongé, ronflant dans son péché. Il n'entend ni ne voit ni ne sent non plus ce que la colère de Dieu trame et entreprend au-dessus de lui. C'est là que le patron le réveille et l'enjoint d'invoquer son Dieu (...). Nous voyons donc ici comment le péché engourdit l'homme, et le rend insensible ; en propres termes, le rend entièrement mort, de telle sorte qu'il ne se sent pas lui-même ni ne sent Dieu, et s'en va sûr de lui et sans crainte, jusqu'à ce que Dieu arrive et le réveille. De ce fait, la gloire du libre arbitre gît à terre.²¹⁷⁸

La peinture traditionnelle du péché d'acédie – paresse ou négligence – transparait derrière ces différents textes. De l'un à l'autre, le modèle léthargique s'accroît. Le sommeil spirituel met

Livre de L'Ecclésiaste (1526).

2172 M. Luther, *Œuvres, tome XII*, éd. cit., p. 255.

2173 M. Luthers Werke, *Schriften, WA 56*, p. 485.

2174 M. Luther, *Œuvres, tome XII*, éd. cit., p. 255.

2175 M. Luthers Werke, *Schriften, WA 56*, p. 486.

2176 M. Luther, *Œuvres, t. XII*, éd. cit., p. 256.

2177 Martin Luther, *Œuvres, tome XIV, Explication du Prophète Jonas* (1526), trad. Pierre Jundt, Genève, Labor et Fides, 1993, p. 36.

2178 *Ibid.*

l'âme en danger de mort, c'est-à-dire de péché mortel – danger d'autant plus périlleux qu'il est impossible d'en sortir seul, c'est-à-dire par la seule force des œuvres, de la volonté, du libre-arbitre. Seule la grâce divine peut réveiller le chrétien endormi, dont la figure de Jonas fournit l'emblème. Insensibilité, profondeur, inconscience de soi et des autres : les linéaments du paradigme léthargique se retrouvent du sommeil spirituel au sommeil de l'âme. Leurs sens et leurs valeurs semblent pourtant radicalement disjointes et incomparables, puisque le sommeil spirituel figure l'état inconscient de péché, propre au chrétien durant cette vie terrestre, tandis que le sommeil de l'âme englobe l'ensemble des âmes des défunts, hors des temps et des lieux, durant l'état intermédiaire qui sépare la mort terrestre du Jugement dernier. Mieux, le sommeil spirituel prend racine dans l'âme du chrétien mais participe de la chair et caractérise l'homme entier « sous le soleil ». En revanche, le « sommeil des défunts », comme le nomme bien souvent Luther dans son commentaire du *Livre de l'Ecclésiaste*, renvoie précisément à l'âme seule, séparée du monde des vivants. Dès lors, pourquoi choisir des expressions si proches et parler de choses si distinctes ? La figure de Jonas nous met sur la voie. Les trois jours pendant lesquels le prophète, avalé par un grand poisson, gît dans son ventre, préfigurent traditionnellement les trois jours qui précèdent la résurrection du Christ²¹⁷⁹. Dès lors, Jonas apparaît comme l'antétype du Sauveur. Son sommeil et son réveil, son péché et son salut entrent en correspondance avec la mort et la Résurrection du Christ. Ils jalonnent le chemin du chrétien, endormi dans le péché puis réveillé par la grâce divine. De manière analogue, les âmes endormies se réveilleront unies à leurs corps glorieux, sans même avoir senti la séparation d'avec leurs enveloppes terrestres. Sommeil total précédant l'éveil absolu.

Ainsi le modèle léthargique, qu'il s'applique au péché « sous le soleil » ou à l'état des âmes « au-dessus du soleil », va toujours de pair avec la thèse du Salut et de la Résurrection, que la grâce éveille le pécheur ici-bas ou le réveille d'entre les morts là-haut. Conscient toutefois de l'équivocité des termes, Luther procède à une typologie des sommeils dans ses scholies sur l'*Épître aux Romains*, après avoir défini et commenté le sommeil spirituel, *spiritualis somnus*. Dans les Écritures, *somnus* reçoit selon Luther trois acceptions différentes, toutes figurées. Au premier sens, le sommeil renvoie à l'idée de mort physique, celle dont Lazare se réveille et qui apparaît à plusieurs reprises dans l'Ancien Testament²¹⁸⁰. Il s'agit d'un « sommeil corporel », « corporalis dormitio »²¹⁸¹, au sens où la mort concerne le corps seulement. Au second sens, le sommeil spirituel, « dormitio Spiritualis »²¹⁸², s'entend de deux manières, l'une bonne et l'autre mauvaise.

De manière remarquable, la métaphore léthargique se dédouble à travers la notion de repos, contemplatif et mystique, et celle de péché, liée à la négligence, à la vaine croyance dans les œuvres et le libre-arbitre, ainsi qu'à l'ignorance et à l'oubli de soi-même. Le bon sommeil spirituel trouve ses lettres de noblesse dans certains *Psaumes* et, surtout, dans le célèbre verset du *Cantique des Cantiques* (5, 2) : « Moi je dors, mais mon cœur veille ». Luther le commente en détail :

Dormir ainsi [*Sic dormire*], c'est ne pas se tourner vers les biens temporels [*temporalia bona*] et c'est les tenir pour des choses imaginaires et des ombres [*ac velut Imaginarias res umbrasque*] plutôt que pour des choses vraies, [cela] à cause des choses éternelles que l'on voit avec son cœur très vigilant, éclairé par la foi [*corde vigilantissimo per fidem illustrato*]. Et voilà pourquoi, dans les affaires temporelles, on ronfle et on agit avec indifférence [*Ideoque stertunt et negligenter agunt in rebus temporalibus*].²¹⁸³

2179 Cf. *Jonas* 2, 3 et l'exégèse néo-testamentaire de ce verset chez *Matthieu* 12, 39-41 et *Luc* 11, 29-32.

2180 Cf. *Jean* 11, 11 ; *I Rois* 2, 20 et 11, 43 ; *II Chron.* 9, 31 et 12, 16 ; etc. (références données en note par M. Lagarrigue (M. Luther, *Œuvres, tome XII, Commentaire sur l'Épître aux Romains*, éd. citée, p. 256). Dans l'*Évangile de Jean* (11, 11-15), le passage sur le « sommeil » de Lazare et son « réveil » par le Christ (passage cité par Luther) est chargé d'ambiguïté puisque les apôtres le prennent en un sens littéral en disant que si Lazare « dort », alors il guérira. Mais Jésus les détrompe en précisant que la « mort » de Lazare et le miracle de la résurrection constituent au contraire un motif de croyance pour ses disciples (et donc, paradoxalement, un motif de joie).

2181 M. *Luthers Werke, Schriften, WA* 56, p. 486.

2182 *Ibid.*

2183 M. Luther, *op. cit.*, t. XII, p. 256 & M. *Luthers Werke, Schriften, WA* 56, p. 486-487.

L'on retrouve ici la figure de Jean en repos dans le sein du Christ lors de la Cène, et dont le sommeil s'affirme en peinture : bras croisés à l'ombre du Christ, étonnamment absent de l'agitation des disciples. La négligence des tièdes s'inverse dans l'indifférence des contemplatifs et des mystiques – détachement des choses de ce monde. À rebours, le mauvais sommeil spirituel renvoie à « la nuit mauvaise et spirituelle », « Noctem (...) Malam et spiritualem »²¹⁸⁴ :

Dormir ainsi, c'est ne pas prêter attention aux biens spirituels [*eterna bona*] et ne pas les estimer. Aussi de telles gens ronflent-ils et agissent-ils avec négligence quand il est question de ces biens, à cause des choses temporelles qu'ils voient avec une très vigilante cupidité [*Ideo stertunt, qui eiusmodi sunt, et negligenter ad illa agunt propter res temporales, quas vigilante cupiditate vident*]. Ils sont donc l'antithèse [*Antithesiaci*] des autres précédemment mentionnés, puisque la nuit de ces autres est pour eux le jour [*Quia illorum Nox est istorum dies*], puisque la veille de ces autres est pour eux le sommeil et inversement [*illorum vigilia est istorum somnus et econtra*].²¹⁸⁵

Et Luther ajoute que ces trois formes de sommeil sont généralement appelées et distinguées ainsi : « Somnus Nature, gratie, Culpe »²¹⁸⁶, « sommeil de la nature, de la grâce, de la faute ». Si cette façon de parler est jugée trop « obscure »²¹⁸⁷ par Luther, l'ambiguïté du « sommeil spirituel », bon ou mauvais selon le contexte, ne l'est pas moins. À la suite de cette typologie, en effet, Luther nuance et relativise la métaphore de la nuit. Selon les contextes, le jour exprime l'esprit, la nuit l'incrédulité, ou bien l'inverse. De même, la « folie » [*stultitia*] possède le sens de sagesse suprême, celle du mystère inaccessible à la raison humaine, lorsque l'on parle du « fou de Dieu » [« Stultus Dei »], mais le même terme prend le sens d'ignorance, de confusion et d'étroitesse lorsqu'il s'applique aux « fous des hommes » [« Stultis hominum »]²¹⁸⁸ qui sentent non selon Dieu mais selon le monde. Ainsi, le bon sommeil spirituel réveille paradoxalement du mauvais. La nuit de l'un – négligence et oubli de Dieu – s'inverse dans le jour de l'autre – amour de Dieu – et trouve sa relève dans la nuit également opposée – indifférence et détachement du monde.

La figure de Jonas fait pourtant éclater cette claire répartition à travers la menace du péché mortel. Jonas en effet se montre à la fois négligent de (l'ordre de) Dieu et indifférent à la tempête qui fait rage : corps et âme plongé dans une nuit qui pourrait n'avoir plus de fin. La sortie hors de la « bouche d'ombre » du grand poisson et le retour à Dieu figurent le réveil et la renaissance de Jonas, en d'autres termes son « bon » endormissement spirituel : absence de crainte pour les choses d'ici-bas, amour et confiance en Dieu. Un tel « sommeil » donne au prophète la grâce de parler au nom de Dieu, indifférent aux difficultés comme aux ambitions du monde.

La thèse du sommeil de l'âme fait voler en éclats cette logique relative et contextuelle, fondée sur l'alternance du jour et de la nuit. Le jour des hommes placés *sub sole* ne s'inverse pas dans la nuit des âmes séparées, *supra solem*. Plus profondément, le « réveil du jugement dernier » ne succède pas seulement à la nuit du sommeil de l'âme, mais également à celle du sommeil corporel. En effet, c'est l'homme entier qui reparaît, transformé, glorieux et bienheureux, au Jour du Jugement Universel. Le sommeil de l'âme ne précède ni ne suit aucun jour de l'âme isolée, éveillée pour elle-même et pour elle seule, vouée au monde ou à Dieu. En cela, il s'agit bien d'un « sommeil total », sans commune mesure, ni lien avec le « sommeil spirituel », qu'il soit bon ou mauvais. S'il est le revers d'un jour quelconque, c'est en tant qu'il reflète notre ignorance fondamentale des choses divines et célestes et notre connaissance limitée, placée « sous le soleil ».

2184 M. Luthers Werke, Schriften, WA 56, p. 487.

2185 M. Luther, *op. cit.*, t. XII, pp. 256-257 & M. Luthers Werke, Schriften, WA 56, p. 487.

2186 M. Luthers Werke, Schriften, WA 56, p. 487.

2187 *Ibid.*

2188 *Ibid.*

c. *Les sermons d'ensevelissement et la pensée du dernier sommeil.*

Luther ne forge pas à proprement parler une « doctrine » du sommeil de l'âme. Les contours de la notion paraissent d'autant plus incertains que ses adversaires, comme nous le verrons, en critiquent l'absurdité et l'imputent aux anabaptistes, non au père de la Réforme protestante. Pour autant, le passage du commentaire de *L'Ecclésiaste* ne constitue pas un *hapax* dans l'œuvre de Luther²¹⁸⁹. Au contraire, la notion de sommeil de l'âme travaille en profondeur certains sermons luthériens, et tout particulièrement les sermons d'ensevelissement. Elle apparaît également dans les fameux « propos de table », miettes des discours de Luther, précieusement recueillies par ses auditeurs.

Toutefois, dans ces deux genres de texte, la notion paraît bien souvent se diluer dans celle, plus large et traditionnelle, du dernier sommeil. Ainsi, lors de la mort et de l'enterrement de sa fille, Luther compare le petit cercueil de l'enfant au lit où, malade, elle reposait. « Comme on avait fait le cercueil un peu trop étroit et trop court, il dit : « Ton lit est trop petit maintenant que tu es morte »²¹⁹⁰. Cette formule de consolation puise dans l'idée chrétienne traditionnelle de la mort-renaissance et semble la transformer en mort-croissance. L'enfant à l'étroit dans le petit lit du cercueil s'élève en Dieu et grandit au point de ne plus trouver place entre les planches de bois. En un sens, l'âme dort « au-dessus du soleil », hors du monde. En un autre, elle vit, déjà bienheureuse, en Dieu. Elle grandit en lui. Dans un autre passage, revenant sur la sagesse païenne des *Tusculanes*²¹⁹¹ – la mort n'est pas à craindre car l'instant de la mort annihile avec l'existence tout sentiment et toute connaissance – et sur l'espérance chrétienne des *Évangiles* – celle du Christ vainqueur et destructeur de la mort – Luther invite ses amis à considérer la mort sans crainte. Instant insensible ouvrant sur la vie éternelle, il ne faut pas en craindre le passage, mais au contraire le considérer comme une source d'espérance, égale pour chacun. Il ne s'agit pas seulement de la reprise du thème du Triomphe de la mort, mais aussi et sans doute plus profondément d'une variation sur le celui du sommeil de l'âme. Ainsi argumente Luther, non sans humour :

Quand vous partez en bande pour aller à Leipzig, les uns à quatre heures, les autres à sept, ou à huit, avant que d'y arriver, il vous faut tous coucher le soir à Düben. De même les patriarches sont arrivés un moment avant nous. Mais ils n'auront pas reposé plus d'une nuit, tout comme nous.²¹⁹²

Quel que soit le moment du départ, la nuit, autrement dit la mort, sera la même pour tous²¹⁹³. L'argument traditionnel concernant l'universalité de la mort se précise. Il concerne l'identité de l'état intermédiaire pour toutes les âmes de tous les hommes défunts. Cet intervalle qui sépare la mort individuelle du Jugement dernier ne possède aucune différence quantitative ni qualitative, aucune détermination spatiale ni temporelle. La « nuit à Düben » spatialise et figure, de manière presque légère et triviale, le sommeil de l'âme, sans temps ni lieu propres. La halte nocturne, identique pour tous les voyageurs prompts ou tardifs, correspond à l'intervalle du sommeil de l'âme, égal pour tous les défunts quelle que soit l'heure de leur mort. Tous arriveront à Leipzig, c'est-à-dire au jour du Jugement dernier, en même temps.

Dans un cadre tout autre, bien plus grave et solennel, Luther fait du sommeil de l'âme le cœur de sa méditation et de la consolation funéraire qu'il compose et prononce pour les

2189 Il ne s'agit pas non plus d'une œuvre de « jeunesse » puisqu'en 1526 Luther avait quarante-trois ans.

2190 Martin Luther, *Propos de table, Tischreden*, trad. par Louis Sauzin, Paris, Aubier, 1932, p. 329.

2191 Cicéron, *Tusculanes*, t. 1, éd. cit., Livre I, V 10 – VIII 16, pp. 8-14. Cf. en particulier la réduction par l'absurde de l'argument mythologique et religieux : « Nous disions donc que, si dans les Enfers on n'est pas malheureux, c'est que aussi il n'y a personne dans les Enfers » (§ 11, p. 10).

2192 M. Luther, *op. cit.*, p. 330.

2193 Une nuance sera apportée, dans cette section, par l'étude de deux *Prédications* de Luther.

enterrements de Frédéric et Jean de Saxe, ducs et frères protecteurs, morts successivement en mai 1525 et en août 1532.

Avec la réforme, les messes de requiem et de funérailles disparaissent comme les prières pour les morts²¹⁹⁴. Les sermons d'ensevelissement, adressés à la communauté des vivants et voués à leur consolation, s'intensifient et s'allongent en contrepartie. Quelques jours après la mort de son protecteur, Frédéric Le Sage (succombé le 5 mai 1525), Luther écrit à Johann Rühel, conseiller du comte Albert de Mansfeld : « Mon très-gracieux seigneur le prince-électeur est mort (...) avec un courage tranquille, en pleine possession de son intelligence et de sa raison ; il a reçu le sacrement sous les deux espèces, et non l'extrême-onction. Il nous a aussi quitté sans messe et sans vigiles, et pourtant ses funérailles ont été magnifiques. »²¹⁹⁵

La prédication prononcée par Luther le 10 mai 1525, « sur la dépouille mortelle » de Frédéric de Saxe dans la collégiale de Wittenberg, se fonde sur un passage de la *Première Épître aux Thessaloniens* (4, 13). Selon saint Paul, ceux qui se sont endormis en Christ ressuscitent avec lui, il ne faut donc pas s'affliger « au sujet de ceux qui dorment²¹⁹⁶ [*die da schlaffen*²¹⁹⁷] » comme le font les hommes qui n'ont aucune espérance ni foi en la Résurrection. Les lamentations, les pleurs et le deuil ne doivent pas avoir pour objet le salut du défunt, mais son absence pour ceux qui restent ici-bas et regrettent, plus encore que l'individu, la paix qu'il protégeait. Car « le pire de tout, c'est que ce chef s'abat précisément aujourd'hui, dans ces temps difficiles et étranges, alors que l'Allemagne tout entière est en révolution »²¹⁹⁸.

Selon Luther, il faut alors distinguer deux sortes d'affliction : la tristesse sans espérance des païens et celle, pleine d'espérance, des chrétiens, capables de la consolation²¹⁹⁹. Cette dernière réside, en premier lieu, dans le « sommeil de la mort [*die da schlefft*] »²²⁰⁰. Luther glose ainsi le sommeil du défunt : sans souffrance ni affliction, « il repose et se tait [*ruhet und schweigt*] »²²⁰¹. Ses vertus reposent en Dieu jusqu'au Jugement dernier, aussi ne sont-elles pas perdues à jamais, mais elles brilleront au contraire à la fin des temps. La consolation unit sous ce premier aspect le sommeil corporel [*corporalis somnus*], c'est-à-dire la mort physique, l'idée traditionnelle du repos et celle, plus délicate et nouvelle, du sommeil de l'âme²²⁰². Recouvrant ces trois notions, le sommeil du défunt devient source d'espérance dans la mesure où il suggère l'idée du réveil glorieux qu'est la résurrection.

En second lieu, la consolation chrétienne se fonde sur la mort – seule véritable – et la Résurrection de Jésus. Celui qui s'endort dans le Christ, ressuscite avec lui. Sa mort n'est qu'un sommeil. La métaphore léthargique ne renvoie pas ici à l'oublieuse insensibilité de l'âme (pendant l'état intermédiaire), mais davantage à la caducité de la mort elle-même, à son innocuité. Dernier sommeil et non anéantissement, elle a été vaincue, surmontée par le Christ lui-même et, à travers cette victoire, adoucie et transformée pour tous les chrétiens. En outre, la métaphore léthargique possède une dimension mystique. En elle se cache la promesse de la résurrection, « afin qu'il reste

2194 Luther commence par ce constat la prédication sur la dépouille de Jean de Saxe (*op. cit.*, t. IX, p. 233).

2195 M. Luther, *Œuvres, tome IX*, « Deux Prédications sur la dépouille mortelle du prince-électeur Frédéric de Saxe, an 1525 » [*Predigten des Jahres 1525 Nr. 30-31 Zwo Predigt uber der Leiche des Kurfürsten Herzogen Friderichs zu Sachsen*], Genève, Labor et Fides, 1961, p. 129.

2196 M. Luther, *op. cit.*, tome IX, p. 134.

2197 M. Luthers Werke, *kritische Gesamtausgabe, 17. Band, Erste Utheilung*, Weimar, Hermann Böhlau Nachfolger, 1907, p. 196.

2198 M. Luther, *op. cit.*, tome IX, p. 133. Plus loin, Luther ajoute : « Maintenant, le diable fait son entrée, et il se propose de noyer le pays et les gens dans le sang » (M. Luther, *op. cit.*, t. IX, p. 138)

2199 M. Luther, *op. cit.*, tome IX, p. 134.

2200 M. Luthers Werke, *17. Band, Erste Utheilung*, édition citée, p. 203.

2201 *Ibid.*

2202 En cela, Luther souligne qu'il ne faut pas craindre que « cet homme (Frédéric le Sage) éprouve aussi des souffrances ou qu'il s'afflige comme toi, mais il repose et se tait » (M. Luther, *op. cit.*, t. XI, p. 134). L'absence de souffrances et le silence des morts recoupe l'idée du sommeil de l'âme : aucun partage, aucune communication ne sont possibles entre les vivants et les morts.

place pour la foi »²²⁰³. Le croyant voit avec les yeux du cœur la vie éternelle derrière le voile léthargique de la mort. L'image du sommeil limite les prétentions de la raison et laisse une place pour la croyance.

La deuxième prédication sur la dépouille de Frédéric le Sage, prononcée le lendemain (11 mai 1525), poursuit la méditation sur le « sommeil corporel » du défunt :

La consolation réside dans le fait que l'on ferme les yeux et qu'on ne regarde pas où tombe le corps, mais que l'on ouvre le cœur et qu'on regarde où il va : c'est-à-dire qu'il est dérobé à nos yeux pour un peu de temps et que le trésor est mis en réserve, afin qu'au dernier jour, il surgisse, plus beau et plus magnifique qu'il n'a jamais été.²²⁰⁴

À travers la considération du dernier jour – celui de la résurrection – Luther s'achemine tacitement vers l'idée du sommeil de l'âme. En effet, comme le formule saint Paul, « nous les vivants, restés pour l'avènement du Seigneur, nous ne devancerons pas ceux qui dorment »²²⁰⁵. Et Luther ajoute que les morts endormis ne devanceront pas non plus les vivants qui restent, en précisant que, pour ces derniers, la mort et la résurrection opérera en un seul instant, de manière simultanée par rapport au réveil des premiers. Pour les uns et pour les autres, la résurrection se fera lors de la parousie, « subite apparition du Christ »²²⁰⁶. Nous retrouvons ici l'instantanéité propre au sommeil de l'âme, moins temporelle qu'un battement de paupière, autrement dit insensible et non sentie. Quel que soit le temps objectivement écoulé depuis la mort des prophètes, celle de nos ancêtres, celle de nos parents et amis, il est égal à cet instant où, lors du dernier jour, les vivants qui restent, sans dormir, meurent et ressuscitent « en un clin d'œil ».

Cette résurrection se produira en un instant, de telle sorte qu'Adam ne précédera pas Abraham, et que nous ne précéderons pas Adam ou Abraham.²²⁰⁷

La nuit noire des uns, quelle qu'en soit la longueur extérieure, « sous le soleil », équivaut à celle des autres et, mieux encore, à l'absence de nuit des vivants qui restent. Cette équation paradoxale du sommeil et de son absence, des millénaires écoulés en un instant, correspond au mystère divin qu'évoquait Luther, dans une verve à la fois prosaïque, humble et concrète, en parlant de « la nuit à Düben ». Dans ce « propos de table », Luther ne semble pas tenir compte des derniers vivants, mais il met l'accent sur l'égalité de la mort et la simultanéité de l'arrivée à Leipzig : quelle que soit l'heure du départ, la nuit – c'est-à-dire la mort, « sommeil corporel », et le sentiment du temps pour l'âme endormie, « sommeil de l'âme » – sera la même pour tous. L'égalité de tous les chrétiens devant la mort est comme redoublée et renforcée par l'instantanéité du Jugement dernier, quelle que soit l'heure de la mort. La notion traditionnelle du repos, comme attente déjà bienheureuse, s'en trouve fortement amoindrie, puisque à proprement parler aucune attente ne peut être sentie, aucune patience ni aucune impatience. D'un point de vue eschatologique et divin, la nuit noire du « sommeil total » de l'âme et l'absence de nuit ne font qu'un : « nous nous rencontrerons tous en même temps, et nous nous verrons mutuellement ».²²⁰⁸ Le récit du Jugement dernier, tel qu'il est fait par Paul (*I Timothée* 6, 15) et dans l'Apocalypse (1, 7), permet à Luther d'achever sa prédication par un *finale* grandiose, éclatant et solennel²²⁰⁹.

2203 M. Luther, *op. cit.*, t. IX, p. 136.

2204 M. Luther, *op. cit.*, t. IX, pp. 139-140.

2205 Passage de la *Première Épître aux Thessaloniens*, cité par Luther, *op. cit.*, t. IX, p. 140.

2206 *Ibid.*

2207 M. Luther, *op. cit.*, t. IX, p. 143.

2208 *Ibid.* Dans un paragraphe précédent, Luther distingue les élus des damnés, seule inégalité qui tienne : en un clin d'œil les uns s'éveilleront dans la joie du Christ, les autres dans la peine éternelle. L'on comprend pourquoi Luther affirme qu'une telle consolation ne peut fournir son « aimable et doux chant » que pour des cœurs chrétiens (*ibid.*)

2209 M. Luther, *op. cit.*, t. IX, pp. 144-146.

Le frère de Frédéric le Sage, Jean de Saxe, meurt sept ans plus tard d'une attaque d'apoplexie (le 16 août 1532). Lors de son ensevelissement, le 18 et le 22 août suivants, Luther prononce deux prédications, à nouveau fondées sur le passage de la *Première Épître aux Thessaloniens* (4, 13-18). « D'après le témoignage de Spalatin (...), Luther était si ému en prononçant sa prédication qu'il ne pouvait retenir ses larmes et qu'il pleurait comme un enfant. »²²¹⁰ La consolation chrétienne, louée par Luther dans ces deux prédications, ne doit pas être confondue avec la sécheresse et l'endurcissement du cœur, mais s'accompagne ainsi de larmes et de lamentations²²¹¹. Luther en veut pour preuve l'émotion du Christ à l'annonce de la mort de Lazare (*Jean* 11, 33). Et, dans sa fameuse épître, saint Paul console ceux-là mêmes qui pleurent et sont bouleversés. Reprenant une distinction chrétienne traditionnelle, il différencie la mort du Christ, seule « mort » véritable et digne de ce nom, et celle des chrétiens qui s'endorment en lui, pseudo-mort qu'il convient d'appeler sommeil, *Schlaff*. En cela, l'apôtre :

verse un sucre agréable au goût et le mélange au breuvage amer pour l'adoucir (...). Il donne ainsi à la mort du Christ une telle puissance, que nous devons, en comparaison, considérer notre mort comme un sommeil. (...) Celle-ci [la crucifixion] a été une véritable mort, non seulement en elle-même, parce qu'elle a été si amère, si ignominieuse et si grande, mais aussi parce qu'elle est si puissante, qu'elle a baptisé tous les autres morts, afin qu'ils ne soient pas appelés « morts », mais « dormants » [*Schlaff*] ²²¹². (...) Christ est mort comme aucun homme n'est mort depuis le commencement du monde, et comme aucun homme ne mourra. ²²¹³

Avec saint Paul, Luther invite à considérer la mort [*vera mors, tod*]²²¹⁴ du Christ avant toutes choses, car, grâce à elle, c'est la mort même qui est tuée – changée en « dormition [*dormitio*] »²²¹⁵ ou « sommeil [*Schlaff*] »²²¹⁶, et en promesse de réveil. Ici le vinaigre se mélange avec le miel et l'amertume de la mort se fond avec la douceur du sommeil. La seule mort véritable est celle du Christ, « puissante et formidable, au point d'engloutir toutes les autres morts »²²¹⁷. Ceux qui croient en Lui ne meurent pas mais s'endorment en Lui. La prédication consolatrice prend alors la forme d'un exercice spirituel :

donc, quoique cela soit difficile, on doit s'accoutumer et apprendre à regarder la mort du Christ, par laquelle notre mort est tuée (...) afin que notre foi s'élève en Dieu, et apprenne à voir la mort non pas dans le tombeau et dans le cercueil, mais en Christ. Lorsqu'on l'y enferme ainsi, le corps sans vie n'est plus dans le cercueil. Quoique le cadavre soit putréfié et puant, cela n'a pas d'importance : ferme tes yeux, bouche ton nez, envoie promener tes cinq sens, et pense à ce que dit saint Paul dans la première épître aux Corinthiens, au chapitre quinzième : on enterre le corps dans un état honteux, cela est vrai ; mais ne considère pas cela, car il ressuscitera dans un état glorieux. ²²¹⁸

Luther précise qu'il faut voir avec le cœur le dormant en Christ et non regarder avec les yeux seulement son corps voué à la décomposition entre les misérables planches du cercueil. En effet, ce dernier meurt putrescible et renaîtra corps glorieux, éternel à l'instar de l'âme. Luther met en exergue le sommeil corporel, au détriment semble-t-il du sommeil de l'âme, parce qu'il s'agit de

2210 M. Luther, *op. cit.*, t. IX, p. 231.

2211 M. Luther, *op. cit.*, t. IX, p. 233. Luther prend l'exemple des païens mais aussi des « sectaires », Schwärmer, « qui voulaient faire de nous des pierres et des souches » et « ressusciter la vertu païenne » (Luther, *op. cit.*, pp. 233-234).

2212 M. *Luthers Werke*, kritische Gesamtausgabe, 36. Band, Weimar, Hermann Böhlaus Nachfolger, 1909, p. 241.

2213 *Ibid.*

2214 M. *Luthers Werke*, 36. Band, éd. citée, p. 240.

2215 *Ibid.*

2216 M. *Luthers Werke*, 36. Band, éd. citée, p. 241.

2217 M. Luther, *op. cit.*, t. IX, p. 236.

2218 M. Luther, *op. cit.*, t. IX, p. 237.

montrer avant tout la ruine temporaire à laquelle notre corps est voué. Cette dernière ne mérite pas le nom de mort, seulement celui de dormition ou de sommeil – notions équivalentes pour Luther dans ce contexte.

Mais le prédicateur ne distingue pas seulement la mort véritable du Christ et le sommeil (corporel) des chrétiens. Il fait la lumière sur la part de « mort virile » et celle de mort « corporelle », enfantine ou bestiale, au sein de l'existence même du croyant. En effet, bien des humiliations et des périls soufferts en cette vie au nom du Christ méritent le nom de « mort virile », tandis que la dernière, celle qui « vient nous prendre dans notre vie, est seulement la mort des petits enfants et des bêtes », autrement dit un « sommeil corporel ». Jean de Saxe « a confessé la mort et la résurrection du Christ » lors de la Diète d'Augsbourg : il a fait signer par les représentants des villes et des États protestants de l'Empire la *Confession*, appelée plus tard *Confession d'Augsbourg*, rédigée par Melanchthon et approuvée par Luther²²¹⁹. Par cet acte, il a souffert la « mort virile », celle dont l'apôtre Paul déclare mourir « chaque jour »²²²⁰. L'autre mort, c'est la disparition de la raison et des cinq sens, la chute léthargique dans l'insensibilité, commune aux enfants et aux animaux : « Une vache meurt aussi comme cela ; ce n'est que la mort extérieure du corps, de ce pauvre sac à vers »²²²¹. Cet anéantissement léthargique se distingue de la « mort virile », subie par Jean de Saxe à Augsbourg, dans le combat pour la Réforme et contre les tentations hérétiques : le péril de la mort spirituelle, lié au monde, au péché et au diable.

À présent, c'est à la « mort du petit enfant » que « notre cher prince a (...) succombé, (...) car notre Seigneur Dieu l'a pris dans sa propre mort de telle sorte qu'il n'a pas subi de coups violents et qu'il ne s'est pas beaucoup disputé avec le diable »²²²². Luther met en lumière la douceur du dernier instant à travers la figure innocente et pure du « petit enfant », dépourvue de cette « sueur d'angoisse » qui nimbe le front de certains hommes au dernier instant, et paralyse leur pensée. À la différence des représentations chères aux *artes moriendi*, les anges et les démons n'ont pas lutté au chevet du mourant. Luther fait ici la peinture d'une bonne mort, « la plus bénigne » – « l'enveloppe de la mort » seulement : « quand seul le corps » de l'homme baptisé « reste étendu sur le lit, sans crainte et sans tremblement ». Le bon chrétien, qui a éprouvé « la mort virile » en luttant contre les tentations au nom du Christ, s'endort sans reproche, le cœur tranquille. « Celui-là meurt bien » :

C'est ainsi qu'il est parti comme quelqu'un qui s'endort, comme les petits enfants et les bêtes dépourvues de raison, avec cette différence que les bêtes n'ont aucune espérance d'une autre vie. Aussi est-ce une mort consolante lorsque seuls les cinq sens s'éteignent ainsi doucement, qu'un homme meurt enveloppé dans la souffrance de notre Seigneur Christ.²²²³

Cet éloge funéraire prend appui, semble-t-il, sur les faits. Luther fut appelé au chevet de Jean de Saxe, suite à son attaque d'apoplexie (le 15 août), avec Melanchthon et le médecin Schurf : ils le trouvèrent sans connaissance le 16 août au matin et le prince succomba dans la soirée. Luther, témoin et prédicateur, lie entre elles l'observation factuelle des dernières heures du mourant et l'image biblique du « sommeil corporel » pour constituer le modèle d'une « bonne mort » : à la fois douce et profonde comme une chute léthargique, digne et apaisée tel le « sommeil du juste ». Luther en fait un dormant « en Christ » [*in Christo*]²²²⁴, enveloppé dans le « vêtement précieux » [*istum ornatum*]²²²⁵ que tissent la mort et la résurrection du Christ. Nous retrouvons ici la figure du *sinus*, sein et pli (textile et corporel) d'Abraham, mais déplacé et transformé en vêtement christique, en beauté glorieuse : « il est beaucoup plus certain que le duc Jean de Saxe sortira de nouveau de son

2219 *Ibid.*

2220 M. Luther, *op. cit.*, t. IX, p. 239.

2221 *Ibid.*

2222 *Ibid.*

2223 *Ibid.*

2224 M. Luthers Werke, éd. citée, p. 248.

2225 M. Luthers Werke, éd. citée, p. 249.

trou, et bien plus beau que n'est maintenant le soleil, qu'il n'est certain qu'il est maintenant étendu sous nos yeux.»²²²⁶ La « bonne mort » obéit en un sens au paradigme subconscient de l'évanouissement et de l'endormissement, tel que le décrira plus tard Montaigne, mais pour des raisons toutes différentes. Luther la considère au plan religieux et non profane, comme la meilleure manière de s'en remettre au Christ – dont la mort et la Résurrection sont pour le croyant, vivant et mourant, source d'espérance. Bien mourir consiste à « s'endormir » en confiance, tel un « petit enfant », sans permettre au diable d'instiller la plus petite tentation parmi les derniers instants²²²⁷.

La première prédication sur la dépouille mortelle de Jean de Saxe s'achève ainsi par la méditation du « sommeil » dans lequel repose le défunt prince, sauvé de la mort par sa foi en Christ. Ici, le paradigme léthargique vient unir entre eux sommeil corporel et sommeil de l'âme, en faisant appel à l'idée ancienne de « dormition ». Tous ceux qui croient en Christ s'endorment dans sa mort, autrement dit dans sa Résurrection :

C'est pourquoi, on ne doit pas les appeler « morts » [*mortui*], mais « dormants » [*obdormientes*], et la mort ne doit plus, à l'avenir être appelée mort, mais sommeil – un sommeil si profond [*so tieff*], que l'on n'y fait aucun rêve [*traum*]. C'est ainsi que, sans aucun doute, notre cher seigneur et prince est plongé dans un doux sommeil [*ein rechter Schlaff*] et est devenu un de ces saints dormeurs. Et cela, non point parce qu'il a été un seigneur doux, miséricordieux et bienveillant, mais parce qu'il a confessé la mort du Christ, qu'il s'y est attaché et qu'il est demeuré fidèle à cette confession.²²²⁸

Luther fait de la « dormition » de Jean de Saxe une mort protestante exemplaire : sa sainteté ne se fonde pas sur les actes individuels, si vertueux soient-ils, mais sur la foi en Christ, la confiance en sa mort-résurrection. Car, quel que soit le nombre des péchés commis, ils ne sont rien en comparaison du Salut que constitue la mort du Rédempteur.

Finalement, l'affliction chrétienne se trouve déplacée. Elle n'a plus pour objet la perte d'un prince aimé, mais le signe du châtement divin à travers cette perte. Dieu ôte la « tête » de cette communauté en leur enlevant leur chef. L'affliction du deuil devient l'occasion d'une réforme intérieure : « humilie-toi et améliore ta vie »²²²⁹.

Lors de sa deuxième prédication, le 22 août, Luther dresse le portrait de l'homme nouveau qui ne doit craindre la mort ni s'en affliger, mais au rebours s'en réjouir et glorifier, car elle est pour lui le seuil de la résurrection (*Épître aux Romains* 6, 9). Il faut avoir « sans cesse devant les yeux l'aimable image du Christ mort et ressuscité et la porter avec nous contre notre nature ancienne, qui continue à nous assaillir et à nous tenter »²²³⁰. Dieu prend soin de ses enfants, les véritables « saints », fidèles baptisés en lui et élus par sa grâce. Il veille sur leur dernier « sommeil ». Luther reprend la figure du « sein d'Abraham », déplacée et transformée à travers le « sein du Christ »

Mais Christ (...) arrachera les siens à la mort et les conduira au ciel avec lui, parce qu'ils sont en lui, qu'ils vivent et meurent et gisent dans son sein et dans ses bras, non dans le tombeau ni la puissance de la mort – si ce n'est selon leur ancienne nature.

Autrement dit, ce qui gît au tombeau n'est autre que l'enveloppe charnelle, laquelle ressuscitera en corps spirituel lors du Jugement dernier, semblable à un « soleil radieux »²²³¹.

2226 M. Luther, *op. cit.*, t. IX, p. 241.

2227 À rebours, Luther peint énergiquement « l'astuce du diable » qui vient tarauder le chrétien lucide – à commencer par lui, Luther – conscient de ses bonnes actions mais aussi et surtout de ses fautes et péchés : « avec ces pensées », le diable « plonge l'homme dans une telle angoisse que celui-ci est prêt à désespérer » (*ibid.*). Or un tel désespoir, à l'heure de la mort, peut s'avérer fatal.

2228 M. Luthers Werke, éd. citée, p. 252.

2229 M. Luther, *op. cit.*, t. IX, p. 243.

2230 M. Luther, *op. cit.*, t. IX, p. 245.

2231 M. Luther, *op. cit.*, t. IX, p. 250.

Comme le second sermon pour l'ensevelissement de Frédéric de Saxe, son frère, la prédication s'achève par un discours véhément portant sur la résurrection finale. À ce thème s'entrelace à présent la métaphore naturelle des saisons. Le sommeil hivernal de la mort précède le « bel été vert », l'« éternel été » de la résurrection glorieuse²²³². Si l'âpreté de l'hiver ne laisse rien présager du bonheur estival, l'anéantissement du cadavre putréfié permet encore moins de se représenter la splendeur du corps glorieux. Il s'agit d'un mystère divin, laissant place à la croyance²²³³. Aussi la prédication de Luther s'achève-t-elle sur une profession de foi :

il n'y a pas, pour moi, de doute que, lorsque la trompette de l'ange retentira, [Jean de Saxe] sortira joyeux en un instant de cette fosse, à la rencontre du Christ, et qu'il resplendira plus brillamment que le soleil et toutes les étoiles, avec nous et tous les chrétiens. Puisse-t-il en être ainsi, avec l'aide de Dieu, Père, Fils et Saint-Esprit ! Amen.²²³⁴

Les deux prédications de 1525 et de 1532 n'abandonnent donc pas le sommeil de l'âme. Si le terme en est absent, l'idée de l'insensibilité de l'âme, celle du silence des morts et l'image de la nuit noire, sommeil profond et sans rêves jusqu'à la fin des temps, apparaissent comme des constantes de la méditation funéraire luthérienne. Discours d'hommage destinés à la communauté de ceux qui restent, ces prédications célèbrent la foi dans la mort rédemptrice de Jésus-Christ et invitent à faire de la mort un exercice spirituel, afin de prendre la mesure des péchés et plus encore de la grâce supérieure qu'offre le Christ. Ainsi, Luther trace le portrait d'une « bonne mort », celle du croyant apaisé qui s'en remet au Christ, avec la confiance d'un petit enfant qui glisse doucement dans le sommeil. À travers ce « sommeil corporel », Luther associe les figures plus anciennes de la dormition, du sommeil des Justes et du sein d'Abraham. La « bonne mort » prend la forme d'un endormissement serein et sanctifié dans le sein du Christ et dans sa mort elle-même, seule mort véritable et victorieuse pour toute autre.

2 . L'éternelle veillée de l'âme selon Calvin et Zwingli

a. Jean Calvin, *Contre les Anabaptistes* (1544)

Lorsqu'il compose son premier écrit théologique, Jean Calvin prend pour cible principale de ses attaques la notion de sommeil de l'âme, mais sans s'opposer directement à Luther. Le titre même de l'ouvrage, *Psychopannychia*, se prête aux malentendus, puisque l'étymologie grecque du terme peut être comprise de deux manières : de manière elliptique comme veille de l'âme [*psyche*] durant toute la nuit [*pannychia*], ou bien mot à mot comme nuit totale de l'âme, c'est-à-dire « sommeil de l'âme ». Quoiqu'il en soit, c'est la thèse contraire qu'entend défendre Calvin : celle d'une veille ininterrompue de l'âme durant la vie et pendant la mort. L'ouvrage écrit en 1534 et publié pour la première fois en 1542 – sous le titre *Vivere apud Christum, non dormire animis sanctos, qui in fide Christi decedunt, assertio* [« j'affirme que les âmes des saints qui sont morts dans la foi du Christ ne dorment pas, mais vivent auprès du Christ »] – connaît une seconde formulation en 1544 dans un petit écrit polémique en langue française : *Brieve Instruction pour armer tous bons fideles contre les erreurs de la secte commune des Anabaptistes*²²³⁵. En 1545 paraît la deuxième version de

2232 Métaphore filée. Cf. M. Luther, *op. cit.*, t. IX, pp. 251-254.

2233 Luther glose à nouveau l'instantanéité de la résurrection, mystère et contradiction pour les sens et la raison.

2234 Martin Luther, *op. cit.*, t. IX, p. 254.

2235 L'ouvrage paraît une première fois sous ce titre chez Jean Girard, à Genève, en 1544, puis à nouveau chez le même éditeur en 1545. Une version latine paraît à Strasbourg chez Wendelin Rihel en 1546 [*Brevis Instructio muniendis fidelibus adversus errores sectae Anabaptistarum. Item, adversus fanaticam et furiosam sectam Libertinorum, qui se spirituales vocant*], ainsi qu'une traduction anglaise en 1549 [*A short instruction for to arme all Good Christian people against the pestiferous errors of the common secte of Anabaptistes*] à Londres chez John Day and William Seres.

l'ouvrage rédigé en 1534 sous le titre définitif de *Psychopannychia*. La fin du traité *Contre les Anabaptistes* reprend de manière condensée l'écrit de 1534, désormais arrivé à maturité, dont la première conception et la publication définitive s'échelonnent sur dix ans.

D'un ouvrage à l'autre, Calvin choisit toujours pour cible explicite la « secte » des anabaptistes, dont la principale cause de ralliement était le refus du baptême des enfants au profit d'un baptême conscient, voulu et choisi à l'âge adulte. Mais selon Ueli Zahnd, les cibles explicites ou implicites de Calvin sont loin d'être évidentes²²³⁶. Il est même possible que la parution de la *Confession de Schleithem* (1527), texte anabaptiste attribué à Michael Sattler²²³⁷, ait fourni au jeune théologien, derrière l'apparente cible « anabaptiste », l'occasion de défendre ses idées au sujet des principaux sujets théologiques en débat à l'époque, à savoir : la question des sacrements, notamment celui du baptême, le pouvoir de l'Eglise et des Etats, l'incarnation du Christ et la nature de l'eucharistie, ainsi que « la vie et condition des âmes entre la mort et le jour de la résurrection dernière ».

C'est à la demande de Guillaume Farel, réformateur de Neuchâtel, que Calvin renouvelle sa critique de l'anabaptisme. Farel souhaitait alors une réfutation d'un ouvrage de Balthazar Hubmaier, mais Calvin préféra s'opposer aux articles de la *Confession de Schleithem*, texte plus ancien intégrant l'ensemble des doctrines anabaptistes et non seulement la question du baptême, comme le faisait l'ouvrage d'Hubmaier²²³⁸. Les points les plus litigieux concernaient en effet la question du baptême, mais aussi celle du magistrat et du serment, l'anabaptisme de Schleithem interdisant au chrétien de prendre part à la vie publique, de faire la guerre et de prêter serment.

Dans son traité de 1544 *Contre les Anabaptistes*²²³⁹, Calvin refuse de tels principes. Il élabore également sa propre doctrine de la veillée de l'âme²²⁴⁰ en réponse à la thèse attribuée aux anabaptistes, selon laquelle l'âme, pendant l'état intermédiaire, est « endormie comme morte »²²⁴¹. À ce sujet, Calvin distingue deux thèses : la thèse « forte » de la mort de l'âme jusqu'à sa résurrection, l'âme n'étant qu'une fonction vitale du corps, et la thèse « faible » du sommeil de l'âme à la mort du corps, fondée sur la dualité substantielle du corps et de l'âme. Mort ou sommeil, les deux thèses se rejoignent dans l'idée d'une séparation et d'une certaine interruption de l'activité de l'âme à la mort du corps et jusqu'au Jugement. En revanche, les deux thèses diffèrent quant à la nature de l'âme, son être relatif ou absolu par rapport au corps. Calvin va donc commencer par démontrer, en se fondant sur les Ecritures, la substantialité de l'âme²²⁴², pour se placer sur le second plan, contre la thèse du sommeil de l'âme, et défendre une thèse de la vie éveillée de l'âme sans solution de continuité.

L'âme, selon Calvin, est une substance distincte du corps puisque l'homme a été créé à l'image de Dieu, or « où serait-ce que nous trouverons cette image de Dieu, sinon qu'il y ait une

2236 Sur les visées polémiques de Calvin à ce sujet, voir Ueli Zahnd, « Calvin, l'âme humaine et la philosophie classique, Influences philosophiques sur la *Psychopannychia*, premier écrit théologique de Calvin », Genève/Lausanne/Neuchâtel, *Cahiers de la revue de théologie et de philosophie* n° 23, 2009, pp. 23-90.

2237 Ancien moine bénédictin, devenu l'un des chefs du mouvement anabaptiste en Suisse (Zurich), Michael Sattler n'est pas à proprement parler « l'auteur » de la *Confession de Schleithem*, mais il dirigea l'assemblée anabaptiste réunie à Schleithem en février 1527, assemblée qui adopta lesdits articles de foi. Arrêté, avec sa femme et d'autres anabaptistes, en mai 1527 sur ordre du Comte Joachim von Hohenzollern (régent de l'Archiduc Ferdinand d'Autriche), Michael Sattler fut jugé et condamné à mort comme hérétique, c'est-à-dire livré au bûcher après de longues tortures (20 mai 1527). Dans son traité *Contre les Anabaptistes*, Calvin voit en Michael Sattler un faux martyr.

2238 Il s'agit du traité *Du baptême chrétien des croyants*, tout juste traduit en français lorsque Farel écrit à Calvin, en février 1544 et donc susceptible d'une plus ample diffusion. Cf. Notice de l'édition du traité de *Contre les Anabaptistes* (1534) dans les *Œuvres* de Calvin, éd. établie par Francis Higman et Bertrand Roussel, Paris, Gallimard, 2009, p. 1299.

2239 Calvin, *Œuvres*, éd. citée (cf. note antérieure), pp. 623-724. Nous conserverons ce titre abrégé. Le texte de la *Psychopannychia*, dans ses variantes successives, n'ayant pas été traduit en français, nous nous référerons à la synthèse ultérieure que Calvin donne de ses idées dans l'opuscule « contre les anabaptistes ».

2240 À partir de la page 685 jusqu'à la fin de l'opuscule dans l'édition citée (Pléiade, Gallimard 2009).

2241 Calvin, *op. cit.*, p. 692.

2242 Calvin, *op. cit.*, pp. 689-692.

essence spirituelle en l'homme, en laquelle elle soit imprimée ? Car quant au corps de l'homme, ce n'est point là où l'image de Dieu réside »²²⁴³, mais « l'image de Dieu, telle qu'elle a été mise en l'homme, ne peut être qu'en un esprit immortel²²⁴⁴ ». Calvin défend donc un dualisme anthropologique²²⁴⁵.

Dans un second temps, Calvin accumule les citations néo-testamentaires pour défendre théologiquement la thèse de la veille de l'âme, toujours sentant et connaissant après la mort. L'argumentation se construit de manière scripturaire mais évoque simultanément un réseau d'images bien connu à l'époque : Limbes (notamment Limbe des Patriarches), résurrection de Lazare, visions de l'Apocalypse, sein d'Abraham, etc. Il est remarquable que l'argumentation de Calvin, fondamentalement iconoclaste, suscite un tel « musée imaginaire ». Mais, à travers ces figures bibliques, il s'agit davantage d'images mentales traditionnelles que d'artefacts présents dans le Temple – icônes susceptibles de culte et donc d'un certain fétichisme. Le texte biblique – la *sola scriptura* – demeure en effet riche en figures, et Calvin en fait usage à ce titre, sans solliciter l'appui, selon lui néfaste, d'éventuelles icônes²²⁴⁶.

D'autre part, l'argumentation de Calvin, contrairement à celle de Luther, se construit dans un référentiel temporel uniforme et non selon la diversité des points de vue, *sub sole* et *supra solem*. L'état intermédiaire de l'âme après la mort et avant le Jugement est précisément envisagé en termes de médiation temporelle. Il s'agit à la fois de la fin d'un temps et du commencement d'un autre, d'un seuil inscrit dans une durée commune.

La continuité de l'âme est celle d'un passage, mouvement et progression. La vie de l'âme est permanente à travers la vie et la mort, mais de l'une à l'autre, elle change et progresse. Le seuil de la mort marque un retournement, une inversion. Avec la libération du corps, l'âme se rapproche de Dieu. Plus profondément, la vie et la mort ne sont pas considérées comme des états stables mais comme des durées intensives. Plus le corps se meurt, c'est-à-dire plus il vieillit, se fragilise et disparaît, plus l'âme croît en force et en vie, plus elle se manifeste et apparaît. Calvin emploie l'image de « l'étincelle de vie », de la lumière qui croît en intensité à mesure que le corps s'enténébre²²⁴⁷ :

Au milieu de la mort, notre vie spirituelle ne sera point interrompue²²⁴⁸. Mais qui plus est, saint Paul montre que c'est lors qu'elle commence d'être en sa plus grande vigueur [*Corinthiens* 14, 16]. Comme notre homme extérieur, dit-il, est corrompu aussi l'intérieur se renouvelle de jour en jour. Par ces mots, il montre que d'autant que la vie présente décline et devient caduque, la vie de l'âme croît et se fortifie de plus en plus.

Cette progression vitale de l'âme constitue un argument *a fortiori* : non seulement, cette vie psychique se maintient mais elle progresse à proportion inverse de celle du corps. Argument supplémentaire et décisif, selon Calvin, contre le sommeil de l'âme. Cette idée est soutenue par la métaphore d'une marche ascendante de l'âme vers la lumière²²⁴⁹ qui se conjugue avec le principe –

2243 Calvin, *op. cit.*, p. 690.

2244 Calvin, *op. cit.*, p. 691.

2245 Calvin, *op. cit.*, p. 692 : « nous tiendrons, suivant toute la doctrine de Dieu, que l'homme est composé de deux parties, à savoir du corps et de l'âme ».

2246 Calvin développe la thèse iconoclaste et interdit les représentations artistiques du divin au chapitre XI du premier livre de *L'Institution chrétienne*. La première édition latine de la *Christianae Religionis Institutio* paraît en 1536, sa traduction française par Calvin est réalisée 1541 (première édition française), remaniée et augmentée à plusieurs reprises, jusqu'à la dernière version de 1559. L'iconoclasme de Calvin est déjà bien établi au moment du traité *Contre les Anabaptistes* (1544).

2247 Calvin, *op. cit.*, p. 699.

2248 L'expression inhabituelle de « milieu de la mort » rend sensible l'idée d'une mort appréhendée comme processus et durée, comme « mourir ».

2249 Calvin, *op. cit.*, p. 700 : « Nous devons croître et profiter journellement en notre Seigneur, nous avançant pour approcher toujours de lui, comme si nous marchions aujourd'hui d'un pas, et demain l'autre, ou comme si nous montions par degrés. Or il est dit pour le temps présent que nous cheminons en la clarté de son visage (*Psaume* 89,

aux accents étonnamment néoplatoniciens et même ficiniens – d'une participation de l'âme, « étincelle de vie », à la vie du Christ :

Car nous sommes unis en lui jusques à être faits une même substance. (...) « D'autant que je vis, dit-il, vous vivrez » [*Jean* 14, 19]. Or nous savons que la vie de Jésus-Christ n'est point temporelle, ni par intervalles. Si donc nous vivons d'autant qu'il vit, il s'ensuit que c'est sans fin. Car il faudrait qu'il mourût avec nous.

Par un véritable tour de force, Calvin finit par dénoncer, à travers la thèse du sommeil de l'âme, une hérésie encore plus grande à l'égard de la personne divine de Jésus-Christ. En effet, penser le sommeil de l'âme après la mort, revient, une fois admis ce principe de la participation divine, à nier la divinité même du Christ, à travers l'idée scandaleuse de sa mort en nous.

Continue, progressive et participative, telle est la veille de l'âme à travers la vie et la mort. Calvin multiplie les citations et les commentaires de l'Écriture en faveur de cette thèse dont l'exposé se fait alors plus positif. Calvin thématise en effet les « trois états de l'âme » à travers plusieurs métaphores – la métaphore dominante étant celle de la marche ascendante vers la lumière. Dans ce cadre, l'état intermédiaire de l'âme, ou second état, n'est plus rattaché à un lieu particulier mais à un sentiment, fait de repos, de vision claire et de désir tout à la fois – le sentiment de l'attente. Par là, Calvin renoue implicitement avec l'idée traditionnelle du « repos de l'âme » symbolisée dans la sculpture de ces veilleurs endormis que sont les « gisants-reposants », à la fois debout et couchés dans l'attente du jugement, les yeux ouverts dans l'espérance. Mais à la différence du gisant immobile, Calvin confère à cette attente une dimension psychologique active. L'âme des élus brûle de désir pour la béatitude qu'elle espère et aperçoit, tandis que l'angoisse déchire celle des damnés à la vue du châtement qui se profile, dans la crainte de la « mort » et de l'éloignement de Dieu²²⁵⁰.

Délivrée de la misère du corps et de la tentation, l'âme des élus éprouve une première joie, dans cet état de séparation. La première joie revêt l'âme d'une « robe blanche », au lieu de s'endormir sur les « coussins » que donnent les anabaptistes²²⁵¹. Après la mort, « nous attendons la félicité laquelle nous sentons et voyons en partie ». L'attente est à la fois première satisfaction et désir d'une satisfaction parfaite (la béatitude). En partie « contentes » et heureuses, en partie manquantes et désirantes, les âmes dans leur deuxième état « sont attendantes jusques au jour » du Jugement et de l'avènement de la Jérusalem céleste. Calvin renouvelle donc la notion chrétienne de repos, (*re*)*quies*, à travers la mise au jour du désir qui l'anime : « nous sommes toujours en attente et désir jusques à temps que Jésus-Christ apparaisse en notre pleine rédemption »²²⁵². Non seulement l'âme continue sa veille incessante après la mort, mais elle est comme éperonnée par un désir impatient. « C'est donc une trop grande bêtise de [la] coucher mollement, comme font les anabaptistes, pour [la] faire dormir jusques au jour de la résurrection. »²²⁵³ L'attente est désirante et non insensible, active et non passive, ascendante et non statique. Aussi Calvin rejette-t-il, en conclusion, l'image du sommeil dans la sphère corporelle :

Nous voyons donc en somme que ce mot de dormir est appliqué par similitude aux corps, qui sont sans mouvement quand l'âme en est séparée. Et c'est une façon de parler qu'ont eue toujours les païens en usage. Et de là vient aussi le mot de cimetière dont nous usons, qui signifie dormitoire ; non pas que les anciens aient entendu que les âmes fussent là couchées, mais d'autant que les corps sont là étendus, pour reposer en leurs sépulcres comme en des lits. ²²⁵⁴

16). »

2250 Calvin, *op. cit.*, p. 709.

2251 Calvin, *op. cit.*, p. 695.

2252 Calvin, *op. cit.*, p. 713

2253 Calvin, *op. cit.*, p. 700.

2254 Calvin, *op. cit.*, p. 711.

La métaphore ne convient qu'aux seuls corps, couchés dans les cimetières. Encore s'agit-il d'un euphémisme. Calvin n'y voit pas un concept opératoire, mais au contraire, une image équivoque, dont la source est païenne. Pour sa part, il refuse comme ridicule et absurde la description dogmatique et la réification imaginaire de l'au-delà :

Car je ne sais [par] quelle curiosité il y a en plusieurs, qui voudraient qu'on leur déchiffât par le menu jusques aux chambres et cabinets où sont les âmes en attendant le jour du jugement. Ceux qui voudront qu'on les païsse de telles fables s'abuseraient de les chercher vers moi. Car j'aime mieux me tenir à la simplicité de l'écriture.²²⁵⁵

Pourtant, l'Écriture, loin d'être « simple », regorge de figures qui servent de fondements à l'iconographie chrétienne. En bon iconoclaste, Calvin donne une vision purement psychologique de ces figures afin de rompre avec l'élan matérialiste de la « curiosité ». Aux icônes fallacieuses, il faut préférer selon lui la méditation intérieure du texte seul. Certes Calvin refuse comme Luther l'idée de Purgatoire et ce, non seulement comme hypostase et source d'intercession, mais plus profondément en tant que purification offrant aux damnés une « seconde chance ». L'opposition est donc fondamentale. Pourtant cette différence opère, entre Calvin et les catholiques, à partir d'un souci commun, celui de penser la continuité vigilante de la vie de l'âme après la mort et avant le Jugement dernier. À travers sa critique du Purgatoire, Luther conteste pour sa part le principe d'une nécessaire continuité psychique de l'âme : consciente, éveillée, lumineuse. Le modèle interprétatif du sommeil total, sorte d'éclipse entre la vie « sous le soleil » et l'éternité divine « outre le soleil », ne peut donner lieu à aucune représentation, précisément parce qu'il est pure négation de la sensibilité et du savoir, c'est-à-dire des conditions mêmes de la représentation. Malgré son refus du Purgatoire et son iconoclasme, Calvin admet pourtant un second état de l'âme, séparée du corps entre la vie terrestre et la vie céleste, « état intermédiaire » que Luther refuse sous le nom de « sommeil ». C'est pourquoi Calvin redéfinit la notion de repos de l'âme dans le sens de l'attente, disposition paradoxale faite de joie et de désir, de contentement et de manque. L'âme repose alors *en marchant* le long d'un chemin spirituel ascendant vers la lumière.

De manière étonnante, cependant, jamais Calvin n'attribue la thèse du sommeil de l'âme à Luther mais seulement aux anabaptistes. À ce titre, la critique théologique de ce que Calvin appelle « Psychopannychia » [« Nuit totale de l'âme »] s'intègre à la polémique, interne au camp réformiste, et qui sépare les divers partis anabaptistes de l'Église suisse réformée que soutiennent Zwingli et Calvin. L'enjeu est avant tout politique, comme le souligne Neil Blough, dans son article sur « Calvin et les anabaptistes »²²⁵⁶. Face aux dérives de la « Réforme radicale »²²⁵⁷ – notamment l'épisode anarchiste et violent de Münster (1534-1535) où la sédition anabaptiste s'était soldée par un bain de sang – Calvin ne cherche plus à distinguer dans le camp des anabaptistes mais en fait une critique générale et définitive. Il s'agit de rompre avec l'amalgame catholique²²⁵⁸ selon lequel toute position protestante possède en germe la désobéissance civile et la catastrophe de Münster. « Pour Rome et les autorités politiques catholiques, c'était Luther le responsable, l'affaire de Münster n'étant que l'aboutissement logique de la Réforme »²²⁵⁹. Pourtant, Calvin eut affaire à plusieurs reprises, et de manière fort différente dans chaque cas, à des conflits théologiques et politiques avec des anabaptistes : à Bâle, à Strasbourg et à Genève (entre 1535 et 1544).

2255 Calvin, *op. cit.*, p. 703.

2256 Neil Blough, « Calvin et les anabaptistes », *Théologie Évangélique* vol. 8. 3, 2009, pp. 197-218.

2257 N. Blough, art. cit., p. 199. À ce sujet, l'auteur renvoie à l'ouvrage de George Williams, *The Radical Reformation* (3e éd., Kirksville, Sixteenth Century Journal Publishers, 1992) et au collectif, dirigé par ses soins, *Jésus-Christ aux marges de la Réforme* (sous dir. N. Blough, Paris, Desclée, 2002).

2258 Comme le précise N. Blough, c'est « suite à l'Affaire des placards (octobre 1534) » que « les catholiques français associeront le protestantisme aux événements de Münster pour le disqualifier. », art. cité, p. 201.

2259 N. Blough, art. cit., p. 202.

En outre, le déséquilibre s'accroît, au fil des années, entre les anabaptistes en général et les autres protestants : « en 1544, Jean Calvin se trouvait en position de pasteur officiel d'une Église reconnue et soutenue par la ville de Genève, Église insérée dans un réseau international. En revanche, les anabaptistes n'avaient aucun statut légal. Leurs dirigeants avaient été mis à mort à partir de 1527, y compris dans les villes réformées. Depuis 1529, à partir de la diète de Spire, tout anabaptiste se trouvant dans l'Empire est passible de la peine de mort (...) Aucun anabaptiste n'avait le droit d'écrire publiquement un livre. »²²⁶⁰ Ainsi, la réfutation que Calvin propose des thèses anabaptistes, à travers la *Confession de Schleithem*, n'est pas celle d'un « texte théologique » en bonne et due forme. Les rares ouvrages théologiques écrits par des anabaptistes sont le plus « souvent anonymes, parfois manuscrits, et toujours clandestins »²²⁶¹.

C'est précisément une doctrine élargie, aux contours incertains, que Calvin prend pour cible de ses attaques dans l'essai *Contre les Anabaptistes* de 1544. Il ajoute en effet aux articles de la *Confession de Schleithem* deux thèses massives, en arguant que « tous Anabaptistes y adhèrent »²²⁶² : la mise en doute de la nature humaine du Christ²²⁶³ et la thèse du sommeil de l'âme. Or, cette dernière « ne se trouve ni dans le texte de Schleithem, ni dans les écrits anabaptistes (...), ni dans la théologie de l'anabaptisme néerlandais ». Pour Neil Blough, il s'agit là d'une rhétorique de l'amalgame, visant à amplifier la réfutation par l'adjonction et la confusion de doctrines similaires, également condamnables²²⁶⁴. La thèse du sommeil de l'âme est cependant adoptée, avec neuf autres points fondamentaux, par les délégués des communautés anabaptistes de « toute l'Italie du Nord et de Suisse »²²⁶⁵ lors du synode de Venise de 1550. Il s'agit du septième point :

Quand meurent les élus, ils dorment jusqu'au jugement, jour où ils seront ressuscités.²²⁶⁶

Il est donc possible que la thèse « faible » du sommeil de l'âme, liée à la thèse « forte » du mortalisme, n'ait pas ou peu fait l'objet d'une défense *textuelle* de la part des anabaptistes, précisément parce qu'elle pouvait être lue comme une attaque voilée de l'immortalité de l'âme et, par conséquent, faire l'objet de condamnations pour hérésie²²⁶⁷. En outre, Claire Gantet²²⁶⁸ montre comment la thèse du sommeil de l'âme, commune à Gerhard Westerburg, à son beau-père Andreas Bodenstein von Karlstadt et à Luther, en vint à caractériser le mouvement anabaptiste, lorsque les anciens compagnons de route se divisèrent et que Westerburg prit la tête du mouvement anabaptiste colonais. Toutefois, précise-t-elle, « il n'y eut pas de réelle théorie anabaptiste du sommeil de l'âme. Cette thèse fut bien plutôt prônée par des individus réceptifs soit à la pensée de Ficin, soit à l'affaire

²²⁶⁰ N. Blough, art. cit., p. 210.

²²⁶¹ *Ibid.*

²²⁶² Calvin, *op. cit.*, p. 680.

²²⁶³ Selon Neil Blough, il s'agit de la « christologie melchioriste [celle de Melchior Hoffmann, reprise par Menno Simons] que Calvin a certainement rencontrée à Genève et à Strasbourg » (art. cit., pp. 214-215). En l'occurrence, Calvin semble faire volontairement l'amalgame entre l'anabaptisme néerlandais de Simons et l'anabaptisme suisse de la *Confession de Schleithem*.

²²⁶⁴ N. Blough, art. cit., p. 216. Dans l'épître au roi ouvrant l'*Institution de la religion Chrétienne*, Calvin invite cependant François I^{er} à ne pas confondre protestantisme et anabaptisme de Münster.

²²⁶⁵ Franck Lessay, *Introduction à "La Capture de Léviathan"* in : Thomas Hobbes, *De la liberté et de la nécessité*, Paris, Vrin, 1993, p. 133.

²²⁶⁶ *Ibid.*

²²⁶⁷ C'est le cas pour l'Église anglicane qui condamna en 1553, sous Edouard VI, « ceux qui déclarent que l'âme des défunts est endormie, privée de sensations, d'émotions, ou de perceptions, jusqu'au jour du Jugement, ou bien affirment que l'âme meurt avec le corps et qu'au dernier jour elle ressuscitera avec lui » (article 40). Cf. Franck Lessay, *op. cit.*, pp. 133-134. Nous retrouvons ici l'alternative décrite par Calvin entre thèse faible du « sommeil de l'âme », ou « psychopannychisme », et thèse forte du mortalisme. Il est d'ailleurs fort possible qu'une telle formulation hérite du texte même de Calvin, traduit en anglais quatre ans auparavant, sous le titre *A short instruction for to arme all Good Christian people against the pestiferous errors of the common secte of Anabaptistes* (London, John Day and William Seres, 1549).

²²⁶⁸ C. Gantet, art. cit., p. 47.

déclenchée à Padoue dans les premières années de la Réforme, par la mise en doute de l'immortalité de l'âme par Pietro Pomponazzi »²²⁶⁹.

b. L'âme insomniaque selon Zwingli

Témoignage critique, amalgame ou pseudo-théorie, la reconstitution de Calvin en la matière fut certainement inspirée par celle d'Ulrich Zwingli. En effet, ce dernier critique les thèses anabaptistes et, notamment, l'idée du sommeil de l'âme, dans deux écrits antérieurs à ceux de Calvin : *La prédication sur le Credo* de 1528, parue un an après la *Confession de Schleithem*²²⁷⁰, et *l'Exposition de la foi*, parue à Genève en 1539. Mais les textes de Luther, Zwingli et Calvin ne dialoguent pas entre eux, ni même avec des textes anabaptistes précis sur le sommeil de l'âme, du moins pas explicitement. Il s'agit à chaque fois d'écrits polémiques contre un adversaire dont le nom est d'autant plus précis que sa réalité échappe. Dans ses attaques contre les « catabaptistes » et leur doctrine du sommeil de l'âme, Zwingli ne se prive pas non plus de faire ce raccourci. Revenons sur ces deux textes. Le premier, *La prédication sur le Credo [Erste Predigt in Bern]*, a été prononcé par Zwingli lors de la dispute de Berne en 1528. Il s'agit d'un discours « sous la forme d'un commentaire du Credo »²²⁷¹. Le second, *Briève et claire exposition de la foi chrétienne, annoncée par Huldrich Zwingle et par lui peu devant sa mort escripte au roi chrétien*²²⁷², connu sous le titre abrégé d'*Exposition de la foi*²²⁷³, est une « confession de foi envoyée par Zwingli à François I^{er}, en 1531, peu avant sa mort »²²⁷⁴.

Les contextes d'écriture sont donc fort différents et pourtant la thèse critique de Zwingli et ses arguments sont substantiellement les mêmes : contre les anabaptistes, il s'agit de penser la vie éternelle non comme un sommeil de l'âme (même temporaire), mais comme une veille continue et intense de l'âme bienheureuse.

L'originalité de cette thèse tient aux arguments de Zwingli, arguments non seulement bibliques, mais aussi philosophiques²²⁷⁵. À la différence de Luther et de Calvin, en effet, Zwingli accorde un rôle majeur à l'argument philosophique. Il se réfère à la théorie aristotélicienne de l'âme comme entéléchie, c'est-à-dire réalisation formelle d'un corps potentiellement vivant. Rôle étonnant en effet, puisque le théologien réformiste passe sous silence les polémiques récentes sur la psychologie aristotélicienne – celles déclenchées notamment par le *Tractatus de Immortalitate Animae* de Pietro Pomponazzi, paru à Bologne en 1516 – et emploie, en l'altérant fortement, le concept d'entéléchie, à l'encontre des interprétations traditionnelles. La méconnaissance, à peine possible pour la polémique italienne sur l'immortalité de l'âme, apparaît proprement impensable dans le cas du texte précis d'Aristote, comme le montre l'inventaire de la bibliothèque de Zwingli²²⁷⁶. De manière générale, les commentateurs s'accordent pour faire le portrait d'un Zwingli non seulement théologien mais philosophe formé à l'école antique et moderne, par la scolastique et

2269 *Ibid.* Note 26.

2270 Comme le précise Claude Baechner, « en novembre 1525 eut lieu un débat public à Zurich entre les partisans du réformateur officiel Zwingli et les anabaptistes au sujet du baptême. Sattler y fut arrêté en compagnie d'autres anabaptistes comme Conrad Grebel, Felix Mantz, Georges Blaurock, Ulrich Teck, etc. Tous ces anabaptistes avaient été « rebaptisés » au cours de l'année ». Cf. Claude Baechner, *L'affaire Sattler*, Paris, Éd. Sator (Montbeliard, Coéditeur Les Editions Mennonites), 1990, p. 23.

2271 Jacques Courvoisier présente ensemble ces deux textes, dont le premier traduit par lui de l'allemand, dans l'ouvrage : Zwingli, *Deux traités sur le Credo*, Paris, Beauchesne, 1986, p. 11.

2272 Cette traduction anonyme du latin (« *Christianae fidei a Hudrico Zwinglio praedicatae et clara expositio ab ipso Zwinglio paulo ante mortem ejus ad regem christianum scripta hactenus a nemine excusa et nunc primum in lucem edita. MDXXXVI* ») en français est parue à Genève en 1539. Jacques Courvoisier en donne une version modernisée, en précisant les références bibliques.

2273 Titre que nous conserverons.

2274 J. Courvoisier, *op. cit.*, p. 11.

2275 En revanche le mouvement de l'argumentation est inversé dans *L'Exposition de la foi* : Zwingli commence par les arguments philosophiques avant d'en venir aux arguments scripturaires.

2276 Peter Stephens, *Zwingli le théologien*, Labor et Fides, Paris, 1999, pp. 77-78.

l'humanisme²²⁷⁷. Mais avant d'aller plus loin dans l'analyse, quelques remarques préliminaires s'imposent.

En effet, de Zwingli à Calvin, l'enjeu de la preuve théologique diffère. Pour Calvin, il s'agit de renvoyer dos-à-dos le psychopannychisme des anabaptistes et l'idée catholique du Purgatoire. Cette double critique trouve dans la nature psychologique de l'attente du Jugement dernier, impatiente ou angoissée, un instrument décisif qui rend simultanément caduques, parce que matérialistes et réifiantes, l'idée de Purgatoire comme celle du sommeil de l'âme. Calvin invite son lecteur à prendre toute la mesure du dualisme anthropologique. L'âme, en tant que substance séparée, ne peut être soumise aux mêmes contraintes, spatiales et temporelles, que le corps. Pour Zwingli, l'enjeu semble être différent. La doctrine du sommeil de l'âme est critiquée indépendamment de celle du Purgatoire. De manière stratégique, la section qu'il consacre à la réfutation du sommeil de l'âme s'intitule « la résurrection du corps »²²⁷⁸ ou « de la vie éternelle »²²⁷⁹. Sa thèse possède donc certaines affinités avec celle de Calvin, mais les enjeux diffèrent. Il s'agit pour lui de théoriser, grâce aux philosophes grecs et à la Bible, l'âme comme principe purement actif sans aucune trace de passivité. L'enjeu est eschatologique : il faut pouvoir donner une assise philosophique et théologique à la pensée de la vie éternelle. En revanche, pour Calvin, il s'agit de prendre au sérieux l'état intermédiaire que constitue l'attente du Jugement dernier.

Dans les deux textes qui nous occupent, Zwingli use d'arguments scripturaires, repris plus tard par Calvin. Il cite la phrase du Christ en croix au bon larron : « Aujourd'hui, tu seras avec moi dans le paradis » (*Luc* 23, 43), ainsi que Paul désirant « s'en aller et être auprès du Christ » (*Philippiens* 1, 23) et *l'Évangile de Jean* (5, 24 ; 17, 3 et 24). Selon Zwingli, ces différents textes appuient l'idée selon laquelle le passage de l'existence terrestre à la vie véritable opère à travers la mort, mais sans interruption (mortelle) ni temps de médiation (léthargique).

En outre, dans *l'Exposition de la foi*, Zwingli ajoute une preuve théologique par l'absurde, selon laquelle les âmes au Ciel, c'est-à-dire en Dieu, ne peuvent dormir, à moins de penser l'impensable, c'est-à-dire que Dieu lui-même puisse dormir. Ce développement lui sert d'argument *a fortiori* pour rendre absurde la doctrine du sommeil de l'âme :

Si la Vierge Marie, Abraham et saint Paul sont avec Dieu, quelle manière de vie y a-t-il au ciel ? Ou quelle est la nature de la divinité, si l'on y dort ? La divinité dort-elle aussi ? Si elle dort, elle n'est pas divinité car la chose sujette au dormir n'est pas continue en opération, ains dort pour se recréer et rafraîchir quand elle est lasse.

Si la Divinité se lassait, elle ne serait pas divinité, car jamais Dieu n'est vaincu de travail, ou par ses œuvres et labeurs. Puisque la divinité ne dort point, il est autant nécessaire que les âmes ne dorment pas, comme il est nécessaire que l'air soit clair et lumineux lorsque le soleil est sur la terre.²²⁸⁰

Cette preuve par l'absurde présuppose, comme chez Calvin, la dualité substantielle de l'âme et du corps : l'âme relève d'une part divine en l'homme et le corps d'une part mortelle et animale. Or cette thèse, traditionnelle au plan théologique et fondée sur la création de l'homme à l'image de Dieu, se concilie plus difficilement avec la psychologie d'Aristote. C'est donc au prix d'une singulière torsion que Zwingli fonde son argumentation philosophique sur le concept aristotélicien d'entéléchie. Mais les deux textes de la *Prédication* et de *l'Exposition de la foi* ne donnent pas la même ampleur à l'argument philosophique, et jamais Aristote n'est précisément cité. Cette stratégie

2277 P. Stephens, *op. cit.*, p. 30.

2278 Zwingli, *Prédication sur le Credo*, éd. cit., pp. 61-63.

2279 Zwingli, *Exposition de la foi*, éd. cit., pp. 108-111.

2280 Zwingli, *Exposition de la foi*, éd. cit., p. 110. L'on retrouve ici quelque chose de l'argument de Calvin, fondé sur la participation à la vie du Christ. La thèse du sommeil de l'âme devient celle du sommeil du Fils, ici de Dieu le Père, proprement impensable car suggérant ni plus ni moins que leur finitude.

d'évitement permet à Zwingli, « aristotélicien » selon une lettre de 1511²²⁸¹, de reprendre nominalement un concept qu'il réinvente en réalité. D'autre part, Zwingli donne plus d'ampleur à l'argument philosophique dans l'*Exposition de la foi* adressée à François I^{er}, où il s'adresse à un roi humaniste, ami des arts et des sciences, que dans la *Prédication sur le Credo* qui vise à convaincre une assemblée de théologiens²²⁸². Dans l'*Exposition de la foi*, l'argument est placé à l'orée du développement et se voit étoffé de ramifications physiques et cosmologiques sur les anges, les éléments (l'eau, le feu, l'air) et la vigilance divine, avant le second mouvement, proprement scripturaire, et l'accusation d'ignorance portée à l'encontre des anabaptistes.

La refonte du concept d'« entéléchie » s'éclaire en partie grâce au contexte d'écriture et au destinataire du discours, mais elle correspond également à une certaine conception de la philosophie scolastique, critiquée parfois par Zwingli et mise au service de la théologie. Comme l'explique Peter Stephens, « la question de l'influence de la scolastique reste complexe, entre autres parce que Zwingli n'était le disciple d'aucune école de pensée en particulier. Il tirait parti avec beaucoup de liberté d'écrivains très divers. (...) Bien entendu, il faut replacer les preuves de l'influence scolastique dans le contexte à la fois des attaques explicites de Zwingli contre la scolastique, et du recours aux arguments scolastiques pour étayer son raisonnement lorsque c'est possible. »²²⁸³ Ainsi, « beaucoup de termes utilisés par Zwingli, tels que *summum bonum* ou *entelechia*, pourraient venir de la scolastique ou de ses lectures humanistes. »²²⁸⁴ Peter Stephens insiste également sur la fonction rhétorique et l'usage circonstancié des arguments philosophiques par Zwingli, selon les contextes : « Zwingli écarte avec mépris les auteurs non bibliques, mais les trouve parfois utiles, souvent même pour ses commentaires bibliques. Il fait référence à Aristote dans ses premiers écrits réformés, en déclarant qu'il doit donner une argumentation profane à ceux qui ont plus étudié Aristote que Paul ou les Evangiles »²²⁸⁵. Mais « il va de soi pour Zwingli, citant Augustin, que « toute vérité vient de Dieu ». Ainsi, lorsqu'un auteur profane dit la vérité, c'est en réalité Dieu qui parle plutôt que lui. Zwingli est prêt à utiliser « les écrits divins et humains... car même... l'érudition profane vient de Dieu ».²²⁸⁶ C'est à travers cet éclairage singulier qu'il convient sans doute de lire l'argument philosophique propre à l'*Exposition de la foi*.

Comme dans le passage de la *Prédication du Credo*, Zwingli renvoie de manière large et indéterminée à une « doxa » philosophique plus qu'à une thèse précise et référencée. De manière analogue, l'argument philosophique est ensuite corroboré par la présence du rêve, symptôme pour Zwingli de l'activité ininterrompue de l'âme pendant le sommeil du corps. Enfin, l'on retrouve également l'argument *a fortiori* (présent chez Calvin) en faveur d'une vie éveillée encore plus lucide et active de l'âme après la mort, une fois libérée des chaînes léthargiques et mortelles du corps.

Mais le texte de l'*Exposition de la foi* ajoute à ces traits des analogies cosmologiques avec l'élément omniprésent de l'eau et l'élément continu du feu. Et la référence implicite au dualisme platonicien du corps-prison et de l'âme immortelle se trouve intimement mêlée à la refonte du concept d'entéléchie. Le corps humain est envisagé successivement comme « prison », « domicile » et « vêtement » que Zwingli compare au corps angélique, tissu aérien momentané. Le dualisme de

2281 P. Stephens, *op. cit.*, p. 30

2282 Il s'agit de la dispute de Berne (1528), après celle de Baden remportée par le théologien catholique Eck (1526). La dispute de Berne est menée sur deux fronts, contre les catholiques romains et contre les anabaptistes et réformistes radicaux. Elle dura « du 6 au 26 janvier 1528. Dix thèses avaient été préparées dont le texte était emprunté aux écrits de Zwingli, et qui étaient opposées à celles qu'Eck avait défendues à Baden. » Différents réformateurs des cantons et régions voisins participèrent, avec Zwingli, à la dispute. Les partisans de Zwingli l'emportèrent cette fois-ci et « le conseil de Berne » suite à la rencontre « décidait l'abolition de la messe à la fin de janvier et faisait enlever les images des églises. Le 7 février, il promulguait le grand mandat de réforme et remettait l'administration ecclésiastique à l'autorité civile. » Berne servit alors de contrefort à Genève et à la diffusion de l'œuvre de Calvin.

Cf. J. Courvoisier, préface aux *Deux traités sur le credo*, d'Huldrych Zwingli, Beauchesne, Paris, 1986, p. 13.

2283 P. Stephens, *op. cit.*, pp. 30-32.

2284 P. Stephens, *op. cit.*, p. 32, note 7.

2285 P. Stephens, *op. cit.*, p. 83.

2286 P. Stephens, *op. cit.*, p. 84.

Zwingli est ici accentué à l'excès par l'analogie de l'homme et de l'ange : « que l'esprit soit d'ange ou d'homme ne peut dormir ou être oisieux ». Le théologien fait alors appel à la notion d'entéléchie :

Les philosophes appellent âme acte ou raison à cause de l'opération et vertu vive, éveillée et perpétuelle qui est en icelle. Les Grecs déclarent mieux icelle vertu par ce mot Entelechia, c'est-à-dire perpétuelle vertu, opération, action et conduite. (...) L'âme, quelque part qu'elle soit, n'est jamais en repos. Ce qu'on peut aussi apercevoir au dormir car nous songeons et nous souvient de nos songes. Et pourtant le dormir est office du corps, et non de l'âme, car l'âme alors répare et refait le corps et, restitue ce qui était gâté et jamais ne cesse d'œuvrer, besogner, mouvoir tandis qu'elle est dedans le corps. Parquoi, comme le feu n'est jamais sans lumière, aussi l'âme n'envieillit jamais, en sorte qu'elle en soit assoupie et offusquée, ou qu'elle périsse ou dorme. Car elle vit et veille toujours et continue sa vigueur.²²⁸⁷

Le caractère insomniaque de l'âme est ainsi lié à son activité perpétuelle au service du corps – songe, réparation, restauration, œuvre, besogne, mouvement – mais aussi, finalement, à son immortelle jeunesse : « l'âme n'envieillit jamais », elle n'éprouve ni fatigue, ni mort, ni sommeil. Si le théologien emprunte à Aristote, c'est dans une perspective chrétienne aux résonances étonnement néoplatoniciennes. Certes, Aristote définit bien l'âme comme entéléchie, c'est-à-dire principe de vie, forme animant le corps, permettant sa constante régénération et, dans le cas de l'homme, sa vie végétative, sensitive et intellectuelle, mais le Philosophe distingue entre l'entéléchie première qu'est l'âme et l'entéléchie seconde que sont certains éléments et Dieu lui-même, moteur perpétuel et acte pur. La première n'est pas exempte de puissance et n'est jamais toujours pleinement actualisée, la seconde est toujours actuelle, sans solution de continuité. Citons le texte d'Aristote :

Il faut donc nécessairement que l'âme soit substance comme forme d'un corps naturel qui a potentiellement la vie. Or cette substance est réalisation [*entelecheia*²²⁸⁸]. Donc, elle est la réalisation d'un tel corps.

Mais cette dernière s'entend de deux façons, tantôt, comme la science, tantôt, comme l'acte de spéculer. Par conséquent, c'est évidemment comme la science. En effet, la présence de l'âme implique sommeil et éveil. Or il y a correspondance entre l'éveil et l'acte de spéculer, d'un côté, et, de l'autre, le sommeil et le fait d'avoir cette disposition sans l'exercer ; par ailleurs, la première des deux à naître chez un même sujet, c'est la science. En conséquence, l'âme est la réalisation première d'un corps naturel qui a potentiellement la vie.²²⁸⁹

Richard Bodeüs explicite ainsi la définition de l'âme comme réalisation ou entéléchie première : « l'âme est ce qui fait qu'un corps potentiellement vivant l'est effectivement »²²⁹⁰, elle est réalisation première du corps au sens où elle constitue « une disposition qui recèle encore des potentialités qu'on peut mettre en œuvre, opération en quoi consiste la réalisation seconde »²²⁹¹. Et le commentateur ajoute « il reste que l'âme, définie comme réalisation première ne paraît pas pouvoir subsister, ni le vivant demeurer en vie, sans quelque réalisation seconde qui, effectivement, conserve l'individu vivant »²²⁹². Autrement dit, si elle ne se réalisait jamais dans l'acte de spéculer, l'âme ne pourrait être porteuse de science. De même si l'homme ne réalisait jamais, par les facultés sensitive et intellectuelle de l'âme, sa puissance de sentir et de penser, il finirait par disparaître en tant qu'homme.

2287 Zwingli, *Exposition de la foi*, éd. cit., p. 109.

2288 En note, Bodeüs définit cette notion comme « l'état résultant de l'activité [*energeia*] ou des opérations conformes aux potentialités du corps ». Aristote, *De L'Âme*, trad. R. Bodeüs, Paris, Flammarion, 1993, p. 136, n. 5.

2289 Aristote, *op. cit.*, pp. 136-137, II, 1, 412 a.

2290 Richard Bodeüs dans ses annotations sur le texte d'Aristote, *op. cit.*, p. 136, note 5.

2291 *Ibid.*, note 6.

2292 Cf. annotation de Richard Bodeüs au texte d'Aristote, éd. cit., p. 137, note 1.

Si l'on se réfère au commentaire canonique de Thomas d'Aquin, l'on retrouve maintenue cette distinction de la veille et du sommeil, de la puissance et de l'acte au sein de l'âme. Fondamentalement, l'âme est donc entéléchie première ou « acte premier », qui possède des puissances non actualisées, et ponctuellement entéléchie seconde, lorsque *toutes* ses puissances sont entièrement réalisées. Et il remarque encore « On doit savoir ici que le Philosophe affirme : l'âme est un acte premier, non seulement afin de la distinguer de l'acte qu'est l'activité, mais aussi afin de la distinguer des formes des éléments qui, à moins d'en être empêchées, exercent toujours leurs actions ». ²²⁹³

La définition de l'âme comme entéléchie première signifie donc qu'elle ne soit pas toute entière et toujours activité, acte second. Mieux, Thomas interprète cette distinction entre les actes (premier et second) comme une distinction plus fondamentale entre les substances. La forme de l'âme humaine n'est pas identique aux « formes des éléments » qui sont toujours pleinement actifs. La métaphore élémentaire du feu, proposée par Zwingli, vient donc subrepticement s'immiscer dans un texte volontairement simplifié et altéré. Plus profondément, Zwingli rejette dans le corps toute dimension de réserve et de potentialité, comme il rejette hors de l'âme toute métaphore et toute réalité de sommeil. L'âme n'est plus seulement, comme chez Aristote et Thomas, principe d'actualisation, réalisé selon l'alternance du sommeil et de la veille, au sein d'une entéléchie dite première, mais acte plénier, étranger à toute interruption et somnolence, s'exprimant jusque dans le sommeil du corps par l'élément du songe.

Cette lecture circonstancielle des philosophes, où les sources aristotéliennes et platoniciennes se mélangent, obéit finalement au principe de subordination de la littérature profane à l'Écriture sacrée. S'il s'autorise d'un détour par la notion revue et corrigée d'entéléchie, Zwingli se fonde toujours et avant tout sur les saintes Écritures ²²⁹⁴. En effet, le seul « philosophe grec » cité dans ce texte n'en est pas véritablement un, puisqu'il s'agit de saint Paul. Selon Zwingli, le monde devient lisible pour qui sait voir l'invisible à partir du visible, et lier le microcosme au macrocosme selon la Providence, pensée développée par saint Paul dans l'*Épître aux Romains* (1, 20). De manière plus générale, la différence paulinienne entre la chair et l'esprit éclaire la référence implicite à Platon et la conception du corps comme prison. Enfin, Zwingli interrompt l'argument philosophique en soulignant son caractère propédeutique. Il faut cesser de « philosopher » pour se tourner vers l'Écriture. L'argument théologique et scripturaire se développe en trois moments que l'on peut résumer ainsi :

1. La vie éternelle est meilleure car elle rapproche de Dieu. Elle ne peut être une vie endormie car alors la vie terrestre, supérieure en conscience, serait plus proche de Dieu et meilleure.
2. La vie éternelle est perpétuelle et donc continue. Aucune interruption par le sommeil n'est donc possible.
3. Enfin, selon le passage déjà cité, le sommeil de l'âme de la créature serait un effet du sommeil du Créateur, ce qui est absurde.

Le texte s'achève sur l'énoncé de la thèse, tel un article du Credo auquel pourrait souscrire François I^{er}, à la suite des réformés de Zurich :

2293 Thomas d'Aquin, *Commentaire du traité de l'âme d'Aristote*, introduction, traduction et notes par Jean-Marie Vernier, Paris, Vrin, 1999, Livre II, chap. 1, 412 a 15-22, p. 131.

2294 Calvin fait brièvement référence aux philosophes dans la *Psychopannychia* mais pour dévaloriser leur apport quant à la compréhension de la nature de l'âme. Malgré cette critique, il demeure profondément imprégné de platonisme, notamment par la lecture du *Phédon*. La *Psychopannychia* repose toutefois sur le primat de l'argumentation scripturaire et, si Calvin retrouve par moment Platon, c'est à travers la distinction paulinienne de la chair et de l'esprit, selon George H. Tavard, *The Starting Point of Calvin's Theology*, Wm. B. Eerdmans Publishing Company, Grand Rapids Michigan/ Cambridge UK, 2000, pp. 53-54.

Nous croyons donc que les âmes des fidèles, après qu'elles sont délivrées de la prison de ce corps, montent au ciel pour être conjointes à la divinité et d'icelle éternellement avoir jouissance et fruition.²²⁹⁵

L'argument philosophique repris et travaillé de manière théologique donne à la définition de l'âme une tournure eschatologique. La réfutation du sommeil de l'âme se trouve impliquée par la croyance en la vie éternelle, bienheureuse, infinie et contemplative :

Le bien dont nous aurons fruition est infini, la chose infinie ne se peut épuiser. Parquoi personne ne s'en pourrait saouler jusqu'en être fâché, car c'est toujours un nouveau et même bien.²²⁹⁶

Plus encore que Calvin, Zwingli semble effacer toute différence entre l'état intermédiaire de l'âme, après la mort et avant le jugement collectif, et la vie bienheureuse de l'âme élue après le Jugement collectif.

En conclusion, Zwingli propose à François I^{er} la peinture spectaculaire d'un Paradis humaniste, à la fois « délectable » et « honorable », affirmation d'un Salut illimité unissant l'assemblée vertueuse des chrétiens et des païens. Le roi chrétien y retrouvera Adam, Abel, Noé, Abraham et les autres patriarches, les saints apôtres et Jean-Baptiste mais aussi les héros grecs réels ou mythiques. « Là verras Hercule, Thésée, Socrate, Aristide, Antigone, Numa, Camille, et les Catons, les Scipions » ainsi que « tous tes prédécesseurs universellement » dont « Louis le Pieux, Les Louis, Philippe, Pépin »²²⁹⁷, etc. Selon Peter Stephen, « l'intention de Zwingli est d'encourager le roi de France en lui promettant que s'il agit comme David, Ézéchias ou Josias, il verra Dieu »²²⁹⁸ et tous ceux qui auront été sauvés par le Christ. Un tel Paradis réunit en son sein les vertueux acteurs de l'Histoire religieuse et païenne, dans une valorisation de l'action qui va de pair avec le portrait philosophique et théologique de l'âme toujours agissante et vigilante. Ce Paradis n'est donc pas ouvert aux dormeurs et « oiseux », « cependant que ces songeurs Anabaptistes dorment à bon droit aux enfers sans jamais s'éveiller »²²⁹⁹. C'est le dernier coup d'estoc porté par Zwingli contre la doctrine anabaptiste du sommeil de l'âme, mais peut-être aussi de façon implicite contre l'élaboration luthérienne de cette doctrine. En effet, comme le souligne Courvoisier dans son introduction, Zwingli, tout au long de la *Prédication sur le Credo*, s'oppose non seulement aux anabaptistes et aux catholiques romains, mais aussi aux luthériens²³⁰⁰.

Au vu des différences qui séparent Luther, Calvin et Zwingli au sujet du sommeil de l'âme, il appert toutefois que les trois réformateurs s'accordent sur la critique du Purgatoire et la nécessité de ne pas marchander, par la pratique des indulgences ou la stratégie des bonnes œuvres, l'entrée au Paradis. Si Luther donne un poids théologique à la métaphore léthargique au point de penser un sommeil absolu, distinct du sommeil relatif dont nous pouvons faire l'expérience « sous le soleil », en revanche Zwingli et Calvin cherchent à penser la vigilance permanente de l'âme. Veille insomniaque et lumière absolue, pleinement réalisée pour Zwingli, l'activité de l'âme (élue) se nuance chez Calvin. Pleine de désir, elle se manifeste par degrés, de manière ascensionnelle et lumineuse. Les réformateurs suisses prennent au sérieux la thèse du sommeil de l'âme afin d'en critiquer la littéralité au nom des Écritures et en vertu, pour Zwingli, de l'héritage philosophique (notion d'*entelecheia*), pour Calvin, de l'évidence psychologique (notion d'attente). De manière littérale, Zwingli renvoie le sommeil du côté du corps. De manière métaphorique, les deux théologiens en font le signe de la paresse intellectuelle et de l'oisiveté des anabaptistes. Finalement,

2295 Zwingli, *Exposition de la foi*, éd. citée, p. 110.

2296 *Ibid.*

2297 Zwingli, *op. cit.*, p. 111.

2298 P. Stephens, *op. cit.*, p. 165.

2299 Zwingli, *op. cit.*, p. 111.

2300 J. Courvoisier, Introduction aux *Deux traités sur le credo*, éd. citée, p. 13.

Calvin comme Zwingli voient dans cette doctrine un voile de pudeur ridicule, cherchant à masquer l'hérésie du mortalisme, doctrine selon laquelle l'âme meurt avec le corps et ressuscite avec lui lors du Jugement dernier.

Autre point, lié au premier : la distinction radicale entre le monde des vivants et le monde des morts. Cette coupure passe par la négation de toute représentation et communication possible chez Luther, négation absolue qui prend l'aspect du sommeil de l'âme. La distinction s'exprime, en revanche, immédiatement par la béatitude de l'âme, libérée de la prison du corps, pleinement lucide, active et bienheureuse chez Zwingli²³⁰¹. La critique implicite du Purgatoire se poursuit chez Calvin à travers l'idée d'attente psychologique, distincte de toute notion d'intercession ou de purification. L'état intermédiaire disparaît radicalement et explicitement, chez Luther, par la négation léthargique de toute épreuve sensible et spirituelle de l'âme. Il disparaît discrètement et implicitement, chez Zwingli, par anticipation avec la plénitude de la vie éternelle, et s'efface à demi, chez Calvin, en tant qu'intercession et médiation purificatrice. La singularité de cette polémique irrésolue tient au poids théorique que les protestants donnèrent à la métaphore traditionnelle du dernier sommeil – euphémisme consolateur et promesse de résurrection – devenue source d'équivoques et de polémiques.

3. La métaphore du dernier sommeil dans les arts réformés

a. Infigurable ?

Les divergences au sujet de la doctrine « psychopannychiste », ou « doctrine du sommeil de l'âme », se maintiennent donc au sein du protestantisme. De manière significative, ni Zwingli, ni Calvin ne s'opposent frontalement à Luther. Par ailleurs, les positions de ces derniers en matière d'image religieuse et d'iconoclasme diffèrent très fortement, de l'équilibre conciliant recherché par Luther en vue d'une nouvelle image religieuse et populaire, à l'iconoclasme radical de Calvin. Le désaccord indirect au sujet du sommeil de l'âme et l'absence d'une théorie commune de l'image religieuse ne pouvaient que raréfier une éventuelle représentation de l'âme endormie. Mais, plus fondamentalement encore, si l'on s'attache aux caractéristiques d'un tel sommeil, force est de reconnaître son aspect proprement infigurable. En effet, quelle image sensible donner d'un état léthargique fondamentalement négatif : immatériel, insensible, atemporel, incommunicable et dépourvu de songe ? Placée « au-delà du soleil », l'âme endormie est sans conscience des autres et d'elle-même. Cette défaite de la représentation peut se dire négativement, mais difficilement se figurer en image.

Une telle négation apparaît toutefois, en creux, dans certaines compositions. Ainsi, l'iconographie figurant les temps successifs et les règnes opposés de la Loi et de la Grâce (ill. 515 à 518) associe l'esthétique macabre au monde de l'Ancienne Alliance, où règnent l'implication et l'opposition du péché et de la Loi mosaïque. La Nouvelle Alliance, celle du Nouveau Testament et implicitement de la religion réformée, se fonde au contraire sur la Grâce et la Résurrection, victoire du Christ sur la mort. Le tombeau et le squelette estampillent l'ancien monde, tandis qu'un Homme Nouveau jaillit avec le Christ ressuscité hors du tombeau et transperce le squelette étendu sur le sol. L'intervalle spirituel qui sépare la mort individuelle du Jugement universel n'est certes pas représenté, mais c'est la mort elle-même qui est rendue caduque et mise à mort. La vie terrestre apparaît comme la mort véritable dont la fin ouvre sur la vie nouvelle et véritable. De telles compositions fonctionnent par antithèse et prolepse. Différentes scènes paradigmatiques s'articulent aux deux parties du diptyque et leurs figures se correspondent. Moïse reçoit les tables de la Loi comme la Vierge accueille l'annonce de la naissance du Christ. Le serpent d'airain préfigure la Rédemption par la croix.

2301 L'âme libérée du corps semble déjà bienheureuse comme après le Jugement dernier (réunie au corps glorieux).

Lucas Cranach compose plusieurs variations sur ce thème, dont l'une dite de « Prague » (ill. 517) sert de modèle à la gravure de Altdorfer pour le frontispice de la *Bible de Luther* (ill. 519). Dans le sillage de cette iconographie à succès, Hans Holbein réalise également une *Allégorie de l'Ancien et du Nouveau Testament*, à l'occasion d'une commande anglaise privée vers 1535 (ill. 518). L'ensemble de ces compositions didactiques constituent une sorte de « manifeste » protestant en image, peinte ou gravée, vecteur de la Réforme luthérienne. La religion réformée s'impose ainsi visuellement comme la religion de la Vie nouvelle, de la Grâce et de la Résurrection contre l'ancienne religion juive et, surtout, contre l'Eglise catholique romaine. Adam et Moïse offrent les figures vétéro-testamentaires d'une opposition irrésolue entre le Péché et la Loi, opposition qui mène le chrétien effrayé à la Mort²³⁰². De même, la sève qui anime la partie droite de l'arbre médiateur, entre les deux Alliances au milieu du tableau, nourrit les partisans de la Grâce : ceux qui suivent le chemin du Christ, indiqué par Jean-Baptiste, rendu possible par la Vierge, emprunté par les bergers de l'Annonciation et par le chrétien – Homme Nouveau figuré nu au pied de l'arbre – jusqu'à la Résurrection. La part déchue de l'arbre mort, sèche et noircie, se détache sur la nuée sombre qui recouvre le Sinaï (ill. 517). Cette part revient à la religion de Moïse et de l'Eglise romaine, dont il faut, tel le nouvel Adam, figure de l'Humanité déchue et sauvée, apprendre à nous détourner pour nous convertir à la *sola fide*, à la « seule foi ». La composition duale de l'image, peinte ou gravée, permet d'ordonner l'Ancienne et la Nouvelle Religion, à travers les deux Testaments, de manière à la fois historique et axiologique. La Religion réformée apparaît ainsi de manière linéaire et discontinue, comme héritage et renouveau.

Cette iconographie luthérienne oppose donc la mort charnelle et spirituelle (liée à l'ancienne Loi et l'ancienne Eglise) à la résurrection, c'est-à-dire à la vie nouvelle et véritable de l'âme et du corps, rendue possible par la Grâce. Mais l'état intermédiaire n'est pas évoqué. Les arts visuels opposent de manière allégorique la vie terrestre et la vie éternelle, sans médiation temporelle.

Une structure binaire en faveur de la religion réformée articule également la composition de la gravure idéologique de Lucas Cranach Le Jeune : *La vraie et la fausse Eglise* (ill. 520) – gravure opposant, cette fois de manière plus rhétorique qu'historique, la bonne Eglise réformée à la mauvaise Eglise catholique romaine. La lecture se fait de manière axiologique et non plus chronologique, de la gauche vers la droite, autour du pilier du temple, figure métonymique d'une Eglise à détruire et rebâtir. Les dogmes et les conduites se répondent et s'opposent selon une logique d'analogie et de contraste. La Grâce d'un Dieu de miséricorde, accueillant le fidèle au Ciel, s'oppose à la colère du Dieu de l'Ancien Testament, châtiant les hommes qui ont enfreint sa Loi. La pieuse lecture de l'Évangile que dispense le pasteur, du haut de sa chaire, tourne littéralement le dos à l'incompréhensible logorrhée du moine ventripotent et hilare. Et les sacrements épurés du partage eucharistique (sous les deux espèces) et du baptême paraissent altérés et déformés par l'acte solitaire de la messe catholique, l'injuste et superstitieuse pratique des indulgences, et le recours illusoire qu'offre l'extrême onction. À cet égard, l'opposition formelle entre le baptistère et le lit de mort propose une variation nouvelle sur le thème précédemment évoqué de « la Loi et la Grâce ». En effet, la valorisation du baptême oriente la foi dans le sens de la renaissance chrétienne et de la résurrection, tandis que le rite de l'extrême onction, orchestré par des moines débauchés au-dessus d'un cadavre livide, ne parvient plus à protéger de l'orage et du courroux divins. Symboliquement, le baptême est placé sur la même ligne d'horizon que la figure rédemptrice du crucifié, tandis que le lit de mort est relié à l'église par deux clercs en marche ainsi qu'une vaine procession. La religion réformée promet la vie nouvelle et éternelle. L'ancienne religion catholique ne produit qu'illusion mercantile – pratique des indulgences liée au Purgatoire – et superstition – procession, culte des reliques, etc. – dans la terreur du châtement éternel.

2302 La version de « Gotha », peinte en 1529 par Cranach dramatisait encore davantage l'opposition de l'effroi devant les flammes de l'enfer (c'est-à-dire de la mort spirituelle) et de la foi sereine attachée à la vision de la croix et de la résurrection. Le chrétien tiraillé entre l'ancienne et la nouvelle Loi était physiquement dédoublé selon les deux espaces du tableau.

b. Dernier sommeil : le portrait funéraire de Luther

L'idée du sommeil de l'âme ne se fraie pas un chemin dans les arts visuels. Toutefois, la métaphore traditionnelle du dernier sommeil réapparaît dans une œuvre pour le moins significative. Il s'agit de la peinture que Cranach le Jeune (aidé par son atelier) fait de Luther sur son lit de mort (ill. 522)²³⁰³. Cette œuvre appelle plusieurs remarques. Elle correspond tout d'abord à la reconstitution, par de nombreux témoignages littéraires et visuels, de la mort du Réformateur. Comme le montrent Bodo Brinkmann et Gabriel Dette, la multiplication non seulement d'écrits mais surtout d'images peintes, de gravures (sur cuivre ou sur bois) publiés à une grande échelle, permet de diffuser non seulement le portrait funéraire de Luther mais une garantie visuelle de la paix spirituelle du défunt au moment de sa mort, autrement dit l'ultime caution de la nouvelle foi protestante²³⁰⁴. Ni plus ni moins. Ces images servirent à contrer la propagande menée par les opposants de la Réforme qui, un an avant la mort de Luther, en avait déjà répandu la nouvelle en affirmant que le « compagnon hérétique du Diable » était mort à l'agonie et parti en Enfer²³⁰⁵.

Selon les témoignages écrits, le réformateur serait mort en paix à Eisleben le 18 février 1546²³⁰⁶. C'est donc un visage paisible que les différents portraits du défunt s'attachent à montrer. En effet, le dessin de Lucas Furtenagel (ill. 521) aurait été effectué quelques heures après la mort de Luther, alors que son corps avait déjà été placé dans un cercueil, voire le lendemain, 19 février 1546²³⁰⁷. Ce dessin, très rapidement copié, multiplié et diffusé, a dû servir de source directe pour le tableau de Cranach. Le visage aux yeux clos, à la carnation encore vive, à peine blanchie par endroits (rehauts de blanc sur les arrêtes du visage et sur les boucles des cheveux), exprime un repos serein, les traits du visage ne sont pas encore raidis, figés par la mort, mais seulement marqués par quelques rides d'expression. Le gras du cou, la rondeur des bas-joues accentuent par leur coloration et leurs linéaments souples l'aspect doux et léthargique. Le portrait en buste a été poursuivi par Cranach en une composition relevant de la mise en scène funéraire : les mains croisées sur le ventre, le défunt est présenté sur la blancheur de son lit de mort, dans une chemise de nuit de lin blanc dentelée au col et aux poignets. Le visage légèrement tourné vers la droite, incliné sur un oreiller, Luther semble endormi. Ses traits calmes et détendus reflètent la mort d'un homme à la conscience tranquille, en paix avec Dieu²³⁰⁸.

L'urgence avec laquelle ces peintures et ces gravures ont été produites trouve une explication dans le contexte politico-religieux, antérieur à la mort de Luther. En effet, les rumeurs catholiques au sujet de l'agonie démoniaque et de la mort hérétique de Luther s'étaient propagées un an avant la mort réelle du père de la Réforme. Contre elles, Luther²³⁰⁹ lui-même écrivit et fit publier un épilogue sur sa propre mort. Les peintres et dessinateurs œuvrèrent donc à la diffusion d'une véritable image de propagande, conjuguée aux témoignages écrits, en faveur d'une mort paisible. La métaphore du sommeil donne au dernier portrait les contours traditionnels du « sommeil du juste » et de la bonne mort, don gracieux et signe de rédemption.

2303 Signé en haut de l'oreiller avec le serpent aux ailes repliées tourné vers la gauche.

2304 Présentation du *Portrait de Martin Luther sur son lit de mort* par Bodo Brinkmann et Gabriel Dette dans *Cranach*, catalogue (sous la dir. de Bodo Brinckmann) de l'exposition de la Royal Academy of Arts, London, 8 march-8 June, 2008 (Städel Museum, Frankfurt am Main, 23 nov. 2007-17 fev. 2008), publié par la Royal Academy of Arts, London, 2007, n° 42, p. 196.

2305 Nous traduisons les propos de Bodo Brinkmann et Gabriel Dette, *op. cit.*, p. 196.

2306 Bodo Brinckman et Gabriel Dette, *Cranach*, éd. citée, n° 42, p. 196. Selon ces récits, Luther s'en est allé paisiblement vers le Seigneur, sans donner aucun signe d'agonie, ni lutter contre la mort.

2307 Selon les témoignages rapportés par B. Brinckman et G. Dette, un autre dessinateur anonyme aurait fait le portrait de Luther sur son lit de mort, tandis que Furtenagel l'aurait dessiné et peint à deux reprises, alors que le corps avait déjà été déposé dans un cercueil. Un seul dessin de Furtenagel a été conservé et peut nous donner une idée de la matrice première qui servit à l'abondante production des derniers portraits de Martin Luther. Une « industrie de masse » très « rapidement lancée », selon B. Brinckman et G. Dette (*Ibid.*, nous traduisons).

2308 Nous traduisons ici les propos de Bodo Brinkmann et Gabriel Dette, *op. cit.*, p. 196.

2309 L'accusation de suicide se retrouve jusqu'au XIX^e siècle.

Outre l'aspect politique d'une telle représentation, il convient sans doute de voir dans cette peinture l'incarnation exemplaire de la pensée luthérienne sur la mort. Ce dernier portrait donne de la mort un nouveau visage, adressé non seulement aux catholiques mais surtout à la communauté protestante. La mort n'est plus à craindre. Elle apparaît, ainsi que nous l'avons vu à travers la liturgie protestante et la pensée du dernier sommeil, comme un passage léthargique, doux et insensible, vers la béatitude en Dieu. Elle n'est qu'un seuil, sans douleur ni représentation aucune, où les liens avec le monde se défont. La mort devient sujet de quiétude, source d'espérance et même de joie²³¹⁰.

c. Cantiques du dernier sommeil

« Elle les possédait si bien (...) dans son cœur que, la nuit, au milieu de son sommeil, il n'était pas rare de lui en entendre chanter des fragments »²³¹¹

Si la thèse luthérienne du sommeil de l'âme ne donne pas lieu à des compositions picturales ou gravées, la métaphore du dernier sommeil donne ses contours à l'esthétique du dernier portrait, à travers le portrait emblématique de Martin Luther sur son lit de mort. En est-il de même dans les autres arts, en particulier la musique religieuse et chantée, louée par Luther lui-même ? L'on sait que Luther composa plus d'une trentaine de cantiques : traductions des psaumes, réadaptations d'anciens chants grégoriens et de strophes médiévales ou parfois libres inventions²³¹². Toutefois, une étude des cantiques de Luther s'avère dans un premier temps décevante pour notre étude, puisqu'un seul cantique de sa main, *Mit Fried und Freud ich fahr dahin*²³¹³, évoque la métaphore du dernier sommeil, au titre de simple *topos* évangélique, fondé sur un traditionnel renversement (chrétien) de valeurs entre la vie et de mort. Mélodie et texte original sont publiés pour la première fois dans le *Geystliche Gesangk Buchleyn* chez Johann Walter à Wittenberg en 1524. La métaphore du dernier sommeil apparaît à la fin de la première strophe :

*Mit Fried und Freud ich fahr dahin
in Gotts Wille
getrost ist mir mein Herz und Sinn,
sanft und stille,
wie Gott mir verheissen hat
der Tod ist mein Schlaf worden*

Dans la paix et la joie je m'en vais
dans la volonté de Dieu
mon cœur et mon esprit sont consolés,
calmes et tranquilles,
comme Dieu me l'a promis
la mort est devenue mon sommeil.

Pourtant, ce passage est loin de constituer un *hapax*. En effet, un certain nombre de cantiques protestants, co-écrits par Luther notamment ou bien écrits par d'autres auteurs réformés, filent la métaphore. En outre, cette image s'insère dans un réseau intertextuel où résonnent les figures de la victoire du Christ et de la foi chrétienne sur la mort. Par son immense diffusion

2310 Une telle représentation se libère radicalement de la dramatisation des derniers instants propre aux *artes moriendi* (cf. par exemple *Le Mourant* de Cranach L'Ancien, 1517), de la figure hiératique du gisant comme de celle, macabre, du transi. Il s'agit d'un portrait funéraire – effigie individuelle analogue aux portraits de cire permettant la survie temporaire du corps du roi ou des puissants – mais visant ici non plus à la permanence du pouvoir mais bien à la formation d'un sentiment religieux paradoxal où la mort se donne à éprouver comme passage insensible et sans douleur vers la vie éternelle.

2311 Éloge funèbre de son épouse par Jean Mignault, maître d'école poitevin du XVII^e siècle, cité par Patrice Veit dans son article « Le chant, la Réforme, la Bible », in : *Le temps des Réformes et la Bible*, sous la direction de Guy Bedouelle et Bernard Roussel, Beauchesne, Paris, 1989, p. 680.

2312 Parmi les trente-six cantiques de Luther, « un tiers seulement a pour source des psaumes ou d'autres textes de l'Écriture, les autres sont des traductions de chants du répertoire grégorien, des versions augmentées de strophes médiévales en langue allemande ou des compositions plus ou moins libres », cf. Patrice Veit, *op. cit.*, p. 663.

2313 Patrice Veit., *op. cit.*, p 36.

populaire et sa fortune musicale, le chant protestant ouvre à cette métaphore de vastes perspectives de reprises et de variations, dont la plus célèbre sans doute est celle de Jean-Sébastien Bach.

Quelques remarques préalables s'imposent concernant le statut de ces chants religieux. Les positions de Luther et de Calvin divergent encore à ce sujet, puisque Luther inscrit son entreprise dans le champ de la traduction et de l'interprétation né-testamentaire et paulinienne des *Psaumes*, tandis que Calvin préconise une extrême sobriété et la traduction la plus littérale possible desdits *Psaumes*, principes qu'il partage (pour une fois) avec certains anabaptistes. Les compositeurs du *Psautier* de Strasbourg, Clément Marot et Théodore de Bèze, suivent en revanche la ligne médiane préconisée par Martin Bucer en 1524²³¹⁴. Ce point de désaccord fondamental explique pourquoi les cantiques strasbourgeois et *a fortiori* calvinistes ont très rapidement constitué un ensemble textuel et mélodique figé et pour ainsi dire canonique, tandis que les cantiques luthériens connaissent de multiples développements historiques²³¹⁵. Cette plasticité opère précisément pour la métaphore du dernier sommeil. Les enjeux de l'écriture et de la diffusion des cantiques, en revanche, sont partagés par l'ensemble des protestants. Il s'agit de donner une plus grande réception à la « Parole de Dieu », à travers une diffusion populaire et communautaire, frayant la voie à l'idée de « sacerdoce universel ». Selon l'expression employée par Luther, dans la « lettre-programme » (1523) adressée à Spalatin, il s'agit, « à l'exemple des prophètes et des anciens Pères de l'Eglise, de créer des poèmes allemands pour le peuple, c'est-à-dire des cantiques spirituels, afin que la Parole de Dieu demeure parmi eux grâce au chant. »²³¹⁶ Très concrètement, les cantiques offrent ainsi un principe d'unité et un signe de reconnaissance aux pratiquants de la foi réformée²³¹⁷.

Les cantiques luthériens procèdent en outre d'une conception théologique et véritablement divine de la musique et du Verbe²³¹⁸. Dans son article consacré aux liens qu'entretiennent « le chant, la Réforme et la Bible », Patrice Veit précise que « Luther (...) assimile à plusieurs reprises le chant au prêche, utilisant notamment l'expression de « prédication sonore » »²³¹⁹, unie au Verbe divin (sens et sonorité). D'un point de vue stylistique, les poètes et les musiciens qui travailleront à cette entreprise partagent le goût humaniste de la transparence, de la sobriété et de la clarté du sens²³²⁰. Il s'agit précisément de « sortir la Bible (...) du « brouhaha » et du « braillement tumultueux » des chapelles, qui masquaient le sens des paroles » de Dieu, selon les termes d'Erasmus²³²¹.

Les cantiques constituent, en outre, un moyen de diffusion (en langue allemande) extrêmement efficace. À travers la traduction des *Psaumes* par Luther et les inflexions

2314 P. Veit, *op. cit.*, p 663

2315 C'est précisément contre le risque de profusion anarchique que Luther demande à ce que son nom soit imprimé sous chacun de ses cantiques. Luther souligne pourtant que toute modification et amélioration personnelle des cantiques est la bienvenue, mais il s'agit de protéger la Parole divine de tout ajout fantaisiste ou maladroit. Cf. Patrice Veit, « les cantiques de Luther », *Positions luthériennes*, 32^e année, n°1, janv.-mars 1984, pp. 8-9.

2316 Lettre citée par P. Veit dans son article sur « les cantiques de Luther », éd. citée, p. 4. À cette fonction politique, s'ajoutent des fonctions catéchétique (et/ou culturelle) et liturgique, selon Veit. L'auteur interroge aussi la valeur sotériologique des cantiques, permettant d'unir le fidèle à Dieu.

2317 P. Veit, « Le chant, la Réforme, la Bible », éd. citée, p. 676 : « Chanter les psaumes et la Bible est déjà perçu par les hommes de ce temps comme un signe d'appartenance confessionnelle ».

2318 Luther déclare en effet : « Quand la musique naturelle est affinée et polie par l'art, on commence à voir avec étonnement la grande et profonde sagesse de Dieu dans la merveilleuse œuvre de musique, où une voix chante un thème simple alors qu'autour d'elle trois, quatre ou cinq autres voix chantent aussi, embellissant merveilleusement le thème simple comme un quadrille au ciel... Celui qui ne trouve pas cela un miracle inexprimable du Seigneur est en vérité un être tout matériel et n'est pas digne d'être considéré comme un homme. » (1538), cité par Pierre Vidal dans son article « De Martin Luther à Jean-Sébastien Bach : le Verbe incarné », in : *Positions luthériennes*, 33^e année, n°1, janv.-mars 1985 (*Tricentenaire de la naissance de J.-S. Bach, 1685-1985*), Paris, 1985, p. 62.

2319 P. Veit, « Le chant, la Réforme, la Bible », éd. cit., p. 661. Cet enjeu identitaire et communautaire constitue la fonction première des cantiques luthériens, fonction que manifeste le chant paradigmatique de la protestation *Ach Gott vom Himmel sieh darein darein* qui « permet de proclamer sa foi » protestante à l'époque. Cf. P. Veit, « les cantiques de Luther », éd. citée, p. 7.

2320 P. Veit, « Le chant, la Réforme, la Bible », éd. cit., p 662.

2321 P. Veit, art. cit., p. 659. L'auteur cite à travers ces formules la *Paraphrase de l'Épître I aux Corinthiens* (1, 14) d'Erasmus, parue en 1517.

interprétatives qu'elle implique, l'esprit de la Réforme pénètre non seulement dans la sphère publique mais aussi dans l'espace domestique. En effet, les cantiques rythment la vie quotidienne et familiale. Peu coûteux, accessible et nécessaire au culte, le psautier détrône progressivement jusqu'au « Livre » lui-même, en Allemagne luthérienne du moins. Ainsi, « dans les intérieurs luthériens du XVIII^e siècle des villes comme des campagnes, le *Gesangbuch* constitue le livre le plus fréquent, avant les bibles, il a valeur, en outre, de véritable relique familiale qu'on se transmet de génération en génération. » Cette évolution explique le commentaire de certains jésuites, selon lequel les cantiques de Luther auraient « tué plus d'âmes que ses écrits et ses propos »²³²². Pour toutes ces raisons, les cantiques luthériens possèdent un poids idéologique qu'il ne faut pas négliger.

Pourtant, dans ces œuvres populaires, l'exigence de clarté et de sobriété entre en tension avec l'idée d'une diffusion théologique précise, dont les points de doctrine soulèvent polémiques et critiques. C'est le cas pour l'idée du sommeil de l'âme et, plus largement, pour la critique luthérienne du Purgatoire, souvent adoucie dans un souci de paix et d'unité théologique par le porte-parole de Luther, Melancthon. La *Confession d'Augsbourg*, par exemple, ne comporte aucune mention de cette critique pourtant fondamentale aux yeux de Luther. De même, la métaphore du dernier sommeil développée dans les cantiques luthériens et réformistes en général ne fait qu'évoquer de manière très lointaine la notion de sommeil de l'âme.

Ainsi, dans le cantique *Mit Fried und Freud ich fahr dahin*²³²³ (1524), Luther dépeint la consolation et la grâce divine qui transforment la mort en sommeil, *Schlaf*. Il invite le fidèle, par l'image ancienne du repos, à méditer sur le renversement de valeurs que suscite la foi profonde en la résurrection. La métaphore traditionnelle ne fait qu'effleurer l'idée du sommeil de l'âme, nuit noire de l'état intermédiaire. De même l'absence de prière pour les morts et de mention du « Purgatoire » dans les cantiques apparaît significative, mais elle procède en creux, de manière tacite.

Ce chant luthérien reprend le *Cantique de Siméon*, tiré de l'*Évangile de Luc* (2, 29-32). Mais cette reprise opère une variation créatrice au sein de l'ancien poème. Aucune mention dans le cantique original du dernier sommeil, ni même du repos, *a fortiori* du sommeil de l'âme. « Der Tod ist mein Schlaf worden », la formule est de Luther, qui interprète à l'aune du modèle léthargique la bonne mort du chrétien apaisé.

Dans l'Évangile, Siméon est cet homme juste que l'Esprit-Saint pousse à la rencontre de l'Enfant Jésus, dans le temple où Joseph et Marie l'ont emmené pour la circoncision. Le vieil homme reconnaît en lui la lumière et la gloire d'Israël, venu au monde « pour la chute et le relèvement d'un grand nombre en Israël [*in ruinam et in resurrectionem multorum in Israhel*] » et pour « être un signe en butte à la contradiction [*in signum cui contradicetur*] »²³²⁴. Prenant l'Enfant dans ses bras, Siméon bénit Dieu en disant :

Maintenant, Souverain Maître, tu peux, selon ta parole,
laisser ton serviteur s'en aller en paix [*dimittis (...) in pace*] ;
car mes yeux ont vu ton salut,
que tu as préparé à la face de tous les peuples,
lumière pour éclairer les nations
et gloire de ton peuple Israël.²³²⁵

La réécriture de Luther puise dans d'autres passages des Évangiles et dans les *Épîtres* de Paul la métaphore d'une résurrection qui réveille le fidèle de la mort comme d'un sommeil. À travers cette variation créatrice, le cantique d'origine perd également sa dimension collective liée au destin d'Israël, pour donner voix à l'histoire individuelle de chaque chrétien. La métaphore

2322 Cité par P. Veit dans son introduction aux *Cantiques de Luther*, éd. citée, p. 3. Cf. Friedrich Blume, *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, Kassel, deuxième édition, 1965, p. 27.

2323 P. Veit., *op. cit.*, p. 36.

2324 *Luc* 2, 34, *Jérusalem*, p. 1764, *Vulgate*, vol. VI, p. 306.

2325 *Luc* 2, 29-32, *Jérusalem*, p. 1764, *Vulgate*, vol. VI, p. 304.

théophanique de la lumière disparaît au profit de l'image apaisante et léthargique. Le sommeil de la mort coïncide avec la consolation, le calme et la tranquillité du cœur et de l'esprit. Sous ces traits ambigus, le croyant peut reconnaître l'ancienne idée du repos bienheureux de l'âme en Dieu ou bien y déceler, s'il a connaissance des textes théologiques et des prédications de Luther, l'empreinte du sommeil de l'âme, procédant d'une radicale déliaison entre les vivants et les morts.

Plusieurs cantiques de Luther développent cette idée chrétienne du dépassement de la mort, mais à travers d'autres métaphores : celles du combat (*Christ lag in Todesbanden*²³²⁶), du chemin de vie (*Mitten wir im Leben sind*²³²⁷), de la protection paternelle (*Vater unser im Himmelreich*²³²⁸), de la délivrance (*Christ unser Herr zum Jordan kam*²³²⁹), etc. Les lignes de force de ces diverses images convergent à travers l'idée d'une mort elle-même mise à mort, ayant perdu ses armes avec les attributs effrayants de l'heure ultime, de l'agonie et de l'anéantissement absolu. La mort devient passage désirable, victoire libératrice et promesse d'une vie meilleure. Cette idée n'est certes pas nouvelle mais sa formulation prend des accents et une intensité renouvelés que traduit bien la notion de *Todesssehnsucht*, « nostalgie joyeuse de la mort ». Les trois cantiques de Luther qui évoquent le thème de la mort niée par le Christ – endormie (*Mit Fried und Freud ich fahr dahin*), vaincue (*Christ lag in Todesbanden*), dépassée (*Mitten wir im Leben sind*) – ont d'ailleurs été écrits et publiés pendant la même année, en 1523, à Wittenberg.

D'autre part, le cantique de la mort devenue sommeil – *Mit Fried und Freud ich fahr dahin* – entre en résonance avec un autre chant composé par Michael Weisse en 1540 et achevé par Luther (huitième et dernière strophe) : *Nun lasset uns den Leib begrabn*²³³⁰ [Maintenant, laisse-nous ensevelir le corps]. Ce cantique appelé *Sterbelied* ou *Begräbnislied* était destiné aux enterrements. Il fait d'ailleurs partie des chants allemands et latins choisis pour les funérailles de Martin Luther²³³¹.

Le texte de Michaël Weisse met en avant l'image traditionnelle du dernier sommeil, image devenue un *topos* de l'esthétique funéraire. L'âme bienheureuse est appelée à reposer en Dieu tandis que le sommeil vient adoucir une mort charnelle qui perd de sa littéralité, à travers ce qui apparaît alors comme un euphémisme consolateur. Le dualisme du corps et de l'âme apparaît clairement. L'âme est retournée « in Gott » [en Dieu]²³³², tandis que :

*Der Leib schläft bis am jüngsten tag*²³³³,
An welchem Gott ihn verklären
Und ew'ger Freud' wird gewähren

Le corps endormi attend le jour dernier,
 lorsqu'il sera transfiguré par Dieu
 et accueilli dans la joie éternelle ²³³⁴

2326 Cantique composé à Wittenberg en 1524, d'après un chant médiéval populaire : la strophe de Pâques du XII^e siècle, qui servit de chant de bataille aux chevaliers teutoniques à Tannenberg en 1410. Cf. Patrice Veit, « Le chant, la Réforme, la Bible », éd. cit., p. 671.

2327 Composé en 1524, ce serait le cantique le plus chanté aux enterrements dans l'Allemagne luthérienne du XVI^e siècle, selon Bernard Vogler. Il s'inspire d'une strophe allemande du XV^e siècle. Par la grâce et la résurrection, la mort physique nous délivre de la mort spirituelle que constitue le péché. Cf. Patrice Veit. « les cantiques de Luther », éd. cit., p. 7.

2328 Écrit à Leipzig en 1539, ce cantique propose une explication du Notre-Père. Le verset « Délivre-nous du mal » signifie ainsi : « Délivre-nous de la mort éternelle/ et console-nous dans la dernière extrémité. Donne-nous aussi une fin bienheureuse, prends notre âme entre tes mains ». Cf. Patrice Veit. « les cantiques de Luther », éd. cit., p. 58.

2329 Composé en 1541 à Wittenberg, ce cantique porte sur le baptême et la foi qui délivrent du péché, mort éternelle.

2330 Ce cantique trouve sa source latine dans un texte d'Aurelius Prudentius Clemens (Prudence), daté de la fin du IV^e siècle : « Jam moesta quiesce querela ». La composition des sept premières strophes par Michael Weisse (mort en 1534) date de 1531. Martin Luther complète le cantique par une huitième strophe en 1540.

2331 En 1815, Franz Schubert compose un *Begräbnislied* (D. 168) à partir du cantique écrit par Michael Weisse (et Martin Luther) et revu par le librettiste Friedrich Gottlieb Klopstock. À sa suite, Johannes Brahms compose également un *Begräbnisgesang* (op. 13) en 1858.

2332 Premier vers du troisième quatrain chanté par le chœur.

2333 Littéralement, le jour « le plus jeune ».

2334 Trois derniers vers du cinquième quatrain chanté par le chœur.

La strophe suivante, sixième quatrain chanté par le chœur, offre une vision du corps glorieux :

*Hier ist er in angst gewesen,
Dort aber wird er genesen,
In ewiger Freud' und Wonne
Leuchten, als die helle Sonne*

Ici il a connu la peur,
Mais là-bas il sera guéri,
Dans la joie éternelle et la béatitude
Il brillera de l'éclat du soleil

Et le cantique s'achève par un recueillement devant le corps du défunt, pour l'heure enseveli dans le sommeil, et la reprise des occupations terrestres :

*Nun lassen wir ihn hier schlafen,
Und gehn allsamt unsre strassen,
Schicken uns auch mit allem Fleiss,
Denn der tod kömmt uns gleicher weis'.*

Maintenant laissons-le dormir ici,
et reprenons chacun notre chemin,
Dépêchons-nous avec toute notre application,
La mort vient pour nous de la même manière.

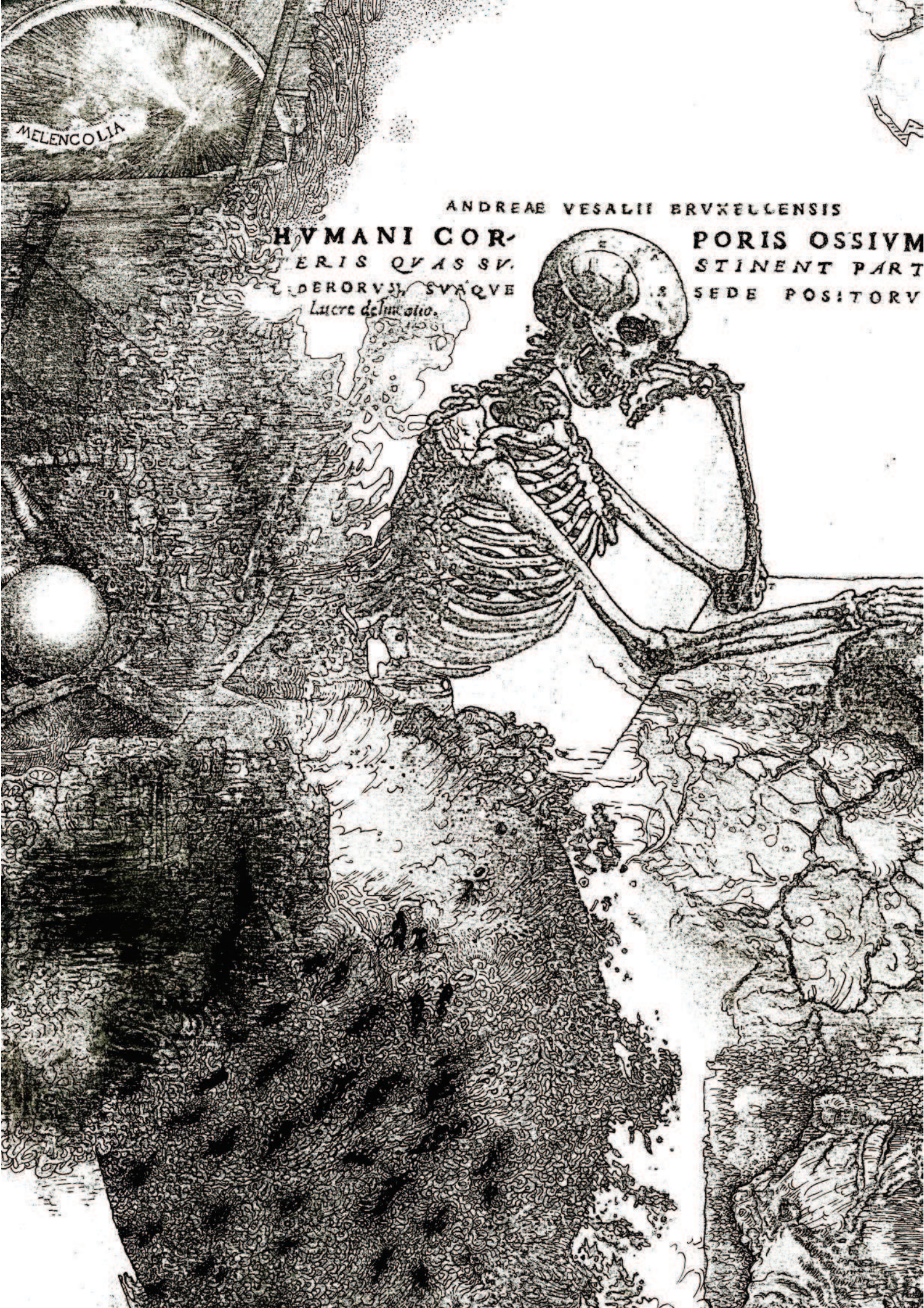
Cette avant-dernière strophe est encore de la main de Michael Weisse. La strophe ajoutée par Luther conclut le poème par une louange adressée au Christ sauveur. Ici encore, à la différence du chant funèbre médiéval et de la prière adressée aux morts, le cantique luthérien s'adresse avant tout à la communauté des vivants et ne cherche plus à établir un dialogue avec l'âme du défunt. La communauté des croyants devient son propre auditoire et destinataire. Loin de conjurer le retour du mort et de prier pour son âme, le chant protestant vise à apaiser ceux qui restent, en leur donnant à méditer pour eux-mêmes sur la mort, la béatitude de l'âme et l'éclat du corps transfiguré. Le cantique ne tisse aucun appel, mais s'achève sur le pas feutré des vivants, laissant les morts dormir en paix. Tandis qu'un profond sommeil enveloppe le corps dans l'attente de la résurrection et mêle ses accents au repos de l'âme bienheureuse, la communauté des fidèles, un temps réunie par la musique et par le chant, s'en retourne silencieusement au labeur quotidien. En tête de cortège, la figure de Marthe, industrielle et active, surgit en filigrane, laissant à la traîne sa cadette rêveuse et contemplative.

MELENCOLIA

ANDREAE VESALII BRUXELLENSIS

HUMANI COR-
PORIS QUAS SV-
PERORVM SVRQVE
Lucreti de sum. alio.

PORIS OSSIVM
STINENT PART
SEDE POSITORV



C AE
IBVS
M ET



CONCLUSION

Métaphores du sommeil de la Renaissance à nos jours

Coda

L'étude des représentations artistiques et des théories du sommeil à la Renaissance nous a permis de mettre au jour la richesse métaphorique du sommeil profond. Le tressage de traditions chrétiennes et païennes auquel donne lieu la Renaissance étoffe et noue entre elles les tensions internes aux visions du sommeil. Dans cette perspective, l'étude des XV^e et XVI^e siècles européens – centrée autour de l'Italie et de la France, avec certaines incursions anglaises, hollandaises et germaniques – s'est révélée fructueuse. Contre l'idée selon laquelle le sommeil profond, sans manifestations oniriques (réelles ou apparentes), constituerait un objet d'étude trivial et vide, insignifiant autant qu'insaisissable, notre hypothèse de départ a permis d'exhumer une pluralité de figures, riches de sens, distinctes et variées. La dimension involontaire et inconsciente du sommeil profond, loin d'en faire un non-objet, retourne ces figures d'endormis en métaphores, plus ou moins claires ou énigmatiques, mais jamais dépourvues d'éloquence.

Dans un premier temps, nous avons fait retour sur l'apport des traditions antiques et médiévales concernant le sommeil (*Chapitre I*). Il s'agissait de comprendre quelles associations morales, sociales et artistiques avaient présidé à l'élaboration d'un portrait complexe et polysémique du sommeil. L'enquête a montré que la variété des figures endormies – humaines, animales, divines ou diaboliques – transmises à la Renaissance se place sous l'emblème de la chute, défaillance de la chair propre au péché, et dessine en creux l'idéal ascétique d'une vigilance maximale. L'imaginaire léthargique se charge alors d'un puissant réseau de colorations négatives : péché, maladie, vice, tristesse, mélancolie, acédie, paresse, oisiveté, pauvreté, ignorance, aveuglement, judaïté (telle que l'idéologie chrétienne en forge l'image), lenteur, âge infantile ou sénescence, hiver, mort, etc. Toutefois, le dédoublement et l'inversion des formes de la vigilance sèment le trouble et l'ambiguïté. Ainsi le lion, figure christique de la veille absolue, dort les yeux ouverts et veille les yeux fermés, manière de dire qu'il ne dort jamais. La différence de la veille et du sommeil n'a plus de prise sur lui. Manière aussi de faire de la veille continue un repos perpétuel. En outre, si Dieu ne dort jamais, le diable veille et rôde toujours. En contrepartie, la valeur métaphorique du sommeil se dédouble et s'inverse. Le « sommeil fécond » et salvateur que représente la mort du Christ s'oppose aux somnolences stériles et même nuisibles des phlegmatiques et des paresseux, que la torpeur liquide et la négligence vicieuse envahissent et accablent.

À partir de cet horizon, nous avons interrogé l'idéal de vigilance que promeuvent les règles monastiques et, dans leur sillage, les règles de vie médicales et éducatives (*Chapitre II*). Une constante s'en dégage, celle de la limitation et de la modération. Le temps de sommeil apparaît strictement corseté par le décompte des heures et l'économie liturgique, propres à la « règle de vie » des moines. Un tel souci se retrouve dans les régimes de vie, les ouvrages de médecine et les écrits d'éducation et de pédiatrie. À chaque fois, il s'agit de résister à la tendance léthargique, car – médecine et morale se mêlent – l'oisiveté est mère de tous les vices. Et si le vieillard comme l'enfant ont particulièrement besoin de dormir, il faut d'autant plus surveiller et régler ce besoin qu'il reflète la menace ou l'approche de la mort.

À la fin du Moyen Âge, le sommeil utopique propre au Pays de Cocagne renverse, non sans humour, ce paradigme ascétique : « plus on y dort, plus on y gagne », comme le formule le fabliau. Contre la rigueur des règles du sommeil, d'autres voix se lèvent, celles de Rabelais et de Montaigne notamment. Dans l'institution des enfants rêvée par l'essayiste, comme dans l'utopie de Thélème, le sommeil obéit à un rythme spontané. Il répond au besoin et au plaisir du repos et fait contrepoint au libre temps de l'étude, créant l'équilibre idéal et organique propre à l'*otium*. À rebours, la *Cité du Soleil* pousse à l'extrême la critique de l'oisiveté et du sommeil. Le goût de l'inversion merveilleuse se retrouve, en revanche, dans la figure d'America, oisive et paradisiaque. Cependant, les récits d'exploration de Vespucci et de Colomb héritent des discours religieux, moraux et médicaux sur le sommeil, et dressent le portrait d'une Amérique paresseuse, cruelle et luxurieuse. En un mot : vouée à l'esclavage. Les charmes de la belle endormie, aux mœurs impies et violentes, en font la proie de l'explorateur conquérant, qui prétend « veiller » sur elle.

Cette première partie offre donc un panorama du sommeil et de ses métaphores, envisagés sous l'angle négatif de la chute. Plus rarement, le sommeil prête son visage à une manière de vivre privilégiant l'*otium*, c'est-à-dire la liberté de l'homme de lettres, prenant le temps d'interrompre l'action pour s'adonner à la contemplation – spirituelle, introspective et créatrice. Loin de s'opposer l'un à l'autre, sommeil et repos entrent alors dans un rapport de complémentarité et de correspondance. C'est dans cette perspective que s'inscrit la seconde partie, consacrée aux figures du repli – celles de Jean lors de la Cène, des apôtres à Gethsémani, de la Nuit et des Esclaves de Michel-Ange. Si leurs figures ne sont pas exemptes d'ombres, pourtant chacune d'elles interroge l'imaginaire de la chute pour l'entamer, le défaire. À chaque fois, le repli du sommeil apparaît comme positivité, présente ou latente. Il donne forme à une promesse spirituelle.

Ainsi, l'abandon johannique constitue une figure individuelle et ecclésiale de l'amour de Dieu, nouant entre elles communion et contemplation (*Chapitre III*). Figure de l'accès au mystère divin, Jean s'endort dans la peinture à partir du Trecento, non sans réveils intempestifs – en particulier chez Léonard de Vinci et ses émules. Paradoxalement, cet endormissement constitue le chiffre même de l'accès au mystère. Abandon délicieux, « entrevision de l'éternité »²³³⁵. Un chiffre pictural, qu'inventent et sédimentent les différentes peintures de la Cène depuis Duccio jusqu'à Tintoret, en passant par Andrea del Castagno et Dürer. Dans les œuvres du « séquestré de Venise », Jean ne sommeille plus sur le sein ou la poitrine du Christ – figure d'inclusion mystique. Mais la somnolence du bien-aimé l'isole du drame et de l'agitation. Et cette solitude léthargique suffit à évoquer le repos secret de la foi véritable.

Après le dernier repas, les apôtres suivent le Christ et s'endorment au Mont des Oliviers (*Chapitre IV*). L'interprétation habituelle de cet endormissement répété en termes de tentation, de faiblesse et de chute, n'épuise pas le sens profond des récits et des peintures qui s'en inspirent. Nombre d'entre elles donnent forme, au contraire, à l'expression de l'*Évangile de Luc* selon laquelle les apôtres s'endorment de tristesse. La mort imminente du Christ apparaît comme la racine psychologique du chagrin et de l'accablement léthargique. Le théâtre des Mystères, les écrits de Thomas More et de l'Arétin viennent souligner cette inflexion mélancolique. Chez Carpaccio, Bellini, Mantegna, Dürer et d'autres, la bile noire – humeur sèche et froide – façonne le paysage aride de Gethsémani, et, avec lui, les corps mêmes des dormeurs pétrifiés. L'endormissement des apôtres, diversifié par les postures du repli – adossé, accoudé, retourné sur le dos ou effondré sur le ventre – manifeste non seulement le péril de paresse, mais parfois également l'affliction et le désespoir. Il y va de la profondeur même de la foi, travaillée par l'épreuve du doute et du chagrin, l'angoisse de l'anéantissement. En ce sens, l'endormissement répété des apôtres ne préfigure pas *stricto sensu* l'abattement léthargique des soldats autour du Tombeau. Si le sommeil surnaturel qui enveloppe ces derniers renvoie superficiellement à la paresse, c'est plus profondément l'ignorance

2335J.-L. Chrétien, « La double hospitalité », dans *Marthe et Marie*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002, p. 25

du paganisme (non le doute du chrétien) qui est alors en jeu. En revanche, ces deux iconographies expriment tour à tour la menace (pour les apôtres) et la conséquence (pour les soldats) d'une mort spirituelle, irréversible et sans rédemption.

C'est à nouveau le deuil qui travaille le repli de la *Nuit* de Michel-Ange, cette fois insomniaque, lasse et languide. Figure de l'inspiration artistique, la *Nuit* s'isole en elle-même et s'ouvre à la « vacance de l'âme » dont parle Marsile Ficin, mouvement spirituel propice au *furor* poétique. Son repli vaut comme retraite, il invite à l'oubli du monde. Cette voie du détachement créateur, les *Captifs* sculptés pour le Tombeau de Jules II en montrent, par leur lutte acharnée ou leur enivrante défaite, toute la difficulté. La métaphore, inspirée par Dante et ses commentateurs, est alors celle de la somnolence adolescente et du réveil de la maturité. Le *non finito* des sculptures fait apparaître en acte le « milieu du chemin de notre vie » – l'aurore de la raison.

À la croisée des chemins, entre vies contemplative et voluptueuse, la troisième partie de notre étude sonde les liens qui unissent Eros et Hypnos. Si « Amour éveille ce qui dort » selon Marsile Ficin, il n'est pas toujours aisé de distinguer entre Vénus céleste et terrestre, sens supérieurs et sens inférieurs, splendeur et fascination (*Chapitre V*). Autrement dit : qu'arrive-t-il lorsque Vénus s'endort ? Les critiques menées par les écrivains et les philosophes, tels Nifo et Patrizi, viennent relayer les subversions tacites auxquelles se livrent certains artistes de la Renaissance, sur le thème des beaux dormeurs et surtout des « belles endormies ». Si la théorie de la fascination et de l'amour bestial passe par l'éclat rougeoyant du regard chez Marsile Ficin, dans la gravure et la peinture maniériste, au contraire, cet éclat dangereux s'étend au corps entier des belles « lascives » aux paupières closes, semant ainsi le trouble dans l'ascension érotique de l'âme. Vivant incarnat, la peau transparente des dormeuses, offertes nues et couchées au regard du spectateur, œuvre au transfert du *spiritus*, cette vapeur subtile de sang injectant la fascination dans l'œil du regardeur.

Ainsi, la fable d'Eros et de Psyché, source d'interprétations allégoriques antiques et médiévales, perd progressivement sa valeur morale et religieuse pour s'enrichir, dans la peinture de Giulio Romano et les gravures maniéristes d'une forte charge érotique, dont la fortune gagne jusqu'aux planches anatomiques (*Chapitre VI*). La question du sommeil rencontre ici celle du genre. Nous avons analysé ce croisement de manière ponctuelle, en interrogeant les menaces érotisées de viol et de castration, telles qu'elles apparaissent en peinture et en gravure – et leur portée esthétique. Dans la mesure où ce dispositif – fondé sur ce que nous avons appelé l'« érotisme léthargique » – propose au spectateur le rôle et le regard intéressés du satyre, l'iconographie des « belles endormies », surprises dans leur sommeil par un voyeur interne ou externe à l'œuvre, donne à réfléchir sur le pouvoir des arts visuels et la nature du regard qu'ils sollicitent. Un regard sensible, capable de goûter les évocations sonores et les charmes tactiles d'une peinture, et de se laisser « fasciner » par une femme dessinée, peinte ou gravée.

La quatrième partie se penche sur la métaphore séculaire du dernier sommeil, renouvelée par de nombreux débats à la Renaissance, artistiques et théologiques notamment. Les figures chrétiennes et païennes de la gémellité nous ont permis de comprendre dans quelle mesure la mince différence picturale, séparant à cette époque la représentation du dormeur de celle du cadavre, pouvait s'avérer riche de sens. Le portrait et la sculpture funéraires explorent les ressources morales d'une métaphore qui apaise l'angoisse de la mort, protège et console ceux qui restent. Cependant, la valeur spirituelle et morale de l'analogie entre en tension avec sa prétention descriptive. Montaigne le souligne, la proximité du sommeil et de la mort ne relève pas seulement de la ressemblance, mais bien davantage d'une épreuve sensible commune, celle du glissement, doux et presque enivrant, dans l'inconscience (*Chapitre VIII*).

Ce conflit au sujet du « dernier sommeil » se retrouve au cœur des enjeux réformistes (*Chapitre VIII*). Ainsi, la métaphore du « sommeil de l'âme » permet à Luther de penser la coupure radicale qui sépare le monde des vivants de celui des morts. Rien ne sert de prier – pour leur salut et le nôtre – ceux qui dorment d'un sommeil total, sans égal ici-bas. Cette notion de sommeil absolu possède la vertu théorique d'une puissante expérience de pensée et la force pratique d'une *catharsis*, visant à rien moins qu'à l'éradication du Purgatoire. Une telle « doctrine », comme l'appellent ses détracteurs, ne fait cependant pas l'unanimité parmi les protestants. Pour Calvin et Zwingli, la vigilance appartient à la définition même de l'âme et parler de sommeil pour caractériser l'intervalle qui sépare la mort individuelle du Jugement dernier relève d'une tacite hérésie – celle des anabaptistes en particulier. Pour ces penseurs, « dormir » n'est qu'un faible mot pour (ne pas) dire l'anéantissement et la mort de l'âme. Si cette métaphore très singulière et polémique ne possède aucun effet remarquable dans l'art de l'époque, en revanche la métaphore plus traditionnelle du « dernier sommeil » porte ses fruits dans les rituels funéraires, le dernier portrait et les cantiques protestants, sur lesquels s'achève notre étude.

Au fil de nos recherches, notre objet s'est déplacé de manière discrète mais significative. L'hypothèse de départ était la suivante : si certaines figures d'endormis – en l'absence même de contenu onirique explicite – semblaient à cette époque si complexes, ambiguës et fécondes, alors les conceptions du sommeil devaient porter la trace de cette richesse – et s'éloigner des « évidences » réductrices sur le sujet. Or, chemin faisant, ces figures – toujours plus abondantes – nous ont paru d'autant plus vives qu'elles possédaient leur propre éloquence, naturellement relayée en amont ou en aval par de multiples discours. Progressivement, c'était moins (ou plus seulement) l'expérience du dormir, les théories et les valeurs associées au phénomène qui nous intéressaient, mais de manière plus précise les idées que les représentations du sommeil avaient pu engendrer dans le champ théorique et, surtout, artistique. La thèse que nous avons soutenue et développée pourrait donc se résumer de la manière suivante : dans l'art renaissant, les figures d'endormis ne se réduisent pas, en l'absence de rêve manifeste, à des corps vides et muets. Au contraire, par leur replis, gestes ou poses, par leurs couleurs comme par leur agencement, par leurs valeurs de contraste et la composition d'ensemble, ces figures constituent la source et le champ d'épanouissement de nombreuses métaphores, négatives et positives, distinctes et variées, non seulement dépositaires d'idées anciennes mais souples et créatrices.

Histoires du sommeil : prolongements

Pour cette raison, notre étude se distingue des récents travaux portant sur l'histoire du sommeil²³³⁶, notamment ceux de Roger Ekirch et de Guillaume Garnier. Ce qui fait toute la richesse de leurs enquêtes, c'est l'intérêt pour le corps endormi, la nature et le rythme du sommeil vécu. Ces historiens s'attachent non seulement à faire l'histoire des conceptions et valeurs du sommeil, mais aussi et surtout celle du quotidien nocturne, des lieux et des objets liés au sommeil²³³⁷, des habitudes et des façons de dormir. Ce souci du corps et du temps nocturne constitue une différence décisive par rapport à notre approche. Si nous avons interrogé les théories et les pratiques du sommeil, c'est toujours dans le but d'éclairer les figures de dormeurs telles qu'elles s'inventent dans la peinture, la gravure ou la sculpture de la Renaissance – privilégiant ainsi les métaphores artistiques auxquelles donne lieu le sommeil, plutôt que le phénomène du dormir pour lui-même.

2336 Nous avons évoqué en introduction les essais historiques et philosophiques portant sur la nuit. Cf. également Dannenfeldt, « Sleep : Theory and Practice in the Late Renaissance », *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences*, 1986, vol. 41, pp. 415-441.

2337 Pour l'histoire de la chambre et de ses multiples usages, cf. Michelle Perrot, *Histoires de chambres*, Paris, Seuil, 2009. Voir également Pascal Dibie, *Ethnologie de la chambre à coucher*, Paris, Métailié, 2000. Et Lawrence Wright, *Warm and Snug : the History of the Bed*, London, The History Press, (1962) 2004.

Dans ses essais, Roger Ekirch²³³⁸ développe la thèse d'un sommeil segmenté, autrefois omniprésent et qui aurait été progressivement perdu à l'époque de l'industrialisation, en raison du travail et de l'éclairage nocturnes notamment. Selon lui, si nos ancêtres s'endormaient à des heures très variables, la plupart se réveillaient après un « premier sommeil » et s'occupaient durant une à deux heures, au milieu de la nuit ou bien à l'aube, avant de se rendormir pour un « second sommeil ». Pendant l'intervalle de « veille » nocturne, certains se livraient à des activités domestiques liées à la surveillance du bétail, aux besoins corporels (ranimer le feu, réchauffer le lit, se soulager, etc.), aux rapports sexuels (meilleure procréation suivie d'une détente du corps, en repos à l'horizontale) au filage et au soin des enfants pour les femmes, etc. D'autres, en revanche, les écrivains et les penseurs en particulier, s'adonnaient aux marches et aux réflexions nocturnes, à l'écriture de journaux intimes, à la méditation et à l'interprétation des rêves, etc. D'autres encore profitaient de l'obscurité pour se livrer à de menus larcins, voire au brigandage ou au meurtre²³³⁹.

Dans sa *Généalogie des dieux païens*, Boccace s'inspire de Macrobe et « découpe » symboliquement la nuit en sept parties. S'agit-il pour autant d'un document en faveur du sommeil segmenté ? La première heure est celle, ambiguë par excellence, du « Crépuscule », « entre chien et loup », et Boccace la déclare inutile au repos. La seconde nous plonge dans l'obscurité et porte le nom de « Brandon de feu », à cause des torches allumées qui la caractérisent. Elle non plus n'est pas « convenable au repos ». « Le tiers temps » survient « quand la nuit est épaisse ». On l'appelle « Nuit concubine », car ce temps nous invite à nous coucher ensemble, sans doute pour de fécondes étreintes. « Hors saison », la quatrième période marque un temps stérile, sans « aucune œuvre à faire ». La cinquième est nommée « Coq chantant » et dure du milieu de la nuit au point du jour, pendant que les coqs chantent précisément. La sixième est appelée « Silence », car à l'approche du jour le monde entier semble se taire et permettre un repos parfait. Le septième temps est marqué par le « Point du jour », c'est l'heure à laquelle « les sages se lèvent pour besogner », aussi n'est-il pas convenable de dormir pendant ce temps. Parmi les sept phases de la Nuit, Boccace isole ainsi les « quatre roues du char » nocturne, c'est-à-dire les quatre temps propices et convenables au sommeil. Enfin, il met en garde son lecteur contre l'obscurité de la Nuit, couvrant de son manteau voleurs et criminels²³⁴⁰. Sans recommander précisément la segmentation du sommeil (c'est-à-dire un intervalle actif entre deux sommeils), l'écrivain valorise une « courte nuit », dont le repos, encadré de « vigiles », révèle plusieurs visages : successivement fécond, puis stérile, sonore et silencieux.

Pour Guillaume Garnier, si l'hypothèse du sommeil segmenté paraît séduisante, la nature hétérogène et parcellaire des archives historiques ne permet pas de la confirmer et de l'étendre à l'Occident chrétien de l'époque préindustrielle, comme le fait Ekirch²³⁴¹. En effet, l'usage de l'expression « premier sommeil » n'est pas toujours suivi par l'évocation du « second » et, surtout, cet usage n'indique en rien qu'il y ait un intervalle actif au cœur de la nuit. Bien souvent, les termes servent à marquer temporellement le début et la fin du sommeil nocturne, sans nous en dire davantage. En outre, la voie tracée par Ekirch vise de manière plus profonde à critiquer l'impératif

2338A. Roger Ekirch, *At Day's Close, Night in times past*, New York, Norton & Company, 2005. A. Roger Ekirch, « Sleep We Have Lost : Pre-industrial Slumber in the British Isles », *The American Historical Review*, v. 106, 2001, pp. 343-386.

2339 Ici, le caractère systématique de la thèse paraît contradictoire. En effet, si certains se levaient en pleine nuit pour commettre des crimes en profitant de la nuit noire et du sommeil de leurs victimes, cela tend à prouver, au contraire, que la coutume était davantage au sommeil continu. Ni Ekirch, ni Garnier (pourtant critique au sujet de la thèse de son prédécesseur) ne font pourtant valoir cet argument.

2340 Jehan Boccace, *De la généalogie des dieux*, traduction française anonyme, Paris, Antoine Vêrard, 1498-1499, feuillet 22r.

2341 Cf. Guillaume Garnier, *L'Oubli des peines. Une histoire du sommeil (1700-1850)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013, pp. 331-338. L'auteur conclut en révisant à la baisse la thèse d'Ekirch : « Se juxtaposent donc grossièrement deux usages : ne pas se coucher dès les premières heures nocturnes, ce qui ne permet pas de se construire un sommeil segmenté; ou bien suivre le rythme circadien et donc vraisemblablement connaître une période de "dorveille". » (Garnier, *op. cit.*, p. 338).

moderne du sommeil continu, en faisant valoir des correspondances ponctuelles, en termes de séquences de sommeil et de veille nocturne, entre les sociétés « primitives » et l'âge préindustriel. Certaines expérimentations scientifiques récentes corroboreraient l'idée d'une alliance *naturelle* entre l'obscurité nocturne et la segmentation du sommeil, en dépit des habitudes contemporaines. Ekirch le répète, cette alliance se retrouve notamment chez certains animaux. Autrement dit, nous serions aujourd'hui des dormeurs dénaturés. En outre, la perte du rythme séquentiel du sommeil irait de pair avec un appauvrissement spirituel, Ekirch mettant en avant le travail de méditation nocturne et d'interprétation onirique dont les influences se mesureraient à l'échelle de la communauté sociale. L'intervalle nocturne de la veille entre deux sommeils mériterait ainsi le nom de « dorveille » puisqu'elle donnerait lieu à un état de conscience particulier, entre éveil et sommeil, rêve et réalité. Cet état liminal et ses possibles vertus spirituelles constituent l'enjeu tacite de la thèse d'Ekirch. À bien des égards, celle-ci nous paraît donc à la fois critiquable, stimulante et enrichissante par rapport à l'approche que nous avons soutenu, puisqu'elle revient à faire du sommeil segmenté le vestige d'un style de vie et, tacitement, la figure nostalgique (voire idéologique) d'une « nature » profonde et spirituelle, aujourd'hui perdue.

Le travail mené par Guillaume Garnier pour la période allant de 1700 à 1850 permet également de prolonger et de compléter celui que nous avons mené, pour la période antérieure et sur un autre plan. En effet, son « histoire du sommeil » remet en cause l'évidence selon laquelle l'Histoire serait celle des hommes éveillés, au double sens du génitif objectif et subjectif : un récit constitué *par et au sujet* des hommes éveillés. Pour ce faire, Garnier met au jour la culture du sommeil propre à cette époque, à travers l'étude des théories médicales et philosophiques, mais aussi celle des lieux d'accueil, du mobilier et des accessoires, des us et coutumes du corps endormi, des vêtements et des manières de dormir, etc. – autant de caractéristiques liées aux temps et aux mœurs, aux distinctions sociales et régionales, au genre et à l'âge.

Si la perspective historique, phénoménale et culturelle choisie par l'auteur, s'éloigne de notre propos, elle le complète également et montre des lignes de continuité, notamment pour ce qui est des communautés monastiques et des écoles, où le sommeil fait l'objet de règlements et de limitations pérennes. En revanche, bien qu'il n'en fasse pas un objet central de son étude, l'historien souligne l'une des dimensions métaphoriques les plus durables du sommeil, à travers le titre même de son ouvrage : « L'Oubli des peines ». L'idée du sommeil du juste et celle du repos mérité (après une journée de labeur) viennent jalonner l'essai, mais ne donnent pas lieu à une étude nourrie du sens, des valeurs et des figures que recèle l'expression. Utilisée de manière purement évocatrice semble-t-il, la formule en vient pourtant à qualifier en profondeur les manières de concevoir et de pratiquer le sommeil, envisagé comme délivrance et bienfait, à une époque où l'alternance de la veille et du sommeil demeure encore profondément liée à celle du jour et de la nuit.

L'ouvrage récent de Jonathan Crary, *24/7 Le capitalisme à l'assaut du sommeil*, se confronte directement à la question du bouleversement technologique du temps et de la qualité de sommeil, induit non seulement par l'âge industriel et électrique, mais aussi par le développement des médias et d'internet. L'auteur met l'accent sur la réduction et l'altération du sommeil dans les sociétés capitalistes : « l'adulte américain moyen dort aujourd'hui environ six heures et demie par nuit, soit une érosion importante par rapport à la génération précédente, qui dormait en moyenne huit heures, sans parler du début du XX^e siècle où – même si cela paraît invraisemblable – cette durée était de dix heures »²³⁴². Et l'auteur ajoute qu'au « milieu du XX^e siècle, le vieil adage selon lequel "nous passons le tiers de notre vie à dormir" semblait doté d'une certitude axiomatique – certitude qui ne cesse d'être remise en question »²³⁴³.

2342 Jonathan Crary, *24/7 Le capitalisme à l'assaut du sommeil*, traduit de l'anglais par Grégoire Chamayou, Paris, La Découverte, 2014, p. 20-21.

2343 *Ibid.*

Dans cette perspective, l'idéal de vigilance autrefois lié à l'ascétisme religieux et philosophique prend désormais la forme appauvrie d'un « mode veille » perpétuel – ni sommeil, ni éveil véritables. En effet, comme le souligne Crary, « il existe une expression apparemment anodine mais très répandue pour désigner l'état d'une machine : le "mode veille" [*sleep mode*]. Cette idée d'un appareil placé dans un état de disponibilité à basse intensité tend aussi à redéfinir le sens du sommeil comme un simple état d'opérationnalité et d'accessibilité différées ou réduites. La logique *on/off* est dépassée : rien n'est plus désormais fondamentalement *off* – il n'y a plus d'état de repos effectif »²³⁴⁴. L'auteur en veut pour preuve la nature continue des dispositifs de communication actuels, qu'il s'agisse d'internet en général, de la télévision, du téléphone ou des réseaux sociaux. Tout fonctionne selon un flux potentiel et sans faille de données, d'informations et de mises en spectacle. Ainsi, le sommeil constituerait de nos jours à la fois l'ultime barrage, biologique et culturel, contre l'assaut du capitalisme et l'enjeu principal d'une « économie de l'attention » en pleine croissance. Cette économie visant à capter, traverser et tracer la présence et l'orientation de l'attention ne se fonde plus tant sur le modèle du sujet-consommateur que sur celui du sujet-spectateur, à la fois distrait et fasciné par la multiplicité des réseaux de communication et d'échange virtuels *non stop* qui s'offrent à lui.

De manière critique et mesurée, l'auteur revient sur l'histoire de ce changement anthropologique, dont les effets se font sentir dans la valorisation actuelle de l'individu toujours performant²³⁴⁵, en prise (réelle ou virtuelle) immédiate sur le monde, impatient et « hyper-connecté ». Ainsi le sommeil, loin d'être continu comme le soutient Ekirch, menace aujourd'hui de se morceler et de se dissoudre, cédant la place aux « épidémies » d'insomnie, aux *ersatz* et aux adjuvants soporifiques, fabriqués en masse par l'industrie pharmaceutique. Plus profondément, si l'auteur fait du sommeil l'emblème d'une résistance, c'est qu'il envisage la notion de manière à la fois littérale et figurée.

À travers l'atrophie et la confusion du sommeil, c'est notre rapport au temps dans son ensemble qui se trouve bouleversé, déréglé. « Des milliards de dollars sont engloutis chaque année dans des recherches pour savoir comment réduire le temps de décision, comment éliminer le temps superflu de la réflexion et de la contemplation. Telle est la forme du progrès contemporain – celle d'une capture inlassable et d'un contrôle incessant du temps et de l'expérience »²³⁴⁶. Dans cette perspective, les phénomènes de lenteur, les états d'immobilité et de repos, comme les vertus de concentration et de patience, semblent destitués. Toute expérience menée sur le long terme, dépourvue de visibilité immédiate, d'aspect spectaculaire ou des marques extérieures du succès, se trouve dévaluée. Au fil de son analyse, Crary interprète certaines œuvres artistiques qui viennent étoffer son analyse critique : *Éloge de l'amour* de Jean-Luc Godard (2001), *Les Filatures de coton d'Arkwright la nuit* du peintre britannique Joseph Wright of Derby (1782), *La Jetée* de Chris Marker (1962), *Psychose* de Hitchcock (1960), etc. Manifeste implicite en faveur du sommeil et des figures « inactuelles » qui lui sont liées, l'essai de Crary entre en résonance avec les recherches que nous avons menées au sujet des figures d'endormis dans l'art de la Renaissance.

Mais il convient, ici encore, de le souligner : notre intérêt pour les figures artistiques et les métaphores qu'engendre le sommeil doit beaucoup aux travaux de Michel Covin et de Maria Ruvoldt, comme nous l'avons remarqué en introduction. En effet, c'est au premier qu'il revient d'avoir fait du sommeil profond et sans rêves un objet d'étude historique et philosophique à part

2344 J. Crary, *op. cit.*, p. 23.

2345 Sur le sujet et en complément de l'analyse de fond menée par Crary, voir l'essai critique (plus abstrait) de Byung Chul Han, *La Société de la fatigue* (2010), traduit de l'allemand par Julie Stroz, Paris, Circé, 2014. L'auteur envisage la question de la dépression comme mal du XXI^e siècle et celle de la fatigue au double sens d'usure intérieure, liée au narcissisme destructeur de la performance (source de la dépression), et d'abandon régénérateur, à la suite d'une action commune et débouchant sur un état de perception à la fois étreint et aiguë. Cf. Peter Handke, *Essai sur la fatigue*, traduit de l'allemand par Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, Gallimard, 1991.

2346 J. Crary, *op. cit.*, p. 52.

entière, en proposant une enquête généalogique sur la dévalorisation du sommeil, ses origines et ses évolutions multiples dans la pensée, l'imaginaire et l'art de l'Occident chrétien. Toutefois, si Covin a fait apparaître certaines des valeurs négatives associées au sommeil, il ne s'est pas intéressé directement aux métaphores que la figure du dormeur avait pu engendrer, le sommeil profond exprimant alors plus et autre chose que lui-même, et permettant de donner forme à certaines idées difficiles (voire impossible) à représenter directement, tels l'abandon mystique, le secret de la foi, le poids de la tristesse, l'inspiration artistique, l'oubli métaphysique, l'attraction érotique, l'immortalité de l'âme, etc. Sur cette voie, nous avons trouvé dans l'ouvrage de Maria Ruvoldt – *The Italian Renaissance Imagery of Inspiration, Metaphors of Sex, Sleep, and Dreams* – un précieux allié. C'est l'inspiration qui constitue l'objet central de son enquête, les idées de fureur, de génie et de création artistique constituant leurs métaphores dans les figures érotiques, léthargiques et oniriques de la Renaissance italienne. À l'inverse, nous avons pris pour objet le sommeil et ses figures, comme sources et vecteurs de métaphores plurielles et distinctes dans l'art renaissant. La méthode et l'enjeu de notre travail s'inscrivent dans une sorte de « symétrie inversée » par rapport à son étude, mais les questions et les intérêts se croisent et se répondent.

L'opacité du sommeil profond – état d'inconscience temporaire, repli du corps, forme de vacuité, secret du dormeur pour lui-même et pour autrui – fait de la figure endormie un message scellé, capable d'évoquer avec finesse une pluralité d'états léthargiques et, à travers eux, certaines idées particulièrement fortes et distinctes. Les métaphores du sommeil que nous avons cherché à mettre au jour, pour l'époque de la Renaissance, appartiennent bien, en ce sens, au champ des « métaphores absolues » tel que le définit Hans Blumenberg. Elles plongent leurs racines dans l'existence humaine et puisent leur force dans le caractère insoluble des « grandes questions » qui les engendrent et qui ont, en sous-main, rythmé notre étude : comment bien vivre et selon quelle règle ? Comment se rapporter à Dieu, quelle est notre origine et quelle est notre fin ? Qu'est-ce que l'amour et comment faut-il aimer ? Qu'est-ce que la mort et comment lui faire face ? À chacune de ces questions fondamentales, le sommeil donne forme, à travers autant de figures singulières, dans l'art de la Renaissance.

Quelques figures d'endormis dans l'art moderne et contemporain

Cette force métaphorique du sommeil, capable de donner corps aux idées, ne perd pas en intensité dans l'art moderne et contemporain. Et nous voudrions, en guise d'ouverture, suggérer quelques pistes et jeter certains ponts.

La photographie humaniste d'Henri Cartier-Bresson et de Robert Frank met en lumière les figures du quotidien : visages singuliers, scènes mineures, gestes apparemment insignifiants, pris sur le vif. Les corps d'individus endormis, doublement inconscients de la présence du photographe, sont surpris au naturel. C'est le cas notamment pour ces dormeurs que Cartier-Bresson photographie, le corps abandonné sur l'herbe dans un geste étonnamment gracieux (ill. 523) ou bien effondré sur le dos contre la pierre d'une ruelle pavée (ill. 524)²³⁴⁷. D'autres siestes, celles des femmes et des enfants notamment, possèdent plus de douceur et de légèreté dans l'œuvre du photographe. La sieste du travailleur noir à Marseille (1932) et celle du mexicain dans la rue (1934) suggèrent au contraire l'idée d'un labeur harassant ou d'une vie d'errance en marge de l'ordre social. « Oubli des peines », leur repos semble avoir été volé au temps de travail diurne, arraché à l'espace de l'agitation urbaine – un temps de fatigues et de servitudes. Au Moyen Âge et à la Renaissance, les figures de travailleurs endormis pendant le jour renvoient généralement à un sommeil excessif. Elles évoquent paresse, négligence, oisiveté. C'est le cas de la fileuse délaissant son ouvrage (ill. 29-

2347 Cf. le catalogue de l'exposition de la Fondation Cartier-Bresson (2012) sur cette série mexicaine : Clément Chéroux et Agnès Sire (dir.), *Henri Cartier-Bresson, Paul Strand : Mexique 1932-1934*, Göttingen, Steidl, 2012.

31a), du paysan endormi près de sa charrue (ill. 28), du moine assoupi bien au chaud (ill. 2 & ill. 35). De manière plus ambiguë, le Pays de Cocagne met en scène le fantasme d'une oisiveté magiquement pourvue des fruits du travail et cependant pervertie par l'abondance (ill. 130). Nous avons également évoqué, à travers l'Angleterre dystopique de Thomas More, le passage vers la figure du mendiant fainéant. Mère de tous les vices, l'oisiveté engendre finalement misère et désordre social.

Un abîme sépare pourtant ces deux groupes d'images, sans que la différence ne tienne seulement au changement de médium. Si les connotations morales semblent avoir disparu dans les photographies des années trente, cela ne signifie pas pour autant qu'elles présentent une réalité brute, littérale et dépourvue de polysémie comme de métaphores. Au contraire, le point de vue du photographe entre en jeu : il invite à l'empathie. Nous approchons, avec l'objectif, ces corps que le sommeil diurne, l'abandon (ill. 523) ou la fragilité (ill. 524) isolent et séparent de la communauté citadine, active, efficace. L'ordre social et politique est implicitement mis en cause. Nous sommes bien loin du mythe de la misère coupable et des gravures de Philippe Galle (ill. 32a & b), articulant la confrontation entre les travailleurs que la vertu enrichit et l'oisif endormi, mendiant bientôt son pain, le corps vêtu de guenilles. Lorsqu'un passant traverse le champ de l'objectif, sa présence muette²³⁴⁸ ou son expression de pitié soucieuse offrent au spectateur leurs miroirs affectifs²³⁴⁹.

Dans la série de Robert Frank, *Les Américains*, les dormeurs de *Public Park* et de *Coney Island* font apparaître ainsi l'envers du décor : une Amérique pauvre et déclassée, mais nullement paresseuse – loin des clichés du rêve américain. Il ne s'agit pas non plus de portraits (aucun nom propre en titre ou en légende, ni visage distinct). « Public Park » et « 4 Juillet » indiquent sobrement l'espace et le temps d'un sommeil qui s'inscrit aux marges de la rumeur urbaine et des célébrations du pays de la liberté, de la richesse et de la réussite individuelles. Le repos au pied d'un arbre ou sur une plage, à plat ventre ou en position fœtale, offre son refuge aux déshérités du rêve américain.

Dans un tout autre contexte, le sculpteur Henry Moore a réalisé pendant les bombardements de Londres à l'automne 1940 une série de dessins particulièrement saisissants, représentant les citadins endormis ou recroquevillés à l'intérieur des tunnels du métro. Le traitement dense et mélangé des matières – crayon, aquarelle, encre, craie – fait surgir des silhouettes blanchâtres, fantomatiques et larvaires, hors de la « nuit » diffuse du souterrain (ill. 528-532). L'alignement des corps, étendus dans l'obscurité, confère à la « perspective du refuge métropolitain » l'allure inquiétante d'un profond charnier (ill. 530). En revanche, les *Dormeurs rose et vert* (ill. 529) prennent vie grâce au jeu des couleurs et à l'ondulation qui les parcourt. Si le dessin des visages se fait ici plus distinct, les formes des corps se confondent entre elles, parmi la couverture et la grisaille du mur.

La série des *Shelter Drawings* fait surgir le paradoxe inhérent à l'existence survivante : crépusculaire, comme « ensevelie » dans l'ombre de la mort, elle reste simultanément protégée dans le ventre du métro, à l'état embryonnaire. Le tissu mouvant des couvertures, aux reflets verts, jaunes, bleus, cascade et ruisselle parmi les corps endormis, rendus soudain vibrants et fluides. Grisaille émaillée de halos, un voile somnifère enveloppe les silhouettes indistinctes, groupées et repliées, d'une communauté londonienne unie dans l'épreuve et l'attente. Le sommeil des survivants dans le ventre de la ville ne vaut plus comme répit solitaire ni comme signe de marginalité, au contraire. L'artiste, « qui aimait dessiner ou sculpter des femmes allongées, [...] représente des corps indistincts, dans une situation réelle et trop concrète, pleine d'émotion et de tragique », il « se penche sur l'anonymat de ses concitoyens et sur l'extrême solidarité dont ils font preuve »²³⁵⁰.

2348 L'on aperçoit les pieds croisés d'un voisin, dans l'embrasure d'une porte, sur la photographie mexicaine (ill.) Et le dormeur marseillais, avec son costume de travail et sa casquette, fait contrepoint au promeneur élégant, négligemment accoudé dans l'herbe et contemplant le paysage hors-champ (ill.).

2349 Variation moderne sur la figure de l'adomniteur, chère à Alberti.

2350 Patrick Le Nouëne, « Des usages du dessin par Henry Moore », dans : Richard Calvocoressi & Dominique

Dans cette série marquée par les blessures de la guerre, tout symbolisme spirituel et religieux semble absent. Et pourtant, la métaphore du sommeil comme repli minéral, dont nous avons étudié les figures dans l'art médiéval et renaissant, transparaît dans la composition des corps et le traitement chromatique. À la fois sépulcre et chrysalide, le métro souterrain intègre dans sa matière opaque – onde et bitume – les corps las des réfugiés. Le tunnel prend l'aspect d'une étrange caverne organique, à l'ossature apparente. Boyau terrestre ou ventre obscur du Léviathan. La correspondance du sommeil des réfugiés avec le règne minéral du souterrain fait ressurgir l'image d'une épreuve à la fois physique et spirituelle, entre l'inerte et l'organique – pierre, béton, os. Le sommeil pétrifie les londoniens dans une forme de vie diminuée, proche de la mort. Et pourtant, ce maintien de la vie, en gésine dans les soubassements de la ville, au sein de la matière inanimée, nourrit des promesses de réveil et résistance. En filigrane, un tel sommeil devient figure de lenteur et de patiente métamorphose.

Loin des torpeurs minérales, la fortune artistique des « belles endormies » se révèle extrêmement riche et longue jusqu'à nos jours. Impossible ici de faire droit à l'ensemble de cette tradition. En revanche, nous pouvons proposer ici quelques remarques sur un élément significatif, bien qu'apparemment plus ténu. Dans les œuvres que nous avons étudiées, en effet, nous avons plusieurs fois remarqué et interrogé l'ombre, voire l'occultation, qui entourait le visage de Vénus endormie. Il convient donc d'interroger la figure inspiratrice de l'endormi(e) en prenant pour fil directeur l'intérêt renouvelé pour son visage dans l'art moderne et contemporain.

Manifeste artistique, la *Muse endormie* de Brancusi (ill. 533) adopte la forme emblématique de la nymphe alanguie, source de désir et d'inspiration créatrice. Loin de présenter, de manière traditionnelle, le corps harmonieux, voire voluptueux, de sa muse (ou même seulement son buste), Brancusi innove en sculptant l'amande lisse d'une tête coupée, légèrement creusée au contour des lèvres et patinée sur les sillons de la chevelure – volume ovoïde, délicatement pincé par l'arrête du nez et l'arc des sourcils. Une trace arrondie suffit à clore chaque paupière. Le visage coupé du reste du corps prend l'aspect d'un masque épuré, « abstrait ».

Man Ray prolonge cette analogie dans *Noire et blanche* (ill. 534). La muse de chair, Kiki de Montparnasse, fait pendant au masque africain, sources jumelles d'inspiration. Le visage maquillé, cheveux brillants et lisses, de l'égypte vient curieusement répondre aux formes géométriques et aux subtiles proportions du masque Baoulé – contre-modèle « primitif » cher aux avant-gardes, surréalistes notamment. Par son cadrage et sa composition, la photographie de Man Ray cite implicitement l'œuvre de Brancusi. Le buste flou (mis à part la main) disparaît derrière le rebord d'une table, redoublant le seuil de l'image.

Dans l'une de ses *Allegories of Beauty*, Sam Samore cite à son retour ces deux précédents fameux (ill. 535). Au cadrage resserré s'ajoutent le choix d'une lumière douce, l'étirement de la composition en longueur et l'important agrandissement du format. Ces modifications esthétisantes font du visage endormi un réseau d'ombre et de lumières, de lignes floues et de courbes douces : un paysage intérieur que le grain du tirage rend presque immatériel, une mince surface composée d'un dépôt de poussières.

D'autres artistes choisissent au contraire de varier les genres et d'introduire un jeu d'attente déçue dans cette métaphore léthargique de l'inspiration. C'est le cas de *Sleep* (ill. 536), le premier film expérimental de Warhol. Contrairement à ce que pourraient laisser penser les premières minutes, il ne s'agit pas d'un plan séquence, enregistrant en continu un sommeil réel quelconque. Warhol enregistre seulement quatre heures qu'il met ensuite en boucle lors du montage. Les prises de vue variées morcellent le corps endormi en bouts de ventre, coude, genou, visage, cou, dos,

Viéville (dir.), *Henry Moore, L'atelier*, catalogue de l'exposition du Musée Rodin / Hazan, Paris, 2010, p. 27.

fesses, etc. « Le film a été tourné en noir et blanc, sans bande son, à la vitesse moyenne d'un film sonore (24 images par seconde), mais projeté à la vitesse d'un film muet (16 images par seconde), ce qui accroît l'artifice d'ensemble et « signifie, en outre, qu'il ne s'agit pas seulement d'un film de six heures montrant quelqu'un en train de dormir, mais d'un film de six heures montrant quelqu'un dormir au ralenti »²³⁵¹. Le film ne se réduit donc pas à la saisie documentaire d'un acte quotidien, ni même à la sauvegarde d'une expérience en voie de disparition. Warhol travaille au contraire le temps du sommeil, le dilate et fait apparaître la vie immobile et silencieuse d'un corps nu, offert au regard dans un repos paisible. Un corps qu'il fractionne et dont il fait le tour, rendant égales entre elles plusieurs zones de l'épiderme, plus ou moins reconnaissables, étirées en surfaces lumineuses. Ici encore, il faut le souligner, le dormeur joue bien son rôle de muse, au double sens littéral et figuré, puisqu'il s'agit d'un individu réel, le poète John Giorno, amant de Warhol²³⁵², et en même temps d'un acteur dont la performance passive rejoue tacitement le repos des nymphes alanguies, figures d'inspiration. Ainsi le cadrage, resserré autour du visage et coupé en-dessous du menton, vient trancher la tête du poète pour en faire la *Muse endormie* de Warhol²³⁵³, figure et figurant d'une inspiration muette, mise en suspens à travers l'alentissement et la fragmentation de l'image cinématographique.

L'installation de Bill Viola, *Threshold* [« Seuil »] (ill. 537), cultive à son tour une forme de déception par rapport aux figures anciennes du sommeil et de l'inspiration. Sur un mur, défile en flux continu la suite des actualités mondiales, liste éphémère d'événements sans liens et muets, égrenés par une lumière crue qu'interrompt la ligne obscure d'une porte entrebâillée. Le titre et l'agencement de l'installation inviteraient-ils à franchir le seuil de cette réalité médiatique et superficielle pour accéder à un autre monde, plus profond ? Pourtant, le spectateur qui s'aventure dans la pièce noire ne découvre pour toute révélation que le sommeil ordinaire de trois inconnus, sans grâce ni beauté particulière, d'âge et de sexe différents, filmés en continu et dont les images bleutées se projettent en grand format sur les murs de la pièce. Dans la pénombre, l'on entend leurs respirations mêlées, régulières. Seuils de la vie onirique ou bien de la vie « tout court » ? Leurs visages nous placent dans l'attente d'une réponse qui ne vient pas. Mieux, ils ne deviennent sources d'inspiration que pour celui qui cherche à franchir en lui-même le seuil matériel de la pièce. Alors l'obscurité de la pièce, l'immobilité relative, l'absorption intérieure et le souffle calme des dormeurs instaurent leur apaisement et nous détachent, hors du flot électronique de données impersonnelles, laissé derrière la porte avec l'écran lumineux. Un tel sommeil invite au repos intérieur, à l'exercice de la méditation.

Plus encore que chez Brancusi et Man Ray, la figure du masque se confond avec celle du dormeur dans l'autoportrait hors-mesure de Ron Mueck, précisément intitulé *Mask II* (ill. 538). Caractéristique du style de l'artiste, le changement d'échelle modifie la perception d'un visage dont le volume quadruplé (voire quintuplé), permet de détailler les pores de la peau et transforme quelques rides striant le front en un plissement de chair informe, dérangeant et presque monstrueux. La citation de Brancusi semble d'autant plus évidente que le cou a été tronqué et le visage posé contre la joue sur le socle. Pourtant, loin de produire un effet d'abstraction épuré – manière d'extraire la quintessence de la muse – Ron Mueck accentue l'incarnation du visage dont il produit le simulacre : son propre double à la tête tranchée. L'affaissement de la joue, la pesanteur des plis, la bouche entrouverte, la barbe de trois jours et les cernes marquées déplacent subtilement le « sommeil de l'artiste » hors du champ de l'inspiration spirituelle pour n'en montrer que la prose et

2351 Edward Willet, *Andy Warhol, "everyone will be famous for 15 minutes"*, Berkeley Heights, NJ : Enslow Publishers, 2011, p. 64. Nous traduisons ces deux passages.

2352 Giorno incarne donc à la fois la muse, le modèle et le poète inspiré.

2353 À quelques différences près. Le profil relevé, Giorno dort sur le dos et non sur le côté, comme la muse de Brancusi, appuyée sur la joue. Il ne présente pas l'ensemble de son visage, mais un fragment de trois-quart, dont seul le profil droit est pleinement éclairé. La différence semble purement accidentelle et anecdotique, mais demanderait à être davantage interrogée, dans la mesure où le sens de la figure s'en trouve également modifié.

la part vacante, celles d'un visage usé, fatigué, profondément endormi. L'effet de réel est tel que le spectateur devine la trace du socle-oreiller, formant une empreinte presque comique sur la joue du dormeur, dont il entend le souffle lent et rythmé. Or l'approche détaillée de l'œuvre possède sa propre logique déceptive, qui redouble en quelque sorte celle infligée au thème de l'inspiration. En variant les points de vue, le spectateur qui tourne autour de la tête s'aperçoit non sans étonnement qu'en dépit de son extrême effet de matérialité, le visage entièrement creusé n'est qu'un leurre, un « masque ». Faut-il en conclure au caractère illusoire et factice de ce que nous nommons réalité ? Ce passage surprenant du plein au vide, du visage énorme et saturé de détails à la vacuité du masque, bouleverse nos repères sensibles, sans pour autant faire appel à « cette étoffe sur laquelle naissent les rêves »²³⁵⁴. Nulle vacance de l'âme dans ce profond sommeil qui « vide » littéralement la tête et fait disparaître l'inspiration géniale avec le songe enthousiaste. L'autoportrait de l'artiste en « muse [pesamment] endormie » tourne à la Vanité – une vanité inversée, à laquelle manque le crâne et dont il ne reste que la peau.

Un évidemment analogue, mais plus radical encore, travaille l'œuvre de Felix Gonzalez-Torres, *Untitled*, réalisée en 1991 (ill. 541). Du corps ou des corps endormis, il ne reste, dans cette immense photographie installée sur un panneau publicitaire au cœur de Manhattan, pas même une tête ou la surface d'un visage, mais seulement des traces profondément imprimées dans chaque oreiller, quelques ondulations et un amoncellement de pliures dans les draps d'un lit encore défait. Quelques ombres sur une blancheur immaculée. En faisant d'un lit, objet intime par excellence, une vaste image publique et publicitaire, l'artiste n'interroge pas seulement le cloisonnement des espaces urbains et privés. Il place une image familière mais vide dans un cadre voué au marketing, c'est-à-dire à la saturation des valeurs et du sens des images, et donne ainsi à la disparition du corps endormi une dimension d'inquiétante étrangeté, quelque chose d'*unheimlich*. Plus rien à vendre ou à désirer dans cette « anti-pub », pas même la beauté ou le confort d'un lit banal, « sans qualités »²³⁵⁵. En effet, ce dernier n'invite ni au repos imaginaire, ni à l'évocation sensuelle mais à l'observation étonnée des lourdes traces de têtes, à la gêne et à l'interrogation face au vide – béance troublante au centre de l'affiche. Qui a dormi dans ce lit ? De quel genre de couple et de quelle « disparition » s'agit-il ? Au début des années 90, l'épidémie de sida fait rage et suscite de nombreuses polémiques. Elle emporte le compagnon de l'artiste. Dans un tel contexte, impossible de ne pas voir dans ce lit désert, où gisent les empreintes de deux corps endormis, un avis de décès à la fois sobre et colossal, infime et tragique.

Et pourtant, l'artiste ne montre en un sens qu'un simple lit défait. Un lit blanc ordinaire, qu'il déplace, agrandit et verticalise. Attardons-nous un instant sur ce lit vide, ces empreintes de corps et ce drap blanc qui se retire au-dessus des toits, prêt à tomber dans la rue. Les caractéristiques de la blancheur, des empreintes de corps et de pliures désordonnées ne sont pas anodines, loin s'en faut. Elles renvoient le drap à sa fonction de linceul²³⁵⁶ et participent à la métamorphose de la photo d'un objet banal et privé en portrait funéraire. La photographie de Felix Gonzalez-Torres prend un relief particulier lorsqu'on la compare aux œuvres funéraires dans lequel le drapé joue un rôle de premier ordre. C'est le cas du *Christ voilé* de Giuseppe Sanmartino (ill. 539) et du dernier portrait de Camille peint par Claude Monet, son époux (ill. 540). Il peut sembler aventureux de comparer des

2354 William Shakespeare, *La Tempête*, IV, 1 : « We are such stuff/ As dreams are made on, and our little life/ Is rounded with a sleep ». Vers bien connu, que nous traduisons ainsi : « Nous sommes taillés dans cette étoffe sur laquelle naissent les rêves, et notre vie minuscule est cernée d'un sommeil ».

2355 En cela, l'œuvre diffère radicalement des aquarelles aux teintes douces et chaudes que Delacroix consacre aux lits défaits, apparition matinale, légère et moelleuse (ill.) ou bien désordre d'un lit d'étudiant, encore empreint d'ardeur amoureuse. Comme le précise Hélène Grollemund, « plusieurs études d'intérieur, de la jeunesse de Delacroix, témoignent de la même délicatesse dans l'utilisation de l'aquarelle, qui, ici, suggère avec sensualité le corps qui reposait sur le lit ». *Delacroix en héritage, Autour de la collection Moreau-Nélaton*, sous la direction de Dominique de Font-Réaulx, Paris, Éd. Du Louvre, 2013, pp. 76-77. L'absence du dormeur ou de la dormeuse se change en évocation d'un corps au repos serein ou bien s'entremêlant aux draps au cours d'une nuit tumultueuse.

2356 En français, le terme « linceul » possède étymologiquement le sens plus général de drap.

œuvres aussi étrangères par leurs enjeux, leurs époques, leurs styles et leurs compositions. Et pourtant, de l'une à l'autre, la métaphore du dernier sommeil rencontre la forme du linceul et travaille, (différemment) à travers cette forme commune, le processus de la « disparition ».

Dans la sculpture virtuose de l'artiste napolitain (ill. 539), nous l'avons déjà remarqué, le linceul épouse les formes du cadavre et ruisselle à sa surface les entraînant dans une sorte de dissolution fluide et vivante. Ainsi, le corps du Christ, quoiqu'informe et disparaissant, perd toute raideur et semble à nouveau respirer, sur le point de s'éveiller – autrement dit, sur le point de ressusciter.

Dans le portrait de *Camille sur son lit de mort* (ill. 540), au contraire, rien ne résiste à la dissolution des formes sous le déferlement de coups de pinceaux blancs et bleutés – nuances d'ombre et de chair sans corps. Ou plutôt : presque rien. En effet, derrière son voile de mariée-morte, le visage de Camille transparait faiblement : paupières closes, joues creuses et bouche entrouverte²³⁵⁷. Le geste pictural balayant la toile d'un dais de nuances mauves et bleutées mime la disparition progressive du corps, doublement « enseveli » dans son dernier sommeil et sa dernière peinture. La touche apparente du peintre voile la figure de la défunte, elle couvre son corps et son visage d'un linceul fait d'huile, d'essence et de pigments. La danse du pinceau en courbes, hachures, virgules et zigzags stratifiés procède à la manière d'un vaste mouvement de drapé. Elle brouille et brise la figure par un violent froissement de matière, couvrant si bien la surface du corps que cette dernière semble se perdre et se confondre, telle une image errante, avec le drap (ou linceul) du lit de mort.

Felix Gonzalez-Torres franchit le pas et ne nous montre ni dissolution ni fantôme, aucun vestige de corps mais seulement la trace d'une présence passée. Le volume et l'image des corps ont disparu, il n'en reste plus que l'empreinte éphémère – sans résurrection possible, qu'elle soit d'ordre religieux ou artistique. Loin d'apporter le réconfort d'une image douce, la métaphore du dernier sommeil perd dans ce contexte urbain toute valeur d'euphémisme. Elle renoue avec l'image d'une mort scandaleuse et soudaine, *mors improvisa*, qui livre chaque jour un couple d'amants à la nuit.

2357Peu importe, pour notre analyse, que Monet ait ressenti ou construit rétrospectivement le sentiment de culpabilité qu'il décrit dans une lettre tardive à Clémenceau.

BIBLIOGRAPHIE DES OUVRAGES CITÉS

Dans un souci de clarté et de sobriété, nous classons les ouvrages consultés par nom d'auteur, en suivant l'ordre alphabétique au sein de chaque section, et le cas échéant (ouvrage anonyme) par titre.

Parmi les sources primaires, un partage thématique distribue les œuvres selon divers champs des sciences humaines (philosophie, sciences & théologie ; littérature & mythologie ; art & théorie de l'art). La Bible et les anthologies figurent à la suite, dans des sections séparées.

Les sources secondaires sont réparties en fonction du nombre d'auteurs : ouvrages individuels (essais & articles) ou collectifs (études à plusieurs voix, colloques, catalogues, dictionnaires et sites internet).

I. SOURCES PRIMAIRES

- *La Bible de Jérusalem*, trad. en français sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Éd. du Cerf, 1973.
- *The Vulgate Bible, Vol. I The Pentateuch, Vol. II part B The Historical Books, Vol. III The Poetical Books, Douay-Rheims Translation*, ed. by Swift Edgar, Cambridge (Massachusetts) / London (England), Harvard University Press, 2010-2011.
- *The Vulgate Bible, Volume VI The New Testament, Douay-Rheims Translation*, Edited by Angela M. Kinnley, Cambridge (Massachusetts) / London (England), Harvard University Press, 2013.

• PHILOSOPHIE, SCIENCES & THÉOLOGIE

- ANGÉLUS SILÉSIUS, *Le voyageur chérubinique. La sainte joie de l'âme*, distiques et poèmes traduits par Jean Rousset, Paris, GLM, 1950.
- AGRIPPA, Cornelius, *De Occulta Philosophia, Libri Tres*, ed. by V. Perrone Compagni, Leiden / New York / Köln, E. J. Brill, 1992.
- AGRIPPA, Henri Corneille, *Les Trois Livres de la Philosophie Occulte ou Magie [1531-1533]*, 3 tomes, traduction par Jean Servier, Paris, Berg International Éditeurs, 1982.
- ARISTOTE, *De L'Âme*, traduit, présenté et annoté par Richard Bodeüs, Paris, Flammarion, 1993.
- ARISTOTE, *Histoire des animaux*, Tome I, *Livres I-IV*, texte établi et traduit par Pierre Louis, Paris, Les Belles Lettres, 1964.
- ARISTOTE, *Petits traités d'histoire naturelle [Parva Naturalia]*, traduction par Pierre-Marie Morel, Paris, Flammarion, 2000.
- ARISTOTE, *La Poétique*, traduction par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980.

- ARISTOTE, *L'Homme de génie et la mélancolie, Problème XXX, 1*, traduction, présentation et notes par Jackie Pigeaud, Paris, Rivages, 1988.
- AUGUSTIN, *La Cité de Dieu, Œuvres II*, édition publiée sous la direction de Lucien Jerphagnon, avec la collaboration de Sophie Astic, Jean-Yves Boriaud, Jean-Louis Dumas, Catherine Salles et Henri-Pierre Tardif de Lagneau, Paris, Gallimard, 2000.
- AUGUSTIN, *Les Confessions*, traduction par Joseph Trabucco, Paris, Garnier Frères, 1964.
- AUGUSTIN, *Homélies sur l'Évangile de Jean*, traduction, introduction et notes par M.F. Berrouard, Paris, Institut d'Études Augustiniennes, 2003.
- BOVELLES, Charles de, *Le Livre du néant* [1511], traduit par Pierre Magnard, Paris, Vrin, 2014.
- BOVELLES, Charles de, *Le Livre du sage* [1511], nouvelle traduction par Pierre Magnard, Paris, Vrin, 2010.
- BURTON Robert, *Anatomie de la Mélancolie* [1621], traduction de Bernard Hoëpffner, préface de Jean Starobinski, Paris, José Corti, 2000.
- BRUNO Giordano, *Œuvres complètes V, Expulsion de la Bête triomphante*, 2 tomes, texte établi par Giovanni Aquilecchia, traduction de J. Balsamo, notes de Maria Pia Ellero, introduction de Nuccio Ordine, Paris, Les Belles Lettres, 1999.
- CALVIN Jean, *Œuvres*, édition établie par Francis Higman et Bertrand Roussel, Paris, Gallimard, 2009.
- CAMPANELLA, Tommaso, *La Cité du Soleil* [1607-1623], introduction, édition et notes par Luigi Firpo, traduction par Arnaud Tripet, Genève, Droz, 2000.
- CASSIEN, Jean, *Conférences, I-VIII*, introduction, texte latin, traduction et notes par Dom E. Pichery, moine bénédictin de l'abbaye Saint-Paul de Wisques, Paris, Éditions du Cerf, Sources chrétiennes n°42, 1955.
- CICÉRON, *Tusculanes, Tome 1, Livres I-II*, texte établi par G. Fohlen, trad. par Jules Humbert, 5^e tirage revu et corrigé par Claude Rambaux, Paris, Les Belles Lettres, 1997.
- CUES, Nicolas de, *Le Tableau ou la vision de Dieu* [1453], traduit par Agnès Minazzoli. Paris, Les Belles Lettres, 2012.
- DIDEROT, Denis, *Œuvres complètes*, revues sur les éditions originales, comprenant ce qui a été publié à diverses époques et les manuscrits inédits, conservés à la Bibliothèque de l'Ermitage, Paris, Garnier Frères, 1875-77.
- ÉRASME, *De l'éducation des enfants, De Pueris* [1528], suivi de *La civilité puérile* et de *L'Accouchée*, trad. de P. Saliat, introduction et notes de B. Jolibert, Paris, Klincksieck, 1990.
- ESTIENNE, Charles, *La Dissection des parties du corps humain divisée en 3 livres, avec les figures et déclaration des incisions composées par Estienne de La Rivière* (1546, Paris, chez Simon de Colines), édition reproduite en fac-similé, avec une introduction de Pierre Huard et Mirko Drazen Grmek, « L'Œuvre de Charles Estienne et l'école anatomique parisienne », Paris, Cercle du livre précieux, 1965.
- ÉVAGRE LE PONTIQUE, *Traité pratique ou Le Moine, Cent chapitres sur la vie spirituelle*, introduction et commentaire de Gabriel Bunge, trad. de l'allemand par Paul Peternell, Spiritualité Orientale n°67, Abbaye de Bellefontaine, 1996.

- EVAGRIO PONTICO, *Sentenze, Gli otto spiriti della malvagità*, a cura di Lucio Coco, Roma, Città Nuova Editrice, 2010.
- FERNEL, Jean, *La Physiologie [Physiologia, 1554], Les sept livres de la Physiologie traduits en françois par Charles de Saint-Germain [Paris, chez Jean Guignard le Jeune, 1640]*, reprod. Photomécanique de l'éd. de Paris, J. Guignard, 1655, texte revu par José Kany-Turpin, Paris, Fayard, 2001.
- FICINO, Marsilio, *Three Books on Life [De vita libri tres, 1489]*, A Critical Edition and Translation with Introduction and Notes by Carol V. Kaske & John R. Clark, Medieval & Renaissance, Text & Studies, vol. 57, Tempe (Arizona), The Renaissance Society of America, 1998.
- FICIN, Marsile, *Les trois livres de la vie [De vita libri tres, 1489]*, traduction par Guy Le Fevre de la Borderie [1582], reprod. en fac-similé de l'éd. de Paris, Abel l'Angelier, 1582, texte revu par Thierry Gontier, Paris, Fayard, 2000.
- FICIN, Marsile, *Commentaire sur le Banquet de Platon, De l'Amour/ Commentarium in convivium Platonis, De Amore [1469]*, texte établi, traduit, présenté et annoté par Pierre Laurens, Paris, Les Belles Lettres, 2012.
- FICINO, Marsilio, *El Libro dell'Amore*, a cura di Sandra Niccoli, Firenze, Olschki, 1987.
- FICIN, Marsile, *Théologie Platonicienne ; De l'Immortalité des Ames*, texte critique établi et traduit par Raymond Marcel, réédition, Paris, Les Belles Lettres, 2007.
- FICINO, Marsilio, *Lettere II, Epistolarum familiarum liber II*, a cura di Sebastiano Gentile, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2010.
- FICIN, Marsile, *Correspondance, Livre I / Epistolarium (1457-1475)*, texte latin traduit et annoté par Julie Reynaud et Sébastien Galland, Paris, Vrin, 2014.
- FICIN, Marsile, *Quid sit lumen*, traduit du latin par Bertrand Schefer, Paris, Allia, 2009.
- *Les Fioretti de saint François*, suivis d'autres textes de la tradition franciscaine, traduction et notes par Alexandre Masseron, Paris, Éditions Franciscaines, 1967.
- HILDEGARDE DE BINGEN, *Les causes et les remèdes, Causae et curae [XII^es.]*, traduction du latin et présentation de Pierre Monat, Grenoble, Jérôme Millon, 1997.
- IACOPO DA VARAZZE, *Legenda aurea, con le miniature del codice Ambrosiano C 240 inf.*, testo critico riveduto e commento a cura di Giovanni Paolo Maggioni, trad. italiana di Gianfranco Agosti, Corinna Bottiglieri, Marco Fucecchi, Emiliano Gelli, Luca Graverini, Giovanni Paolo Maggioni, Andrea Rodighiero, Elisabetta Secci, Francesco Sivo, Francesco Stella, coordinati da Francesco Stella, con la revisione di Giovanni Paolo Maggioni, Premessa di Claudio Leonardi, Volume I, Edizione Nazionale dei Testi Mediolatini, Firenze, Sismel, Edizioni del Galluzzo / Milano Biblioteca Ambrosiana, 2007
- JACQUES DE VORAGINE, *La Légende dorée*, traduit du latin par Teodor de Wyzewa, Paris, Seuil, 1998.
- JEAN DE LA CROIX, *La Nuit obscure*, traduction du père Grégoire de Saint Joseph, Paris, Seuil, 1984.
- LEOPARDI, Giacomo, *Operette Morali*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 2008.
- LEOPARDI, Giacomo, *Opere, t. II, « Zibaldone di pensieri »*, Milano/Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1966.

- LUCRÈCE, *De La Nature, De Rerum Natura*, trad. par José Kany-Turpin, Paris, Flammarion, 1998.
- LUTHER, Martin, *Werke, kritische Gesamtausgabe*, Weimar, Herman Böhlaus Nachfolger, 1898.
- LUTHER, Martin, *Œuvres*, Genève, Labor et Fides, 1985.
- LUTHER, Martin, *Le Livre de L'Ecclésiaste, autrement dict le prescheur [Der Prediger]*, familièrement expliqué par M. Luther [1527], traduit Emmanuel Tremellius, Jean Crespin, Genève, 1557 [imprimé conservé à la Bibliothèque Nationale de France].
- LUTHER, Martin, *Propos de table, Tischreden*, trad. par Louis Sauzin, Paris, Aubier, 1932.
- MONTAIGNE, Michel de, *Essais*, 3 vol., introduit par Alexandre Micha, Paris, Garnier-Flammarion, 1969-1979.
- NIFO, Agostino, *De Pulchro et Amore* [1529], 2 vol., éd. critique, traduction, introduction et notes par Laurence Boulègue, Paris, Les Belles Lettres, 2003.
- PASCAL, Blaise, *Œuvres complètes*, éd. présentée, établie et annotée par Michel Le Guern, Paris, Gallimard, 1998.
- PATRIZI, Francesco, *Du baiser* [1560], traduction de Sylvie Laurens Aubry, Paris, Les Belles Lettres, 2002.
- PATRIZI, Francesco, *La Città felice; Del medesimo, Dialogo dell'honore, Il Barignano; Del medesimo, Discorso Della diversita de' furori poetici Lettura sopra il sonetto del Petrarca : La gola, e'l sonno, e l'ociose piume*, In Venetia, Per Giovan. Griffio, 1580.
- PHILON D'ALEXANDRIE, *De Gigantibus, Quod Deus sit immutabilis*, introduction, traduction et notes par A. Mosès, Paris, Cerf, 1963.
- PLATON, *Œuvres complètes, Tomes I & II*, traduction nouvelle et notes de Léon Robin avec la collaboration de M.-J. Moreau, Paris, Gallimard, 1950/1993.
- PORPHYRE, *De l'Abstinence, Tome III, Livre IV*, texte établi, traduit et annoté par Michel Patillon et Alain Ph. Segonds, avec le concours de Luc Brisson, Paris, Les Belles Lettres, 1995.
- *Le Régime de Santé de l'Escole de Salerne*, présenté et traduit en français moderne par Hakim Harchache, d'après la traduction de Michel le Long, Paris, 1643.
- *La Règle de saint Benoît, t. I-II*, texte établi et présenté par Jean Neufville, introduction, traduction et notes par Adalbert de Vogüé, Paris, Éditions du Cerf, 1972.
- *La Règle des moines [La Règle de saint Pacôme]*, trad. Prosper Guéranger, Paris, Seuil, 1982.
- *La Règle du Maître I, Prologue – ch. 10*, trad. Adalbert de Vogüé, Paris, Les Éditions du Cerf, 1964.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Essai sur l'origine des langues, où il est parlé de la Mélodie, et de l'imitation musicale*, Paris, Le Graphe, 1967.
- TERTULLIEN, *Du sommeil, des songes, de la mort* [extraits du *De Anima*, c. 208-212], traduction du latin et commentaire par Pierre Klossowski, Paris, Gallimard, 1999.
- THÉRÈSE D'AVILA, *Le Château de l'âme ou Le Livre des demeures*, traduit par le père Grégoire de saint Joseph, Paris, Seuil, 1970.

- THOMAS A. KEMPIS, *L'Imitation de Jésus-Christ* [1424-1427, premiers manuscrits], traduction paraphrasée en vers par Pierre Corneille de l'Académie française, annotée par François Ducaud-Bourget, Paris, Albin-Michel, 1998.
- THOMAS A. KEMPIS, *De Imitatione Chrsti*, Paris, Treuttel & Würtz, 1826.
- THOMAS D'AQUIN, *Commentaire du traité de l'âme d'Aristote*, introduction, traduction et notes par Jean-Marie Vernier, Paris, Vrin, 1999.
- THOMAS D'AQUIN, *Commentaire sur l'Évangile de saint Jean*, préface par M.-D. Philippe, traduction et notes sous sa direction, Paris, Les Éditions du Cerf, 2006.
- THOMAS D'AQUIN, *Somme Théologique, L'Espérance, Ila IIæ, Questions 17-22*, traduction française par J. Le Tilly, Deuxième Édition, Paris, Tournai, Rome, Desclée & Cie, 1950.
- THOMAS D'AQUIN, *Somme Théologique, La Charité, Tome Second, Ila Ilae, Questions 27-33*, traduction française par J.-D. Folghera, notes et appendices par H.-D. Noble, Deuxième Édition, Paris, Tournai, Rome, Desclée & Cie, 1950.
- THOMAS D'AQUIN, *Questions disputées sur le mal, De Malo*, texte latin de la Commission léonine, traduction par les moines de Fontgombault, introduction du R. P. Elders, Paris, Nouvelles Éditions latines, 1992.
- THOMAS MORE, *L'Utopie* [1516], traduction du latin par Jean Le Blond (1550), revue par Barthélémy Aneau (1559), révisée et modernisée par Guillaume Navaud, Paris, Gallimard, 2012.
- THOMAS MORE, *La Tristesse du Christ, Méditation de Thomas More prisonnier sur L'Agonie de Jésus*, texte latin et première traduction française, sous la responsabilité de Henri Gibaud, Préface et notes de Germain Marc' Hadour, Paris, Téqui, 1990.
- VALLAMBERT, Simon de, *De la manière de nourrir et gouverner les enfans dès leur naissance*, édition critique par Colette Winn, Genève, Droz, 2005.
- ZWINGLI, Ulrich, *Deux traités sur le Credo [Prédication sur le Credo de 1528 et Exposition de la foi chrétienne de 1539]*, trad. et présenté par Jacques Courvoisier, Paris, Beauchesne, 1986.

- ART & THÉORIE DE L'ART

- ALBERTI, Leon Battista, *De la Peinture, De Pictura* [1435], traduction par Jean Louis Schefer, édition bilingue, Paris, Macula, Dédale, 1992.
- BOSCHI, Francesco, *The Beauties of the city of Florence, a Guidebook of 1591*, translated by Thomas Frangenberg & Robert Williams, London/Turnhout, Brepols Publishers, 2006.
- BOSCHI, Francesco, *Le Bellezze della città di Firenze, dove a pieno di pittura, di scultura di sacri templi, di palazzi i più notabili artifizj, e più preziosi si contengono. Scritte già da M. Francesco Bocchi, ed'ora da M Giovanni Cinelli in questa terza impressione ampliate, et accresciute*, Firenze, G. Gugliantini, 1677.
- CENNINI, Cennino, *Libro dell'arte* [c.1390], commentato e annotato da Franco Brunello, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1982/1997.

- CONDIVI, Ascanio, *Vita di Michelagnolo Buonarroti, Gentiluomo fiorentino, pittore, scultore, architetto e poeta*, seconda edizione, Firenze, Gaetano Albizzini, 1746.
- *Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, tome I, « Les Conférences au temps d'Henry Testelin », 1648-1681, édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel, texte établi par Bénédicte Gady, Jan Blanc, Jean-Gérald Castex, Markus A. Castor et Karim Haouadeg, préface Henry-Claude Cousseau, présentation Thomas W. Gaehtgens, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2006.
- DOLCE, Ludovico, *Raccolta di Lettere sulla Pittura, Scultura e Architettura*, Rome, 1759.
- DÜRER, Albert, *Lettres et écrits théoriques, Traité des proportions*, livre III, traduit par Pierre Vaisse, Paris, Éd. Hermann, 1964.
- LOMAZZO, Gian Paolo, *Trattato dell'arte della pittura* [1584], Hilesheim, Gerog Olms Verlagsbuchhandlung, 1968.
- PLINE L'ANCIEN, *Histoire Naturelle, Livre XXXV, § 152, La Peinture*, Paris, Les Belles Lettres, 1997.
- PLOTIN, *Traité 1, I, 6*, introduction, traduction, commentaires et notes par Anne-Lise Darras-Worms, Paris, Les Éd. Du Cerf, 2007.
- PONTORMO, Jacopo da, *Journal*, traduction, notes et postface de Fabien Vallos, Paris, Éditions Mix, 2006-2008.
- RIDOLFI, Carlo, *Vite dei Tintoretto*, da *Le Maraviglie dell'arte overo Le Vite degl'illustri pittori veneti e dello Stato* [1648], introduzione di Antonio Manno, Venezia, Filippi Editore, 1994.
- VASARI, Giorgio, *Ragionamenti di Palazzo Vecchio/ Entretiens du Palazzo Vecchio*, éd. bilingue, introduction, traduction et notes de Roland Le Mollé, texte établi par Davide Canfora, Paris, Les Belles Lettres, 2007.
- VASARI, Giorgio, *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, a cura di Licia e Carlo L. Ragghianti, vol. IV, Milano, Rizzoli Editore, 1978.
- VASARI, Giorgio, *Vie des artistes (Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes)*, traduction de l'italien par Léopold Leclanché et Charles Weiss, revue par Véronique Gerard Powell, Paris, Bernard Grasset, 2007.
- VINCI, Léonard de, *Les Carnets de Léonard de Vinci*, introduction, classement et notes par Edward Maccurdy, traduit de l'anglais et de l'italien par Louise Servicen, Préface de Paul Valéry, vol. 1 & 2, Paris, Gallimard, 1942.
- VINCI, Leonardo da, *Scritti Letterari*, Milano, Ledizioni, 2001.

- LITTÉRATURE & MYTHOLOGIE

- APULÉE, *L'Âne d'or ou Les Métamorphoses*, traduite par Pierre Grimal, Paris, Gallimard, 1958.
- ARETINO, Pietro, *Les Trois Livres de l'Humanité de Jésus-Christ* (1535), traduits par Pierre de Larivey (1604), éd. critique par Bruna Conconi, Paris, Honoré Champion, 2009.

- ARETINO, Pietro, *Trois livres de l'humanité de Jésus-Christ*, extraits de la traduction de Jean Vauzelles (1539) adaptés par Elsa Kammerer, annotation et postface d'E. Kammerer, avant-propos de Marie Madeleine Fontaine, Paris, Éditions Rue d'Ulm/Presses de l'École Normale Supérieure, 2004.
- BASILE, Giambattista, *Il Pentamerone ossia la Fiabe delle fiabe*, tradotta dall'antico dialetto napoletano e corredata di note storiche da Benedetto Croce, Bari, G. Laterza e figli, 1974
- BEMBO, Pietro, *Les Azolains [Gli Asolani, Venise, 1522]*, traduit par Marie-Françoise Piejus, Paris, Belles Lettres, 2006.
- BOCCACCIO, Giovanni, *Il Commento alla Divina Commedia e gli altri scritti intorno a Dante*, a cura di Domenico Guerri, vol. 1, Bari, Gius. Laterza & Figli, 1918.
- BOCCACCIO, Giovanni, *Genealogie deorum gentilium libri*, a cura di Vincenzo Romano, volume primo, Bari, Giuseppe. Laterza & Figli, 1951.
- BOCACE, Jehan, *De la généalogie des dieux*, traduction française anonyme, Paris, Antoine Vérard, 1498-1499 [Bibliothèque Nationale de France, Gallica].
- BOCCACCIO, Giovanni, *Decameron*, a cura di Vittore Branca, sesta edizione riveduta e corretta, aggiornata nelle bibliografie al 1991, Torino, Giulio Einaudi editore, 1987.
- BOCACE, Jean, *Décameron* (c. 1350), traduction nouvelle, introduction et notes sous la direction de Christian Bec, Paris, Librairie Générale Française, 2011.
- BRANT, Sebastian, *La Nef des Fous* [1497], traduction revue et présentation par Nicole Taubes, Paris, José Corti, 2004.
- COLONNA, Francesco, *Hypnerotomachia Poliphili* [1499], edizione critica e commento a cura di Giovanni Pozzi e Lucia A. Ciapponi, Padova, Editrice Antenore, 1980.
- COLONNA, Francesco, *Le Songe de Poliphile*, traduction de l'*Hypnerotomachia Poliphili* par Jean Martin [Paris, Kerver, 1546], présentation, translittération, notes, glossaire et index par Gilles Pozzi, Paris, Imprimerie Nationale Editions, 1994.
- CONTI, Natale, *[Natale Conti's] Mythologiae [sive explicationum fabularum libri decem]* [1551], vol. 1, books I-IV, translated & annotated by John Mulryan & Steven Brown, Arizona Center for Medieval & Renaissance Studies, Tempe, Arizona, 2006.
- CARTARI, Vincenzo, *Le Imagini de i dei de gli Antichi* [1556], a cura di Ginetta Auzzas, Federica Martignano, Manlio Pastore Stocchi, Paolo Rigo, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1996.
- CASTIGLIONE, Baldassare, *Le Livre du Courtisan*, présenté et traduit de l'italien d'après la version de Gabriel Chappuis [1580] par Alain Pons, Flammarion, Paris, 1987.
- LA CEPPÈDE, Jean de, *Les Théorèmes sur le Sacré Mystère de notre Rédemption* [1613-1622] édité par Jacqueline Plantié, Paris, Honoré Champion, 1996.
- CHAMPIER, Symphorien, *La Nef des dames vertueuses*, édition critique par Judy Rem, Paris, Honoré Champion, 2007.
- COLOMB, Christophe, *La découverte de l'Amérique, t. II. Relations de voyage et autres écrits, 1494-1505*, trad. par Soledad Estorach et Michel Lequenne, avec des textes complémentaires trad. par Jean-Pierre Clément et Jean-Marie Saint-Lu, cartes de Jacques Péron, Paris, La Découverte, 2002.

- DANTE, *La Divine Comédie*, texte original, traduction par Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, 1988.
- ÉLIEN, *La personnalité des animaux*, trad. A. Zucker, Paris, Belles Lettres, 2001.
- HORAPOLLON, *Hieroglyphica*, traduction et commentaire par B. Van de Walle et J. Vergote, in : *Chronique d'Égypte, Bulletin périodique*, Bruxelles, Fondation égyptologique Reine Elizabeth / Musées Royaux d'Art et d'Histoire, n°35, janvier 1943, pp. 39-89.
- LANDINO, Cristoforo, *Comento sopra la Comedia*, a cura di Paolo Procaccioli, tomo I, Roma, Salerno Editrice, 2001.
- LORRIS, Guillaume de & JEAN DE MEUN, *Le Roman de la Rose*, édition d'après les manuscrits BN 12786 et BN 378, traduction, présentation et notes par Armand Strubel, Paris, LGF, 1992.
- MANETTI, Antonio, *Vita di Filippo Brunelleschi, preceduta da La Novella del Grasso* (c. 1480-1487), edizione critica di Domenico de Robertis con introduzione e note di Giuliano Tanturli, Edizioni il Polifilo, Milano, 1976.
- MICHEL-ANGE, *Poésies / Rime*, édition bilingue, présentation, traduction et notes de Adelin Charles Fiorato, texte italien de Enzo Noé Girardi, Paris, Les Belles Lettres, 2004.
- MICHEL, Jean, *Le Mystère de la Passion* [Angers, 1486], édité par Omer Jodogne, Gembloux (Belgique), éd. J. Duculot S.A., 1959.
- MUSSET, Alfred de, *Poésies complètes*, éd. établie et annotée par Maurice Allem, Paris, Gallimard, 1993.
- *Le « Mystère de la Passion » de Troyes, Mystère de la Passion Nostre Seigneur*, Troyes, fin XV^e siècle (inspiré par Arnoul Gréban), édition critique par J.C. Bibolet, t. 2, Genève, Droz, 1987.
- OVIDE, *Les Métamorphoses*, traduit du latin par Joseph Chamonard, Paris, Garnier-Frères, 1966.
- *La Passion du Palatinus, Mystère du XIV^e siècle*, texte établi par Grace Franck, présenté et traduit par Jacques Riboud, éd. bilingue, Honoré Champion, Paris, 1992.
- PAUSANIAS, [*Pausanias's*] *Description of Greece*, translated with a commentary by J. G. Frazer, in six volumes, vol. I, Translation, London, Macmillan and Co., 1898.
- *Perceforest* [c. 1340], Troisième partie, tome III, édition critique par Gilles Roussineau, Genève, Droz, 1993.
- PETRARCA, Francesco, *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*, a cura di Vinicio Pacca e Laura Paolino, introduzione di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 1996.
- PÉTRARQUE, *Canzone, Triomphes et Poésies diverses* de Pétrarque, trad. en français par Ferdinand Brisset, Paris, Perrin et Cie Librairies-Editeurs, 1903
- *Physiologos, Le bestiaire des bestiaires*, texte traduit du grec, introduit et commenté par Arnaud Zucker, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 2004.
- GUIDO DA PISA, *Expositiones et glose, Declaratio super « Comediam » Dantis*, a cura di Michele Rinaldi, tomo II, Roma, Salerno Editrice, 2013.
- PROUST, Marcel, *À la Recherche du temps perdu, tome I, Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, 1919.

- RABELAIS, François, *Gargantua*, publié sur le texte définitif, établi et annoté par Pierre Michel, Paris, Librairie Générale Française, 1972.
 - RAMBALDI, Benvenuto (dit Benvenuto da Imola), *Commento Latino sulla Divina Commedia di Dante Allighieri*, voltato in italiano dall'avvocato Giovanni Tamburini, volume primo, Imola, Tipografia Galeati, 1855.
 - RIPA, Cesare, *Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les vices sont représentées* (éd. 1643), trad. Jean Baudoin, Paris, Klincksieck, 1987.
 - RONSARD, Pierre de, *Œuvres complètes*, édition critique par Paul Laumonier, révisée et complétée par I. Siver et R. Lebègue, STFM, Paris, M. Didier, 1975.
 - SHAKESPEARE, William, *Œuvres complètes*, publiées sous la direction De Pierre Leyris et Henri Evans dans une traduction nouvelle, Paris, Formes et Reflets, 1955.
 - TASSE, Le, *La Jérusalem délivrée* [*La Gerusalemme liberata*, 1581], traduit de l'italien par Jean-Michel Gardair, édition bilingue, Paris, Bordas, 1990.
 - VESPUCCI, Amerigo, *Le Nouveau Monde, Les Voyages d'Amerigo Vespucci (1497-1504)*, traduction, introduction et notes de J.-P. Duviols, Paris, Chandeigne, 2005.
- ANTHOLOGIES DE TEXTES RELIGIEUX, LITTÉRAIRES & ARTISTIQUES.
- *Anthologie de la poésie française du XVI^e siècle*, édition de Jean CÉARD et Louis-Georges TIN, Paris, Gallimard, 2005.
 - *Bestiaires du Moyen Âge, Pierre de Beauvais, Guillaume le Clerc, Richard de Fournival, Brunetto Latini, Corbechon*, [textes choisis] mis en français moderne et présentés par Gabriel BIANCIOTTO, Paris, Éditions Stock, 1980.
 - *Dans la tradition de Benoît et Colomban, Règles monastiques au féminin*, traduction, introduction et notes par Sœur Lazare de SEILHAC et Sœur M. Bernard SAÏD, préface par Père Adalbert de VOGÜÉ, Vie monastique n°33, Abbaye de Bellefontaine, 1996.
 - *La Novella del grasso legnaiuolo nelle redazioni di Antonio Manetti, dei codici Palatino 51 e Palatino 200, di Bernardo Giambullari e di Bartolomeo Davanzati*, a cura di Antonio Lanza, Vallecchi Editore, Firenze, 1989.
 - *Les Grands traités de la peinture*, textes réunis et présentés par Karim RESSOUNI-DEMIGNEUX, Paris, éditions Beaux-Arts, 2010.
 - *Les Moines acémètes, Vies des saints Alexandre, Marcel et Jean Calybite*, trad. Frère Jean-Marie Baguenard, Abbaye de Bellefontaine, Spiritualité orientale n°47, 1988.
 - *Miracles et Mystères : la littérature religieuse au nord de la France*, textes présentés et traduits par F.-J. BEAUSSART, M. de COMBARIEU DU GRÈS & J. SUBRENAT, Troesnes, Corps 9 Éditions, 1989.
 - *Scritti d'Arte del Cinquecento*, Paola BAROCCHI (dir.), Milano/Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1971-1977.

II. SOURCES SECONDAIRES

II. 1. ÉCRITS INDIVIDUELS

• OUVRAGES

- AGAMBEN, Giorgio, *Stanze, Parole et fantasme dans la culture occidentale*, traduit de l'italien par Yves Hersant, Paris, Payot & Rivages, 1998.
- AGAMBEN, Giorgio, *Altissima povertà, regole monastiche e forma di vità, Homo Sacer IV, I*, Vincenzo, Neri Pozza Editore, 2011.
- AGAPIOU, Natalia, *Endymion au carrefour, La fortune littéraire et artistique du mythe d'Endymion à l'aube de l'ère moderne*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 2005.
- ARASSE, Daniel, *Le Détail, Pour une Histoire rapprochée de la Peinture* [1992], Paris, Flammarion, 2008.
- ARASSE, Daniel, *Histoires de peintures*, Paris, Éditions Denoël, 2004.
- ARASSE, Daniel, *Le Sujet dans le tableau*, Paris, Flammarion, 2006.
- ARASSE, Daniel, *Décors italiens de la Renaissance*, textes réunis et présentés par Philippe Morel, Hazan, Paris, 2009.
- ARIÈS, Philippe, *L'homme devant la mort, I. Le temps des gisants*, Paris, Seuil, 1977.
- ARIÈS, Philippe, *Images de l'homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1983.
- AUERBACH, Erich, *Figura* (1967), trad. Diane Meur, postface de Marc de Launay, Paris, Macula, 2003.
- BACHELARD, Gaston, *La Terre et les rêveries du repos : essai sur les images de l'intimité*, Paris, José Corti, 1948.
- BASCHET, Jérôme, *Le Sein du Père, Abraham et la paternité dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 2000.
- BAECHER, Claude, *L'affaire Sattler*, Paris, Éd. Sator (Montbéliard, Coéditeur Les Editions Mennonites), 1990.
- BALAVOINE, Claudie, *Le Modèle à la Renaissance*, Paris, Vrin, 1986.
- BATAILLE, Georges, *L'Érotisme* [1957], Paris, Les Éditions de Minuit, 2011.
- BELTING, Hans, *Hieronymus Bosch, Garden of earthly delights*, translated from German by Ishbel Flett, New York, Prestel Publishers, 2002.
- BENJAMIN, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* [1936], in : *Écrits français*, Gallimard, Paris, 1991.
- BENJAMIN, Walter, *Origine du drame baroque allemand* (1928), Paris, Flammarion, 2009.
- BENVENISTE, Emile, *Le vocabulaire des institutions européennes, I. économie, parenté, société*, Paris, Ed. de Minuit, 1969.

- BLUM, Claude, *La représentation de la mort dans la littérature française de la Renaissance, t. II, De l'Institution de la Religion Chrétienne de Calvin aux Essais de Montaigne*, Paris, Honoré Champion, 1989.
- BLUMENBERG, Hans, *Paradigmes pour une métaphorologie*, traduit de l'allemand par Didier Gammelin, postface de Jean-Claude Monod, Paris, Vrin, 2006 (nouvelle édition).
- BLUMENBERG, Hans, *La lisibilité du monde*, trad. P. Rusch, présentation par Denis Trierweiler, Paris, Éd. du Cerf, 2007.
- BÖHME, Hartmut, *Dürer, Melencolia I : dans le dédale des interprétations*, Paris, Éd. Adam Biro, 1990.
- BOKDAM, Sylviane, *Métamorphoses de Morphée, Théories du rêve et songes poétiques à la Renaissance, en France*, Paris, Honoré Champion, 2012.
- BOUREAU, Alain, *Théologie, Science et Censure au XIII^e siècle. Le cas de Jean Peckham*, Paris, Belles Lettres, 1999.
- BUNGE, Gabriel, *Akèdia, La doctrine spirituelle d'Évagre le Pontique sur l'acédie*, trad. de l'allemand et préfacé par Adalbert de Vogüé, Spiritualité Orientale n°52, Abbaye de Bellefontaine, 1991.
- BURKHARD, Arthur, *The Herrenberg Altar of Jörg Ratgeb*, Munich, F. Bruckmann KG, 1965.
- BUTTET, Nicolas, *L'Eucharistie à l'école des saints*, Paris, Éditions de l'Emmanuel, 2000.
- CABANTOUS, Alain, *Histoire de la nuit, XVII^e- XVIII^e siècles*, Paris, Fayard, 2009.
- CARERI, Giovanni, *La Torpeur des Ancêtres, Juifs et chrétiens dans la chapelle Sixtine*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2013.
- CAVICCHIOLI, Sonia, *Eros et Pyché*, trad. Guy Béhin, Flammarion, Paris, 2002.
- CERTEAU, Michel de, *L'Écriture de l'histoire (1975)*, Paris, Gallimard, 2002.
- CHASTEL, André, *L'Art Français, t. 2 : Temps Modernes, 1430-1620*, Paris, Flammarion, 1994.
- CHASTEL, André, *Musca Depicta*, Milan, Franco Maria Ricci Editore, 1994.
- CHASTEL, André, *Marsile Ficin et l'Art*, préface de Jean Wirth, Droz, Genève, 1996.
- CHARBONNEAU-LASSAY, Louis (abbé), *Le Bestiaire du Christ*, Paris, Albin Michel, 2006.
- CIXOUS, Hélène, *Le Rire de la Méduse [1975]*, Paris, Galilée, 2010.
- CLARK, Kenneth, *Le Nu*, tomes 1 & 2, traduit de l'anglais par Martine Laroche, Paris, Hachette, 2008.
- COULIANO, Ioan P., *Éros et magie à la Renaissance : 1484*, Paris, Flammarion, 1984.
- COVIN, Michel, *Hypnologica : éléments pour une esthétique du sommeil, art, médecine, religion*, Lille 3, Atelier National de Reproduction des Thèses, 1986 [microfiches conservées à la Bibliothèque National de France]
- COVIN, Michel, *Une esthétique du sommeil*, Paris, Beauchesne, 1990.
- CRARY, Jonathan, *24/7, Le capitalisme à l'assaut du sommeil*, trad. Grégoire Chamayou, Paris, Éditions La Découverte (Zones), 2014.

- DAMISCH, Hubert, *Le Jugement de Pâris. Iconologie analytique 1*, Paris, Flammarion, 1992.
- DELEUZE, Gilles, *Le Pli. Leibniz et le Baroque*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1988.
- DESNOYERS, Gérard, *La Villa d'Este à Tivoli ou Le songe d'Hippolyte, Un rêve d'immortalité héliaque*, Paris, Myrobolan, 2015.
- DE VECCHI, Pierluigi, *Tout l'œuvre peint de Raphaël*, Paris, Flammarion, 1969.
- DIBIE, Pascal, *Ethnologie de la chambre à coucher*, Grasset et Fasquenelle, 1987.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ouvrir Vénus, Nudité, rêve, cruauté, L'image ouvrante 1*, Paris, Gallimard, 1999.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ninfa moderna, Essai sur le drapé tombé*, Paris, Gallimard, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'image ouverte, Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1995.
- DOULET, Jean-Michel, *Quand les démons enlevaient les enfants. Les changelins : étude d'une figure mythique*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2003.
- DUBUS, Pascale, *L'art et la mort, Réflexions sur les pouvoirs de la peinture à la Renaissance*, Paris, CNRS Éditions, 2006.
- ECO, Umberto, *De l'arbre au labyrinthe* (2003), trad. Hélène Sauvage, Paris, Grasset, 2010.
- EKIRCH, A. Roger At Day's Close, Night in times past, New York, Norton & Company, 2005.
- FESTUGIÈRE, Jean, *La philosophie de l'amour de Marsile Ficin et son influence sur la littérature française au XVI^e siècle*, Vrin, Paris, 1941.
- FREUD, Sigmund, *Métapsychologie*, traduction de l'allemand revue et corrigée par Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, Gallimard, Paris, 1968.
- FREUD, Sigmund, *Au-delà du principe de plaisir* (1920), traduit de l'allemand par J. Laplanche et J.-B. Pontalis, in : *Essais de psychanalyse*, Paris, Editions Payot& Rivages, 2001
- FREUD, Sigmund, *La Psychopathologie de la vie quotidienne (sur l'oubli, le lapsus, le geste manqué, la superstition et l'erreur)*, trad. Denis Messier, Paris, Gallimard, 1997
- FIGARD, Léon, *Un médecin philosophe au XVI^e siècle : étude sur la psychologie de Jean Fernel*, Paris, 1903.
- FRANCO JÚNIOR, Hilário, *Cocagne, Histoire d'un pays imaginaire*, préface de Jacques Le Goff, Paris, Éditions Arkhé, 2013.
- FRANTZ, David O., *Festum Voluptatis, A Study of Renaissance Erotica*, Columbus, Ohio, University Press, 1989,
- GARIN, Eugenio, *L'humanisme italien, Philosophie et vie civile à la Renaissance*, traduit de l'allemand et de l'italien par Sabina Crippa et Mario Andrea Limoni, Albin Michel, Paris, 2005.

- GARNIER, Guillaume, *L'Oubli des peines. Une histoire du sommeil (1700-1850)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.
- GERMA-ROMANN, Hélène, *Du « bel mourir » au « bien mourir », Le sentiment de la mort chez les gentilshommes français (1515-1643)*, Genève, Droz, 2001.
- GINZBURG, Carlo, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, Paris, Flammarion, 1986.
- GODET, Frédéric, *Commentaire de l'Évangile de Jean (1902)*, Montréal, Publ. Chrésiennes, 2002.
- GRÆTHUYSEN, Bernard, *Anthropologie philosophique*, Paris, Gallimard, 1953.
- HIRAI, Hiro, *Medical Humanism and Natural Philosophy : Renaissance debates on Matter, Life and the Soul*, Leyde, Éditions Brill, 2011.
- JAN, Fabienne, *De la dorveille à la merveille. L'imaginaire onirique dans les lais féeriques des XIIIe et XIIIe siècles*, Lausanne, Archipe, 2007.
- JOUBAUD, Catherine, *Le Corps humain dans la philosophie platonicienne*, Paris, Vrin, 1991.
- JOUVET, Michel, *Le Sommeil et le Rêve (1992)*, Paris, Éd. Odile Jacob, 2000.
- JOLY, Morwena, *La Leçon d'Anatomie, Le corps des artistes de la Renaissance au Romantisme*, photographies de Giovanni Ricci Novara, Paris, Hazan, 2008.
- KANTOR, Jordan, *Dürer's Passions, Essay*, Harvard University Art Museums, Cambridge, Massachusetts, 2000.
- KELLETT, C. E., *Perino del Vaga et les illustrations pour l'anatomie d'Estienne*, Paris, Aesculape, 1955, illustrations reprinted by Department of Photography, King's College, University of Durham.
- KLEIN, Robert, *La forme et l'intelligible, Écrits sur la Renaissance et l'Art Moderne*, Paris, Gallimard, 1970.
- KOSLOFSKY, Craig M., *The Reformation of the Dead. Death and Ritual in Early Modern Germany, 1450-1700*, New York, Palgrave, 2000.
- KOSLOFSKY, Craig M., *Evening's Empire : a history of the night in early modern Europe*, Cambridge / New York / Melbourne [etc.], Cambridge University Press, 2011.
- LANEYRIE-DAGEN, Nadeije, *L'invention du corps. La représentation de l'homme du Moyen Âge à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1997.
- LANEYRIE-DAGEN, Nadeije, *Rubens*, Hazan, Paris, 2003.
- LARUE, Anne, *L'Autre Mélancolie, Acedia ou les chambres de l'esprit*, Paris, Hermann, 2001.
- LAURENT, Jérôme, *La mesure de l'humain selon Platon*, Paris, Vrin, 2002.
- LEBENSZTEJN, Jean-Claude, *Dossier Pontormo*, édition et traduction du *Journal* de Pontormo (bilingue italien-français), avec la collaboration d'Alessandro Parronchi et de Yves-Alain Bois, Paris, Macula, 1984.
- LÉON-DUFOUR, Xavier, *Le Pain de la Vie*, Paris, Seuil, 2005.

- LESSAY, Franck, *Introduction à "La Capture de Léviathan"* in : Thomas Hobbes, *De la liberté et de la nécessité*, Paris, Vrin, 1993.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline, *La Couleur éloquente, Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 1989.
- MAKOWSKI, Claude, *Albrecht Dürer; Le songe du Docteur et La Sorcière*, Éditions Slatkine, Genève, 1999.
- MARILLIER, Bernard, *Le cerf : symboles, mythes, traditions, héraldiques*, Coudray-Macouard Cheminements, 2007.
- MASSIN, Marianne, *Les figures du ravissement. Enjeux philosophiques et esthétiques*, Paris, Éd. Grasset & Fasquelle / Le Monde de l'éducation, 2011.
- MAUSS, Marcel, *Sociologie et Anthropologie*, « Les techniques du corps » [1934], Paris, Presses Universitaires de France, 1950, pp. 365-386.
- MEISS, Millard, *The painter's choice : problems in the interpretation of Renaissance art*, New York, Harper & Row, 1976.
- MÉNAGER, Daniel, *La Renaissance et la Nuit*, Genève, Droz, 2005.
- MINOIS, Georges, *Histoire de la vieillesse en Occident, de l'Antiquité à la Renaissance*, Fayard, 1987.
- MIQUEL, Pierre, *La Voie Monastique*, Abbaye de Bellefontaine, La Voie Monastique n°18, 1986.
- MOLTSMANN, Jürgen, *The Coming of God, Christian Eschatology*, SCM Press Ltd, London, 1996.
- MOREL, Philippe, *Les Grottes maniéristes en Italie au XVIe siècle. Théâtre et alchimie de la nature*, Paris, Macula, 1998.
- NANCY, Jean-Luc, *Noli me tangere, Essai sur la levée du corps*, Paris, Bayard Éditions, 2003/2013.
- NANCY, Jean-Luc, *Tombe de sommeil*, Paris, Galilée, 2007.
- NOIREAU, Christiane, *La lampe de Psyché*, Paris, Flammarion, 1991.
- ORTEGA Y GASSET, José, *Le Spectateur*, trad. C. Pierre, Paris, Rivages, 1992.
- PÄCHT, Otto, *Questions de méthode en histoire de l'art*, Paris, Macula, 1974.
- PANOFSKY, Erwin, *Hercule à la croisée des chemins* [1930], trad. D. Cohn, Paris, Flammarion, 1999.
- PANOFSKY, Erwin, *Essais d'iconologie, thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance* [1939], traduction de C. Herbette et B. Teyssèdre, Paris, Gallimard, 1967.
- PANOFSKY, Erwin, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, traduit de l'allemand par Henri Joly, Paris, Gallimard, 1989
- PANOFSKY, Erwin, *La vie et l'art d'Albrecht Dürer* [1943], trad. Dominique Le Bourg, Hazan, Paris, 1983.
- PANOFSKY, Erwin, *La sculpture funéraire de l'Égypte ancienne au Bernin*, Paris, Flammarion, 1995.

- PANOFSKY, Erwin, *Le Titien : questions d'iconographie* [1969], trad. Éric Hazan, Paris, Hazan, 2009.
- PARK, Katherine, *Secrets of Women, Gender, Generation, and the Origins of Human Dissection*, New York, Zone Books, 2006.
- PASTOUREAU, Michel, *Jésus chez le teinturier; Couleurs et teintures dans l'Occident médiéval*, Paris, Le Léopard d'Or, 1997.
- PASTOUREAU, Michel & SIMONNET, Dominique, *Le Petit Livre des couleurs*, Paris, Éditions du Panama, 2005.
- PERROT, Michelle, *Histoires de chambres*, Paris, Seuil, 2009.
- RAMNOUX, Clémence, *La Nuit et les Enfants de la Nuit dans la tradition grecque*, Paris, Flammarion, 1986.
- RAUCH, André, *Paresse, histoire d'un péché capital*, Paris, Armand Colin, 2013.
- RÉAU, Louis, *Iconographie de l'Art chrétien*, Paris, Presses Universitaires de France, 1955-1959.
- RISSET, Jacqueline, *Puissances du sommeil*, Paris, Seuil, 1997.
- ROCHAIS, Gérard, *Les Récits de Résurrection des morts dans la Nouveau Testament*, New York, Cambridge University Press, 1981.
- ROLFE PRODAN, Sarah, *Michelangelo's Christian Mysticism : spirituality, poetry and art in sixteenth-century Italy*, Cambridge University Press, 2014.
- RORDORF, Willy, *Sabbat et dimanche dans l'Eglise ancienne*, version française par Etienne Visinand et Willi Nussbaum, Neuchâtel, Delachaux & Niestlé Éditeurs, 1972.
- ROY, Maurice, *Un grand artiste de la Renaissance. Le sculpteur Pierre Bontemps (1505-1568)*, extrait des *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France, t. LXX*, Paris, 1911.
- RUDOLF, Otto, *Le sacré*, traduit de l'allemand par André Jundt, Paris, Payot, 1942.
- RUVOLDT, Maria, *The Italian Renaissance Imagery of Inspiration : Metaphors of Sex, Sleep, and Dream*, Cambridge University Press, 2004.
- SARTRE, Jean-Paul, *La reine Albemarle ou Le dernier touriste*, fragments, texte établi et annoté par Arlette Elkaïm-Sartre, Paris, Gallimard, 1991.
- SCHMITT, Jean-Claude, *Le corps, les rites, les rêves, le temps, Essais d'anthropologie médiévale*, Paris, Gallimard, 2001.
- SCHMITT, Jean-Claude, *Le corps des images, Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2002.
- SCHMITT, Jean-Claude, *Les Revenants. Les vivants et les morts dans la société médiévale*, Paris, Gallimard, 1994.
- SCODEL, Joshua, *The English Poetic Epitaph : Commemoration and Conflict From Jonson to Wordsworth*, Cornell University Press, 1991.
- TALVACCHIA, Bette, *Taking positions, On the Erotic in Renaissance Culture*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1999.
- TOLNAY, Charles de, *Michelangelo*, Princeton, Princeton University Press, 1970.

- ROSAND, David, *Peindre à Venise au XVI^e siècle, Titien, Tintoret, Véronèse*, traduit de l'américain par Fabienne Pasquier et Daniel Arasse, Paris, Flammarion, 1993.
- SEZNEC, Jean, *La Survivance des dieux antiques, essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, Paris, Flammarion, 1993.
- STEINBERG, Leo, *Leonardo's Incessant Last Supper*, New York, Zone Books, 2001.
- STEPHENS, Peter, *Zwingli le théologien*, Labor et Fides, Paris, 1999.
- TAVARD, George H., *The Starting Point of Calvin's Theology*, Wm. B. Eerdmans Publishing Company, Grand Rapids Michigan/ Cambridge UK, 2000.
- STOÏCHITA, Victor I., *Brève Histoire de l'ombre*, Paris, Droz, 2000.
- STOÏCHITA, Victor I., *L'Effet Pygmalion, Pour une anthropologie historique des simulacres*, Genève, Droz, 2008.
- TENENTI, Alberto, *Le sens de la mort et l'amour de la vie*, Paris, Éd. Serge Fleury, L'Harmattan, 1983.
- VERBEKE, Gérard, *L'évolution de la doctrine du pneuma, du stoïcisme à saint Augustin*, Paris/Louvain, 1945 ;
- VERDON, Timothy, *La Vierge dans l'art*, traduit de l'italien par Silvia Grezzi, dir. iconographique Filippo Rossi, Paris, Cerf, Éd. Racine, 2005.
- VILLEY, Pierre, *Les sources et l'évolution des « Essais » de Montaigne*, thèse de doctorat d'État, 2 volumes, Paris, 1908.
- VOISENET, Jacques, *Bestiaire chrétien, L'imagerie animale des auteurs du Haut Moyen Age (V^e- XI^e siècles)*, préface de Pierre Bonnassie, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994.
- VOGÜÉ, Adalbert de, *La Règle de saint Benoît, t. IV-VI, Commentaire historique et critique*, Paris, Éditions du Cerf, 1971.
- VOGÜÉ, Adalbert de, *Ce que dit saint Benoît, Une lecture de la Règle*, Vie monastique, n°25, Abbaye de Bellefontaine, 1991.
- WARBURG, Aby, *La Naissance de Vénus et Le Printemps de Sandro Botticelli, Étude des représentations de l'Antiquité dans la première renaissance italienne* [1893], trad. Laure Cahen-Maurel, Paris, Allia, 2007.
- WEIL, Simone, *La Source grecque*, Paris, Gallimard, 1953.
- WENZEL, Siegfried, *The sin of sloth : Acedia in medieval thought and literature*, Durham, The University of North Carolina Press, 1969.
- WILLET, Edward, *Andy Warhol, "everyone will be famous for 15 minutes"*, Berkeley Heights, NJ : Enslow Publishers, 2011.
- WIND, Edgar, *Pagan Mysteries in the Renaissance ; An exploration of the philosophical and mystical sources of iconography in Renaissance art* [1958], New York, W.W. Norton & Cie, 1968.
- WRIGHT, Lawrence, *Warm and Snug : the History of the Bed*, London, The History Press, (1962) 2004.
- YOURCENAR, Marguerite, *L'Œuvre au Noir*, Paris, Gallimard, 1968.

– YOURCENAR, Marguerite, *Les Mémoires d'Hadrien*, Paris, Gallimard, 1977.

• ARTICLES

- AGAPIOU, Natalia, « L'Endymion cuirassé de Cima da Conegliano », *Studi Umanistici Piceni*, XXVIII, 2008, pp. 211-225.
- ALBANI, Hélène, « Repas sacrés, repas profanes dans la peinture italienne du XVI^e siècle », *Cahiers de la Renaissance italienne n°4, La table et ses dessous, Culture, alimentation et convivialité en Italie (XIV^e-XVI^es.)*, Études réunies par Adelin Charles Fiorato & Anna Fontes Baratto, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1999, pp. 279-295.
- ALEXANDER, Jonathan, « Labeur and Paresse : Ideological Representations of Medieval Peasant Labor », *The Art Bulletin*, vol. 72, n°3 (Sept. 1990), pp. 436-452.
- ARASSE, Daniel, « Extases et visions béatifiques à l'apogée de la Renaissance : quatre images de Raphaël », in : *Mélanges de l'École Française de Rome, Temps modernes*, t. 84, n°2, 1972, pp. 403-492.
- BALDWIN, Robert, « Peasant Imagery and Brueghel's *Fall of Icarus* », *Kunsthistorisk Tidskrift*, LV, 1986, pp. 101-104.
- BASCHET, Jérôme, « Ève n'est jamais née. Les représentations médiévales et l'origine du genre humain », in : *Ève et Pandora. La Création de la femme*, sous la direction de Jean-Claude Schmitt, Paris, Gallimard, 2001.
- BASCHET, Jérôme, « Âme et corps dans l'Occident médiéval : une dualité dynamique, entre pluralité et dualisme », *Archive de sciences sociales des religions*, n° 112, oct. - déc. 2000.
- BESNIER, Bernard, « La conception stoïcienne de la matière », *Revue de Métaphysique et de Morale*, 2003/1, pp. 51-64.
- BESSARD, Bella, « Three Berry Mourners », *Metropolitan Museum Journal*, v. 1, 1968, pp. 171-176.
- BLOUGH, Neil, « Calvin et les anabaptistes », *Théologie Évangélique vol. 8. 3*, 2009, pp. 197-218.
- BOULÈGUE, Laurence, « *Voluptas* et beatitudo chez Marsile Ficin et Agostino Nifo. Théories du plaisir et détours du discours », in : Laurence Boulègue & Carlos Lévy (dir.), *Hédonismes, Penser et dire le plaisir dans l'Antiquité et à la Renaissance, Cahiers de Philologie vol. 23*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007, pp. 233-253
- BOULÈGUE, Laurence, « L'*Amor humanus* chez Marsile Ficin, Entre idéal platonicien et morale stoïcienne », *Dictynna*, 4, 2007, pp 2-12. Revue mise en ligne (2010), URL : <http://dictynna.revues.org/144>
- CARLINO, Andrea, « Cadaveri, corpi metaforici, corpi memorabili », in : *La bella anatomia. Il disegno del corpo fra arte e scienza nel Rinascimento*, a cura di Andrea Carlino, Roberto P. Ciardi, Annamaria Petrioli Tofani, Milano, Silvana Editoriale Spa, 2009.
- CHARDONNENS, Noémie, « D'un imaginaire à l'autre : la belle endormie du Roman de Perceforest et son fils », *Études de lettres*, 3-4, 2011, pp. 191-204, mis en ligne (2014), URL : <http://edl.revues.org/200>

- CHASTEL, André, « La tentation de Saint Antoine ou Le songe du mélancolique », 1936, *Gazette des Beaux-Arts*, Paris.
- CLOUZOT, Martine, « Souffrir en musique », *Médiévales*, n°27, 1994, pp. 25-36.
- COURCELLE, Pierre, « Tradition platonicienne et tradition chrétienne du corps-prison », in : *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 109^e année, n° 2, 1965, pp. 341-343.
- COUSSY, Céline, « Le Retour de Judith à Béthulie de Botticelli », *CLIO, Histoire, femmes et sociétés*, n°30, 2009
- CROZET, René, « La Mise au tombeau de Verteuil », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1953, pp. 19-23.
- DANNENFELDT, Karl H., « Sleep : Theory and Practice in the Late Renaissance », *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences*, 1986, vol. 41.
- EKIRCH, A. Roger, « Sleep We Have Lost : Pre-industrial Slumber in the British Isles », *The American Historical Review*, vol. 106, 2001, pp. 343-386.
- FABRE, Pierre-Antoine, « Sleep of the flesh : the Agony of the Visible at the Limits of the Frame in the Iconography of the Prayer of Christ in the Garden of Gethsemane », in : *Image and Imagination of the Religious Self in Late Medieval and Early Europe*, edited by Reindert L. Falkenburg, Walter S. Melion and Todd M. Richardson, Turnhout, Brepols Publishers, 2007, pp. 163-167.
- FRÈRE, Jean, « Les métaphores animales de la vaillance dans l'œuvre de Platon », dans : B. Cassin & J.-L. Labarrière (éd.), *L'Animal dans l'Antiquité*, sous la direction de Gilbert Romeyer Dherbey, Paris, Vrin, 1997.
- GIACOMOTTO-CHARRA, Violaine, « Parler en philosophe, parler en médecin ? L'organisation des discours savants sur le sommeil au XVI^e siècle », *Camenaes* n°5, novembre 2008.
- GANTET, Claire, « Le rêve dans l'Allemagne du XVI^e siècle, Appropriations médicales et recouvrements confessionnels », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2010/1 65^e année, pp. 39-62.
- HILLS, Paul, « Piety and Patronage in Cinquecento Venice : Tintoretto and the Scuole del Sacramento », *Art History*, n°6 (1983), pp. 30-43.
- HIRAI, Hiro, « Ficini, Fernel et Fracastor autour du concept de semence : aspects platoniciens de *seminaria* », in : *Girolamo Fracastoro fra medicina, filosofia e scienze della natura*, Alessandro Pastore & Enrico Peruzzi (dir.), Florence, Olschki, 2006.
- KNAPE, Joachim, « Les formules du pathos selon Aby M. Warburg », *Littérature*, 2008, n°149, pp. 56-72.
- LANGER, Ullrich, « L'invocation au sommeil dans les odes : du plaisir de la passivité » in : *Lectures des "Odes" de Ronsard*, sous la direction de Julien Gœury, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2001, pp. 111- 120.
- LE GOFF, Jacques, « les rêves dans la culture et la psychologie collective de l'Occident médiévale », in : *Pour un autre Moyen Âge. Temps, travail et culture en Occident, 18 essais*, Paris, Gallimard, 1977, pp. 299-306.

- LEROUX, Virginie, « L'érotisme de la belle endormie », *Seizième Siècle* n°7, 2001, pp. 15-35.
- LUPPI, Anna, « Anatomia mulieris. Alle origini delle dissezioni femminili », in : *La bella anatomia. Il disegno del corpo fra arte e scienza nel Rinascimento*, a cura di Andrea Carlino, Roberto P. Ciardi, Annamaria Petrioli Tofani, Milano, Silvana Editoriale Spa, 2009.
- MÂLE, Emile, « La signification d'un tableau du Caravage », *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, t. 47, 1930, pp. 1-6.
- MALHERBE, Anne, « La Vierge au voile », *Labyrinthe* n°4, 1999, revue en ligne, URL : <http://labyrinthe.revues.org/index292.html>.
- MARTINES, Lauro, « Une nouvelle du XV^e siècle, document d'histoire sociale : *il grasso legnaiuolo* (« Histoire du gros, menuisier ») », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, 13/1994, mis en ligne, URL : <http://ccrh.revues.org/2712>
- MEISS, Millard, « Sleep in Venice : Ancient Myths and Renaissance Proclivities », in : *The Painter's Choice, Problems in the Interpretation of Renaissance Art*, New York, Harper & Row Publishers, 1976.
- MÉNAGER, Daniel, « Le sommeil des apôtres au Jardin des Oliviers », in : *Camenaes* n°5, nov. 2008, Les visages contradictoires du sommeil, de l'Antiquité au XVII^e siècle, textes édités par Virginie Leroux et Christine Pigné, revue en ligne, URL : <http://sapat.ephe.sorbonne.fr/media/51244b81e65f9026699d8d6d026b0ab5/camenaes-05-6-menager-formate-article-4.pdf>
- MOREL, Marie-France, « Corps exposés, corps parés, en Occident chrétien, dans les peintures et les photographies d'enfants morts (XV^e-XIX^e siècles) », pp. 667-681, in : Francesc Gusi i Jener, Susanna Muriel et Carme Olària i Puyoles (dir.), *Nasciturus, infans, puerulus, vobis mater terra. La mort dans l'enfance*, Castellón de la Plana, SIAP, 2008.
- MORTIER, Roland, « À propos du Sentiment de l'existence chez Diderot et Rousseau : notes sur un article de l'*Encyclopédie* », *Diderot Studies*, Vol. 6 (1964), pp. 183-195.
- PAYSAN, Paul, « Ridicule ? L'image ambiguë de saint Joseph à la fin du Moyen Âge », *Médiévales*, n°39, 2000, pp. 96-111.
- PIGNÉ, Christine, « Hypnos et Thanatos : une association traditionnelle renouvelée à la Renaissance », *L'information littéraire*, 2008/4 vol. 60, pp. 21-34.
- PIGNÉ, Christine, « Le Sommeil vu par Pierre Messie », in : *Lire, choisir, écrire : la vulgarisation des savoirs du Moyen Âge à la Renaissance*, sous la direction de Violaine Giacomotto-Charra et Christine Silvi, Paris, École des chartes, 2014, pp. 200-216.
- RIEBER, Audrey, « Le concept de forme symbolique dans l'iconologie d'E. Panofsky », revue *Appareil*, juin 2008 : <http://revues.mshparisnord.org/appareil/index.php>.
- ROCHE, Denis, *Un « Saint-Sépulcre » démembré*, Gazette des Beaux-Arts, 1908, t. I, p 417-599.
- ROCHON, André, « Une date importante dans l'histoire de la beffa : la Nouvelle du Grasso legnaiuolo », in : *Formes et significations de la « beffa » dans la littérature italienne de la Renaissance (deuxième série), Sacchetti, Masuccio Salernitano, Castiglione, Le « Grasso legnaiuolo »*, études réunies par André Rochon publiées avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1975, pp. 211-376.

- RUSSO, Daniel, « La Figure de saint Jérôme et les genres de vie dans la Peinture florentine au début du XVe siècle, *Le Moine au Lion* », dans : *Vie active et vie contemplative au Moyen Âge et au seuil de la Renaissance*, études réunies par Christian Trottmann, École française de Rome, 2009, pp. 473-481.
- SARTRE, Jean-Paul, « Le séquestré de Venise: les fourberies de Jacopo », *Situations IV*, Paris, Gallimard, 1964, pp. 291-346.
- SCHAPIRO, Meyer, « Muscipula Diaboli. The Symbolism of the Merode Altarpiece », *The Art Bulletin*, XXVII, 1945, pp. 182-187.
- SCHEFER, Jean Louis, « La pudeur d'Adam », in : Jean Louis Schefer, Henri Dominique Saffrey, Jean-Claude Lebensztejn, *La création d'Eve*, Desclée de Brouwer, Paris, 2001.
- SEKULOVSKI, Goran, « Jean Chrysostome sur la communion de Judas », *Studia patristica*, n° 67, 2013, p. 311-321.
- STATIUS, Pierre, « Montaigne et la Mort : lectures philosophiques (I, 20 ; III, 12 ; II, 6) », *Bulletin de la société des amis de Montaigne*, n° 35-36, janvier-juin 1994, pp. 59-78.
- STEINBERG, Léo, « les veilleurs du sommeil » [1968] in : L. Steinberg, *Trois études sur Picasso*, trad. par Jean-Louis Houdebine, Paris, Éd. Carré, 1996.
- STELLA, René, « Dante et le rire », *Italies*, n°4, 2000. Article mis en ligne (2009), URL : <http://italies.revues.org/2366>
- STOÏCHITA, Victor I., « Pennello / Scalpello », in : *Le corps transparent*, sous la direction de Victor I. Stoichita, avec la participation de Maria Portmann & Dominic-Alain Boariu, Roma, « L'Erma » di Bretschneider, 2013, pp. 7-36.
- TODIĆ, Branislav, « Anapeson, iconographie et signification du thème », dans *Byzantion*, vol. 64, Bruxelles, 1994, pp. 134-165.
- TOUSSAINT, Stéphane, « Ars Platonica : le Ficin de Chastel. Entre Kristeller et Garin » in : *André Chastel. Méthodes et combats d'un historien de l'art*, textes réunis par Sabine Frommel, Michel Hochmann et Philippe Sénéchal, Paris, INHA, pp. 209-227.
- VEIT, Patrice, « Le chant, la Réforme, la Bible », in : Guy Bedouelle & Bernard Roussel (dir.), *Le temps des Réformes et la Bible*, Beauchesne, Paris, 1989.
- VEIT, Patrice, « les cantiques de Luther », *Positions luthériennes*, 32^e année, n°1, janv.-mars 1984.
- VERDON, Jean, « Dormir au Moyen Age », *Revue belge de philologie et d'histoire*, t. 72, fasc. 4, 1994.
- VICAIRE, Paul, « Platon et la divination », *Revue des Études Grecques*, t. 83, fascicule 396-398, juill.-déc. 1970, pp. 333-350.
- VIDAL, Pierre, « De Martin Luther à Jean-Sébastien Bach : le Verbe incarné », *Positions luthériennes*, 33^e année, n°1, janv.-mars 1985 (*Tricentenaire de la naissance de J.-S. Bach, 1685-1985*), Paris, 1985.
- VOGLER, Bernard, « Attitudes devant la mort et cérémonies funèbres dans les églises protestantes rhénanes vers 1600 », *Archives de Sciences Sociales des Religions* (39), 1975.
- WIRTH, Jean, « Le Jardin des délices », in : *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, tome 50, n° 3, Genève, Droz, 1988, pp. 545-585.

- ZAHND, Ueli, « Calvin, l'âme humaine et la philosophie classique, Influences philosophiques sur la Psychopannychia, premier écrit théologique de Calvin », Genève/Lausanne/Neuchâtel, *Cahiers de la revue de théologie et de philosophie* n° 23, 2009, pp. 23-90.

II. 2. OUVRAGES COLLECTIFS

- ÉTUDES COLLECTIVES, RECUEILS & ACTES DE COLLOQUE

- ACIDINI LUCHINAT, Cristina & PROTO PISANI, Rosanna Caterina (dir.), *La tradizione fiorentina dei cenacoli*, Firenze, Scala, 1997.
- BÉRIOU, Nicole, BERLIOZ, Jacques & LONGÈRE, Jean, *Prier au Moyen Age : Pratiques et expériences (V^e- XV^e siècles)*, Turnhout, Brépols, 1991.
- CARLINO, Andrea & CAZES, Hélène, « Plaisir de l'anatomie, plaisir du livre : *La Dissection des parties du corps humain* de Charles Estienne (Paris, 1546), *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2003, n°55, pp. 251-274.
- CARROY, Jacqueline & RICHARD, Nathalie, *Alfred Maury, érudit et rêveur. Les sciences de l'homme au milieu du XIX^e siècle*, Presses Universitaires de Rennes, 2007.
- CHRÉTIEN, Jean-Louis, LAFONT, Guy & JOLLET, Étienne, *Marthe et Marie*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002.
- DALMASSO, Véronique (dir.), *Façons d'endormis, Le Sommeil entre inspiration et création*, Actes de la journée d'étude du 10 mai 2012, Paris, Ed. Le Manuscrit, 2012.
- CLASSEN, Albrecht (dir.), *Old Age in the Middle Ages and the Renaissance, Interdisciplinary Approaches to a Neglected Topic*, Walter de Gruyter, Berlin, 2007.
- KLIBANSKY, Raymond, PANOFSKY, Erwin & SAXL, Fritz, *Saturne et la Mélancolie, Études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art* (1964), traduit de l'anglais et d'autres langues par Fabienne Durand-Bogaert et Louis Évrard, Paris, Gallimard, 1989.
- PY, Christiane & VIDART, Cécile, « Les musées d'anatomie sur les champs de foire », in : *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 60, novembre 1985, Images « populaires », pp. 3-10.

- DICTIONNAIRES

- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain (dir.), *Dictionnaire des Symboles; Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont, 1982.
- TERVARENT, Guy de, *Attributs et symboles dans l'art profane, Dictionnaire d'un langage perdu (1450-1600)* [1958], Genève, Droz, 1997.

- CATALOGUES & MANUSCRITS ÉDITÉS

- BALDINI, Umberto & CASAZZA, Ornella, *La Cappella Brancacci*, Milano, Olivetti / Electa, 1990.
- BEAULIEU, Michèle, *Description raisonnée des sculptures du Musée du Louvre, Renaissance française*, avant-propos de Jacques Thirion, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1978.
- BEDAUX, Jan Baptist & EKKART, Rudi (dir.), *Pride and Joy, Children's portraits in the netherlands 1500-1700*, Amsterdam, Ludion Press Ghent, 2001.
- BERNARDINI, Maria Grazia (dir.), *La favola di Amore e Psiche, Il mito nell'arte dall'antichità a Canova*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2012.
- BRINCKMANN, Bodo (dir.), *Cranach*, London, Royal Academy of Arts, 2007.
- CALVOCORESSI, Richard & VIÉVILLE, Dominique (dir.), *Henry Moore, L'atelier*, catalogue de l'exposition du Musée Rodin / Hazan, Paris, 2010.
- CECCHI, Alessandro, HERSANT, Yves & RABBI BERNARD, Chiara (dir.), *La Renaissance et le rêve, Bosch, Véronèse, Greco...*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux – Grand Palais, 2013.
- CHÉROUX, Clément & SIRE, Agnès (dir.), *Henri Cartier-Bresson, Paul Strand : Mexique 1932-1934*, Göttingen, Steidl, 2012.
- CLAIR, Jean (dir.), *Mélancolie, génie et folie en Occident*, Paris, Gallimard, 2005.
- DELIEUVIN, Vincent & HABERT, Jean (dir.), assisté d'Arturo GALANSINO, *Titien, Tintoret, Véronèse... Rivalités à Venise*, Paris, Hazan, Éditions du Musée du Louvre, 2009.
- FALOMIR, Miguel (dir.), *Tintoretto*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007.
- FONT-RÉAULX, Dominique de (dir.), *Delacroix en héritage, Autour de la collection Moreau-Nélaton*, Paris, Éd. Du Louvre, 2013.
- GINZBURG, Sivia, *La Galleria Farnese, Gli affreschi dei Carracci*, Milano, Electa, 2008.
- *Grand Musée Anatomique du Docteur Spitzner*, catalogue de la vente aux enchères du lundi 10 juin 1985, Nouveau Drouot.
- HÉRAN, Emmanuelle (dir.), *Le Dernier Portrait*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux – Musée d'Orsay, Paris, 2002.
- LÉPRONT, Catherine, DE LAUNAY, Marc & WEIGHT, Laura, *Judith et Holopherne*, Paris, Desclée de Brouwer, 2003.
- LIGHTBOWN, Ronald, *Botticelli*, trad. Jeanne Bouniort, Paris, Ed. Citadelles, 1990.
- OPSOMER, Carmélia, *L'art de vivre en santé, Images et recettes du Moyen Âge, Le Tacuinum Sanitatis (manuscrit 1041) de la Bibliothèque de l'Université de Liège*, Éditions du Perron, 1991.
- POIRION, Daniel & THOMASSET, Claude, *L'art de vivre au Moyen Âge, Codex Vindobonensis series nova 2644 conservé à la bibliothèque nationale d'Autriche*, Paris, Éditions Félin, 1995.

- RENOARD DE BUSSIÈRE, Sophie (dir.), *Albrecht Dürer, Œuvre gravé*, Paris, Édition des Musées de la Ville de Paris, 1996.
 - STRINATI, Claudia (dir.), *La Galerie Borghèse, ses chefs-d'œuvre*, présentation de Claudia Strinati, introduction d'Anna Coliva, textes de Sofia Barchiesi et Marina Minozzi, Florence, Scala, 2006.
 - TESNIÈRE, Marie-Hélène, *Bestiaire médiéval, Enluminures*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2005.
 - VITRY, Paul et BRIÈRE, Gaston, *L'Eglise Abbatiale de Saint-Denis et Ses Tombeaux. Notice historique et archéologique*, Paris, D.-A. Longuet, 1908.
- SITES INTERNET ET MANUSCRITS NUMÉRISÉS :
 - Musée du Louvre (Paris), notices iconographiques & commentaires d'œuvres :
<http://www.louvre.fr/departments/peintures/oeuvres-choisies>
 - Bibliothèque Nationale de France, exposition Bestiaire du Moyen Âge :
<http://expositions.bnf.fr/bestiaire/is/histoires/16.htm>
 - Utpictura18, base de données iconographiques du CIELAM, Centre Interdisciplinaire d'Étude des Littératures d'Aix-Marseille (EA4235) :
<http://sites.univ-provence.fr/pictura/GenerateurNotice.php?numnotice=A1577>
 - VÉSALE, André, *De corporis humani fabrica libri septem*, Basel, Johannes Oporinus, 1543 :
<http://www.biusante.parisdescartes.fr/histmed/medica/vesale.htm>
<http://archive.nlm.nih.gov/proj/ttp/flash/vesalius/vesalius.html>
 - VAN VEEN, Otto, *Amoris divini emblemata*, Anvers/in Antverpiae, Ex officina Plantiniana, Balthasar Moreti, 1660 :
<https://archive.org/stream/amorisdiviniembl00veen#page/n5/mode/2up>

Table des matières

<i>Introduction</i>	1
Le sommeil et ses figures, entre rêve et réveil à la Renaissance	
<i>Préambule critique</i>	1
<i>Le sommeil et ses métaphores</i>	8
<i>Figures endormies et sens figuré du sommeil</i>	16
<i>Prélude</i>	23
Le repos contre le sommeil	
<i>Première partie</i>	35
LE SOMMEIL COMME CHUTE LÉTHARGIQUE	
<i>Chapitre I</i>	39
L'héritage antique et médiéval : périls, emblèmes, ambiguïtés	
1. Le sommeil vicieux, peccamineux, maladif.....	39
<i>a. Le sommeil d'acédie, entre paresse et tristesse</i>	39
<i>b. « l'oisiveté est mère de tous les vices »</i>	46
<i>c. Mélancolie et troubles du sommeil</i>	59
2. Bestiaire de la veille & du sommeil.....	69
<i>a. Une figure équivoque : le chien vigilant & endormi</i>	71
<i>b. Mystère du sommeil léonin : du Christ-lion au lion de saint Jérôme</i>	76
<i>c. Oiseaux de nuit : nycticorax, hibou, chouette et chauve-souris</i>	81
3. Repos divins, mauvais sommeils.....	85
<i>a. Repos du Créateur, torpeur des Ancêtres</i>	85
<i>b. Vitesse des pénitents, réveil des dormants</i>	95

<i>Chapitre II</i>	103
Régler l'espace-temps du sommeil : l'idéal de vigilance et ses critiques	
1. Règles religieuses et médicales du sommeil	103
<i>a. Règles monastiques : comment rendre la veille perpétuelle ?</i>	103
<i>b. Règles médicales : modération du sommeil et régime de vie</i>	114
2. Les âges du sommeil.....	133
<i>a. Le sommeil de l'enfant : objet médical, enjeu pédagogique, valeur symbolique</i>	133
<i>b. S'endormir, vieillir : de la symbolique de péché au problème humoral</i>	143
3. Non-lieux du sommeil, plaisirs léthargiques.....	153
<i>a. « Ce pays a pour nom Cocagne, plus on y dort, plus on y gagne »</i>	153
<i>b. De l'oisiveté à l'otium, le sommeil dans le discours utopique renaissant</i>	158
<i>c. Langueurs d'America, torpeur d'Adam et Jardin des délices</i>	165
<i>Deuxième partie</i>	177
DANS LE REPLI DU SOMMEIL :	
DU SECRET DE JEAN AUX TORPEURS MINÉRALES	
<i>Chapitre III</i>	181
Le secret de Jean : du repos au sommeil, figure contemplative	
1. « Sur le sein de Jésus » : du littéral au figuré.....	182
<i>a. Éléments historiques et figure du repos</i>	183
<i>b. Les temps de la Cène et les quatre sens de l'Écriture</i>	186
<i>c. Le sein de Jésus, figure d'inclusion divine</i>	190
2. De la <i>figura</i> au <i>disegno</i> : le sommeil de Jean.....	196
<i>a. Une figure théologique : la poitrine et le sein de Jésus</i>	196
<i>b. Le repos de Jean : contemplation et béatitude</i>	200
<i>c. L'invention de Dürer</i>	204
3. Du réveil à l'endormissement pictural de Jean.....	206
<i>a. « This is not time to nod »</i>	206
<i>b. La critique de Léonard</i>	207
<i>c. Tintoret et le choix du sommeil</i>	210

Chapitre IV.....	219
Repli minéral et sommeil de la matière : deuil mélancolique, oubliée naissance	
1. Paresse, tristesse ou mélancolie des apôtres à Gethsémani.....	220
<i>a. Panorama iconographique et dramatique.....</i>	221
<i>b. Un sommeil de paresse ?.....</i>	224
<i>c. De la tristesse à la mélancolie.....</i>	228
2. Du Mont des Oliviers à la pierre du Sépulcre.....	231
<i>a. Mélanges de Dürer.....</i>	231
<i>b. L'acédie selon Charles de Bovelles, un repli anthropologique.....</i>	237
<i>c. De la Transfiguration à la Résurrection : éveil de révélation, sommeil d'ignorance.....</i>	242
3. Nuit de la matière et sommeil de pierre chez Michel-Ange.....	263
<i>a. La Nuit et l'oubli du monde.....</i>	263
<i>b. Le sommeil des Esclaves, prison de la matière.....</i>	274
<i>c. « Nel mezzo del cammin di nostra vita » : le réveil de l'âge mûr.....</i>	277
<i>d. Servitude amoureuse et splendeur du sensible.....</i>	283
<i>Troisième partie.....</i>	
EROS & HYPNOS	
Chapitre V.....	293
« Amour éveille ce qui dort »	
1. <i>De Amore</i> , 1469.....	293
<i>a. De la vision à la contemplation.....</i>	294
<i>b. Les langueurs de la Vénus terrestre.....</i>	300
<i>c. Splendeur et fascination.....</i>	306
2. La critique d'Agostino Nifo, 1529.....	311
<i>a. Valorisation des « sens inférieurs ».....</i>	312
<i>b. Critique des « sens supérieurs ».....</i>	312
<i>c. La jouissance parfaite.....</i>	313
<i>d. Parallèle : « La Charité de saint Nicolas de Bari ».....</i>	314
3. Variations et transgressions.....	317
<i>a. De Castiglione à Patrizi : le problème du baiser.....</i>	317
<i>b. La poésie néoplatonicienne française : le problème du regard.....</i>	318
<i>c. « Cimone et Efigenia » : vers l'ambiguïté picturale.....</i>	320

<i>Chapitre VI</i>	326
Du sommeil d'Eros aux langueurs érotiques	
1. Les sommeils allégoriques d'Eros et Psyché.....	327
<i>a. Une fable exemplaire et syncrétique</i>	327
<i>b. Sanctification du sommeil conjugal : les Cassoni</i>	329
<i>c. Puéril Cupidon ?</i>	333
2. L'érotisation subversive du sommeil.....	336
<i>a. Le piège éclairé de Giulio Romano</i>	336
<i>b. Renversement : Psyché mise à nu</i>	342
<i>c. De l'étreinte érotique à la menace castratrice</i>	348
<i>d. Vénus anatomiques et sommeil de la matrice</i>	353
3. L'érotisme léthargique de la Renaissance.....	366
<i>a. Abandon, nudité, horizontalité</i>	367
– <i>Gestes d'abandon</i>	367
– <i>Dévoilements de la nudité</i>	372
– <i>L'horizon léthargique de la femme</i>	375
<i>b. Un dispositif scopique : portrait du spectateur en satire</i>	382
<i>c. Limites de l'érotisme léthargique</i>	390
<i>Quatrième partie</i>	399
DERNIERS SOMMEILS	
<i>Chapitre VII</i>	405
L'analogie du sommeil et de la mort : variantes, limites et portée.	
1. Gémellité du sommeil et de la mort.....	405
<i>a. Hypnos & Thanatos</i>	405
<i>b. Enfants endormis, enfants morts</i>	414
<i>c. L'ambiguïté picturale : cadavre ou dormeur ?</i>	420
2. Vraies ou fausses ressemblances ?.....	431
<i>a. Le repos des gisants : « requiescant in pace »</i>	431
<i>b. Le Triomphe de la mort : belle mort, égale vanité</i>	436
<i>c. Dormition, Mort de la Vierge et Assomption</i>	443

3. Vertus et refus de l'analogie : le dormeur funèbre et l'approche léthargique.....	448
<i>a. Contre le macabre, une esthétique de la mort endormie.....</i>	448
<i>b. Montaigne et le refus de l'analogie : l'approche léthargique de la mort.....</i>	457
 <i>Chapitre VIII.....</i>	471
Le sommeil de l'âme : positions et polémiques réformistes	
1. La thèse luthérienne du sommeil de l'âme.....	472
<i>a. Luther, Livre de l'Ecclésiaste (1526).....</i>	472
<i>b. Sommeil de nature, sommeil de grâce, sommeil de faute.....</i>	477
<i>c. Les sermons d'ensevelissement et la pensée du dernier sommeil.....</i>	481
2. L'éternelle veillée de l'âme selon Calvin et Zwingli.....	487
<i>a. Jean Calvin, Contre les Anabaptistes (1544).....</i>	487
<i>b. L'âme insomniaque selon Zwingli.....</i>	493
3. La métaphore du dernier sommeil dans les arts réformés.....	499
<i>a. Infigurable ?.....</i>	499
<i>b. Dernier sommeil : le portrait funéraire de Luther.....</i>	501
<i>c. Cantiques du dernier sommeil.....</i>	502
 <i>Conclusion.....</i>	509
Métaphores du sommeil de la Renaissance à nos jours	
<i>Coda.....</i>	511
<i>Histoires du sommeil : prolongements.....</i>	514
<i>Quelques figures d'endormis dans l'art moderne et contemporain.....</i>	518
 <i>Bibliographie.....</i>	525

INDEX DES NOTIONS

- ACÉDIE.....5, 12-13, 17, 18, 37, 39-47, 49-53, 58-60, 62, 63, 67, 70, 71, 74, 75, 81, 87, 91, 92, 95-97, 109, 114, 144, 148, 171, 217, 220, 225, 227, 229, 230, 239, 241, 263, 275, 286, 377, 478, 511
- ACÉMÈTE.....105, 106, 226
- ADOLESCENCE.....101, 109, 279-281, 298, 299, 306, 307, 334, 358, 401, 513
- AGONIE.....5, 76, 103, 145, 219-221, 224, 228, 232, 233, 244, 276, 286, 414, 424, 435, 440, 442, 452, 454, 466, 501, 505
- AMOUR BESTIAL.....300-307, 309, 311-313, 318, 320, 324, 336, 339, 341-343, 365, 366, 513
- AMOUR DIVIN.....27, 190, 191, 193, 284, 292, 295, 297, 298, 300-303, 306-308, 311-313, 318-324, 332-335, 337, 339, 341-344, 365, 366, 370, 375, 389, 312
- AMOUR HUMAIN....301-303, 309, 311-314, 317, 318, 320, 339
- APPROCHE DE LA MORT.....457, 458, 463-466, 469, 479
- ASSOMPTION.....202, 443-447
- BÉATITUDE 21, 24-26, 42, 43, 47, 86, 90, 94, 192, 200, 204, 244, 270, 300, 301, 431, 432, 434, 435, 496, 471, 476, 477, 490, 499, 502, 506
- BILE NOIRE....17, 59-65, 68, 81, 84, 85, 120, 150, 219, 230, 234, 269, 306, 512
- BILE JAUNE (cholérique).....61-64, 120, 130, 129, 271, 306
- CACHEXIE.....135
- CAUCHEMAR.20, 43, 54, 55, 83, 85, 120, 129, 133, 157-158, 214, 239, 240, 270, 334, 475, 476,
- CHARITÉ....5, 27, 45, 79, 122, 190, 191, 193, 211-213, 215, 217, 218, 314, 315
- CONTEMPLATION.....17, 44, 53, 63, 64, 80, 86, 104, 110, 111, 139, 148, 156, 192, 195, 197, 198, 200-203, 209, 225, 236, 237, 256, 270-271, 279, 292, 294, 300, 301, 302, 307, 308, 311-313, 317, 320, 322, 331, 338-340, 349, 353, 355, 361, 362, 365, 367, 371, 381, 424, 431, 437, 440, 459, 512, 517
- CORPS GLORIEUX.....25, 28, 187, 193, 247, 252, 429, 431, 445, 447, 448, 456, 470, 476, 479, 484, 487, 506
- DÉSESPOIR 39, 42, 45, 46, 60, 115, 207, 227-229, 241, 262, 263, 266, 275, 286, 298, 409, 440, 446, 512,
- DORMITION....192, 402, 406, 407, 443-449, 484-487
- DORVEILLE.....128, 129, 516
- ENFANCE.....8, 119, 133, 134, 137, 149-151, 238, 240, 278, 234, 413, 424, 430
- ENFER.....23, 25, 28, 83, 96, 105, 171, 227, 263, 272, 277, 327, 337, 338, 348, 376, 408, 411, 436, 469, 474-476, 498, 501
- ENTÉLÉCHIE.....327, 493-497
- ÉROTISME LÉTHARGIQUE.....6, 168, 366, 367, 390, 513
- ÉVANOUISSEMENT.....20, 66, 96, 124, 126, 198, 199, 204- 206, 209, 240, 242, 246, 247, 251, 256, 267, 286, 352, 375, 428-430, 452, 465-466, 469, 486
- EXTASE.....4, 26, 28, 29, 101, 107, 117, 172, 179, 190, 206, 285, 318, 331, 332, 375, 402, 432, 448
- FASCINATION....169, 306-308, 310, 318-320, 323, 342, 451, 364-366, 382, 513
- FIGURA (figural).....70, 86, 87, 90, 140, 143, 180, 196, 204, 206, 226, 258, 296, 336, 424, 428
- FLEUVE DE LA MATIÈRE.272-274, 286, 329, 338, 348
- FUREUR.....231, 269, 284, 295, 306, 329-332, 341, 354, 427, 518
- GISANT.....6, 19, 26, 27, 29, 72, 99, 100, 154, 331, 403, 417, 418, 432-435, 437, 442, 443, 445, 448-456, 470, 490
- HYPNAGOGIE.....111, 112, 115, 118, 273
- IGNORANCE.....8, 13, 37, 43, 58, 59, 67, 70, 75, 88, 109, 110, 137, 226, 238, 241, 242, 255, 262-264, 278-280, 282, 286,

363, 364, 401, 408, 409, 463, 469, 473, 479, 480, 495, 511

INSOMNIE.....2, 11, 16, 60-62, 68, 69, 81, 85, 115-117, 119, 120, 133-135, 138, 179, 220, 231-232, 234, 237, 264, 267, 269, 517

IVRESSE.....26, 46, 57, 61, 66, 67, 101, 130, 152, 208, 252, 279, 280, 283, 292, 392

JUGEMENT DERNIER.....19, 91, 93, 403, 431, 433, 437, 445, 449, 455, 471, 476, 477, 479, 480, 481, 483, 488, 489, 491, 494, 498, 499, 514

LABEUR.....48, 51-53, 56, 155, 156, 159, 161, 161, 164, 201, 228, 259, 337, 338, 341, 407, 415, 494, 506, 516, 518

LÉTHARGIE.....1-4, 60, 74, 75, 114, 115, 117, 133, 140, 155, 157, 161, 167, 220, 252, 263, 334, 341, 344

MATURITÉ.....145, 150, 222, 234, 238, 278, 279, 281-283, 335, 488, 513

MÉLANCOLIE.....5, 8, 18, 20, 29, 37, 39-41, 52, 56, 57, 59, 60-66, 68, 72, 74, 75, 79-81, 83-85, 87, 91, 92, 115, 118-121, 133, 137, 147-151, 157, 171, 184, 220, 222-224, 228-232, 233, 234, 236, 237, 242, 253, 264-267, 269, 271, 277, 286, 306, 316, 331, 419, 430, 449, 451, 453-455, 459, 511

NARCISSISME.....168, 298, 352, 464,

NÉGLIGENCE.....31, 41, 42, 44-47, 49, 50, 58, 59, 67, 68, 87, 93, 95-97, 101, 109, 110, 112, 161, 224, 225, 237, 241, 278, 279, 280, 511, 518

NUIT NOIRE.....3, 11, 19, 76, 127, 244, 263, 401, 403, 404, 453, 456, 473, 483, 487, 504

OISIVETÉ.....18, 32, 38, 44, 46-50, 53-55, 57-59, 64, 81, 86, 87, 89-92, 97, 109, 110, 134, 137, 153-156, 158-160, 161, 163, 164, 167, 169-171, 237, 258, 286, 310, 334, 338, 350, 351, 404, 421, 449, 459, 498, 511, 512, 518, 519

OTIUM.....18, 38, 44, 47, 48, 59, 63, 67, 71, 80, 88, 89, 153, 154, 156, 158, 160-163, 176, 237, 286, 337-339, 421, 457, 512

OUBLI.....8, 9, 12, 28, 32, 44, 47, 62, 73, 98, 120, 126, 167, 203, 204, 219, 220, 226, 263, 264, 270, 272, 273, 278, 279, 281, 286, 295, 298-300, 304, 307, 313, 324, 338, 341, 348, 360, 369, 376, 406, 408, 409, 438, 452-454, 466, 476, 478-480, 482, 513, 516, 518

PARADIS.....23, 25, 26, 43, 96, 111, 153, 155, 157, 165, 166, 170, 171, 174, 192-194, 213, 240, 259, 270, 277, 303, 331, 367, 415, 428, 431, 475, 494, 498, 512

PARESSE.....1, 2, 4, 5, 8, 12, 13, 16-19, 27-29, 31, 32, 37-39, 40, 44-46, 48-59, 62, 64, 66-68, 70, 74, 75, 81, 86-89, 91, 92, 94-97, 101, 103, 109, 110, 112, 115, 116, 119, 129, 130, 132, 134, 136-138, 144, 149, 153-154, 159-161, 164, 167-171, 176, 207, 216-217, 220, 223-226, 228-230, 235, 237-241, 252, 255, 262, 273, 275, 286, 294, 321, 332, 334, 366, 377, 414, 425, 449, 478, 498, 511, 512, 518, 519

PHLEGME (phlegmatique).....62, 64, 65, 74, 81, 117-121, 124-125, 129, 130, 133-134, 137, 148-151, 167, 168, 176, 220, 511

PORTRAIT FUNÉRAIRE.....138, 274, 415, 417-420, 432, 433, 448-453, 501-502, 513-514, 522,

PRISON DU CORPS.....275, 276, 279-283, 284-286, 362, 495, 497-499

PULSION SCOPIQUE....340, 352, 363, 366, 382, 383, 386, 390, 397

PURGATOIRE....19, 96, 97, 469, 471-473, 475, 476, 491, 494, 498-500, 504, 514

RAVISSEMENT.....26, 28, 29, 66, 67, 205, 206, 268, 271, 295, 322, 332, 333, 336, 340, 375, 384, 389

RÈGNE MINÉRAL.....180, 234, 238, 239, 241, 264, 276, 520,

RÉSURRECTION.....5, 25, 76-78, 87, 88, 92, 94, 97-101, 105, 138, 140, 180, 193, 220, 232, 234, 241-243, 245-252, 254-262, 265, 281, 286, 338, 344, 401-404, 418, 425-432, 442, 444, 446, 455, 469, 470, 471, 474, 476, 477, 479, 482, 483, 485-490, 494, 499-500, 504-506, 523

RÊVE LUCIDE.....20, 126-130

- SEIN D'ABRAHAM
 (Sein du Père).....18, 25,
 27, 29, 98, 184, 189, 190, 192, 193, 416,
 427, 434, 435, 445, 470, 486, 487, 489,
 512.
- SEIN DU CHRIST.....18, 181-185,
 187-191, 194-199, 202-204, 206, 207,
 209, 214, 217, 219, 278, 285, 444-446,
 480, 486, 487, 512
- SOMMEIL DE L'ÂME....18, 228, 404, 470-
 474, 476, 477, 479- 484, 486-494, 497-
 499, 501, 502, 504, 505, 514
- SOMMEIL DE LA RAISON.....85, 281
- SOMMEIL D'IVRESSE.....208, 252
- SOMMEIL DU JUSTE
 (Sommeil des Justes).....89, 99, 100, 103,
 112, 132, 157, 199, 408, 455, 485, 487,
 501, 516
- SOMMEIL SPIRITUEL.....94, 145, 279,
 477-480
- SPIRITUS.....42, 59, 88, 99, 123, 125, 219,
 297, 306, 307, 320, 328, 475, 477, 513
- SYNCOPE.....180, 248, 251, 257
- TARDEMAH.....171, 242
- TRANSFIGURATION.....187, 121, 242, 243-
 244, 249, 471
- TRISTESSE.... 8, 18, 19, 39-42, 44-46, 59, 60,
 62, 63, 70, 83, 88, 89, 106, 109, 114,
 115, 120, 141, 171, 219, 220, 221, 223-
 225, 227-234, 237, 241, 242, 251, 262,
 264, 267, 272, 275, 286, 310, 408, 421,
 422, 446, 447, 482, 511, 512, 518, 529
- VACANCE DE L'ÂME....29, 64, 66, 101, 205,
 267, 375, 513, 522
- VÉNUM CÉLESTE.....301-304, 320, 342, 346,
 349, 513
- VÉNUM TERRESTRE...300, 304, 305, 309,
 377
- VIE ACTIVE
 (vita activa).....23, 48, 57, 67, 78, 79,
 140, 160, 162, 201-204, 216-217, 317,
 218, 225, 274, 301, 339, 341, 455, 461,
 544
- VIE CONTEMPLATIVE
 (vita contemplativa).....4, 38, 47, 48,
 58, 59, 63, 66, 67, 72, 74, 78, 79, 81, 84,
 160, 162-164, 201-204, 206, 208, 210,
 214, 216-218, 225, 237, 274, 281, 283,
 285, 286, 301, 332, 339, 341, 346, 544
- VIE VOLUPTUEUSE
 (vita voluptuosa).....301, 339, 341,
 346, 352
- VIEILLESSE.....73, 143-152, 156, 203, 222,
 234, 253, 279, 317, 334, 408, 427, 454,
 460, 461, 462, 467, 474, 538
- VIGILANCE.....5, 7, 16, 28, 30, 31, 37, 42,
 43, 46, 48, 49, 61, 72-79, 81, 85, 94-97,
 103-106, 108-113, 132, 153, 155, 161,
 185, 186, 210, 220, 222, 225, 232, 235,
 237, 245, 248, 249, 250, 253, 269, 286,
 385, 396, 413, 449, 495, 498, 511, 514,
 517
- VIGILES.....104, 110, 112, 482, 515
- VOLUPTÉ.....9, 32, 129, 161, 162, 204,
 266, 270, 271, 286, 300, 303, 329, 347,
 356, 359, 360, 363, 371, 376, 377, 384,
 394, 459

INDEX DES NOMS D'AUTEURS

En police romaine, figurent les noms d'auteurs médiévaux, renaissants et modernes, dont les œuvres correspondent aux sources primaires. L'italique distingue les noms d'auteurs et commentateurs plus récents, liés aux sources secondaires.

- ACIDINI LUCHINAT, Cristina*..... 198
AGAMBEN, Giorgio..... 106
AGAPIOU, Natalia.....74
 AGRIPPA, Corneille.....75, 85, 402, 475
 ALBERTI, Leon Battista.....19, 222, 299, 305, 309, 365, 374, 387, 388, 420, 421, 422, 423, 424, 427
 ANGÉLUS SILÉSIUS..... 285
 APULÉE.....11, 60, 127, 306, 325, 327-329, 330, 333-335, 338, 339, 343, 349, 350
ARASSE, Daniel.....14, 15, 179, 336-339, 341, 393, 394
 L'ARÉTIN. 213, 214, 230, 241, 252, 286, 339, 343, 512
ARIÈS, Philippe...431, 432, 442, 446, 448, 454
 ARISTOTE.....13, 23, 27, 58-61, 75, 110, 117, 122, 123, 124, 125, 128-133, 137, 203, 230, 231, 277, 306, 311, 318, 354, 355, 472, 493-497
AUERBACH, Erich..... 196, 206
 AUGUSTIN.....26, 47, 72, 87-89, 91, 93, 112, 144, 152, 183, 192, 194, 196-198, 199, 200-202, 205, 328, 495
 AVICENNE.....62, 64, 1116, 306, 475
BALAVOINE Claudie..... 70
BASCHET, Jérôme.....25, 173, 174, 192, 193
 BASILE, Giambattista.....380
BATAILLE, Georges.....353
BELTING, Hans..... 170, 171
 BEMBO, Pietro.....66, 317, 318, 332, 334
 BENOÎT. .44, 87, 103-106, 108, 109-113, 226
BLOUGH, Neil.....491, 492
BLUM, Claude.....465, 469
BLUMENBERG, Hans..... 13, 14, 16, 28, 518
 BOCCACE, Jean..... 50, 53, 60, 157, 278, 280, 320-324, 328, 329, 333, 336, 349, 351, 353, 365, 407, 408, 410, 413, 515
BOULÈGUE, Laurence.....302
 BOVELLES, Charles de..... 18, 45, 59, 75, 221, 237- 241, 275, 286, 377, 475
 BRANT, Sebastian..... 54, 55, 91
 BRUNO, Giordano.....1, 4, 23
 BURTON, Robert.....60, 68, 133, 234, 266,
 CALVIN, Jean.....456, 470, 472, 487-495, 498, 499, 503, 514,
 CAMPANELLA, Tommaso.....18, 156, 162-15
CARERI, Giovanni.....91-93
CARLINO, Andrea.....360-363
 CARO, Annibale.....406
 CARTARI, Vincenzo.....305, 408-413
 CASSIEN, Jean.....39, 43, 44, 46, 49, 54, 104, 105, 109, 111, 225
 CASTIGLIONE, Baldassare.....310, 317
CAVICCHIOLI, Sonia.....326, 328-330, 338, 339, 346, 348
 CENNINI, Cennino.....420, 422
 CHAMPIER, Symphorien.....320
CHARBONNEAU-LASSAY, Louis.....29
CHASTEL, André..... 140, 179
CHRÉTIEN, Jean-Louis.....205
 CICÉRON.....78, 149, 150, 458
CIXOUS, Hélène.....378, 379, 381
CLARK, Kenneth.....367, 372, 390
 COLOMB, Christophe.....165, 167, 169
 COLONNA, Francesco..... 388
 CONDIVI, Ascanio.....263, 274-276, 286
 CONTI, Natale..... 408, 409
COUSSY, Céline..... 396
COVIN, Michel.....2, 4-8, 17, 517, 518
CRARY, Jonathan..... 516, 517
DAMISCH, Hubert.....14, 15
 DANTE.....28, 96, 97, 180, 277-282, 475, 513
DE LAUNAY, Marc.....392
DE VECCHI, Pierluigi.....259, 261
DELEUZE, Gilles.....179, 180, 374
DEMENT, William Charles.....2
DESNOYERS, Gérard.....368, 370, 375
 DIDEROT, Denis.....9, 10, 24, 403, 425, 426

DIDI-HUBERMAN, Georges.....	14, 353, 354, 374, 392, 393
DIOSCORIDE.....	116, 137
DOLCE, Ludovico.....	371, 386, 388
DU BARTAS, Guillaume.....	32
DU BELLAY, Joachim.....	319
DU CHESNE, Joseph.....	123, 130, 132
DUBUS, Pascale.....	420, 421, 423
DUPLEIX, Simon.....	130, 132
EKIRCH, A. Roger.....	514-517
EPHREM LE SYRIEN.....	87
ÉRASME.....	137, 453, 457, 503
ESTIENNE, Charles.....	355-362, 365, 388
EUSÈBE D'ALEXANDRIE.....	87
EUSÈBE DE CÉSARÉE.....	86
ÉVAGRE LE PONTIQUE.....	39, 40, 225
FERNEL, Jean.....	123, 125-130, 132, 133
FESTUGIÈRE, Jean.....	319, 320
FICIN, Marsile.....	19, 29, 63-68, 71, 75, 80, 84, 85, 180, 230, 231, 234, 267, 268, 272, 273, 287, 291-313, 317, 320, 322, 329, 331-335, 339-341, 346, 349-351, 365- 367, 376, 377, 389, 393, 402, 475, 492, 513
FRANCO JUNIOR, Hilario.....	154, 156, 157
FRANTZ, David O.....	343
FRÈRE, Jean.....	162
FREUD, Sigmund.....	15, 155, 359, 371, 374, 382, 383, 390
GALIEN.....	61, 116, 123-125, 132, 137, 230, 318
GANTET, Claire.....	475, 492
GARIN, Eugenio.....	310
GARNIER, Guillaume.....	514-516
GIACOMOTTO-CHARRA, Violaine...	130, 132
GINZBURG, Carlo.....	428
GIOVO, Paolo.....	260
GRÉGOIRE LE GRAND.....	30, 40, 192, 225
GRÆTHUYSEN, Bernard.....	240
GUIDO DA PISA.....	277
GYRALDI, Lelio Gregorio.....	408, 411
HÉRACLITE.....	276
HILDEGARDE DE BINGEN.....	29, 111, 114-116
HORAPOLLON.....	69, 70, 76, 77, 80, 81, 84
IBN BUTLÂN.....	114, 116
JACQUES DE VORAGINE...	80, 98-100, 314, 443, 444
JAN, Fabienne.....	128
JEAN DE LA CROIX.....	26, 27, 29, 78, 271
JOLLET, Etienne.....	218
JOUVET, Michel.....	3
KANTOR, Jordan.....	205, 206
KLEIN, Robert.....	475
KLEITMAN, Nathaniel.....	2
KLIBANSKY, Raymond.....	60, 63, 75, 150
KOSLOFSKY, Craig M.....	476
LA CEPPÈDE, Jean de.....	262
LACOUTURE, Fabien.....	418, 419
LANDINO, Cristoforo.....	180, 277-283
LANEYRIE-DAGEN, Nadeije.....	72, 363, 386
LARIVEY, Pierre de.....	230
LARUE, Anne.....	52
LAURENS, Pierre.....	318
LE GOFF, Jacques.....	156
LÉONARD DE VINCI.....	
LEOPARDI, Giacomo.....	8
LOMAZZO, Gian Paolo.....	339, 388, 411, 423, 424, 427
LUCRÈCE.....	303, 305, 306, 340, 393
LUPPI, Anna.....	363, 364
LUTHER, Martin....	19, 53, 54, 156, 403, 453, 456, 470-487, 489, 491-493, 498-506, 514
MAKOWSKI, Claude.....	56
MÂLE, Émile.....	448
MALHERBE, Anne.....	143
MANETTI, Antonio.....	10-11, 226, 281
MEISS, Millard.....	77, 148, 291, 366, 367, 372, 376, 382, 383, 391
MÉLANCHTON, Philippe.....	62, 64, 68, 133
MÉNAGER, Daniel.....	267, 268, 286
MESSIE, Pierre.....	130, 131
MICHEL-ANGE.....	264, 267, 283-285
MINOIS, Georges.....	144, 149
MIQUEL, Pierre.....	110, 111
MOLTMANN, Jürgen.....	476
MONTAIGNE, Michel de...	9, 24, 54, 131-133, 135-137, 403, 457-469, 486, 512, 513
MOREL, Marie-France.....	416
MUSSET, Alfred de.....	347-348
NANCY Jean-Luc.....	10, 37
NIFO, Agostino.....	311, 314, 318
OPSOMER, Carmélia.....	117, 118
ORIGÈNE.....	39, 40, 43, 86, 111
OVIDE.....	11, 74, 339, 388, 409

PANOFSKY, Erwin.....55, 56, 60, 63, 69, 74,
 75, 79, 81, 84, 85, 92, 150, 231, 232,
 277, 284, 285, 365, 434, 448, 449, 455
 PARK, Katherine.....361-363
 PASCAL, Blaise.....145
 PATRIZI, Francesco.....57-59, 317, 318
 PAUSANIAS.....31, 294, 406, 408, 409, 412
 PAYSAN, Paul.....146, 147
 PÉTRARQUE...57, 59, 74, 277, 437, 439, 441,
 442
 PHILON D'ALEXANDRIE.....238, 239, 241
 PIC DE LA MIRANDOLE.....75
 PIGNÉ, Christine.....130-132
 PLATON.....1, 2, 4, 8, 48, 49, 58, 59, 63, 71,
 75, 78, 110, 111, 156, 271, 272, 275,
 284, 291, 293, 313, 317, 472, 475, 497
 PLINE L'ANCIEN.....387
 PLOTIN.....272, 298, 376
 PONTORMO, Jacopo da.....114, 120-123
 PORPHYRE.....137, 241
 RABELAIS, François...133, 137, 162, 163, 512
 RAMBALDI DA IMOLA, Benvenuto.....280
 RAMNOUX, Clémence.....405
 RÉAU, Louis.....183, 221, 261
 RIDOLFI, Carlo.....31, 78, 411
 RISSET, Jacqueline.....396
 ROLFE PRODAN Sarah.....277
 RONSARD, Pierre de.....319, 452, 453, 456
 ROSAND, David.....212, 213, 215
 ROY, Maurice.....449, 450
 RUSSO, Daniel.....78
 RUVOLDT, Maria.....12, 13, 66-68, 309, 322,
 371, 384, 385, 389, 517, 518.
 SACCHETTI, Franco.....147
 SARTRE Jean-Paul.....215, 216
 SAXL, Fritz.....60, 63, 75, 150
 SCÈVE, Maurice.....319
 SCHEFER, Jean Louis.....172
 SCHMITT, Jean-Claude.....28, 29, 111
 SCHUSTER, Peter-Klaus.....75, 81
 SÉNÈQUE.....31, 32, 407, 410
 SEZNEC, Jean.....408
 STATIUS, Paul.....459, 463
 STEINBERG, Leo.....207-209, 216
 STEPHENS, Peter.....495
 TALVACCHIA, Bette.....357-359
 TASSE, Le.....351
 TENENTI, Alberto.....437, 439, 441, 442, 454,
 455
 TERTULLIEN.....172, 192, 242
 TERVARENT, Guy de.....31, 32, 83
 THÉRÈSE D'AVILA.....26-27, 29, 271
 THOMAS A KEMPIS.....113
 THOMAS D'AQUIN.....25, 40, 42, 45, 206,
 225, 227, 497
 THOMAS MORE.....18, 53, 153, 156,
 158-161, 163, 165, 225-229, 237, 242,
 286, 512, 519
 TODIC, Branislav.....77
 TOLNAY, Charles de... 265-267, 269, 271, 274-
 276
 VALLAMBERT, Simon de.....133-135
 VALLOS, Fabien.....120
 VASARI, Giorgio...83, 265-267, 269, 275, 276,
 364, 394, 423, 426, 427
 VAUZELLES, Jean de.....230
 VEIT, Patrice.....503
 VERDON, Jean.....108, 109, 111
 VERDON, Timothy.....195, 446
 VESPUCCI, Amerigo.....150, 158, 165-169,
 393, 512
 VOGLER, Bernard.....470-471
 WARBURG, Aby.....15, 223, 274
 WENZEL, Siegfried....40, 42-47, 49, 70, 96, 97
 WIND, Edgar.....363
 ZAHND, Ueli.....488
 ZUCKER, Arnaud.....30, 78, 82
 ZWINGLI, Ulrich.....456, 470, 472, 487,
 491, 493-499, 514

INDEX DES NOMS D'ARTISTES

- ALCIAT, Andrea.....70, 78, 84
 ALGARDI, Alessandro.....406
 ALTDORFER, Albrecht.....79, 222-224, 391,
 406, 500
 ANDREA DEL CASTAGNO...6, 18, 181, 182,
 198-200, 204-207, 210, 217, 234, 512
 ANDREA DEL SARTO.....5, 12, 18, 207, 209
 ANTHONISZ, Cornelis.....151
 BALDOCCHIO, Sisto.....352
 BASSANO, Jacopo.....184
 BEHAM, Sebald.....404, 414, 449
 BEHAM, Barthel.....414, 416
 BELLINI, Giovanni...7, 95, 139, 140, 143, 145,
 152, 222-224, 227, 242, 243, 255
 BIRAGO, Pietro.....209
 BONTEMPS, Pierre.....449, 450, 454, 455
 BOSCH, Jérôme.....3, 5, 17, 18, 31, 38, 54,
 57, 83, 170, 211, 240, 275, 336, 339,
 340, 367, 459, 529, 534
 BOTTICELLI, Sandro....92, 96, 148, 222-224,
 301, 304, 322, 338, 353, 354, 372, 373,
 391-397, 451,
 BOUTS, Dieric.....209, 520
 BRANCUSI.....520, 521
 BRUEGHEL L'ANCIEN, Pieter.....5, 12, 13,
 17, 38, 53, 54, 56, 57, 62, 70, 156-158,
 237, 442
 BUFFALMACCO, Buonamico.....256, 436,
 439, 441-443.
 CAMPAGNOLA, Giulio.....309, 371
 CANEVASIO, Giovanni.....222, 223
 CARAGLIO, Jacopo....343-345, 356-357, 359,
 365, 367, 368, 370, 372, 390, 391
 CARAVAGE.....93, 94, 140, 222-224, 261, 347,
 392, 395, 396, 447, 543
 CARPACCIO, Vittore.....7, 20, 72, 512
 CARRACCI, Annibale & Agostino.....17, 72,
 73, 343, 351, 368, 371, 372, 382, 383,
 390, 426-428, 430
 CARTIER-BRESSON, Henri.....518
 CIMA DA CONEGLIANO.....73, 74, 443
 COCK, Hieronymus.....414
 COECKE VAN AELST, Pieter.....145
 CORRÈGE, Le.....148, 304, 305, 370, 424
 COSIMO, Piero di.....207, 209, 304, 309, 338,
 394, 427, 428
 CRANACH L'ANCIEN, Lucas.....17, 168, 210,
 255, 368, 369, 373, 383, 384, 385, 387,
 500-502
 CRANACH LE JEUNE.....501
 CREDI, Lorenzo di.....222, 223
 DAVID, Gérard.....243
 DAVID, Jacques Louis.....334
 DELLA FRANCESCA, Piero.....139, 143, 144
 DONATELLO.....11, 12, 60, 222-224, 226,
 255, 396, 434
 DOSSI, Battista.....83
 DOSSI, Dosso.....368
 DU BRÈUCQ, Jacques.....184
 DUCCIO DI BUONINSEGNA.....181, 183,
 187-189, 199, 210, 213, 217, 221, 223,
 224, 229, 242, 244, 253
 DÜRER, Albrecht.....7, 20, 29, 41, 54-57, 60,
 62, 68, 69, 70, 72, 74, 75, 79, 80, 81, 84,
 85, 107, 120, 140, 141, 143, 181-183,
 189, 204-207, 210, 211, 214, 221-224,
 231-237, 240, 242, 255, 269, 286, 368,
 369, 384, 446, 447, 512
 FIORENTINO, Rosso.....11, 263, 269, 343,
 356
 FOUQUET, Jean.....444
 FRA ANGELICO.....176, 222-225, 235,
 242, 243, 249
 FRANCIABIGIO.....183, 194, 208
 FRANK, Robert.....518, 519
 FURTENAGEL, Lucas.....501
 FÜSSL, Johann Heinrich.....20, 55
 GADDI, Taddeo.....92, 195
 GADDI, Agnolo.....194, 213
 GALLE, Philippe.....53, 62
 GALLE, Théodore.....168-169
 GAROFALO, Il.....141-143, 223, 351
 GENOVESINO, Il.....398
 GENTILE DA FABRIANO.....92, 147

GENTILESCHI, Orazio.....	152	MATHAM, Jacob.....	324, 345
GENTILESCHI, Artemisia.....	392, 395, 396	MEMLING, Hans.....	252
GÉRARD DE SAINT-JEAN.....	40, 41, 43	MENABUOI, Giusto de.....	221
GÉRÔME, Jean-Léon.....	388	MICHEL-ANGE.....	18, 37, 53, 67, 83, 91-94, 101, 144-146, 152, 175, 179, 180, 202, 211, 220, 263-269, 271, 272, 274-277, 282-287, 298, 331, 362, 374, 394, 410, 411, 423, 424, 468, 512, 513
GERVEX, Henri.....	347	MONACO, Lorenzo.....	79, 92, 222
GHIBERTI, Lorenzo.....	173-175	MONET, Claude.....	154, 522
GHINI, Simone.....	434	MOORE, Henry.....	519, 520
GHIRLANDAIO, Domenico.....	80, 183, 184, 194, 198, 200, 204, 205, 210	MUECK, Ron.....	521
GIORGIONE.....	6, 17, 304, 305, 308, 309, 324, 329, 366-373, 382, 383, 391	MULTSCHER, Hans.....	222, 223
GIOTTO DI BONDONE.....	92, 147, 181, 183, 187, 188, 194, 249, 252	ORSI, Lelio.....	31, 83
GIOVANNI FRANCESCO DA RIMINI...	314, 315, 316	PENICAUD, Jean.....	204
GOLTZIUS, Hendrick.....	345, 368, 373	PENNI, Luca.....	223
GONZALEZ-TORRES, Felix.....	522, 523	PÉRUGIN.....	173, 198, 200, 222, 223, 243, 252, 253, 256, 304
GOUJON, Jean.....	6, 19, 27, 450, 452, 455	PILON, Germain.....	451, 452, 454, 455
GOYA, Francisco de.....	52, 85	POLLAIUOLO, Antonio del.....	269
GRÜNEWALD, Matthias.....	245, 255	POMEDELLI, Giovanni Maria.....	29, 30, 385
HARMENSZ. MULLER, Jan.....	346, 376	PONTORMO, Il.....	114, 120-123
HOLBEIN, Ambroise.....	160	PORTELLI DA LORO, Carlo.....	314-316
HOLBEIN, Hans.....	209, 500	POURBUS, Pietro.....	183, 194, 210
HUGUET, Jaume.....	183, 189, 194	POUSSIN, Nicolas 184, 350-352, 368-371, 382	
JANSZ. MULLER, Harmen.....	362	PRIMATICE, Le.....	369, 450
JEAN DE CAMBRAI.....	224, 229	RAIMONDI, Marcantonio.....	204, 209, 343, 348, 367, 370, 371
JOLLAT, François.....	356-358, 361, 363	RAPHAËL.....	117, 158, 173, 174, 207, 209, 243, 251, 259-262, 338, 348, 367, 371
L'ALUNNO.....	222	RATGEB, Jörg.....	194, 255
LA TOUR, Georges de.....	148	REDON, Odilon.....	397
LÉONARD DE VINCI.....	181, 205, 207, 385, 390, 405, 420, 423	REYNOLDS, Joshua.....	324, 325
LIGORIO, Pirro.....	368	RIBERA, José de.....	20
LIPPI, Filippo.....	79	RIEMANSCHNEIDER, Tillmann.....	194
LIPPI, Filippino.....	258, 259	RIVIÈRE, Estienne.....	356, 361
LORENZETTI, Ambrogio.....	314-316	ROBBIA, Luca della.....	258, 454
LOTTO, Lorenzo.....	68, 243	ROBETTA, Cristofano.....	51-53, 144, 170
LUINI, Bernardino.....	186, 198	ROMANO, Giulio.....	305, 336, 340-344, 348, 351, 397, 513
MADERNO, Stefano.....	95	ROSSELLI, Cosimo.....	207, 209
MAESTRO DEL DADO.....	333, 335, 349	RUBENS, Pierre Paul.....	52, 71, 72, 324
MAITANI, Lorenzo.....	173-175	SAMORE, Sam.....	520
MAÎTRE DES ARGONAUTES.....	329, 330, 331, 339	SANMARTINO, Giuseppe.....	100, 101, 522
MAN RAY.....	520-521	SELLAIO, Jacopo del.....	329, 330, 331, 339
MANTEGNA, Andrea.....	7, 92, 95, 141, 143, 145-148, 174, 222-224, 227, 232, 254, 339, 391, 512	SPRANGER, Bartholomeus.....	345, 346
MASACCIO.....	258, 259	STRADANUS.....	34, 160-162
MASOLINO.....	258, 259	SUSINI, Clemente.....	353, 354

TINTORET.....181, 182, 187, 202, 205,
207, 210-218, 222-224, 252, 255, 256,
285, 391, 512

TITIEN.....17, 210, 211, 213, 301-304,
329, 345, 368, 369-371, 373, 377, 386,
387, 390, 425, 447

TREVISO, Girolamo.....370, 373

VAGA, Perino del.....343, 345, 349, 356,
390, 391

VALVERDE DE HAMUSCO, Juan.....362,
468

VAN DER HELST, Bartholomeus.....417

VAN EYCK, Jan.....72, 80, 107

VAN VEEN, Otto.....329, 333, 335

VASARI, Giorgio.....83, 264-267, 269,
275, 275, 344, 348, 354, 394, 410, 423,
426, 427,

VENEZIANO, Agostino.....67, 68

VÉRONÈSE.....38, 74, 83, 175, 176, 209-
212, 223, 224, 243, 286, 367, 459

VIOLA, Bill.....521

VOUET, Simon.....333

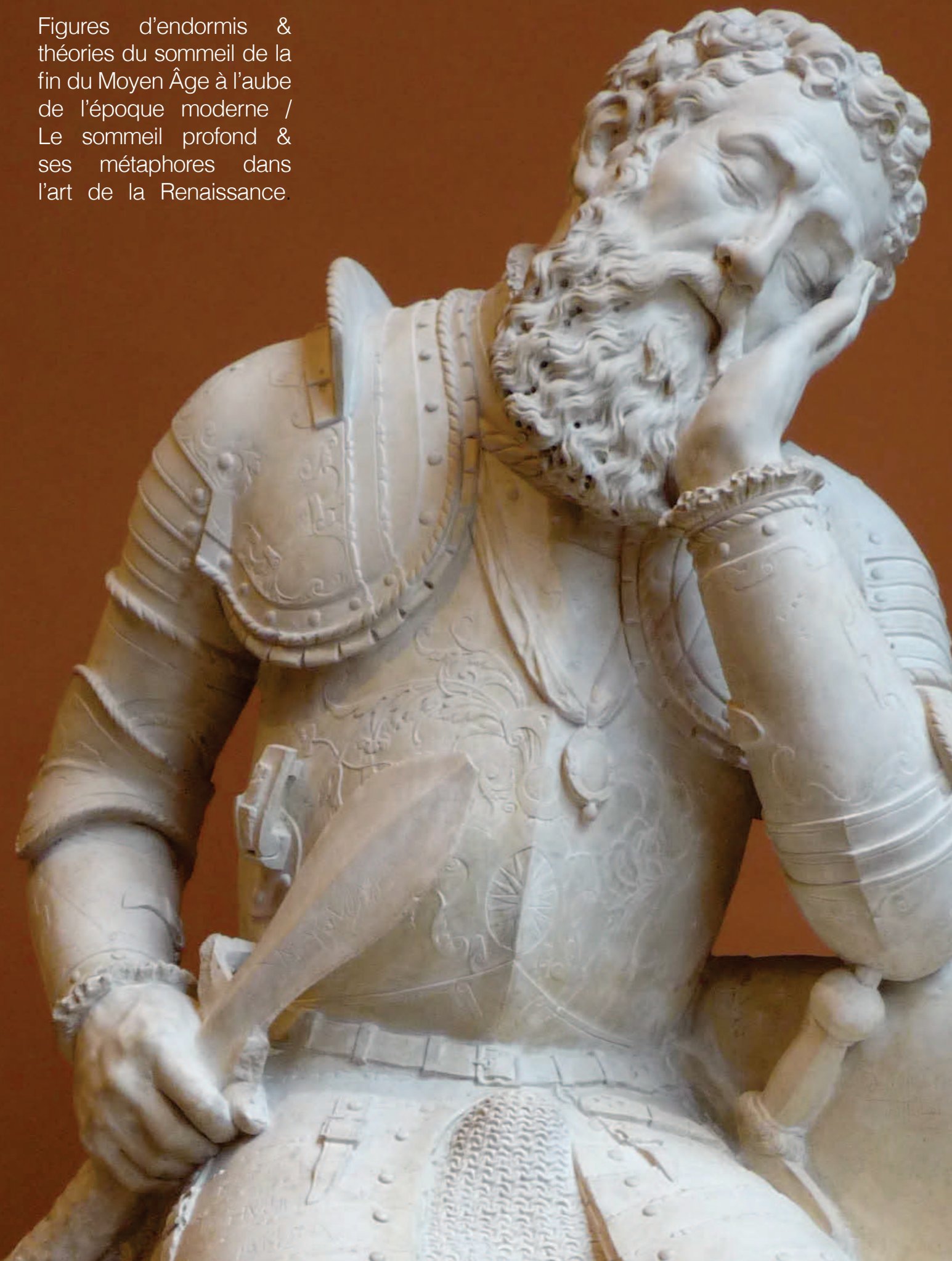
WARHOL, Andy.....520, 521

WITZ, Conrad.....257

ZUCCARO, Taddeo.....101, 412

ILLUSTRATIONS

Figures d'endormis & théories du sommeil de la fin du Moyen Âge à l'aube de l'époque moderne / Le sommeil profond & ses métaphores dans l'art de la Renaissance.



En couverture : détail du gisant de *Charles de Maigny*, sculpté par Pierre Bontemps, 2^e moitié du XVI^e siècle, 145 x 70 x 42,2 cm, Musée du Louvre, Paris.



ED V 0433 Concepts et langages
EA 3552 Métaphysique, histoires, transformations, actualités

Marina SERETTI

FIGURES D'ENDORMIS ET THÉORIES DU SOMMEIL DE LA FIN DU MOYEN ÂGE À L'AUBE DE L'ÉPOQUE MODERNE

Le sommeil profond et ses métaphores dans l'art de la Renaissance

ANNEXES / ILLUSTRATIONS

Sous la direction de

Jacqueline LICHTENSTEIN – Professeur émérite, Université Paris-Sorbonne (IV)
Nadeije LANEYRIE-DAGEN – Professeur, École Normale Supérieure (Ulm)

Membres du jury

Stéphane TOUSSAINT – Directeur d'études, Centre National de la Recherche Scientifique
Yves HERSANT – Directeur d'études, École des Hautes Études en Sciences Sociales
Marianne MASSIN – Professeur, Université Paris-Sorbonne (IV)
Philippe MOREL – Professeur, Université Paris I Panthéon-Sorbonne



ill. 1a. Jérôme Bosch, *Les Sept Péchés capitaux et les Quatre Dernières Étapes humaines*, c. 1500, huile sur panneau, 120 x 150 cm, Musée du Prado, Madrid.



ill. 1b. Jérôme Bosch, « Accidia », détail des *Sept Péchés capitaux*.

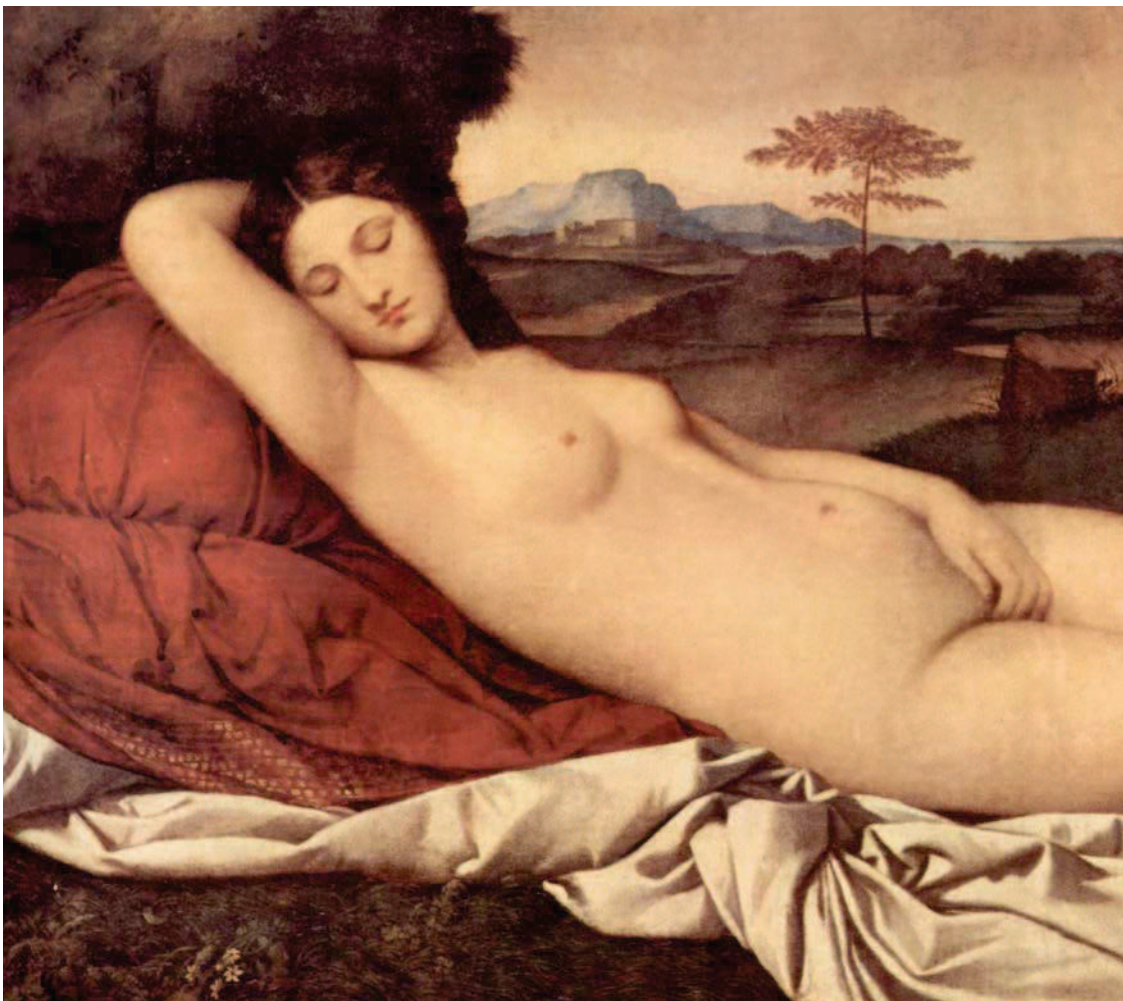


ill. 2. Bruegel l'Ancien,
détail du *Pays de Cocagne*, 1567,
peinture sur bois, 52 x 78 cm,
Alte Pinakothek, Munich.



ill. 3. Andrea del Sarto, *La Charité*, 1518,
bois transposé sur toile en 1750,
185 x 137 cm,
Musée du Louvre, Paris.

ill. 4. Andrea del Castagno, détail de
La Dernière Cène, c. 1447 :
le repos de Jean, fresque du Cenacolo
Sant'Apollonia, Florence.



ill. 5. Giorgione (et Titien), *Vénus endormie*, c. 1510, détail,
huile sur toile, 108 x 175 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde.



ill. 6. Jean Goujon, *André Blondel de Rocquencourt*, c. 1558, bronze, 59 x 173 x 6 cm, plaque du tombeau de Blondel de Rocquencourt au couvent des Filles Repenties, Musée du Louvre, Paris.

ill. 6 bis



ill. 7



ill. 8



ill. 9



PLANCHE I

- ill. 6 bis. Jean Goujon, détail du *Tombeau d'André Blondel de Rocquencourt*, c. 1558.
- ill. 7. Giovanni Maria Pomedelli, détail de l'*Allégorie de la Quiétude*, c. 1510, gravure, British Museum, Londres.
- ill. 8-9. *Paresse & Luxure*, détails, édition française de l'*Iconologia* de Cesare Ripa, Paris, 1643.

ill. 10



ill. 11



ill. 12



ill. 13



PLANCHE II

- ill. 10. José de Ribera, détail du *Songe de Jacob*, détail, 1639, huile sur toile, 179 x 233 cm, Musée national du Prado, Madrid.
- ill. 11. Cristofano Robetta, *Adam et Eve avec les enfants Caïn et Abel*, détail, c. 1500, gravure sur papier, 16,9 x 13,7 cm, The Art Institute of Chicago.
- ill. 12. Jean de Cambrai (attribution discutée), *Pleurant*, détail, c. 1450-1453, partie du tombeau de Jean de France, duc de Berry, 38,7 x 14 x 11 cm, Musée du Berry, Bourges.
- ill. 13. *Dacia Cesi*, 1^{er} s. ap. J.-C., clé d'un arc triomphal (détail), haut-relief, marbre blanc, Musei Capitolini, Palazzo de' Conservatori, Rome.

ill. 14



ill. 15



ill. 16



ill. 17



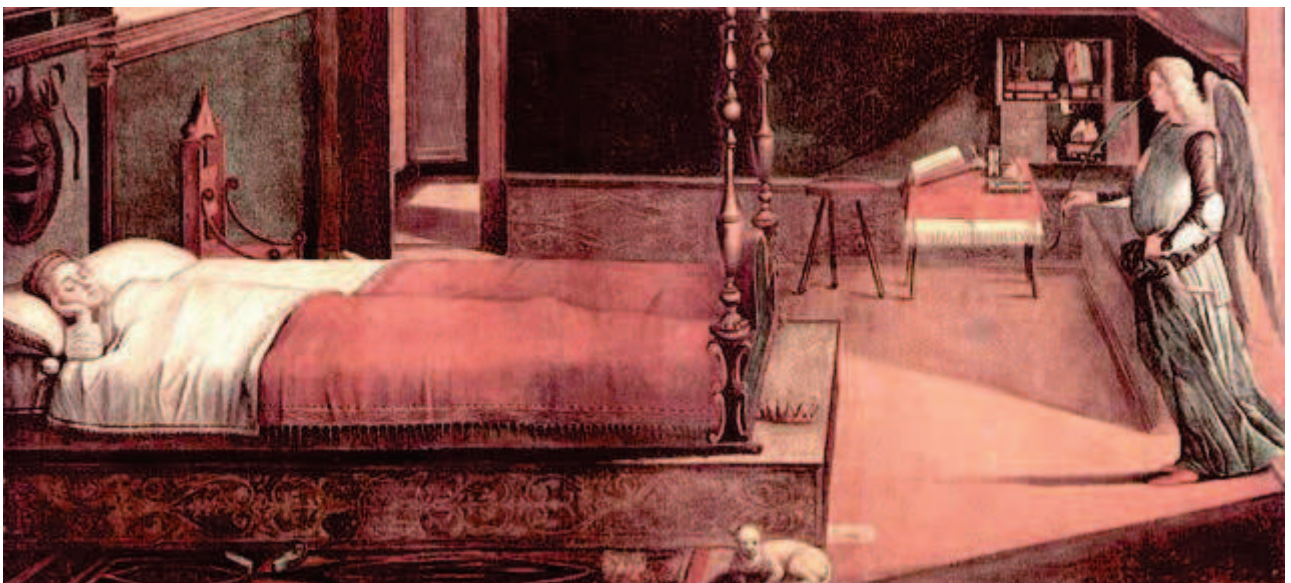
PLANCHE III

- ill. 14. Albrecht Dürer, *Melancholia I*, détail, 1514, gravure sur cuivre, 23,9 x 16,8 cm, Städel Museum, Francfort-sur-le-Main
- ill. 15. Raphaël, détail de *L'École d'Athènes* (Héraclite), 1509-1510, fresque, Chambre de la Signature, Musées du Vatican, Chambres de Raphaël, Rome.
- ill. 16. Giorgione, *Double portrait*, détail, 1502, huile sur toile, 80 x 75 cm, Palazzo Venezia, Rome.
- ill. 17. Michel-Ange, *La Nuit*, détail, c. 1526-1533, sculpture, élément du tombeau de Julien de Médicis, chapelle des Médicis, Basilique San Lorenzo, Florence.



ill. 18. Johann Heinrich Füssli,
Le Cauchemar, 1781,
huile sur toile, 101,6 x 127,7 cm,
Detroit Institute of Arts.

ill. 19. Albrecht Dürer, Détail du
Songe du Docteur,
c. 1497-98, gravure sur cuivre,
18,8 x 11,9 cm,
Cabinet des estampes et des dessins,
Strasbourg.



ill. 20. Vittore Carpaccio, détail du *Rêve de sainte Ursule*, détail, 1495, 274 x 267 cm,
Cycle de Sainte Ursule, Musée de l'Accademia, Venise.



ill. 21. *Lazare dans le sein d'Abraham*, Abbaye Saint-Pierre de Moissac, détail latéral à droite du tympan (portail sud), XII^e siècle.



ill. 22. Giovanni Maria Pomedelli, *Allégorie de la Quiétude*, 1510, gravure, 30,48 x 28,32 cm, Londres, British Museum.

PARE SSE .



ill. 23a.

LVXVRE .



ill. 23b.

NONCHALANCE

C.VIII



ill. 23c.

ill. 23a, b, c. *Paresse (Accidia), Luxure (Libidine) et Nonchalance (Negligenza)* dans l'édition française de l'*Iconologia* de Cesare Ripa, parue à Paris en 1643.



ill. 24

ill. 24. *Excès de nourriture et de boisson (Eccesso nel mangiare e nel bere)*, illustration de l'*Iconologia* de Cesare Ripa parue à Augsborg en 1704.

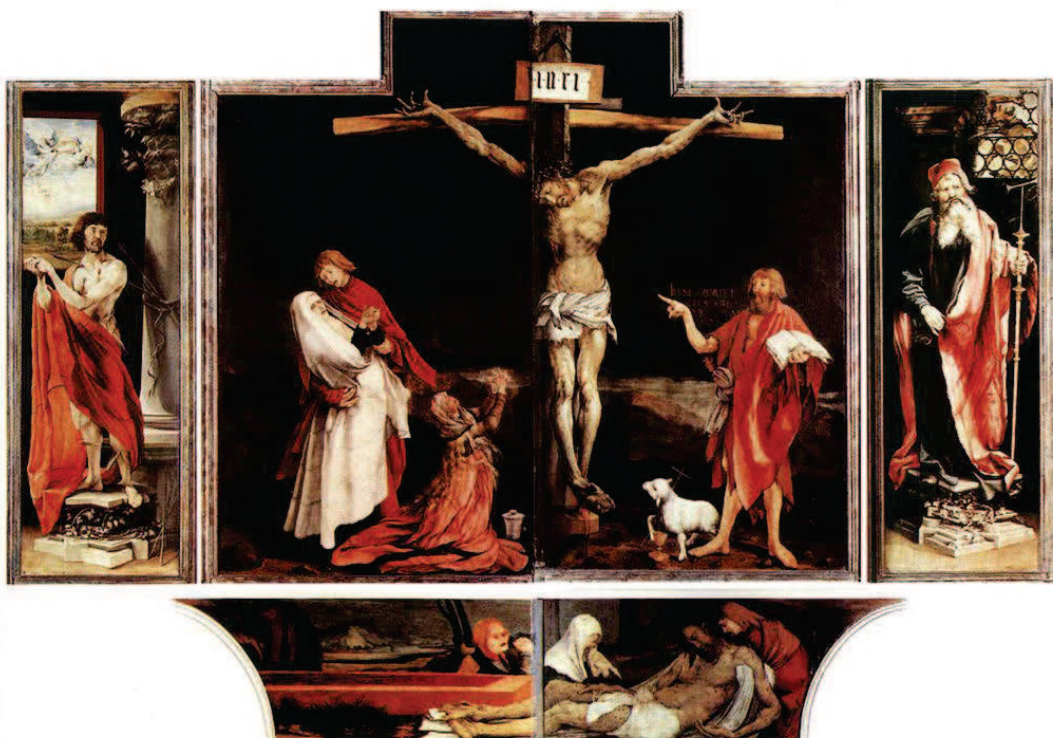


ill. 25. Lelio Orsi, *Allégorie du sommeil*, c. 1575-1580,
dessin sur papier, 26,3 x 40,8 cm, Londres, British Museum.



ill. 26. Gérard de Saint-Jean,
Saint Jean-Baptiste au désert, vers 1485-1490,
 huile sur bois, 42 x 28 cm, Berlin, Gemäldegalerie.

ill. 27a. Matthias Grünewald,
 Détail de *La Crucifixion* : Saint Jean-
 Baptiste, panneau central du polyptique
 ouvert, Retable d'Issenheim, 1512-1516,
 Musée Unterlinden, Colmar.



27b. Retable d'Issenheim, polyptique ouvert.

ill. 28. Bravoure ; Prouesse et Paresse ;
 David et Goliath ; Labour.
 Laurent du Bois, *Somme le Roi*, 1415,
 miniature sur parchemin, c. 25 × 17 cm,
 Bruxelles, KBR, ms. 11041, f. 88 vo,
 Bibliothèque royale de Belgique.



ill. 29. Anonyme, *Paresse et Oisiveté*,
 xylographie illustrant la *Nef des Fous* de
 Sebastian Brandt (chap. XCVII),
 imprimée à Bâle par Johann Bergmann
 von Olpe en 1494.



ill. 30. Cristofano Robetta, *Adam et Eve avec les
 enfants Caïn et Abel*, c. 1500,
 gravure sur papier, 16,9 x 13,7 cm,
 The Art Institute of Chicago.

ill. 31. Johann Blaubirer, *Les quatre tempéraments*, xylographies du *Teutsch Kalender* d'Augsburg, 1481.

¶ Von dē vier Complexionē



¶ Melencolicus,
 ¶ Unser complexion ist von erden wēch
 Darūb seÿ wir schwärmütigkeÿt gleich

ill. 31a. Tempérament mélancolique.



¶ Flegmaticus,
 ¶ Unser complex ist mit wasser mer getan
 Darūm wir subtilikeit mit mügen lan,

ill. 31b. Tempérament phlegmatique.



¶ Sanguineus,
 ¶ Unser complexion sind von lustes vil,
 Darumb seÿ wir hochmütig one zpl,

ill. 31c. Tempérament sanguin.



¶ Coleticus,
 ¶ Unser complexion ist gar von feüer
 Schlagē vñ kriegē ist vnser abentzueÿr,

ill. 31d. Tempérament cholérique.

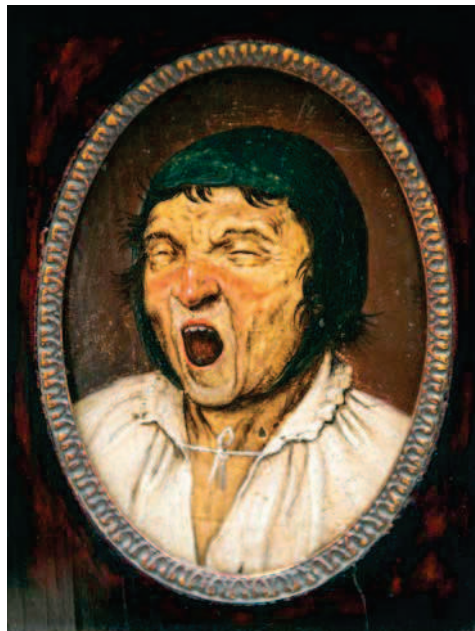
ill. 32. Philippe Galle, *La Punition du Fainéant*, suite de quatre estampes, 2^e moitié du XVI^e siècle, taille-douce, burin, 20,6 x 24,5 cm.

ill. 32 a. *Le paresseux dort au champ et à la maison.*

ill. 32 b. *Le paresseux mendie autour de ceux qui ont travaillé.*



ill. 33. Pieter Brueghel L'Ancien, *Le Bâilleur*, c. 1527, bois ovale recoupé (à l'origine, rond), 12,5 x 9 cm, Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles.



ill. 34. Pieter Brueghel L'Ancien, *Tête de Lansquenet*, c. 1563, huile sur bois, 16 cm de diamètre, Montpellier, Musée Fabre.



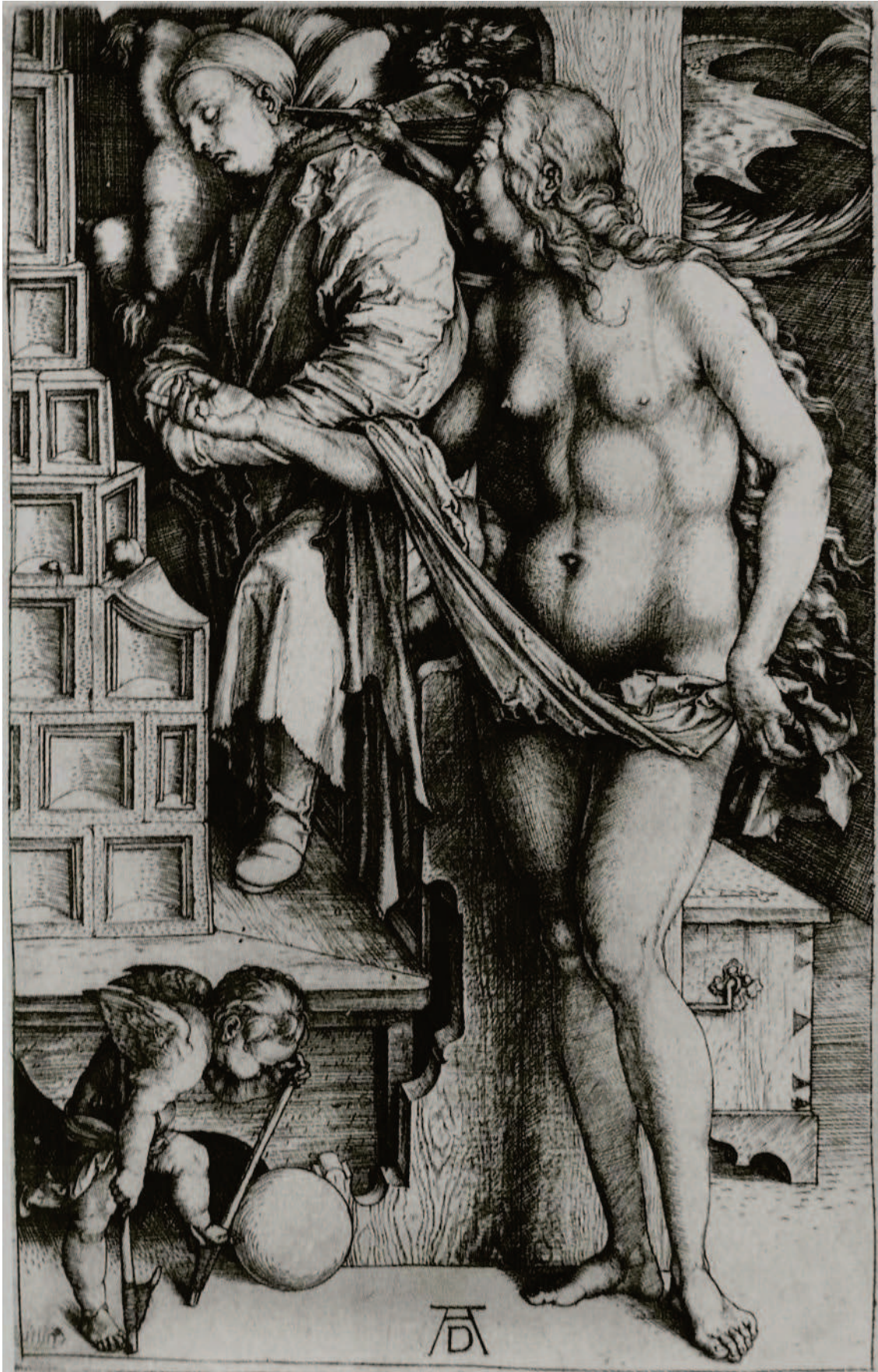
ill. 35. Hieronymus Wierix, *Acedia*, c. 1600, d'après Philippe Galle, gravure, 18,6 x 13,6 cm, Rijksprentekabinet, Amsterdam.

ill. 36. Pieter Brueghel L'Ancien, *Desidia*, 1557, plume et encre brun gris, 21,4 x 29,6 cm, Albertina, Vienne.
Page suivante



1857
Kraus

1857



ill. 37. Albrecht Dürer, *La Tentation du paresseux ou le Songe du docteur*, c. 1497-98, gravure sur cuivre, 18,8 x 11,9 cm, Cabinet des estampes et des dessins, Strasbourg.



ill. 38. Agostino Veneziano, d'après Baccio Bandinelli, *Diogène*, 1515, gravure, 7,7 x 11,9 cm, British Museum, Londres.



ill. 39. Lorenzo Lotto, *Apollon endormi avec les Muses et la Renommée*, c. 1549, huile sur toile, 44,5 x 74 cm, Musée des Beaux-Arts de Budapest.



ill. 40. Albrecht Dürer, *Melencolia I*, 1514, gravure sur cuivre, 23,9 x 16,8 cm, Städel Museum, Francfort-sur-le-Main.



ill. 41. Pierre Paul Rubens,
Les Quatre Philosophes, 1611,
huile sur toile, 164 x 139 cm,
Florence, Palazzo Pitti, Galleria Palatina.



ill. 41b. détail des *Quatre Philosophes* :
emblème de la philosophie.



ill. 44. Fragment de gisant, *Chiens*, XV^e siècle,
sculpture française, 25 x 48 cm,
Musée de Cluny, Paris.



ill. 42. Vittore Carpaccio, *La Vision de saint Augustin*,
1502, tempera sur toile, 141 x 210 cm,
Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, Venise.



ill. 43a. Jan Van Eyck,
Les Époux Arnolfini, 1434,
huile sur bois, 82,2 x 60 cm,
National Gallery, Londres.



ill. 43b. Détail des *Époux Arnolfini* :
emblème de la fidélité.



ill. 45. Albrecht Dürer, esquisse, *Hieroglyphica*, 1514.



ill. 46. Cima da Conegliano, *Le sommeil d'Endymion*, 1505-1510, huile sur toile, diam. 24,5 cm, Galerie Nationale de Parme.

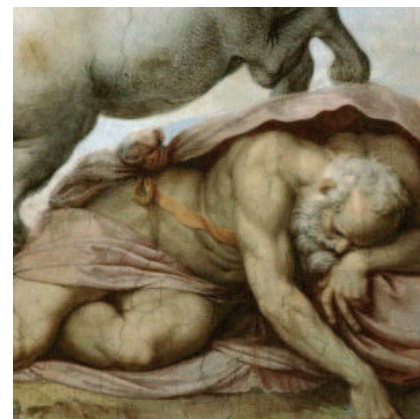


ill. 47. Annibale Carracci, *Diane et Endymion*, 1597, fresque, voûte de la Galerie du Palais Farnèse, Rome.

Détails de la voûte de la Galerie Farnèse :



ill. 48. Annibale Carracci, *Détail du Jugement de Pâris*, Galerie Farnèse.



ill. 49. Agostino Carracci, *Détail d'Aurore et Céphale*, Galerie Farnèse.



ill. 50. Véronèse, *Vénus et Adonis*, 1580, huile sur toile, 212 x 191 cm, Musée du Prado, Madrid.



ill. 51. Albrecht Dürer, *Saint Jérôme dans son étude*, détail, 1514, gravure sur cuivre, 24,7 x 18,8 cm, Kupferstich-Kabinett, Dresde.



ill. 52. Miniature du "Physiologos de Berne", copie d'une oeuvre alexandrine, réalisée à Reims, c. 825-850.



ill. 54. Cesare Ripa, «Valore», *Iconologia*, Cristoforo Tomasini, Venise, 1645, p. 635.

ill. 53. «Vaincre les plus cruels», *Livre des Emblèmes d'Alciat*, édition parisienne, 1540, pp. 18-19.



ill. 55. ANAΠΕΣΟΝ, «Anapeson», fresque, Catholicon du monastère Saint-Jean-Le-Précurseur, près de Serrès.



ill. 56a. Filippo Lippi (et atelier), *Saint Jérôme et le Lion* & ill. 56b. *Mammias jeté aux lions*, fragments de la prédelle du *Retable de la Sainte Trinité de Pistoia*, 1455-1460, National Gallery, Londres.

ill. 57. Albrecht Dürer, *Saint Jérôme dans son étude*, 1514, gravure sur cuivre, 24,7 x 18,8 cm, Kupferstich-Kabinett, Dresde.



ill. 58. Altdorfer, *Pénitence de saint Jérôme*, panneau du diptyque de saint François et saint Jérôme, Berlin.

ill. 59. Jean-Léon Gérôme, *Saint Jérôme*, 1874, huile sur toile, 69 x 93 cm, Städel Museum, Frankfurt am Main.



ill. 60. Aigle, nycticorax & sirène,
Bestiaire de Pierre de Beauvais.

Manuscrit de l'Arsenal, haut du feuillet 202v,
Fac-similé NF 334, Ecole Nationale des Chartes.



ill. 61. Michel-Ange, chouette : détail de *La Nuit*,
Tombeau de Julien de Médicis, 1526-1531,
Sagrestia Nuova, San Lorenzo, Florence.



ill. 62. Battista Dossi,
Allégorie de la Nuit,
1543-1544,
huile sur toile,
82 x 149,5 cm,
Dresde, Staatliche
Kunstsammlungen
Gemäldegalerie.

ill. 63. Jan Sadeler,
Allégorie de la Nuit, 1582,
d'après un dessin de Dirck Barendz,
gravure sur cuivre, 18,3 x 28,2 cm,
Rennes, musée des Beaux-Arts.



NYCTICORAX, CHOUETTE, HIBOU & CHAUVE-SOURIS



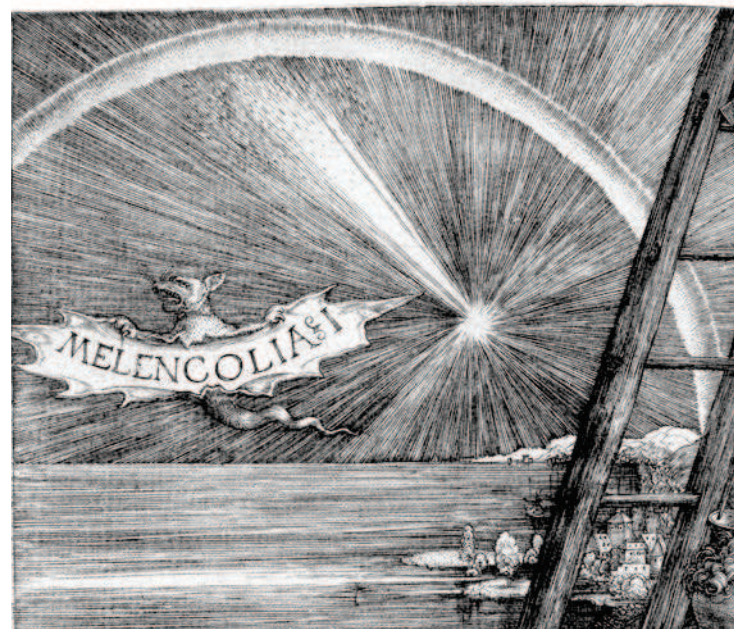
La Chouette est mise es armes d'Athènes
De bon conseil, signe en choses hautaines
Pour ce à Pallas sacrée, Office garde
Dont fut mise hors la Corneille languarde.

La Chouette représentait Prudence taisible es armes
d'Athènes, université de Sapience. Car comme la
Chouette chante peu: & voit clair de nuit: ainsi le
Prudent parle peu, & connaît les choses obscures.



ill. 64. Alciat, Emblema XIX,
Emblemata, Lyon, 1549,
«Prudens, magis quam locax»

ill. 65. Dürer, *Melancholia I*, 1514, détail,
gravure sur cuivre, 23,9 x 16,8 cm,
Städel Museum, Francfort-sur-le-Main.



ill. 66. Francisco de Goya,
Rêve 1. Langage universel.
L'auteur rêvant,
dessin préparatoire, 1797,
24,8 x 17,2 cm,
plume et encre noire,
Musée du Prado, Madrid.



ill. 67. Francisco de Goya,
«Le sommeil de la raison
engendre des monstres»,
Les Caprices, XLIII, 1799,
21,3 x 15,1 cm,
eau-forte et aquatinte,
Musée du Prado, Madrid.



ill. 68a. *Création du monde*, Bible Moralisée
manuscrit de Paris, c. 1233,
Bodleian Library, Oxford,
(Bodley 270b, fol.5v).



ill. 68b. *Repos du Septième Jour*,
détail de l'enluminure de la Création du Monde,
Bible Moralisée de Paris, c. 1233.



ill. 69. *Septième Jour de la Création*,
Repos de Dieu, mosaïque, fin du XII^e s.,
Cathédrale Santa Maria Nuova,
Monreale, Sicile.



ill. 70. *Repos du Septième Jour*, détail,
enluminure de la Création du Monde,
Bible Moralisée parisienne début XIV^e siècle,
Musée de Condé, Chantilly



ill. 71. *La Trinité ou Repos du Septième Jour*, détail d'une initiale historée (lettre I) figurant la Création du Monde, Bible de Robert de Bello, Canterbury?, 1240-1253, British Library, Londres, (Burney 257, fol. 5v).

ill. 72a. *Bible Moralisée*, Bruges, 1455-1460, British Library, Londres, (Add. 15248, fol. 139r).

De haut en bas, de gauche à droite,
1^{er} registre :

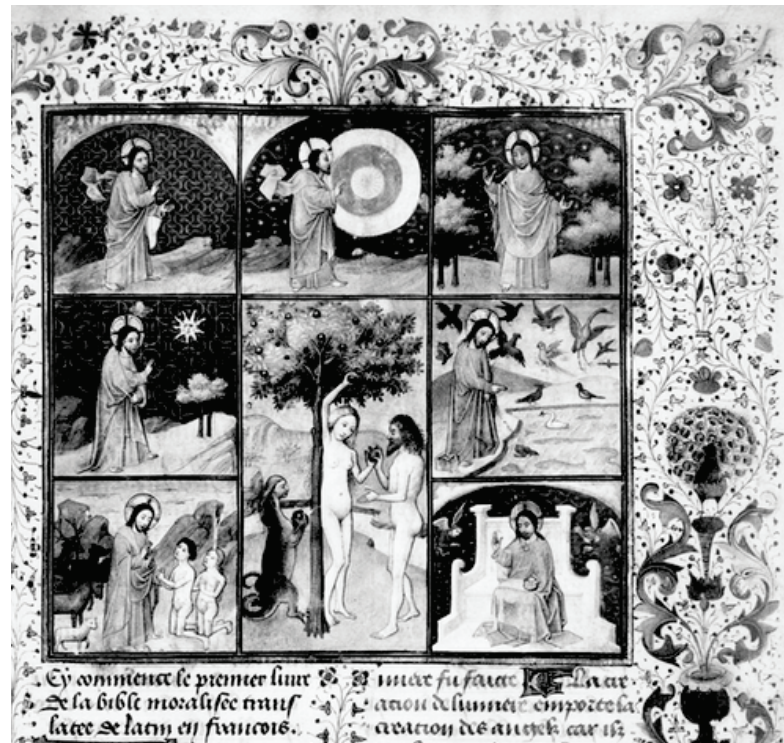
Création de la lumière, Création du Firmament, Création de la terre et des plantes.

2nd registre :

Création du soleil, de la lune et des étoiles, Création des poissons et des bêtes.

3^e registre : *Dieu présentant Eve à Adam, Repos du Septième Jour.*

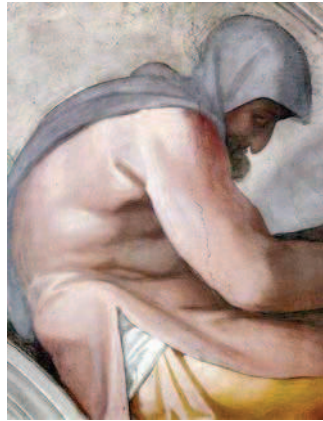
Colonne, 2nd & 3^e registres :
Péché originel.



ill. 72b. *Repos du Septième Jour*, détail de l'enluminure de la Création du Monde, Bible Moralisée de Bruges, 1455-1460.

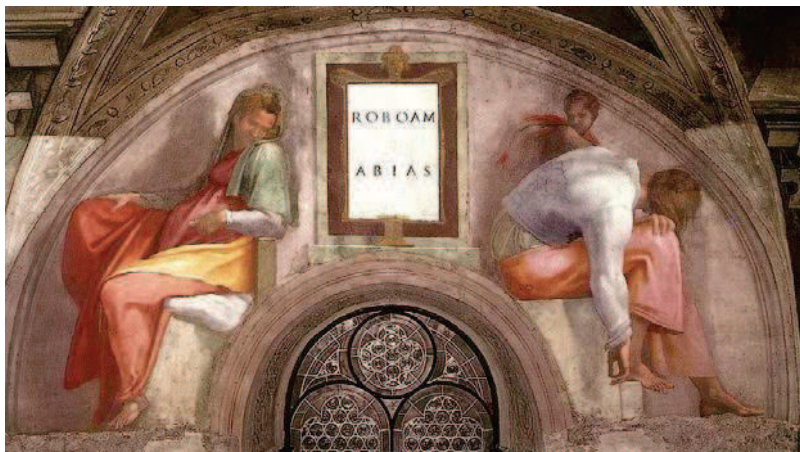
ill. 73. Michel-Ange, *Les Ancêtres du Christ*, cintres et lunettes de la Chapelle Sixtine, fresque, 1508-1512.

ill. 73a. Lunette d'Ezechias, Manasses et Amon.



ill.73b. Détails de la lunette d'Ezechias.

ill. 73c. Dernière lunette de Jacob et Ioseph, avec la figure de Marie.



ill. 73d. Lunette de Roboam et Abias.

ill. 73e. Détail du cintre au-dessus de Iosias.



TORPEUR DES ANCÊTRES & SOMMEIL DE JOSEPH

ill. 74. Giotto, *La Nativité*, c. 1310,
fresque du transept nord,
Basilique inférieure
Saint-François, Assise.



ill. 75. Taddeo Gaddi,
Adoration des bergers,
panneau de la prédelle (25 x 48 cm),
Nativité du Christ, c. 1330,
Musée des Beaux Arts de Dijon.

ill. 76. Lorenzo Monaco, *La Nativité*,
c. 1390, tempera sur bois, 26 x 61 cm,
Courtauld Institute Galleries,
Londres.



ill. 77. Gentile da Fabriano,
prédelle de la *Nativité*, 1423,
Florence, Offices.



ill. 78. Sandro Botticelli,
Nativité, c. 1476,
fresque, 200 x 300 cm,
Santa Maria Novella,
Florence.



ill. 79. Andrea Mantegna,
L'Adoration des bergers,
c. 1455-1456,
bois transposé sur toile,
40 x 55,6 cm
Metropolitan Museum of Art, New York,



ill. 80. Giorgione,
L'Adoration des bergers,
1505-1510,
huile sur bois,
111 x 91 cm,
National Gallery of Art,
Washington.



ill. 81. Caravage, *Le Repos pendant la Fuite en Égypte*, c. 1566-1567, huile sur toile, 134,5 x 166,5 cm, Galerie Doria-Pamphilj, Rome.

ill. 82. Lucas van Leyden, *Le Repos pendant la Fuite en Égypte*, c. 1506, gravure, 16,1 x 14 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.



ill. 83. Andrea Mantegna, *Le Christ au Jardin des Oliviers*, détail de la prédelle, Retable de san Zeno, c. 1457- 59, Musée des Beaux-Arts de Tours.



ill. 84. Andrea Mantegna, *L'Agonie au Jardin des Oliviers*, détail, c. 1458-60, National Gallery, Londres.

ill. 85a & b. Dessins de Sandro Boticelli pour *La Divine Comédie*, 1488-1492,
Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen, Berlin.



ill. 85a. *Corniche de l'acédie
(ou de la paresse),
Purgatorio, Canto XVIII.*

ill. 85b. Base de la montagne
du Purgatoire,
début de l'ascension &
derniers pénitents,
Virgile, Dante et Belacqua,
Purgatorio, Canto IV.



ill. 86. «Le Sommeil des Justes»,
Tapisserie de l'Apocalypse, fin du XIV^e siècle,
Musée du Château du Roi René, Angers.
Apocalypse de saint Jean, XIV, 13.

VITESSE DES PÉNITENTS / SOMMEIL DES JUSTES



87a



87b

ill. 87. Deux enluminures des «Sept Dormants d'Éphèse»,
La Légende dorée, traduction française de Jehan de Vignay,
Paris, XIV^e siècle, imprimée par Richard de Montbaston.



ill. 88. «Le Sommeil des Mages»,
Chapiteau de la cathédrale
Saint-Lazare d'Autun, XII^e siècle.

89a



89b

ill. 89. Vitraux de la Chapelle de Saint Nicolas (détails), c. 1370-1375,
Cathédrale Saint-Gervais-Saint-Protais de Sées.



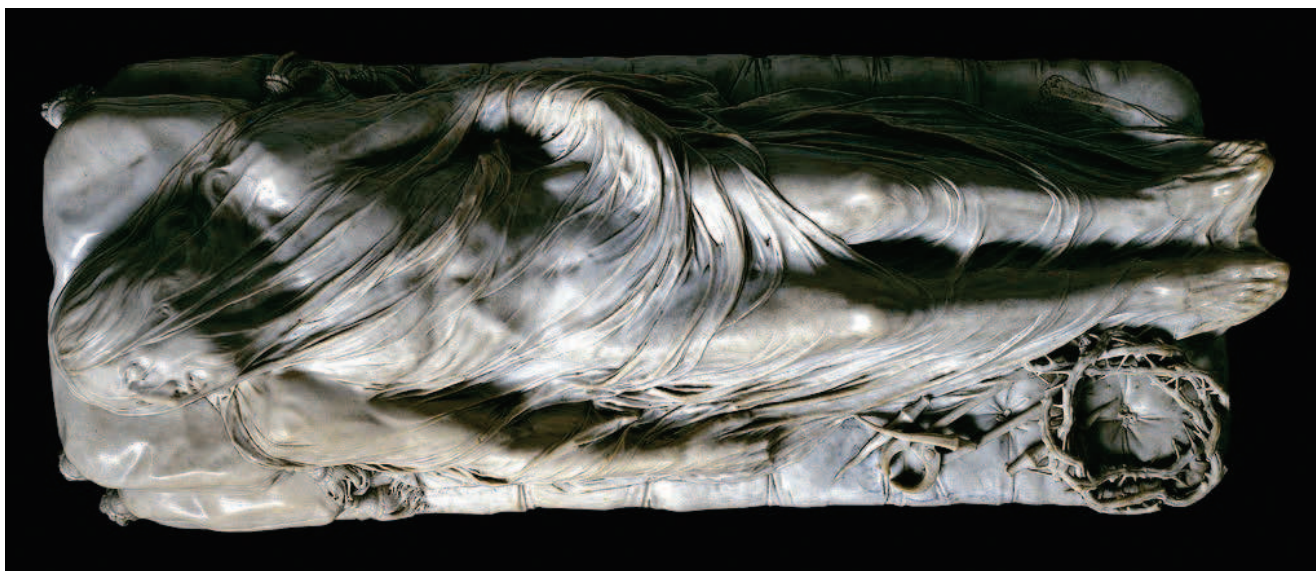
ill. 90. Taddeo Zuccaro, *Saint Paul ressuscite Eutyque*, détail, milieu du XVI^e s., dessin au crayon et à l'encre sur papier gris, Metropolitan Museum, New York.



ill. 91. Michelangelo Buonarroti, *Bacchanale d'enfants*, détail, c. 1533, craie rouge, Royal collection d'Angleterre.



ill. 92. Stefano Maderno, *Le Martyre de Sainte Cécile*, 1600, marbre, longueur : 130 cm, Église Sante-Cécile-du-Trastévère, Rome.



ill. 93. Giuseppe Sanmartino, *Le Christ voilé*, 1753, marbre, 180 x 80 x 50 cm, Musée de la chapelle Sansevero, Naples.

VISION DE SAINT FRANÇOIS, SOMMEIL DE FRÈRE LÉO



ill. 94. Attribué à Jan Van Eyck, *Saint François recevant les stigmates*, c. 1430, 12,7 x 14,6 cm, huile sur toile marouflée sur bois, Philadelphia Museum of Art.



ill. 95. Albrecht Dürer, *Saint François recevant les stigmates*, c. 1503-1504, gravure sur bois, 21 x 14,4 cm, Bibliothèque municipale de Lyon.

Sompnus.

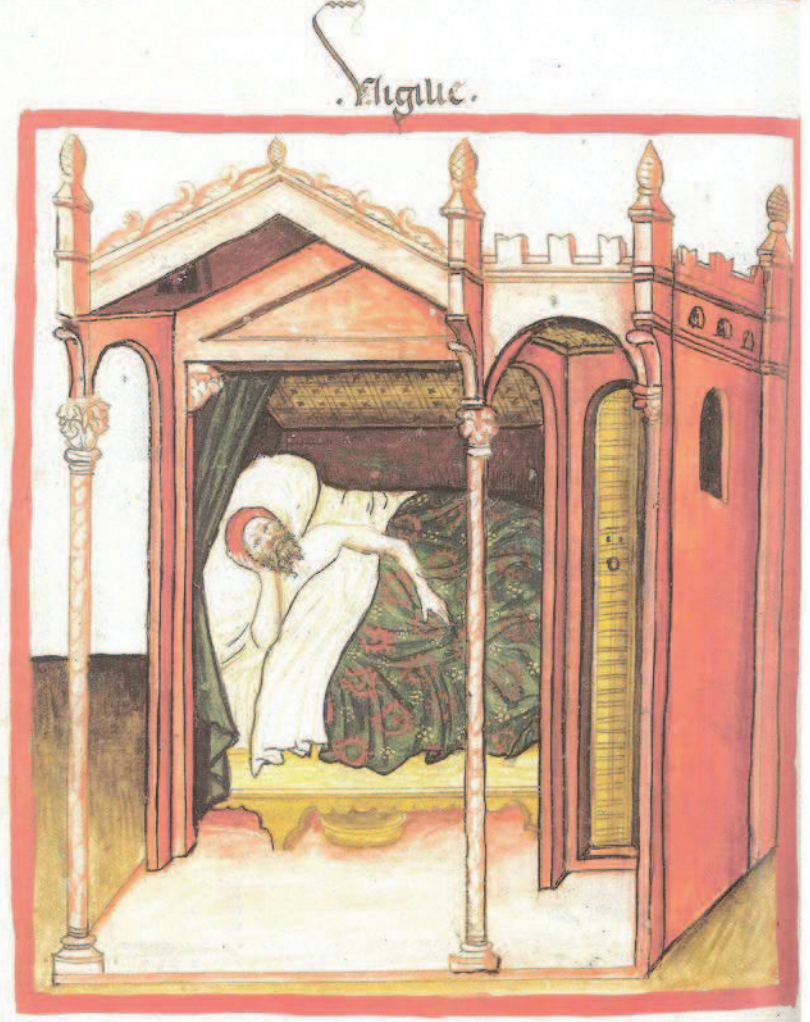
ill. 96a. «Sommeil», fol. 100r.



TACUINUM SANITATIS

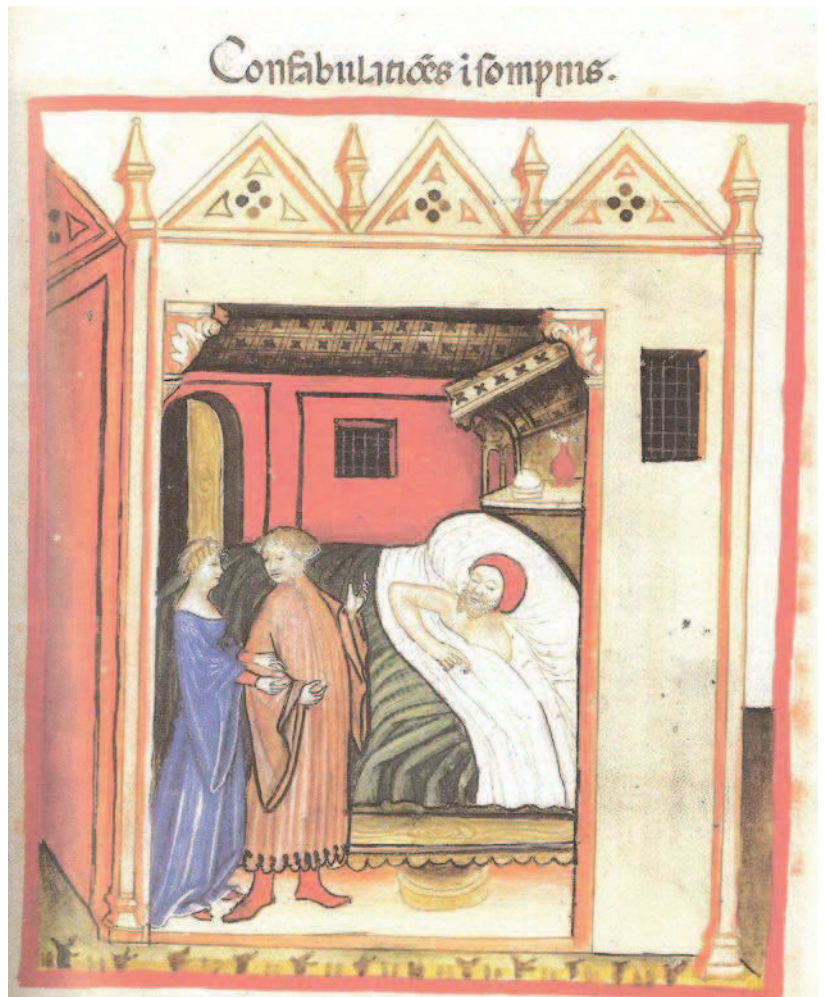
ill. 96a à 96d,
Ibn Butlân, *Tacuinum Sanitatis*,
enluminures du Manuscrit
de Vienne, c. 1254-1266,
Codex Vindobonensis,
series nova 2644.

Vigilie.



ill. 96b. «Veille», fol. 101v.

ill. 96c. «Discussion» ou «Histoire racontée»,
fol. 100v.



ill. 96d. «Parler en dormant», fol. 101r.



ill. 97. *Tristan de Léonois*, c. 1470,
 manuscrit français conservé à la Bibliothèque
 Nationale de France, f. 139.
 Mythe intitulé par la suite «Tristan et Yseult»

«Comment Tristan apres qu'il sceut les nouvelles
 que la royne Yseult s'en estoit alee en cornoaille il
 tumba en maladie dont il fut VI mois au lit».



ill. 98. Les Augustines de l'Hôtel-
 Dieu, vers 1482, enluminure du
Livre de vie active de Jean Henry,
 chanoine de Notre-Dame.



ill. 99. Pontormo (Jacopo Carrucci), *Épisode de la vie hospitalière*, 1514,
 fresque, 91 x 150 cm, Accademia, Florence.

SOMMEIL DE L'ENFANT

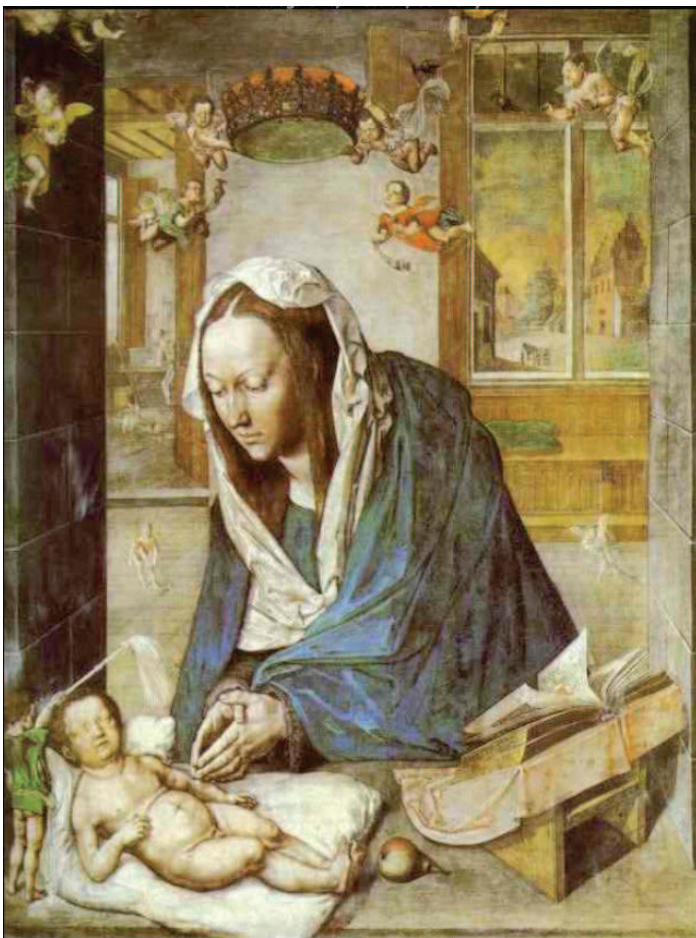


ill. 100. Piero della Francesca, *La Conversation Sacrée*, 1492, huile sur bois, 248 x 150 cm, Pinacothèque de Brera, Milan.

ill. 101.
Giovanni Bellini,
La Madone du pré,
1505,
huile et tempera
transposées sur toile,
67,3 x 86,4 cm,
National Gallery,
Londres.



ill. 102. Albrecht Dürer, *Retable de Drede*,
panneau central, c. 1496-1504,
huile sur toile, 105,5 x 96,5 cm,
Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde.



ill. 103. Albrecht Dürer,
La Vierge et l'Enfant avec sainte Anne, c. 1519,
huile sur bois, 60 x 49,8 cm,
Metropolitan Museum, New York.





ill. 104. Andrea Mantegna, *Vierge à l'enfant endormi*, c. 1465-1470, tempera sur toile, 43 x 32 cm, Gemäldegalerie, Berlin.

ill. 105. Andrea Mantegna, *Madonna Poldi Pezzoli*, c. 1490-1500, tempera sur toile, 43 x 35 cm, Musée Poldo Pezzoli de Milan



ill. 106. Ambrogio Da Fossano, dit Il Bergognone, *Madonne au voile*, 1500, huile sur panneau, 60 x 40 cm, Pinacothèque de Brera, Milan.



ill. 107. Benvenuto Tisi, dit Il Garofalo, *Le Sommeil de l'Enfant Jésus*, c. 1550, huile sur toile, 53 x 40 cm, Musée du Louvre, Paris.



ill. 108. Piero della Francesca, détail de *La Mort d'Adam*,
La Légende de la Vraie Croix, 1452-1466,
fresque, Église San Francesco, Arezzo.



ill. 109. Andrea Mantegna, *L'Agonie au Jardin des Oliviers*, c. 1458-60, tempera sur bois,
62,9 x 80 cm, National Gallery, Londres.

SOMMEIL DE VIEILLESSE, DU PÉCHÉ AU FLEGME



ill. 110. Andrea Mantegna, *Le Christ au Jardin des Oliviers*, 1457-149, prédelle du Retable de san Zeno, peinture sur bois, 71,1 x 93,7 cm, Musée des Beaux-Arts, Tours.



ill. 111. Giovanni Bellini, *Le Christ au Jardin des Oliviers*, 1465, tempera sur bois, 81,3 x 127 cm, National Gallery, Londres.



ill. 112. Pieter Coecke Van Aelst, *La Prière au jardin des Oliviers*, 1527-1530, huile sur bois, Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg.



ill. 113. Sandro Botticelli, *La Nativité mystique*, 1501-1505, tempera sur toile, 108,5 x 75 cm, National Gallery, Londres.



ill. 114. Le Corrège, *La Nativité*, c. 1512, huile sur bois, 77 x 99 cm, Pinacothèque de Brera, Milan.



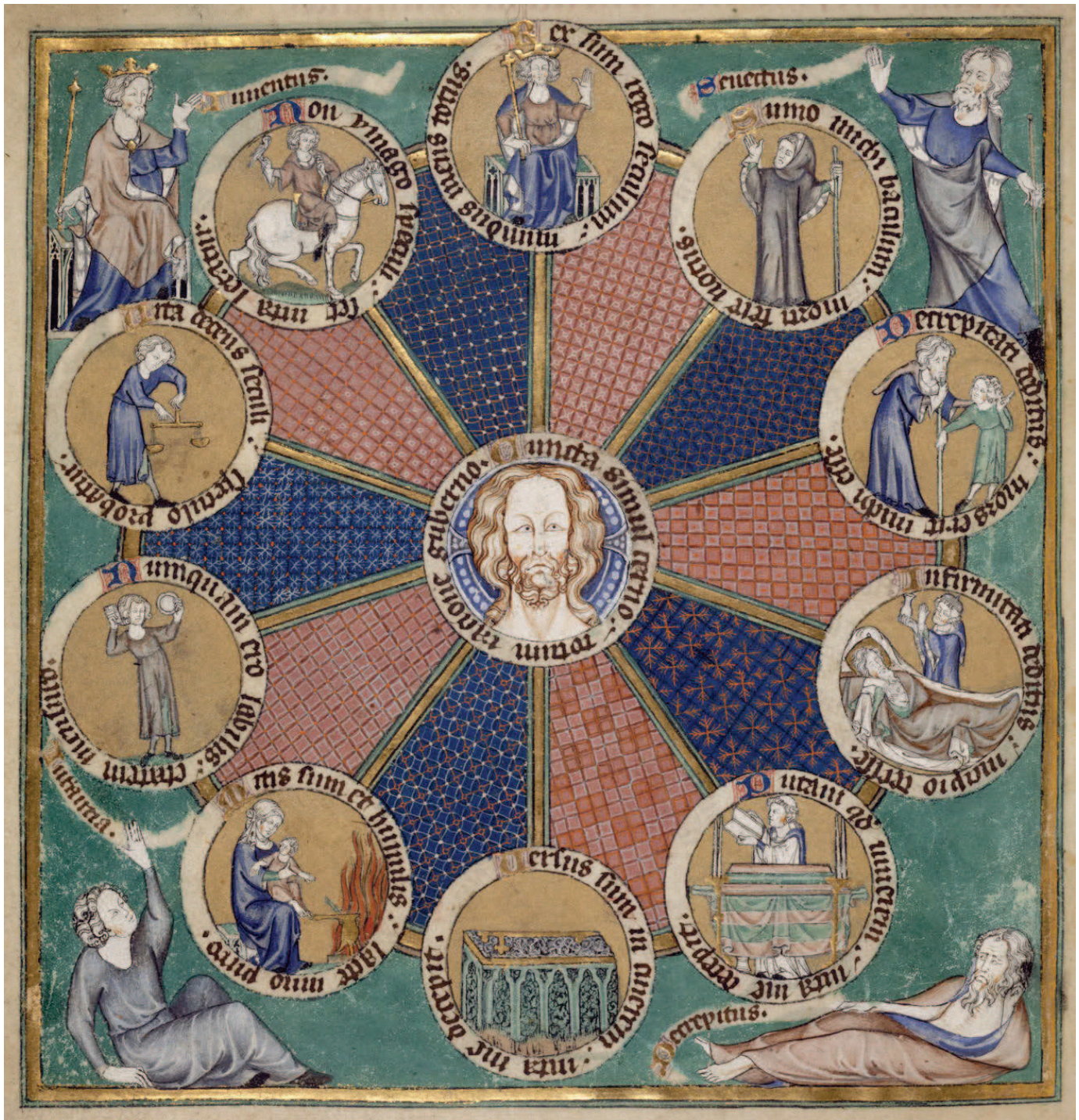
ill. 115. Georges de la Tour, *Apparition de l'ange à saint Joseph ou Le songe de Joseph*, c. 1640, huile sur toile, 93 x 81 cm, Musée des Beaux-Arts, Nantes.



ill. 116. «Melencolicus», xylographie du premier calendrier allemand, Augsburg, 1481.



ill. 117. Hans Baldung Grien, *Les Âges de la femme et la Mort*, 1541-1544, huile sur panneau, 151 x 61 cm, Musée du Prado, Madrid



ROUE DE LA VIE & PYRAMIDE DES ÂGES

ill. 118. Maître de la Madonne, *Roue des dix âges*, enluminure du Psautier de Robert de Lisle c. 1310, c. 20 x 20 cm (format de la miniature), Arundel 83 II, f. 126v, British Library, Londres.



ill. 119. William de Brailes, *La Roue de la Vie*, XIII^e s.,
enluminure d'un psautier, Ms 330, f. 4,
Cambridge, Fitzwilliam Museum.

ill. 120. « La roue de la vie »,
Losbuch allemand, Augsburg, 1461,
Ms. Germ. 312, f^o 98 r^o
Munich, Bayerische Staatsbibliothek.



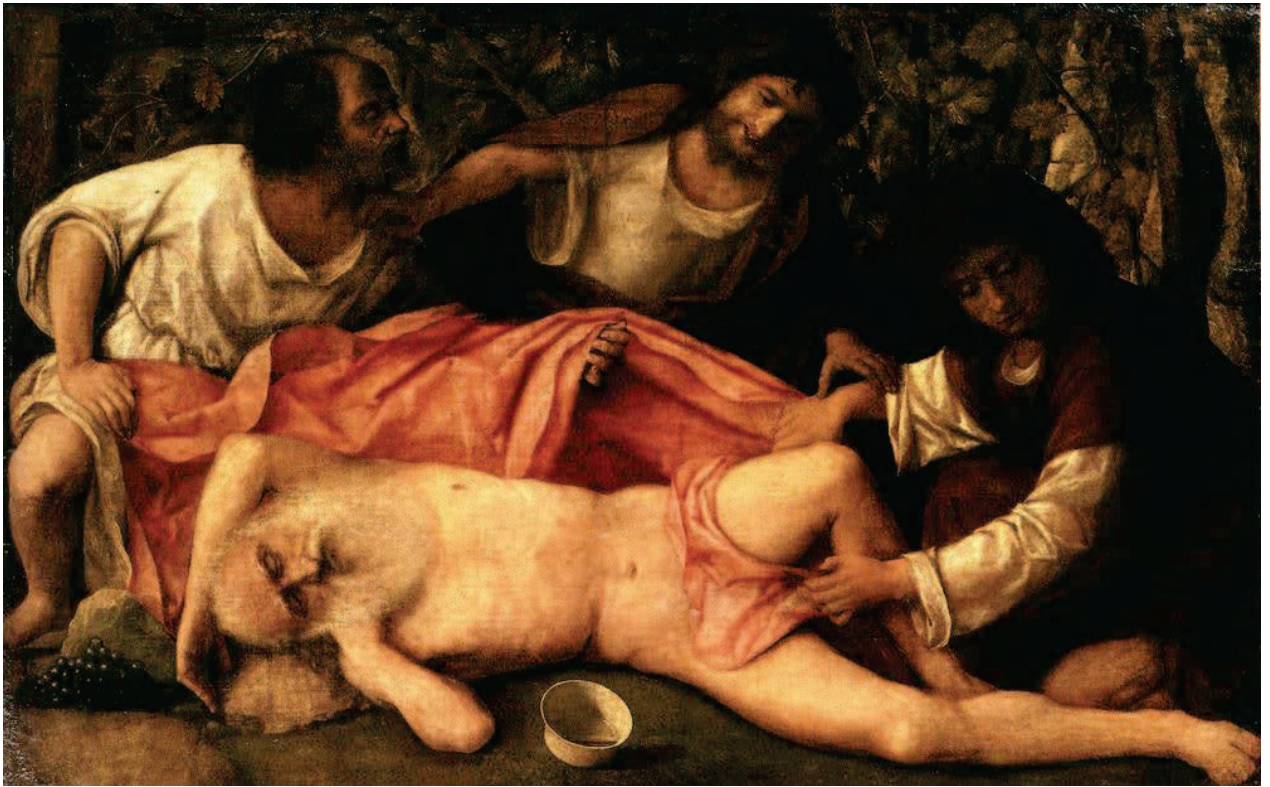
Légende au moyen : « Rota vite alias fortune »
« Roue de vie, autrement dite de la fortune ».



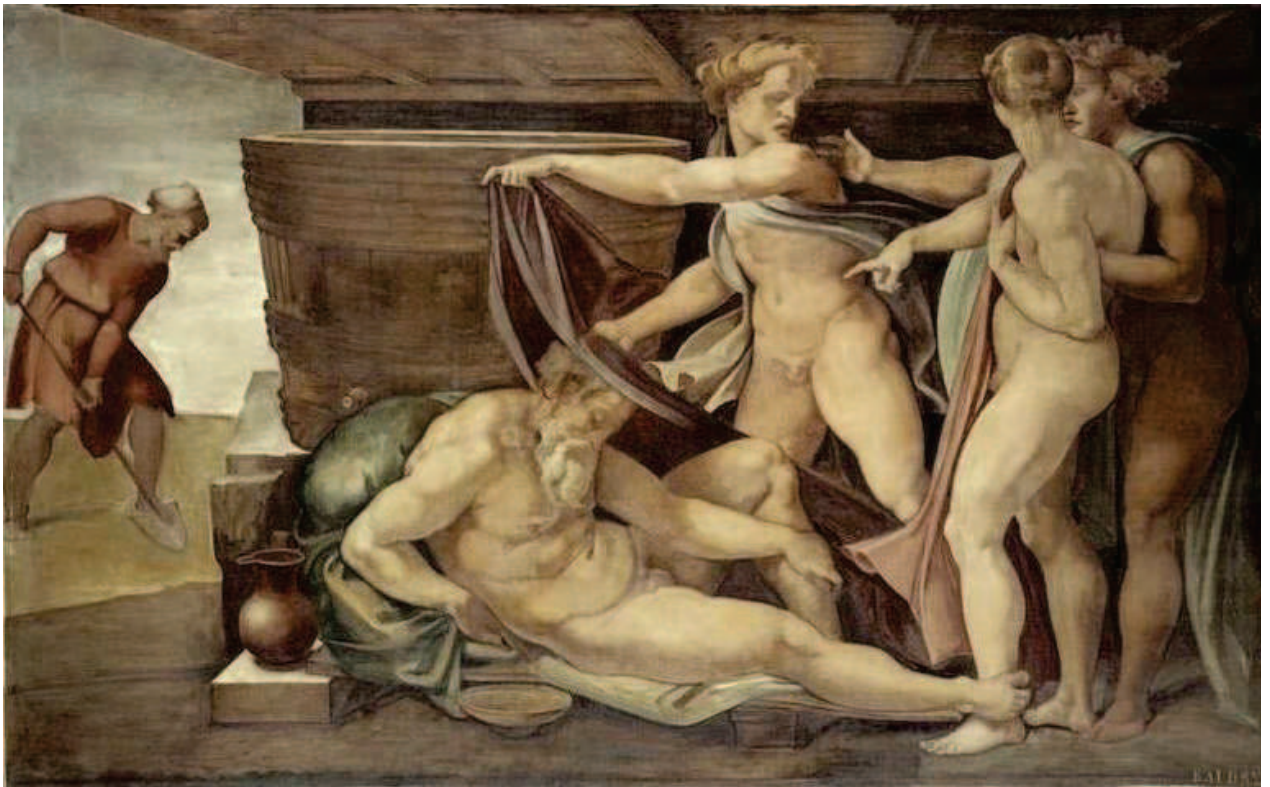
ill. 121. *Les Âges de la vie*, 1^{ère} moitié du XIX^e, Musée des civilisations de l'Europe
et de la Méditerranée, Marseille.



ill. 122. Cornelis Anthonisz, *Les Âges de l'homme*, c. 1550, gravure sur bois, 49,6 x 35,9 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.



ill. 123. Giovanni Bellini, *L'ivresse de Noé*, c. 1515, huile sur toile, 103 x 157 cm, Musée des Beaux-Arts de Besançon.



ill. 124. Michel-Ange, *L'ivresse de Noé*, scène de la Genèse, voûte de la Chapelle Sixtine, 1508-1512, fresque, 170 x 260 cm, Musées du Vatican, Rome.



ill. 125. Orazio Gentileschi, *Loth et ses filles*, c. 1621, huile sur toile, 120 x 168,5 cm, Musée Thyssen-Bornemisza, Madrid.



ill. 126. Orazio Gentileschi, *Loth et ses filles*, c. 1622, huile sur toile, 59 x 74 cm, J. Paul Getty Museum, Los Angeles.



ill. 127. Carte du Pays de Cocagne, gravure italienne du XVII^e siècle.



ill. 128. Carte du Pays de Cocagne, *Discrizione del paese di Chucagna dove chi manco lavora piv gvadagna*, c. 1606, eau forte, 40,1 x 53,5.



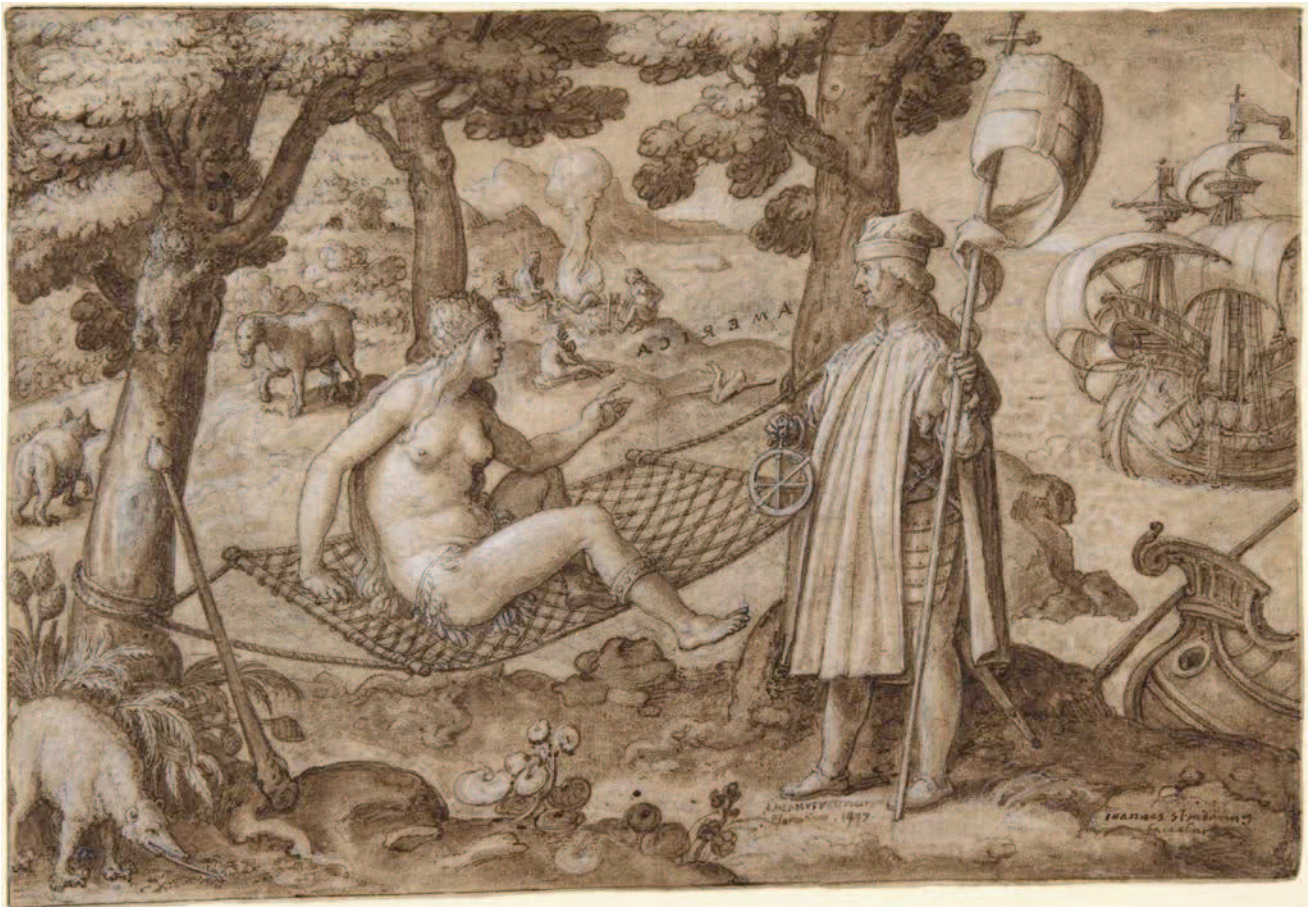
ill. 129. Brueghel L' Ancien, *La Moisson*, 1565, huile sur bois, 119 x 162 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.



ill. 130. Brueghel, *Le Pays de Cocagne*, 1567, huile sur bois, 52 x 78 cm, Alte Pinakothek, Munich.

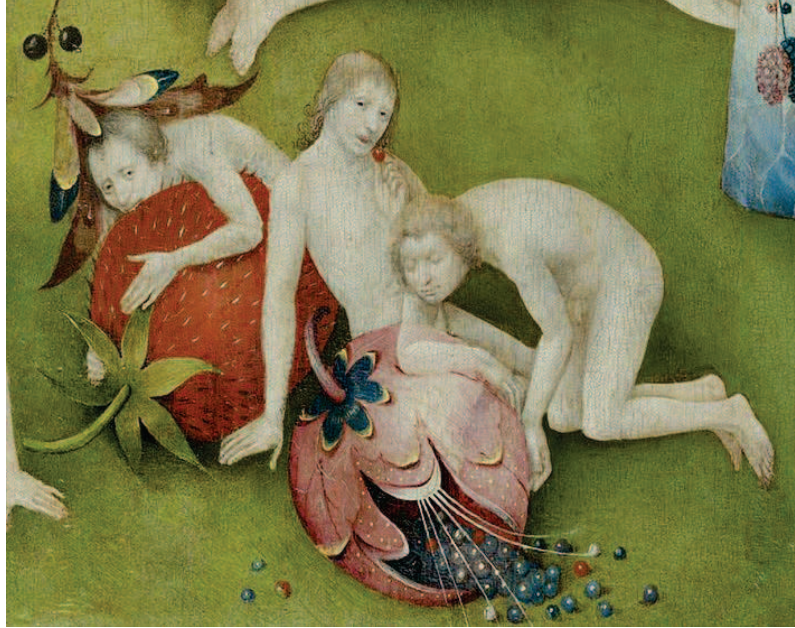


ill. 131. Ambroise Holbein, *Utopiae Insulae Tabula*, gravure sur bois, 18 x 12 cm, édition de Bâle, 1518, Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel.



ill. 132. Jan van der Straet, dit Stradanus, *America*, c. 1587-89, dessin à la plume et à l'encre brune (lavis, rehauts de blanc, craie, incision), 19 x 26,9 cm, Donation James Hazen Hyde, Metropolitan Museum, New York.

ill. 133. Jérôme Bosch, *Le Jardin des délices*, détails du panneau central, c. 1503, huile sur bois, Musée du Prado, Madrid.



ill. 133a. Dormeur courbé sur un fruit merveilleux.



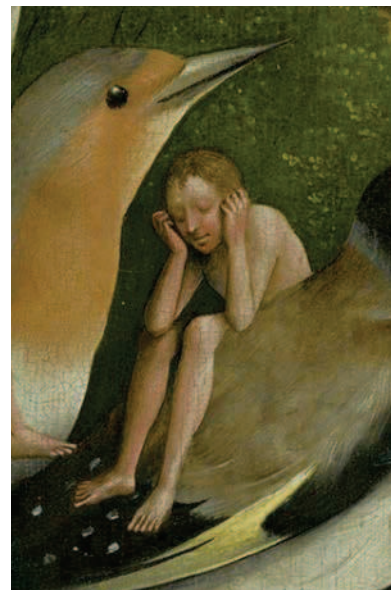
ill. 133b. Homme à tête de prune couché dans l'herbe.



ill. 133c. Homme à la chouette.



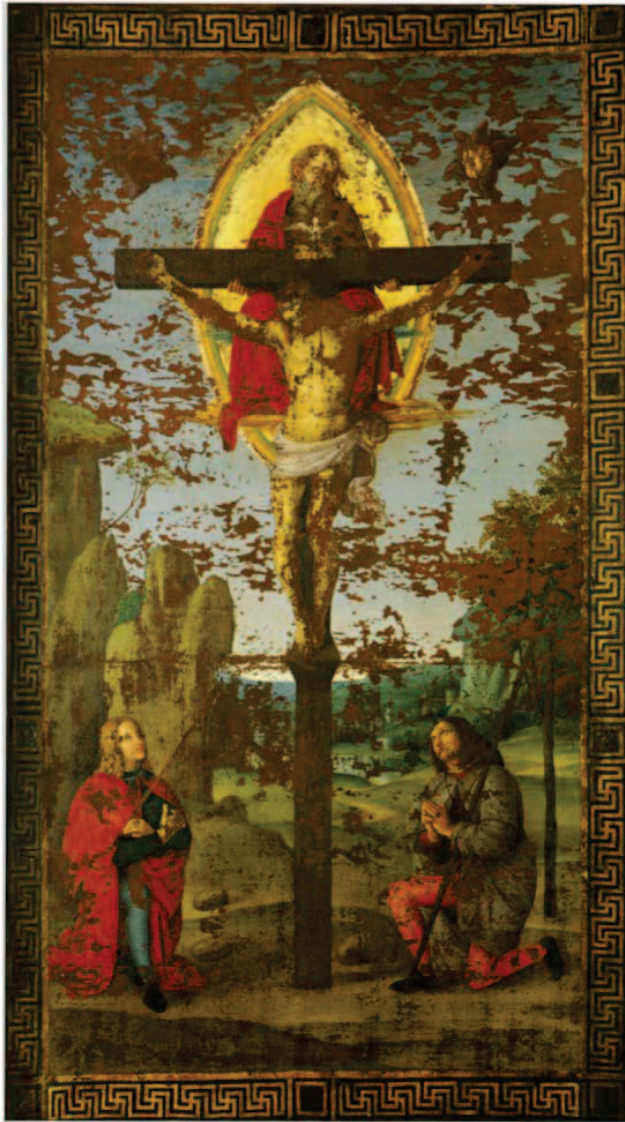
ill. 133d. Couple dans une membrane transparente et sphérique.



ill. 133e. Dormeur assis.

L'LOISIVETÉ AU JARDIN DES DÉLICÉES

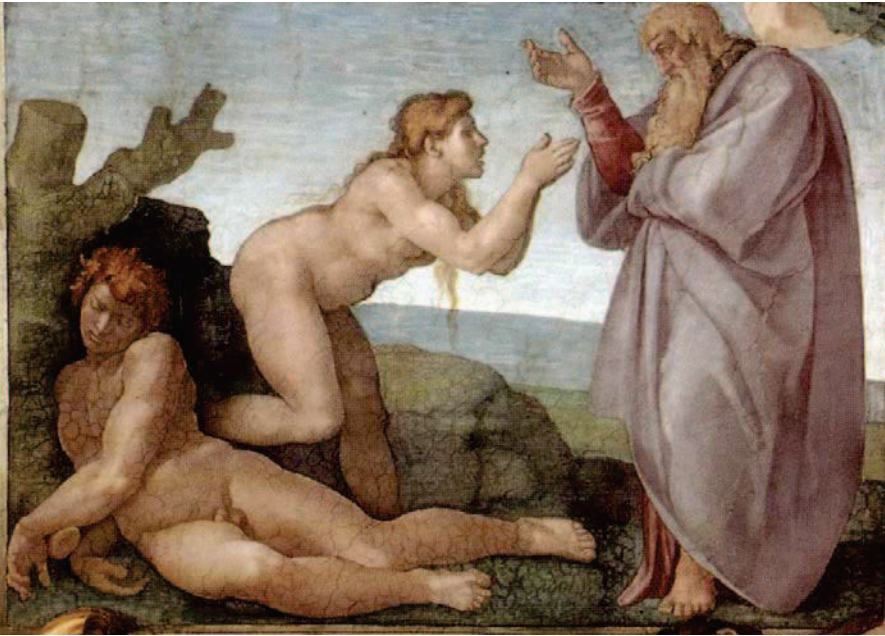
ill. 134. Raphaël, *Création d'Ève*, c. 1500-1504. revers de la *Bannière de la Trinité avec saint Sébastien et saint Roch*, 166 x 94 cm, Pinacothèque municipale de la Città di Castello.



ill. 135. Lorenzo Maitani, *La Création d'Ève*, c. 1310-1330, bas-relief, façade de la cathédrale d'Orvieto.



ill. 136. Lorenzo Ghiberti, détail de la *Création d'Ève*, 1425-1452, bronze doré, 79 x 79 cm, Porte du Paradis du Baptistère, Musée du Duomo, Florence.



ill. 137. Michel-Ange,
La Création d'Eve,
scène de la Genèse, 1508-1512,
fresque, 170 x 260 cm,
voûte de la Chapelle Sixtine,
Musées du Vatican, Rome.



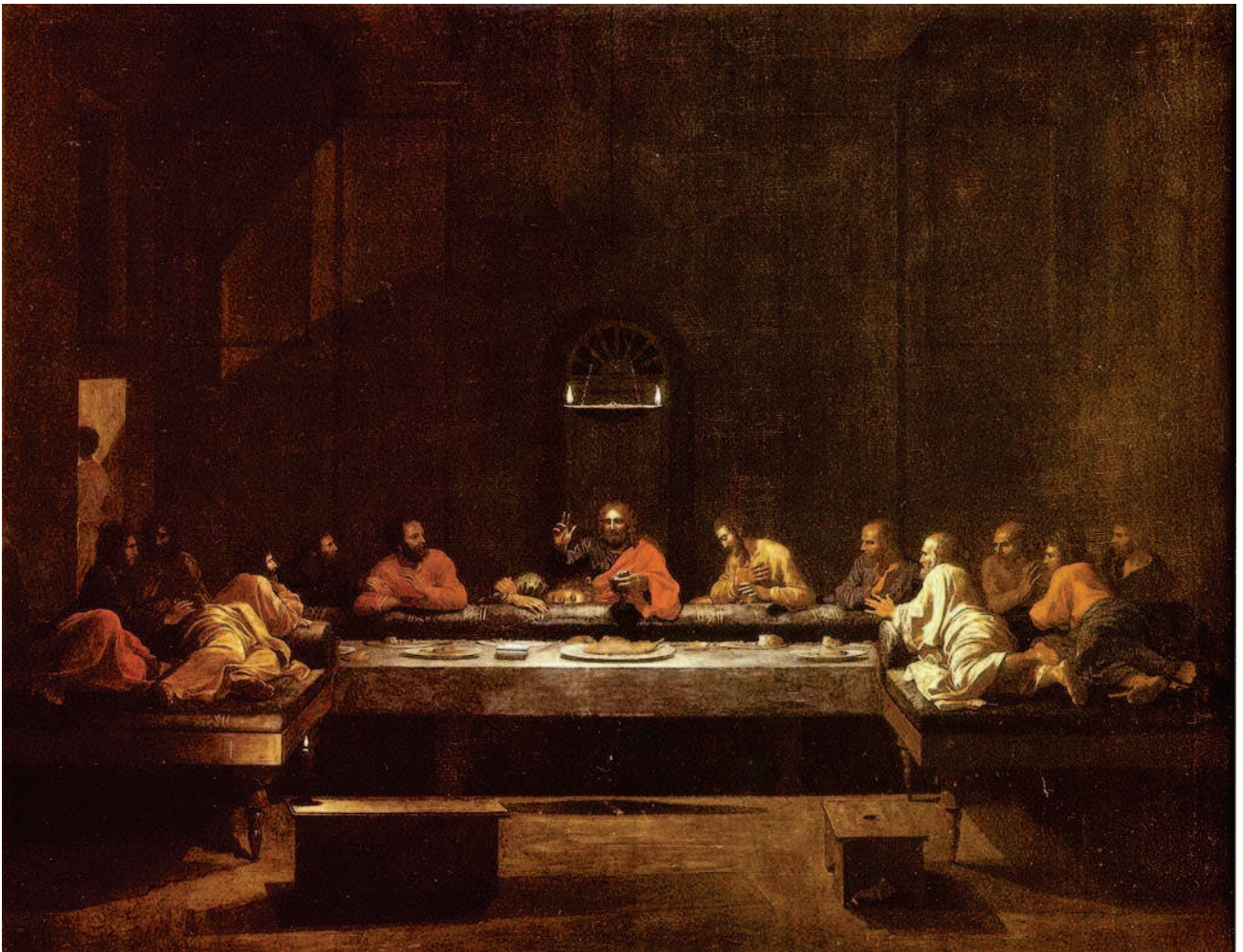
ill. 138. Paolo Caliari, dit le Véronèse, *La Création d'Ève*, 1570-80, huile sur toile, 81 x 103 cm,
Art Institute, Chicago



ill. 139. *La Dernière Cène*, VI^e siècle,
mosaïque de Sant'Apollinare, Ravenne.



ill. 140. Maître italo-byzantin, *La Dernière Cène*, c. 1100,
fresque de Sant'Angelo In Formis, Capoue.



ill. 141. Nicolas Poussin, *La Dernière Cène* ou *L'Eucharistie*, c. 1637-1640, huile sur toile, 95,5 x 121 cm, Belvoir Castle (Grantham), Royaume-Uni.



ill. 142. Nicolas Poussin, *L'Eucharistie*, 1647, huile sur toile, 151 x 212 cm, National Gallery of Scotland, Édimbourg.



ill. 143a. *La Dernière Cène*, frise romane de la façade, XII^e-XIII^e siècle, église notre-dame-des-pommiers, Beaucaire.



143b. Détail :
le repos de Jean
pendant la Cène.



ill. 144. Jacques Du Broeucq, *Dernière Cène*, haut-relief, élément de l'ancien jubé, 1541-1545, Collégiale Sainte Waudru de Mons.

RITE DU SÉDER OU GESTE DE MÉLANCOLIE?



ill. 145. Jacopo Bassano, *La Dernière Cène*, 1546, huile sur toile, 168 x 270 cm, Galleria Borghese, Rome.



ill. 146. *La Dernière Cène*, vers 1175, mosaïque du transept de la cathédrale Santa-Maria-Nuova de Monreale, Sicile.



ill. 147. *La Dernière Cène*, XII^e siècle, fresque, église Saint-Martin de Vic, Nohant-Vic.



ill. 148. *La Dernière Cène*, XIII^e siècle, fresque de la basilique San Marco, Venise.



ill. 149. *Vitrail de la Passion, La Dernière Cène*, début du XIII^e siècle, Cathédrale Notre-Dame de Chartres.



ill. 150a. *La Dernière Cène*, enluminure mosane de la Bible de Floreffe, c. 1165, MS Add. 17738, bas du folio 4r, 48,3 x 33,7 cm, British Museum, Londres.



ill. 150b. *La Transfiguration*, détail de l'enluminure de la Bible de Floreffe, haut du folio 4r.



ill. 151. *Dernière Cène et Lavement de pieds*, miniature pleine page de l'Évangélaire de Spire dit Codex Bruchsal 1, vers 1220, folio 28r, Badische Landesbibliothek, Karlsruhe.



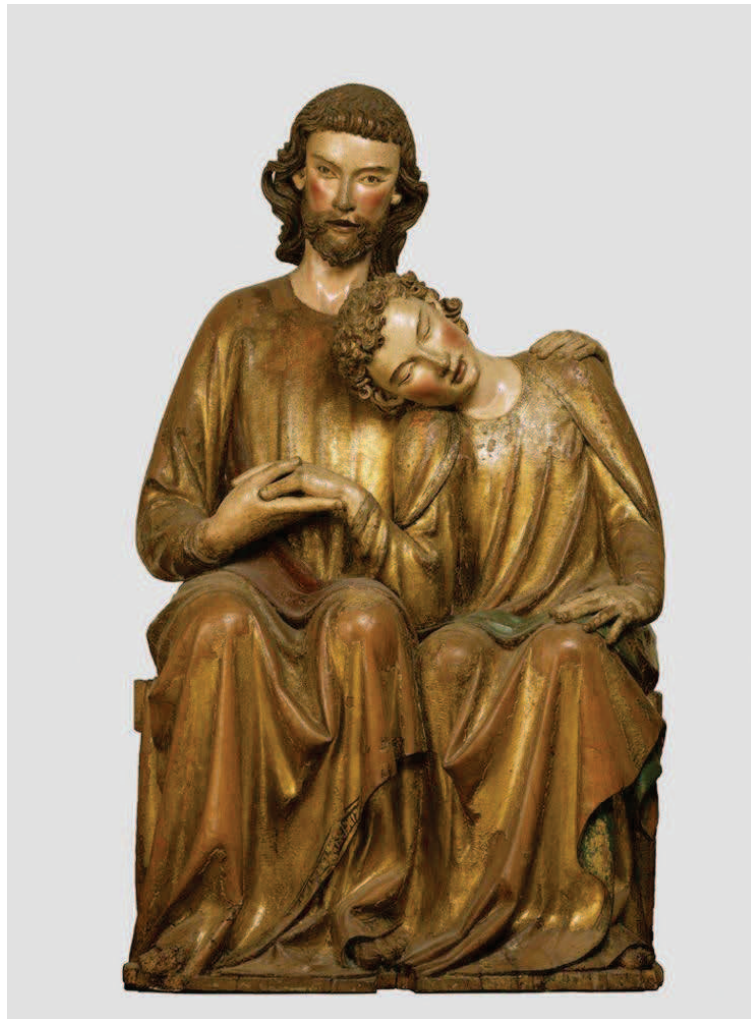
ill. 152. Giotto di Bondone, *La Dernière Cène*, 1303-1306,
fresque, 200 x 185 cm,
Cappella degli Scrovegni, Padoue.



ill. 153. Giotto di Bondone, *La Dernière Cène*, c. 1306,
peinture sur bois, 42,5 x 43 cm,
Alte Pinakothek, Munich.



ill. 154. Duccio di Buoninsegna, *La Dernière Cène*, détail de la *Maestà*, 1308-1311, tempera sur bois, 50 x 53 cm, Museo del Opera del Duomo, Sienne.



ill. 155. Maître Heinrich de Constance, *Ensemble Christ-Saint Jean*, c 1320, sculpture, bois de noyer polychrome et doré, 141 x 73 x 48 cm, Mayer van den Bergh Museum, Anvers.



ill. 156. *La Dernière Cène*, vitrail de la *Passion du Christ*, C. 1340, Cathédrale Notre-Dame de Strasbourg.



ill. 157. *La Dernière Cène*, c. 1410, icône de l'École de Moscou, cathédrale de l'Annonciation du Kremlin, panneau de bois, 80 x 61 cm, Galerie Trétiakov, Moscou.



ill. 158. Jaume Huguet, *La Dernière Cène*, c. 1470, peinture sur bois, 172 x 164 cm, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelone.



ill. 159. Domenico Ghirlandaio, *La Dernière Cène*, 1480,
fresque, 440 x 880 cm,
Florence, Cenacolo di Ognissanti.



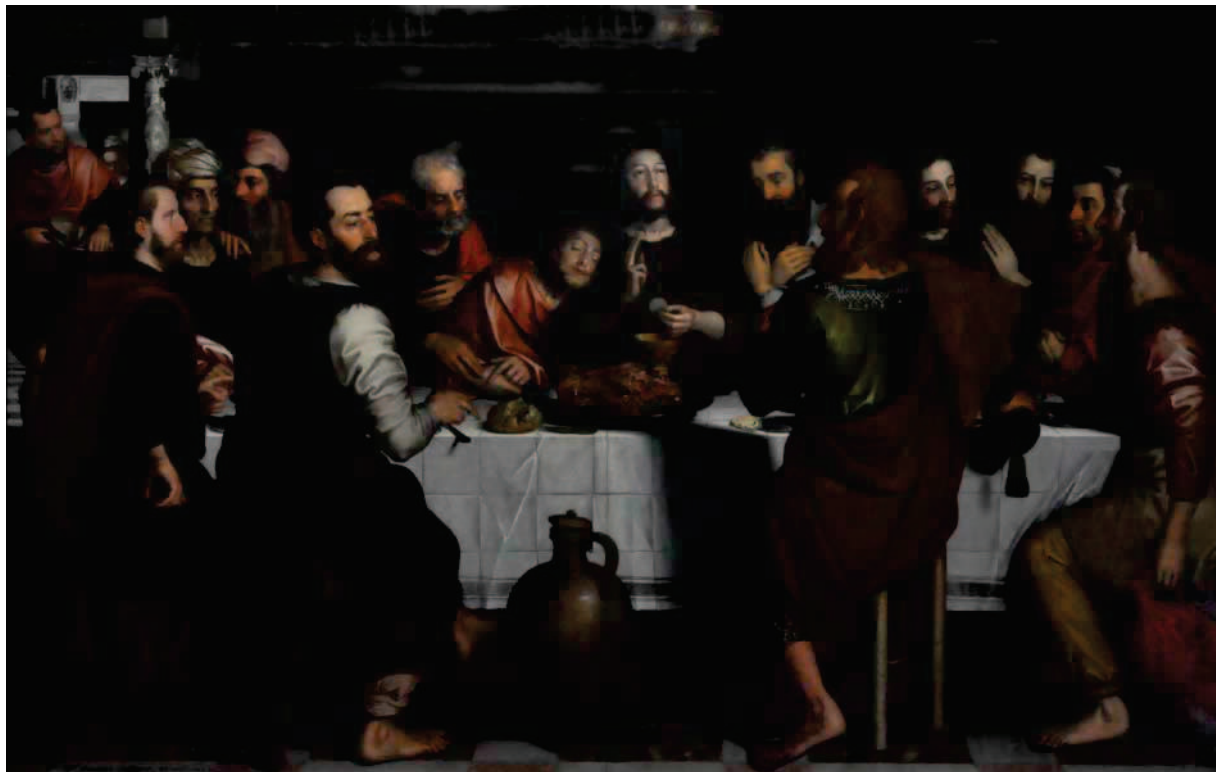
ill. 160. Il Franciabigio
détail de *La Dernière Cène*, 1514,
fresque du réfectoire, 220 x 180 cm,
Monastero San Giovanni Battista della Calza,
Florence.



ill. 161. Bernardino Luini,
La Dernière Cène, 1529,
fragment de fresque,
Église Sainte-Marie-des-
Ange, Lugano.



ill. 162. Lucas Cranach L'Ancien et son fils Cranach le Jeune,
La Dernière Cène, 1547, panneau centra,
Retable de la StadtKirche de Wittemberg.



ill. 163. Pieter Pourbus, *La Dernière Cène*, 1562, huile sur toile, 149 x 230 cm,
Église Notre-Dame, Vrouwekerk, Bruges.



ill. 164. Vitrail de la Passion, *La Dernière Cène*, c. 1300-1315, Église Saint-Pierre de Chartres.



ill. 165. Taddeo Gaddi, *La Dernière Cène sous L'Arbre de vie avec Quatre scènes de miracle*, c. 1360, fresque, Basilique Santa Croce, Florence.

BRAS CROISÉS SUR LA TABLE, CONTRE JÉSUS



ill. 166. *La Dernière Cène*, c. 1277-1316, bas-relief, tympan du portail central, Cathédrale Notre-Dame de Strasbourg.



ill. 167. Agnolo Gaddi, *La Dernière Cène*, c. 1395, tempera sur bois, 61 x 41,5 cm, Musée Lindenau, Altenbourg.



ill. 168. Jaume Serra, *La Dernière Cène*, 1370-1400, Museo Nazionale, Palermo.



ill. 169. *La Dernière Cène*, 1435-1439, relief d'une des trois clefs de voûte du porche de l'église Saint-Germain l'Auxerrois, Paris.



ill. 170. anonyme, entourage de Martin Schongauer, *La Dernière Cène*, c. 1480, huile sur bois, panneau du *Retable des Dominicains de Colmar*, Musée d'Unterlinden, Colmar.



ill. 171. Tillmann Riemenschneider, *La Dernière Cène*, 1501-1502, détail du Retable Heiligblut, bois de tilleul, Église Saint-Jacques, Rothenburg.



ill. 172. Jörg Ratgeb, *La Dernière Cène*, 1519, panneau intérieur du *Retable de Herrenberg*, tempera et huile sur bois, Staatsgalerie, Stuttgart.



ill. 173. Albrecht Dürer, *La Dernière Cène*, 1523, xylogravure, 21,2 x 29,7 cm, Bibliothèque municipale de Lyon.



ill. 174. Pieter Pourbus, *La Dernière Cène*, 1548, huile sur panneau de chêne, 46,5 x 63 cm, Groningue Museum, Bruges.



ill. 175. Albrecht Dürer, *La Dernière Cène*, planche IX de la *Grande Passion*, c. 1497-1510, xylographie, 29,8 x 22,2 cm, Metropolitan Museum, New York.



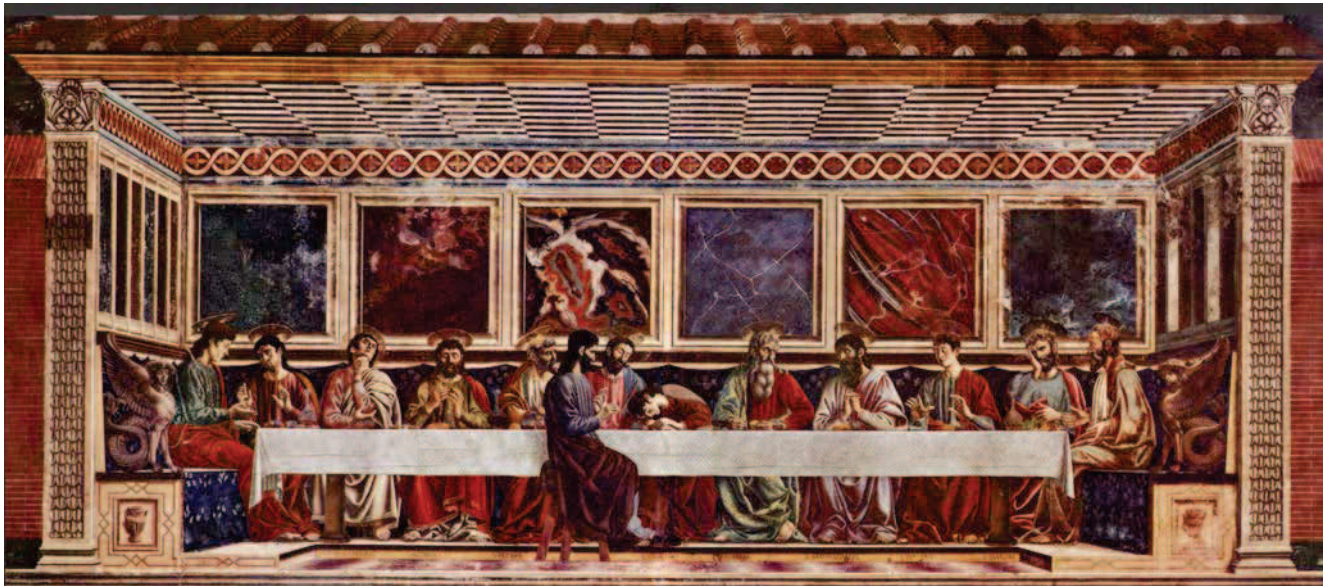
ill. 176. Albrecht Dürer, *La Dernière Cène*, xylographie tirée de la *Petite Passion*, 1508-1509, 12,6 x 9,7 cm, British Museum, Londres.



ill. 177. Marcantonio Raimondi, *La Dernière Cène*, 1510-1515, gravure d'après Dürer, 12,5 x 10,1 cm, British Museum, Londres.



ill. 178. Jean Penicaud, *La Dernière Cène*, c. 1530, plaque d'émail sur cuivre, 29,7 x 24,9 cm, Widener Collection National Gallery of Art, Washington DC.



ill. 179a. Andrea del Castagno, *La Dernière Cène*, c. 1447, fresque, 453 x 975 cm
Cenacolo de Sant'Apollonia, Florence.



ill. 179b. Andrea del Castagno, détail de *La Dernière Cène*, c. 1447.



ill. 180. *La Dernière Cène*, enluminure du *Speculum Humanae Salvationis*, 1450, 10,2 x 10,5 cm,
Meermanno Koninklijke Bibliotheek, La Haye.



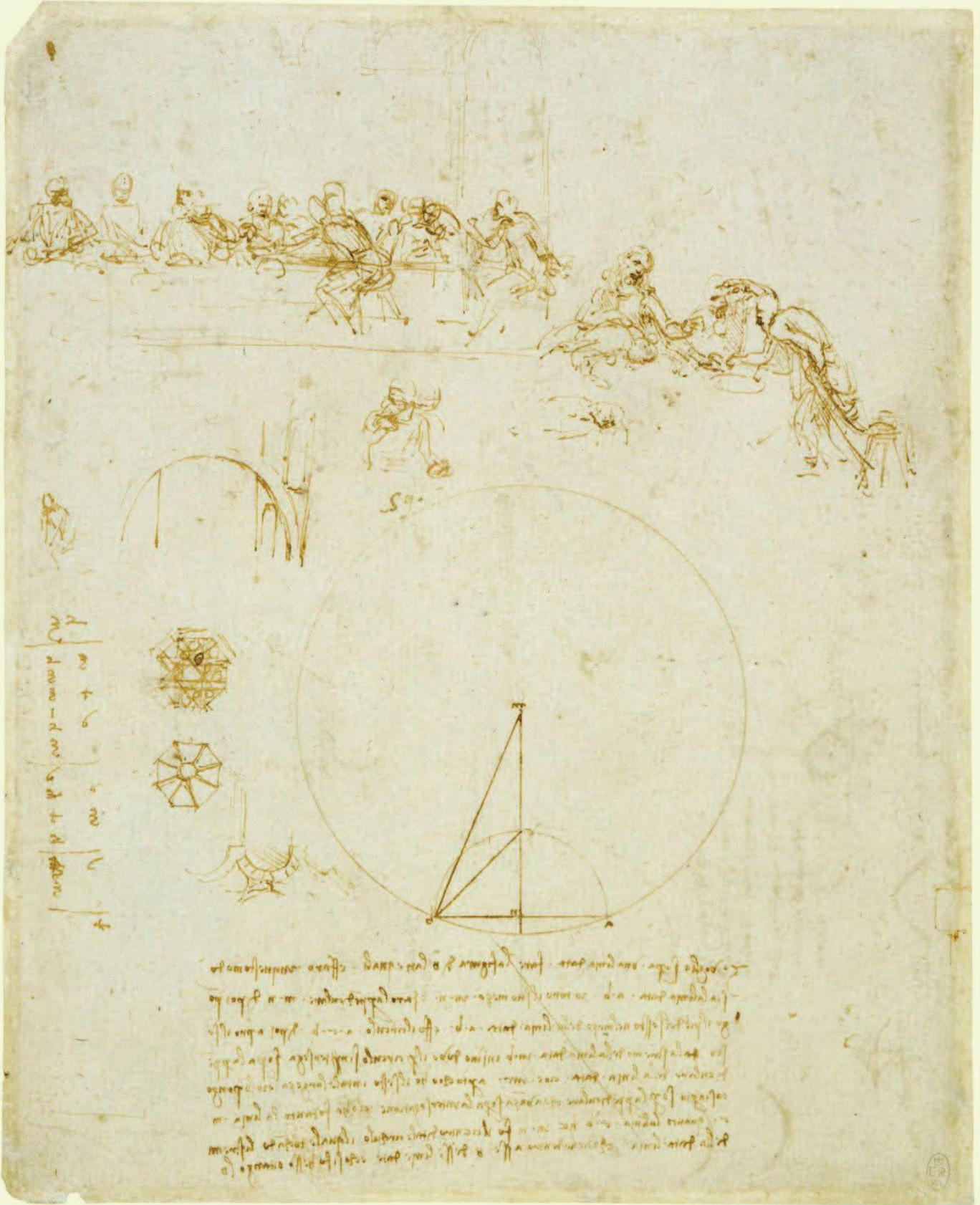
ill. 181. *La Dernière Cène*, bas-relief provenant de
l'ancien jubé de 1525, Collegiale de Clamecy.



ill. 182. Domenico Ghirlandaio, *La Dernière Cène*, c. 1480, fresque, 400 x 800 cm, Cenacolo di San Marco, Florence.



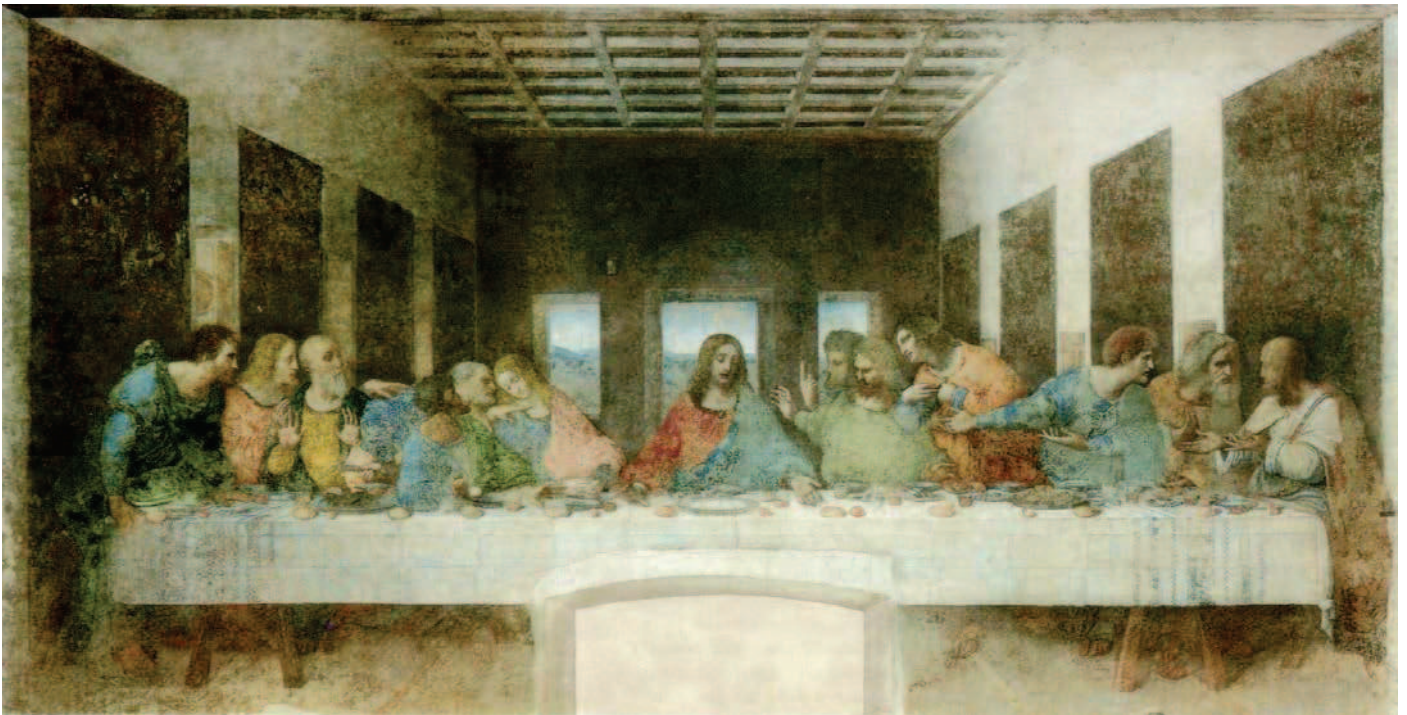
ill. 183. Pietro Perugino, *La Dernière Cène*, 1493-1496, fresque, 440 x 800 cm, Cenacolo di Fuligno, Florence.



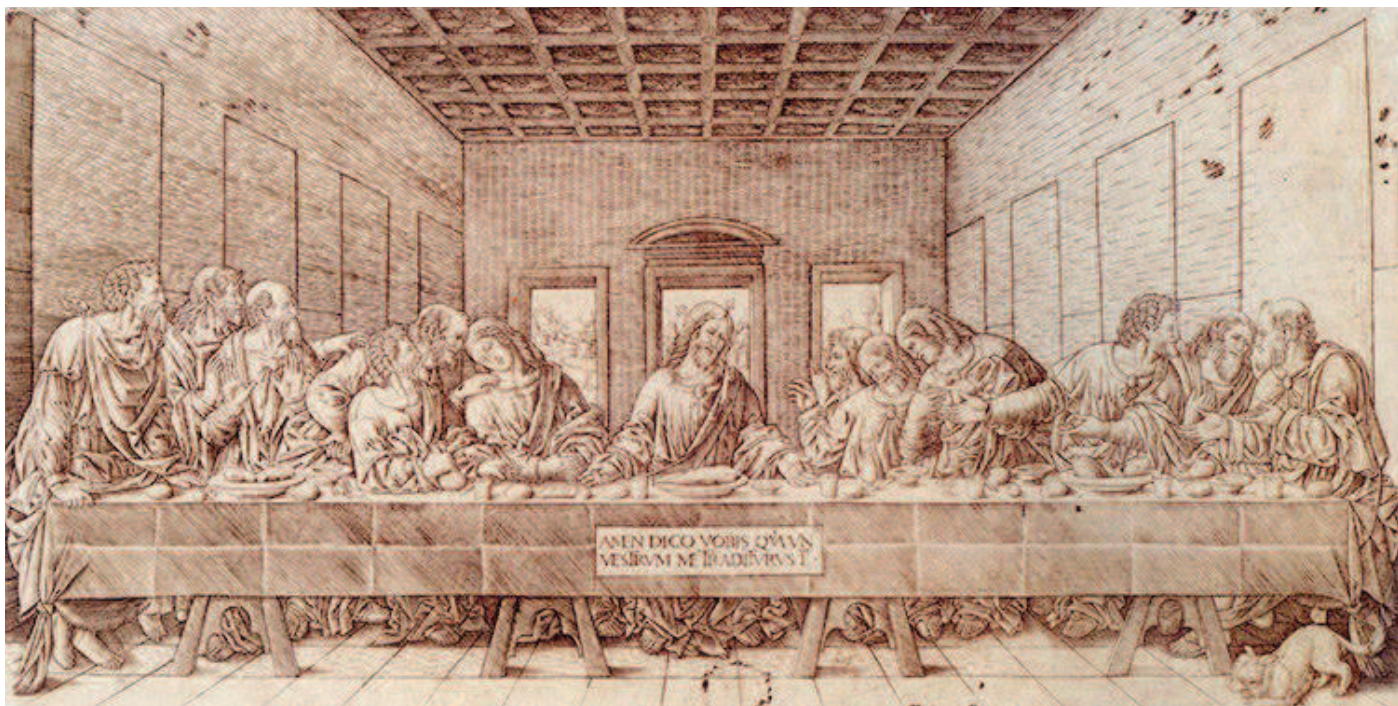
ill. 184. Léonard de Vinci, *Études pour la Dernière Cène*, dessins d'architecture et de géométrie, c. 1490, esquisse, plume & encre, 26 x 21 cm (feuille), Windsor 1254r, Royal Library.



ill. 185. Léonard de Vinci, Étude pour la *Dernière Cène*, c. 1490-1492, dessin à la sanguine, Gallerie dell'Accademia, Venise.



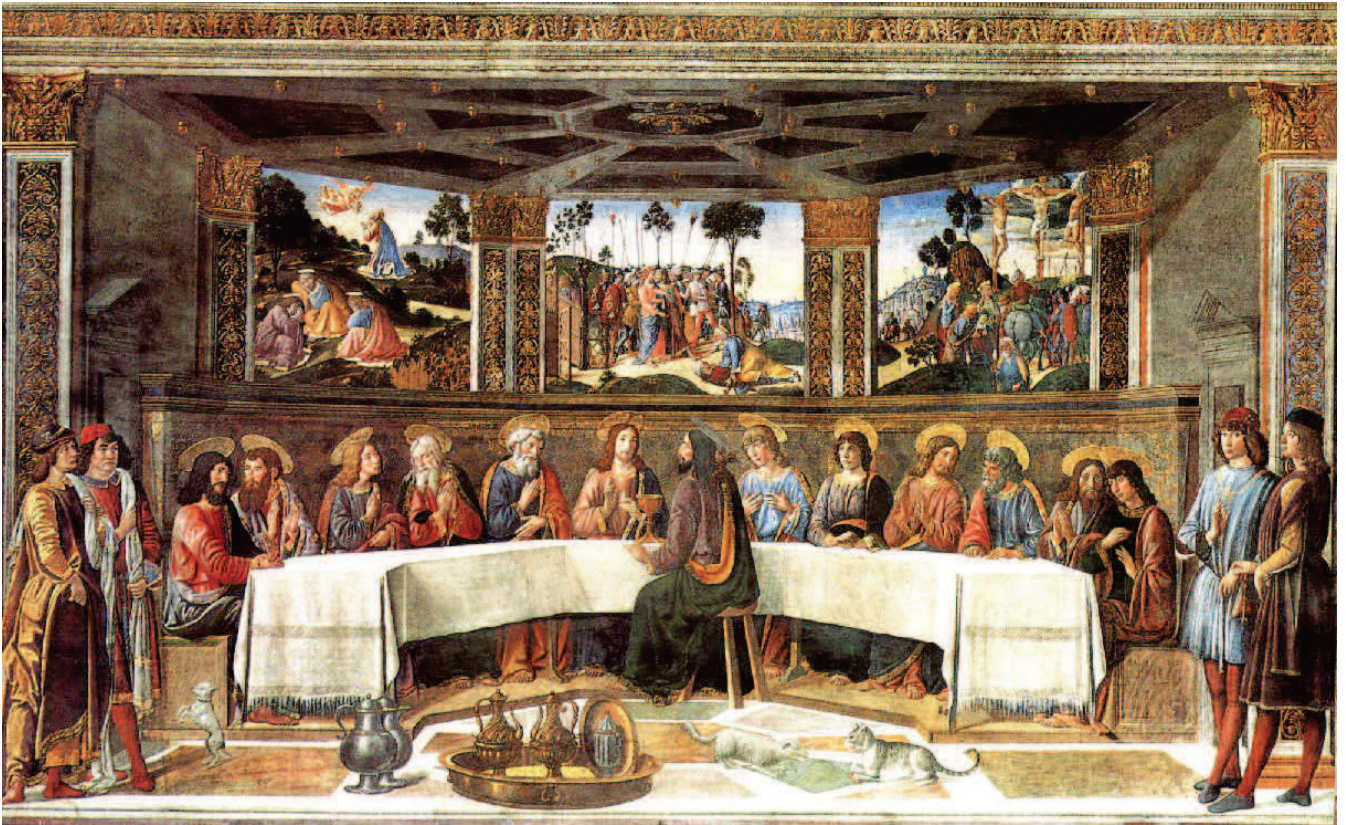
ill. 186. Léonard de Vinci, *La Dernière Cène*, 1498, technique mixte, 460 x 880 cm, Cenacolo de Santa Maria delle Grazie, Milan.



ill. 187. Giovanni Pietro da Biragio, d'après Léonard, *La Cène à l'épagneul*, c. 1500, gravure au burin, 22,2 x 44, 2 cm.



ill. 188. Hans Holbein, *La Dernière Cène*, 1524-1525, huile sur bois, 115,5 x 97,3 cm, Kunstmuseum, Bâle.



ill. 189. Cosimo Rosselli, *La Dernière Cène*, c. 1482, fresque, 349 x 570 cm, sixième compartiment du mur nord de la Chapelle Sixtine, Musées du Vatican, Rome.

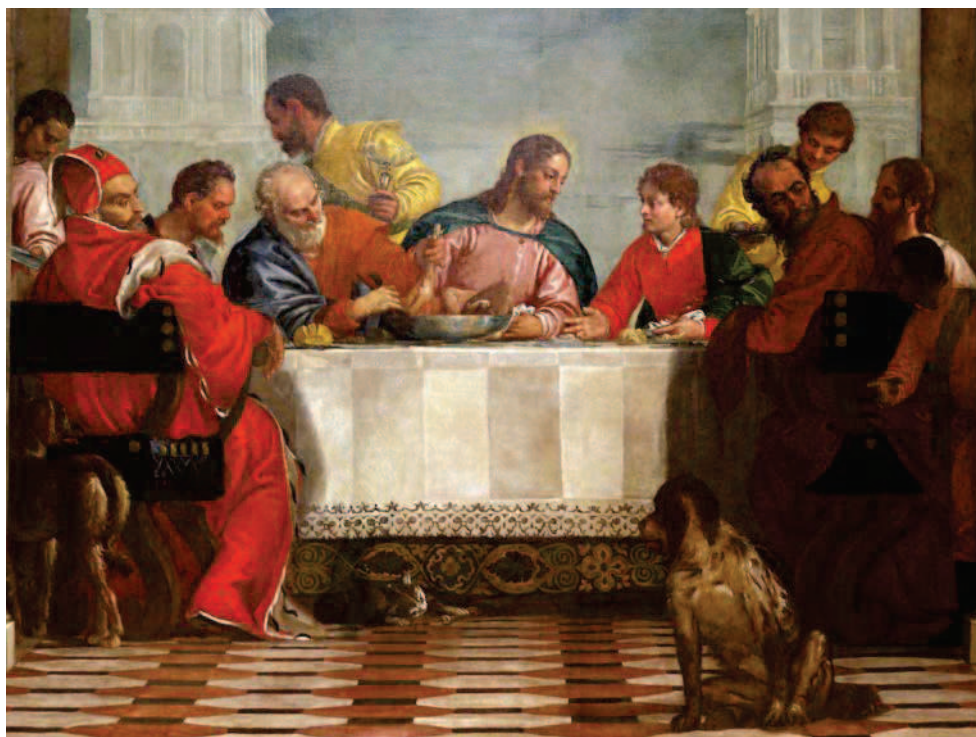
ill. 190. Dieric Bouts, *La Dernière Cène*, 1467, huile sur bois, église Saint Pierre de Louvain.



ill. 191. Marcantonio Raimondi, d'après Raphaël, *La Dernière Cène*, 1515-1516, gravure au burin, 42,7 x 29,5 cm, Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo.



ill. 192. Andrea del Sarto, *La Dernière Cène*, 1511-1527, fresque, 525 x 871 cm, musée du Cenacolo di San Salvi, Florence.



ill. 193. Véronèse, détail du *Repas chez Levi*, 1573, huile sur toile, 555 x 1310 cm, Galleria dell'Accademia, Venise.



ill. 194. Tintoret, *La Dernière Cène*, 1547, huile sur toile, 157 x 433 cm, San Marcuola, Venise.

LE CHOIX DE TINTORET



ill. 195. Tintoret, *La Dernière Cène*, c. 1550, huile sur toile, 148,8 x 297,3 cm, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



ill. 196. Tintoret, *La Dernière Cène*, 1559, huile sur toile, 240 x 335 cm, Saint François-Xavier, Paris.



ill. 197. Tintoret, *La Dernière Cène*, 1562-1563, huile sur toile, 285 x 415 cm, San Simeone Grande, Venise.



ill. 198. Tintoret, *La Dernière Cène*, c. 1566, huile sur toile, 221 x 413 cm, San Trovaso, Venise.



ill. 199. Tintoret, *Trois Apôtres*, craie noire et rehauts blancs sur papier bleu, 38,5 x 26,2 cm, Kupferstichkabinett, Berlin.



ill. 200. Tintoret, *La Dernière Cène*, c. 1570, huile sur toile, 228 x 535 cm, San Polo, Venise.



ill. 201. Tintoret, *La Dernière Cène*, 1579-1580, huile sur toile, 538 x 487 cm, Sala Grande de la Scuola San Rocco, Venise.



ill. 202. Tintoret, *La Dernière Cène*, c. 1580, huile sur toile, 349 x 530 cm, San Stefano, Venise.

ill. 203. Tintoret, *La Dernière Cène*, 1592-1594, 365 x 568 cm, San Giorgio Maggiore, Venise.





ill. 204. Tintoret, *Les Noces de Cana*, 1561,
huile sur toile, 435 x 545 cm,
Santa Maria della Salute, Venise.



ill. 205. Tintoret,
Le Christ chez Marthe et Marie,
c. 1560, huile sur toile, 200 x 132 cm,
Alte Pinakothek, Munich.



ill. 206. *Le Mont des Oliviers*, VI^e siècle, mosaïque, Santa Apollinare Nuovo, Ravenne.



ill. 207. *L'Agonie au Mont des Oliviers*, début du XIII^e siècle, mosaïque de la Basilique Saint-Marc, Venise.



ill. 208. Duccio di Buoninsegna, *Prière à Gethsemani et Baiser de Judas*, 1308-1311, panneaux de la *Maestà*, tempera sur bois, 100 x 53 cm, Musée de l'oeuvre du Dôme, Sienne.



ill. 209. Giusto de' Menabuoi, *L'Agonie au Jardin des Oliviers*, 1375-1376, fragment de fresque, Baptistère de Padoue.



ill. 210a. Anonyme, *Agonie dans le Jardin des Oliviers*, détail d'un diptyque en ivoire du XIV^e siècle, Metropolitan Museum of Art, New York.



ill. 210b. Anonyme, Diptyque en ivoire, *Entrée dans Jérusalem, Le Lavement de pieds, Dernière Cène, Agonie dans le Jardin des Oliviers, Baiser de Judas, Crucifixion*, XIV^e siècle, Metropolitan Museum of Art, New York.



ill. 211a. *Agonie dans le Jardin des Oliviers*, détail d'un ivoire sculpté du XIV^e s.,
Metropolitan Museum of Art, New York.



ill. 211b. *Entrée dans Jérusalem, Lavement de pieds, Prière à Gethsemani et Crucifixion*, ivoire sculpté, XIV^e s.,
Metropolitan Museum of Art, New York.



ill. 212a. Donatello, *L'Agonie du Christ à Gethsemani*, détail de la *Chaire de la Passion*, 1460-1465, bronze, San Lorenzo, Florence.



ill. 212b. Donatello, *La Chaire de la Passion*, 1460-1465, bronze, San Lorenzo, Florence.



ill. 213. Luca Penni, *Le Christ au jardin des Oliviers*, XVI^e siècle, dessin à la plume et lavis, localisation actuelle inconnue.



ill. 214. Hans Multscher, *Le Christ au mont des Oliviers*, détail, panneau intérieur gauche du Retable de la Passion de Wurzach, 1437, huile sur bois, 148 x 140 cm, Gemäldegalerie, Berlin.



ill. 215. Fra Angelico, *Jésus au Jardin des Oliviers*, détail de l'*Armadio degli Argenti*, parmi les scènes de la vie du Christ, c. 1450, tempera sur bois, 38,5 x 37 cm, Musée de San Marco, Florence.



ill. 216. Fra Angelico, *Prière à Gethsemani*, c. 1450, 177 x 147 cm, fresque de la cellule XXXIV, Musée de San Marco, Florence.



ill. 217. Nicolo Pizolo, *Le Christ au Jardin des Oliviers*, c. 1450, bas-relief en marbre, région de Padoue, Musée Bode, Berlin.



ill. 218. Giovanni Canevasio, *L'Agonie dans le Jardin des Oliviers*, détail des fresques de la Passion, 1492, Chapelle Notre-Dame des Fontaines, La Brigue.

ill. 219. L'Alunno, *L'Agonie au Jardin des Oliviers*, partie de prédelle, Retable de la chapelle saint Nicolas de Bari, église San Nicolò de Foligno, Musée du Louvre, Paris.



ill. 220. Martin Hoffmann, *Saint Jean endormi*, c. 1515, fragment probable d'un groupe sculpté représentant le Christ au Mont des Oliviers, tilleul, traces de polychromie, Musée des Beaux Arts de Dijon.



ill. 221. Lorenzo di Credi (ou école de), *Le Christ au Jardin des oliviers*, c. 1500, huile sur toile, 55 x 41,1 cm, Musée des Beaux-Arts de Chambéry.



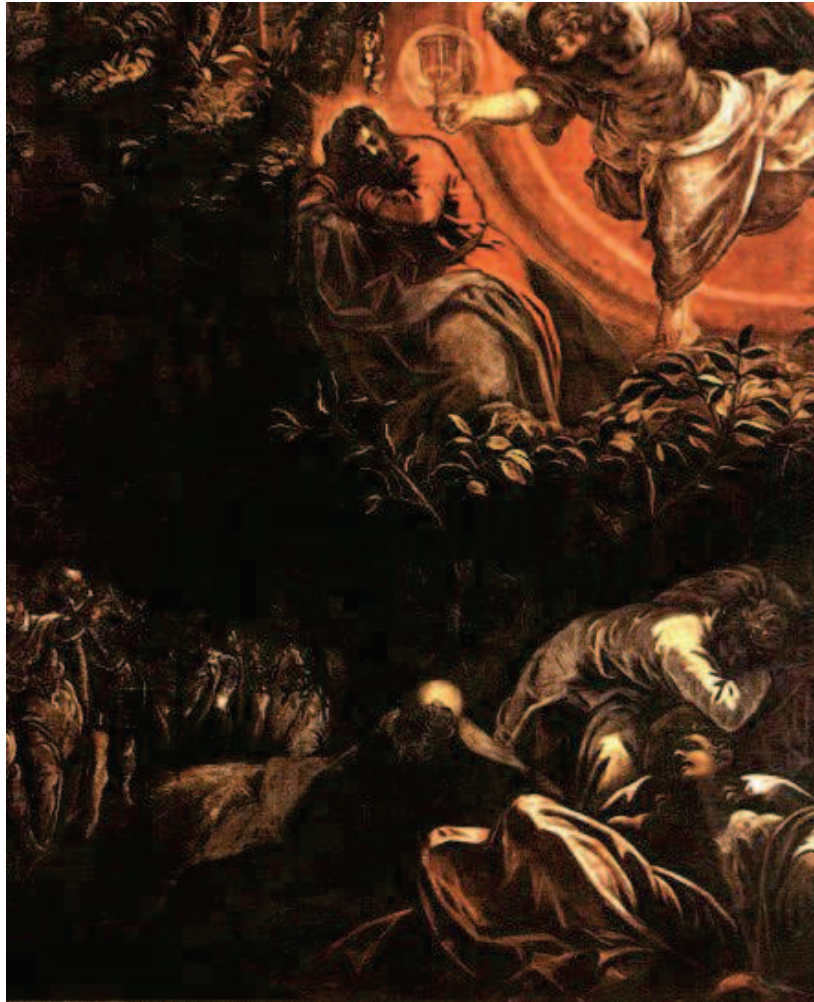
ill. 222. Pietro Perugino, *Prière dans le Jardin*, 1485-1490, huile sur toile, 166 x 171 cm, Galerie des Offices, Florence.



ill. 223. Albrecht Dürer, *Le Christ au jardin des oliviers*, v. 1496-97, gravure sur bois tirée de la série de la *Grande Passion* (parue en 1511), 39,2 x 27,8 cm, Musée des Beaux-Arts du Canada.



ill. 224. Albrecht Dürer, *Le Christ au Mont des Oliviers*, c. 1508,
gravure sur bois, 12,7 x 9,8 cm.



ill. 225. Tintoret, *Le Christ au Jardin des Oliviers*, 1579-1581, huile sur toile, 538 x 455 cm, Sala Grande de la Scuola di San Rocco, Venise.



ill. 226. Tintoret (atelier), *Le Christ au Jardin des Oliviers*, autrefois dans la collection von Hirsch, Bâle.



ill. 227. *Marforio*, 1^{er} siècle avant J.-C., marbre romain, cour du Palazzo Nuovo, Musées du Capitole, Rome.



ill. 228. Le Caravage, *Le Christ au Mont des Oliviers*, c. 1604-1608, oeuvre disparue en 1945, huile sur toile, 154 x 222 cm, anciennement au Kaiser Friedrich Museum (actuelle Gemäldegalerie), Berlin

GESTES DE TRISTESSE ?



ill. 229. Fra Angelico,
L'Agonie au Jardin des Oliviers, 1440,
26 x 16 cm,
Pinacoteca comunale
de Forli.



ill. 230. Albrecht Dürer,
Le Christ au Jardin des Oliviers, 1508,
11,6 x 7,2 cm, gravure au
burin sur papier vergé,
Ottawa, Musée des Beaux-Arts
du Canada.



ill. 231. Albrecht Altdorfer, *L'Agonie au Mont des Oliviers*, panneau intérieur du Retable de la Passion du Christ, c. 1509-1516, huile sur bois, 128,5 x 94 cm, Augustiner Chorherrenstift, St Florian bei Linz.

GESTES DE PARESSE ?



ill. 232. Giovanni Bellini, détail de *L'Agonie au Mont des Oliviers*, c. 1465, National Gallery, Londres.



ill. 234. Le Garofalo (Benvenuto Tisi), *L'Agonie dans le Jardin des Oliviers*, c. 1520-1539, 39 x 49 cm, huile sur toile marouflée sur bois, National Gallery, Londres.

ill. 233. Sandro Botticelli, *L'Agonie dans le Jardin des Oliviers*, c. 1500, tempera sur panneau, 53 x 35 cm, Museo de la Capilla Real, Grenade.





ill. 235. Albrecht Dürer, *Le Christ au Mont des Oliviers*, suite de la *Petite Passion*, c. 1510, 12,7 x 9,7 cm, gravure sur bois.

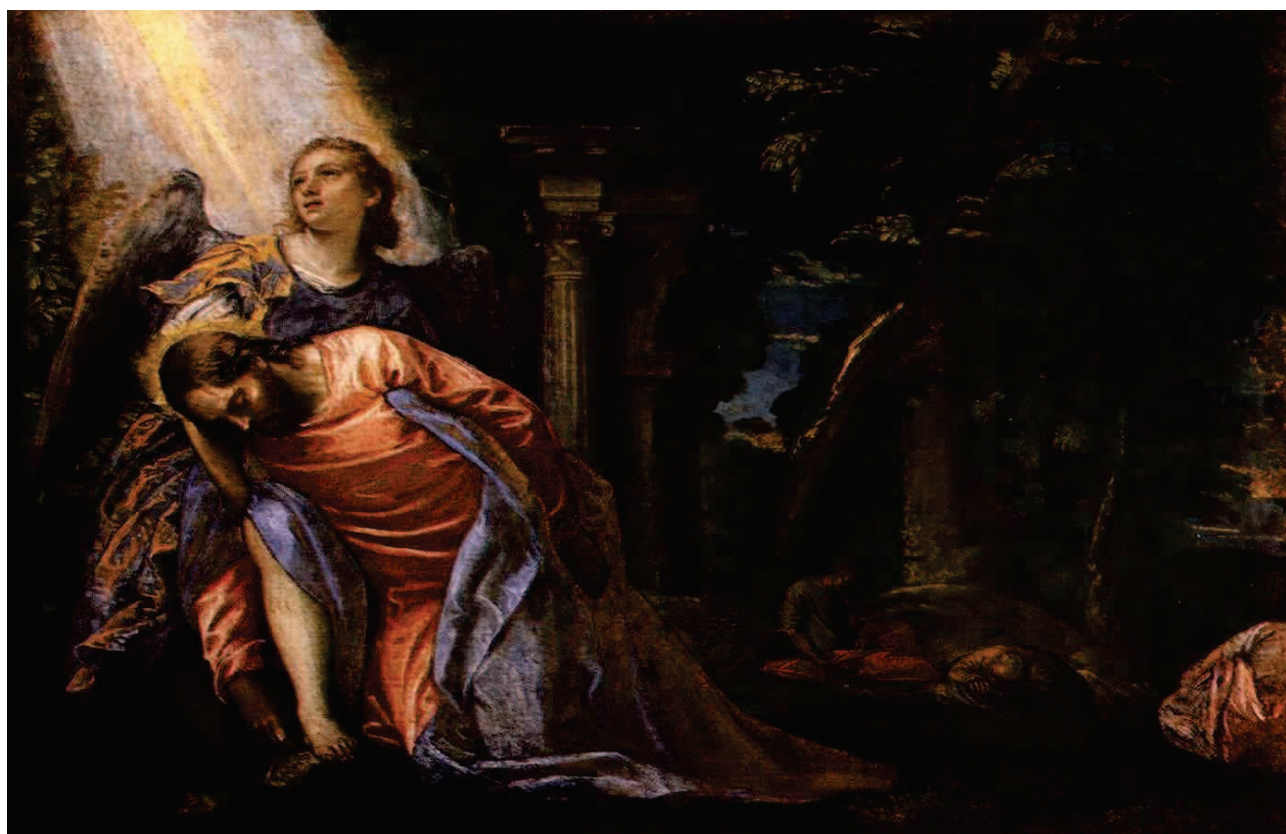
APÔTRES & PLEURANTS



ill. 236. Jean de Cambrai,
Le sommeil des Apôtres, c. 1400,
relief pour la Sainte-Chapelle,
marbre blanc, 19 x 14 x 6 cm,
Musée du Berry, Bourges.



ill. 237. Jean de Cambrai, *Pleurants*, Musée du Berry, Bourges.



ill. 238. Véronèse, *Agonie dans le Jardin des Oliviers*, 1583, huile sur toile, 108 x 180 cm,
Pinacoteca di Brera, Milan



ill. 239. Albrecht Dürer,
Christ au Jardin des Oliviers,
dessin à la plume, 1515, 33,2
x 24,3 cm, Musée du Louvre,
Cabinet des dessins, Paris.



ill. 240. Albrecht Dürer,
Christ au Jardin des Oliviers,
1518, dessin à la plume,
28,5 x 22,1 cm,
Musée du Louvre,
cabinet des dessins, Paris.



ill. 241. Albrecht Dürer, *L'Homme de douleurs*, frontispice de la *Petite Passion*, 1510-1511, 12,7 x 9,7 cm, gravure sur bois.



ill. 242. Albrecht Dürer, *Le Christ au Jardin des Oliviers*, 1521, dessin à la plume, 20,8 x 29,4 cm, Stadelsches Kunstinstitut, Kupferstichkabinett, Frankfurt.



ill. 243. Albrecht Dürer, *Le Christ au Jardin des Oliviers*, c. 1520, dessin à la plume, 16,1 x 16,8 cm, Kupferstichkabinett, Berlin.



ill. 244. Albrecht Dürer, *Le Christ au Jardin des Oliviers*, dessin à la plume, 1524, 21,2 x 22,9 cm, Stadelches Kunstinstitut, Kupferstichkabinett, Frankfort.



ill. 245. Albrecht Dürer, *Melencolia I*, détail, 1514, gravure sur cuivre, Musée de Condé, Chantilly.



ill. 246. Dieu le Père mesurant le Monde, c. 1250, *Bible moralisée*, codex 2554, f. 1r, Österreichische Nationalbibliothek, Vienne.



ill. 247. Guiard des Moulins, *Bible Historiale* de Jean de Berry, 1380-1390, manuscrit français, f. 3r, Bibliothèque Nationale de France, Paris



ill. 248. Guiard des Moulins, *Bible historiale*, début du XVe siècle, manuscrit parisien, f. 3v, Bibliothèque nationale de France, Paris.



ill. 249. Bézoard dans un montage d'or filigrané, provenant des collections de l'archiduc Ferdinand (1529-1595), conservé au château d'Ambras en Autriche



ill. 250. Bézoard, 3^e quart du XVI^e s., pierre sertie d'or et d'émeraudes, Kunsthistorisches Museum, Vienne.



ill. 251. Jan Vermeyen, Coupe décorative faite à partir d'un bézoard, c. 1600, Kunsthistorisches Museum, Vienne.

SAINT JÉRÔME PAR DÜRER



ill. 252. Albrecht Dürer, *Saint Jérôme en pénitence*, 1496, gravure sur cuivre, 32 x 22,4 cm, Metropolitan Museum, New York.

ill. 253. Albrecht Dürer,
Saint Jérôme dans une grotte, 1512,
gravure sur bois, 17 x 12,5 cm,
Metropolitan Museum, New York.

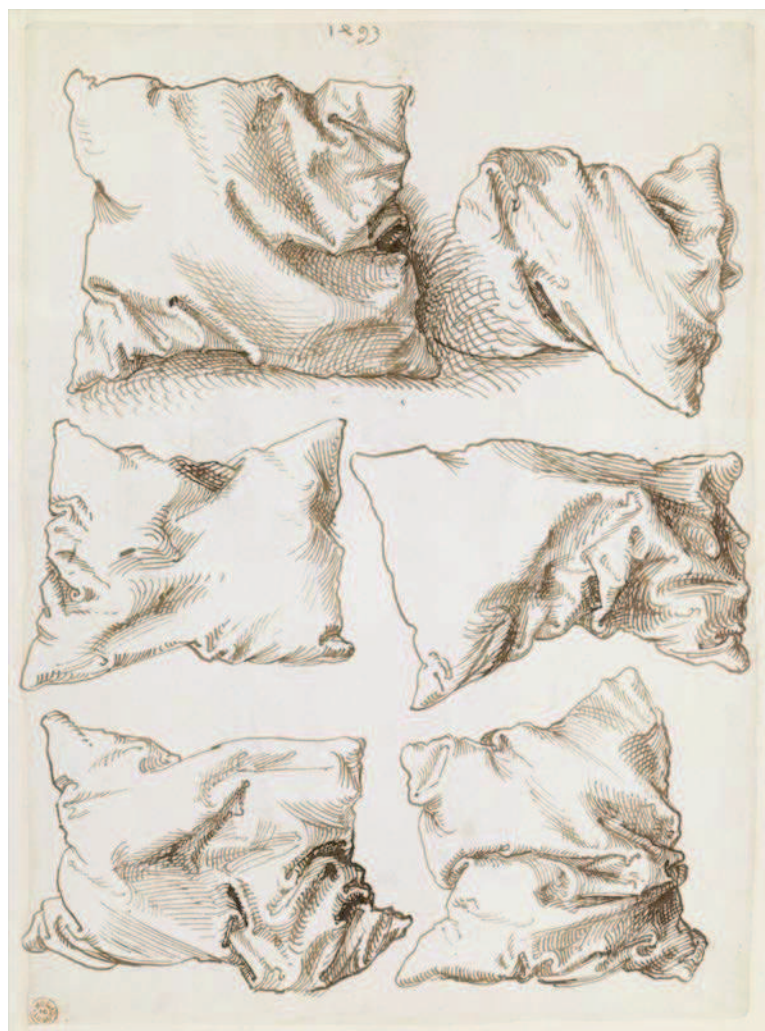


ill. 254. Albrecht Dürer,
Saint Jérôme dans sa cellule, 1511,
gravure sur bois, 23,6 x 16 cm,
National Gallery, Washington DC.



ill. 255. Albrecht Dürer, *Saint Jérôme près du saule écimé*, 1512,
pointe-sèche, 21 x 17,9 cm,
Metropolitan Museum, New York.

ill. 256a. Albrecht Dürer,
Autoportrait, étude de main et coussin
(recto), 1493, 27,6 x 20,2, plume et encre
brune, Metropolitan Museum, New York.



ill. 256b. Albrecht Dürer,
Six coussins (verso), 1493,
dessin à la plume, 27,6 x 20,2 cm,
Métropolitan Museum, New York.



ill. 257. Albrecht Dürer, *Saint Jérôme dans son étude*, 1514, gravure sur cuivre, 24,6 x 18,9 cm, Metropolitan Museum, New York.

LA TRANSFIGURATION DU CHRIST

ill. 258a



ill. 258b



ill. 258a & b. Duccio di Buoninsegna, *La Guérison de l'aveugle et La Transfiguration du Christ*, 1308-1511, tempera sur bois, National Gallery, Londres.



ill. 259. Fra Angelico, *La Transfiguration du Christ*, 1440-41, fresque, 193 x 141 cm, Covento di San Marco, Florence.



ill. 260. Giovanni Bellini, *La Transfiguration du Christ*, c. 1455-1460, 143 x 68 cm, Musée Correr, Venise.



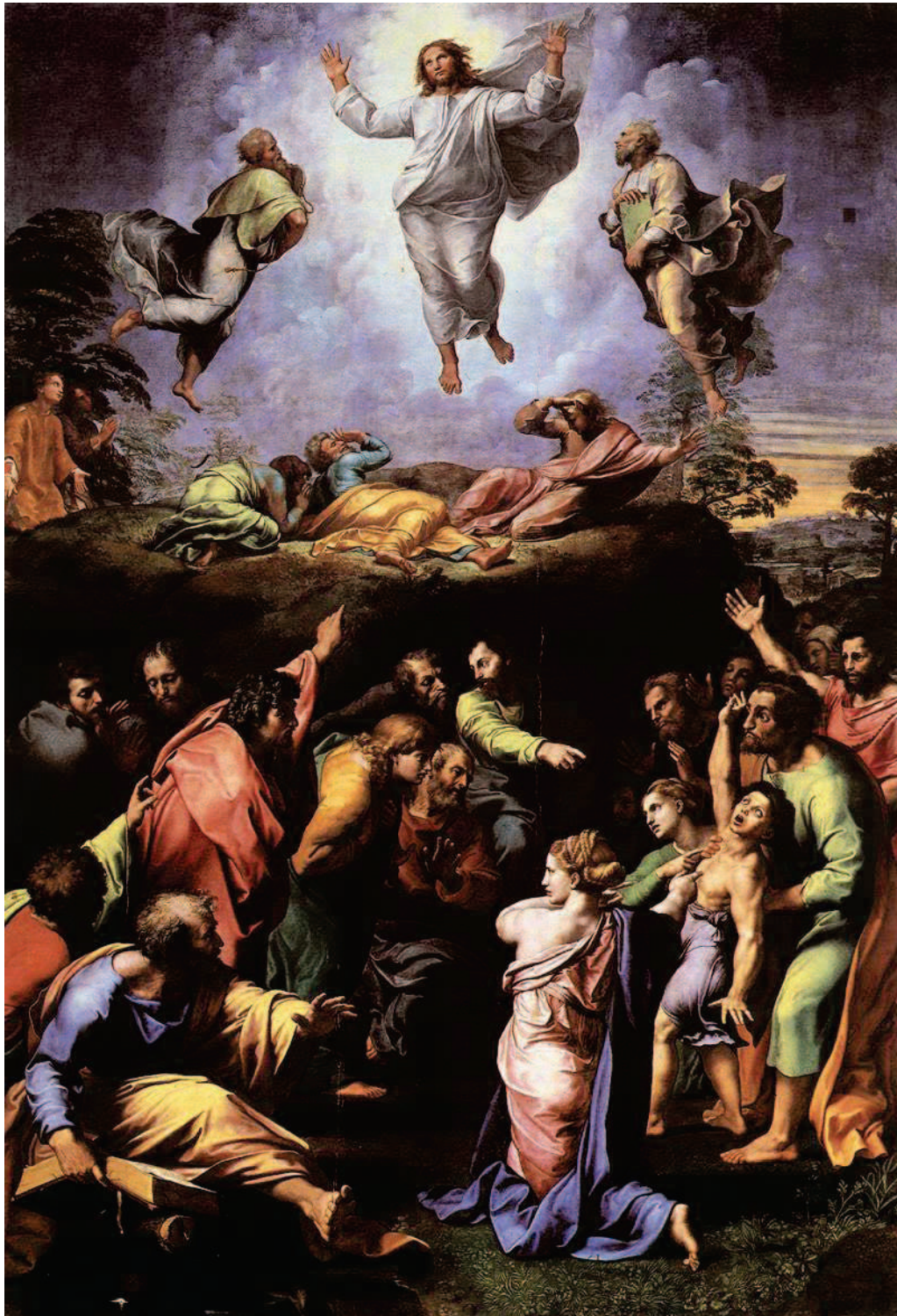
ill. 261. Giovanni Bellini, *La Transfiguration du Christ*, c. 1487, huile sur bois, 115 x 151,5 cm, Museo Nazionale di Capodimonte, Naples.



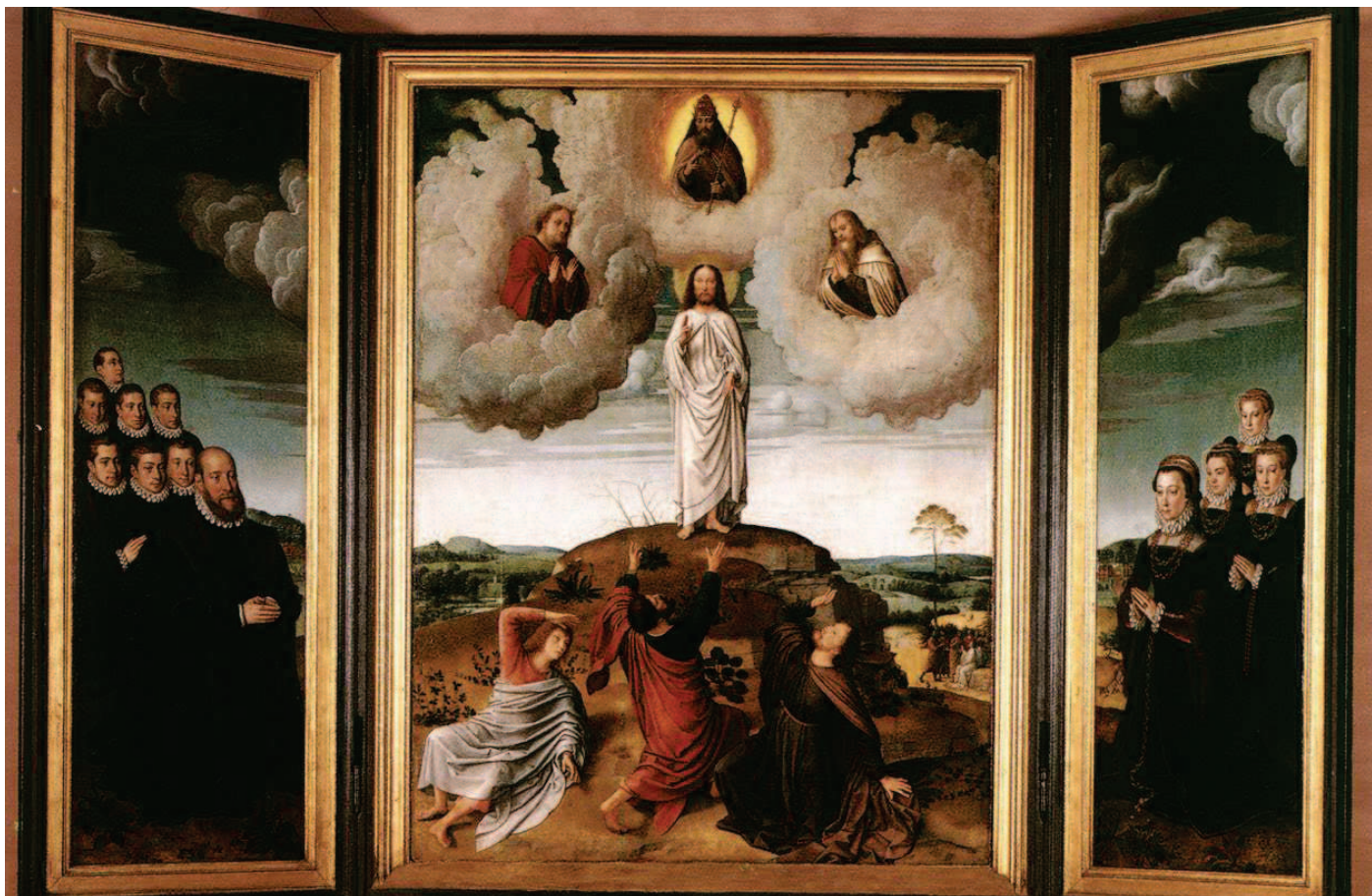
ill. 262. Pietro Perugino, *La Transfiguration*, 1497-1500, fresque, 226 x 229 cm, Collegio del Cambio, Pérouse.



ill. 263. Lorenzo Lotto, *La Transfiguration*, c. 1511, huile sur bois, 300 x 203 cm, Pinacoteca Civica, Recanati.



ill. 264. Raphaël, *La Transfiguration*, 1518-1520, huile sur bois, 405 x 278 cm, Pinacothèque du Vatican, Rome.



ill. 265. Gérard David, *La Transfiguration du Christ*, c. 1520, huile sur panneau, 174 x 120 cm, O.L. Vrouwekerk, Bruges.



ill. 266. Véronèse, *La Transfiguration du Christ*, 1555-56, huile sur toile, 555 x 260 cm, Cathédrale de Santa Maria, Montagnana.



ill. 267a. Maître Morata, *Retable avec des scènes de la Passion*, 2^e moitié du XV^e siècle, Aragon
tempera et feuille d'or sur bois, 142,2 x 306,7 x 7,6 cm, Metropolitan Museum of Art,
The Cloisters Collection, New York.



ill. 267b. Détail de *L'Arrestation du Christ* dans le Retable attribué à Maître Morata,
The Cloisters Collection, New York.



ill. 268. *La Crucifixion et les saintes femmes au tombeau*, c. 870, ivoire carolingien du nord de la France, 23,8 x 12,3 x 0,6 cm, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection, New York.



ill. 269. *Trois saintes femmes au saint Sépulcre*, oeuvre milanaise du début du X^e siècle, ivoire d'éléphant, 19 x 10,8 x 0,8 cm, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection, New York.



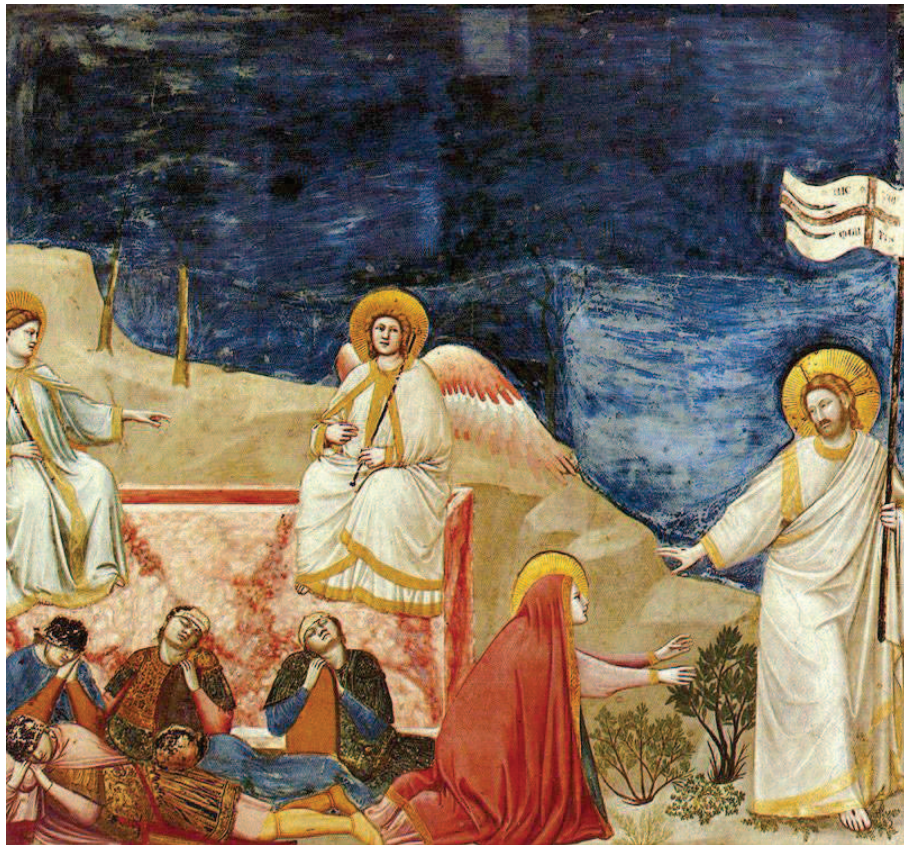
ill. 270. *Les saintes femmes au sépulcre*, c. 1140-60, plaque sculptée à Cologne, ivoire de morse, 21,2 x 19,6 x 3,2 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.



ill. 271. *Anastasis*, panneau de sarcophage romain sans couvercle, vers 350 ap. J.-C., Museo Pio Cristiano, Rome.



ill. 272. chapiteau de la *Résurrection*, Abbatale Saint Austremoine d'Issoire, XII^e siècle, polychromie du XIII^e siècle restaurée au XIX^e.



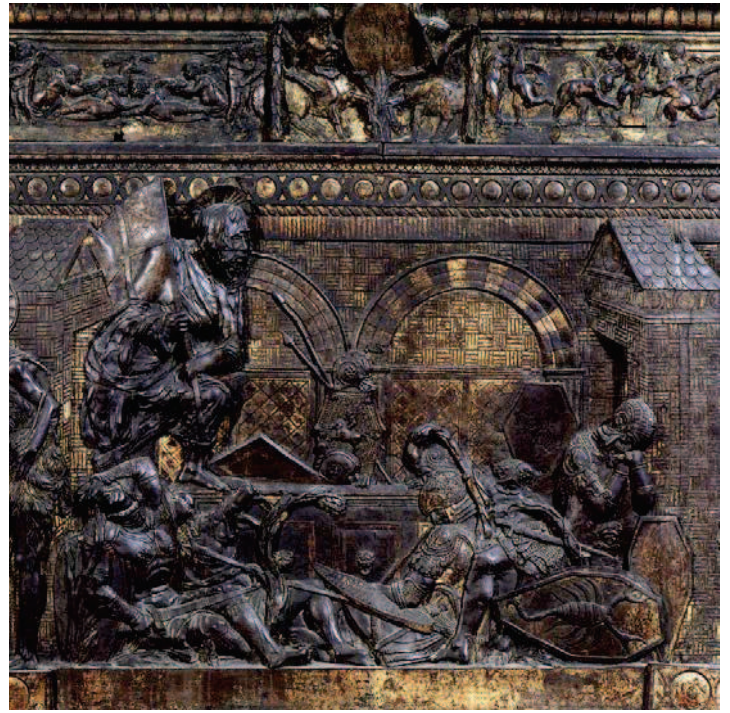
ill. 273. Giotto di Bondone, *Noli me tangere*, c. 1303-1305, fresque, 200 x 185 cm, Cappella degli Scrovegni, Padoue.



ill. 274. Guerau Gener et Lluis Borrassà, *La Résurrection du Christ*, panneau du Retable gothique de Santes Creus, c 1407-1411, Musée National de l'Art de Catalogne, Barcelone.



ill. 276. Canavesio, *La Résurrection*, 1492, fresque de la Vie du Christ, Chapelle Notre-Dame des Fontaines, Saorge.



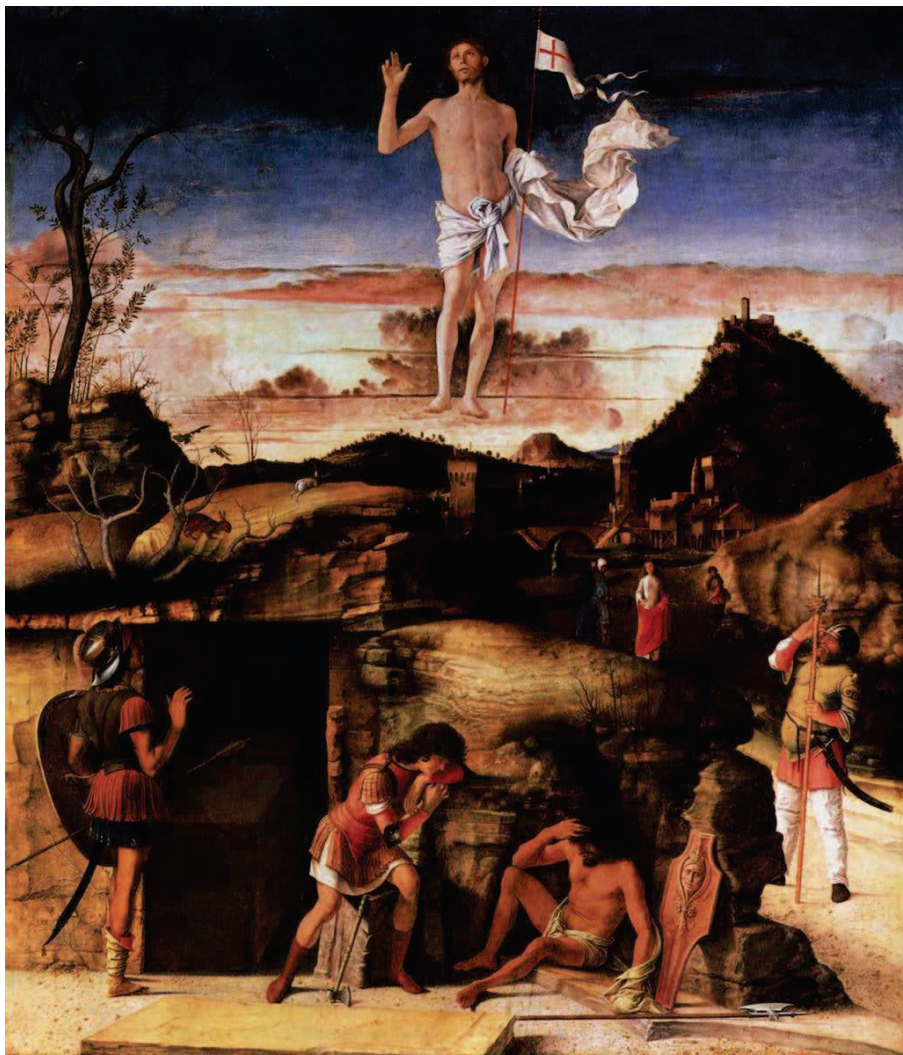
ill. 275. Donatello, *La Chaire de la Résurrection*, détail, 1460-1465, bronze, San Lorenzo, Florence.



ill. 277. Meister Francke, *La Résurrection*, panneau intérieur droit du Retable de Saint Thomas Becket, c. 1424, tempéra sur bois, 99 x 89 cm, Kunsthalle, Hambourg.



ill. 278. Francesco Botticini, *La Résurrection du Christ*, début du XV^e s.,
tempera sur peuplier, 28,6 x 33,7 cm, The Frick Collection, New York.
(oeuvre autrefois attribuée à Andrea del Castagno)



ill. 279. Giovanni Bellini, *La Résurrection du Christ*, huile sur panneau,
1475-1479, 128 x 148 cm, Staatliche Museen, Berlin.



ill. 280a. Andrea Mantegna, *La Crucifixion*, 1457-1459, Retable de San Zeno, partie centrale de la prédelle, peinture sur bois, 76 x 96 cm, Paris, Musée du Louvre.



ill. 280b. Détails de la *Crucifixion* : Longin tenant la lance de la transfixion & soldats jouant aux dés la tunique du Christ.



ill. 281a. Andrea Mantegna, *La Résurrection*, 1457-1459, Retable de San Zeno, partie centrale de la prédelle, peinture sur bois, 71,1 x 94 cm, Tours, Musée des Beaux-Arts.



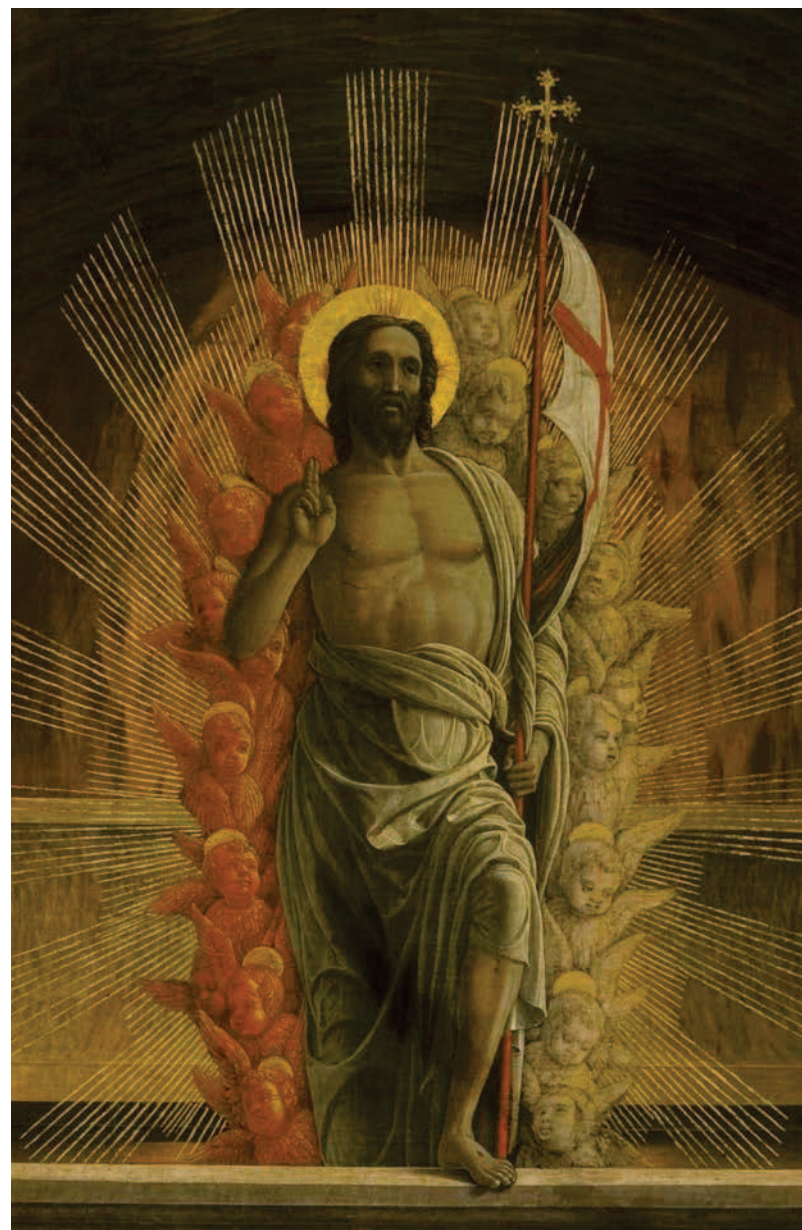
ill. 281b.

ill. 281b-d. Détails de la *Crucifixion* : figures des porte-lances & geste de bénédiction du Christ.

ill. 281c.



ill. 281d.





ill. 282. Jean Colombe, *Les Très Riches Heures du duc de Berry*, Ms. 65, f 182v,
La Résurrection, entre 1485 et 1486, tempera sur vélin, 29 x 21 cm,
 Musée Condé, Chantilly.



ill. 283. Hans Memling, *Triptyque de la Résurrection du Christ*, 1490, huile sur bois, panneau central : *La Résurrection*, 61,8 × 44,6 cm, volets : *Le Martyre de saint Sébastien* (à gauche) et *L'Ascension du Christ* (à droite), 61,8 × 18,5 cm chacun, Musée du Louvre, Paris.



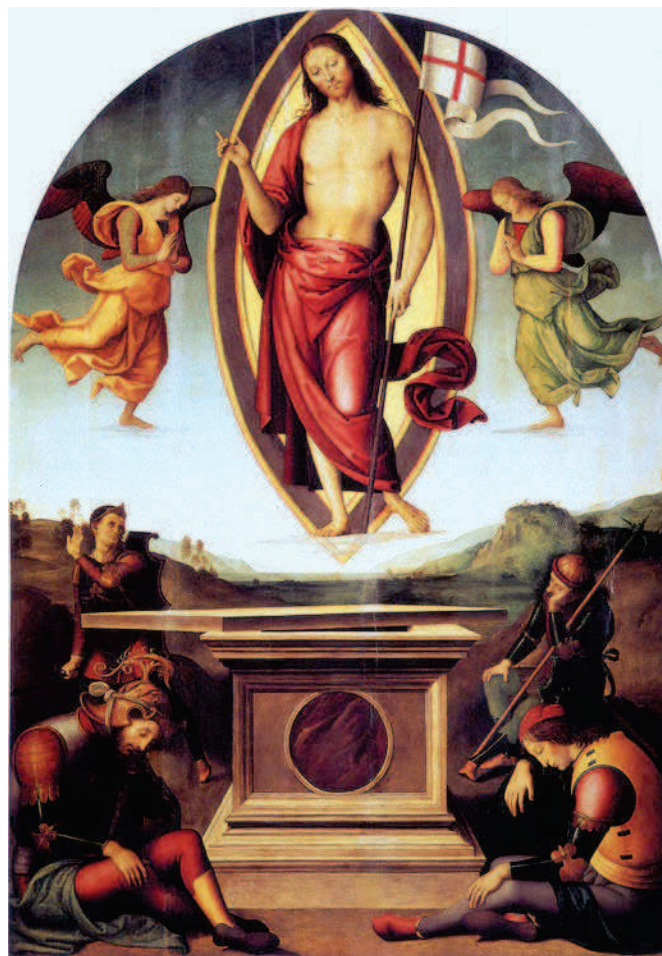
ill. 284. Albrecht Dürer, *La Résurrection*, gravure sur bois extraite de *La Petite Passion*, c. 1509, 12,7 x 9,8 cm, Metropolitan Museum, New York.



ill. 285. Lucas Cranach l'Ancien, *La Résurrection*, c. 1509, gravure sur bois, 24,9 x 17 cm, British Museum, Londres.



ill. 286. Le Pérugin, *La Résurrection du Christ*, c. 1497, huile sur panneau, 68 x 41 cm, Musée des Beaux-Arts de Rouen.



ill. 287. Le Pérugin, *La Résurrection*, c. 1499, pala d'altare San Francesco al Prato, huile sur toile, 233 x 165 cm, Pinacothèque Vaticane, Rome.



ill. 288. Matthias Grünewald, *La Résurrection du Christ*, panneau du Retable d'Issenheim, 1512-1516, Musée d'Unterlinden, Colmar.



ill. 289. Jörg Ratgeb, *La Résurrection du Christ*, Retable de Herrenberg, panneau droit, 1518-1519, peinture sur bois, 270 x 147 cm, Staatsgalerie, Stuttgart.



ill. 290. Tintoret, *La Résurrection et trois magistrats*, c. 1571, huile sur toile, 265 x 459 cm, Palazzo Ducale, seconde salle de l'Avogaria, Venise.



ill. 291. Tintoret, *La Résurrection*, 1579-1581, huile sur toile, 529 x 485 cm, Scuola Grande di San Rocco, Venise.

ill. 292. Conrad Witz,
*La Délivrance de saint
 Pierre*, c. 1444,
 panneau du Retable
 de la cathédrale
 Saint-Pierre de
 Genève,
 tempera sur bois,
 132 x 154 cm,
 Genève, Musée d'Art
 et d'Histoire.



ill. 293b.



ill. 293b & c. Détails de la Tapisserie de
 Tournai : Pierre guidé par l'ange &
 les soldats endormis.

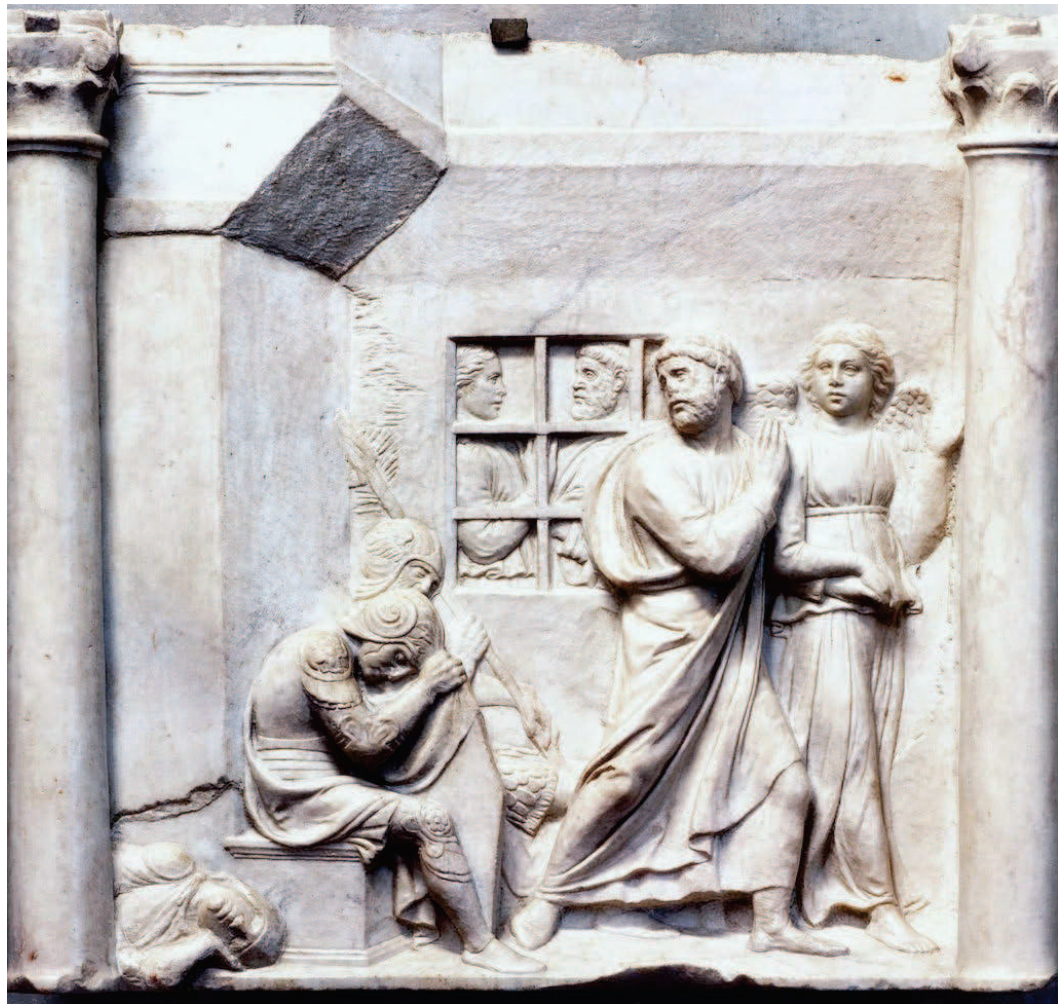


ill. 293a. Tapisserie de Tournai, *La Délivrance de saint
 Pierre*, 3^e quart du XV^e siècle, 272 x 221 cm,
 autrefois dans la Cathédrale Saint-Pierre de Beauvais,
 Paris, Musée de Cluny.

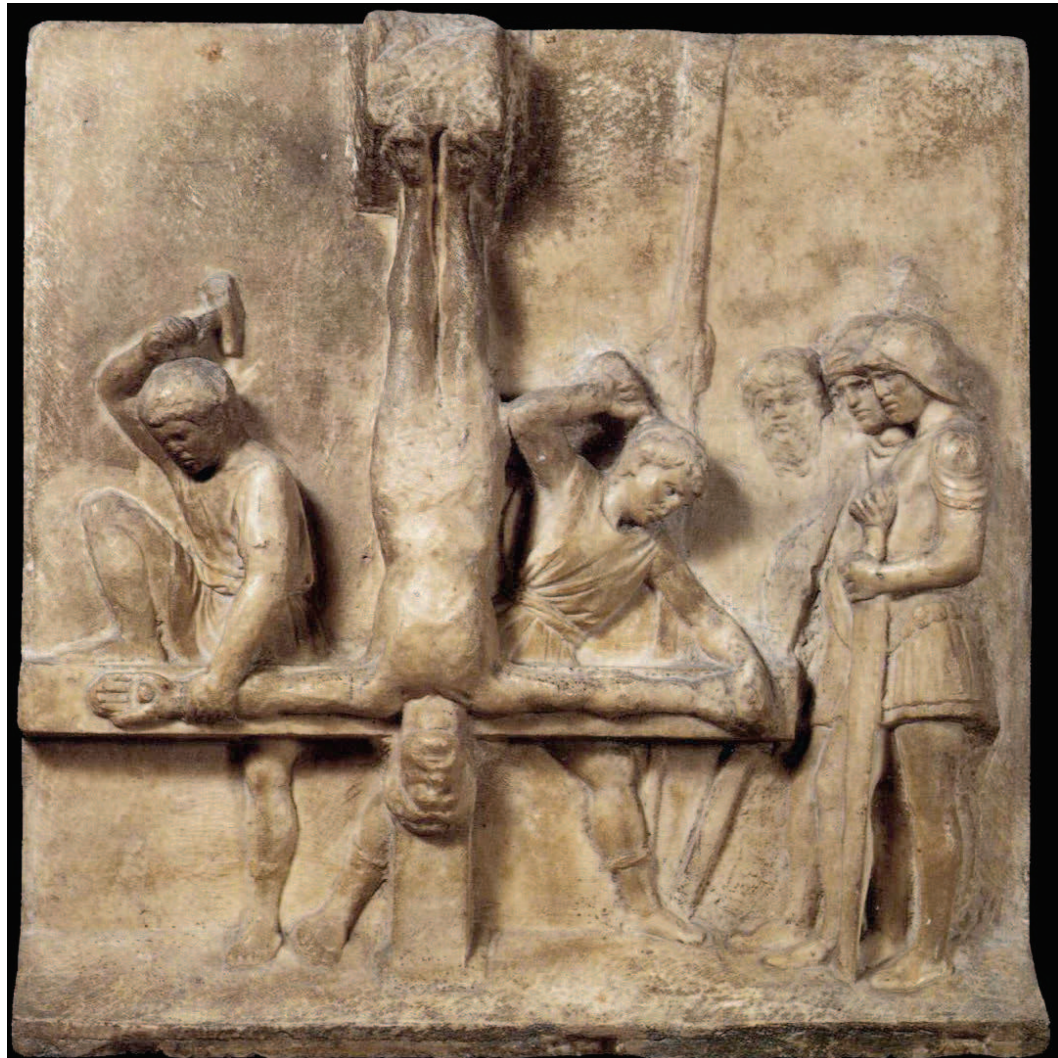
ill. 293c



ill. 294. Luca della Robbia,
Libération de saint Pierre,
1439-41, bas-relief en marbre,
68,5 cm de côté,
Florence, Museo del Bargello.



ill. 295. Luca della Robbia,
Crucifixion de saint Pierre,
1439-1441, bas-relief en
marbre, 69 x 78 cm, Florence,
Museo del Bargello.





ill. 296. Masaccio, *Adam et Ève chassés du Paradis Terrestre*, 1424-1425, 214 x 90 cm, pilier de gauche sur l'arc d'entrée, 2nd registre, Florence, Santa Maria del Carmine, Cappella Brancacci.



ill. 297. Filippino Lippi, *Visite de saint Paul à saint Pierre en prison*, 1482-1485, fresque, 232 x 89 cm, pilier droit de l'arc d'entrée, 1^{er} registre, Florence, Santa Maria del Carmine, Cappella Brancacci.



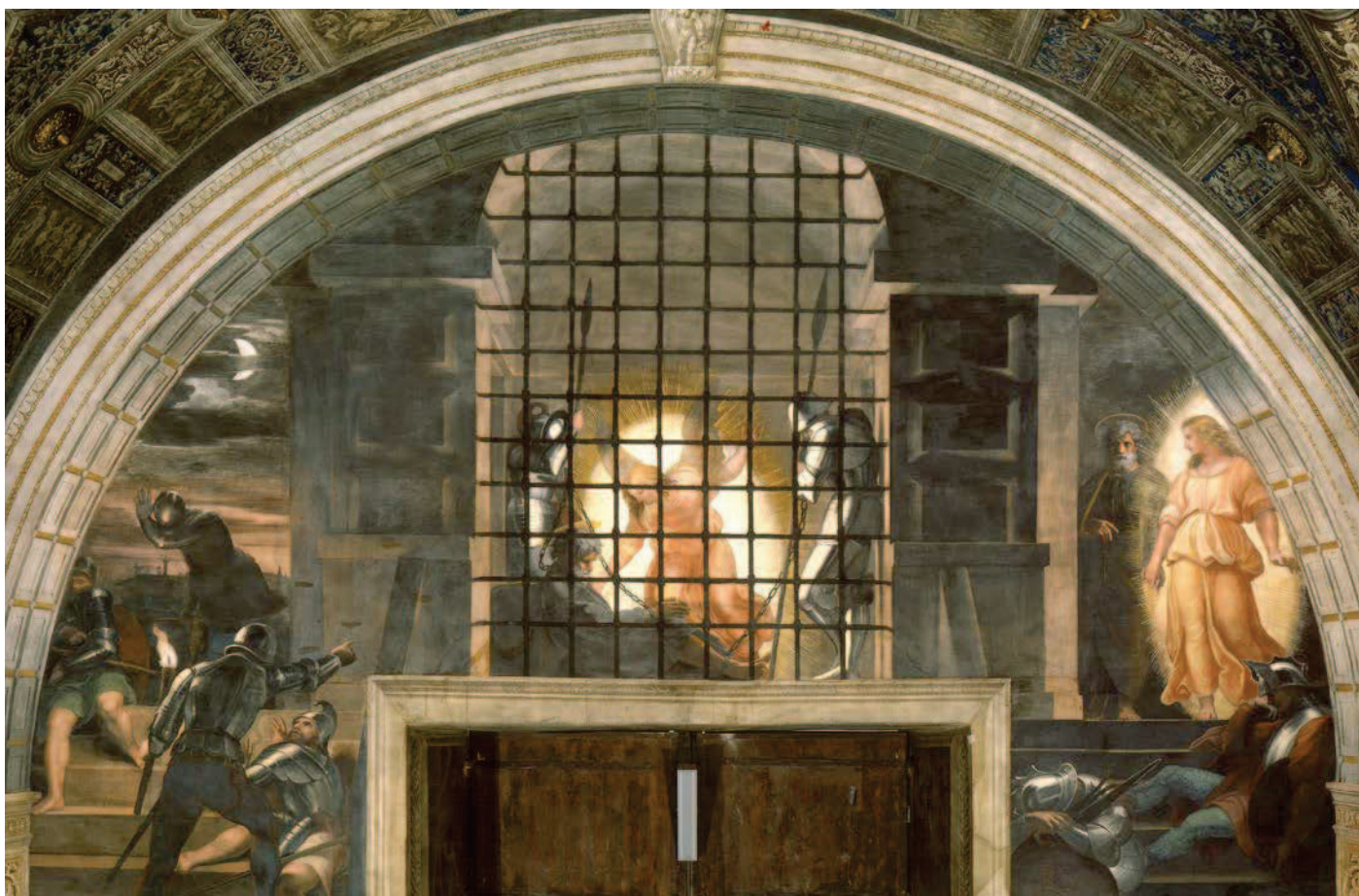
ill. 298. Masolino, *La tentation d'Adam et Ève au Paradis Terrestre*, 1424-25, fresque, pilier droit de l'arc d'entrée de la chapelle, second registre, 214 x 89 cm, Florence, Église Santa Maria del Carmine, Cappella Brancacci.



ill. 299. Filippino Lippi, *Saint Pierre libéré de prison*, 1482-1485, fresque, 230 x 88 cm, pilier droit de l'arc d'entrée, 1^{er} registre, Florence, Santa Maria del Carmine, Cappella Brancacci.



ill. 300. Raphaël, Étude pour *La Libération de saint Pierre*, dessin à la plume, lavis brun, pierre noire, rehauts de gouache, 15,7 x 41,7 cm, Florence, Musée des Offices, Cabinet des Dessins et des Estampes.



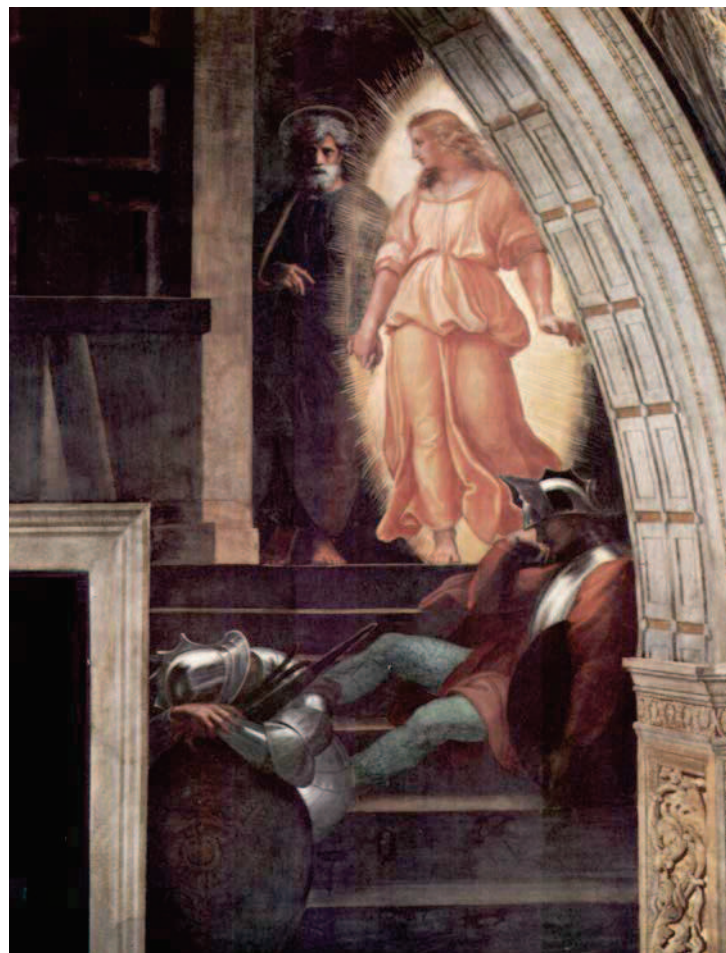
ill. 301a. Raphaël, *Libération de saint Pierre*, 1512-1514, fresque, 500 x 660 cm, Rome, Palais du Vatican, chambre de l'Audience ou d'Héliodore.



ill. 301b. Détail de la *Libération de saint Pierre*, fresque centrale :
La venue de l'ange dans la «prison du sommeil».



ill. 301c. Détail, fresque latérale gauche.



ill. 301d. Détail, fresque latérale droite.



ill. 302. Michel-Ange, *Le Crépuscule*, 1524-1531, marbre, 155 x 170 cm.

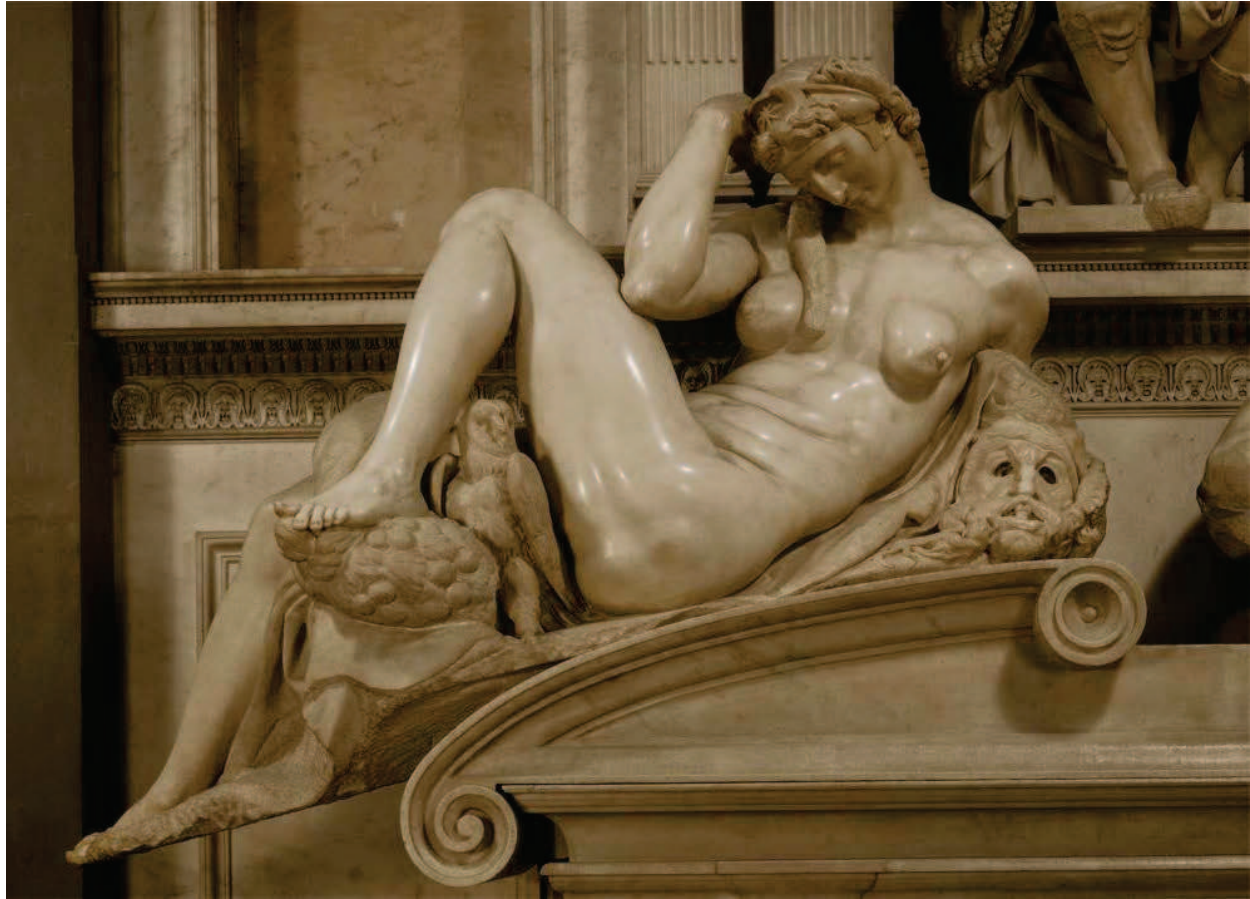
TOMBEAU DE LAURENT DE MÉDICIS,
DUC D'URBIN

Sagrestia Nuova, Florence.



ill. 303. Michel-Ange, *Laurent de Médicis*,
« il Pensieroso », c. 1525-1531,
marbre, 175 x 80 cm.

ill. 304. Michel-Ange, *L'Aurore*, 1524-1527,
marbre, 155 x 180 cm.



ill. 305. Michel-Ange, *La Nuit*, 1526-1531, marbre, 155 x 150 cm.



ill. 306. Michel-Ange, *Julien de Médicis*, c. 1526-1534, marbre, 168 x 80 cm.

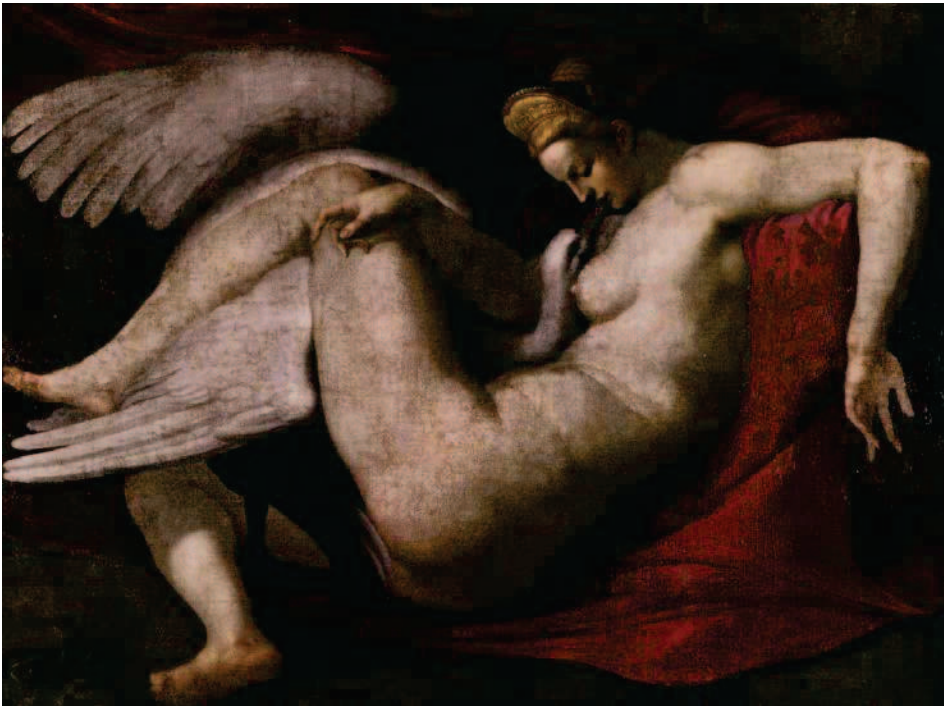
TOMBEAU DE JULIEN DE MÉDICIS,
DUC DE NEMOURS

Sagrestia Nuova, Florence.



ill. 307. Michel-Ange, *Le Jour*, 1526-1531, marbre, 160 x 150 cm.

ill. 308. Détail de la *Nuit* de Michel-Ange : le masque.

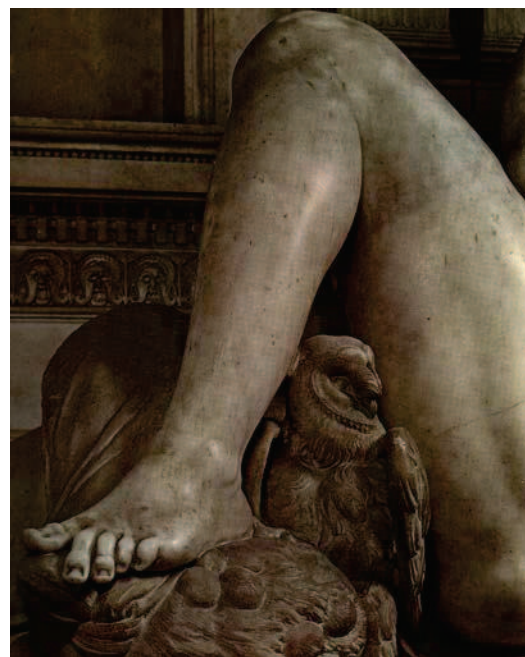


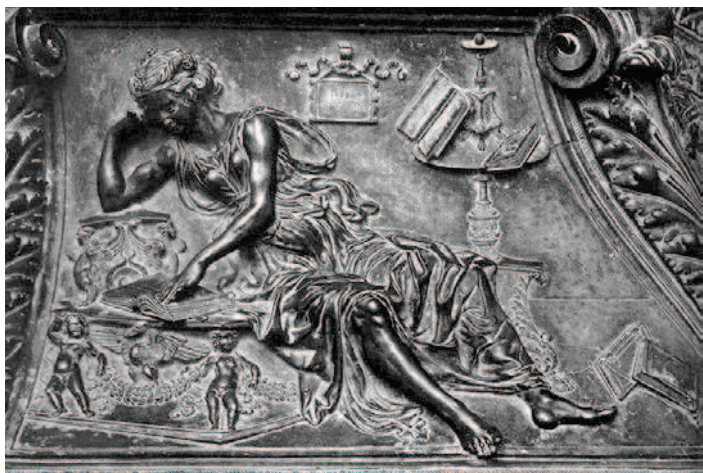
ill. 309. Rosso Fiorentino, d'après Michel-Ange, *Léda et le cygne*, c. 1530-1540, huile sur toile, 105,4 x 141 cm, National Gallery, Londres.



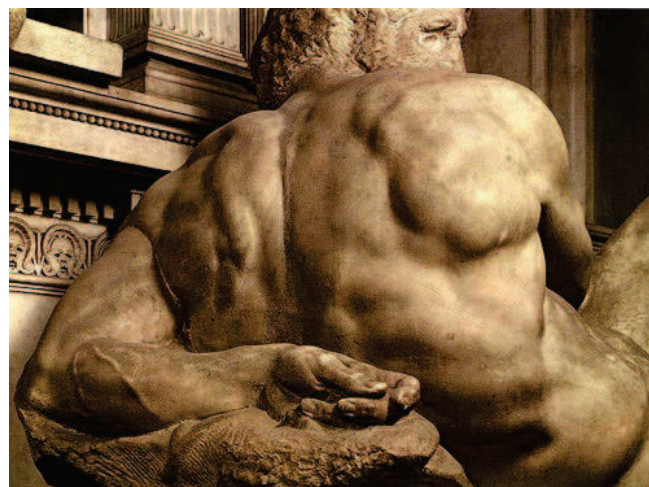
ill. 310. *Ariane endormie*, autrefois connue sous le nom de « Cléopâtre », copie (d'un original hellénistique) réalisée au II^e siècle ap. J.C., marbre, Museo Pio Clementino, Rome.

ill. 311. Détail de la *Nuit* : la chouette, près du bouquet de pavot.





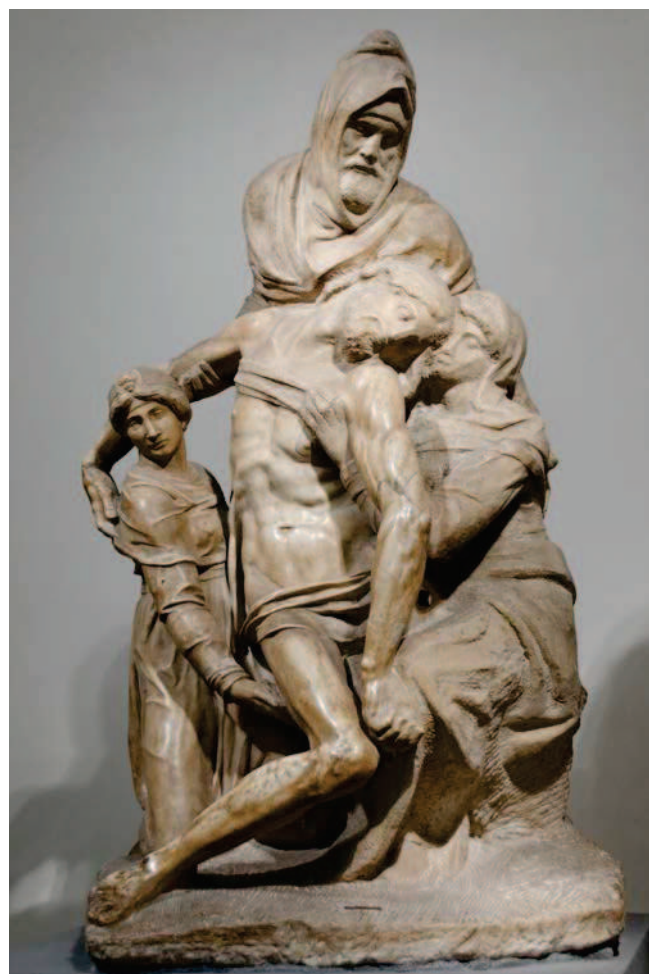
ill. 312. Antonio del Pollaiuolo, *La Philosophie*, détail du monument funèbre pour Sixte IV, 1484-1493, Basilique Saint-Pierre de Rome.



ill. 313. Michel-Ange, détail du *Jour* : bras gauche replié derrière le dos.



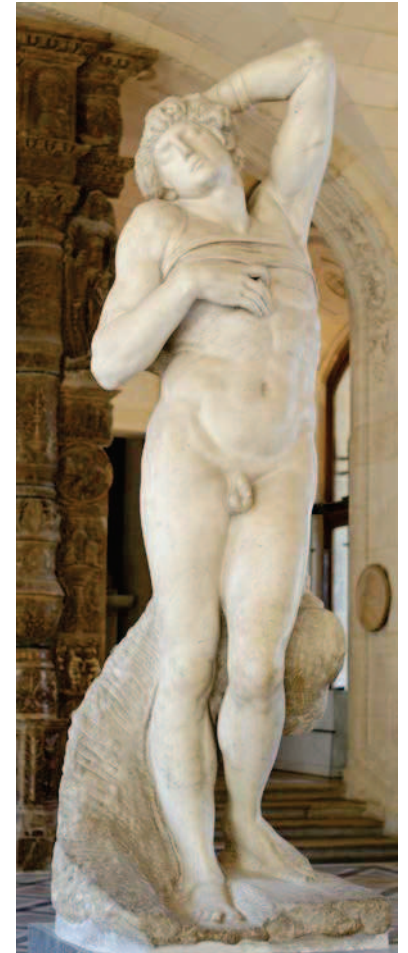
ill. 314. Michel-Ange, *Vierge à l'Escalier*, c. 1491, marbre, 55,5 x 40 cm, Casa Buonarroti, Florence.



ill. 315. Michel-Ange, *Pietà Bandini*, c. 1550, marbre, 253 cm de hauteur, Musée de l'Opera del Duomo, Florence.



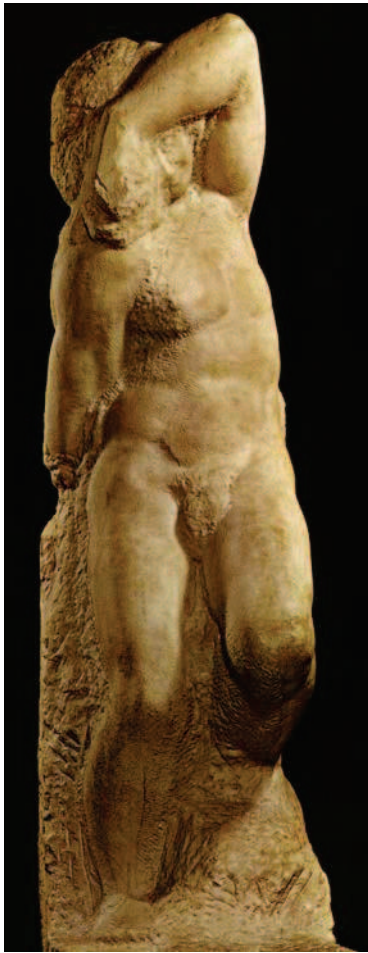
ill. 316a & b. Michel-Ange, *Captif*, «L'Esclave rebelle», c. 1513-1516, 2,09 m, statue en marbre, Musée du Louvre, Paris.



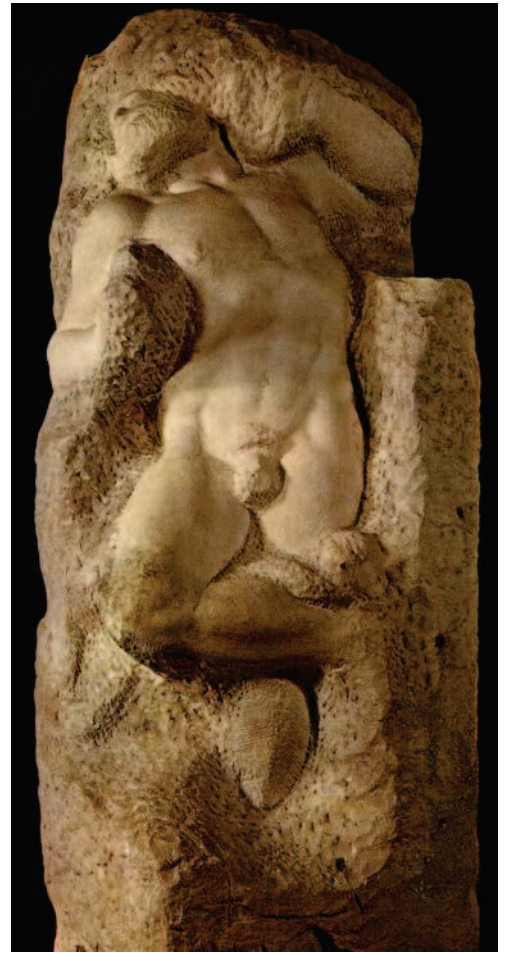
ill. 317. Michel-Ange, *Captif*, «L'Esclave mourant», c. 1513-1516, 2,29 m, marbre, Musée du Louvre, Paris



ill. 318. *Laocöon et ses fils*, sculpture grecque de l'École de Rhodes, I^{er} siècle av. J.-C., 2,42 m (hauteur) x 1,60 m (largeur), marbre, Museo Pio-Clementino, musées du Vatican, Rome.



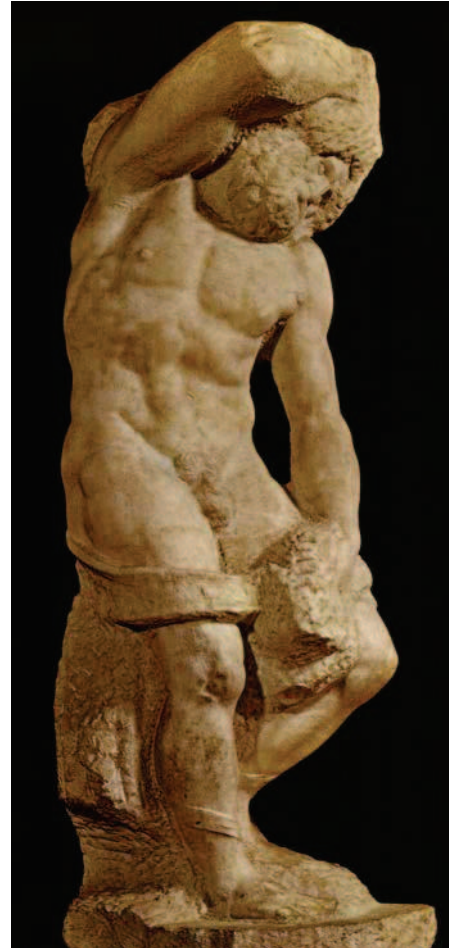
ill. 319. Michel-Ange,
Captif, «Jeune Esclave»,
c. 1525-1530, 2,56 m,
Galleria dell'Accademia,
Florence.



ill. 320. Michel-Ange,
Captif, «L'Esclave qui se
réveille», c. 1525-1530,
marbre, 2,63 m, Galleria
dell'Accademia, Florence.



ill. 321. Michel-Ange, *Captif*,
«L'Atlante», c. 1525-1530,
marbre, 2,77 m, Galleria
dell'Accademia, Florence.



ill. 322. Michel-Ange,
Captif, «Esclave barbu»,
c. 1525-1530, marbre,
2,63 m,
Galleria dell'Accademia,
Florence.



ill. 323. Michel-Ange, *Génie de la victoire*, 1532-1534, marbre, 261 cm de hauteur, Palazzo Vecchio, Florence.



ill. 324. Giorgione et Titien, *Vénus endormie*, c. 1510, huile sur toile, 108,5 x 175 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde.



ill. 325. Antonio Allegri, dit Le Corrège, *Vénus et l'Amour découverts par un satyre, autrefois Jupiter et Antiope*, c. 1524-1527, huile sur toile, 188 x 125 cm, Louvre, Paris.



ill. 326. Le Corrège, *Vénus avec Mercure et L'Amour* ou *L'Education de l'Amour*, c. 1525, huile sur toile, 155,6 x 91,4 cm, National Gallery, Londres.

LES DEUX VÉNUS



ill. 327. Jean Gougeon, *Fontaine octogonale du Songe de Poliphile*, gravure sur bois, 1546.



ill. 328. Ambrogio Lorenzetti,
La Charité de saint Nicolas de Bari,
 c. 1330-1340, 30 x 20 cm,
 Musée du Louvre, Paris.

ill. 329. Giovanni
 Francesco da
 Rimini,
*La charité de saint
 Nicolas de Bari*, 24
 x 53,5 cm, XV^e s.,
 Musée du Louvre,
 Paris.



ill. 330 Attribué à Carlo Portelli da
 Loro, *La Charité de saint Nicolas de
 Bari*, XVI^e s., huile sur bois, 75 x
 112 cm, National Gallery, Londres.

CIMON ET IPHIGÉNIE



ill. 331. *Cimon et Iphigénie*,
miniature *Décameron*, début
du XV^e s., manuscrit Vat. Pal.
Lat. 1989.



ill. 332. Atelier de Botticelli
(Bartolomeo di Giovanni ?),
détail de *La Calomnie
d'Apelle*, c. 1495,
huile sur toile,
Galerie des Offices, Florence.



ill. 333. Bonifacio de' Pitati (dit Bonifacio Veronese) ou école de,
Cimon et Iphigénie, détail d'un ensemble comprenant la *Fuite de Clelia du
camp de Porsenna*, un *Épisode mythologique* et le *Départ d'Enée de Carthage*,
c. 1510-1550, huile sur toile, collection vénitienne privée.



ill. 334. Jacob Matham,
Cimon et Iphigénie, c.
1599-1603, gravure,
195 x 230 mm, British
Museum, Londres.



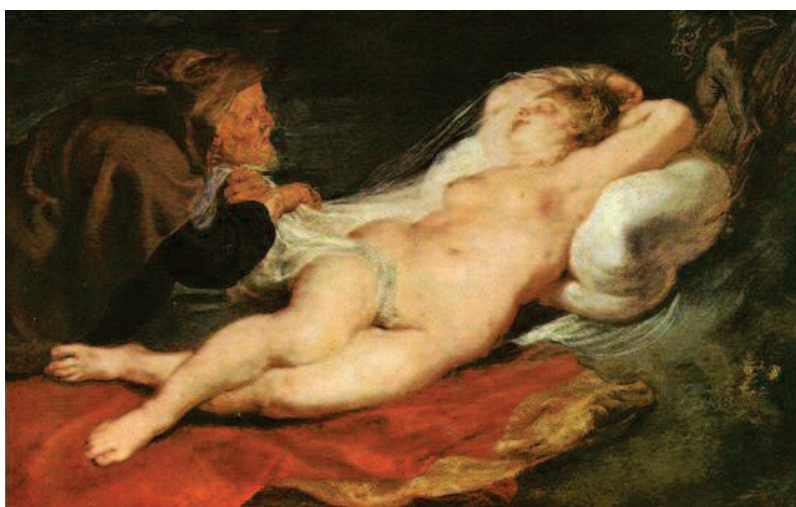
ill. 335. Abraham Bloemaert, *Cimon et Iphigénie*, 36,9 x 52,1 cm, c. 1620, collection privée.



ill. 336. Jan van Noordt, *Cimon et Iphigénie*, milieu du XVII^e s, huile sur toile, 94 x 121,8 cm Musée Thomas Henry, Cherbourg.



ill. 337. Pierre Paul Rubens,
Cimon et Iphigénie, c. 1617,
huile sur toile, 208 x 282 cm,
Kunsthistorisches Museum, Vienne.



ill. 338. Pierre Paul Rubens,
Angélique et le vieillard, c. 1626-27,
peinture sur bois, 43 x 66 cm,
Kunsthistorisches Museum, Vienne.



ill. 339. Sir Joshua Reynolds,
Cimon et Iphigénie, c. 1775-
1789, huile sur toile,
143,2 x 171,6 cm,
The Royal Collection,
Royaume-Uni.



EROS ET PSYCHÉ

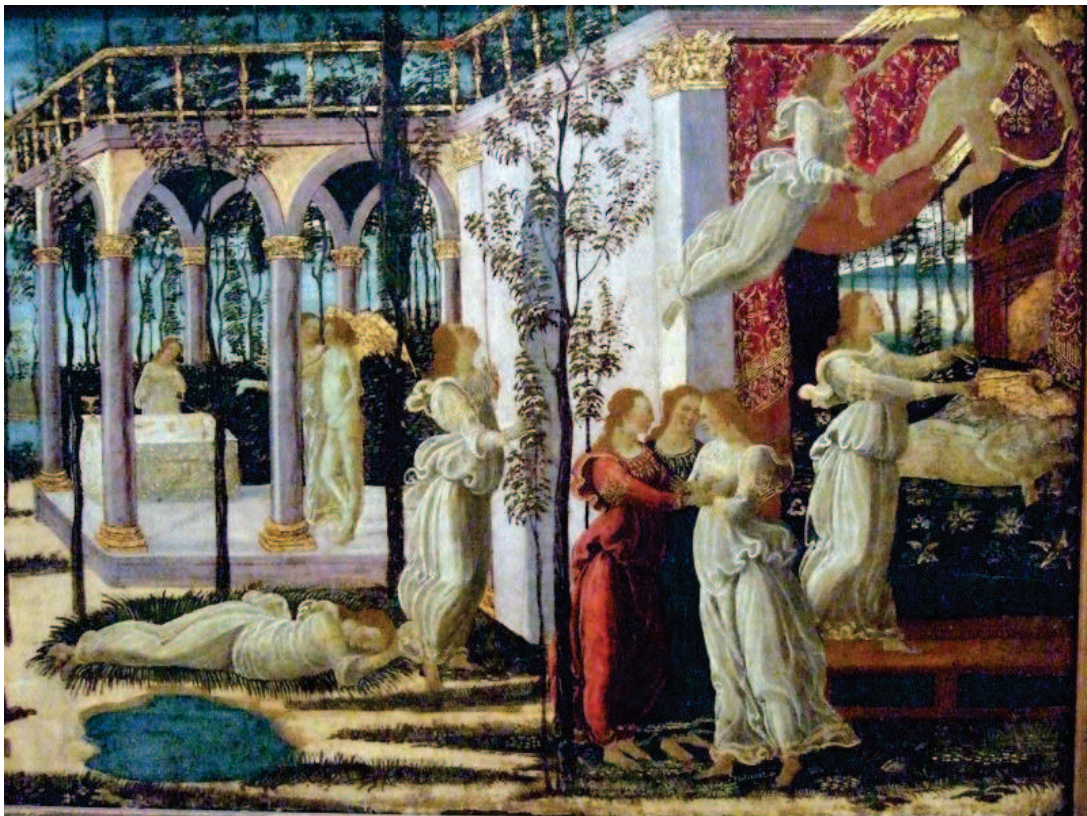
ill. 340. Maître des Argonautes, *Scènes de l'histoire d'Amour et Psyché*, c. 1470-75, 39 x 130,5 cm, détrempe, traces dorées, peinture sur bois, Berlin, Gemäldegalerie.



ill. 341. Jacopo del Sellaio¹, *Histoire d'Amour et Psyché*, c. 1473, 58,6 x 178,8 cm, premier panneau, tempera et or sur, The Fitzwilliam Museum, Cambridge.



ill. 342a. Attribué à Jacopo del Sellaio, *Histoire d'Amour et Psyché*, c. 1490, peinture de cassone, Museum of Fine Arts, Boston.



ill. 342b. Détail du panneau conservé au Musée des Beaux-Arts de Boston et attribué à Jacopo del Sellaio.



ill. 343. Simon Vouet, *Psyché découvre Eros*, peinture sur toile, 112 x 165 cm, Musée des Beaux-Arts de Lyon.



ill. 344a : *Incipiendum*.



ill. 344b : *Sine Amore Mors*

ill. 344. Gravures de Gijbert van Veen illustrant les *Amoris divini emblemata* d'Otto Van Veen (1615), dans l'édition de Balthasar Moretus (Officina Plantiniana) de 1640.

ill. 345a-d. Maestro del Dado, *Eros & Psyché*, c. 1531-39, gravures au burin, 19,7 x 23 cm, Istituto Nazionale per la Grafica, Rome.

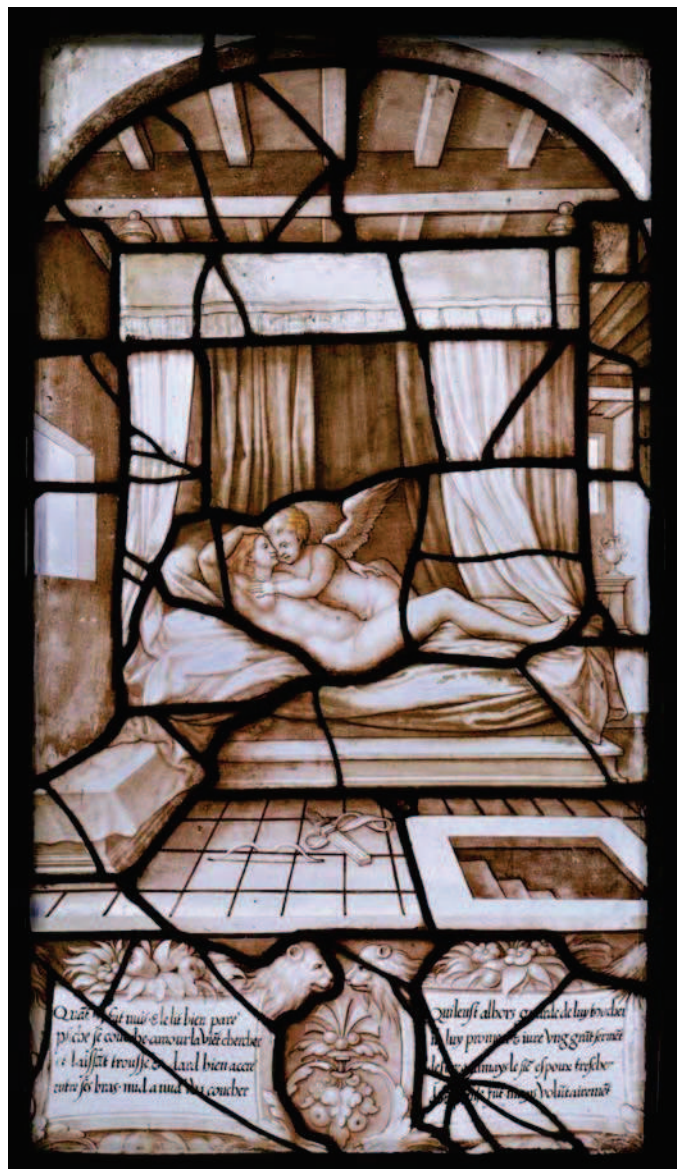
ill. 345a. *Zéphyr emporte Psyché.*



ill. 345b. *Eros visite Psyché*



ill. 346a. *Zéphyr emporte Psyché*

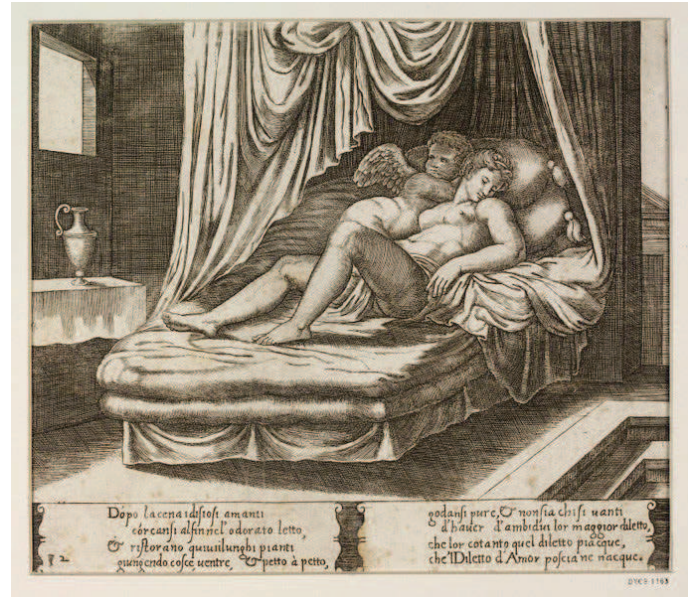


ill. 346b. *Eros visite Psyché*

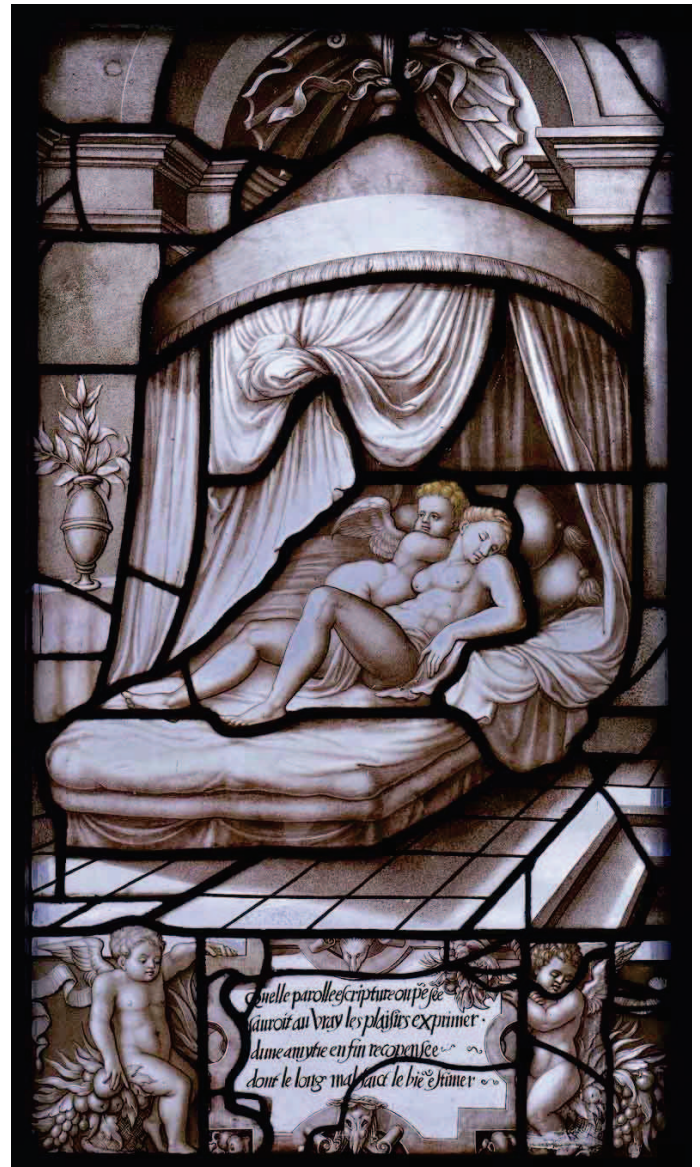
ill. 345c. *Psyché découvre Eros*



ill. 345d. *Eros & Psyché sur leur lit de nocces*



ill. 346c. *Psyché découvre Eros*



ill. 346d. *Eros et Psyché sur leur lit de nocces*

ill. 346a-d. D'après Michel Coxcie, vitraux de la *Galerie de Psyché*, verres peints en grisaille, rehaussés de jaune d'argent, plomb, c. 1542-1544, Musée de Condé, Chantilly.



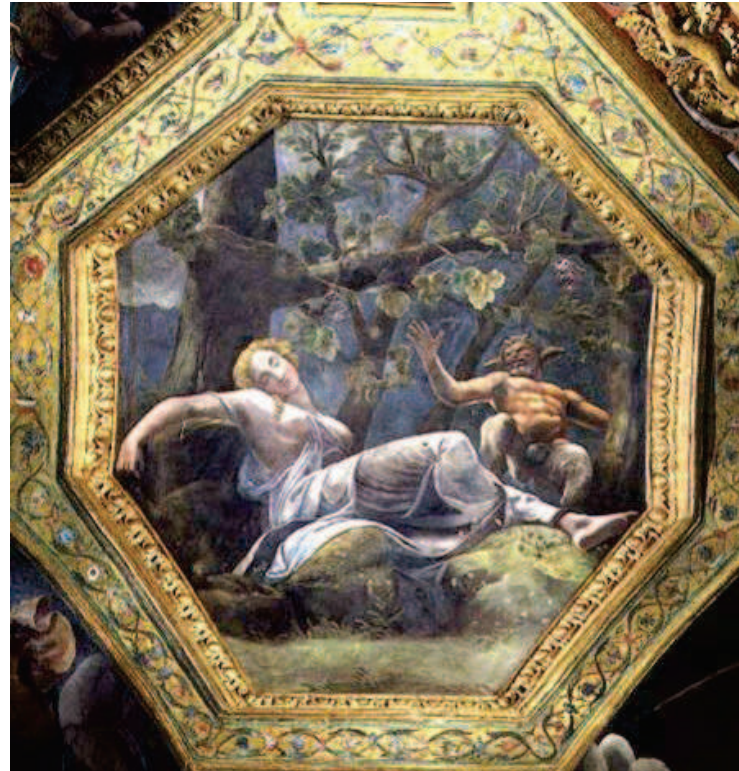
ill. 347. Giulio Romano, *L'Histoire d'Eros et Psyché*, 1527-1528, plafond de la Salle de Psyché, Palazzo del Te, Mantoue.



ill. 348. Giulio Romano, *Banquet rustique*, 1527-1528, Salle de Psyché, Palazzo del Te, Mantoue.



ill. 349. Giulio Romano, *Psyche découvre Eros*, 1527-28, octogone de la voûte, Salle de Psyche, Palazzo del Te, Mantoue.



ill. 350. Giulio Romano, *Psyche endormie dans le jardin d'Eros*, 1527-28, octogone de la voûte, Salle de Psyche, Palazzo del Te, Mantoue.



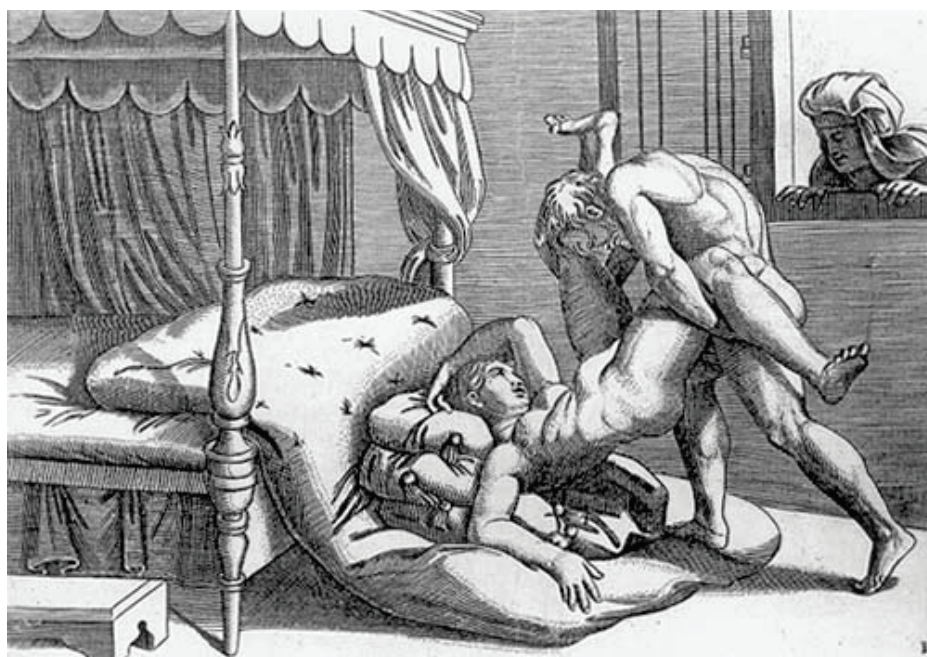
ill. 351. Giulio Romano, *Eros réveille Psyché de son sommeil infernal*, 1527-28, Salle de Psyché, Palazzo del Te, Mantoue.



ill. 352. Giulio Romano, *Noces d'Eros et de Psyché*, 1527-1528, fresque de la paroi sud, Salle de Psyché, Palazzo del Te, Mantoue.



ill. 353. Marcantonio Raimondi, *I Modi*, gravures d'après Giulio Romano, fragments de la seconde édition c.1527, British Museum, Londres.



ill. 354. Marcantonio Raimondi, d'après Giulio Romano, Posture des *Modi*, seconde édition c.1527, gravure sur bois, 13,5 x 18,8 cm, Albertina Museum, Vienne.



ill. 355. Giovanni Jacopo Caraglio, d'après Perino del Vaga, *Eros et Psyché*, 19^e planche de la série des *Amours des Dieux*, 1527, gravure, 2nd état, 21 x 13,6 cm, Musée des Beaux-Arts de Budapest.



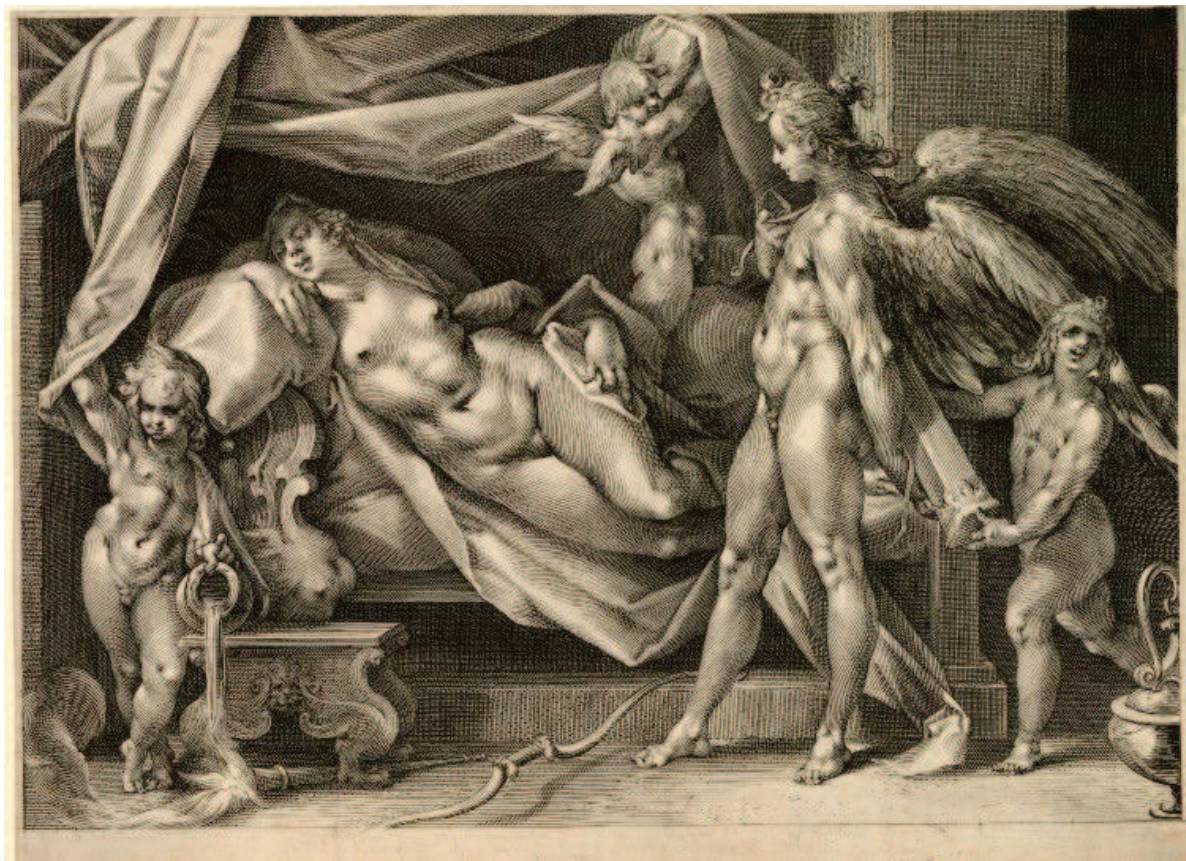
ill. 356. Giovanni Jacopo Caraglio, d'après Perino del Vaga, *Vénus et Cupidon endormis*, 20^e planche de la série des *Amours des Dieux*, 1527, gravure, 2nd état, 21,1 x 13,3 cm, Musée des Beaux-Arts de Budapest.



ill. 357. Jacob Matham, *Eros et Psyché*, gravure d'après Abraham Bloemaert, 44,5 x 30,4 cm, 1607, British Museum, Londres.



ill. 358. Hendrick Goltzius, *Mars et Vénus*, 1588, gravure d'après Bartholomeus Spranger, 42,5 x 32,6 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.



ill. 359. Jan Harmensz. Muller, *Amour et Psyché*, d'après Bartholmeus Spranger, c.1600. gravure (1^{er} état), 39 x 53 cm, British Museum, Londres.



ill. 360. Jacques Louis David, *Amour et Psyché*, 1817, huile sur toile, 184 x 242 cm, Museum of Art, Cleveland (OH).



ill. 361. Henri Gervex, *Rolla*, 1878, huile sur toile, 175 x 220 cm, Musée d'Orsay, Paris.



ill. 362. Perin del Vaga, *Rencontre nocturne d'Eros et de Psyché*, 1528-1533, fresque, Chambre de Psyché, Palais Doria, Gênes.

ill. 363. Marcantonio Raimondi, *Première position des Modi*, 1524, gravure sur bois, d'après Giulio Romano.



ill. 364. Perin del Vaga, *Psyché découvre Eros*, 1545-47, Appartements de Paul III, Château Saint-Ange, Rome.



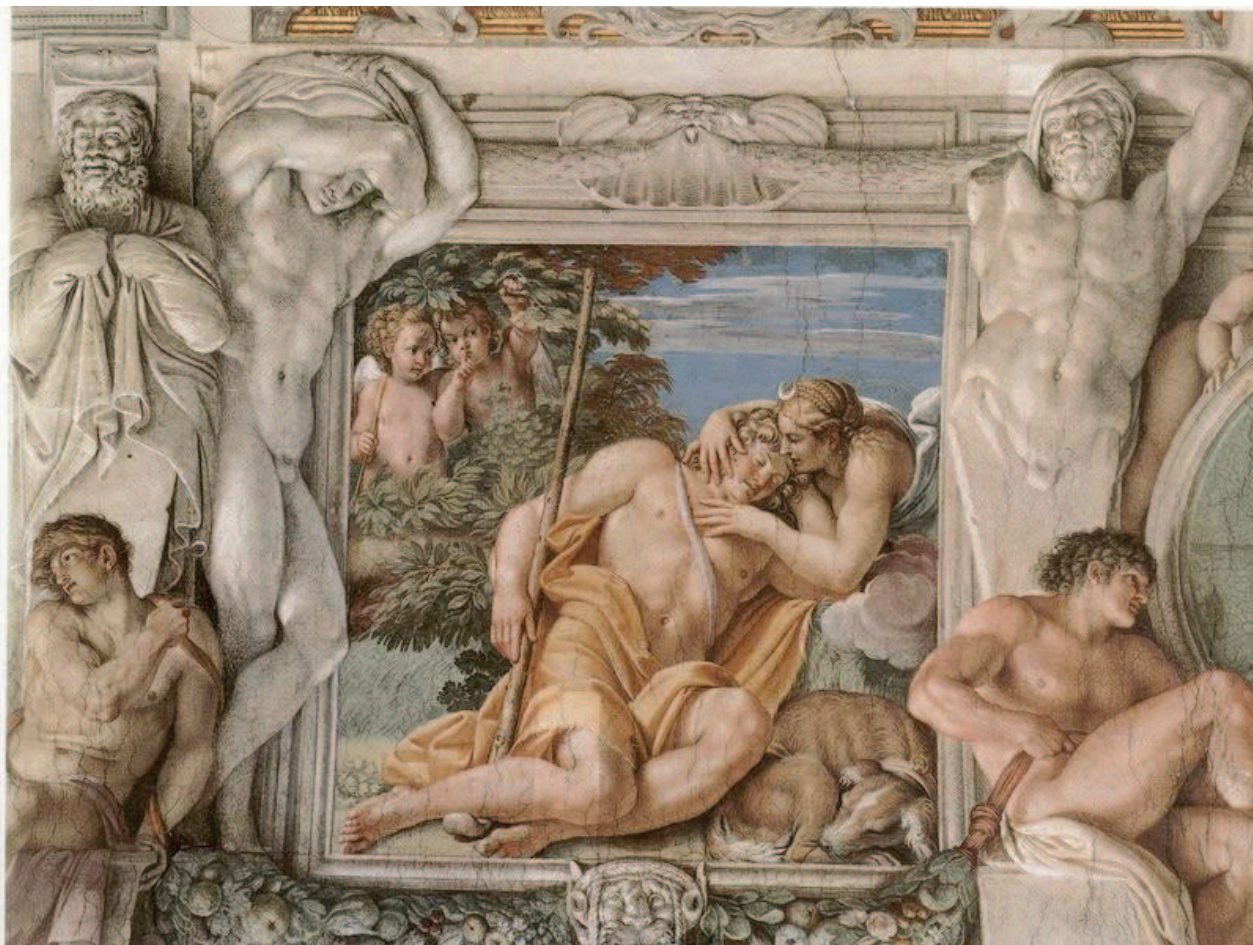
ill. 365. Nicolas Poussin, *Armide surprénant Renaud endormi*, c. 1628-1630, peinture sur toile, 82,2 x 109 cm, Dulwich Gallery, Londres.



ill. 366. Nicolas Poussin, *Armide surprénant Renaud endormi*, c. 1630-1635, peinture sur toile, 95 x 133 cm, Musée Pouchkine, Moscou.



ill. 367. Benvenuto Tisi, dit Garofalo, *Diane et Endymion*, 1545-1550, huile sur toile, 94,5 x 154 cm, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie, Dresde.



ill. 368. Annibale Carracci, *Diane et Endymion*, 1597, Galerie des Amours des Dieux, Palais Farnèse, Rome.

ARMIDE, NOUVELLE ARIANE



ill. 369. Giovanni Lanfranco, *Les Adieux de Renaud à Armide*, 1614, peinture sur toile, 109 x 178 cm, collection particulière.



ill. 370. Sisto Baldocchio, *Les Adieux de Renaud à Armide*, c.1614-21, 110 x 77 cm, huile sur toile, collection particulière, Bergame



ill. 371. Sandro Botticelli, *Le meurtre de la dame*, III^e épisode de l'*Histoire de Nastagio degli Onesti*, tempera sur toile, 83 x 142 cm, Museo del Prado, Madrid.



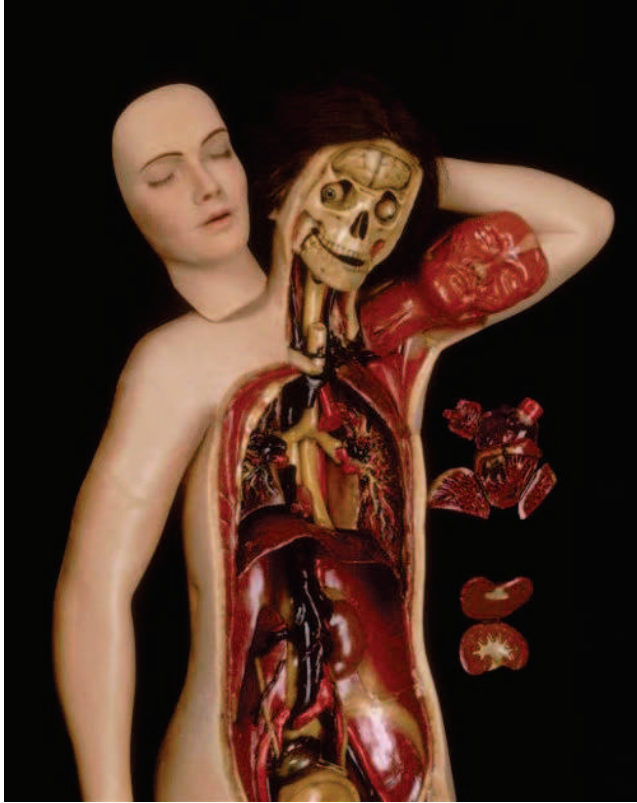
ill. 372a. Clemente Susini, *Vénus des médecins*, 1781-1782, modèle anatomique en cire, Musée de la Specola, Florence.



ill. 372b. Détail de la *Vénus des médecins*.

ill. 373. Clemente Susini, *La Sventrata*, c. 1770, modèle anatomique en cire, Musée de la Specola, Florence.





ill. 374a. *Vénus anatomique*, XIX^e siècle, modèle en cire se détachant en 40 parties, 25 x 72 x 187 cm, collection Spitzner, Musée de la Faculté des Sciences de Montpellier.



ill. 375. Femme respirant, dite « Vénus au repos », modelage en cire comprenant un mécanisme à l'intérieure de la poitrine, 52 x 76 x 180 cm, autrefois conservée au Musée Orfila, Paris.
Localisation inconnue.



ill. 374b. *Vénus anatomique* de la collection Spitzner, détail des viscères, Musée de la Faculté des Sciences de Montpellier.

ill. 376a & b. Giovanni Jacopo Caraglio, *Jupiter et Io* ; *Pluton et Proserpine* (d'après Rosso Fiorentino), 3^e et 8^e planches de la série des *Amours des Dieux*, 1527, gravure, c. 21 x 13,4 cm, 3^e et 2nd états, Musée des Beaux-Arts de Budapest.

ill. 376a



ill. 376b.



ill. 377. François Jollat & Estienne Rivière, gravure d'une césarienne, 1^{ère} illustration du Livre III du *De Dissectione partium corporis humani* de Charles Estienne, édition latine de 1545.

Légende de l'édition française pour l'illustration de la césarienne : «A. le circuit et portraict comment il fault mener le rasoer sur le ventre de la femme morte et enceinte, B. L'endroit auquel fault necessairement faire la section pour tirer l'enfant vivant, la mere estant deja morte et éteinte».



ill. 378a & b. Giovanni Jacopo Caragio, *Apollon et Hyacinthe ; Jupiter (transformé en satyre) et Diane*, 12^e & 13^e planches de la série des *Amours des Dieux*, 1527, gravure, 17,4 x 13,5 cm et 21 x 13,6 cm, 2nd états, Musée des Beaux-Arts de Budapest.

ill. 378a



ill. 378b



ill.379. François Jollat & Estienne Rivière, gravure anatomique, Livre III chapitre V du *De Dissectione* de Charles Estienne, édition latine de 1545.

«De la position et assiette de l'enfant dans la matrice», *De la dissection des parties du corps humain*, III, 5.





S.ij.

ill.380. François Jollat & Estienne Rivière, planche anatomique illustrant le chapitre IV du III^e Livre du *De Dissectione partium corporis humani* de Charles Estienne, édition latine de 1545. Gravure reprise d'*Amour et Vénus endormis*, gravés en 1527 par Jacopo Caraglio, d'après Perino del Vaga, dans le cycle des *Amours des dieux*.



ill. 381. Giovanni Jacopo Caraglio, *Vénus et Mars*, gravure tirée de la série des *Amours des Dieux*, 1527, 12,2 x 13,6 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.



ill. 382. F. Jollat & E. Rivière, gravure anatomique du *De Dissectione* (1545) de Charles Estienne, L. III, ch. VI, p. 279.



ill. 383. G. Jacopo Caraglio, *Jupiter et Antiope*, 6^e planche des *Amours des Dieux*, 1527, gravure, 21,1 x 13,5 cm, Musée des Beaux-Arts de Budapest.



ill. 384. F. Jollat & E. Rivière, gravure anatomique du *De Dissectione* (1545) de Charles Estienne, L. III, ch. VI, p. 285.



ill. 385. F. Jollat & E. Rivière, 2^{ème} planche anatomique, *De Dissectione* (1545), L. III, ch. III, p. 267.



ill. 386. F. Jollat & E. Rivière, 10^e planche gravée *De Dissectione* (1545), L. III, ch. VII, p. 287.



ill. 387, G. Jacopo Caraglio, *Vulcain et Cérés*, 17^e planche des *Amours des Dieux*, 1527, gravure, 2nd état, 21,2 x 13,5 cm, Musée des Beaux-Arts de Budapest.



ill. 388. F. Jollat & E. Rivière, gravure anatomique du *De Dissectione* (1545) de Charles Estienne, L. III, ch. IV, p. 275.



ill. 389. Planche anatomique du Livre II de l'édition française du manuel *De la Dissection* de Charles Estienne, gravure de la bouche, de la gorge et des amygdales.



ill. 390a-b-c. Gravures anatomiques de la matrice, tirées de l'ouvrage de Berengario da Carpi : *Commentaria cum amplissimis additionibus super Anatomia Mundini*, 1521.

ill. 391. Gravure anatomique de la matrice. Berengario da Carpi, *Isagogae breves, perlucidae ac uberrimae, in anatomiam humani corporis a communi medicorum academia usitatam*, 1523



ill. 392. Juan Valverde de Hamusco, *Anatomia del corpo humano*, Rome, 1559, gravure sur cuivre, National Library of Medicine.



ill. 393. Juan Valverde de Hamusco, *Anatomia del corpo humano*, Rome, 1559, gravure de la matrice.



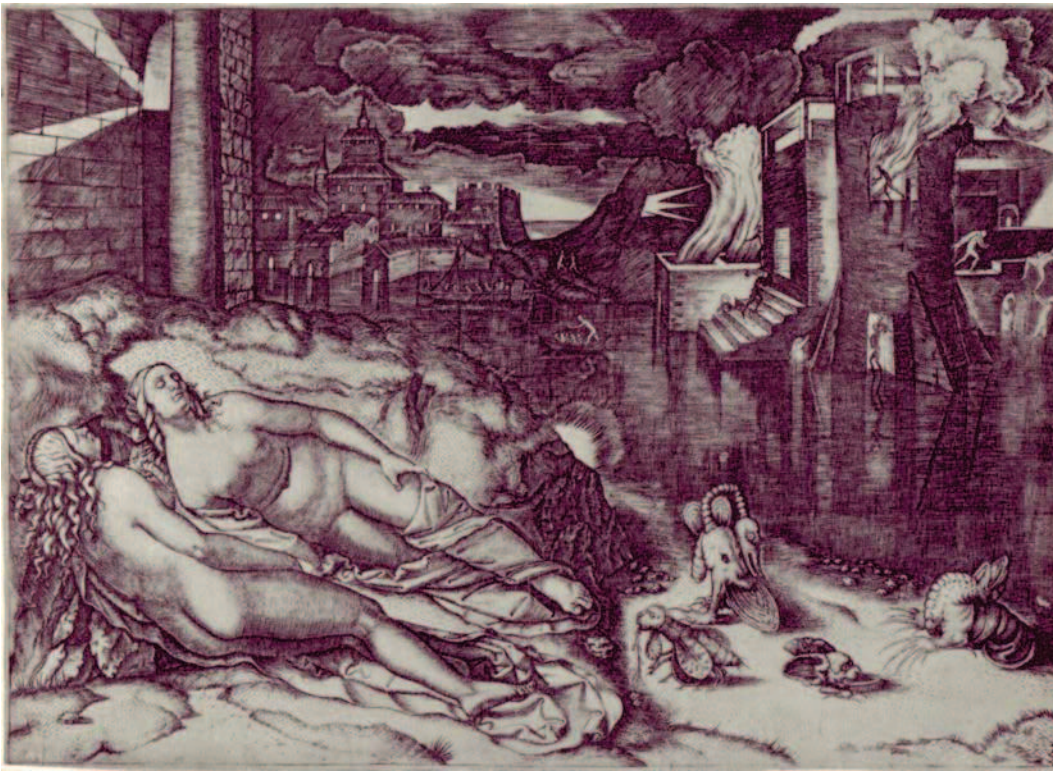
ANDREAE VESALII
BRUXELLENSIS, SCHOLAE
medicorum Patavinae professoris, de
Humani corporis fabrica
Libri septem.

CVM CAESAREAE
Majest. Galliarum Regis, ac Senatus Veneti gra-
tia & privilegio, ac in diplomatis eorundem continetur.

BASILEAE.

1543
Sam. Baderich by a Baderich
Komis to

ill. 394. Jan Stephan van Calcar, *Leçon d'anatomie*, gravure sur bois, frontispice du *De humani corporis fabrica* d'Andrea Vésale, Basileae, ex officina Ioannis Oporini, 1543, National Library of Medicine



ill. 395. Marcantonio Raimondi, *Le Rêve de Raphaël*, c. 1508, burin, 23 x 33 cm, Bibliothèque Nationale de France, Paris.



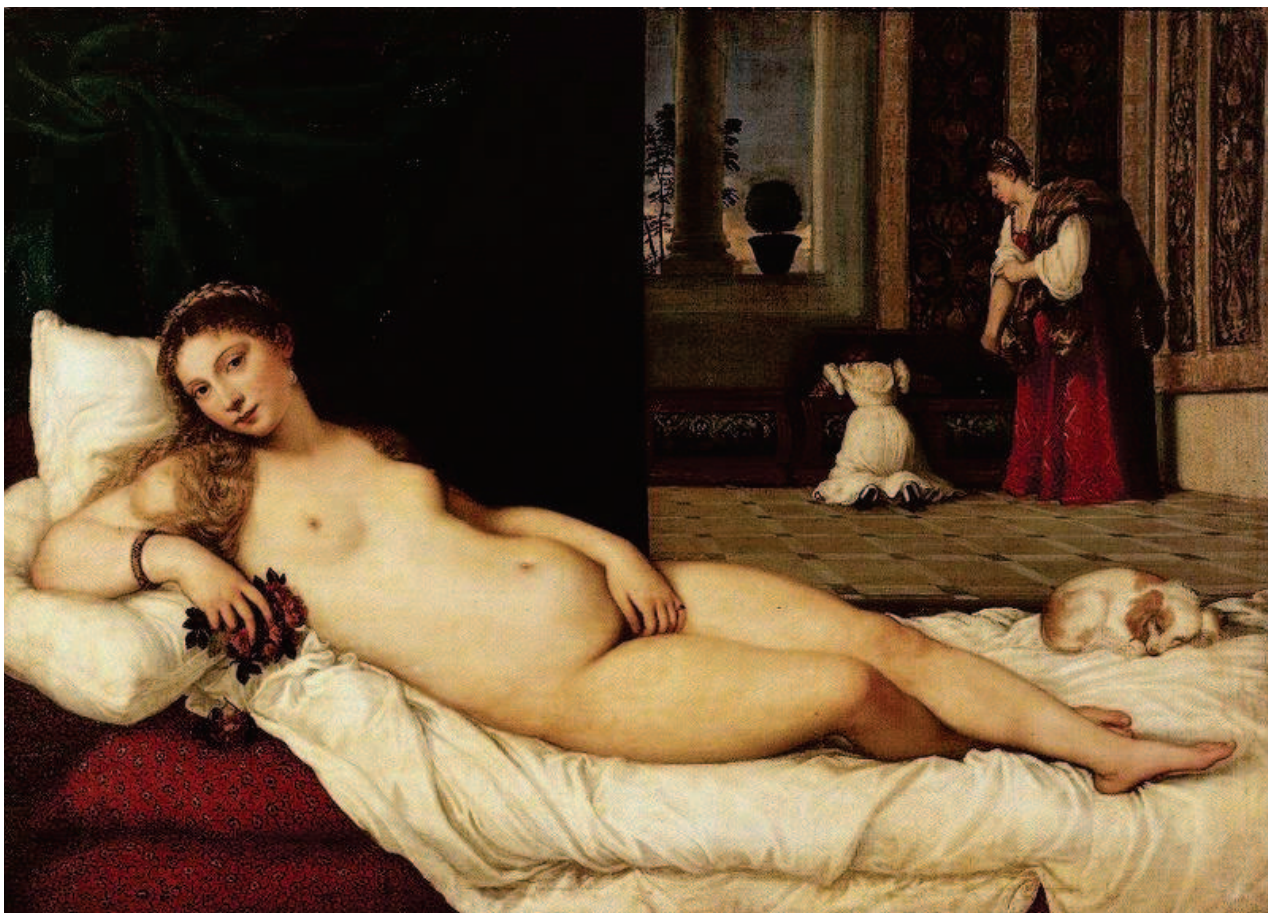
ill. 396. Giovanni Maria Pomedelli, détail de *Quies*, 1510, gravure, 15 x 14,5 cm, British Museum, Londres.



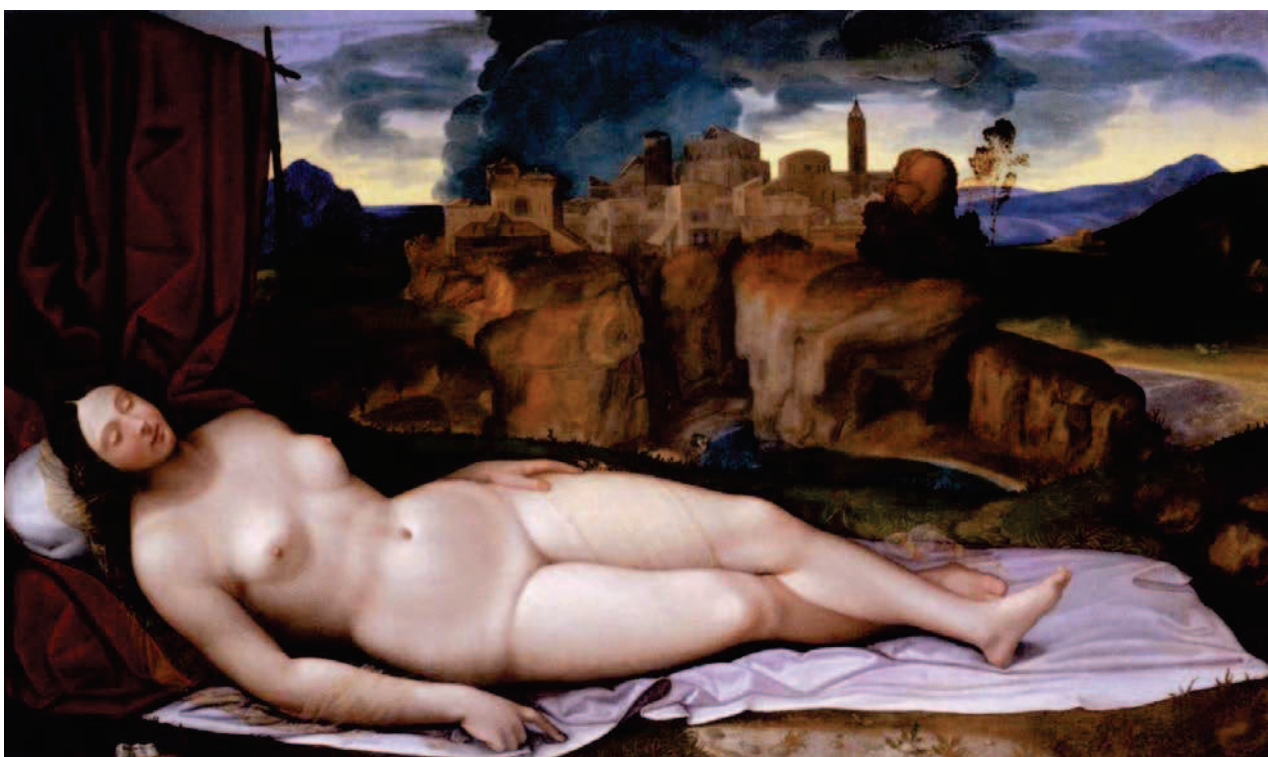
ill. 397. Harmen Jansz. Muller, d'après Maarten van Heemskerck, sentence d'Hadrianus Junius, *Homme attaqué par Cupido, Voluptas et Error*, 1565, gravure, 20,5 x 25,2 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.

ALLÉGORIES, NUES ET COUCHÉES

CECĀ CUPIDO ERROR MĪLIS, ILLECEBROSĀ VOLUPTĀS, OPPRESSO INFLIGVNT VĪLNERĀ CRVDA VIRO.



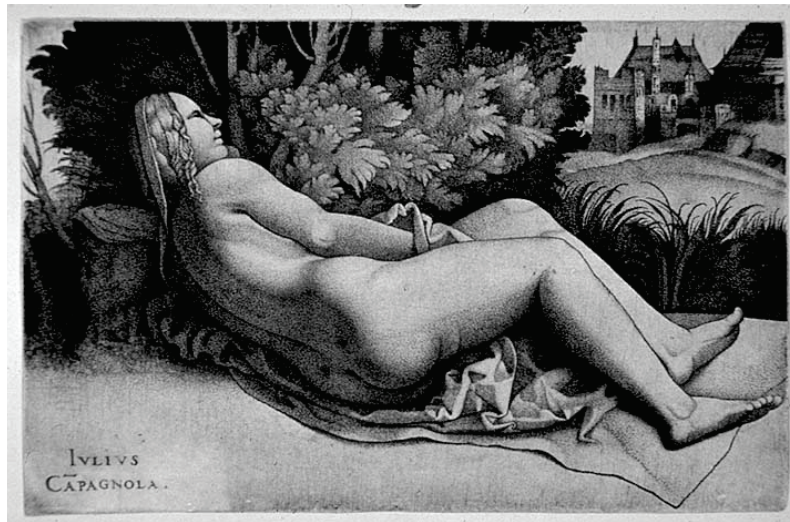
ill. 398. Titien, *Vénus d'Urbino*, 1538, huile sur toile, 119 x 165 cm, Galerie des Offices, Florence.



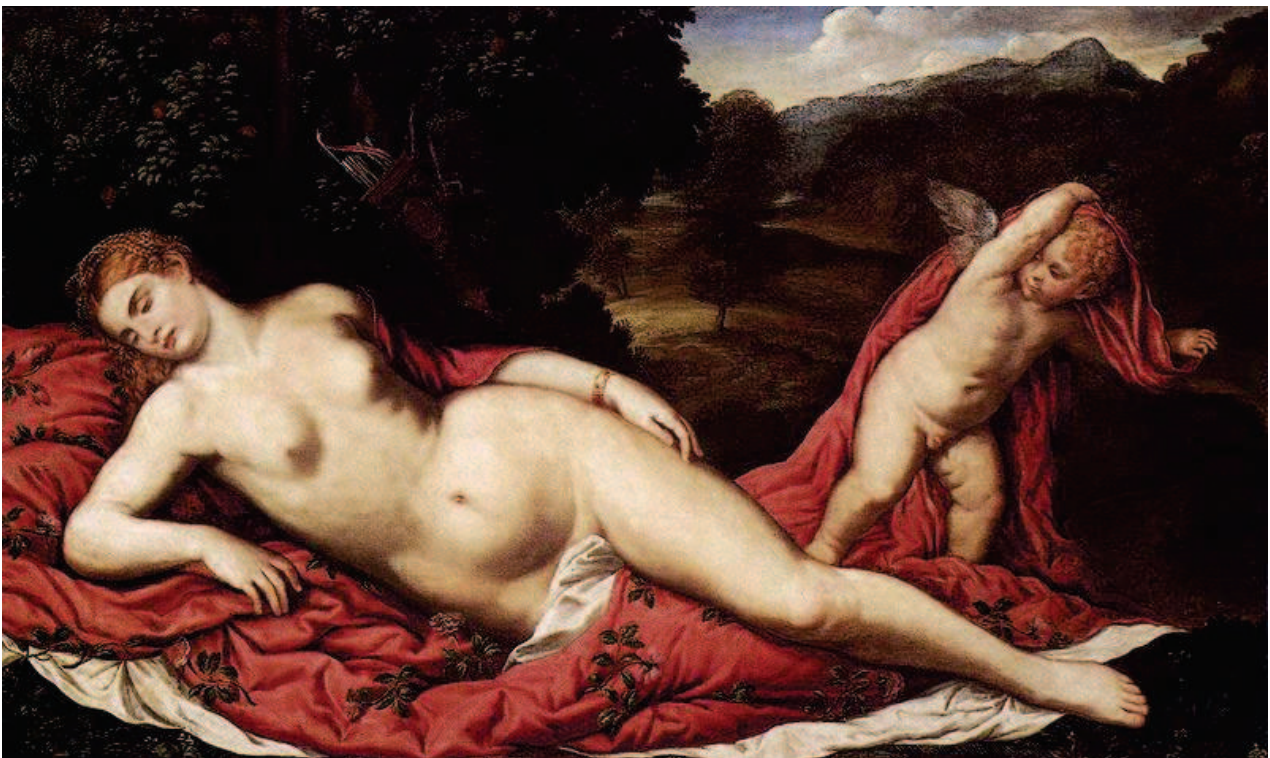
ill. 399. Girolamo Treviso (autrefois attribué à Girolamo Savoldo), *Vénus endormie*, c. 1523, huile sur toile, 130 x 213 cm, Galleria Borghese, Rome.



ill. 400. Anonyme, entourage du Titien, *Vénus et Cupidons endormis*, Musée Condé, Chantilly.



ill. 401. Giulio Campagnola, *Vénus reposant dans un paysage*, c. 1508-1509, gravure, 11,9 x 18,2 cm, The Cleveland Museum of Art.



ill. 402. Paris Bordone, *Vénus endormie et Cupidon*, 1540, peinture sur toile, 86 x 137 cm, Collection G. Franchetti à la Cà d'Oro, Venise.



403a. Vue d'ensemble.

Niche monumentale insérée dans un arc de triomphe de Raffaello Sangallo.

Paysage symbolique décorant la niche, reliefs en stuc de Curzio Maccarone.

Statue de nymphe ou de Vénus en marbre blanc (longueur : 2,45 m) probablement d'époque romaine, II^e - III^e s. ap. J.-C. (sauf la tête, plus ancienne).

ill. 403. Pirro Ligorio (architecte), Raffaello Sangallo & Curzio Maccarone (sculpteurs), *La fontaine de la nymphe endormie*, dite *Fontaine de Vénus*, 1560-1565, Villa d'Este, Italie.

ill. 403b. Détail de la nymphe.



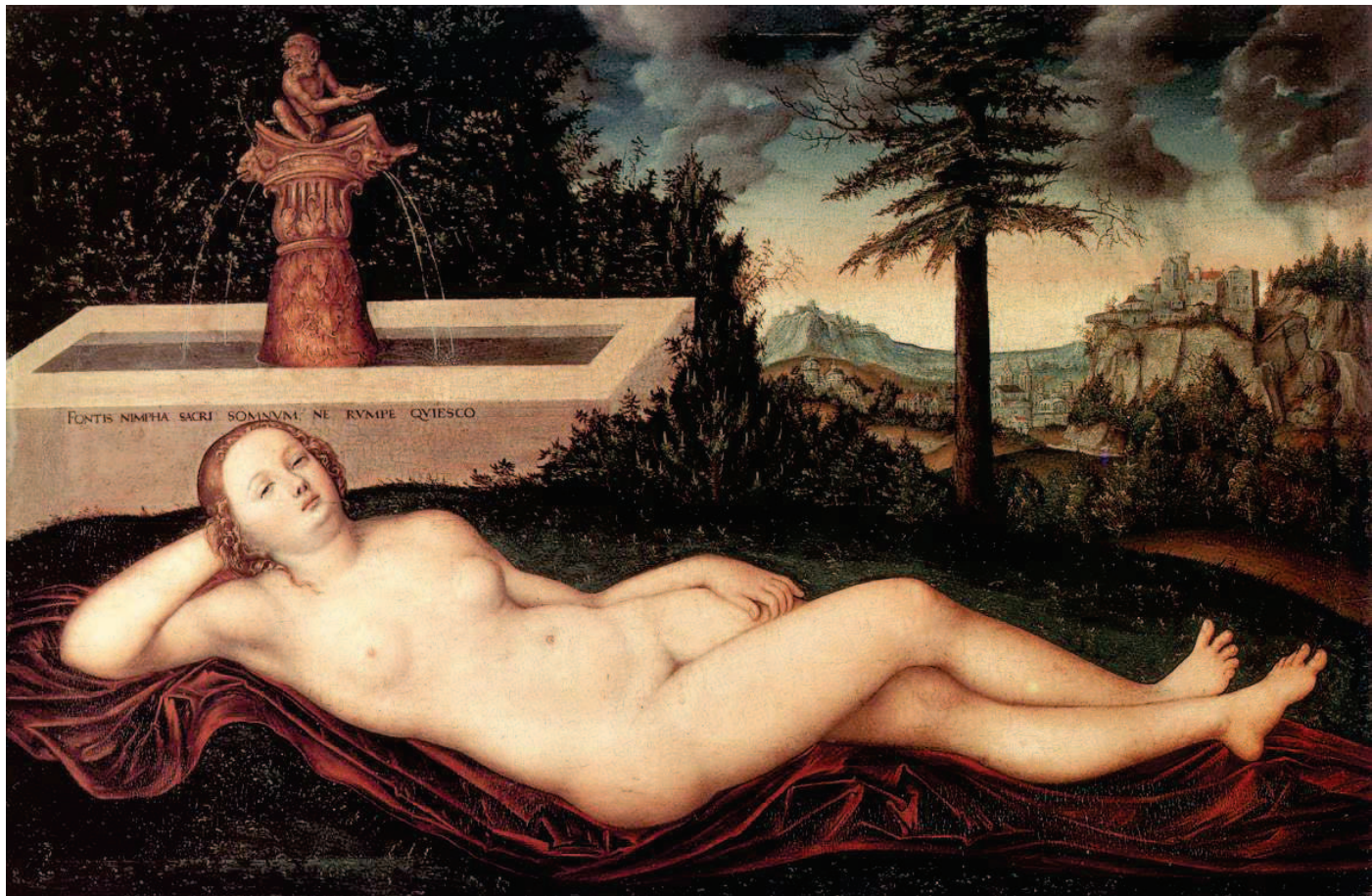
ill. 404. Dosso Dossi,
Scène mythologique, c. 1524,
huile sur toile, 164 x 145 cm,
The J. Paul Getty Museum,

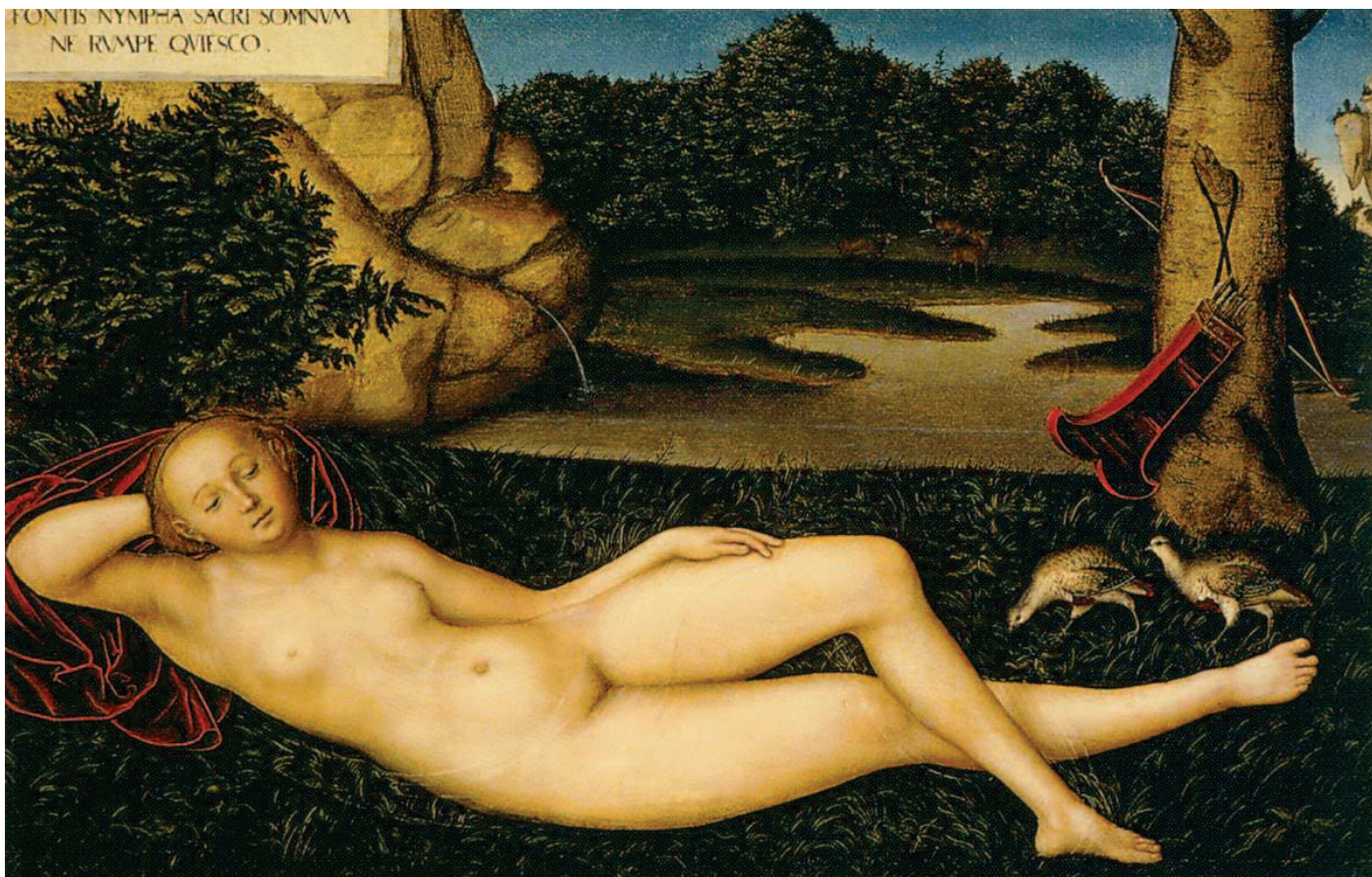


ill. 405. Albrecht Dürer,
Nymphe à la fontaine, 1514,
15,2 x 20 cm, dessin,
plume sur pinceau et aquarelle,
Kunsthistorisches Museum, Vienne.



ill. 406. Lucas Cranach L'Ancien, *Nymphe allongée près d'une fontaine*, 1518, huile sur bois, 59 x 92 cm,
Museum der Bildenden Künste, Leipzig.

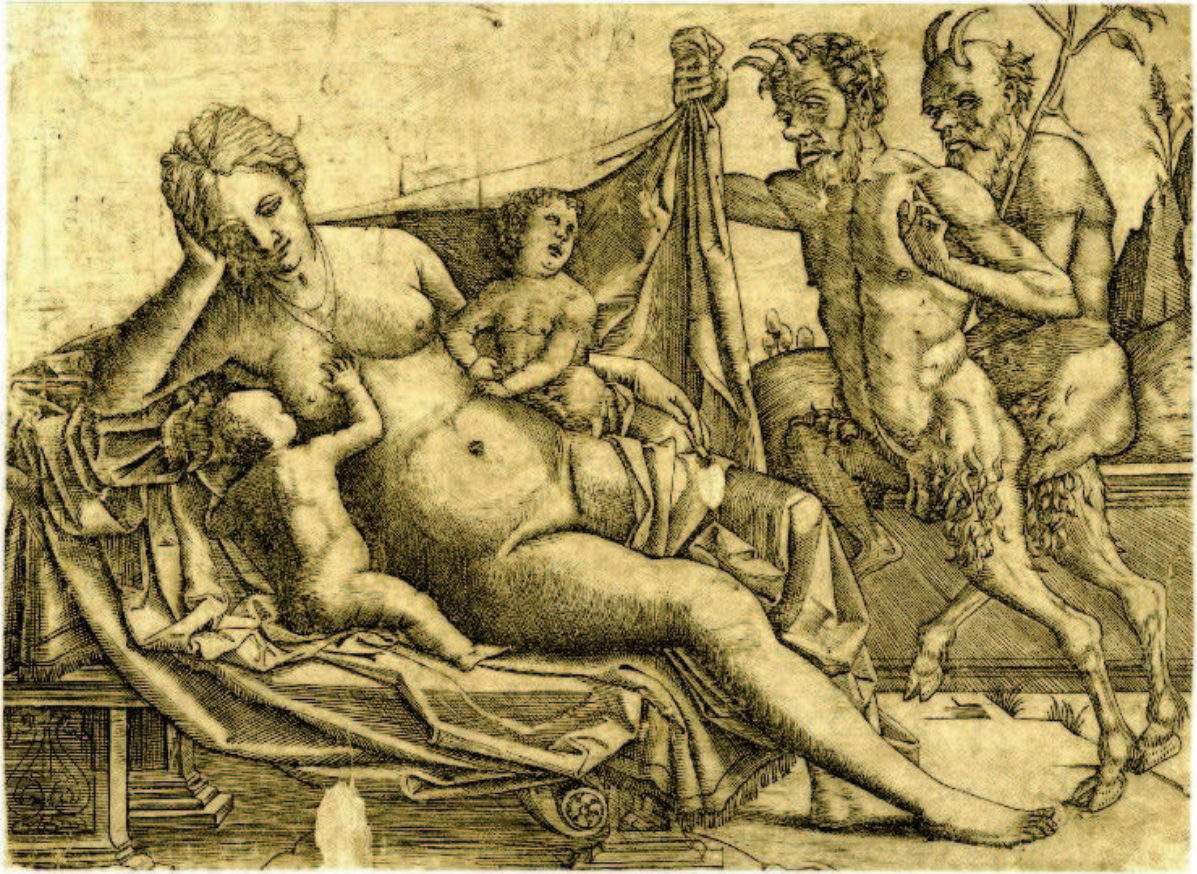




ill. 407. Lucas Cranach l'Ancien, *La Nymphé à la fontaine*, c. 1530-1534, huile sur toile, 75 x 120 cm, Musée Thyssen-Bornemisza, Madrid.



ill. 408. Lucas Cranach L'Ancien, *Nymphé à la source*, après 1537, huile sur toile, 48,4 x 72,8 cm, National Gallery of Art, Washington D.C.



ill. 409. Benedetto Montagna, *Satyres dévoilant une mère endormie*,
15,7 x 21,6 cm, 1500-1520, British Museum, London.



ill. 410. Girolamo Mocetto, *Les Métamorphoses d'Amymone*, 1^{ère} moitié du XVI^e s.,
gravure, 31,2 x 44,5 cm, The Metropolitan Museum, New-York



ill. 411. Mantegna et Lorenzo Costa, *Le règne de Comus*, vers 1507-1511, peinture sur toile, 1,52 x 2,39 m, Musée du Louvre, Paris.



ill. 412. Giovanni Bellini et Titien, *La fête des dieux*, huile sur toile, c. 1514-29, 170,2 x 186 cm National Gallery of Art, Washington D.C.



ill. 413. Titien, *Bacchanale des Andriens*, 1523-1524, huile sur toile, 175 x 193 cm, Musée du Prado, Madrid.



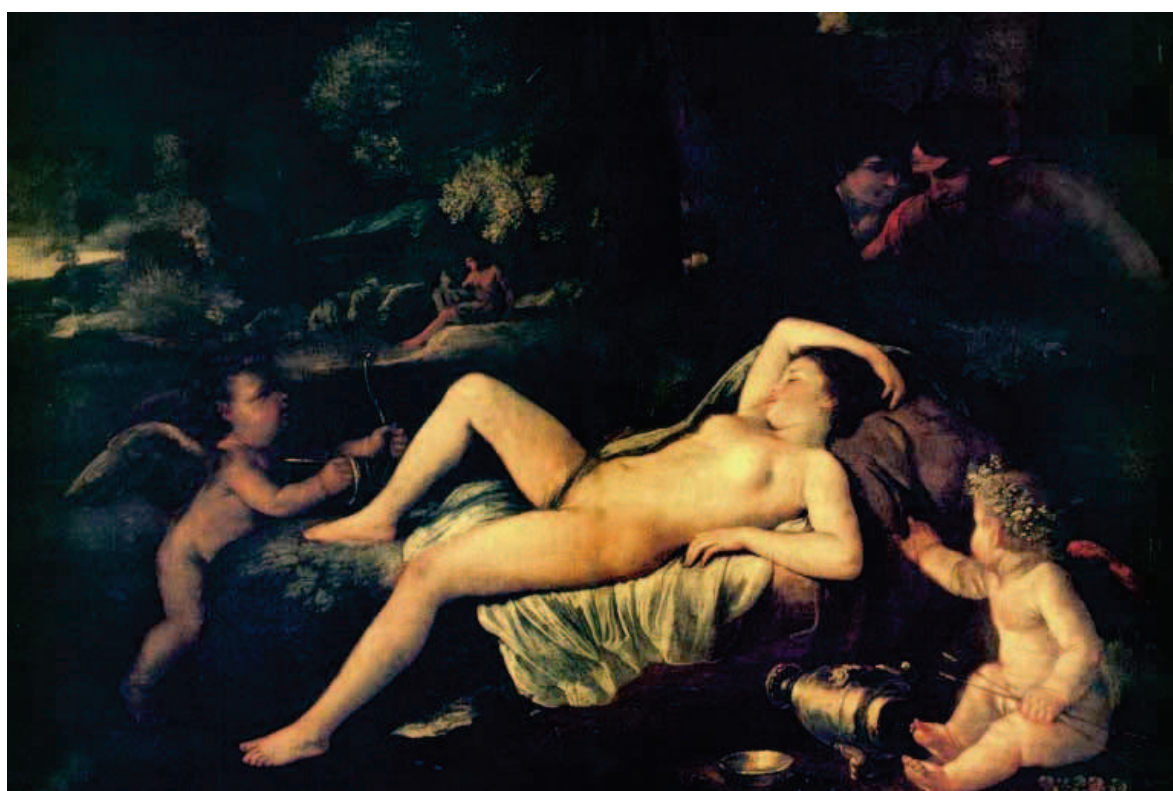
ill. 414. Titien, *Jupiter et Antiope (Vénus del Pardo)*, 1551, 196 x 385 cm, Musée du Louvre, Paris.



ill. 415. Nicolas Poussin, *L'enfance de Bacchus*, c. 1630, huile sur toile, 97 x 136 cm, Musée du Louvre, Paris.



ill. 416. Nicolas Poussin, *Nymphe endormie surprise par des satyres*, c. 1627, huile sur toile, 66 x 50,8 cm, National Gallery, Londres.



ill. 417. Nicolas Poussin, *Vénus endormie et l'amour*, c. 1626, 71 x 96 cm, Gemäldegalerie, Dresde.



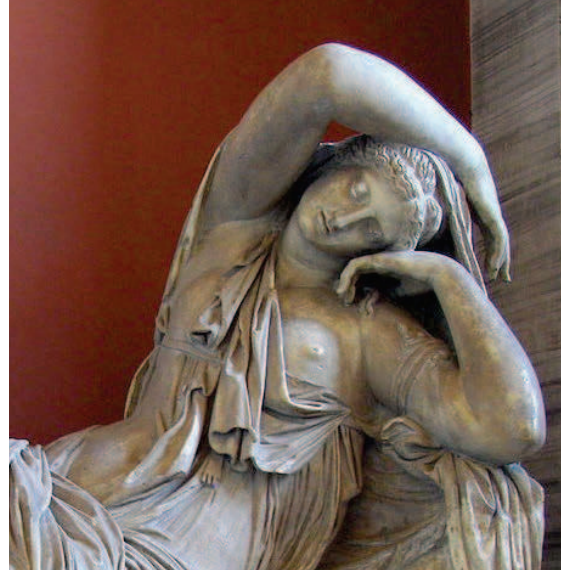
ill. 418. Hendrick Goltzius, *Jupiter et Antiope*, 1612 ,huile sur toile, 122 x 78 cm, National Gallery, Londres.



ill. 419. Titien, *Vénus et Adonis*, c. 1553, huile sur toile, 186 x 207 cm, Musée du Prado, Madrid.

ARIANE ENDORMIE

ill. 420. *Ariane endormie*, détail, autrefois « Cléopâtre mourante », copie romaine d'après un original hellénistique du II^e siècle av. J.-C., marbre acquis par Jules II en 1512, Musées du Vatican, Musée Pio-Clementino.



ill. 421. Le Primatice, copie de l'*Ariane endormie* du Vatican, 1541-1543, bronze, 114 x 240 cm, Château de Fontainebleau.



ill. 422. *Dionysos découvre Ariane endormie*, sarcophage de l'époque impériale romaine, marbre, 98,5 x 208 x 62 cm, Musée du Louvre. Paris.



ill. 423. *Bacchus et Ariane*, fresque de Pompéi, Musée archéologique, Naples.



ill. 424. *Dionysos accompagné de son thiasos découvre Ariane endormie, Hypnos à ses côtés*, 1^{er} s. ap. JC, fresque, Casa dei Capítelli colorati, Pompéi, Musée archéologique national, Naples.



ill. 425. *Le Réveil d'Ariane ou le Réveil des Nymphes*, c. 1542-1555, marbre, 60 x 49 cm x 9 mm, proche d'une composition attribuée au Primatice, connue par un dessin inversé, Musée du Louvre, Paris.



ill. 426. *Jeune fille endormie ou Ariane*, oeuvre romaine d'époque impériale (I^{er}-II^e s. ap. J.-C.), marbre, Italie, 58 x 150 cm, Musée du Louvre, Paris.

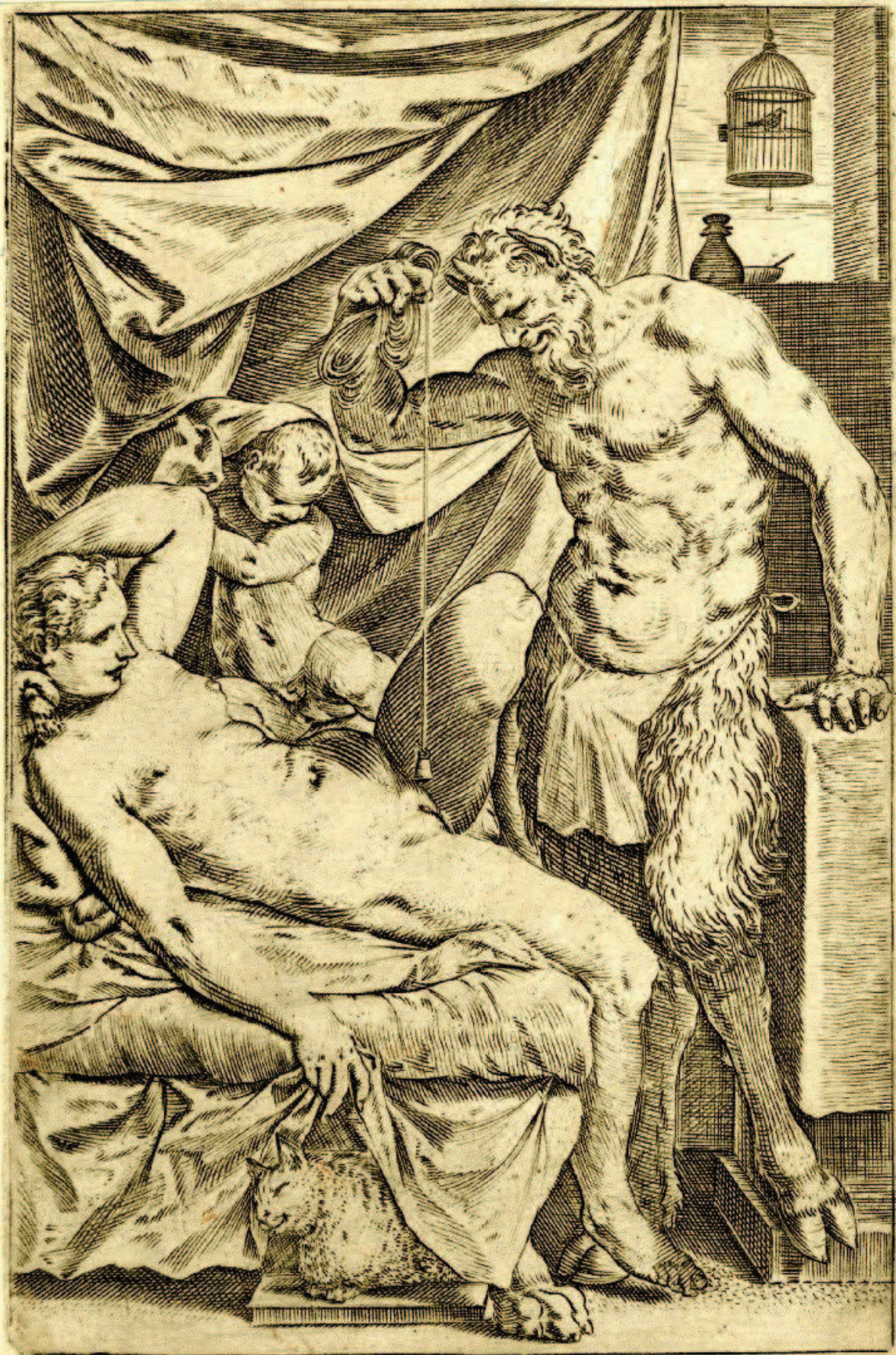


LASCIVES

ill. 427. Agostino Carracci, *Satyre regardant une nymphe endormie*, planche IX des *Lascivie*, c.1590-1595, gravure, 15,4 x 12 cm, Londres, British Museum.



ill. 428. Agostino Carracci, *Satyre s'approchant d'une nymphe endormie*, c. 1590-1595, planche VIII des *Lascivie*, gravure, 15,6 x 10,6 cm, Londres, British Museum.



ill. 429. Agostino Carracci, *Le Satyre sondeur*, planche XIV des *Lascivie*, c. 1590-1595, gravure, 20,3 x 13,4 cm, Londres, British Museum.



ill. 430. Giovanni Jacopo Caraglio, d'après Perino del Vaga, *Mercur, Aglaure et Hersé*, 14^e planche de la série des *Amours des Dieux*, 1527, gravure, 2nd état, 21 x 13,6 cm, Musée des Beaux-Arts de Budapest.



ill. 431.
 Leon Davent,
 dit Maître L.D,
Jupiter et Sémélé,
 d'après Le Primatice,
 eau-forte, 21 x 29,1 cm.



ill. 432. Andrea Mantegna,
Samson et Dalila, c. 1500,
47 x 36,8 cm, peinture sur
toile, National Gallery,
Londres.



ill. 433. Albrecht Altdorfer,
Samson et Dalila, 1506,
encre noire et plume avec
rehauts blancs sur papier
brun, 17,1 x 12,2 cm,
Metropolitan Museum of
Art, New York.



ill. 434. Tintoret, *Samson et Dalila*, 1585-90, huile sur toile, 158,5 x 228 cm, Chatsworth House, Derbyshire, Royaume-Uni.



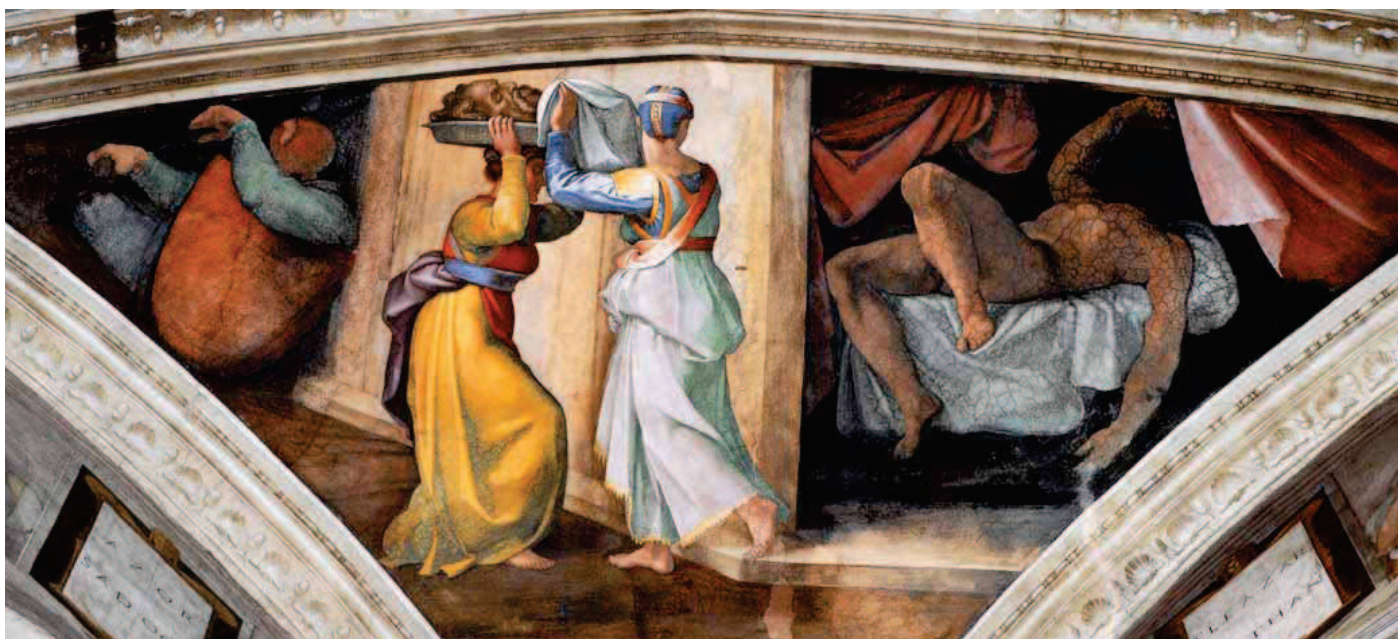
ill. 435. Sandro Botticelli, *La découverte du cadavre d'Holopherne*, c. 1470, tempera sur panneau, 31 x 25 cm, Galerie des Offices, Florence



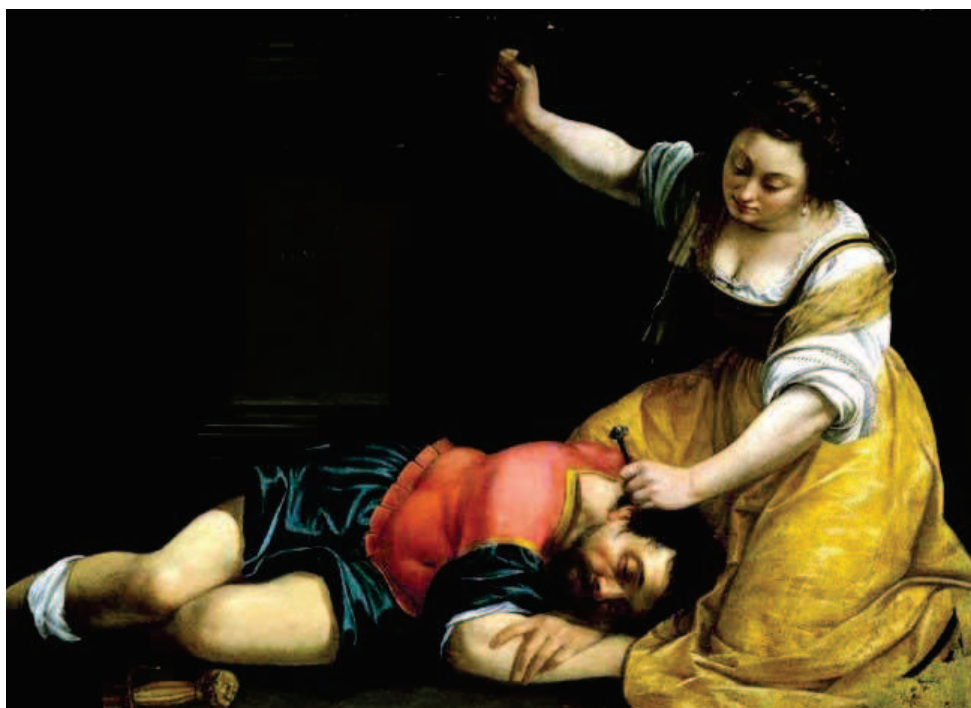
ill. 436. Sandro Botticelli, *Vénus et Mars*, c. 1485, tempera et huile sur bois de peuplier, 69,2 x 173,4 cm, National Gallery, Londres.



ill. 437. Piero di Cosimo, *Vénus, Mars et Amour*, 1505, huile sur bois, 72 x 182 cm, Gemäldegalerie, Berlin



ill. 438. Michel-Ange, *Judith et Holoferne*, 1509, pendentif côté entrée, fresque, 570 x 970 cm, Chapelle Sixtine, Vatican



ill. 439. Artemisa Gentileschi, *Yaël et Sisera*, 1620, huile sur toile, 92,3 x 127,5 cm, Szépművészeti Múzeum, Budapest.

ill. 440. Humilité triomphant
d'Orgueil, c. 1200, dessin du
Speculum virginum, f. 037v,
manuscrit français conservé à
la Bibliothèque Municipale de
Troyes (Ms. 252).

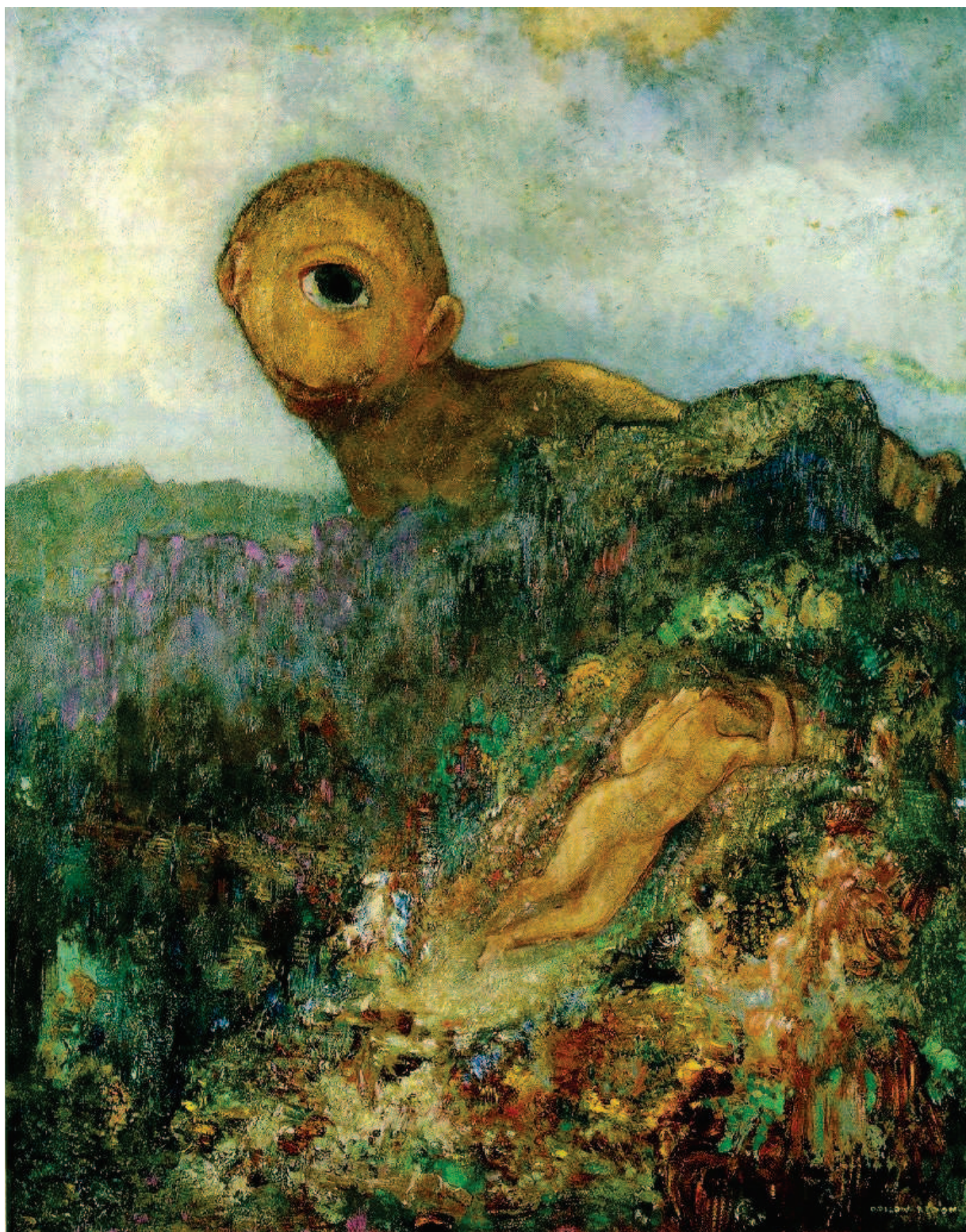


ill. 441. Sandro Botticelli,
Le Retour de Judith à Béthulie,
c. 1470, tempera sur bois,
31 x 24 cm, Galerie des Offices,
Florence.

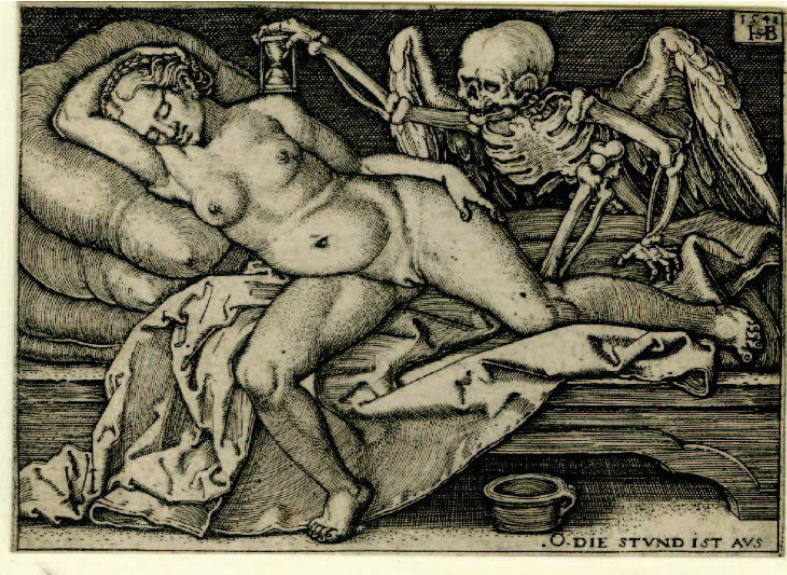




ill. 442. Sandro Botticelli,
Judith quittant la tente d'Holopherne, c. 1497-1500,
huile et tempera sur panneau, 36,5 x 20 cm,
Rijksmuseum, Amsterdam.



ill. 443. Odilon Redon, *Le Cyclope*, 1914, huile sur toile, 64 x 51 cm,
Musée Otterlo Kroller Muller.



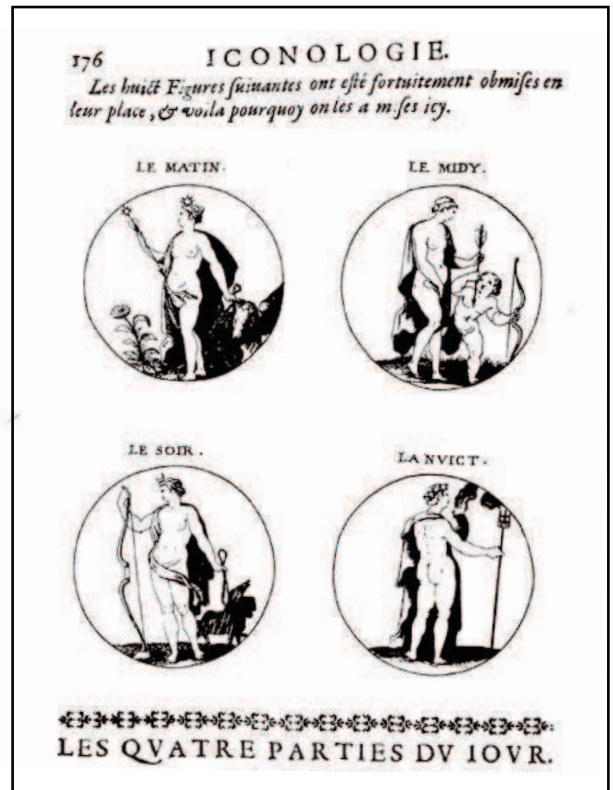
ill. 444. Sebald Beham, *O die Stund ist aus, Mort et Femme endormie*, 1548, gravure d'après Barthel Beham, 5,7 x 8,1 cm, British Museum, Londres.

ill. 445. Alessandro Algardi, *Allegorie du Sommeil*, 1635-36, marbre noir de Belgique, 48 x 90 cm, Galleria Borghese, Rome.

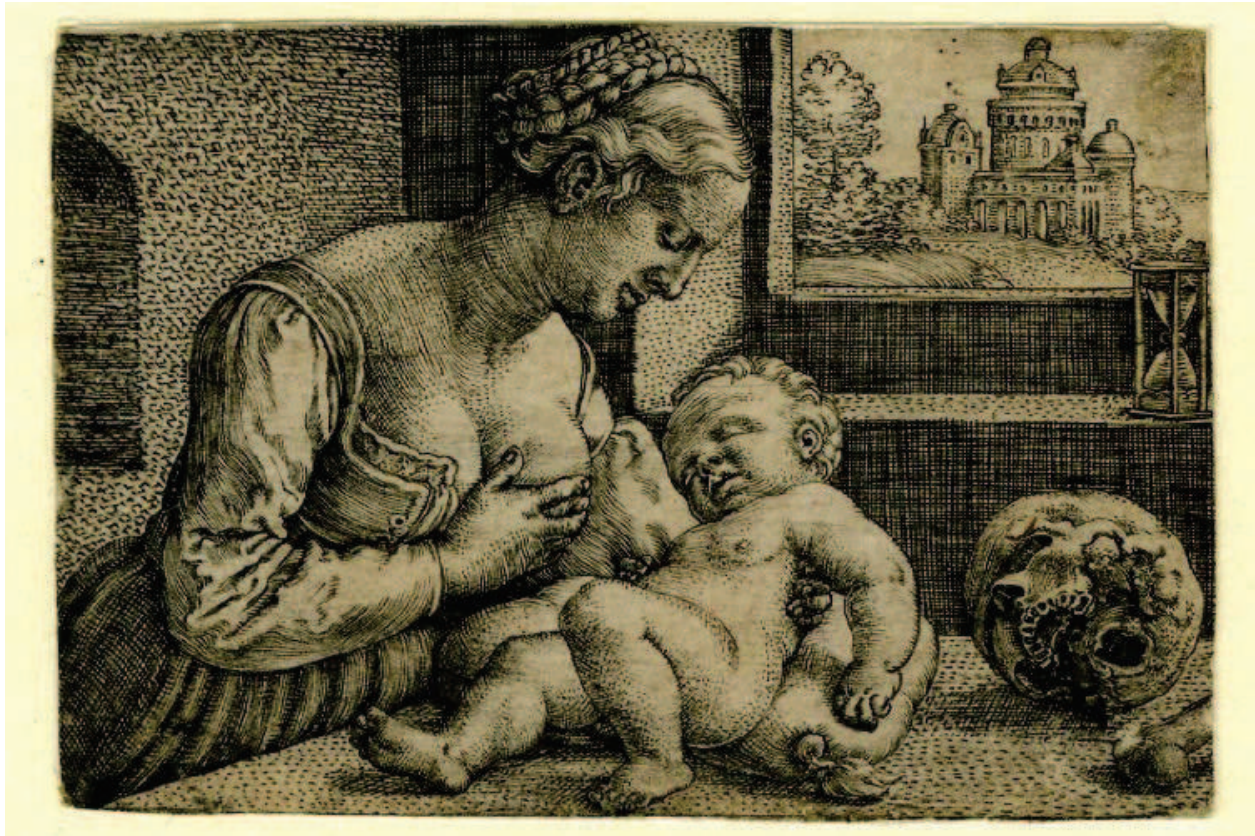


ill. 446. Bolognino Zaltieri, *Le Sommeil, La Nuit et les Enfants de la Nuit*, gravure illustrant *Le Imagini de i dei de gli Antichi* de Vincenzo Cartari, réédition lyonnaise de 1581 (Stefano Michele).

ill. 447. Cesare Ripa, « Les quatre parties du jour », *Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les vices sont représentées* (éd. 1643), trad. Jean Baudoin



ill. 448. Taddeo Zuccaro, plafond de la *Chambre de l'Aurore*, 1563, fresque, Palais Farnèse de Caprarola.



ill. 449. Barthel Beham, *Mère et enfant avec un crâne et un sablier*, c. 1528-1530, gravure, 43 x 64 mm, British Museum, Londres.



ill. 450. Anonyme, d'après Luigi Miradori (dit le Genovesino), *Putto endormi sur un crâne ou Vanité*, XVII^e siècle, huile sur toile, 38 x 47,5 cm, Musée Lambinet, Versailles.



ill. 451. Barthel Beham, *Enfant endormi sur un crâne*, 1525, gravure, 34 x 48 mm, British Museum, Londres.



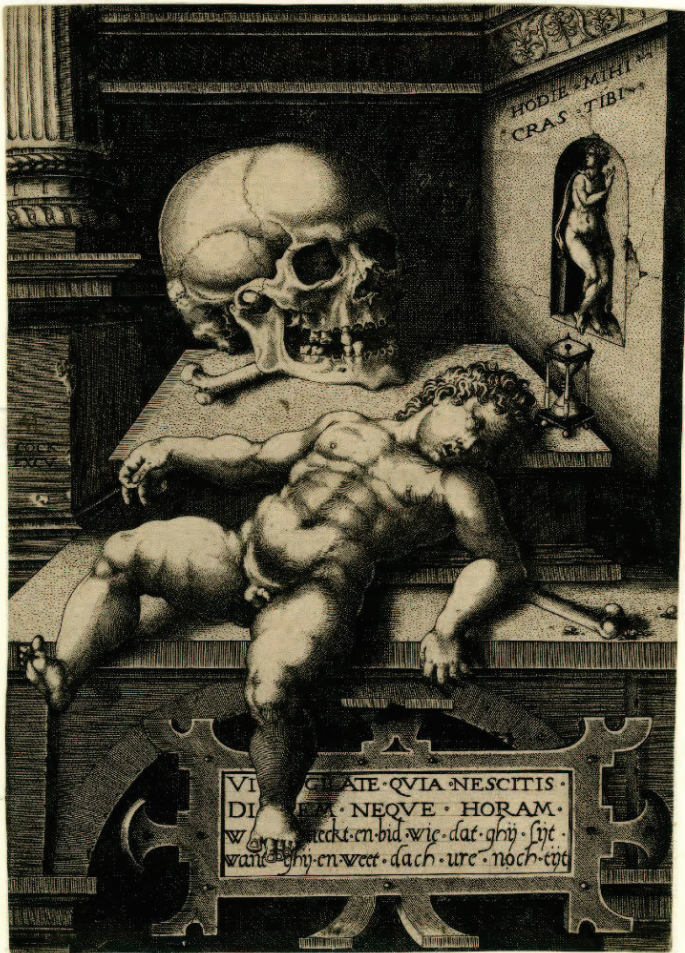
ill. 452. Barthel ou Sebald Beham (attribution discutée), *Enfant reposant sur un crâne dans un paysage*, 1520-1550, inscription : « Hodie Michi Cras Tibi », gravure sur bois coloriée, 23,2 x 32,3 cm, British Museum, Londres.



ill. 453. Barthel Beham, *Mors omnia aequat*, 1528-1530, 54 x 77 mm, British Museum, Londres.



ill. 454. Barthel Beham, *Enfant avec trois crânes*, 1529, gravure, 42 x 58 mm, British Museum, Londres.



ill. 455. *Vanitas* ou *Memento Mori*, c. 1550-70, gravure imprimée par Hieronymus Cock, avec monogramme « ML » (Melchior Lorch?), 23,8 x 16,1 cm, British Museum, Londres.



ill. 456. Léonhardt Kern, *Vanité*, ivoire du début du XVII^e siècle, Musée du Louvre, Paris.



ill. 457. Raphael Sadeler, *Vanitas*, c. 1580-1600, gravure, 14,2 x 19,2 cm d'après Marten de Vos, Prentenkabinet Museum Boijmans Van Beuningen.



ill. 458. *Enfant emmailloté*, marbre, 2nde moitié du XVI^e s., fragment de monument funéraire, peut-être celui des petits-enfants de la duchesse de Bouillon, à l'église de Nogent-Le-Roy, réalisé en 1677 par Matthieu Jacquet, Musée du Louvre, Paris

PORTRAITS D'ENFANTS MORTS



ill. 459. Anonyme, *Garçon sur son lit de mort*, 1584, localisation actuelle inconnue.



ill. 460. Ferdinand Boll, *Joost van den Bem-pden sur son lit de mort*, 1659, Amsterdam, Collectie Six



ill. 461. Juriaen Ovens, *Fillette sur son lit de mort*, c. 1660, Christie's Amsterdam.



ill. 462. Bartholomeus van der Helst, *Portrait d'enfant mort*, 1645,
peinture sur toile, 63 x 90 cm,
Stedelijk Museum Het Catharina Gasthuis, Gouda.



ill. 463. Johannes Thopas, *Fillette de la famille Van Valkenburg sur son lit de mort*,
c. 1682, peinture sur panneau, 58 x 71,5 cm,
Van Valkenburg Stichting (inv. 34).

CADAVRE OU CORPS ENDORMI ?



ill. 464. Agostino Carracci, *Le Rapt de Céphale*, fresque des *Amours des Dieux*, 1595-1597, Galerie du Palais Farnèse, Rome.



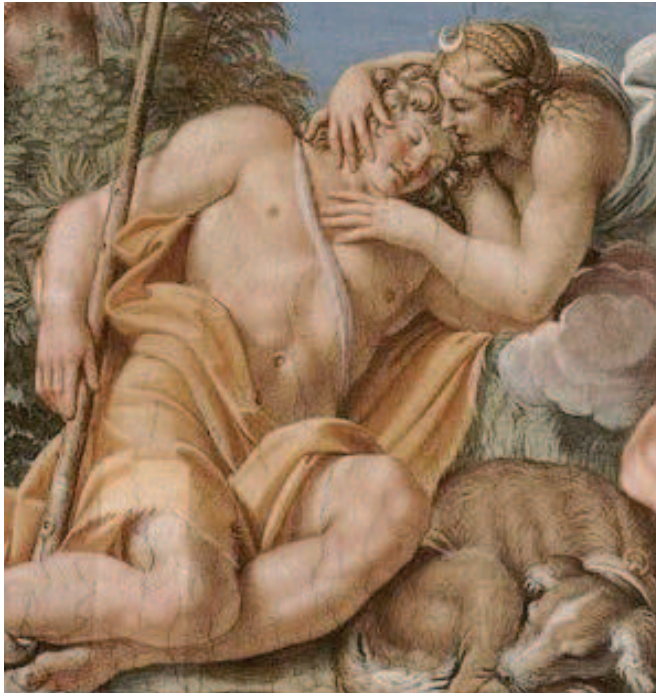
ill. 465. Giorgio Vasari, *Le char de la Lune*, c. 1555, huile sur bois, Salle des Éléments, Palazzo Vecchio, Florence.



ill. 466b. Grues, détail de la *Mort de Procris*.

ill. 466a. Piero di Cosimo, *La Mort de Procris* ou *Satyre pleurant une nymphe*, c. 1495, huile sur bois de peuplier, 65,4 x 184,2 cm, National Gallery, Londres.





ill. 467. Annibale Carracci,
Diane et Endymion, détail,
fresque des *Amours des Dieux*,
1595-1597, Galerie du
Palais Farnèse, Rome.



ill. 468. Annibale Carracci, *Lamentation sur le Christ mort*,
ou *Pietà avec les trois Marie*, 1604-1606,
huile sur toile, 92 x 103,2 cm,
National Gallery, Londres



ill. 466c.
Pélican,
détail
de la
*Mort de
Procris*.



ill. 469. Annibale Carracci,
Pietà avec deux anges,
c. 1603, huile sur bois,
41 x 60,8 cm,
Kunsthistorisches
Museum, Vienne



ill. 470. Annibale Carracci, *Pietà*, 1599-1600, huile sur toile, 158 x 151 cm, Musée Capodimonte, Naples.



ill. 471. Annibale Carracci, *Madonna del Silenzio*, 1598, huile sur toile, 51,2 x 68,4 cm, Hampton Court, Royal Collection.



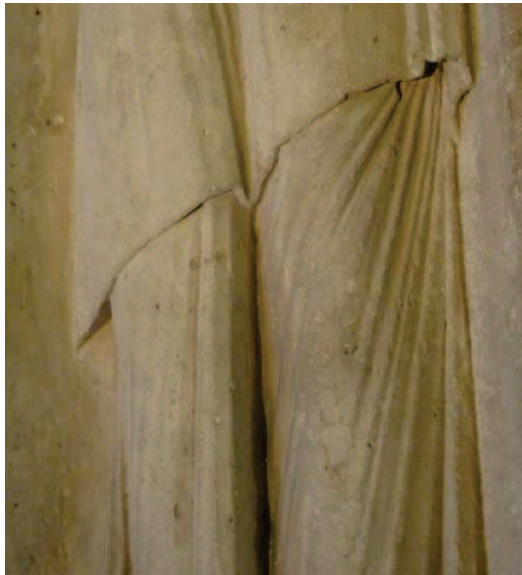
ill. 472. Annibale Carracci, *Pietà avec saints François et Marie-Madeleine*, 1602-1607, huile sur toile, 277 x 186 cm, Musée du Louvre, Paris.

ill. 473a. *Gisant de Childebert I^{er}*, roi de Paris (VI^e siècle), c. 1163, pierre creusée, Basilique Saint-Denis.

Les yeux ouverts, le gisant couronné tient la ville de Paris dans une main, le sceptre royal dans l'autre. Les plis de son manteau retombent à la verticale jusqu'aux chausses en pointe.



ill. 473b. Détail du drapé.



ill. 473c. Vue globale du *Gisant de Childebert I^{er}*.



ill. 474a. *Dalle funéraire d'Agnès de Dompierre* (morte en 1313), Bourgogne, premier quart du XIV^e siècle, pierre calcaire, 226 x 93 x 20 cm (autrefois dans le prieuré des Augustins de Bouvaux), Musée du Louvre, Paris.



ill. 474b. *Détail du gisant d'Agnès de Dompierre, visage aux yeux ouverts.*



ill. 475a. *Dalle funéraire de Michel de Troyes*, grand prieur de l'abbaye de Saint-Denis (mort en 1517), XVI^e siècle, pierre gravée, Basilique Saint-Denis.

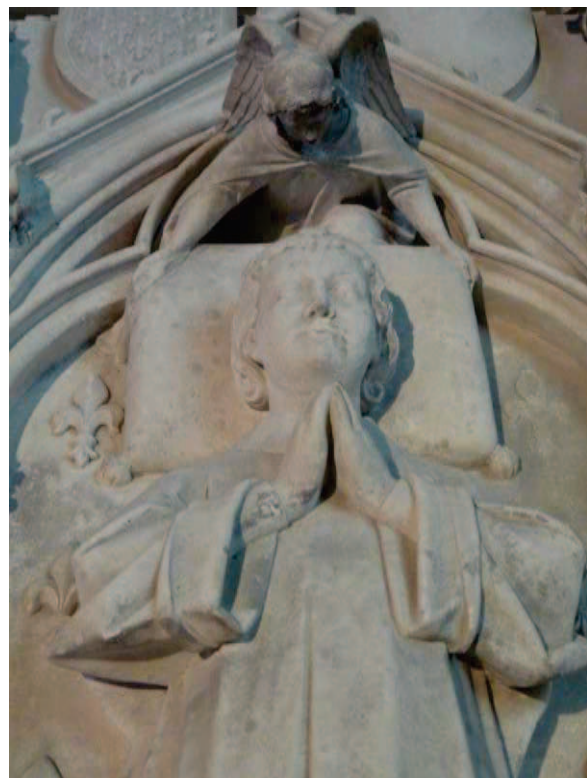


ill. 475b. *Détail du gisant de Michel de Troyes, visage aux yeux ouverts.*



ill. 476a.

ill. 476a & b. *Gisants de Louis & Philippe*,
 fils du comte d'Alençon, morts en 1271, moulages à
 partir des sculptures originales du XIII^e siècle
 (conservées au Musée national du Moyen Âge),
 Basilique Saint-Denis.



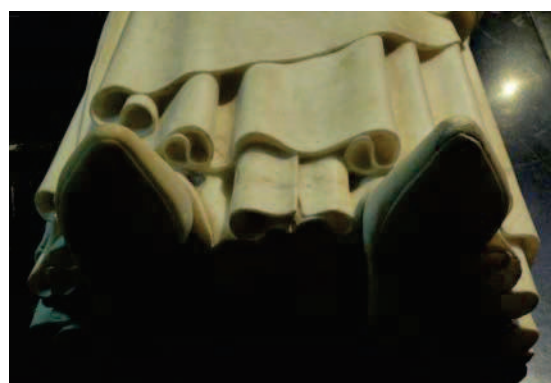
ill. 476b.



ill. 477a. André Beauneveu, *Gisant de Charles V* (1338-
 1380), commande royale datée de 1364, sculpture achevée
 en 1374, marbre, Basilique Saint-Denis.



ill. 477b. Détail du gisant de Charles V,
 dextre tenant le sceptre.



ill. 477c. Détail du gisant de Charles V,
 plis verticaux de la robe,
 chaussees reposant à plat sur le sol.



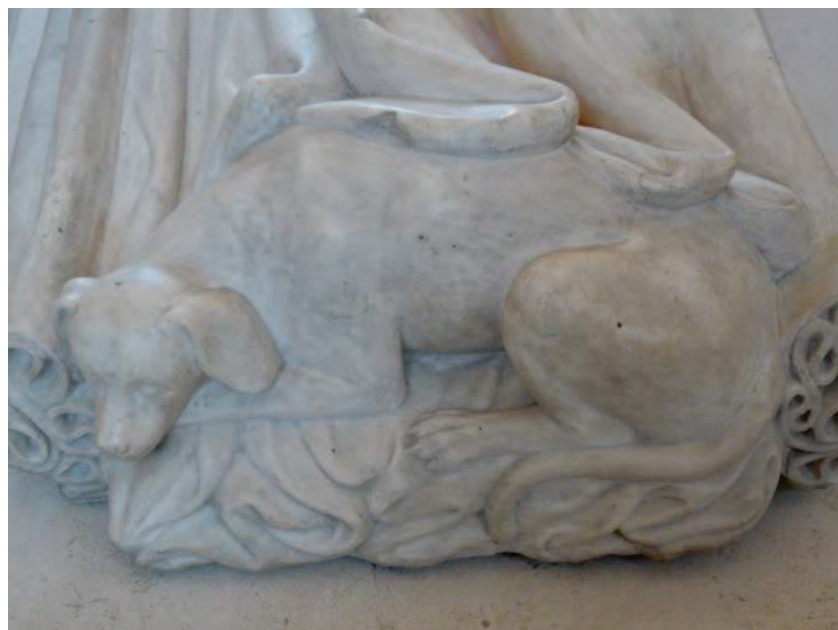
ill. 478. Île-de-France, deuxième quart du XIV^e siècle, Gisant présumé de Gaucher III de Châtillon, comte de Porcien (mort en 1325), marbre, 195 x 53 x 32 cm (autrefois dans l'église abbatiale cistercienne de Pont-aux-Dames), Musée du Louvre.



ill. 479. Île-de-France, milieu du XIV^e siècle, Guillaume de Chanac, évêque de Paris (mort en 1348), marbre, 193 x 50 x 26 cm (statue gisante provenant de son tombeau, dans la chapelle de l'infirmerie de l'ancienne abbaye des chanoines réguliers de Saint-Victor de Paris), Musée du Louvre.



ill. 480a. *Gisants de Pierre d'Évreux, comte de Mortain (mort en 1412) et de son épouse Catherine d'Alençon (morte en 1462), Île-de-France, c. 1412-1415, marbre blanc, statues provenant du tombeau des époux dans le chœur de l'église de la Chartreuse de Paris, détruit à la Révolution, Musée du Louvre, Paris. Le gisant de Catherine d'Alençon fut exécuté de son vivant, sur sa commande, entre 1412-1415.*



ill. 480b. *Détail du chien endormi aux pieds du gisant de Catherine d'Alençon.*



ill. 481. Simone Ghini,
Tombeau du Pape Martino V, 1431,
Saint-Jean-de-Latran, Rome.



ill. 482. Donatello,
Tombeau de Giovanni Crivelli, 1432,
Santa Maria in Aracoeli, Rome.

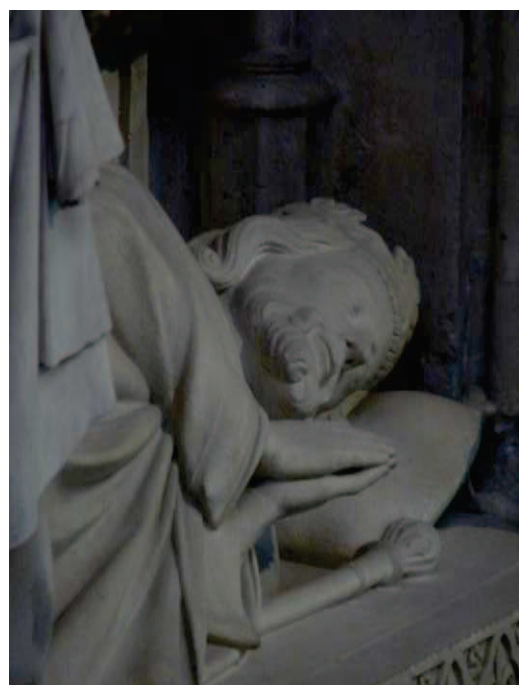
GISANT, ÂME-ENFANT, PRIANT, TRANSI



ill. 483a. *Tombeau du Roi Dagobert*, XIII^e siècle, restauré par Viollet-Le-Duc au XIX^e siècle, pierre calcaire, Basilique Saint-Denis.



ill. 483b. Détail de l'enfeu du Tombeau du roi Dagobert. L'âme orante du roi Dagobert est portée au Ciel par les saints Denis, Martin et Maurice.

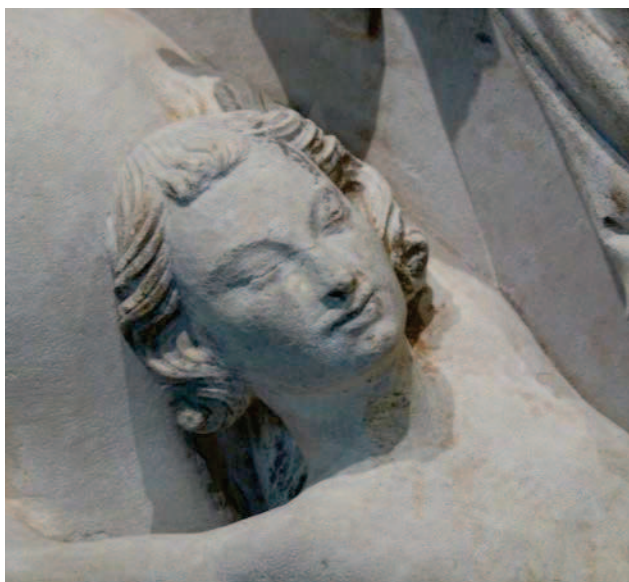
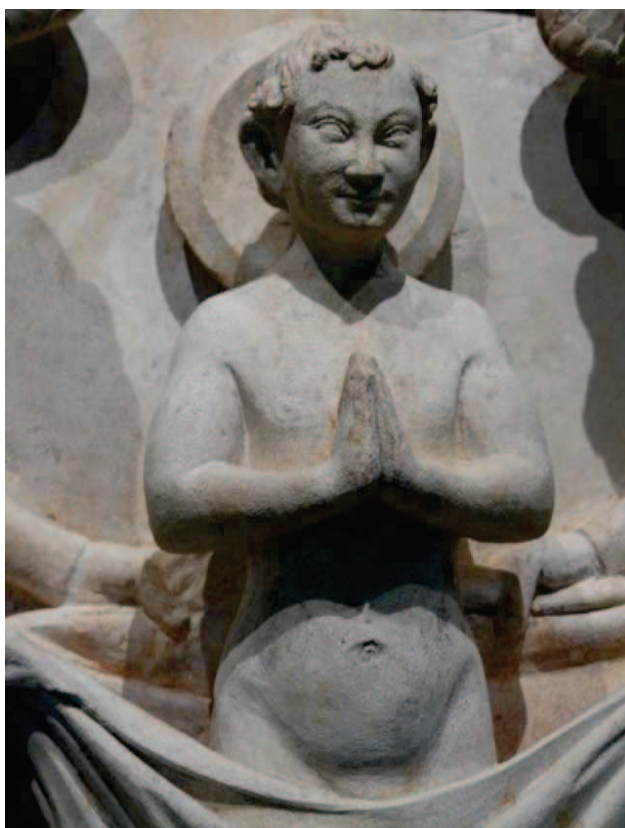


ill. 483c. Détail du gisant du roi Dagobert. Statue refaite par Viollet-Le-Duc. Les yeux ouverts, le roi prie Dieu, couché sur le côté, dans la direction de sa sépulture originelle.



ill. 484a. Scènes du martyre de saint Hippolyte, 2^e quart du XIII^e siècle, pierre calcaire, 65 x 195 x 2 cm, provenance : église abbatiale bénédictine de Saint-Denis, retable de l'autel de la chapelle Saint-Hippolyte, Musée du Louvre, Paris.

ill. 484b. Détail du Martyre de saint Hippolyte. L'âme du saint est figurée par un petit orant nu, auréolé, soulevé dans un linge par deux anges, élevé au Ciel.



ill. 484c Détail du Martyre de saint Hippolyte. Paupières closes, expression paisible, le visage du saint écartelé semble endormi.



ill. 485a. Tombeau de Louis XII et Anne de Bretagne, c. 1531, marbre blanc et bronze, réalisé par les frères Juste (originaires de Florence), attribution discutée pour les gisants et priants (Guillaume Regnault ou Jean Juvste?), Basilique Saint-Denis.

ill. 485b. Détail du Tombeau : Transis de Louis XII & Anne de Bretagne.



ill. 486a. Tombeau de François I^{er} & Claude de France, c. 1558, architecture du mausolée conçue par Philibert Delorme, sculptures de François Carmoix, François Marchand et Pierre Bontemps, Basilique Saint-Denis.



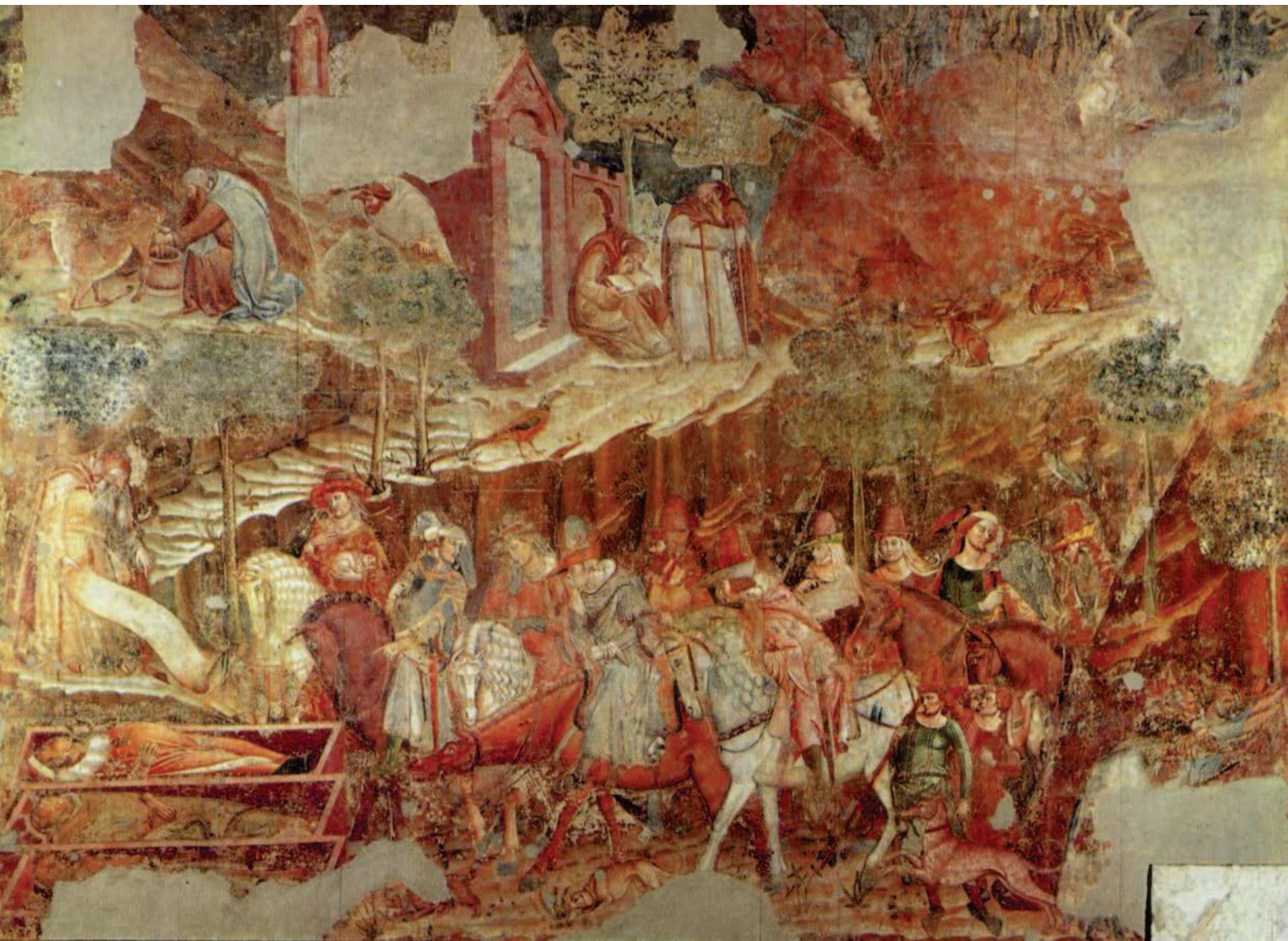
ill 486b. Détail du Tombeau : gisant de François I^{er} en transi



ill. 486c. Détail du tombeau : gisants de François I^{er} & Claude de France.

DE LA MORT

ill. 487a. Buonamico Buffalmacco,
Triomphe de la Mort, 1336-1341,
fresque, 560 x 1500 cm,
Campo Santo, Pise.
Double-page



TRIOMPHE



& FIGURES

ENDORMIES



ill. 487b. Détail du *Triomphe de la Mort* de Buffalmacco : la foule des morts endormis.



ill. 488. Pétrarque, *Les Triomphe*s, traduction rouennaise anonyme avec le commentaire de Bernardo Lapini, XV^e s, enluminures du Maître des Triomphes de Pétrarque, manuscrit français 594, 134v-135r. Bibliothèque Nationale de France, Paris.

ill. 489. Maître anonyme,
Le Triomphe de la Mort, c. 1446,
fresque détachée,
600 x 642 cm,
Galleria regionale
di Palazzo Abatellis,
Palermo.



ill. 490. Pieter
Brueghel L'Ancien,
détail du *Triomphe
de la Mort*, 1562,
huile sur panneau,
117 x 162 cm,
Musée du Prado,
Madrid.





ill. 491. *Dormition de la Vierge*, c. 1000, Constantinople, plaque d'un triptyque puis d'une reliure, bas-relief en ivoire de style byzantin, 12,1 x 11 x 0,6 cm, Musée National du Moyen Âge (Cl. 394).

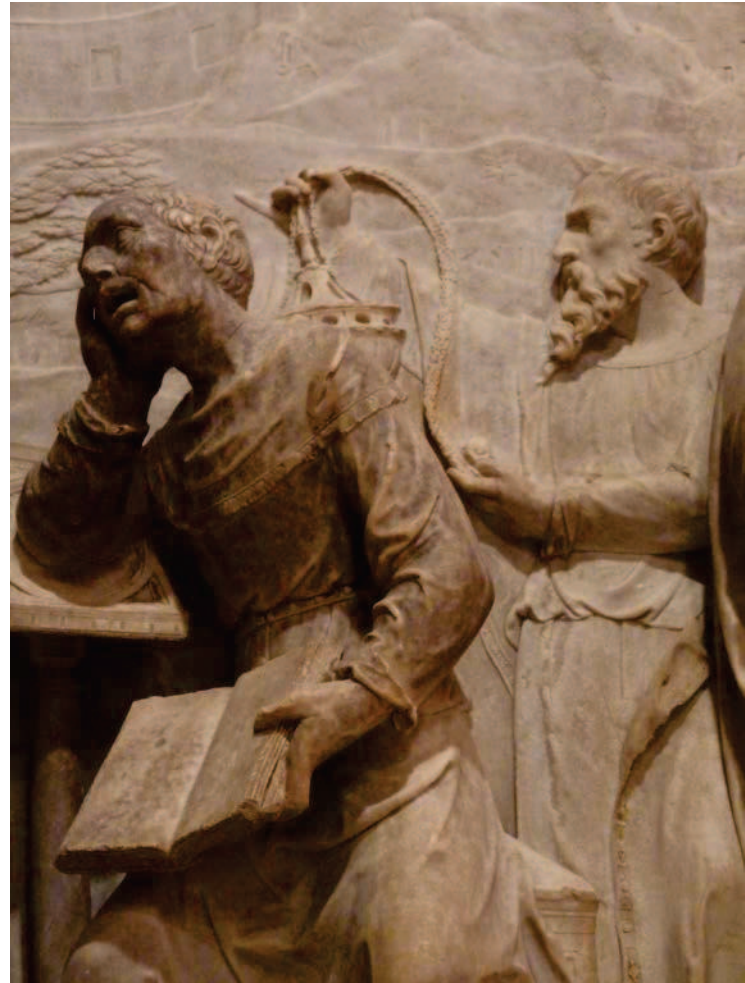


ill. 492. Jean Fouquet, *La Mort de la Vierge*, c. 1455, enluminure du *Livre d'Heures* d'Étienne Chevalier : *Les Heures de la Vierge*, Ms 71 folio 10r, Chantilly, Musée de Condé.



ill. 493a. Détail : Élévation de Marie.

ill. 493. *La Dormition de la Vierge*, 1520, albâtre, 110 x 228 x 23 cm, retable provenant de l'ancienne église parisienne Saint-Jacques-de-la-Boucherie, Musée du Louvre, Paris.



ill. 493b. Détail : Lamentation et rite de l'absoute.



ill. 493c. Détail :
Marie sur son lit de mort.



ill. 494. Arnolfo di Cambio et atelier *Madonna della Natività*, c. 1300-1305, marbre, 60 x 125 cm, sculpture autrefois sur la lunette du portail gauche de la cathédrale Santa Maria del Fiore à Florence, Museo dell'Opera del Duomo, Florence.

ill. 495b. Fragment de la *Dormitio Virginis* de Santa Maria del Fiore, Museo dell'Opera del Duomo, Florence



ill. 495a. Arnolfo di Cambio et atelier, *Dormitio Virginis*, c. 1300-1305, marbre, 60 x 77 cm, sculpture autrefois sur la lunette du portail droit de Santa Maria del Fiore à Florence, conservée au Bode-Museum, Berlin.

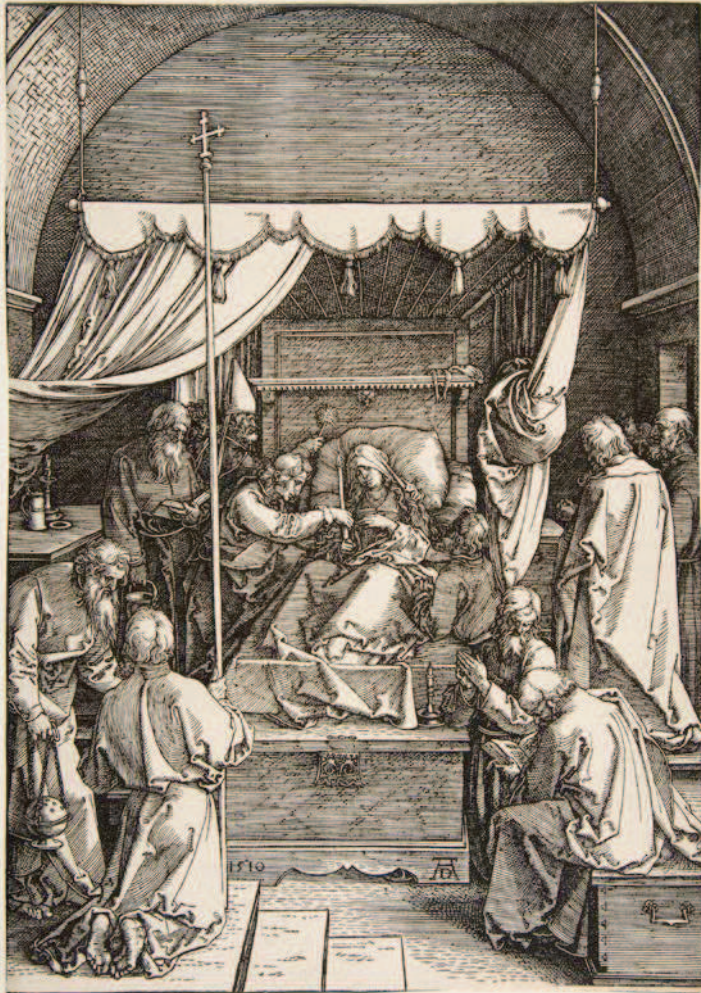


ill. 496a & b. Tilman Riemenschneider, *Retable de Marie*, 1505-1508, bois de tilleul, 920 x 368 cm, Herrgottskirche, Creglingen.



ill. 496b. Détail, pinacle du *Retable de Marie*, *Le Couronnement de la Vierge*.

ill. 496a. *L'Assomption de la Vierge*, détail du *Retable de Marie*, panneau central.



ill. 497. Albrecht Dürer,
La Mort de la Vierge, 1510,
gravure sur bois tirée de la
série de *La Vie de la Vierge*,
29,4 x 20,8 cm, Metropolitan
Museum of Art, New York.

ill. 498. Albrecht Dürer,
*L'Assomption et le Couronne-
ment de la Vierge*, 1510, gra-
vure sur bois, 28,6 x 20,7 cm,
The Metropolitan Museum of
Art, New York.



MORT ET ASSOMPTION DE LA VIERGE

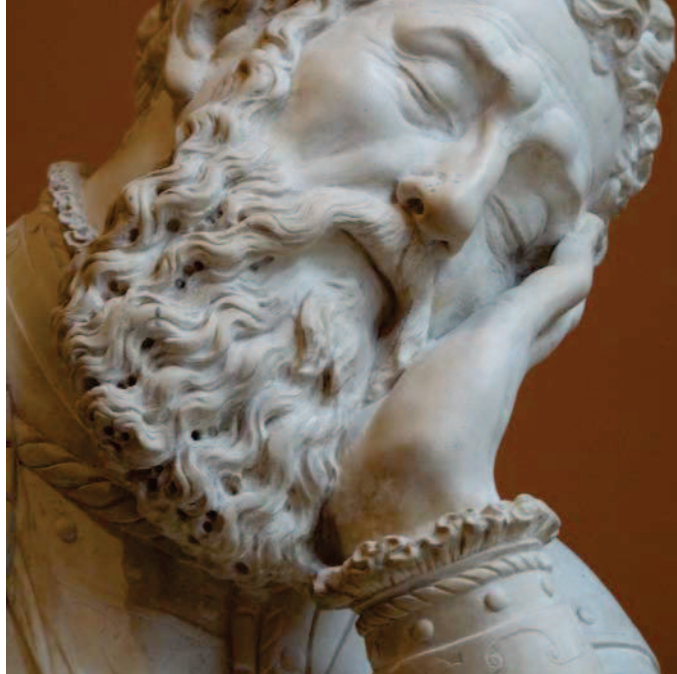


ill. 499. Titien, *L'Assomption de la Vierge*, 1516-1518, huile sur toile, 690 x 360 cm, Basilique Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venise.



ill. 500. Caravage, *La Mort de la Vierge*, 1601-1606, huile sur toile, 369 x 245 cm, Musée du Louvre, Paris

ill. 501b. Détail, visage de Charles de Maigny et pose mélancolique.



ill. 501a. Pierre Bontemps, *Charles de Maigny*, capitaine des gardes de la porte du roi (mort en 1556), 2^e moitié du XVI^e siècle, pierre, 145 x 70 x 42,2 cm, Musée du Louvre, Paris.



ill. 501c. Détail, main crispée sur la garde de l'épée.



ill. 502. Pierre Bontemps, *Tombeau de Jean III d'Humières* (mort en 1550), 2^e moitié du XVI^e s., abâtre, 145 x 70 x 42,2 cm, Musée du Louvre, Paris.



ill. 503. Bas-relief du tombeau de François II, comte de la Rochefoucauld (mort en 1533) et Anne de Polignac, sa femme (morte en 1554), fragment provenant de leur tombeau à Onzain (Loir-et-Cher), milieu du XVI^e s., marbre, 52 x 136 x 7 cm, Musée du Louvre, Paris

ill. 504a : Détail : buste et profil.



ill. 504. Jean Goujon, *André Blondel de Rocquencourt* (mort en 1558), bronze, plaque provenant du tombeau commandé le 13 janvier 1560 par la veuve de Blondel de Rocquencourt, contrôleur général des Finances, pour le couvent des Filles Repenties à Paris, conservé au Musée du Louvre, Paris.



b.



c.

ill. 504b & c. Détails de la plaque funéraire : bouquet de pavots et pieds croisés.



ill. 505a. Gian Francesco Rustici (?), *Tombeau d'Albert-Pie de Savoie, comte de Carpi*, (mort en 1531), 2^e tiers du XVI^e s., bronze, 56 x 167 x 65 cm, monument funéraire élevé dans l'église des Cordeliers à Paris, Musée du Louvre, Paris.



ill. 505b. Détail du visage d'Albert-Pie de Savoie.



ill. 506. Pierre Bontemps, *Tombeau de Guillaume du Bellay, Seigneur de Langey*, 1546, pierre et marbre, Cathédrale saint Julien, Le Mans.



ill. 507a. Germain Pilon, *Tombeau Valentine Balbiani* (1518-1572), c. 1575, marbre, 83 x 191 x 49 cm, autrefois dans la chapelle de Birague de l'église Sainte-Catherine-du-Val-des-écoliers à Paris, Musée du Louvre, Paris.



ill. 507b. Germain Pilon, *Valentine Balbiani morte dite «Annothomie gisante de marbre»* partie du Tombeau de la chapelle de Birague, Musée du Louvre, Paris.



ill. 507c. Germain Pilon, *Génie funéraire* décorant le Tombeau de Valentine Balbiani, Musée du Louvre, Paris.



ill. 508a. Le Primatice, Germain Pilon, Maître Ponce, Frémyn Roussel et Lorenzo Naldini, *Tombeau de Catherine de Médicis et Henri II*, 1559-1573, Basilique Saint-Denis.



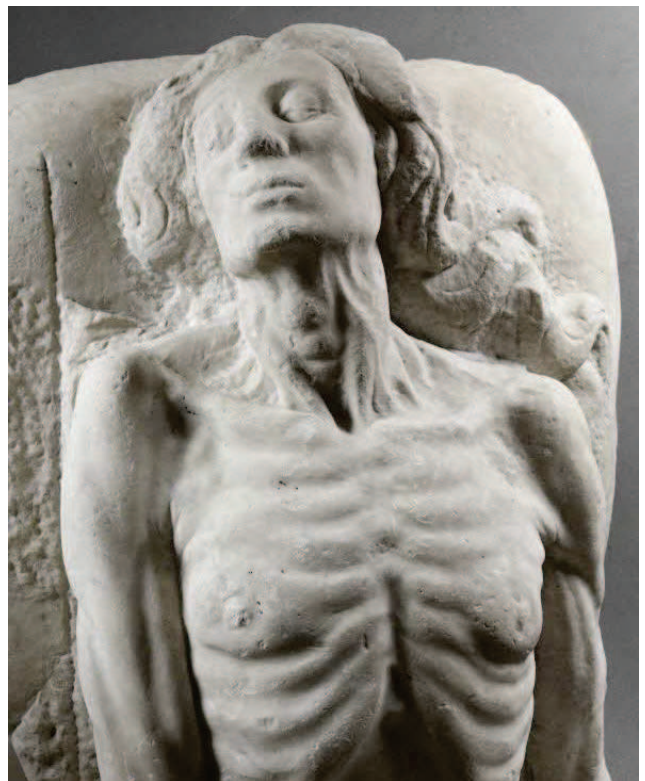
ill. 508b. Germain Pilon, *Gisants de Catherine de Médicis et Henri II*, sculptés entre 1561 et 1573.



ill. 509.
Effigies de
Catherine
de Médicis
et Henri II,
Basilique
Saint-Denis.



ill. 508c. Détail. Germain Pilon, *Gisant de Catherine de Médicis en Vénus endormie*, Basilique Saint-Denis.



ill. 510. Détail. Girolamo della Robbia, ébauche en marbre du *Transi de Catherine de Médicis* pour le tombeau de Saint-Denis, c. 1565, 29 x 94 x 66 cm, Musée du Louvre, Paris..



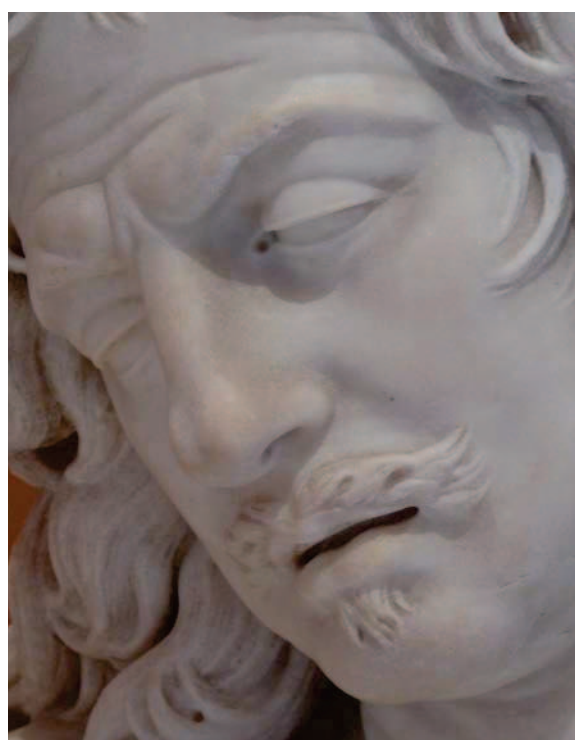
ill. 511a-b. Tombeau de Guillaume I^{er} d'Orange-Nassau, dit le Taciturne, I^{ère} moitié du XVII^e s.,
Nieuwe Kerke, Delft.



ill. 511c. Gisant de Guillaume le Taciturne, détail du Tombeau de Delft.



ill. 512a. François Anguier, Monument funéraire de Jacques de Souvré, grand prieur de l'ordre de Malte en France, mort en 1670, marbre de la
2^e moitié du XVII^e s., 106 x 197 x 55 cm, Musée du Louvre, Paris.

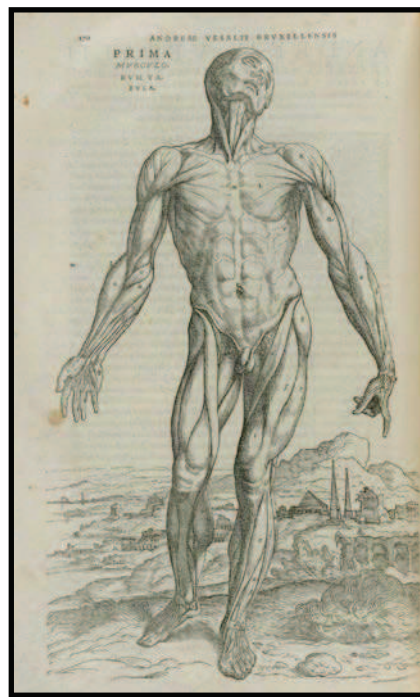


ill. 512b. Détail du monument de Jacques de Souvré, visage.

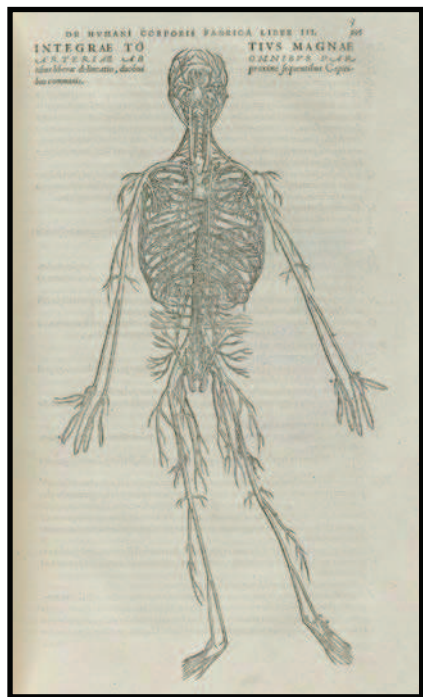
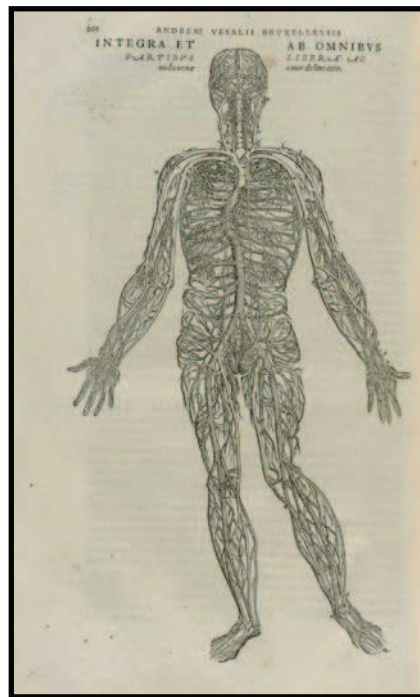
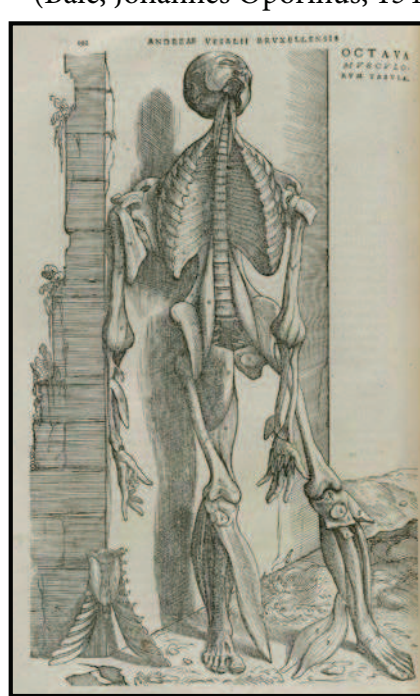


ill. 513. Anonyme (français?), *Memento mori*, c. 1580, xylographie, 27,2 x 38, 4 cm, British Museum, Londres.

«Mort au milieu de tout plaisir mondain,
Sus bouleronde, semble tres-fort dormir:
Mais son reveil est mobile & soudain,
Dont faut-il estre tousiours prest de mourir.»

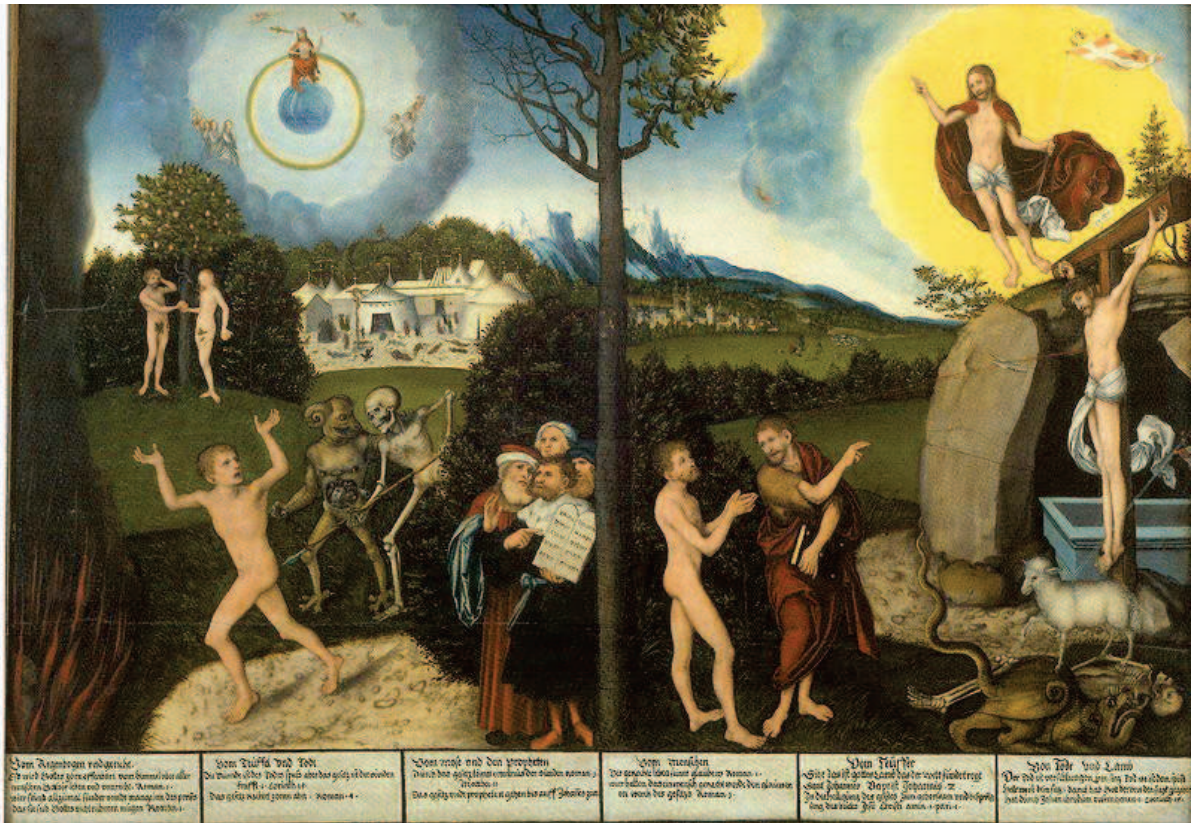


ill. 514. Jan Stephan Van Kalker *et alii*, gravures anatomiques du *De corporis humani fabrica* de Vésale, (Bâle, Johannes Oporinus, 1543)



SKELETOS

LOI & GRÂCE, MORT & RÉSURRECTION



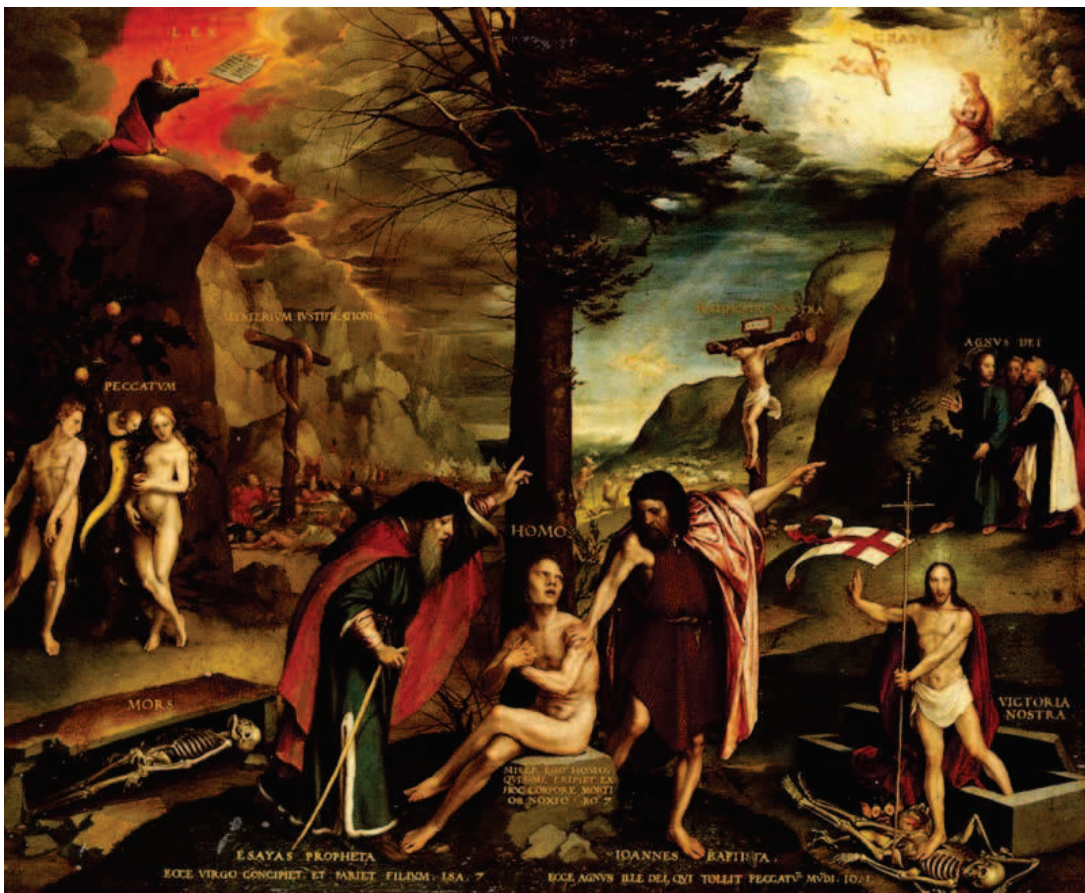
ill. 515. Lucas Cranach l'Ancien, *La Loi et la Grâce*, 1529, « version de Gotha », peinture sur panneau, 82,2 x 118 cm, Musée du Château de Friedenstein, Gotha.



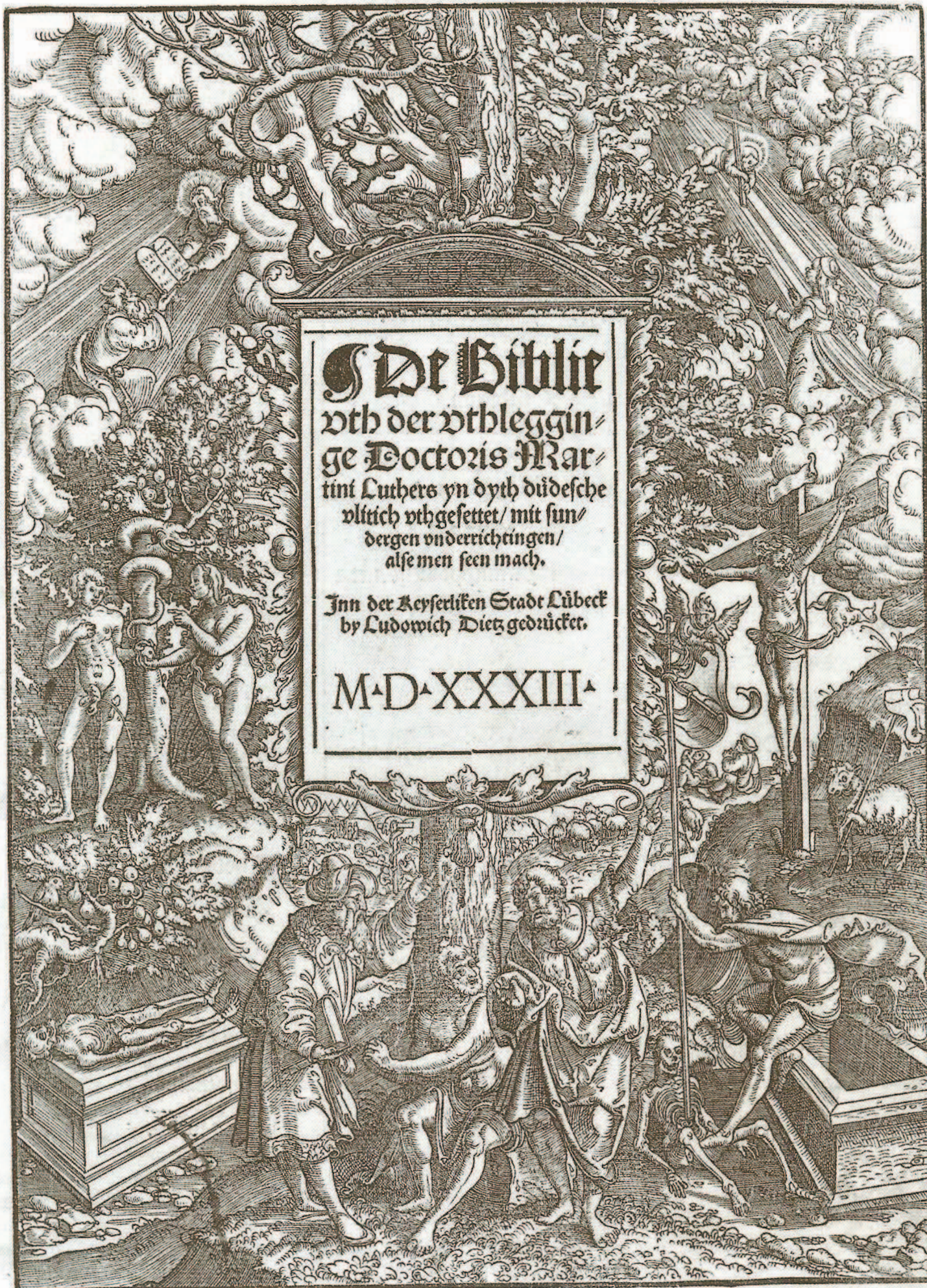
ill. 516. Lucas Cranach l'Ancien (atelier), *L'Ancien et le Nouveau Testaments ou allégorie de La Loi et de la Grâce*, c. 1528-1532, gravure sur bois, 23, 3 x 32,4 cm, British Museum, Londres.



ill. 517. Lucas Cranach L'Ancien, *La Loi et la Grâce*, 1529, « version de Prague », tempera sur bois de tilleul, 72 x 88,5 cm, Národní Galerie v Praze (Musée national de Prague).



ill. 518. Hans Holbein le Jeune, *Allégorie de l'Ancien et du Nouveau Testament ou L'Ancienne et la Nouvelle Loi*, c. 1535, huile sur panneau, 49 x 60 cm, National Gallery of Scotland, Edimbourg.

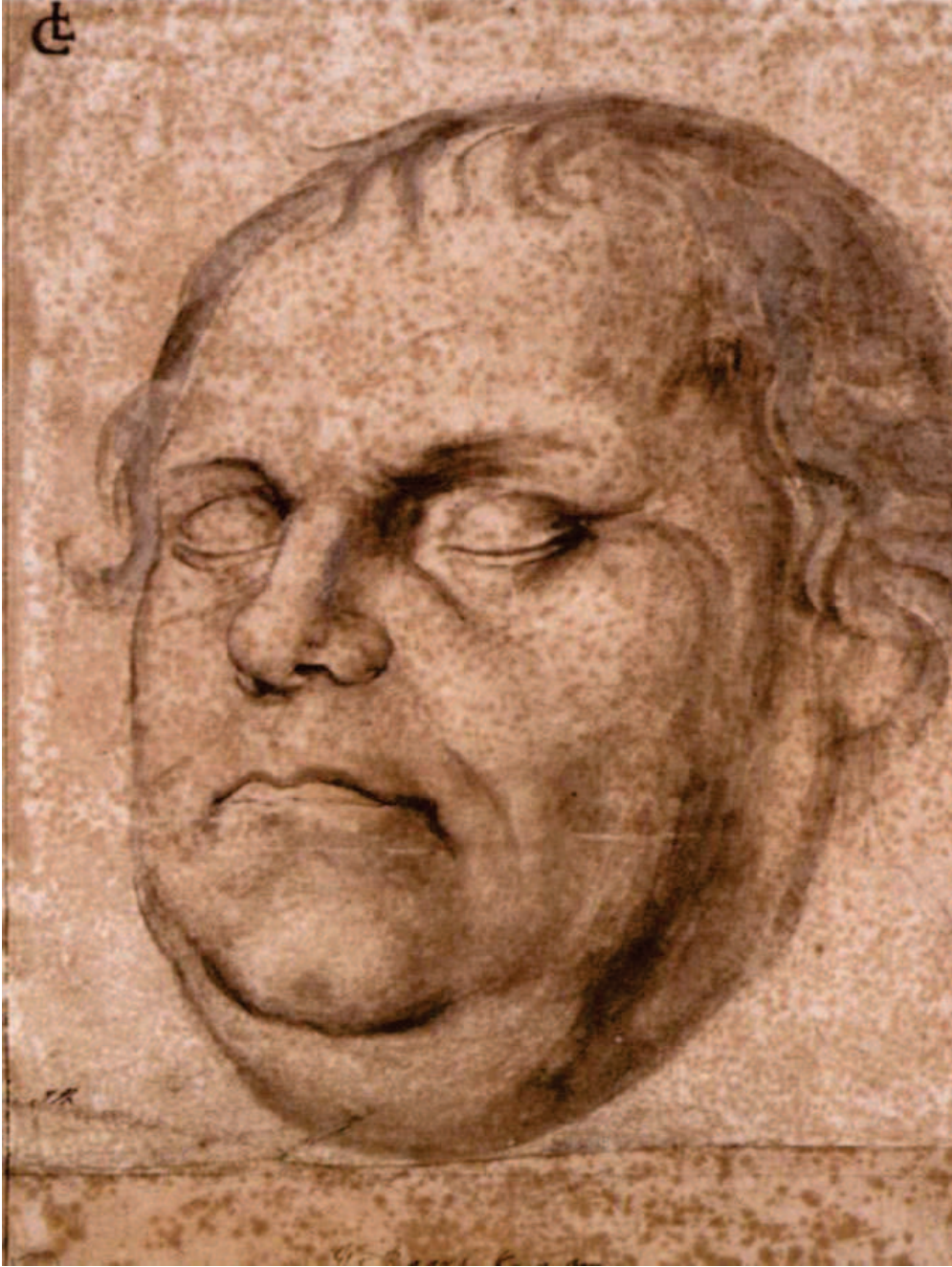


ill. 519. Erhard Altorfer, Frontispice de la « Bible de Luther » de Lübeck, gravure sur bois, 1533-1534.



ill. 520. Lucas Cranach Le Jeune, *La Vraie et la Fausse Église*, 1546-1547, gravure sur cuivre polychrome, 58 x 35 cm, Berlin, Archiv für Kunst und Geschichte.

DERNIER PORTRAIT : LUTHER ENDORMI



ill. 521. Lucas Furtenagel, *Portrait esquissé de Martin Luther défunt*, 1546, dessin à l'encre, Staatlich Museum zu Berlin, Kupferstichkabinett.



ill. 522. Lucas Cranach le Jeune et son atelier, *Portrait de Martin Luther sur son lit de mort*, (Wittenberg) 1546, huile et tempera, 33,5 x 25,3 cm, Niedersächsisches Landesmuseum, Hanovre.



ill. 523. Henri Cartier-Bresson, *Marseille*, 1932, tirage gélatino-argentique, 8,1 x 12,1 cm.



ill. 524. Henri Cartier-Bresson, *Mexique*, 1934, Fondation Henri Cartier-Bresson.



ill. 525. Robert Frank, *Public Park, Cleveland, Ohio*, 1955-56, tirage gélatino-argentique, 22,5 x 33,8 cm, Art Institute Chicago.



ill. 526. Henri Cartier-Bresson, *La Villette, Paris*, 1929.



ill. 527. Robert Frank, *4 Juillet, Coney Island*, 1958, (série *Les Américains*), photographie, épreuve gélatino-argentique, 26 x 35,6 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.



ill. 528. Henry Moore, Scène d'abris, bancs et dormeurs, 1941, aquarelle, gouache, encre et craie sur papier, 48,3 x 43,2 cm, Tate, Londres



ill. 529. Henry Moore, Dormeurs rose et vert, 1941, crayon, encre, gouache et cire sur papier, 38,1 x 55,9 cm, Tate, Londres.



ill. 530. Henry Moore, Tube Shelter Perspective, 1941, graphite, encre, cire et aquarelle sur papier, 48,3 x 43,8 cm, Tate, Londres



ill. 531. Henry Moore, Abris de métro gris, 1940, aquarelle, gouache, encre et craie sur papier, 27,9 x 38,1 cm, Tate, Londres



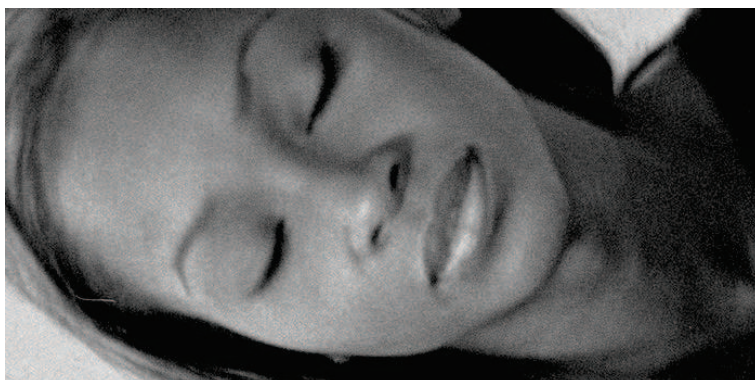
ill. 532. Henry Moore, Réfugiés dans le métro, 1941, graphite, encre, aquarelle et crayon sur papier, 38,0 x 56,8 cm, Tate, Londres



ill. 533. Brancusi, *La Muse endormie*, 1910, bronze poli, 16 x 25 x 18 cm, don de la baronne Renée Irana Frachon (1963), Centre Pompidou, Paris.



ill. 534. Man Ray, *Noire et blanche*, 1926, photographie, épreuve gélatino-argentique, 15,8 x 23,3 cm, Collection privée.



ill. 535. Sam Samore, *Allégories de la Beauté*, 160 #, c. 1990, gelatin silver print, 121,6 x 210,8 cm.



ill. 536. Warhol, *Sleep*, 1964, film de 321 minutes, capture d'écran : visage de John Giorno.



ill. 537. Bill Viola, *The Threshold*, 1992, installation (captures d'écrans), collection de l'artiste.



détail



ill. 538. Ron Mueck, *Mask II*, 2001-2002, matériaux divers, 77,2 x 118,1 x 86,1 cm, San Francisco Museum of Modern Art.



ill. 539. Giuseppe Sanmartino,
Le Christ voilé (détail), 1753, marbre,
musée de la chapelle Sansevero, Naples.



ill. 540. Claude Monet,
Camille sur son lit de mort, 1870,
huile sur toile, 90 x 68 cm,
Musée d'Orsay, Paris.



ill. 541. Felix Gonzalez-
Torres, *Untitled*, 1991,
panneau publicitaire,
photographie de l'installation à New-York.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

- | | |
|--|---|
| <p>1. Jérôme Bosch,
<i>Les Sept Péchés capitaux et les Quatre Dernières Étapes humaines</i>, c. 1500,
huile sur panneau, 120 x 150 cm,
Madrid, Musée du Prado.</p> <p>1a. panneau entier
1b. détail : « Accidia »</p> <p>2. Pieter Brueghel L'Ancien,
Détail du <i>Pays de Cocagne</i>, 1567,
peinture sur bois, 52 x 78 cm,
Munich, Alte Pinakothek.</p> <p>3. Andrea del Sarto,
<i>La Charité</i>, 1518,
bois transposé sur toile en 1750, 185 x 137 cm,
Paris, Musée du Louvre.</p> <p>4. Andrea del Castagno,
Détail de la <i>Dernière Cène</i>, c. 1447 (ill. 179) :
Le repos de saint Jean.</p> <p>5. Giorgione & Titien,
Détail de <i>Vénus endormie</i>, c. 1510 (ill. 324).</p> <p>6. Jean Goujon,
<i>Tombeau d'André Blondel de Rocquencourt</i>
(contrôleur général des Finances, 1558 †),
2^e moitié du XVI^e s.,
bronze, 59 x 173 x 6 cm,
plaque provenant du tombeau commandé
le 13 janvier 1560 par la veuve de Blondel de
Rocquencourt pour le couvent des Filles
Repenties à Paris.
Paris, Musée du Louvre.</p> | <p>12. Jean de Cambrai (attribution discutée),
Détail d'un <i>Pleurant</i>, c. 1450-1453,
38,7 x 14 x 11 cm (taille d'ensemble), élément
du tombeau de Jean de France, duc de Berry,
Bourges, Musée du Berry.</p> <p>13. Anonyme,
Détail de <i>Dacia Cesi</i>, I^{er} s.,
clé d'un arc triomphal,
haut relief en marbre blanc,
hauteur d'ensemble : 120 cm,
Rome, Musei Capitolini.</p> <p>14. Albrecht Dürer,
Détail de <i>Melencholia I</i> (ill. 40) :
geste mélancolique.</p> <p>15. Raphaël,
Détail de <i>L'École d'Athènes</i>,
figure d'Héraclite, 1509-1510,
fresque de la Chambre de la Signature,
Rome, Musei Vaticani.</p> <p>16. Giorgione,
Détail du <i>Double portrait</i>, 1502,
huile sur toile, 80 x 75 cm,
Rome, Palazzo Venezia.</p> <p>17. Michel-Ange,
Détail de <i>La Nuit</i> (ill. 300) :
bras gauche accoudé sur le genou droit,
soutenant la tête d'un geste mélancolique.</p> <p>18. Johann Heinrich Füssli,
<i>Le Cauchemar</i>, 1781,
huile sur toile, 101,6 x 127,7 cm,
Detroit, Detroit Institute of Arts.</p> |
|--|---|

PLANCHES COMPARATIVES : POLYSÉMIE GESTUELLE

- | | |
|---|---|
| <p>6 bis. Jean Goujon,
Détail du <i>Tombeau d'André Blondel de Rocquencourt</i> (ill. 6),
Paris, Musée du Louvre.</p> <p>7. Giovanni Maria Pomedelli,
Détail de <i>l'Allégorie de la Quiétude</i>, c. 1510,
Londres, British Museum.</p> <p>8. Jacques de Bie,
Détail de la gravure de la <i>Paresse</i>, 1643,
C. Ripa, <i>Iconologie</i>, Paris, M. Guillemot, 1644.</p> <p>9. Jacques de Bie,
Détail de la gravure de la <i>Luxure</i>, 1643,
C. Ripa, <i>Iconologie</i>, Paris, M. Guillemot, 1644.</p> <p>10. José de Ribera,
Détail du <i>Songe de Jacob</i>, 1639,
huile sur toile, 179 x 233 cm (format entier),
Madrid, Musée national du Prado.</p> <p>11. Cristofano Robetta,
Détail d'<i>Adam et Eve avec les enfants Caïn et Abel</i> (ill. 30).</p> | <p>19. Albrecht Dürer,
Détail du <i>Songe du Docteur</i>, c. 1497-98,
gravure sur cuivre (ill. 37).</p> <p>20. Vittore Carpaccio,
Détail du <i>Rêve de sainte Ursule</i>, 1495,
tempera sur toile, 274 x 267 cm,
Cycle de Sainte Ursule,
Venise, Gallerie dell'Accademia.</p> <p>21. Anonyme,
<i>Lazare dans le sein d'Abraham</i>, détail,
Abbaye Saint-Pierre de Moissac, XII^e siècle,
relief latéral à droite du tympan,
mur intérieur ouest,
Moissac, Abbaye Saint-Pierre.</p> <p>22. Giovanni Maria Pomedelli,
<i>Allégorie de la Quiétude</i>, 1510,
gravure, 30,48 x 28,32 cm,
Londres, British Museum.</p> |
|---|---|

TABLE DES ILLUSTRATIONS

23. Jacques de Bie,
illustrations de Cesare Ripa, *Iconologie ou Explication nouvelle de plusieurs images, emblèmes, et autres figures hyéroglyphiques des vertus, des vices, des arts, des sciences, des causes naturelles, des humeurs différentes, & des passions humaines : oeuvre augmentée d'une seconde partie, tirée des recherches & figures de Cesare Ripa, moralisées par I. Baudoin, gravées par Jacques de Bie*, fac-similé de l'édition parisienne de Mathieu Guillemot, 1644 (Dijon, Faton, 1999) :
- 23a. *Paresse (Accidia)*,
C. Ripa, *op. cit.*, Partie II, p. 162.
- 23b. *Luxure (Libidine)*
C. Ripa, *op. cit.*, Partie II, p. 168
- 23c. *Nonchalance (Negligenza)*
C. Ripa, *op. cit.*, Partie I, p. 121.
24. Anonyme,
illustration de l' *Excès de nourriture et de boisson*, tirée de :
Cesare Ripa, *Der Kunst-Göttin Minerva Liebreiche Entdeckung/ Wie die Virtuosi alle Tugenden und Laster/ und was die vier Elementa begreifen/ sambt allen Künsten/ und Wissenschaften der Welt Kunst-mässig und Hieroglyphisch vorstellen sollen/ damit die bißherige ignorante Fehler verhütet/ und die Zeichen- und Mahlerey-Künste in höhern Aufnahm mögen gebrach werden*.
Augsburg, Göbels Erben, 1704, p. 257,
Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek.
25. Lelio Orsi,
Allégorie du sommeil, c. 1575-1580,
dessin sur papier, 26,3 x 40,8 cm,
Londres, British Museum.
26. Gérard de Saint-Jean,
Saint Jean-Baptiste au désert, c. 1485-1490,
huile sur bois, 42 x 28 cm,
Berlin, Gemäldegalerie.
27. Matthias Grünewald,
Retable d'Issenheim, 1512-1516,
tempera et huile sur bois,
Colmar, Musée Unterlinden.
- 27a. Détail : figure de Jean-Baptiste,
panneau central du polyptyque
ouvert, inscription : *Illum oportet crescere, me autem minui*
[il faut qu'il croisse et que je diminue]
- 27b. Vue d'ensemble du *Retable d'Issenheim*, polyptyque ouvert,
Volets, *Saint Sébastien & Saint Antoine* : 255 x 100 cm (avec cadre)
Panneau central, *Crucifixion* : 292 x 167 cm (avec cadre)
Prédelle, *Mise au tombeau* : 84 x 366 cm (avec cadre).
28. Anonyme,
Bravoure ; Prouesse et Paresse ; David et Goliath ; Labour.
Laurent du Bois, *Somme le Roi*, 1415,
miniature à pleine page, parchemin,
c. 25 × 17 cm, KBR Ms 11041, fol. 88 v.,
Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique.
29. Anonyme,
Paresse et Oisiveté,
xylographie illustrant le chapitre XCVII de la *Nef des Fous* de Sebastian Brandt,
Johann Bergmann von Olpe, Bâle, 1494.
30. Cristofano Robetta,
Adam et Eve avec leurs enfants Caïn et Abel, c. 1500,
gravure, 16,9 x 13,7 cm,
Chicago, The Art Institute of Chicago.
31. Johann Blaubirer,
Les quatre tempéraments, illustration du *Teutsch Kalender* d'Augsburg, 1481,
xylographie, première édition,
Localisation inconnue.
- 31a. Tempérament mélancolique, fol. 49v.
- 31b. Tempérament phlegmatique, fol. 50v.
- 31c. Tempérament sanguin, fol. 51r.
- 31d. Tempérament cholérique, fol. 52r.
32. Philippe Galle,
La Punition du Fainéant, suite de quatre estampes, seconde moitié du XVI^e siècle,
taille-douce, burin, 20,6 x 24,5 cm chacune,
Lyon, Bibliothèque municipale :
- 32a. *Le paresseux dort au champ et à la maison*,
- 32b. *Le paresseux mendie auprès de ceux qui ont travaillé*,
33. Pieter Brueghel L'Ancien,
Le Bâilleur, c. 1527,
bois ovale recoupé (rond à l'origine),
huile sur bois, 12,5 x 9 cm,
Bruxelles, Oldmasters Museum,
Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.
34. Pieter Brueghel L'Ancien,
Tête de Lansquenet, c. 1563,
huile sur bois, 16 cm de diamètre,
Montpellier, Musée Fabre.
35. Hieronymus Wierix, d'après Philippe Galle,
Acedia, c. 1600,
gravure, 18,6 x 13,6 cm,
Amsterdam, Rijksmuseum,
Rijksprentenkabinet.
36. Pieter Brueghel L'Ancien,
Desidia [Paresse] 1557,
plume et encre brun gris, 21,4 x 29,6 cm
Vienne, Albertina, Graphische Sammlung.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

37. Albrecht Dürer,
Le Songe du docteur ou *La Tentation du paresseux*, c. 1497-98,
gravure sur cuivre, 18,8 x 11,9 cm,
Strasbourg, Cabinet des estampes et dessins.
38. Agostino Veneziano, d'après Baccio Bandinelli,
Diogène, 1515,
gravure, 7,7 x 11,9 cm,
British Museum, Londres.
39. Lorenzo Lotto,
Apollon endormi avec les Muses et la Renommée, c. 1549,
huile sur toile, 44,5 x 74 cm,
Musée des Beaux-Arts de Budapest.
40. Albrecht Dürer,
Melencholia I, 1514,
gravure sur cuivre, 23,9 x 16,8 cm,
Francfort-sur-le-Main, Städel Museum.
41. Pierre Paul Rubens,
Les Quatre Philosophes, 1611,
huile sur toile, 164 x 139 cm,
Florence, Palazzo Pitti, Galleria Palatina.
- 41a. Vue d'ensemble.
41b. Détail du chien.
42. Vittore Carpaccio,
La Vision de saint Augustin, 1502,
tempera sur toile, 141 x 210 cm,
Venise, Scuola di San Giorgio degli Schiavoni.
43. Jan Van Eyck,
Les Époux Arnolfini, 1434,
huile sur bois, 82,2 x 60 cm,
Londres, The National Gallery.
- 43a. Vue d'ensemble
43b. Détail : le chien, symbole de fidélité.
44. Anonyme (France),
Chiens, fragment de gisant, XV^e s.,
sculpture, 25 x 48 cm,
Paris, Musée de Cluny.
45. Albrecht Dürer,
Chien à l'écharpe, esquisse pour les
Hieroglyphica d'Horapollon, c.1514,
encre brune et plume, 21,3 x 9 cm (feuille),
Berlin, Kupferstichkabinett.
46. Cima da Conegliano,
Le sommeil d'Endymion, 1505-1510,
huile sur toile, diamètre de 24,5 cm,
Parme, Galleria Nazionale.
47. Annibale Carracci,
Diane et Endymion, 1597-1608,
fresque, voûte de la Galerie Farnèse,
Rome, Palazzo Farnese.
48. Annibale Carracci,
Détail du *Jugement de Pâris*, 1597-1608,
fresque, voûte de la Galerie Farnèse,
Rome, Palazzo Farnese.
49. Agostino Carracci,
Détail d'*Aurore et Céphale*, 1597-1600,
fresque, voûte de la Galerie Farnèse,
Rome, Palazzo Farnese.
50. Véronèse,
Vénus et Adonis, 1580,
huile sur toile, 212 x 191 cm,
Madrid, Museo Nacional del Prado.
51. Albrecht Dürer,
Détail de *Saint-Jérôme dans son étude*, 1514 :
petit chien ou renardeau ? (ill. 57)
52. Anonyme (Reims),
Est leo regalis omnium animalium,
miniature du *Physiologus Bernensis*, c. 830,
d'après une oeuvre alexandrine,
parchemin, 25,5 x 18 cm (format de la page)
Codex 318, fol. 7 r,
Berne, Burgerbibliothek.
53. André Alciat,
« Vaincre les plus cruels » / « Etiam ferocissimos domari »,
Les Emblèmes mis en rime française par Jean Lefèvre, Paris, Wechsel, 1540, p 18-19,
Munich, Bayerische Staatsbibliothek.
54. Cesare Ripa,
Emblema : « Valore »,
Iconologia, divisa in tre libri, Ne i quali si esprimono varie Imagini di Virtù, Vitij, Affetti, Passioni humane, Arti, Discipline, Humori, Elementi, Corpi Celesti, Provincie d'Italia, Fiumi, & altre materie infinite utili ad ogni stato di Persone.
In Venetia, presso Cristoforo Tomasini, 1645,
p. 635,
Barcelone, Biblioteca de Catalunya.
55. Anonyme,
Anapeson [ΑΝΑΠΕΣΟΝ], XIV^e s.,
fresque du Catholicon,
Monastère Saint-Jean-Le-Précurseur,
près de Serrès (Grèce).
56. Filippo Lippi et atelier,
Retable de la Santa Trinità de Pistoia,
1455-60, tempera et huile sur bois,
Londres, The National Gallery.
- 56a. *Saint Jérôme et le Lion*,
panneau de la prédelle, 26,5 x 40 cm.
- 56b. *Mammas jeté aux lions*,
panneau de prédelle, 27 x 39,5 cm.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

57. Albrecht Dürer,
Saint Jérôme dans son étude, 1514,
gravure sur cuivre, 24,7 x 18,8 cm,
Dresde, Kupferstich-Kabinett.
58. Albrecht Altdorfer,
Pénitence de saint Jérôme, 1507,
peinture sur bois de tilleul, 24 x 21 cm,
partie d'un diptyque (avec saint François),
Berlin, Staatliche Museen.
59. Jean-Léon Gérôme,
Saint Jérôme, 1874,
huile sur toile, 69 x 93 cm,
Francfort-sur-le-Main, Städel Museum.
60. Pierre de Beauvais
« Aigle », « Nycticorax » & « Sirène »,
Bestiaire, XIII^e s.,
Manuscrit de l' Arsenal, haut du feuillet 202v,
Fac-similé NF 334,
Paris, École Nationale des Chartes.
61. Michel-Ange,
Détail de *La Nuit* (ill. 300) :
chouette à l'abri sous l'arche de la jambe.
62. Battista Dossi,
Allégorie de la Nuit, 1543-1544,
huile sur toile, 82 x 149,5 cm,
Dresde, Staatliche Kunstsammlungen,
Gemäldegalerie Alte Meister.
63. Jan Sadeler, d'après Dirck Barendz (dessin),
Allégorie de la Nuit, 1582,
gravure sur cuivre, 18,3 x 28,2 cm,
Rennes, musée des Beaux-Arts.
64. André Alciat,
« *Prudens, magis quam locax* »
Emblemes de nouveau Translatez en François
[par Barthélémy Aneau] vers pour vers iouxte
les Latins..., imprimé à Lyon (par Macé
Bonhomme) avec la marque de Guillaume
Rouillé, 1549, p. 41.
Lyon, Bibliothèque de la Part-Dieu.
65. Albrecht Dürer,
Détail de *Melancholia I* (ill. 40) :
animal fantastique (chauve-souris, nycticorax,
dragon?) portant l'étendard de la mélancolie.
66. Francisco de Goya,
Rêve I. Langage universel. L'auteur rêvant,
1797,
plume et encre noire, 24,8 x 17,2 cm,
Madrid, Museo Nacional del Prado.
67. Francisco de Goya,
*Le sommeil de la raison engendre des
monstres*, gravure XLIII, tirée de la série des
Caprices, 1799,
eau-forte et aquarelle, 21,3 x 15,1 cm,
Madrid, Museo Nacional del Prado.
68. Anonyme,
enluminure de *La Création du Monde*,
Bible moralisée parisienne, c. 1233,
Ms Bodley 270b, fol. 5v,
Oxford, Bodleian Library.
- 68a. Page de *La Création du Monde*,
68b. Détail : *Repos du Septième Jour*.
69. Anonyme,
Septième Jour de la Création, fin du XII^e s.,
mosaïque,
Monreale (Sicile), Santa Maria Nuova.
70. Anonyme,
enluminure du *Repos du Septième Jour*,
détail de *La Création du Monde*,
Bible moralisée parisienne, déb. XIV^e s.,
parcemin, 33,5 x 24,5 cm,
Ms 4-5 (Genèse & Psautier),
Chantilly, Bibliothèque du Château.
71. Anonyme,
La Trinité ou Repos du Septième Jour,
Détail d'initiale historée (« I ») figurant la
Création du Monde,
Bible de Robert de Bello, 1240-1253,
(provenance : Canterbury?),
Ms Burney 257, fol. 5v,
Londres, British Library.
72. Anonyme,
enluminure de *La Création du Monde*,
Bible Moralisée de Bruges, 1455-1460,
Add. 15248, fol. 139r,
Londres, British Library.
- 72a. Page de la *Création du Monde*.
72b. Détail : *Repos du Septième Jour*.
73. Michel-Ange,
Les Ancêtres du Christ,
fresque des cintres et lunettes,
Chapelle Sixtine, 1508-1512,
Rome, Musei Vaticani.
- 73a. Lunette d'Ezechias, Manasses, Amon.
73b. Lunette d'Ezechias, détails.
73c. Lunette de Iacob et Ioseph,
avec la figure de Marie.
73d. Lunette de Roboam et Abias.
73e. Cintre au-dessus de Iosias, détail.
74. Giotto,
La Nativité, c. 1310,
fresque du transept nord,
Assise, Basilica inferiore di San Francesco.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

75. Taddeo Gaddi,
Nativité & adoration des berges, c. 1330,
probablement panneau de prédelle,
détrempe et or sur peuplier, 25 x 48 cm,
Dijon, Musée des Beaux Arts.
76. Lorenzo Monaco,
La Nativité, c. 1390,
tempera sur bois, 26 x 61 cm,
Londres, Courtauld Institute Galleries.
77. Gentile da Fabriano,
Nativité, prédelle de la *Pala Strozzi*, 1423,
or et détrempe sur bois, 25 x 61 cm,
Florence, Offices.
78. Sandro Botticelli,
Nativité, c. 1476,
fresque, 200 x 300 cm,
Florence, Basilica Santa Maria Novella.
79. Andrea Mantegna,
L'Adoration des bergers, c. 1455-1456,
bois transposé sur toile, 40 x 55,6 cm
New York, The Metropolitan Museum of Art.
80. Giorgione,
L'Adoration des bergers, 1505-1510,
huile sur bois, 111 x 91 cm,
Washington, National Gallery of Art.
81. Caravage,
Le Repos pendant la Fuite en Égypte, c. 1566-
1567,
huile sur toile, 134,5 x 166,5 cm,
Rome, Galleria Doria-Pamphilj.
82. Lucas van Leyden,
Le Repos pendant la Fuite en Égypte, c. 1506,
gravure, 16,1 x 14 cm,
Amsterdam, Rijksmuseum.
83. Andrea Mantegna,
Détail de *La Prière au Jardin des Oliviers*, 1457-
1459 (ill. 110) :
Judas menant la troupe des soldats.
84. Andrea Mantegna,
Détail de *L'Agonie au Jardin des Oliviers*,
c. 1458-60 (ill. 109) :
Judas menant la troupe des soldats.
85. Sandro Botticelli
Dessins pour *La Divine Comédie*, 1488-1492,
pointe d'argent et encre sur parchemin,
Codex Ham. 201,
Berlin, Kupferstichkabinett der Staatlichen
Museen :
- 85a. *Corniche de l'acédie (ou de la paresse)*,
Purgatorio, Canto XVIII.
- 85b. Base de la montagne du Purgatoire,
début de l'ascension et derniers
pénitents / Virgile, Dante et Belacqua,
Purgatorio, Canto IV.
86. Jean Bondol, dit « Hennequin de Bruges »,
peintre officiel de la cour, pour le dessin
(carton) & atelier de Robert Poisson, lissier
parisien, pour le tissage,
« Le Sommeil des Justes »,
Tapiserie de l'Apocalypse, fin du XIV^es.,
IV^e pièce, scène 52 (51), 159 x 250 cm,
Angers, Château du Roi René.
87. Jacques de Voragine,
« Les Sept Dormants d'Éphèse »,
La Légende dorée, traduction française de Jehan
de Vignay, XIV^e siècle,
enluminure de l'édition parisienne imprimée
par Richard de Montbaston.
88. Anonyme,
Le Sommeil des Mages, XII^e siècle,
chapiteau sculpté,
Autun, cathédrale Saint-Lazare.
89. Anonyme,
Détail de l'*Histoire de saint Nicolas*, vitraux de la
Chapelle de Saint Nicolas, c. 1370-1375,
Sées, Cathédrale Saint-Gervais-Saint-Protais.
- 89a. Détail : l'aubergiste s'apprête à tuer les
trois voyageurs.
- 89b. Détail : la femme l'accompagne, une
bougie à la main.
90. Taddeo Zuccaro,
Saint Paul ressuscite Eutyque, milieu du XVI^es.,
crayon & encre sur papier gris,
33,7 x 46,1 cm (format entier)
New York, The Metropolitan Museum of Art.
91. Michel-Ange,
Détail de la *Bacchanale d'enfants*, c. 1533,
craie rouge, 27,1 x 38,5 cm (format entier)
Angleterre, Royal Collection.
92. Stefano Maderno,
Le Martyre de Sainte Cécile, 1600,
marbre, longueur : 130 cm,
Rome, Basilica di Santa Cecilia in Trastevere.
93. Giuseppe Sanmartino,
Le Christ voilé, 1753,
marbre, 180 x 80 x 50 cm,
Naples, Museo Cappella Sansevero.
94. Jan Van Eyck,
Saint François recevant les stigmates, c. 1430,
huile sur toile marouflée sur bois, 12,7 x
14,6 cm, Philadelphie, Museum of Art.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

95. Albrecht Dürer,
Saint François recevant les stigmates, c. 1503-1504, gravure sur bois, 21 x 14,4 cm,
Lyon, Bibliothèque municipale.
96. Ibn Butlân,
Tacuinum Sanitatis, c. 1254-1266,
Manuscrit de Vienne,
Codex Vindobonensis, series nova 2644
- 96a. *Sommeil*, f. 100r.
96b. *Veille*, f. 101v.
96c. *Discussion / Histoire racontée*, f. 100v.
96d. *Parler en dormant*, f. 101r.
97. Anonyme,
Tristan de Léonois (roman du XIII^es.),
enluminure représentant Tristan malade,
manuscrit copié en France vers 1470,
Français 112, f. 139.
Paris, Bibliothèque Nationale de France.
98. Jehan Henry (chanoine de Notre-Dame), *Livre de vie active de l'Hôtel Dieu de Paris*,
enluminure représentant les Augustines de l'Hôtel-Dieu, c. 1482,
Français 00058,
Paris, Archives de l'Assistance Publique.
99. Le Pontormo (Jacopo Carrucci),
Épisode de la vie hospitalière, 1514,
fresque, 91 x 150 cm,
Florence, Galleria dell'Accademia.
100. Piero della Francesca,
La Conversation Sacrée, 1492,
huile sur bois, 248 x 150 cm,
Milan, Pinacothèque de Brera.
101. Giovanni Bellini,
La Madone du pré, 1505,
huile & tempera sur toile, 67,3 x 86,4 cm,
Londres, The National Gallery.
102. Albrecht Dürer,
Panneau central du *Triptyque de Dresde, La Vierge à l'Enfant endormi [entre saint Antoine et saint Sébastien]*, c. 1496,
huile sur toile, 105,5 x 96,5 cm,
Dresde, Gemäldegalerie Alte Meister.
103. Albrecht Dürer,
La Vierge et l'Enfant avec sainte Anne, c. 1519,
huile sur bois, 60 x 49,8 cm,
New York, The Metropolitan Museum of Art.
104. Andrea Mantegna,
Vierge à l'enfant endormi, c. 1465-1470,
tempera sur toile, 43 x 32 cm,
Berlin, Gemäldegalerie.
105. Andrea Mantegna,
Madonna Poldi Pezzoli, c. 1490-1500,
tempera sur toile, 43 x 35 cm,
Milan, Musée Poldo Pezzoli.
106. Il Bergognone (Ambrogio Da Fossano),
Madonne au voile, 1500,
huile sur panneau, 60 x 40 cm,
Milan, Pinacoteca di Brera.
107. Il Garofalo (Benvenuto Tisi),
Le Sommeil de l'Enfant Jésus, c. 1550,
huile sur toile, 53 x 40 cm,
Paris, Musée du Louvre.
108. Piero della Francesca,
Détail de *La Mort d'Adam*, scène de *La Légende de la Vraie Croix*, 1452-1458,
fresque, 390 x 747 cm,
Arezzo, Basilica San Francesco.
109. Andrea Mantegna,
L'Agonie au Jardin des Oliviers, c. 1458-60,
tempera sur bois, 62,9 x 80 cm,
Londres, The National Gallery.
110. Andrea Mantegna,
Le Christ au Jardin des Oliviers, 1457-59,
prédelle du Retable de San Zeno,
peinture sur bois, 71,1 x 93,7 cm,
Tours, Musée des Beaux-Arts.
111. Giovanni Bellini,
Le Christ au Jardin des Oliviers, c. 1465,
tempera sur bois, 81,3 x 127 cm,
Londres, The National Gallery.
112. Pieter Coecke Van Aelst,
La Prière au Jardin des Oliviers, 1527-1530,
huile sur bois,
Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage.
113. Sandro Botticelli,
La Nativité mystique, 1501-1505,
tempera sur toile, 108,5 x 75 cm,
Londres, The National Gallery.
114. Le Corrège (Antonio Allegri),
La Nativité, c. 1512,
huile sur bois, 77 x 99 cm,
Milan, Pinacoteca di Brera.
115. Georges de la Tour,
Apparition de l'ange à saint Joseph ou Le songe de saint Joseph, c. 1640,
huile sur toile, 93 x 81 cm,
Nantes, Musée des Beaux-Arts.
116. « Melencolicus », détail de l'illustration du
Teutsch Kalender d'Augsburg, 1481 (ill. 31a).

TABLE DES ILLUSTRATIONS

117. Hans Baldung Grien,
Les Âges de la femme et la Mort, 1541-1544,
huile sur panneau, 151 x 61 cm,
Madrid, Museo Nacional del Prado.
118. Maître de la Madonne,
Roue des dix âges, enluminure du Psautier de
Robert de Lisle, c. 1310,
environ 20 x 20 cm (format de la miniature),
Arundel 83 II, fol. 126v,
Londres, British Library.
119. William de Brailes,
La Roue de la Vie, XIII^es.,
enluminure de psautier, Ms 330, fol. 4,
Cambridge, Fitzwilliam Museum.
120. Anonyme,
« La roue de la vie »,
Losbuch allemand, Augsburg, 1461,
Ms. Germ. 312, f^o 98 r^o
Munich, Bayerische Staatsbibliothek.
121. Anonyme,
Les Âges de la vie, première moitié du XIX^es.,
Marseille, Musée des civilisations de l'Europe et
de la Méditerranée.
122. Cornelis Anthonisz,
Les Âges de l'homme ou *Les stades de la vie*,
c. 1550,
gravure sur bois, 49,6 x 35,9 cm,
Amsterdam, Rijksmuseum.
123. Giovanni Bellini,
L'ivresse de Noé, c. 1515,
huile sur toile, 103 x 157 cm,
Besançon, Musée des Beaux-Arts.
124. Michel-Ange,
L'ivresse de Noé, scène de la Genèse, voûte de la
Chapelle Sixtine, 1508-1512,
fresque, 170 x 260 cm,
Rome, Musei Vaticani.
125. Orazio Gentileschi,
Loth et ses filles, c. 1621,
huile sur toile, 120 x 168,5 cm,
Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.
126. Orazio Gentileschi,
Loth et ses filles, c. 1622,
huile sur toile, 59 x 74 cm,
Los Angeles, J. Paul Getty Museum.
127. Anonyme,
Carte du Pays de Cocagne,
gravure italienne du XVII^e siècle,
Localisation inconnue.
128. Anonyme,
*Discription del paese di Chucagna dove chi
manco lavora piv gvadagna*, c. 1606,
eau forte, 40,1 x 53,5 cm.
129. Pieter Brueghel L'Ancien,
La Moisson, 1565,
huile sur bois, 119 x 162 cm,
New York, The Metropolitan Museum of Art.
130. Pieter Brueghel L'Ancien,
Le Pays de Cocagne, 1567,
huile sur bois, 52 x 78 cm,
Munich, Alte Pinakothek.
131. Ambroise Holbein,
Utopiae Insulae Tabula, 1518,
gravure sur bois, 18 x 12 cm,
Thomas Morus, *De optimo rei publicae statu
sive Utopia*, Bâle, Froben, 1518,
P 519.4^o Helmst,
Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek.
132. Stradanus (Jan van der Straet),
America, c. 1587-1589,
plume, encre brune lavis, rehauts de blanc,
craie, incision, 19 x 26,9 cm,
New York, The Metropolitan Museum of Art.
133. Jérôme Bosch,
Panneau central du *Jardin des délices*, c. 1490-
1505, huile sur bois, 220 x 195 cm,
Madrid, Museo Nacional del Prado.
- 133a. Détail : dormeur courbé sur un fruit
merveilleux.
- 133b. Détail : homme à tête de prune
couché dans l'herbe.
- 133c. Détail : homme à la chouette.
- 133d. Détail : couple dans une membrane
transparente et sphérique.
- 133e. Détail : dormeur assis.
134. Raphaël,
*Étendard de la Trinité avec saint Sébastien et
saint Roch*, c. 1499-1504,
huile sur toile, 166 x 94 cm,
Città di Castello, Pinacoteca comunale.
- 134a. *Étendard de la Trinité*, avers.
- 134b. *Création d'Eve*, revers.
135. Lorenzo Maitani,
La Création d'Ève, c. 1310-1330,
bas-relief de la façade,
Orvieto, Cattedrale di Santa Maria Assunta.
136. Lorenzo Ghiberti,
Détail de la *Création d'Ève*, panneau de la Porte
du Paradis (Baptistère), 1425-1452,
bronze doré, 79 x 79 cm,
Florence, Museo dell'Opera del Duomo.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

137. Michel-Ange,
La Création d'Eve, voûte de la Chapelle Sixtine,
scène de la Genèse, 1508-1512,
fresque, 170 x 260 cm,
Rome, Musei Vaticani.
138. Véronèse (Paolo Caliari),
La Création d'Eve, 1570-80,
huile sur toile, 81 x 103 cm,
Chicago, Art Institute.
139. Anonyme,
La Dernière Cène, VI^e siècle,
mosaïque,
Ravenne, Basilica di Sant'Apollinare Novo.
140. Maître italo-byzantin,
La Dernière Cène, c. 1100, fresque
Capoue, Abbazia di Sant'Angelo In Formis.
141. Nicolas Poussin,
Dernière Cène ou L'Eucharistie, c. 1637-1640,
huile sur toile, 95,5 x 121 cm,
Grantham (Lincolnshire, Royaume-Uni),
Belvoir Castle, The Rutland Trust.
142. Nicolas Poussin,
Le sacrement de la sainte Eucharistie, 1647,
huile sur toile, 151 x 212 cm,
Edimbourg, National Gallery of Scotland.
143. Anonyme,
La Dernière Cène, XII^e - XIII^e siècle,
frise romane de la façade,
Beaucaire, Église Notre-Dame-des-Pommiers :
- 143a. Fragment de la frise représentant la
Dernière Cène.
- 143b. Détail : saint Jean accoudé sur la
table, contre le sein du Christ.
144. Jacques Du Brœucq,
Dernière Cène, 1541-1545,
haut-relief, élément de l'ancien jubé,
Mons (Belgique), Collégiale Sainte Waudru.
145. Jacopo Bassano,
La Dernière Cène, 1546,
huile sur toile, 168 x 270 cm,
Rome, Galleria Borghese.
146. Anonyme,
La Dernière Cène, c. 1175,
mosaïque du transept,
Monreale (Sicile), Cattedrale di Santa-Maria-
Nuova.
147. Anonyme,
La Dernière Cène, XII^e siècle,
fresque,
Nohant-Vic, Église Saint-Martin de Vic.
148. Anonyme,
La Dernière Cène, XIII^e siècle,
fresque,
Venise, Basilica di San Marco.
149. Anonyme,
La Dernière Cène, début du XIII^e siècle,
vitrail de la Passion,
Chartres, Cathédrale Notre-Dame.
150. Anonyme,
La Dernière Cène & La Transfiguration, c. 1165,
Bible de Floreffe, MS Add. 17738, f. 4r.,
enluminure mosane, 48,3 x 33,7 cm,
Londres, British Museum :
- 150a. *La Dernière Cène*, bas du folio 4r.
- 150b. *La Transfiguration*, haut du folio 4r.
151. Anonyme,
Dernière Cène et Lavement de pieds, c. 1220,
Évangélaire de Spire, « Codex Bruchsal 1 »,
f. 28r, miniature pleine page,
Karlsruhe, Badische Landesbibliothek.
152. Giotto di Bondone,
La Dernière Cène, c. 1303-1306,
fresque, 200 x 185 cm,
Padoue, Cappella degli Scrovegni.
153. Giotto di Bondone,
La Dernière Cène, c. 1306,
peinture sur bois, 42,5 x 43 cm,
Munich, Alte Pinakothek.
154. Duccio di Buoninsegna,
Dernière Cène, revers du panneau central de la
Maestà, 1308-1311,
scène de la *Passion*,
tempera sur panneau, 50 x 53 cm,
Sienne, Museo dell'Opera del Duomo.
155. Maître Heinrich de Constance,
Ensemble Christ-Saint Jean, c. 1320,
sculpture en bois de noyer polychrome et doré,
141 x 73 x 48 cm,
Anvers, Mayer van den Bergh Museum.
156. Anonyme,
La Dernière Cène, c. 1340,
vitrail de la *Passion du Christ*,
Strasbourg, Cathédrale Notre-Dame.
157. Anonyme,
La Dernière Cène, c. 1410,
panneau de bois, 80 x 61 cm,
icône de l'École de Moscou, provenance :
Cathédrale de l'Annonciation (Kremlin),
Moscou, Galerie Trétiakov.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

158. Jaume Huguet,
La Dernière Cène, c. 1470,
peinture sur bois, 172 x 164 cm,
Barcelone, Museu Nacional d'Art de Catalunya.
159. Domenico Ghirlandaio,
La Dernière Cène, 1480,
fresque, 440 × 880 cm,
Florence, Cenacolo di Ognissanti.
160. Il Franciabigio,
Détail de *La Dernière Cène*, 1514,
fresque du réfectoire, 220 × 180 cm,
Florence, Monastero San Giovanni della Calza.
161. Bernardino Luini,
La Dernière Cène, 1529,
fragment de fresque,
Lugano, Santa Maria degli Angeli.
162. Lucas Cranach l'Ancien et atelier,
La Dernière Cène,
panneau central du *Reformations Altar*,
(avec Luther parmi les apôtres), 1547,
huile sur bois,
Wittenberg, Stadtkirche St. Marien.
163. Pieter Pourbus,
La Dernière Cène, 1562,
huile sur toile, 149 x 230 cm,
Bruges, Église Notre-Dame, Vrouwekerk.
164. Anonyme,
La Dernière Cène, c. 1300-1315,
vitrail de la Passion,
Chartres, Église Saint-Pierre.
165. Taddeo Gaddi,
La Dernière Cène, c. 1360,
sous *L'Arbre de vie* et les *Quatre scènes de miracle*, fresque,
Florence, Basilica di Santa Croce.
166. Anonyme,
La Dernière Cène, c. 1277-1316,
bas-relief, tympan du portail central,
Strasbourg, Cathédrale Notre-Dame.
167. Agnolo Gaddi,
La Dernière Cène, c. 1395,
tempera sur bois, 61 x 41,5 cm,
Altenbourg, Musée Lindenau.
168. Jaume Serra,
La Dernière Cène, 1370-1400,
Palerme, Museo Nazionale.
169. Anonyme,
La Dernière Cène, 1435-1439,
relief d'une des trois clefs de voûte du porche,
Paris, Église Saint-Germain l'Auxerrois.
170. Anonyme, entourage de Martin Schongauer,
La Dernière Cène, panneau du *Retable des Dominicains de Colmar*, c. 1480,
huile sur bois,
Colmar, Musée d'Unterlinden.
171. Tillmann Riemenschneider,
La Dernière Cène,
scène du *Retable Heiligblut*, 1501-1502,
peinture sur bois de tilleul,
Rothenburg, Église Saint-Jacques.
172. Jörg Ratgeb,
La Dernière Cène, 1519,
panneau intérieur du *Retable de Herrenberg*,
tempera et huile sur bois,
Stuttgart, Staatsgalerie.
173. Albrecht Dürer,
La Dernière Cène, 1523,
xylogravure, 21,2 x 29,7 cm,
Lyon, Bibliothèque municipale.
174. Pieter Pourbus,
La Dernière Cène, 1548,
huile sur panneau de chêne, 46,5 x 63 cm,
Bruges, Groningue Museum.
175. Albrecht Dürer,
La Dernière Cène,
planche IX de la *Grande Passion*, c. 1497-1510,
xylographie, 29,8 x 22,2 cm,
New York, The Metropolitan Museum of Art.
176. Albrecht Dürer,
La Dernière Cène,
planche de la *Petite Passion*, 1508-1509,
xylographie, 12,6 x 9,7 cm,
Londres, British Museum.
177. Marcantonio Raimondi, d'après Dürer
La Dernière Cène, 1510-1515,
gravure, 12,5 x 10,1 cm,
Londres, British Museum.
178. Jean Penicaud,
La Dernière Cène, c. 1530,
plaque d'émail sur cuivre, 29,7 x 24,9 cm,
Washington DC, Widener Collection National
Gallery of Art.
179. Andrea del Castagno,
La Dernière Cène, c. 1447,
fresque, 453 x 975 cm (ensemble),
Florence, Cenacolo de Sant'Apollonia.
- 179a. Vue d'ensemble.
179b. Détail : le repos de saint Jean.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

180. Anonyme,
La Dernière Cène,
page du *Speculum Humanae Salvationis*, 1450,
enluminure, 10,2 x 10,5 cm,
The Hague, MMW, 10 C 23, fol. 19 v°,
La Haye, Meermanno Koninklijke Bibliotheek.
181. Anonyme,
La Dernière Cène, 1525,
bas-relief provenant de l'ancien jubé,
Clamecy, Collegiale Saint-Martin.
182. Domenico Ghirlandaio,
La Dernière Cène, c. 1480,
fresque, 400 x 800 cm,
Florence, Cenacolo di San Marco.
183. Pietro Perugino,
La Dernière Cène, 1493-1496,
fresque, 440 x 800 cm,
Florence, Cenacolo di Fuligno.
184. Léonard de Vinci,
Études pour la Dernière Cène, dessins
d'architecture et de géométrie, c. 1490,
esquisse, plume et encre, 26 x 21 cm (feuille)
RL 1254r, Windsor, Royal Library.
185. Léonard de Vinci,
Étude pour la Dernière Cène, c. 1490-1492,
dessin à la sanguine,
Venise, Gallerie dell'Accademia.
186. Léonard de Vinci,
La Dernière Cène, 1498,
technique mixte, 460 x 880 cm,
Milan, Cenacolo de Santa Maria delle Grazie.
187. Giovanni Pietro da Biragio, d'après Léonard,
La Cène à l'épaigneul, c. 1500,
gravure au burin, 22,2 x 44,2 cm,
inscription sur la nappe : AMEN DICO VOBIS
QVIA UN[VS] /
VESTRVM ME TRADITVRVS E[ST]
188. Hans Holbein,
La Dernière Cène, 1524-1525,
huile sur bois, 115,5 x 97,3 cm,
Bâle, Kunstmuseum.
189. Cosimo Rosselli,
La Dernière Cène, c. 1482,
fresque, 349 x 570 cm,
mur nord de la Chapelle Sixtine,
Rome, Musei Vaticani.
190. Dieric Bouts,
La Dernière Cène, 1467,
huile sur bois,
Louvain, Sint-Pieterskerk.
191. Marcantonio Raimondi, d'après Raphaël,
La Dernière Cène, 1515-1516,
gravure au burin, 42,7 x 29,5 cm,
Brescia, Musei Civici di Arte e Storia,
Pinacoteca Tosio Martinengo.
192. Andrea del Sarto,
La Dernière Cène, 1511-1527,
fresque, 525 x 871 cm,
Florence, Musée du Cenacolo di San Salvi.
193. Véronèse,
Détail du *Repas chez Levi*, 1573,
huile sur toile, 555 x 1310 cm,
Venise, Galleria dell'Accademia.
194. Tintoret,
La Dernière Cène, 1547,
huile sur toile, 157 x 433 cm,
Venise, San Marcuola.
195. Tintoret,
La Dernière Cène, c. 1550,
huile sur toile, 148,8 x 297,3 cm,
Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas
Artes de San Fernando.
196. Tintoret,
La Dernière Cène, 1559,
huile sur toile, 240 x 335 cm,
Paris, Église Saint François-Xavier.
197. Tintoret,
La Dernière Cène, 1562-1563,
huile sur toile, 285 x 415 cm,
Venise, San Simeone Profeto (« S. Simeone
Grande »).
198. Tintoret,
La Dernière Cène, c. 1566,
huile sur toile, 221 x 413 cm,
Venise, San Trovaso.
199. Tintoret,
Trois Apôtres,
craie noire et rehauts blancs sur papier bleu,
38,5 x 26,2 cm,
Berlin, Kupferstichkabinett.
200. Tintoret,
La Dernière Cène, c. 1570,
huile sur toile, 228 x 535 cm,
Venise, San Polo.
201. Tintoret,
La Dernière Cène, 1579-1580,
huile sur toile, 538 x 487 cm,
Venise, Sala Grande de la Scuola San Rocco.
202. Tintoret,
La Dernière Cène, c. 1580,
huile sur toile, 349 x 530 cm,
Venise, San Stefano.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

203. Tintoret,
La Dernière Cène, 1592-1594,
huile sur toile, 365 x 568 cm,
Venise, San Giorgio Maggiore.
204. Tintoret,
Les Noces de Cana, 1561,
huile sur toile, 435 x 545 cm,
Venise, Santa Maria della Salute.
205. Tintoret,
Le Christ chez Marthe et Marie, c. 1560,
huile sur toile, 200 x 132 cm,
Munich, Alte Pinakothek.
206. Anonyme,
Le Mont des Oliviers, VI^e siècle,
mosaïque,
Ravenne, Sant'Apollinare Nuovo.
207. Anonyme,
L'Agonie au Mont des Oliviers, début du XIII^e s.,
mosaïque,
Venise, Basilique Saint-Marc.
208. Duccio di Buoninsegna,
Prière à Gethsemani et Baiser de Judas,
panneaux de la Maestà, 1308-1311,
tempera sur bois, 51 x 76 cm chacun,
Sienne, Museo dell'Opera del Duomo.
209. Giusto de' Menabuoi,
L'Agonie au Jardin des Oliviers, 1375-1376,
fragment de fresque,
Padoue, Battistero della Cattedrale.
210. Anonyme,
Diptyque en ivoire, XIV^e siècle,
Entrée dans Jérusalem, *Le Lavement de pieds*,
Dernière Cène, *Agonie dans le Jardin des oliviers*,
Baiser de Judas, *Crucifixion*,
New York, The Metropolitan Museum of Art.
- 210a. Vue d'ensemble.
210b. Détail de *L'Agonie dans le Jardin des Oliviers*.
211. Anonyme,
Diptyque en ivoire, XIV^e siècle,
Entrée dans Jérusalem, *Lavement de pieds*,
Prière à Gethsemani, *Crucifixion*,
New York, Metropolitan Museum of Art.
- 211a. Vue d'ensemble
211b. Détail, *Agonie dans le Jardin des oliviers*.
212. Donatello,
Détail de *La Chaire de la Passion*, 1460-1465,
reliefs en bronze,
Florence, San Lorenzo.
- 212a. Détail de *L'Agonie du Christ à Gethsemani*.
212b. Vue latérale, 137 x 280 cm.
213. Luca Penni,
Le Christ au Jardin des Oliviers, XVI^e siècle,
dessin à la plume et lavis,
localisation actuelle inconnue.
214. Hans Multscher,
Le Christ au mont des Oliviers (détail), 1437,
panneau intérieur gauche du *Retable de la Passion* de Wurzach,
huile sur bois, 148 x 140 cm,
Berlin, Gemäldegalerie.
215. Fra Angelico,
Jésus au Jardin des Oliviers,
détail de l'*Armadio degli Argenti*, c. 1450,
tempera sur bois, 38,5 x 37 cm,
Florence, Musée de San Marco.
216. Fra Angelico,
Prière à Gethsemani, c. 1450,
177 x 147 cm, fresque de la cellule XXXIV,
Florence, Museo di San Marco.
217. Nicolo Pizolo,
Le Christ au Jardin des Oliviers, c. 1450,
bas-relief en marbre, région de Padoue,
Berlin, Musée Bode.
218. Giovanni Canevasio,
L'Agonie dans le Jardin des Oliviers,
détail des fresques de la Passion, 1492,
La Brigue, Chapelle Notre-Dame des Fontaines.
219. L'Alunno,
L'Agonie au Jardin des Oliviers, 1492,
partie de la prédelle (prédelle : 39 x 19 cm),
Retable de la chapelle saint Nicolas de Bari,
autrefois dans l'église San Nicolò de Foligno,
Paris, Musée du Louvre.
220. Martin Hoffmann,
Saint Jean endormi, c. 1515,
fragment probable d'un groupe sculpté
représentant le Christ au Mont des Oliviers,
tilleul, traces de polychromie,
Dijon, Musée des Beaux Arts.
221. Lorenzo di Credi (ou école de),
Le Christ au Jardin des oliviers, c. 1500,
huile sur toile, 55 x 41,1 cm,
Chambéry, Musée des Beaux-Arts.
222. Le Pérugin,
Prière dans le Jardin, 1485-1490,
huile sur toile, 166 x 171 cm,
Florence, Galleria degli Uffizi.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

223. Albrecht Dürer,
Le Christ au Jardin des oliviers, c. 1496-97,
scène de la *Grande Passion* (imprimée en 1511),
gravure sur bois, 39,2 x 27,8 cm,
Ottawa, Musée des Beaux-Arts du Canada.
224. Albrecht Dürer,
Agonie dans le Jardin, c. 1508-1509,
gravure sur bois, 12,8 x 9,7 cm.
225. Tintoret,
Le Christ au Jardin des oliviers, 1579-1581,
huile sur toile, 538 x 455 cm,
Venise, Sala Grande de la Scuola di San Rocco.
226. Tintoret (atelier),
Le Christ au Jardin des Oliviers,
autrefois dans la collection von Hirsch, Bâle.
227. Anonyme,
Marforio, premier siècle avant J.-C.,
marbre romain, longueur : 242 cm,
Cour du Palazzo Nuovo,
Rome, Musei Capitolini.
228. Le Caravage,
Le Christ au Mont des Oliviers, c. 1604-1608,
œuvre disparue en 1945,
huile sur toile, 154 x 222 cm,
anciennement à Berlin, Kaiser Friedrich
Museum (actuelle Gemäldegalerie).
229. Fra Angelico,
L'Agonie au Jardin des Oliviers, 1440,
peinture sur bois, 26 x 16 cm,
Forli, Pinacoteca comunale de Forli.
230. Albrecht Dürer,
Le Christ au Jardin des Oliviers, 1508,
11,6 x 7,2 cm, gravure au burin sur papier
vergé,
Ottawa, Musée des Beaux-Arts du Canada.
231. Albrecht Altdorfer,
L'Agonie au Mont des Oliviers, c. 1509-1516,
panneau intérieur du Retable de la Passion du
Christ, huile sur bois, 128,5 x 94 cm,
St Florian bei Linz, Augustiner Chorherrenstift.
232. Giovanni Bellini,
détail de *L'Agonie au Mont des Oliviers*, c. 1465,
tempera sur bois, 81,3 x 127 (format total)
Londres, The National Gallery.
233. Sandro Botticelli,
L'Agonie dans le Jardin des Oliviers, c. 1500,
tempera sur panneau, 53 x 35 cm,
Grenade, Museo de la Capilla Real.
234. Le Garofalo (Benvenuto Tisi da Gorofalo),
L'Agonie dans le Jardin des Oliviers, c. 1520-
1539, 39 x 49 cm,
- huile sur toile marouflée sur bois,
Londres, The National Gallery.
235. Albrecht Dürer,
Le Christ au Mont des Oliviers,
planche tirée de la *Petite Passion*, c. 1510,
gravure sur bois, 12,7 x 9,7 cm,
Londres, British Museum.
236. Jean de Cambrai,
Le sommeil des Apôtres, c. 1400,
relief pour la Sainte-Chapelle,
marbre blanc, 19 x 14 x 6 cm,
Bourges, Musée du Berry.
237. Jean de Cambrai,
Pleurants,
Bourges, Musée du Berry.
238. Le Véronèse (Paolo Caliari),
Agonie dans le Jardin des Oliviers, 1583,
huile sur toile, 108 x 180 cm,
Milan, Pinacoteca di Brera.
239. Albrecht Dürer,
Christ au Jardin des Oliviers, 1515,
dessin à la plume, 33,2 x 24,3 cm,
Paris, Musée du Louvre, Cabinet des dessins.
240. Albrecht Dürer,
Christ au Jardin des oliviers, 1518,
dessin à la plume, 28,5 x 22,1 cm,
Paris, Musée du Louvre, Cabinet des dessins.
241. Albrecht Dürer,
L'Homme de douleurs, frontispice de la *Petite
Passion*, 1510-1511,
12,7 x 9,7 cm, gravure sur bois.
242. Albrecht Durer,
Le Christ au Jardin des Oliviers, 1521,
dessin à la plume, 20,8 x 29,4 cm,
Frankfort-sur-le-Main, Stadelches
Kunstinstitut, Kupferstichkabinett.
243. Albrecht Durer,
Le Christ au Jardin des oliviers, c. 1520,
dessin à la plume, 16,1 x 16,8 cm,
Berlin, Kupferstichkabinett.
244. Albrecht Dürer,
Le Christ au Jardin des Oliviers, 1524,
dessin à la plume, 21,2 x 22,9 cm,
Frankfort-sur-le-Main, Stadelches
Kunstinstitut, Kupferstichkabinett.
245. Albrecht Dürer,
Détails de *Melencolia I*, 1514 (ill. 40) :
sphère et compas.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

246. Anonyme,
Dieu le Père mesurant le Monde, c. 1250,
Bible moralisée, Codex 2554, f. 1r,
Vienne, Österreichische Nationalbibliothek.
247. Guiard des Moulins,
Dieu le Père mesurant le Monde, 1380-1390,
Bible historique de Jean de Berry, enluminure,
manuscrit français, f. 3r,
Paris, Bibliothèque Nationale de France.
248. Guiard des Moulins,
Dieu le Père mesurant le Monde, déb. du XV^e s.,
Bible historique, manuscrit parisien, f. 3v,
Paris, Bibliothèque nationale de France.
249. *Bézoard*, XVI^e s.,
pierre sertie dans un montage d'or filigrané,
provenant des collections de l'archiduc
Ferdinand (1529-1595),
conservé au château d'Ambras en Autriche.
250. *Bézoard*, troisième quart du XVI^e siècle,
pierre organique sertie dans un anneau d'or
porté par trois lions, ornée d'émeraudes et de
volutes d'or,
Vienne, Kunsthistorisches Museum,
Kunstkammer.
251. Jan Vermeyen,
Coupe faite à partir d'un bézoard, c. 1600,
Vienne, Kunsthistorisches Museum,
Kunstkammer.
252. Albrecht Dürer,
Saint Jérôme en pénitence, c. 1496,
gravure, 32 x 22,4 cm,
New York, The Metropolitan Museum of Art.
253. Albrecht Dürer,
Saint Jérôme dans une grotte, c. 1512,
gravure sur bois, 17 x 12,5 cm,
New York, The Metropolitan Museum of Art.
254. Albrecht Dürer,
Saint Jérôme dans sa cellule, 1511,
gravure sur bois, 23,6 x 16 cm,
Washington DC, National Gallery of Art.
255. Albrecht Dürer,
Saint Jérôme près du saule écimé, 1512,
pointe-sèche, 21 x 17,9 cm,
New York, The Metropolitan Museum of Art.
256. Albrecht Dürer,
Dessins, 1493,
plume et encre brune, 27,6 x 20,2 cm,
New York, Metropolitan Museum of Art.
- 256a. Recto : *Autoportrait, étude de main et
cousin.*
- 256b. Verso : *Six coussins.*
257. Albrecht Dürer,
Saint Jérôme dans son étude, 1514,
gravure sur cuivre, 24,6 x 18,9 cm,
New York, Metropolitan Museum of Art.
258. Duccio di Buoninsegna,
Maestà, 1308-1311,
panneaux de la prédelle,
tempera sur bois, dimensions variées,
Londres, The National Gallery.
- 258a. *La Guérison de l'homme né aveugle*,
45,1 x 46,7 cm,
- 258b. *La Transfiguration du Christ*.
48,5 x 51,4 cm,
259. Fra Angelico,
La Transfiguration du Christ, 1440-41,
fresque, 193 x 141 cm,
Florence, Covento di San Marco.
260. Giovanni Bellini,
La Transfiguration du Christ, c. 1455-1460,
tempera sur bois, 143 x 68 cm,
Venise, Museo Correr.
261. Giovanni Bellini,
La Transfiguration du Christ, c. 1487,
huile sur bois, 115 x 151,5 cm,
Naples, Museo Nazionale di Capodimonte.
262. Pietro Perugino,
La Transfiguration, 1497-1500,
fresque, 226 x 229 cm,
Pérouse, Collegio del Cambio.
263. Lorenzo Lotto,
La Transfiguration, c. 1511,
huile sur bois, 300 x 203 cm,
Recanati, Pinacoteca Civica.
264. Raphaël,
La Transfiguration, 1518-1520,
huile sur bois, 405 x 278 cm,
Rome, Pinacothèque du Vatican.
265. Gérard David,
La Transfiguration du Christ, c. 1520,
panneau central, huile sur bois, 174 x 120 cm,
Bruges, Onze-Lieve-Vrouwekerk.
266. Véronèse,
La Transfiguration du Christ, 1555-56,
huile sur toile, 555 x 260 cm,
Montagnana, Cathédrale de Santa Maria.
267. Maître Morata (Aragon),
Retable de la Passion, seconde moitié du XV^e s.,
tempera et feuille d'or sur bois,
142,2 x 306,7 x 7,6 cm,
New York, Metropolitan Museum of Art, The
Cloisters Collection.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

- 267a. Vue d'ensemble
267b. Détail de *L'Arrestation du Christ*.
268. Anonyme,
La Crucifixion et les saintes femmes au tombeau,
c. 870,
ivoire carolingien du nord de la France, 23,8 x
12,3 x 0,6 cm,
New York, The Metropolitan Museum of Art,
The Cloisters Collection.
269. Anonyme,
Trois saintes femmes au saint Sépulcre, oeuvre
milanaise du début du X^e siècle,
ivoire d'éléphant, 19 x 10,8 x 0,8 cm,
New York, The Metropolitan Museum of Art,
The Cloisters Collection.
270. Anonyme,
Les saintes femmes au sépulcre, c. 1140-60,
plaque sculptée à Cologne, ivoire de morse,
21,2 x 19,6 x 3,2 cm,
New York, The Metropolitan Museum of Art.
271. Anonyme,
Anastasis, c. 350,
panneau de sarcophage romain sans couvercle,
Rome, Museo Pio Cristiano.
272. Anonyme,
chapiteau de la *Résurrection*, XII^e siècle,
polychromie du XIII^e s. (restaurée au XIX^e s.),
Issoire, Abbatale Saint Austremonie.
273. Giotto di Bondone,
Noli me tangere, c. 1303-1305,
fresque, 200 x 185 cm,
Padoue, Cappella degli Scrovegni.
274. Guerau Gener et Lluís Borrassà,
La Résurrection du Christ, c 1407- 1411,
panneau du Retable gothique de Santes Creus,
Barcelone, Museu Nacional d'Art de Catalunya.
275. Donatello,
Détail de *La Chaire de la Résurrection*, 1460-
1465,
relief de bronze,
Florence, Basilica San Lorenzo.
276. Canavesio,
La Résurrection, 1492,
fresque, scène de la Vie du Christ,
Saorge, Chapelle Notre-Dame des Fontaines.
277. Meister Francke,
La Résurrection, c. 1424,
panneau intérieur droit du Retable de Saint
Thomas Becket,
tempera sur bois, 99 x 89 cm,
Hambourg, Kunsthalle.
278. Francesco Botticini,
La Résurrection du Christ, c. 1465-70,
tempera sur peuplier, 28,6 x 33,7 cm,
New York, The Frick Collection.
279. Giovanni Bellini,
La Résurrection du Christ, 1475-1479,
huile sur panneau, 128 x 148 cm,
Berlin, Staatliche Museen.
280. Andrea Mantegna,
La Crucifixion, 1457-1459,
partie centrale de la prédelle
du Retable de San Zeno
peinture sur bois, 76 x 96 cm,
Paris, Musée du Louvre.
- 280a. Vue d'ensemble.
280b. Détail : Longin tenant la lance de la
transfixion & soldats jouant aux dés la
tuniqua du Christ.
281. Andrea Mantegna,
La Résurrection, 1457-1459,
Retable de San Zeno, partie centrale de la
prédelle, peinture sur bois, 71,1 x 94 cm,
Tours, Musée des Beaux-Arts.
- 281a : Vue d'ensemble.
281b-d : Détails de la *Crucifixion* :
figures des porte-lances & geste
de bénédiction du Christ.
282. Jean Colombe,
La Résurrection, enluminure des *Très Riches
Heures du duc de Berry*, c. 1485-1486,
tempera sur vélin, 29 x 21 cm,
Ms. 65, f 182v,
Chantilly, Musée Condé.
283. Hans Memling,
Triptyque de la Résurrection du Christ, 1490,
huile sur bois, 61,8 x 81,
panneau central : *La Résurrection*, 61,8 x 44,6
cm, volets : *Le Martyre de saint Sébastien &
L'Ascension du Christ*, 61,8 x 18,5 cm chacun,
Paris, Musée du Louvre.
284. Albrecht Dürer,
La Résurrection, planche de de *La Petite
Passion*, c. 1509,
gravure sur bois, 12,7 x 9,8 cm,
New York, The Metropolitan Museum of Art.
285. Lucas Cranach l'Ancien,
La Résurrection, c 1509,
gravure sur bois, 24,9 x 17 cm,
Londres, British Museum.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

286. Le Pérugin,
La Résurrection du Christ, c. 1497,
huile sur panneau, 68 x 41 cm,
Rouen, Musée des Beaux-Arts.
287. Le Pérugin,
La Résurrection, c. 1499,
Retable de l'église San Francesco al Prato de
Pérouse,
huile sur toile, 233 x 165 cm,
Rome, Pinacoteca Vaticana.
288. Matthias Grünewald,
La Résurrection du Christ, 1512-1516,
panneau du Retable d'Issenheim,
330 x 590 cm (format du retable ouvert),
Colmar, Musée d'Unterlinden.
289. Jörg Ratgeb,
La Résurrection du Christ, 1518-1519,
Retable de Herrenberg, panneau droit,
peinture sur bois, 270 x 147 cm,
Stuttgart, Staatsgalerie.
290. Tintoret,
La Résurrection et trois magistrats, c. 1571,
huile sur toile, 265 x 459 cm,
Venise, Palazzo Ducale, seconde salle de
l'Avogaria.
291. Tintoret,
La Résurrection, 1579-1581,
huile sur toile, 529 x 485 cm,
Venise, Scuola Grande di San Rocco.
292. Conrad Witz,
La Délivrance de saint Pierre, c. 1444,
panneau du Retable de la cathédrale Saint-
Pierre de Genève,
tempera sur bois, 132 x 154 cm,
Genève, Musée d'Art et d'Histoire.
293. Tapisserie de Tournai,
La Délivrance de saint Pierre, 3^e quart du XV^e s.,
272 x 221 cm, autrefois dans la Cathédrale
Saint-Pierre de Beauvais,
Paris, Musée de Cluny.
- 293a. Vue d'ensemble
293b. Détail : saint Pierre guidé par l'ange
293c. Détail : soldats endormis.
294. Luca della Robbia,
Libération de saint Pierre, 1439-41,
bas-relief en marbre, 68,5 cm,
Florence, Museo Nazionale del Bargello.
295. Luca della Robbia,
Crucifixion de saint Pierre, 1439-1441,
bas-relief en marbre, 69 x 78 cm,
Florence, Museo Nazionale del Bargello.
296. Masaccio,
Adam & Ève chassés du Paradis Terrestre, 1424-
1425,
214 x 90 cm, pilier de gauche sur l'arc d'entrée,
2nd registre,
Florence, Santa Maria del Carmine,
Cappella Brancacci.
297. Filippino Lippi,
Visite de saint Paul à saint Pierre en prison,
1482-1485,
fresque, 232 x 89 cm, 1^{er} registre,
pilier droit de l'arc d'entrée, Cappella Brancacci,
Florence, Santa Maria del Carmine.
298. Masolino,
La tentation d'Adam et Ève au Paradis Terrestre,
1424-25,
fresque, pilier droit de l'arc d'entrée de la
chapelle, second registre, 214 x 89 cm,
Florence, Église Santa Maria del Carmine,
Cappella Brancacci
299. Filippino Lippi,
Saint Pierre libéré de prison, 1482-1485,
fresque, 230 x 88 cm, premier registre,
pilier droit de l'arc d'entrée, Cappella Brancacci,
Florence, Santa Maria del Carmine.
300. Raphaël,
Étude pour *La Libération de saint Pierre*, dessin
à la plume, lavis brun, pierre noire, rehauts de
gouache, 15,7 x 41,7 cm,
Florence, Musée des Offices, Cabinet des
Dessins et des Estampes.
301. Raphaël,
Libération de saint Pierre,
Chambre d'Héliodore, 1512-1514,
fresque, 500 x 660 cm,
Rome, Musei Vaticani.
- 301a. Vue d'ensemble
301b. Détail central : La venue de l'ange
pendant le sommeil de Pierre.
301c. Scène latérale : sommeil nocturne et
réveil alarmé des soldats.
301d. Scène latérale : l'ange resplendissant
guide l'apôtre hors de la prison.
302. Michel-Ange,
Le Crépuscule, 1524-31,
Tombeau de Julien de Médicis,
marbre, 155 x 170 cm,
Florence, San Lorenzo, Sagrestia Nuova.
303. Michel-Ange,
Laurent de Médicis, " Il Pensieroso ", 1525-31,
marbre, 175-80 cm,
Florence, San Lorenzo, Sagrestia Nuova.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

304. Michel-Ange,
L'Aurore, 1524-1527,
Tombeau de Laurent de Médicis,
marbre, 155 x 180 cm,
Florence, San Lorenzo, Sagrestia Nuova.
305. Michel-Ange,
La Nuit, 1526-1531,
élément du tombeau de Julien de Médicis,
sculpture en marbre, 155 x 150 cm,
Florence, San Lorenzo, Sagrestia Nuova.
306. Michel-Ange,
Julien de Médicis, c. 1526-1534,
marbre, 168 x 80 cm,
Florence, San Lorenzo, Sagrestia Nuova.
307. Michel-Ange,
Le Jour, 1526-1531,
Tombeau de Laurent de Médicis,
marbre, 160 x 150 cm,
Florence, San Lorenzo, Sagrestia Nuova.
308. Michel-Ange,
Détail de *La Nuit* (ill. 300) : masque de théâtre,
tête de satyre.
309. Rosso Fiorentino, d'après Michel-Ange,
Léda et le cygne, c. 1530-1540,
huile sur toile, 105,4 x 141 cm,
Londres, The National Gallery.
310. Anonyme,
Ariane endormie, II^e s.,
autrefois « Cléopâtre mourante »,
marbre, 161,5 x 195 cm,
copie romaine d'après un original hellénistique
du III^e - II^e s. av. J.-C.
(École de Rhodes ou de Pergame),
sculpture acquise par Jules II en 1512,
Rome, Museo Pio Clementino.
311. Michel-Ange,
Détail de la *Nuit* (ill. 300) : chouette & bouquet
de pavots.
312. Antonio del Pollaiuolo,
La Philosophie, 1484-1493,
détail du monument funèbre pour Sixte IV,
Rome, Basilica maggiore di San Pietro.
313. Michel-Ange,
détail du *Jour* (ill. 307) : bras gauche replié
derrière le dos.
314. Michel-Ange,
Vierge à l'Escalier, c. 1491,
marbre, 55,5 x 40 cm,
Florence, Casa Buonarroti.
315. Michel-Ange,
Pietà Bandini, c. 1550,
marbre, hauteur : 253 cm,
Florence, Museo dell'Opera del Duomo.
316. a & b. Michel-Ange,
Captif, dit " L'Esclave rebelle ", c. 1513-1516,
statue en marbre, hauteur : 209 cm,
Paris, Musée du Louvre.
317. Michel-Ange,
Captif, dit " L'Esclave mourant ", c. 1513-1516,
marbre, hauteur : 229 cm,
Paris, Musée du Louvre.
318. Anonyme (École de Rhodes),
Laocoon et ses fils, premier siècle av. J.-C.,
marbre, hauteur : 242 cm, longueur : 160 cm,
Rome, Musei Vaticani, Museo Pio Clementino.
319. Michel-Ange,
Captif, dit " Jeune Esclave ", c. 1525-1530,
marbre, hauteur : 256 cm,
Florence, Galleria dell'Accademia.
320. Michel-Ange,
Captif, dit " L'Esclave qui se réveille ", c. 1525-
1530, marbre, hauteur : 263 cm,
Florence, Galleria dell'Accademia.
321. Michel-Ange,
Captif, dit " L'Atlante ", c. 1525-1530,
marbre, hauteur : 277 cm,
Florence, Galleria dell'Accademia.
322. Michel-Ange,
Captif, dit " Esclave barbu ", c. 1525-1530,
marbre, hauteur : 263 cm,
Florence, Galleria dell'Accademia.
323. Michel-Ange,
Génie de la victoire, 1532-1534,
marbre, hauteur : 261 cm de hauteur,
Florence, Palazzo Vecchio.
324. Giorgione et Titien,
Vénus endormie, c. 1510,
huile sur toile, 108,5 x 175 cm,
Dresde, Gemäldegalerie Alte Meister.
325. Antonio Allegri, dit Le Corrège,
Vénus et l'Amour découverts par un satyre,
autrefois *Jupiter et Antiope*, c. 1524-1527,
huile sur toile, 188 x 125 cm,
Paris, Musée du Louvre.
326. Le Corrège,
Vénus avec Mercure et l'Amour ou *L'Education
de l'Amour*, c. 1525,
huile sur toile, 155,6 x 91,4 cm,
Londres, National Gallery.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

327. Jean Goujon,
gravure du temple octogonale : satyre
découvrant une nymphe,
Francesco Colonna, *Le Songe de Poliphile*, Paris,
J. Keruer, 1546
Livre I, chapitre 7 : « Poliphile racompte la
beaulte de la region ov il estoit... »
gravure sur bois, 1546,
Paris, Bibliothèque Nationale de France.
328. Ambrogio Lorenzetti,
La Charité de saint Nicolas de Bari, c. 1330-40,
30 x 20 cm, fragment du panneau latéral gauche
d'un triptyque dont le volet de droite pourrait
être *La Charité de saint Martin* (New Haven,
Yale University Art Museum),
Paris, Musée du Louvre.
329. Giovanni Francesco da Rimini,
La charité de saint Nicolas de Bari, XV^e siècle,
24 x 53,5 cm, peinture sur bois de peuplier,
élément de prédelle,
Paris, Musée du Louvre.
330. Carlo Portelli da Loro (attribué à),
La Charité de saint Nicolas de Bari, XVI^e siècle,
huile sur bois, 75 x 112 cm,
Londres, National Gallery.
331. Anonyme,
Cimon et Iphigénie, début du XV^e siècle,
miniature *Decamerone*, französische
Übersetzung des Laurent de Premierfait,
Manuscrit Cod. Pal. Lat. 1989, 150v.,
Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana.
332. Atelier de Sandro Botticelli
(Bartolomeo di Giovanni ?)
détail de *La Calomnie d'Apelle*, c. 1495,
huile sur toile, Galerie des Offices, Florence.
333. Bonifacio de' Pitati (dit Bonifacio Veronese) ou
école de,
Cimon et Iphigénie, c. 1510-1550,
huile sur toile, détail d'un ensemble comprenant
la *Fuite de Clelia du camp de Porsema*, un
Épisode mythologique et le *Départ d'Enée de
Carthage*, collection vénitienne privée.
334. Jacob Matham,
Cimon et Iphigénie, c. 1599-1603,
gravure, 19,5 x 23 cm,
Londres, British Museum.
335. Abraham Bloemaert,
Cimon et Iphigénie, c. 1620,
36,9 x 52,1 cm, huile sur panneau,
Collection privée.
336. Jan van Noordt,
Cimon et Iphigénie, milieu du XVII^e siècle,
huile sur toile, 94 x 121,8 cm,
Cherbourg, Musée Thomas Henry.
337. Pierre Paul Rubens,
Cimon et Iphigénie, c. 1617,
208 x 282 cm, peinture sur toile,
Vienne, Kunsthistorisches Museum.
338. Pierre Paul Rubens,
Angélique et le vieillard, c. 1626-27,
peinture sur bois, 43 x 66 cm,
Vienne, Kunsthistorisches Museum.
339. Sir Joshua Reynolds,
Cimon et Iphigénie, c. 1775-89,
huile sur toile, 143,2 x 171,6 cm,
Royaume-Uni, The Royal Collection.
340. Maître des Argonautes,
Scènes de l'histoire d'Amour et Psyché, c. 1470-
1475,
39 x 130,5 cm, détrempe, traces dorées,
peinture sur bois,
Berlin, Gemäldegalerie.
341. Jacopo del Sellaio,
Histoire d'Amour et Psyché, c. 1473,
58,6 x 178,8 cm, premier panneau,
tempera et or sur bois,
Cambridge, The Fitzwilliam Museum.
342. Attribué à Jacopo del Sellaio,
Histoire d'Amour et Psyché, c. 1490,
peinture de *cassone*,
Boston, Museum of Fine Arts.
- 342a. Vue d'ensemble
342b. Détail du *cassone*.
343. Simon Vouet,
Psyché découvre Eros, c. 1626-1629,
peinture sur toile, 112 x 165 cm,
Lyon, Musée des Beaux-Arts.
344. Gijbert van Veen,
Gravures de illustrant les *Amoris divini
emblemata* d'Otto Van Veen (1615),
Édition de Balthasar Moretus (Officina
Plantiniana), 1640.
345. Maestro del Dado,
Eros et Psyché, c. 1531-39,
gravures au burin, 19,7 x 23 cm,
Istituto Nazionale per la Grafica, Rome.
- 345a. *Zéphyr transporte Psyché*
345b. *Eros visite Psyché*
345c. *Psyché découvre Eros*
345d. *Eros et Psyché sur leur lit nuptial*

TABLE DES ILLUSTRATIONS

346. D'après Michel Coxcie, vitraux de la *Galerie de Psyché*, c. 1542-1544, verres peints en grisaille, rehaussés de jaune d'argent, plomb, Chantilly, Musée de Condé. gravure, 44,5 x 30,4 cm, Londres, British Museum.
347. Giulio Romano, *L'Histoire d'Eros et Psyché*, 1527-1528, plafond de la Salle de Psyché, Mantoue, Museo Civico di Palazzo Te. 358. Hendrick Goltzius, d'après Bartholomeus Spranger, *Mars et Vénus*, 1588, gravure, premier état, 42,5 x 32,6 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.
348. Giulio Romano, *Banquet rustique*, 1527-1528, Salle de Psyché, Mantoue. Museo Civico di Palazzo Te. 359. Jan Harmensz. Muller, d'après Bartholmeus Spranger, *Amour et Psyché*, c.1600, gravure, premier état, 39 x 53 cm, Londres, British Museum.
349. Giulio Romano, *Psyche découvre Eros*, 1527-28, octogone de la voûte, Salle de Psyche, Mantoue, Museo Civico di Palazzo Te. 360. Jacques Louis David, *Amour et Psyché*, 1817, huile sur toile, 184 x 242 cm, Cleveland (OH), Museum of Art.
350. Giulio Romano, *Psyche endormie dans le jardin d'Eros*, 1527-28, octogone de la voûte, Salle de Psyche, Mantoue, Museo Civico di Palazzo Te. 361. Henri Gervex, *Rolla*, 1878, huile sur toile, 175 x 220 cm, Paris, Musée d'Orsay.
351. Giulio Romano, *Eros réveille Psyché de son sommeil infernal*, 1527-28, Salle de Psyché, Mantoue, Museo Civico di Palazzo Te. 362. Perin del Vaga, *Rencontre nocturne d'Eros et de Psyché*, 1528-1533, fresque, Chambre de Psyché, Gênes, Palais Doria.
352. Giulio Romano, *Noces d'Eros et de Psyché*, 1527-1528, fresque de la paroi sud, Salle de Psyché, Mantoue, Museo Civico di Palazzo Te. 363. Marcantonio Raimondi, d'après G. Romano, Première position des *Modi*, 1524, gravure sur bois.
353. Marcantonio Raimondi, d'après G. Romano, *I Modi*, c.1527, gravures, fragments de la seconde édition, Londres, British Museum. 364. Perin del Vaga, *Psyché découvre Eros*, 1545-47, Appartements de Paul III, Rome, Château Saint-Ange.
354. Marcantonio Raimondi, d'après G. Romano, Posture des *Modi*, seconde édition, c. 1527, gravure sur bois, 13,5 x 18,8 cm, Vienne, Albertina Museum. 365. Nicolas Poussin, *Armide surprenant Renaud endormi*, c. 1628-1630, peinture sur toile, 82,2 x 109 cm, Londres, Dulwich Gallery.
355. Giovanni Jacopo Caraglio, d'après Perino del Vaga, *Eros et Pyché*, 1527, XIX^e planche de la série des *Amours des Dieux*, gravure, second état, 21 x 13,6 cm, Budapest, Musée des Beaux-Arts. 366. Nicolas Poussin, *Armide surprenant Renaud endormi*, c. 1630-1635, peinture sur toile, 95 x 133 cm, Moscou, Musée Pouchkine.
356. Giovanni Jacopo Caraglio, d'après Perino del Vaga, *Vénus et Cupidon endormis*, 1527, XX^e planche de la série des *Amours des Dieux*, gravure, second état, 21,1 x 13,3 cm, Budapest, Musée des Beaux-Arts. 367. Benvenuto Tisi, dit Garofalo, *Diane et Endymion*, 1545-1550, huile sur toile, 94,5 x 154 cm, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie.
357. Jacob Matham, d'après Abraham Bloemaert, *Eros et Psyché*, 1607, gravure, 44,5 x 30,4 cm, Londres, British Museum. 368. Annibale Carracci, *Diane et Endymion*, 1597, Galerie des Amours des Dieux, fresque, Rome, Palazzo Farnese.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

369. Giovanni Lanfranco,
Les Adieux de Renaud à Armide, 1614,
peinture sur toile, 109 x 178 cm,
Collection particulière.
370. Sisto Baldocchio,
Les Adieux de Renaud à Armide, c. 1614-21,
110 x 77 cm, huile sur toile,
Bergame, collection particulière.
371. Sandro Botticelli,
Le meurtre de la dame,
3^e épisode de l'*Histoire de Nastagio degli Onesti*,
tempera sur toile, 83 x 142 cm,
Madrid, Museo Nacional del Prado.
372. Clemente Susini,
Vénus des médecins, 1781-1782,
modèle anatomique en cire,
Florence, Museo della Specola.
- 372a. Vue d'ensemble
372b. Détail : visage.
373. Clemente Susini,
La Sventrata, « L'Éventrée », c. 1770,
vue partielle, modèle anatomique en cire,
Florence, Museo della Specola.
374. Anonyme,
Vénus anatomique, XIX^e siècle,
modèle en cire démontable en 40 parties,
25 x 72 x 187 cm,
Collection Spitzner,
Montpellier, Musée de la Faculté des Sciences.
- 374a. Vue d'ensemble.
374b. Détail : viscères.
375. Anonyme,
Femme respirant, « Vénus au repos », XIX^e s.,
modelage en cire, 52 x 76 x 180 cm,
avec un mécanisme (pour l'effet de respiration)
à l'intérieur de la poitrine,
autrefois conservée à Paris, au Musée Orfila,
Localisation actuelle inconnue.
376. Giovanni Jacopo Caraglio, d'après Rosso
Fiorentino
Les Amours des Dieux, 1527,
Budapest, Musée des Beaux-Arts.
- 376a. *Jupiter et Io*, III^e planche de la série,
gravure (troisième état), 21 x 13,4 cm.
376b. *Pluton et Proserpine*, VIII^e planche de
la série,
gravure (second état), 21 x 13,4 cm.
377. François Jollat & Estienne Rivière,
Gravure d'une césarienne,
Charles Estienne, *De Dissectione partium
corporis humani*, 1545,
Livre III, première illustration.
378. Giovanni Jacopo Caragio,
Les Amours des Dieux, 1527,
Budapest, Musée des Beaux-Arts.
- 378a. *Apollon et Hyacinthe*, XII^e planche de
la série, gravure (second état),
17,4 x 13,5 cm.
378b. *Jupiter (transformé en satyre) et
Diane*, XIII^e planche de la série,
gravure (second état), 21 x 13,6 cm.
379. François Jollat & Estienne Rivière,
«De la position et assiette de l'enfant dans la
matrice»,
Charles Estienne, *De la dissection des parties du
corps humain*, 1545,
gravure anatomique, Livre III, chapitre 5.
380. François Jollat & Estienne Rivière,
planche anatomique gravée,
Charles Estienne, *De Dissectione partium
corporis humani*, 1545,
Livre III, chapitre IV.
381. Giovanni Jacopo Caraglio,
Vénus et Mars, 1527,
gravure, 12,2 x 13,6 cm,
série des *Amours des Dieux*,
Amsterdam, Rijksmuseum.
382. François Jollat & Estienne Rivière,
gravure anatomique du Livre III, chapitre VI,
p. 279, Charles Estienne, *De Dissectione*, 1545.
383. Giovanni Jacopo Caraglio,
Jupiter et Antiope, 1527,
gravure, 21,1 x 13,5 cm,
sixième planche des *Amours des Dieux*,
Budapest, Musée des Beaux-Arts.
384. François Jollat & Estienne Rivière,
gravure anatomique, Livre III, chapitre VI,
p. 285, Charles Estienne, *De Dissectione*, 1545.
385. François Jollat & Estienne Rivière,
seconde planche anatomique du Livre III,
chapitre III, p. 267,
Charles Estienne, *De Dissectione*, 1545.
386. François Jollat & Estienne Rivière,
dixième planche gravée, Livre III, chapitre VII,
p. 287, Charles Estienne, *De Dissectione*, 1545,

TABLE DES ILLUSTRATIONS

387. Giovanni Jacopo Caraglio,
Vulcain et Cérès, 1527,
XVII^e planche des *Amours des Dieux*,
gravure (second état), 21,2 x 13,5 cm,
Budapest, Musée des Beaux-Arts.
388. François Jollat & Estienne Rivière,
gravure anatomique du Livre III, chapitre IV, p.
275, Charles Estienne, *De Dissectione*, 1545.
389. Anonyme,
planche anatomique gravée de la bouche, de la
gorge et des amygdales.
Charles Estienne, *De la Dissection*.
390. a-c. Anonyme,
gravures anatomiques de la matrice,
Berengario da Carpi, *Commentaria cum
amplissimis additionibus
super Anatomia Mundini*, 1521.
391. Anonyme,
gravure anatomique de la matrice,
Berengario da Carpi, *Isagogae breves, perlucidae
ac uberrimae,
in anatomiam humani corporis a communi
medicorum academia usitatam*, 1523.
392. Juan Valverde de Hamusco,
Écorché, gravure sur cuivre,
Anatomia del corpo humano, Rome, 1559,
Bethesda, National Library of Medicine.
393. Juan Valverde de Hamusco,
gravure de la matrice,
Anatomia del corpo humano, Rome, 1559.
394. Jan Stephan van Calcar,
Leçon d'anatomie,
gravure sur bois, frontispice :
Andrea Vésale, *De humani corporis fabrica*,
Basileae, ex officina Ioannis Oporini, 1543,
Bethesda, National Library of Medicine.
395. Marcantonio Raimondi,
Le Rêve de Raphaël, c. 1508,
burin, 23 x 33 cm,
Paris, Bibliothèque Nationale de France.
396. Giovanni Maria Pomedelli,
détail de *Quies*, 1510,
gravure, 15 x 14,5 cm,
Londres, British Museum.
397. Harmen Jansz. Muller, d'après Maarten van
Heemskerck,
Homme attaqué par Cupido, Voluptas et Error,
1565,
gravure, 20,5 x 25,2 cm,
sentence d'Hadrianus Junius,
Amsterdam, Rijksmuseum.
398. Titien,
Vénus d'Urbain, 1538,
huile sur toile, 119 x 165 cm,
Florence, Galleria degli Uffizi.
399. Girolamo Treviso (autrefois attribué à
Girolamo Savoldo),
Vénus endormie, c. 1523,
huile sur toile, 130 x 213 cm,
Rome, Galleria Borghese.
400. Anonyme, entourage du Titien,
Vénus et Cupidon endormis,
dessin,
Chantilly Musée Condé.
401. Giulio Campagnola,
Vénus reposant dans un paysage, c. 1508-1509,
gravure, 11,9 x 18,2 cm,
Cleveland (OH), Museum of Art.
402. Paris Bordone,
Vénus endormie et Cupidon, 1540,
peinture sur toile, 86 x 137 cm,
Venise, Galleria G. Franchetti alla Ca' d'Oro.
403. Pirro Ligorio (architecte), Raffaello Sangallo &
Curzio Maccaroni (sculpteurs),
La fontaine de la nymphe endormie, dite
Fontaine de Vénus, 1560-1565,
Villa d'Este, Italie.
- 403a. Vue d'ensemble : niche monumentale
insérée dans un arc de triomphe de
Raffaello Sangallo, Paysage
symbolique décorant la niche, reliefs
en stuc de Curzio Maccaroni.
- 403b. Détail de la nymphe : marbre blanc,
longueur : 2,45 m, probablement
d'époque romaine, II^e - III^e s. ap. J.-C.
(sauf la tête, plus ancienne).
404. Dosso Dossi,
Scène mythologique, c. 1524,
huile sur toile, 164 x 145 cm,
Los Angeles, The J. Paul Getty Museum.
405. Albrecht Dürer,
Nymphe à la fontaine, 1514,
15,2 x 20 cm, dessin, plume, pinceau, aquarelle,
Vienne, Kunsthistorisches Museum.
406. Lucas Cranach L'Ancien,
Nymphe allongée près d'une fontaine, 1518,
huile sur bois, 59 x 92 cm,
Leipzig, Museum der Bildenden Künste.
407. Lucas Cranach l'Ancien,
La Nymphe à la fontaine, c. 1530-1534,
huile sur toile, 75 x 120 cm,
Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

408. Lucas Cranach L'Ancien,
Nymphe à la source, après 1537,
huile sur toile, 48,4 x 72,8 cm,
Washington D.C., National Gallery of Art.
409. Benedetto Montagna,
Satyres dévoilant une mère endormie, 1500-
1520,
gravure, 15,7 x 21,6 cm,
Londres, British Museum.
410. Girolamo Mocetto,
Les Métamorphose d'Amymone, première moitié
du XVI^e siècle,
gravure, 31,2 x 44,5 cm,
New York, The Metropolitan Museum of Art.
411. Mantegna & Lorenzo Costa,
Le règne de Comus, c. 1507-1511,
peinture sur toile, 152 x 239 cm,
Paris, Musée du Louvre.
412. Giovanni Bellini & Titien,
La fête des dieux, c. 1514-29,
huile sur toile, 170,2 x 188 cm,
Washington D.C., National Gallery of Art.
413. Titien,
Bachanale des Andriens, 1523-1524,
huile sur toile, 175 x 193 cm,
Madrid, Museo Nacional del Prado.
414. Titien,
Jupiter et Antiopé (Vénus du Prado), 1551,
huile sur toile, 196 x 385 cm,
Paris, Musée du Louvre.
415. Nicolas Poussin,
L'Enfance de Bacchus, c. 1630,
huile sur toile, 97 x 136 cm,
Paris, Musée du Louvre.
416. Nicolas Poussin,
Nymphe endormie surprise par des satyres,
c. 1627,
huile sur toile, 66 x 50,8 cm,
Londres, The National Gallery.
417. Nicolas Poussin,
*Vénus endormie avec l'Amour ou Vénus épiée
par des bergers*, c. 1626,
huile sur toile, 71 x 96 cm,
Dresde, Gemäldegalerie Alte Meister.
418. Hendrick Goltzius,
Jupiter et Antiopé, 1612,
huile sur toile, 122 x 78 cm,
Londres, The National Gallery.
419. Titien,
Vénus et Adonis, c. 1553,
huile sur toile, 186 x 207 cm,
Madrid, Museo Nacional del Prado.
420. Détail de l'*Ariane* du Vatican (ill. 310)
421. Primaticcio Francesco, dit Le Primatice,
Ariane endormie, 1541-1543,
sculpture en bronze, 114 x 240 cm,
Château de Fontainebleau, Galerie des cerfs.
422. Anonyme,
Dionysos découvre Ariane endormie, 3^e ou 4^e
décennie du III^e ap. J.-C.,
marbre, 98,5 x 208 x 62 cm,
sarcophage de l'époque impériale romaine,
Paris, Musée du Louvre.
423. Anonyme,
Bacchus découvrant Ariane, style du IV^e siècle,
époque de Vespasien,
fresque de Pompéi, VII, 10, 3-14
(Maison de la Chasse nouvelle, tablinium o)
Naples, Museo Archeologico Nazionale.
424. Anonyme,
*Dionysos accompagné de son thiasse découvre
Ariane endormie, Hypnos à ses côtés*, I^{er} ap. J.-C.,
fresque de Pompei, Casa dei Capitelli colorati,
Naples, Museo Archeologico Nazionale.
425. Anonyme,
Le Réveil d'Ariane ou Le Réveil des Nymphes,
c. 1542-1555,
marbre, 60 x 49 x 9 cm,
Paris, Musée du Louvre.
426. Anonyme (artiste italien),
Jeune fille endormie ou Ariane abandonnée,
oeuvre romaine d'époque impériale
(I^{er}-II^e s. ap. J.-C.),
marbre, 58 x 150 cm,
Musée du Louvre, Paris.
427. Agostino Carracci,
Satyre regardant une nymphe endormie, c. 1590-
1595,
planche IX des *Lascivie*,
gravure, 15,4 x 12 cm,
Londres, British Museum.
428. Agostino Carracci,
Satyre s'approchant d'une nymphe endormie,
c. 1590-1595,
planche VIII des *Lascivie*,
gravure, 15,6 x 10,6 cm,
Londres, British Museum.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

429. Agostino Carracci,
Le Satyre sondeur,
planche XIV des *Lascivie*,
gravure, 20,3 x 13,4 cm,
Londres, British Museum.
430. Giovanni Jacopo Caraglio,
d'après Perino del Vaga,
Mercure, Aglaure et Hersé, 1527,
XIV^e planche de la série des *Amours des Dieux*,
gravure (second état), 21 x 13,6 cm,
Budapest, Musée des Beaux-Arts.
431. Leon Davent (dit Maître L.D), d'après Le
Primatice,
Jupiter et Sémélé, 1543-1544,
eau-forte, 21 x 29,1 cm,
Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-
Arts.
432. Andrea Mantegna,
Samson et Dalila, c. 1500,
47 x 36,8 cm, peinture sur toile,
Londres, The National Gallery.
433. Albrecht Altdorfer,
Samson et Dalila, 1506,
encre noire et plume avec rehauts blancs sur
papier brun, 17,1 x 12,2 cm,
New York, The Metropolitan Museum of Art.
434. Tintoret (ou atelier),
Samson et Dalila, 1585-1590,
huile sur toile, 158,5 x 225 cm,
Chatsworth House, Collection du duc de
Devonshire.
435. Sandro Botticelli,
La découverte du cadavre d'Holopherne, c. 1470,
tempera sur panneau, 31 x 25 cm,
Florence, Galleria degli Uffizi.
436. Sandro Botticelli,
Vénus et Mars, c. 1485,
tempera et huile sur bois de peuplier,
69,2 x 173,4 cm,
Londres, RgeNational Gallery.
437. Piero di Cosimo,
Vénus, Mars et Amour, 1505,
huile sur bois, 72 x 182 cm,
Berlin, Gemäldegalerie.
438. Michel-Ange,
Judith et Holopherne, 1509,
pendentif côté entrée, fresque, 570 x 970 cm,
Rome, Cappella Sistina, Musei Vaticani.
439. Artemisa Gentileschi,
Yaël et Sisera, 1620,
huile sur toile, 92,3 x 127,5 cm,
Budapest, Szépművészeti Múzeum.
440. Anonyme,
Humilité triomphant d'Orgueil, c. 1200,
dessin du *Speculum virginum*, Ms. 252, f. 037v,
Troyes, Bibliothèque Municipale.
441. Sandro Botticelli,
Le Retour de Judith à Béthulie, c. 1470,
tempera sur bois, 31 x 24 cm,
Florence, Galleria degli Uffizi
442. Sandro Botticelli,
Judith quittant la tente d'Holopherne, c. 1497-
1500,
huile et tempera sur panneau, 36,5 x 20 cm,
Amsterdam, Rijksmuseum.
443. Odilon Redon,
Le Cyclope, 1914,
huile sur toile, 64 x 51 cm,
Otterlo, Musée Kröller-Müller.
444. Sebald Beham,
O die Stund ist aus, Mort et Femme endormie,
1548, copie (inversée) d'après la gravure de
Barthel Beham,
gravure, 5,7 x 8,1 cm,
Londres, British Museum.
445. Alessandro Algardi,
Allegorie du Sommeil, 1635-1636,
marbre noir de Belgique, 48 x 90 cm,
Rome, Galleria Borghese.
446. Bolognino Zaltieri,
Le Sommeil, La Nuit et les Enfants de la Nuit,
gravure illustrant *Le Imagini de i dei de gli
Antichi* de Vincenzo Cartari, réédition
lyonnaise de 1581 (Stefano Michele).
447. Jacques de Bie,
gravure illustrant «Les quatre parties du jour»,
Cesare Ripa, *Iconologie où les principales choses
qui peuvent tomber dans la pensée touchant les
vices sont représentées*, trad. Jean Baudoin,
Paris, Aux amateurs de livres, 1643.
448. Taddeo Zuccaro,
plafond de la *Chambre de l'Aurore*, 1563,
fresque,
Caprarola, Palazzo Farnese.
449. Barthel Beham,
Mère et enfant avec un crâne et un sablier, c.
1528-1530,
gravure, 43 x 64 mm,
Londres, British Museum.
450. Anonyme, d'après Luigi Miradori (« Il
Genovesino »),
Putto endormi sur un crâne ou Vanité, XVII^e s.,
huile sur toile, 38 x 47,5 cm,
Versailles, Musée Lambinet.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

451. Barthel Beham,
Enfant endormi sur un crâne, 1525,
gravure, 34 x 48 mm,
Londres, British Museum.
452. Barthel ou Sebald Beham (attribution discutée),
Enfant reposant sur un crâne dans un paysage,
1520-1550,
inscription : «Hodie Michi Cras Tibi»,
gravure sur bois colorisée, 23,2 x 32,3 cm,
Londres, British Museum.
453. Barthel Beham,
Mors omnia aequat, 1528-1530,
gravure, 54 x 77 mm,
Londres, British Museum.
454. Barthel Beham,
Enfant avec trois crânes, 1529,
gravure, 42 x 58 mm,
Londres, British Museum.
455. Hieronymus Cock (imprimeur),
Vanitas ou *Memento Mori*, c. 1550-70,
gravure, 23,8 x 16,1 cm,
avec monogramme «ML» (Melchior Lorch?),
Londres, British Museum.
456. Léonhardt Kern,
Vanité, ivoire du début du XVII^e siècle,
Paris, Musée du Louvre.
457. Raphael Sadeler,
Vanitas, c. 1580-1600,
gravure, 14,2 x 19,2 cm d'après Marten de Vos,
Rotterdam, Prentenkabinet Museum Boijmans
Van Beuningen.
458. Anonyme,
Enfant emmaillotté, seconde moitié du XVI^e s.,
marbre, fragment de monument funéraire,
peut-être celui des petits-enfants de la duchesse
de Bouillon (église de Nogent-Le-Roy) réalisé
en 1677 par Matthieu Jacquet,
Paris, Musée du Louvre.
459. Anonyme,
Garçon sur son lit de mort, 1584,
localisation actuelle inconnue.
460. Ferdinand Bol,
Joost van den Bempden sur son lit de mort, 1659,
Amsterdam, Collectie Six.
461. Juriaen Ovens,
Fillette sur son lit de mort, c. 1660,
Christie's Amsterdam.
462. Bartholomeus van der Helst,
Portrait d'enfant mort, 1645,
peinture sur toile, 63 x 90 cm,
Gouda, Stedelijk Museum Het Catharina
Gasthuis.
463. Johannes Thopas,
*Fillette de la famille Van Valkenburg sur son lit
de mort*, c. 1682,
peinture sur panneau, 58 x 71,5 cm,
Van Valkenburg Stichting (inv. 34).
464. Agostino Carracci,
Le Rapt de Céphale, fresque des *Amours des
Dieux*, 1595-1597,
Rome, Galleria del Palazzo Farnese.
465. Giorgio Vasari,
Le char de la Lune, c. 1555,
huile sur bois, Salle des Éléments,
Florence, Palazzo Vecchio.
466. Piero di Cosimo,
La Mort de Procris ou *Satyre pleurant une
nymphe*, c. 1495,
huile sur bois de peuplier, 65,4 x 184,2 cm,
Londres, The National Gallery.
- 466a. Vue d'ensemble.
- 466b. Détail : Grues au rivage & dans le ciel.
- 466c. Détail : Pélican sur l'eau.
467. Annibale Carracci,
Détail de *Diane et Endymion*, 1595-1597,
fresque des *Amours des Dieux*,
Rome, Galerie du Palazzo Farnese.
468. Annibale Carracci,
Lamentation sur le Christ mort, ou *Pietà avec les
trois Marie*, 1604-1606,
huile sur toile, 92 x 103,2 cm,
Londres, The National Gallery.
469. Annibale Carracci,
Pietà avec deux anges, c. 1603,
huile sur bois, 41 x 60,8 cm,
Vienne, Kunsthistorisches Museum.
470. Annibale Carracci,
Pietà, 1599-1600,
huile sur toile, 158 x 151 cm,
Naples, Museo di Capodimonte.
471. Annibale Carracci,
Madonna del Silenzio, 1598,
huile sur toile, 51,2 x 68,4 cm,
Hampton Court, Royal Collection.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

472. Annibale Carracci,
Pietà avec saints François et Marie-Madeleine,
1602-1607,
huile sur toile, 277 x 186 cm,
Paris, Musée du Louvre.
473. Anonyme,
Gisant de Childebert I^{er} (roi de Paris, VI^e s.),
c. 1163,
pierre creusée,
Saint-Denis, Basilique de Saint-Denis.
- 473a. Détail : buste
473b. Détail : drapé.
473c. Vue d'ensemble.
474. Anonyme,
Dalle funéraire d'Agnès de Dompierre (1313†),
premier quart du XIV^e s.,
pierre calcaire, 226 x 93 x 20 cm,
provenance : ancien prieuré des Augustins de
Bonvaux (commune de Daix, Côte-d'Or),
Paris, Musée du Louvre.
- 474a. Détail : buste.
474b. Détail : visage aux yeux ouverts.
475. Anonyme,
Dalle funéraire de Michel de Troyes, XVI^e s.,
grand prieur de l'abbaye Saint-Denis (1517 †),
pierre gravée,
Saint-Denis, Basilique de Saint-Denis.
- 475a. Vue d'ensemble.
475b. Détail : visage aux yeux ouverts.
476. a & b. Anonyme,
Gisants de Louis & Philippe (réplique),
fils du comte d'Alençon (1271 †),
moulages d'après originaux du XIII^e s.,
(conservés au Musée Cluny),
Saint-Denis, Basilique de Saint-Denis.
477. André Beauneveu,
Gisant de Charles V (1338-1380), 1374,
sculpture en marbre, commande royale (1364),
Saint-Denis, Basilique de Saint-Denis.
- 477a. Détail : buste.
477b. Détail : dextre tenant le sceptre.
477c. Détail : plis verticaux de la robe,
chausses reposant à plat sur le sol.
478. Anonyme (Île-de-France),
Gisant présumé de Gaucher III de Châtillon,
deuxième quart du XIV^e s.,
comte de Porcien (1325 †),
marbre, 195 x 53 x 32 cm.
provenant de l'église abbatiale cistercienne de
Pont-aux-Dames (Seine-et-Marne),
Paris, Musée du Louvre.
479. Anonyme (Île-de-France),
Gisant de Guillaume de Chanac (évêque de
Paris, 1348†), milieu du XIV^e s.,
marbre, 193 x 50 x 26 cm,
provenant du tombeau de l'évêque dans la
chapelle de l'infirmerie de l'ancienne abbaye des
chanoines réguliers de Saint-Victor de Paris
Paris, Musée du Louvre.
480. Anonyme (Île-de-France),
Gisants de Pierre d'Évreux (comte de Mortain
(1412 †) et de son épouse Catherine d'Alençon
(1462 †), c. 1412-1415,
marbre blanc, 190 x 50 x 40 cm,
statues provenant du tombeau des époux dans
le choeur de l'église de la Chartreuse de Paris,
détruit à la Révolution.
Le gisant de Catherine d'Alençon fut exécuté de
son vivant, à sa demande.
Musée du Louvre, Paris.
- 480a. Détail : bustes
480b. Détail : chien endormi aux pieds du
gisant de Catherine d'Alençon.
481. Simone Ghini,
Tombeau du Pape Martino V, 1431,
Rome, Basilica di San Giovanni in Laterano.
482. Donatello,
Tombeau de Giovanni Crivelli, 1432,
Rome, Basilica Santa Maria in Aracoeli.
483. Anonyme,
Tombeau du Roi Dagobert, XIII^e s.,
pierre calcaire, œuvre restauré par Viollet-
Le-Duc au XIX^e s.,
Saint-Denis, Basilique de Saint-Denis.
- 483a. Vue d'ensemble.
483b. Détail de l'enfeu : l'âme orante du roi
Dagobert est portée au Ciel
par les saints Denis, Martin et
Maurice.
483c. Détail du gisant : couché sur le côté,
dans la direction de sa sépulture
originelle, les yeux ouverts, le roi prie
Dieu.
484. Anonyme,
Scènes du martyre de saint Hippolyte, deuxième
quart du XIII^e s.,
pierre calcaire, 65 x 195 x 2 cm.
provenance : église abbatiale bénédictine de
Saint-Denis,
retable de l'autel de la chapelle Saint-Hippolyte,
Paris, Musée du Louvre.
- 484a. Vue d'ensemble.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

- 484b. Détail : l'âme du saint est figurée par un petit orant nu, auréolé, soulevé dans un linge par deux anges et emporté au Ciel.
- 484c. Détail : paupières closes, le visage du saint écartelé semble paisiblement endormi.
485. Frères Juste (originaires de Florence) avec la collaboration de Guillaume Regnault ou Jean Juste (pour les gisants et priants, attribution discutée),
Tombeau de Louis XII et Anne de Bretagne, c. 1531, Saint-Denis, Basilique de Saint-Denis.
- 485a. Vue d'ensemble.
- 485b. Détail : transis de Louis XII & Anne de Bretagne.
486. Philibert Delorme (architecture), François Carmoix, François Marchand et Pierre Bontemps (sculpteurs)
Tombeau de François I^{er} & Claude de France, c. 1558, Saint-Denis, Basilique de Saint-Denis.
- 486a. Vue d'ensemble.
- 486b. Détail, buste du gisant de François I^{er}.
- 486c. Détail : gisants de François I^{er} & Claude de France.
487. Buonamico Buffalmacco,
Triomphe de la Mort, 1336-1341, fresque, 560 x 1500 cm, Pise, Campo Santo.
- 487a. Vue d'ensemble.
- 487b. Détail : la foule des morts endormis.
488. Maître des Triomphes,
Triomphe de la Mort, XV^e s., enluminures du manuscrit français 594 des Triomphes de Pétrarque, 134v-135r, traduction rouennaise anonyme avec le commentaire de Bernardo Lapini, Paris, Bibliothèque Nationale de France.
489. Maître anonyme,
Le Triomphe de la Mort, c. 1446, fresque détachée, 600 x 642 cm, Palerme, Galleria regionale di Palazzo Abatellis.
490. Pieter Brueghel L'Ancien,
Détail du *Triomphe de la Mort*, 1562, huile sur panneau, 117 x 162 cm (format entier), Madrid, Museo Nacional del Prado.
491. Anonyme (Constantinople),
Dormition de la Vierge, c. 1000, bas-relief en ivoire de style byzantin, 12,1 x 11 x 0,6 cm, plaque d'un triptyque puis d'une reliure, Paris, Musée National du Moyen Âge (Cluny).
492. Jean Fouquet,
La Mort de la Vierge, c. 1455, enluminure, *Livre d'Heures* d'Étienne Chevalier, *Les Heures de la Vierge*, Ms 71 folio 10r, Chantilly, Musée de Condé.
493. Anonyme,
La Dormition de la Vierge, c. 1520, retable en albâtre, 110 x 228 x 23 cm, provenance : ancienne église parisienne Saint-Jacques-de-la-Boucherie, Paris, Musée du Louvre.
- 493a. Détail : élévation de Marie.
- 493b. Détail : lamentation et rite de l'absoute.
- 493c. Détail : Marie sur son lit de mort.
494. Arnolfo di Cambio et atelier,
Madonna della Natività, c. 1300-1305, sculpture en marbre, 60 x 125 cm, autrefois sur la lunette du portail gauche de Santa Maria del Fiore (Florence), Florence, Museo dell'Opera del Duomo.
495. a-b. Arnolfo di Cambio et atelier,
Dormitio Virginis, c. 1300-1305, sculpture en marbre et fragments, 60 x 77 cm, autrefois sur la lunette du portail droit de Santa Maria del Fiore (Florence), Berlin, Bode Museum.
496. Tilman Riemenschneider,
Retable de Marie, 1505-1508, bois de tilleul, 920 x 368 cm, Creglingen, Herrgottskirche.
- 496a. Détail du panneau central :
L'Assomption de la Vierge.
- 496b. Détail du pinacle : *Couronnement de la Vierge*.
497. Albrecht Dürer,
La Mort de la Vierge, 1510, gravure sur bois, 29,4 x 20,8 cm, série de *La Vie de la Vierge*, New York, Metropolitan Museum of Art.
498. Albrecht Dürer,
L'Assomption et le Couronnement de la Vierge, 1510, gravure sur bois, 28,6 x 20,7 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

499. Titien,
L'Assomption de la Vierge, 1516-1518,
huile sur toile, 690 x 360 cm,
Venise, Basilica Santa Maria Gloriosa dei Frari.
500. Caravage,
La Mort de la Vierge, 1601-1606,
huile sur toile, 369 x 245 cm,
Paris, Musée du Louvre.
501. Pierre Bontemps,
Sculpture funéraire de Charles de Maigny
(capitaine des gardes de la porte du roi 1556 †),
deuxième moitié du XVI^e s.,
pierre, 145 x 70 x 42,2 cm,
Paris, Musée du Louvre.
- 501a. Vue d'ensemble.
501b. Détail : visage de Charles de Maigny et
pose mélancolique.
501c. Détail : main crispée sur la garde de
l'épée.
502. Pierre Bontemps,
Tombeau de Jean III d'Humières (1550 †),
deuxième moitié du XVI^e s.,
sculpture en albâtre, 63 x 189 x 55 cm,
Paris, Musée du Louvre.
503. Anonyme,
Bas-relief du tombeau de François II (comte de
la Rochefoucauld, 1533 †) & *Anne de Polignac*
(1554 †) milieu du XVI^e s.,
sculpture en marbre, 52 x 136 x 7 cm,
fragment provenant de leur tombeau à Onzain
(Loir-et-Cher),
Paris, Musée du Louvre.
504. Jean Goujon,
Détails du *Tombeau d'André Blondel de
Rocquencourt* (ill. 6),
- 504a. Buste & profil.
504b. Bouquet de pavots, pieds croisés.
505. Gian Francesco Rustici (attribution discutée),
Tombeau d'Albert-Pie de Savoie, deuxième tiers
du XVI^e s.,
bronze, 56 x 167 x 65 cm,
monument funéraire pour Albert-Pie de Savoie,
comte de Carpi (1531 †),
élevé à Paris dans l'église des Cordeliers,
Paris, Musée du Louvre.
- 505a. Vue d'ensemble.
505b. Détail : visage d'Albert-Pie de Savoie.
506. Pierre Bontemps,
Tombeau de Guillaume du Bellay (Seigneur de
Langey), 1546,
pierre et marbre,
Le Mans, Cathédrale Saint Julien.
507. Germain Pillon,
Tombeau Valentine Balbiani (1518-1572),
c. 1575,
marbre, 83 x 191 x 49 cm,
provenance : chapelle de Birague de l'église
Sainte-Catherine-du-Val-des-écoliers (Paris),
Paris, Musée du Louvre.
- 507a. Partie : Gisant de Valentine Balbiani
en lectrice.
507b. Partie : *Valentine Balbiani morte dite*
« Annothomie gisante de marbre ».
507c. Détail : *Génie funéraire* (collaboration
de l'atelier de Pilon et de Matthieu
Jacquet).
508. Le Primatice, Germain Pilon, Maître Ponce,
Frémyn Roussel et Lorenzo Naldini,
Tombeau de Catherine de Médicis et Henri II,
1559-1573,
Saint-Denis, Basilique de Saint-Denis.
- 508a. Vue d'ensemble.
508b. Germain Pilon, *Gisants de Catherine
de Médicis et Henri II*, sculptés entre
1561 et 1573.
508c. Détail du gisant de Catherine de
Médicis en Vénus endormie (par
Germain Pilon).
509. Effigies de Catherine de Médicis et Henri II,
Basilique Saint-Denis.
510. Girolamo della Robbia,
Transi de Catherine de Médicis, c. 1565,
ébauche de marbre, 29 x 94 x 66 cm,
Paris, Musée du Louvre.
511. Hendryck & Pieter de Keyser,
*Tombeau de Guillaume I^{er} d'Orange-Nassau (dit
Le Taciturne)*, 1623,
édifice de marbre, 850 pièces,
Delft, Nieuwe Kerke.
- 511a. Vue d'ensemble.
511b. Gisant de Guillaume le Taciturne.
512. François Anguier,
Monument funéraire de Jacques de Souvré
(grand prieur de l'ordre de Malte en France,
1670 †), deuxième moitié du XVII^e s.,
sculpture en marbre, 106 x 197 x 55 cm,
Paris, Musée du Louvre.
- 512a. Vue d'ensemble.
512b. Détail : visage de Jacques de Souvré.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

- | | |
|---|---|
| <p>513. Anonyme (français ?),
<i>Memento mori</i>, c. 1580,
xylographie, 27,2 x 38, 4 cm,
Londres, British Museum.</p> | <p>525. Robert Frank,
<i>Public Park, Cleveland, Ohio</i>, 1955-56,
tirage gélatino-argentique, 22,5 x 33,8 cm,
Chicago, Art Institute.</p> |
| <p>514. Jan Stephan Van Kalkar <i>et alii</i>,
gravures anatomiques du <i>De corporis humani
fabrica</i> de Vésale,
Bâle, Johannes Oporinus, 1543.</p> | <p>526. Henri Cartier-Bresson,
<i>La Villette, Paris</i>, 1929.</p> |
| <p>515. Lucas Cranach l'Ancien,
<i>La Loi et la Grâce</i>, « version de Gotha », 1529,
peinture sur panneau, 82,2 x 118 cm,
Gotha, Musée du Château de Friedenstein.</p> | <p>527. Robert Frank,
<i>4 Juillet, Coney Island</i>, 1958,
série <i>Les Américains</i>, photographie, épreuve
gélatino-argentique, 26 x 35,6 cm,
New York, Metropolitan Museum of Art.</p> |
| <p>516. Lucas Cranach l'Ancien (atelier de),
<i>L'Ancien et le Nouveau Testaments</i> ou allégorie
de <i>La Loi et la Grâce</i>, c. 1528-1532,
gravure sur bois, 23, 3 x 32,4 cm,
Londres, British Museum.</p> | <p>528. Henry Moore,
<i>Scène d'abris, bancs et dormeurs</i>, 1941,
aquarelle, gouache, encre et craie sur papier,
48,3 x 43,2 cm,
Londres, Tate Gallery.</p> |
| <p>517. Lucas Cranach l'Ancien,
<i>La Loi et la Grâce</i>, « version de Prague », 1529,
tempera sur bois de tilleul, 72 x 88,5 cm,
Prague, Národní Galerie.</p> | <p>529. Henry Moore,
<i>Dormeurs rose et vert</i>, 1941,
crayon, encre, gouache et cire sur papier, 38,1 x
55,9 cm,
Londres, Tate Gallery.</p> |
| <p>518. Hans Holbein le Jeune,
<i>Allégorie de l'Ancien et du Nouveau Testament</i>
ou <i>L'Ancienne et la Nouvelle Loi</i>, c. 1535,
huile sur panneau, 49 x 60 cm,
Edimbourg, National Gallery of Scotland.</p> | <p>530. Henry Moore,
<i>Tube Shelter Perspective</i>, 1941,
graphite, encre, cire et aquarelle sur papier, 48,3
x 43,8 cm,
Londres, Tate Gallery.</p> |
| <p>519. Erhard Altorfer,
Frontispice de la « Bible de Luther » de Lübeck,
1533-1534,
gravure sur bois.</p> | <p>531. Henry Moore,
<i>Abris de métro gris</i>, 1940,
aquarelle, gouache, encre et craie sur papier,
27,9 x 38,1 cm,
Londres, Tate Gallery.</p> |
| <p>520. Lucas Cranach le Jeune,
<i>La Vraie et la Fausse Église</i>, c. 1546,
gravure sur bois colorée, 58 x 35 cm,
Berlin, Archiv für Kunst und Geschichte.</p> | <p>532. Henry Moore,
<i>Réfugiés dans le métro</i>, 1941,
graphite, encre, aquarelle et crayon sur papier,
38,0 x 56,8 cm,
Londres, Tate Gallery.</p> |
| <p>521. Lucas Furtenagel,
<i>Portrait esquissé de Martin Luther défunt</i>, 1546,
dessin à l'encre,
Berlin, Staatlich Museum, Kupferstichkabinett.</p> | <p>533. Brancusi,
<i>La Muse endormie</i>, 1910,
bronze poli, 16 x 25 x 18 cm,
don de la baronne Renée Irana Frachon (1963),
Paris, Centre Pompidou.</p> |
| <p>522. Lucas Cranach le Jeune et son atelier,
<i>Portrait de Martin Luther sur son lit de mort</i>,
(Wittenberg) 1546,
huile et tempera, 33,5 x 25,3 cm,
Hanovre, Niedersächsisches Landesmuseum.</p> | <p>534. Man Ray,
<i>Noire et blanche</i>, 1926,
photographie, épreuve gélatino-argentique,
15,8 x 23,3 cm,
Collection privée.</p> |
| <p>523. Henri Cartier-Bresson,
<i>Marseille</i>, 1932,
tirage gélatino-argentique, 8,1 x 12,1 cm.</p> | <p>535. Sam Samore,
<i>Allégories de la Beauté</i>, 160 #, c. 1990,
gelatin silver print, 121,6 x 210,8 cm.</p> |
| <p>524. Henri Cartier-Bresson,
<i>Mexique</i>, 1934,
Fondation Henri Cartier-Bresson.</p> | |

TABLE DES ILLUSTRATIONS

536. Andy Warhol,
Sleep, 1964,
film de 321 minutes
Capture d'écran : visage de John Giorno.
537. Bill Viola,
The Threshold, 1992,
installation (trois captures d'écrans),
Collection de l'artiste.
538. Ron Mueck,
Mask II, 2001-2002,
matériaux divers, 77,2 x 118,1 x 86,1 cm,
San Francisco, Museum of Modern Art.
539. Giuseppe Sanmartino,
Détail du *Christ voilé*, 1753,
sculpture en marbre,
Naples, Museo Cappella Sansevero.
540. Claude Monet,
Camille sur son lit de mort, 1870,
huile sur toile, 90 x 68 cm,
Paris, Musée d'Orsay.
541. Felix Gonzalez-Torres,
Untitled, 1991,
panneau publicitaire, photographie de
l'installation à New-York.

Figures d'endormis et théories du sommeil de la fin du Moyen Âge à l'aube de l'époque moderne

Résumé

Le sommeil profond, distinct du rêve qu'il accompagne, a bien souvent été occulté par ce dernier au sein des études philosophiques et historiques. La présente recherche, consacrée aux figures d'endormis et aux théories du sommeil à la Renaissance, propose de combler en partie cette lacune en partant de l'hypothèse selon laquelle le sommeil profond, bien qu'il échappe à la conscience, n'en demeure pas moins chargé de sens et de valeurs. L'imaginaire bifurque pour créer, en lieu et place d'une absence de connaissance, une source vive de métaphores. Placé au confluent des traditions chrétiennes et païennes, l'art de la Renaissance offre à l'interprétation une multiplicité de figures endormies. Métaphores visuelles, pétrées par la littérature de l'époque, nourries de théories qu'elles transforment en retour. À travers elles, dormir constitue bien souvent l'indice du péché, car « l'oisiveté est mère de tous les vices ». Mais, la métaphore change avec la pose du dormeur, son lieu et son environnement également. Selon les œuvres, le sommeil devient l'emblème de l'enfance ou de la vieillesse (*premiers et derniers sommeils*), une métaphore d'ignorance et d'oubli (*sommeil léthéen*), la figure du secret et de la foi (*repos contemplatif*), du désespoir et de la mélancolie (*sommeil de tristesse*), de l'amour céleste et du ravissement (*vacance de l'âme*) ou bien du rapt et de la volupté (*érotisme léthargique*). L'énigme du sommeil donne forme aux questions insolubles qui ne cessent de nous mettre en éveil : images léthargiques de bonheur, d'amour et de mort qui n'en finissent pas de hanter l'imaginaire contemporain, « métaphores absolues » dont l'histoire ne cesse de s'inventer.

Mots-clés : sommeil profond ; métaphore absolue ; oisiveté ; négligence ; détachement ; acédie ; paresse ; bile noire ; phlegme ; mélancolie généreuse ; inspiration ; ravissement ; vacance de l'âme ; repos de l'âme ; béatitude ; vie contemplative ; vie active ; secret de la foi ; mystère ; sommeil de tristesse ; désespoir ; volupté ; érotisme ; anatomie ; belle endormie ; gisant ; extase ; sommeil de l'âme ; dernier sommeil.

Representations of Sleepers and Theories of Sleep from the Late Medieval to the Early Modern Period

Summary

Scores of historical and philosophical studies have been devoted to dreams. However, the notion of deep sleep (as opposed to dreams) seems to have been thoroughly neglected. The present study attempts to fill this gap by analyzing representations of sleepers and theories of sleep in the Renaissance. My working hypothesis is that even though deep sleep appears to be located outside of the realm of consciousness, it amounts nonetheless to a heavily determined notion, both semantically and axiologically. Sleep seems to offer a form of imaginative diversion, as the absence of knowledge gives free rein to fanciful metaphors. At the crossroads of Christian and pagan traditions, Renaissance art offers a cornucopia of representations of sleep. They constitute visual metaphors, deeply influenced by the literature and theoretical writings of the period, on which they had in turn a tremendous impact. Thus, sleep is often equated with sin, as « idle hands are the devil's workshop », but its meaning also depends on the sleeper's attitude, location and context. For instance, sleep can be depicted as an emblem of early childhood or old age (*first or last sleep*), a metaphor for oblivion (*Lethaean sleep*), a figure of ecstasy and faith (*contemplative rest*), an image of melancholy (*sleep of sadness*), of spiritual rapture (*vacation of the soul*) or sensual ravishment (*lethargic eroticism*). Whichever the case, sleep always remains an enigma, a Protean concept assuming the shape of virtually unanswerable questions : lethargic images of happiness, love and death that are still haunting the contemporary imagination, « absolute metaphors » constantly reinventing themselves and their history.

Keywords : deep sleep ; absolute metaphor ; idleness ; acedia ; negligence ; detachment ; sloth ; black bile ; phlegm ; generous melancholy ; inspiration ; ravishment ; vacation of the soul ; rest ; beatitude ; contemplative life ; active life ; secret of faith ; mystery ; sleep of sadness ; despair ; delight ; eroticism ; anatomy ; sleeping beauty ; recumbent statue ; ecstasy ; sleep of the soul ; final sleep.

UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

ÉCOLE DOCTORALE : ED 5 – Concepts et langages
Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, 75006 Paris, FRANCE

DISCIPLINE : Philosophie