



Albrecht Dürer, *Melencolia I* (1514), Kupferstichkabinett, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe. |

Le combat d'Albrecht Dürer contre la Mélancolie néo-platonicienne

Bien que le peintre allemand Albrecht Dürer (1471-1528), tienne l'essentiel de sa réputation à de très nombreuses gravures à thème biblique sur bois et sur cuivre (*Apocalypse*, *Petite Passion*, *Grande Passion*, etc.), on l'admire surtout, aujourd'hui, pour ses études minutieuses de la nature (*Le lièvre*, *La grande touffe d'herbe*, etc.).

Nous avons choisi ici de traiter l'aspect plus énigmatique de son travail dans lequel il aborde un des défis majeurs de son époque et qui reste d'une brûlante actualité : comment donner aux penseurs, chercheurs et autres artistes, l'entière et saine maîtrise des processus créateurs de l'esprit humain, en évitant tout autant les procédés formels et stérilisants que les dérapages ésotériques et irrationnels, fuites confortables vers une douce folie ? Voyant sombrer son meilleur ami et tuteur Pirckheimer, exposé aux théories « néo-platoniciennes » très en vogue à l'époque, Dürer, fera appel au « vrai » Platon pour élaborer en 1514, avec beaucoup d'ironie, sa gravure *Melencolia I*. La joie de découvrir cette œuvre nous livre d'emblée l'antidote au type de mélancolie qu'il y dénonce.

Trois gravures nécessitent d'être juxtaposées pour mieux comprendre cette œuvre. Il s'agit de *Melencolia I*, du *Chevalier, la mort et le diable* et du *Saint Jérôme dans sa cellule*. (Figures 1, 2 et 3)

Tout d'abord, *Le Chevalier, la mort et le diable* pose brutalement le défi de l'existence humaine. Le chevalier passe son chemin sans se laisser impressionner par un diable presque ridicule et la mort qui lui présente un sablier. Crâne et os ne représentent pas tant la mort que le passage inexorable du temps assimilé tout naturellement à un *memento mori* (« Souviens-toi que tu dois mourir »), invitation à une vie de raison qui ne doit pas être gaspillée.

Ensuite, loin d'une vie contemplative et retirée du monde, *Saint Jérôme dans sa cellule* rayonne de l'optimisme d'une activité bourdonnante.¹ Plus encore que le crâne et le sablier, c'est le potiron géant accroché au plafond qui nous interpelle. En raison de ses nombreux pépins, il est symbole d'abondance et de fécondité, image métaphorique de nourriture d'immortalité. Un dicton chinois pose la question du sens de la vie : « Suis-je unealebasse qui doit rester pendue sans qu'on la mange ? »

KAREL VEREYCKEN



Figure 2.
Albrecht Dürer, *Le Chevalier, la mort et le diable* (1513),
Kupferstichkabinett,
Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe.

Enfin, l'énigmatique *Melencolia I*. On remarque, dans une pénombre troublée par la chute d'une comète et d'un arc en ciel, une figure, qui bien qu'ailée, semble clouée au sol, assise au pied d'un monument érigé devant un plan d'eau, et une ville en arrière-plan. La créature porte une couronne de feuilles et une robe richement brodée. Elle exhibe une bourse bien remplie et un trousseau de clefs. Elle est entourée d'une collection d'objets et d'instruments ayant rapport à la géométrie (un compas, une règle, une sphère, un polyèdre), au travail artisanal (un rabot, un gabarit pour moulures, un marteau, des clous, des tenailles, une scie, un creuset, une échelle, une balance, un sablier avec un cadran solaire), aux nombres (un carré magique), à la littérature (un encrier, un livre fermé) et à la musique (une cloche). Un peu au dessus d'elle, on remarque un angelot à l'air bien inspiré assis sur un tapis recouvrant partiellement une meule. Ce *putto* se concentre sur son activité d'écriture tandis que par terre repose un chien un peu misérable. Une chauve-souris, exhibant un écriteau avec le texte *Melencolia I*, semble vouloir se jeter hors du tableau. Pour comprendre cette œuvre, procédons par étapes.

LA MÉLANCOLIE, UN VIRUS ARISTOTÉLICHIEN

Point besoin d'avoir pénétré toutes les significations secrètes des objets et des attitudes pour constater le sens général de l'œuvre. La figure qui incarne la mélancolie semble ici bien peu satisfaite de sa propre inaction. Elle jette un regard jaloux sur le petit ange si travailleur et si heureux !

Les études iconographiques de Panofsky résument bien l'historique du thème : la mélancolie (du grec *mélas* signifiant le noir, et *choler* signifiant humeur), n'est qu'une forme aggravée de l'*acedia* (l'ennui). L'*acedia*, cette apathie spirituelle décrite dès le quatrième siècle par le moine Evagrius Pontus comme la *maladie des moines* fut parfois appelée *démon de midi*. Le diable, sûr de lui, n'hésitait pas à opérer en plein jour, en particulier à midi, lorsque les moines, après une petite nuit et un long labeur matinal, manifestaient les premiers signes de faiblesses...

Cette « torpeur de l'esprit qui ne peut entreprendre le bien » n'était pas la simple paresse au sens de fainéantise,

et fut considérée par les chrétiens comme un grave péché.² De nombreux chapiteaux de l'art roman font figurer le péché *Désespoir* sous forme d'un diable se suicidant, en opposition avec la vertu *Espérance*.

Si les chrétiens considéraient cette affection comme un péché, les médecins de l'antiquité n'y voyaient en général qu'une maladie. Ils considéraient la mélancolie comme une des quatre humeurs (sanguine, cholérique, mélancolique, lymphatique), tempéraments qui affectent tous les êtres humains. Mais si l'une d'entre elles domine, elle peut nous conduire au vice et même à la folie.

A la Renaissance, cette conception antique refait surface. Comme le souligne Erasme, ces humeurs ont certes des défauts, mais chez un homme « *bien tempéré* », elles laissent place à des qualités qui peuvent compenser les défauts de caractère : « *Il arrive parfois que la nature, comme si elle faisait balance entre deux comptes, compense une maladie de l'âme par quelque sorte de qualité contraire : tel individu est sans doute plus porté à la volupté, mais nullement colérique, nullement jaloux ; un autre est d'une chasteté incorruptible, mais un peu bien hautain, plus porté à la colère, plus regardant à ses sous* ». [f.46, *Enchiridion*]

En art, la représentation moyenne de la mélancolie se construit donc à partir de celle de l'ennui (*acedia*), présentée parfois comme une fileuse ayant cessé de filer sa quenouille (dérouler le fil de la vie). Par sa passivité, elle se rend vulnérable au diable (**Figure 4**).

Dürer lui-même traite d'une façon semblable ce thème dans une gravure non datée, *Le songe du Docteur*. (**Figure 5**). Une étude récente³ démontre d'une façon convaincante que le docteur endormi derrière son fourneau et sur lequel le diable agite un soufflet, n'est pas en proie à un rêve luxurieux. Il s'agit selon toute probabilité d'une polémique contre les alchimistes, qui, à force d'attendre devant leur athanor que le plomb se transforme en or, se rendent incapables de répondre aux invitations de dame fortune.

Mais *Melencolia I* n'a plus rien à voir avec cette paresse dangereuse. Car ici nous sommes devant quelque chose de radicalement différent : la figure ailée ne se trouve plus dans un état somnolant, mais plutôt en état de super-éveil. Son visage sombre et son regard fixe expriment une quête intellectuelle,



Figure 3.

Albrecht Dürer, *Saint Jérôme dans sa cellule* (1514), Kupferstichkabinett, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe.

intense mais stérile. Elle a suspendu son travail, non par indolence, mais parce que ce travail est devenu, à ses yeux, privé de sens. Comme le formule Panofsky : « *Ce n'est pas le sommeil qui paralyse son énergie, c'est la pensée* ».

Figure 4.
Représentation de l'*Acedia*. Détail des *Tempéraments*, (vers 1490), Cabinet des estampes, Bâle, Kunstmuseum.



MARSILE FICIN À L'ORIGINE DU ROMANTISME ?

Cette interprétation nouvelle de la mélancolie est arrivée avec ce qu'on a abusivement appelé les idées néo-platoniciennes. Il s'agissait en réalité d'une attaque perverse contre l'essence de la pensée platonicienne menée par la personne, l'oeuvre et les disciples de Marsile Ficin (1433-1499), (**Figure 6**) adepte des néo-platoniciens d'Alexandrie (Plotin, Porphyre...).

Panofsky note, bien avant nous, que Ficin, personnalité dominante de l'académie néo-platonicienne de Florence, a *inversé* le concept de Mélancolie. Que Dürer ait pu être confronté à ces « idées nouvelles »

semble entièrement établi. Pirkheimer, encore étudiant à Pavie, avait envoyé à son père une copie d'un écrit du Ficin. Il y a donc peu de doutes que son cercle en discutait.

Observons d'abord que, dans sa *Septième lettre*, le Ficin reprend la belle métaphore de Platon où il raconte que notre âme, après avoir contemplé les idées (justice, beauté, sagesse, harmonie) à l'état pur dans les cieux, se retrouve dégradée par les désirs des choses terrestres. Pour y échapper, l'âme peut s'envoler grâce à deux ailes (deux vertus) : la justice qu'on obtient grâce à un comportement moral (actif) et la sagesse (contemplatif). On peut y voir le *Chevalier* et le *Saint Jérôme*. Le fait que Dürer représente sa *Mélancolie* avec des ailes trouve donc tout son sens. Quand l'âme voit une forme belle, elle « est enflammé par cette mémoire et, en secouant ses ailes, par degrés se purge du contact avec les corps et la saleté et devient possédée par la fureur divine ». (...)

Mais, insiste le Ficin, « Platon nous dit que ce type d'amour divin naît de la maladie humaine et est rempli de troubles et d'angoisses, et qu'il se manifeste dans ces hommes dont l'esprit est tellement couvert de noirceur que ça n'a rien d'exalté, rien d'exceptionnel, rien d'au-delà de la faible image du petit corps. Il n'a rien qui regarde les étoiles, parce que dans sa prison, les volets sont clos ».

Pour le Ficin, « l'âme immortelle de l'homme est en malheur constant dans le corps », où elle « dort, rêve, délire et souffre », emplie d'une nostalgie sans fin qui ne connaîtra nul repos avant qu'elle ne « retourne d'où elle est venue ».

Ensuite, dans *De Vita triplici* [Les trois livres de la Vie] (1489), le Ficin reprend les idées de l'ennemi numéro un de Platon, Aristote. Ce dernier, dans son *Problemata XXX, 1*, définit le « mélancolique de nature » comme quelqu'un d'une sensibilité particulière que oscille tellement entre la paralysie et l'hyperactivité de ses pensées et ses émotions qu'il peut basculer dans la folie, le délire ou la faiblesse d'esprit, connu de nos jours comme le syndrome maniaco-dépressif ou encore les troubles bipolaires.

Pour Aristote, pas de doute : « tous les êtres véritablement hors du commun, que ce soit dans le domaine de la philosophie, de la conduite de l'état, de la poésie ou des arts, sont des mélancoliques ; certains même au point qu'ils souffrent de troubles provoqués par la bile noire », et il dira élégamment que, si le mélancolique



Figure 5.
Albrecht Dürer,
Le songe du docteur,
gravure non datée,
Metropolitan Museum, New York.

Figure 6.
Marsile Ficin,
portrait.



réussit à marcher sur cette crête étroite séparant génie et folie, « le comportement de son anomalie devient admirable d'équilibre et de beauté ».

Le Ficin, lui-même en proie à une grave mélancolie⁴, s'efforce d'étoffer et d'amplifier cette affirmation. Après des arguments pseudo-médicaux il conclut que l'humeur noire « doit être autant cherchée et nourrie » que la blanche, car correctement exploitée, elle peut fournir une force formidable à l'âme : « Et tout ce qu'elle [l'âme mélancolique] recherche, aisément elle l'invente, le perçoit clairement, en juge sincèrement, et retient longtemps ce qu'elle a jugé... (...) De là viennent les Philosophes singuliers, principalement quand l'ame est ainsi abstraite des mouvements externes et du propre corps, et que fort proche des divins, elle est faite instrument des choses divines. Donques estant remplie de divines influences et des oracles d'enhaut, elle invente toujours quelque chose de nouveau, et non usité, et prédit les choses futures. Ce qu'affirment non seulement Democrite et Platon : mais aussi Aristote au livre des Problèmes... » [traduction de 1581]

Cette confusion permanente entre folie et génie apparaît une fois de plus dans *De furore poetico* (1482), la préface du Ficin pour sa traduction du dialogue de Platon *Ion*. Dans ce dialogue, Socrate, pour taquiner le rhapsode, affirme que

« le poète est une chose légère, ailée et sacrée, qui ne peut composer avant d'être inspirée par un dieu, avant de perdre sa raison, de se mettre hors d'elle-même. Tant qu'un homme reste en possession de son intellect, il est parfaitement incapable de faire œuvre poétique et de chanter des oracles ».

Quand Socrate constate que le rhapsode Ion veut seulement être l'esclave des divinités [534d], et qu'il est avide de récompenses pécuniaires [535e], il le traite de Protée [sophiste égyptien] [541e]. Pour Platon, l'inspiration divine doit conduire au perfectionnement de la raison souveraine et donc à la liberté. A contrario, dans *les Lois*, VII, 790d, Platon évoque le « mal des Corybantes », ces prêtres mythiques qui honoraient la déesse-mère Cybèle par des danses frénétiques.

Mais dans sa préface, le Ficin, après avoir affirmé qu'une première forme de délire fait tomber l'homme « au dessous de l'apparence humaine et (...) en quelque sorte ramené à la bête », le florentin affirme, imitant en cela Plotin, qu'il existe une autre forme de délire, celui-ci divin (extase mystique). Par ce stratagème, les néo-

platoniciens de Florence reprirent à leur compte la doctrine aristotélicienne pour qui la *furor melancholicus* constitue le fondement scientifique de la conception platonicienne de *furor divinus*, la *belle frénésie* du poète !

Bien que le processus de la créativité humaine, parfois qualifié d'*agonie créatrice*, implique de fortes tensions résultant de l'épuisement d'un niveau donné d'hypothèses, le plaisir de la découverte, qu'on éprouve par des sauts qualitatifs vers des *géométries supérieures*, renforce l'émotion fondamentale de joie et d'amour généreux envers l'humanité. Voilà l'essence de l'identité d'un individu réellement adulte, ce que Platon appelle les « âmes d'or ». La nature de l'émotion fondamentale qui constitue son identité est agapique et non érotique.

Si le processus lui-même dépasse la rationalité simple, il obéit néanmoins à une légitimité harmonieuse, diamétralement opposée à la crise existentialiste. Prétendre que la « souffrance » est l'unique vivier de la créativité humaine est non seulement une escroquerie intellectuelle, mais une démarche visant à plonger le créateur dans un narcissisme infantile le rendant susceptible à toute manipulation.

Il apparaît ainsi que toute promotion visant à établir une équivalence automatique entre folie et créativité n'est qu'un instrument raffiné de l'oligarchie pour promouvoir une pensée irrationnelle, destructrice aussi bien des arts que des sciences. La folle mélancolie est une prison mentale, d'apparence spacieuse certes, mais privant la victime de sa liberté.

Ayant donc repris du lustre grâce à ce mélange trompeur, la mélancolie, jusque là tenue dans le mépris, s'auréola du sublime.⁵ Cette mélancolie auréolée sera l'essence même d'une grave maladie culturelle dont le monde souffre encore aujourd'hui : le romantisme.⁶

AGRIPPA, TRITHÈME ET ZORZI

L'influence grandissante d'Erasmus de Rotterdam et de Thomas More, disciples de *Saint Socrate*, provoqua l'ire de l'oligarchie de l'époque, située au cœur du pouvoir financier et du renseignement que fut Venise.

Avant l'apparition de Luther, Venise fera tout pour promouvoir l'alchimie et l'occultisme afin de confondre l'esprit des élites lettrées et des érudits, comme ce fut le cas pour Johannes Reuchlin.

Les réseaux érasmiens furent prompts à dénoncer ces déploiements alchimistes. Erasmus, dans *l'Eloge de la Folie* écrit en 1511 : « Ceux qui par des pratiques nouvelles et mystérieuses essaient de changer la nature des éléments et en recherchent un cinquième, à savoir la quintessence, à travers la terre et les mers... Ils ont toujours à l'esprit quelques inventions merveilleuses qui les égarent et l'illusion leur est si chère qu'ils y perdent tous leurs biens et n'ont plus de quoi construire un dernier fourneau ».

Figure 7.

L'échelle de Jacob, 1519-1528, Chants royaux sur la Conception couronnée du Pays de Rouen, Paris BNF, Mss, Fr. 1537.



Au centre de l'offensive alchimiste on trouve Agrippa de Nettesheim (1486-1535). En 1510, il se rend avec le jeune médecin suisse Paracelse (1493-1541) à Prague chez l'abbé bénédictin Trithème (1462-1516). Avec qui il fonde à Paris d'abord puis à Londres, une société internationale secrète appelée la « *Communauté des Mages* », une organisation de propagande hermétique engagée dans la promotion de l'irrationalisme et de la magie, au profit de l'oligarchie vénitienne. Comme beaucoup d'« *astrologues* » et alchimistes de cette époque, Agrippa servait d'ambassadeur, d'espion et d'agent d'influence. Il servira l'empereur Maximilien I, et ensuite le très catholique Charles Quint. Alors que ce dernier envoyait des érasmiens au bûcher, son ambassadeur fondait l'occultisme ! On le retrouve à Londres, où il est en contact avec le moine franciscain et ambassadeur de Venise, Francesco Giorgio (ou Zorzi). Sollicité comme « *docteur de la loi* » sur le divorce de Henry VIII, Zorzi encouragera vivement Henry VIII à rompre avec Rome, selon une stratégie forgée par les *giovanni* (jeunes loups) de Venise qui voulaient faire de l'Angleterre la « *Venise du Nord* », située entre le nouveau monde et l'ancien.

Ce réseau, sous le masque de l'érudition, s'installe au plus près des élites humanistes. Agrippa lui-même tente de développer une correspondance avec Erasme et séjourne en Angleterre chez l'ami de celui-ci, John Colet (1469-1519), également en contact avec le Ficin et Pic de la Mirandole (1463-1494). Dans *De Harmonia Mundi* (1525), œuvre majeure de Zorzi dédiée au pape Clément VII, on retrouve les thèmes hermétiques classiques des sept sphères, de l'angéologie et de l'influence des planètes, complétés par une approche kabbalistique. En réalité, il s'agit d'un retour au paganisme, présenté comme parfaitement compatible avec la doctrine chrétienne.

Cette offensive ésotérique allait ramener le sujet de la mélancolie dans l'actualité.

ENFIN TOUT S'EXPLIQUE !

Une lecture symboliste, et pourquoi pas alchimiste, de la gravure semble donc pouvoir « *tout* » expliquer !

Le carré magique dans la gravure de Dürer intègre la date de la gravure et la date de la mort de la mère de l'artiste, décédée quelques mois auparavant (le 17 - 5 - 1514 : 5 + 15 +

14 = 34 ; 34 étant le chiffre qui englobe un carré magique de 4 x 4 cases, dont la somme des chiffres additionnés en diagonale, à l'horizontale et à la verticale donnent 34). Dürer n'était-il pas lui-même géomètre et grand architecte ? A gauche, ne voit-on pas le creuset et les pincettes de l'alchimiste qui purifie la matière, métaphore du processus spirituel en cours chez le génie mélancolique ? Le visage noir de la Mélancolie ne fait-il pas penser à la *nigredo*, l'œuvre noire qui constitue la première phase de l'œuvre alchimique ? Les objets présents ne sont-ils pas les objets qui attendent le réveil du génie souffrant. L'échelle (à sept marches) n'est-elle pas l'allégorie d'un parcours ascensionnel de l'âme à travers les sphères planétaires qu'on retrouve déjà dans la Genèse (XXVIII,

11)? «Voici qu'était dressée sur terre une échelle dont le sommet touchait le ciel; des anges de Dieu y montaient et y descendaient». (Figure 7) Les deux ailes, ne sont-elles pas les deux vertus que le Ficin a trouvées chez Platon? Et si l'on tient compte du fait que le nom du père de Dürer était *Ajto* (du hongrois, signifiant «porte»), germanisé en *Thür* (pour devenir *Dürer*)⁷ et si on arrange les lettres du mot «*Melencolia*», on peut trouver «*limen caelo*»,⁸ ou «porte vers le ciel»... (Figure 8) Dürer n'était-il pas lui-même aussi mélancolique que Le Ficin? Ses premiers autoportraits le montrent fortement affecté et triste. Un dessin qu'il envoie à un médecin le montre pointant du doigt un endroit précis de son corps : la bile...⁹ Melanchthon, à la tête de son école à Nuremberg, mentionne lui aussi «la très excellente mélancolie de Dürer».

Toutes les conditions «*objectives*» semblent faire apparaître un «*faisceau de suspicions*» donnant crédit à l'existence d'un artiste mélancolique. Et puisque Dürer évoque lui-même «*les idées platoniciennes*» dès 1510, et que Trithème fut un ami de Pirckheimer, on pourrait croire, avec Erwin Panofsky et bien d'autres, que *Melencolia I* «est, dans un sens, un autoportrait spirituel de Dürer», d'un artiste adepte, disciple ou du moins fortement influencé par l'air du temps pollué par Agrippa de Nettesheim et son réseau vénitien.

Tout, ou presque, semble trouver cohérence, à part le fait qu'on explique mal comment quelqu'un d'aussi croyant et d'aussi chrétien, et surtout d'aussi fortement attaché à l'émancipation des individus puisse nous offrir une œuvre aussi hermétique que «*sulfureuse*». C'était oublier un détail essentiel de la gravure : son auteur.

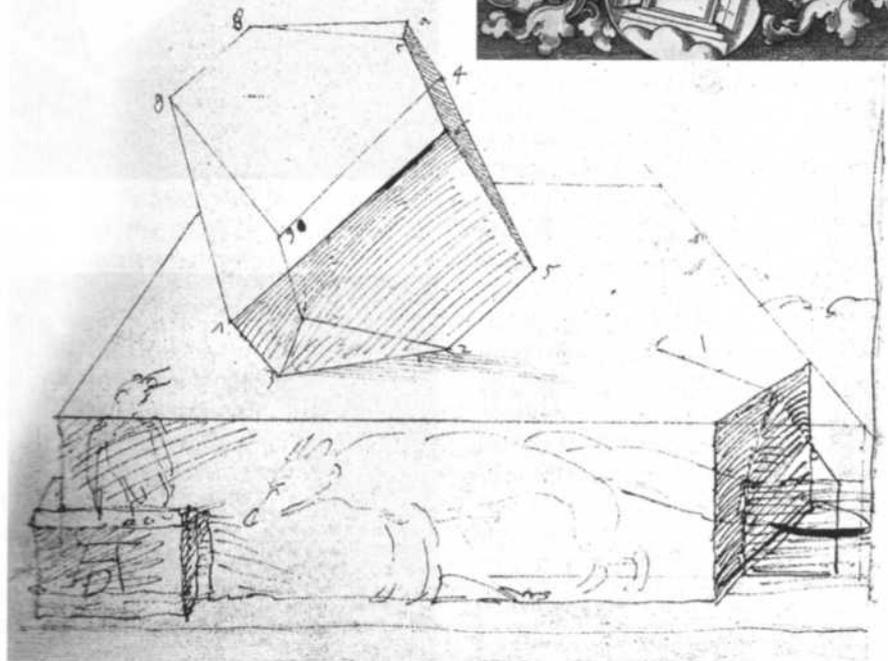
PLATON CONTRE LES NÉO-PLATONICIENS

Mais récemment, un historien d'art londonien, Patrick Doorly,¹⁰ a jeté un pavé dans la mare panofskyenne. En lisant l'un des premiers dialogues de Platon, *Hippias Majeur*, il constate de fortes similitudes entre les images employées par le philosophe et la gravure de Dürer.

Hippias d'Elis (vers 450 avant JC), un des pires sophistes de la place, est mis au pied du mur par Socrate. Celui-ci l'interroge sur la véritable nature du beau. En réponse, le sophiste aligne une série de choses auxquelles la beauté peut être attribuée (une vierge [287e], l'or [289e], être riche [291d], être puissant [296a], un discours persuasif [304a], etc.), mais sans jamais vouloir accepter le niveau conceptuel posé par la question du beau en lui-même. A un certain point Socrate, sans s'énerver, lui lance : «*Car c'est ce que le beau lui-même, cher homme, que je te demande, et je suis incapable de me faire mieux entendre que si tu étais assis devant moi comme une pierre, et même comme une meule sans oreille ni cervelle!*» [292d] Voilà ce qui soudain donne un sens à cette meule sur laquelle est assis l'angelot ! Cette nouvelle piste d'une mélancolie personnifiée par Hippias

Figure 8.
Albrecht Dürer,
blason familial,
1523, gravure.

Figure 9.
Albrecht Dürer,
étude préparatoire du polyèdre
pour *Melencolia I*
carnet de croquis de Dresden,
1514.



est peut-être encore plus convaincante parce qu'au lieu d'*invalider* les hypothèses antérieures sur certains détails, elles leur donne un nouveau sens, et à un niveau plus élevé.

Ici, la mélancolie semble bien être une pique ironique contre les sophistes de l'époque, les disciples d'Agrippa (connu pour son chien noir nommé *Monsieur*) et leur croyance à l'angéologie. Le fait que Dürer dénonce un état maladif se trouve confirmé par le fait que la couronne de feuilles, simulacre d'une couronne de lauriers qu'on offrait aux grands poètes, est ici formée par les feuilles de deux plantes aquatiques, la renoncule d'eau et le cresson de fontaine ! Ironie sur laquelle les tenants du symbolisme feront l'impasse, car souvent eux-mêmes fortement en panne de l'humeur humoristique. En effet, la mélancolie étant associée avec l'élément du feu et de nature sèche, les médecins antiques conseillaient l'application de plantes aquatiques pour rééquilibrer le malade...

L'Hippias majeur et *L'Hippias mineur* font également état de la richesse matérielle du sophiste, ce qui expliquerait la belle robe vénitienne brodée (Hippias fabriquait ses vêtements), sa bourse bien remplie, symbole de richesse, et le trousseau de clefs, symbole de pouvoirs multiples.¹¹

LE POLYÈDRE TROUBLANT, HÉRITAGE DE PIERO DELLA FRANCESCA

On pourrait dire que c'est l'hypothèse de *L'Hippias Majeur* qui donne un vrai sens (ironico-métaphorique et non mystico-symbolique) à cet étrange polyèdre qui occupe le centre de la composition. Que ce volume fut la chose centrale de la composition ressort clairement de

l'étude préparatoire (**Figure 9**). A première vue, on dirait un polyèdre formé de surfaces pentagonales irrégulières, sujet de conjectures sans fin. Le livre de Luca Pacioli, *De Divina Proportione*, de 1509, établit que le pentagone n'est constructible qu'avec cette proportion (proportion d'or). Le dodécaèdre, volume formé de 12 pentagones, se révèle le volume « limite » dans lequel les quatre autres solides réguliers peuvent s'inscrire, comme l'indique Platon dans le *Timée*. Mais bizarrement, le volume que nous présente Dürer ne figure pas dans l'œuvre de Pacioli, et on se demande de quel type de polygone et donc de quel polyèdre il peut s'agir ?

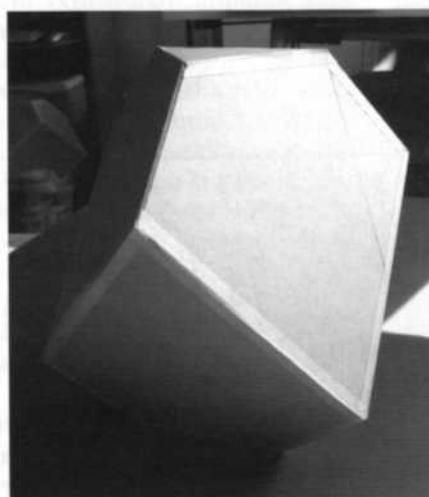
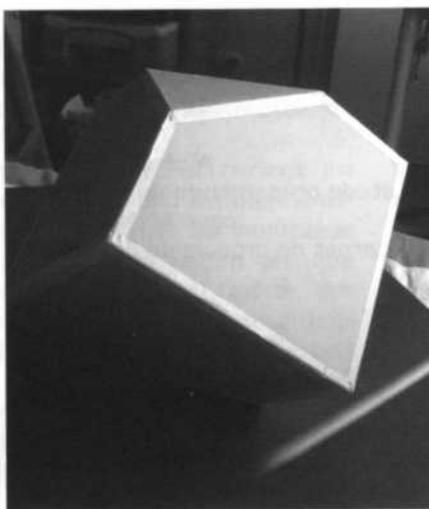
Dürer semble avoir délibérément choisi de troubler nos sens et donc nos certitudes. Si on tente de construire physiquement ce polyèdre, on a l'impression qu'il s'agit d'un volume « impossible », qui n'existe qu'à la limite d'un *cube partiellement tronqué* (**Figure 10**) et d'un *rhomboèdre partiellement tronqué* (**Figure 11**).

Figure 10.

Cube partiellement tronqué, maquette de l'auteur.

Figure 11.

Rhombèdre partiellement tronqué, maquette de l'auteur.



Déjà, en forçant le trait du raccourcissement perspectif d'un cube, qui, vu d'un certain angle s'avère assez difficile à différencier d'un rhomboèdre (surtout quand il s'agit d'un rhomboèdre avec des losanges dont les angles aigus avoisinent les 80 degrés, c'est-à-dire proche des 90 degrés du carré), Dürer créé un entre-deux géométrique qu'on identifie, en géométrie, au point de vue *instable* ou *non-générique*.¹²

Dürer sélectionne ici un angle de vision et une perspective très particuliers¹³ où l'image des deux volumes « se frotte » tant ils se ressemblent ; à moins que ce frottement ne provienne directement du choix des caractéristiques des losanges du rhomboèdre. Ce « frottement » trouve aussi son origine dans la similitude entre le *carré partiellement tronqué*, le *losange partiellement tronqué* et le *pentagone* (**Figure 12**). Les deux premiers peuvent se présenter comme des coupes d'un cône de vision indiquant l'image projetée d'un pentagone, inclinée vers l'avant ou vers l'arrière (**Figure 13**).

Cette science de l'ambiguïté géométrique en perspective fut l'apport original de Piero della Francesca dans l'art italien. Pour lui, ce type de paradoxe, qui pousse nos sens aux limites du visible, était incontournable pour une vraie œuvre

NOTES

1. Saint Jérôme fut l'idole et le modèle du courant érasmien, car son travail de traducteur nous livra la beauté des évangiles, et sa vie fut entièrement dédiée à l'avantage d'autrui.

2. Notamment par Saint Thomas d'Aquin (1224-1275), dans la *Somme Théologique* (Question 35).

3. Claude Makowsky, dans son essai *Albrecht Dürer, Le songe du Docteur et La Sorcière*. Editions Jacqueline Chambon/Slatkine 2002.

4. Selon son biographe Giovanni Corsi en 1505.

5. *L'école d'Athènes* de Raphaël nous montre un *Héraclite* avec ce qu'on croit être le visage de Michel-Ange en pose mélancolique. Michel-Ange utilise la pose après 1519 pour son *Pensieroso* du tombeau de Laurent de Medici ; Rodin l'utilisera pour son *Penseur*, agrandissement de la figure assise devant sa *Porte de l'Enfer* ; Goya nous met en garde contre la mélancolie dans *Le sommeil de la raison engendre des monstres*.

6. Le néoplatonisme en esthétique fera prévaloir que toute beauté provenant de la grâce des formes visibles est forcément le reflet de vérités invisibles, respectables chacune dans son domaine. Cette doctrine sera popularisée par Pietro Bembo dans ses poèmes, les *Asolani*, et par Balthasar Castiglione dans son livre, *Le Courtisan*. Elle fera glisser l'art

de la *Belle Manière* vers le *Maniérisme*. Le *Romantisme*, art officiel de la restauration monarchique imposé par le Congrès de Vienne en 1815, enfantera le *Symbolisme* qui accouchera dans les métastases de sa chute finale de deux autres rejetons : l'art *moderne* et l'art *contemporain*, imposés à coup de dollars par l'opération du Congrès pour la Liberté de la Culture (CLC) dirigée par Allen Dulles, à l'époque à la tête de la CIA. Une seule constante : on fera du culte du cœur souffrant et mélancolique l'essence même de l'artiste maudit. Gérard de Nerval parlait du « *soleil noir de la mélancolie* », tandis que Victor Hugo ironisait : « *la mélancolie, c'est le bonheur d'être triste* »

7. Le blason de la famille Dürer est formé effectivement d'une porte ouverte.

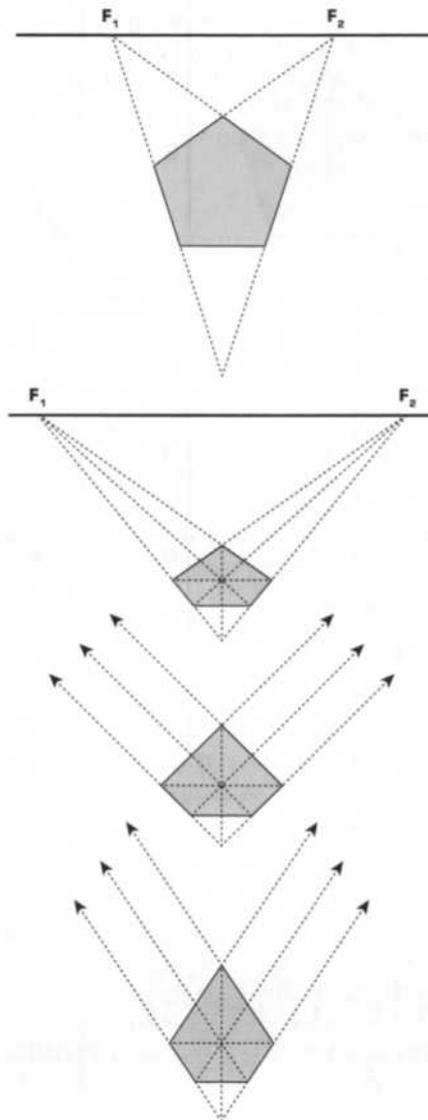
8. Hypothèse avancée par David R. Finkelstein, dans « *The relativity of Albrecht Dürer* », April 24, 2005, Internet.

9. On pense que Dürer contracta une infection paludéenne dans des marécages, lors d'un voyage aux Pays-Bas, dans l'espoir de retrouver une baleine rejetée sur le littoral hollandais.

10. Patrick Doorly, *Durers Melencolia I: Plato's abandoned search for the beautiful*, The Art Bulletin, Juin 2004. L'auteur se trompe complètement sur son interprétation. Il croit que Dürer, comme Socrate = Hippias (sic), renonce à l'idée de vouloir connaître le beau, en bref, il plaque la thèse moderniste d'Emmanuel Kant dans sa *Critique de la Faculté de juger*, pour lequel le beau est

d'art, car seul dispositif permettant de communiquer des idées de l'ordre de l'incommensurable, c'est-à-dire du divin. Une géométrie simple, qui ne fait pas intervenir le domaine complexe, limite l'homme à l'enfermement dans un système mesurable, mais fini et donc « mort ».

Anticipant l'élaboration du calcul infinitésimal, Dürer reprend aussi selon certains l'idée platonicienne qu'en tronquant les angles et en les remplaçant par des facettes, on peut générer des corps de plus en plus complexes capables de fournir une bonne approximation pour les corps délimités par des courbes quelconques, y compris celles du corps humain. Pacioli envisagea même de continuer ce procédé de troncature à l'infini. Dürer se montre élève de Piero della Francesca. Car, comme en science, le vrai message ici découle de la métaphysique. Dürer semble dire : *beauté et vérité* ne sont qu'une et même substance dans l'Un. Agrippa et ses adeptes, tout comme le sophiste Hippias, vivent dans le déni de réalité et se rendent donc inaptes à comprendre ce que sont réellement la beauté et la réalité tout court. Ceci explique éventuellement pourquoi l'échelle se trouve *derrière* le monument et non devant : en se fixant sur la numérologie et les symboles, on se trompe d'angle d'approche !



La conclusion du dialogue de Platon est d'une terrible exigence : « *Et comment sauras-tu alors, (...), quel discours est produit de belle manière ou non, et de même à propos de tout autre action, puisque tu ne connais pas le beau ? Et tant que tu seras dans cet état, crois-tu qu'il soit meilleur pour toi de vivre plutôt que de mourir ?* » [304d].

Ainsi *Melencolia*, prisonnière des sens, bien que perdue dans sa rêverie, ne peut mesurer que le visible et, à moins d'accepter de se transformer, n'accèdera jamais à l'invisible, ne passera jamais les « portes de la perception ».

L'idée géniale de Dürer, consistant à faire coïncider en une seule image une dame *Fortuna* ailée descendue de sa sphère instable, un ange personnifiant *la Géométrie*, et *l'Hippias* de Platon afin d'attaquer la folie d'Agrippa et son réseau, ne manque pas d'*hubris* (mot grec pour *démésure*) !

La comète fait apparaître, dans son éclat, un arc en ciel annonciateur d'une nouvelle alliance entre Dieu et l'homme, comme celle conclue après le déluge. Sa lumière est

Figure 12.

Proximité visuelle d'un pentagone, d'un carré tronqué et d'un losange tronqué.

indéfinissable, car entièrement relatif. Doorly, prendra des citations hors contexte de Dürer pour faire « coller » sa thèse.

11. Dürer écrit sur un dessin préparatoire : bourse = richesse et clefs = pouvoir. Notons aussi le fait que le Ficin a écrit une lettre *Quinque Platonicae Sapientiae Claves*, (Les cinq clefs de la théologie platonicienne).

12. Voir K. Veyrecke, dans *Quand l'ambiguïté devient science géométrique en peinture*, Fusion n°105, juin/juillet 2005, p.42/43.

13. Le traité de Jean Pèlerin Viator, *De Artificiali Perspectiva*, imprimé en 1505, avait introduit une perspective à deux points de fuite. Elle fait en sorte qu'un carré (quadrangle) vu en perspective se transforme nécessairement en losange. Gérard Desargues bâtira toute sa science géométrique sur cette démarche. La *Présentation au temple* de Dürer reprend une salle à colonnades présente chez Viator, (fol.21, v.).

14. Suite aux *placards* de Charles Quint du 8 mai 1521, toute personne qui imprimait, illustrait ou simplement lisait la bible était considérée comme hérétique.

15. Dürer écrira à Pirckheimer, le 7 février 1506 : « J'ai parmi les Italiens, bon nombre de bons amis qui me mettent en garde de boire ou de manger avec les peintres d'ici. Beaucoup de ces peintres me sont hostiles ; ils copient mes œuvres dans

les églises ou ailleurs, après quoi ils les dénigrent, arguant que, n'étant pas faites d'après l'antique, elles ne sauraient être bonnes. »

16. Bien que Dürer maîtrise déjà la perspective, il écrit dans sa lettre de Venise du 13 octobre 1506 à Pirckheimer : « Après quoi j'aimerais me rendre à Bologne pour apprendre l'art secret de la perspective que quelqu'un s'est proposé de m'enseigner. J'y resterai huit ou dix jours avant de repasser par Venise. »

17. Jeanne Peiffer, directeur de recherche au CNRS, rédactrice en chef de la « Revue d'Histoire des Mathématiques », extrait de « *La Géométrie de Dürer, un exercice pour la main et un entraînement pour l'œil* », dans *Alliage*, n°23, 1995. Voir aussi Jeanne Peiffer, « *Dürer géomètre* », dans « *Albrecht Dürer, Géomètre* », Editions du Seuil, novembre 1995, Paris ; ainsi que sa présentation en 2001 à Lille : « *La géométrie d'Albrecht Dürer et ses lecteurs* » durant la journée nationale de l'Association des professeurs de mathématiques de l'enseignement public. Sa contribution, qui consistait à simplement reconnaître l'apport de Dürer à l'histoire des sciences, fut violemment critiqué par le professeur André Cauty, scandalisé que l'on puisse voir en Dürer un précurseur de Gaspard Monge.

18. Le seul manuscrit qui substituait Athènes à Délos était celui du cardinal Bessarion, que Dürer a pu trouver dans la bibliothèque de Regiomontanus.

suffisante pour chasser hors du tableau la *vespertilio*, la chauve-souris à queue de lézard, symbole d'un être maléfique opérant la nuit, qui porte ici l'insigne « *Melencolia I* ». Il existe beaucoup de spéculations sur la raison du « I ». On oublie le petit signet qui sépare les deux, une sorte de « & ». Le titre serait donc « *la mélancolie et l'un* », l'Un étant le sujet à répétitions des néo-platoniciens, mais également l'Un chrétien, Dieu, mesure de toute chose, « *fons et origo numerorum* ». Après tout, l'origine du mot religion vient du latin *religare*, c'est-à-dire relier l'homme (le multiple) au divin (un).

Si la musique peut également soigner la mélancolie, c'est au spectateur de saisir la corde qui fera sonner la cloche... car comme le dit Socrate pour conclure *l'Hippias Majeur*: « *il me semble que je comprends ce que peut signifier le proverbe qui dit que les belles choses sont difficiles* » [304e]. ✱

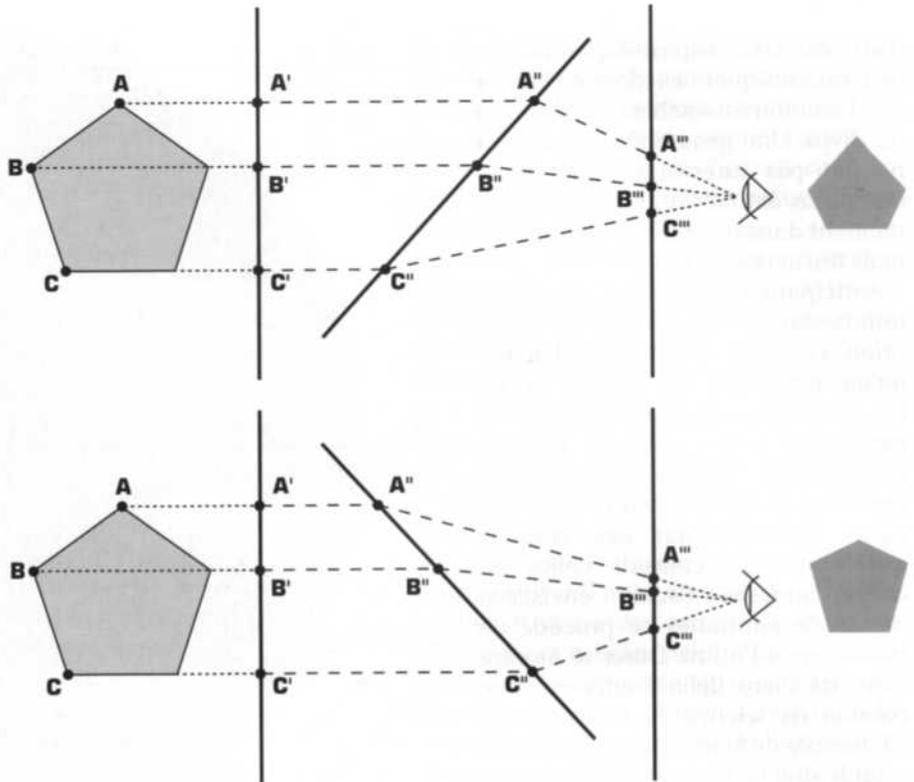


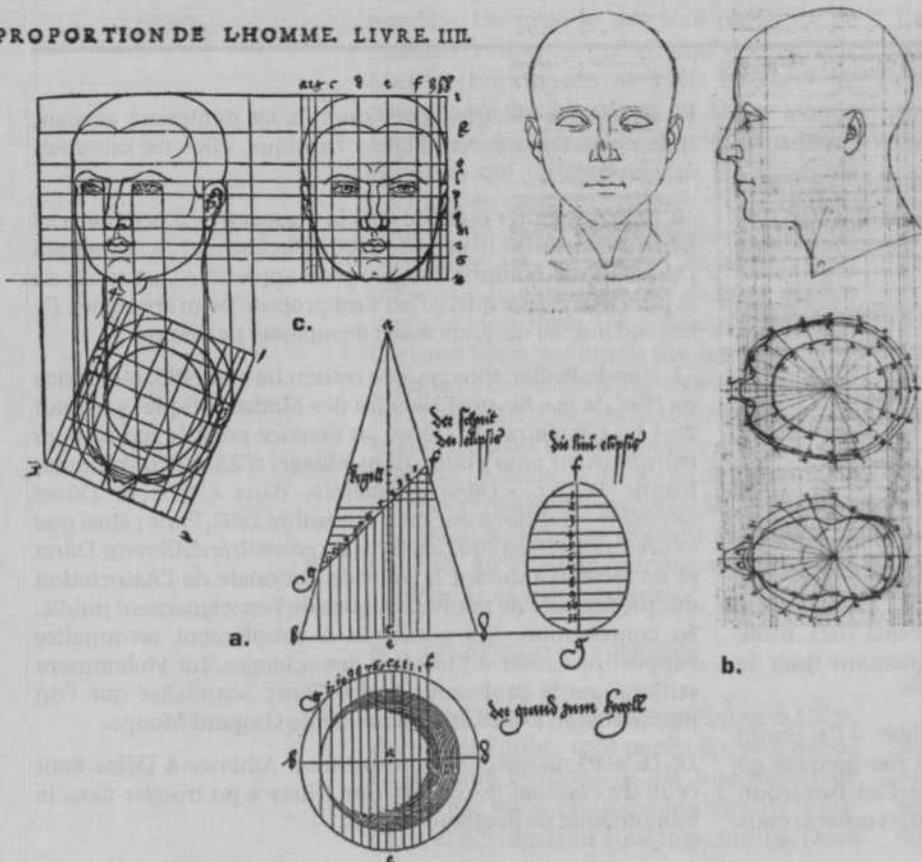
Figure 13.

Les mêmes surfaces peuvent se présenter comme des coupes d'un cône de vision.

La Géométrie de Dürer

« Mettre au grand jour et enseigner, le savoir utile aux ouvriers, tenu secret par les érudits »

PROPORTION DE L'HOMME. LIVRE III



A la fin de l'hiver 1506, Dürer revient de Venise, décidé à élaborer un grand traité destiné à la formation de l'artiste et de l'artisan, véritable « *nourriture pour peintres apprentis* ». Son but : rendre accessible au plus grand nombre les plus belles connaissances de l'humanité et dénoncer les oligarchies qui veulent confisquer le savoir. Des grands progrès restaient à accomplir dans ce domaine. Si la plupart des artistes gardaient jalousement leurs « *secrets d'ateliers* », beaucoup d'écrits restaient à l'état de simples manuscrits (Toscanelli, de Vinci) tandis que d'autres étaient publiés dépourvus de la moindre illustration comme, par exemple, le fameux traité sur la perspective d'Alberti *De*

Figure A.

a. Double projection d'une section elliptique d'un cône [Livre I, fig.34].
b. Etude de tête de Piero della Francesca du *De prospectiva pingendi* ;
c. celle de Dürer dans *Les quatre livres de la proportion de l'homme*.

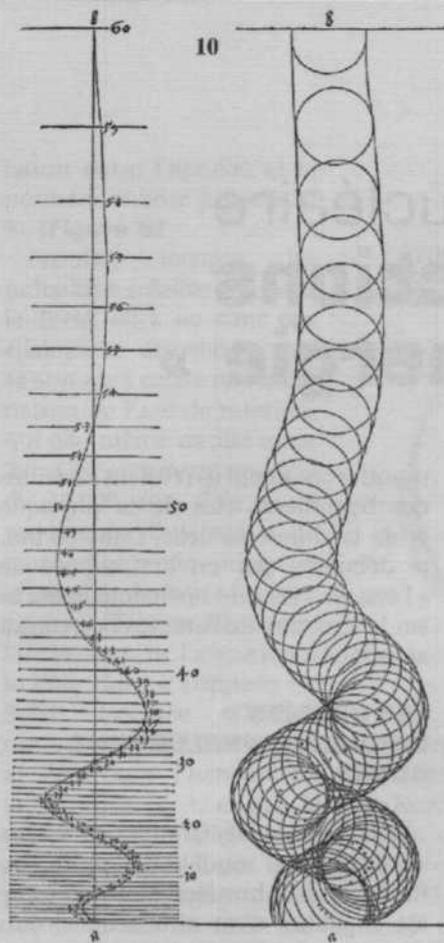


Figure B.

L'Unterweysung der Messung
(Livre III, fig. 10).

Pictura de 1432, ou le *De Sculptura* de Gaurico, imprimé à Florence en 1504. Le premier traité imprimé et illustré sur la perspective en Europe fut celui de l'ancien secrétaire de Louis XI, le chanoine Jean Pèlerin dit Viator (av. 1445-1524), *De Artificiali Perspectiva*, publié à Toul en 1505.

Mais le maître tardera plusieurs années avant d'écrire. Suite à une situation politique quasi-insurrectionnelle,¹⁴ Dürer quitte les Pays-Bas en 1521. Il retourne alors à Nuremberg et réunit ses notes pour élaborer le grand traité qu'il souhaite finir. Son travail ne débouchera que sur trois ouvrages : un manuel de géométrie : *L'Unterweysung der Messung* (Instructions pour la mesure à la règle et au compas des lignes, plans et corps solides...); un traité sur les fortifications (1527); et Quatre livres sur la proportion de l'homme, publié en 1528 par ses proches peu après sa mort.

L'origine de sa passion à communiquer le savoir réside peut-être dans un événement de sa vie. Le 20 avril 1500, un peintre vénitien, vivant à Nuremberg, montra à Dürer « un homme et une femme qu'il avait fait d'après des proportions », tout en lui refusant la moindre indication sur la manière de procéder. Critiqué

en Italie pour dessiner des figures maladroitement,¹⁵ Dürer se penchera comme Léonard de Vinci sur Les dix livres d'Architecture où l'architecte romain Vitruve (premier siècle av. JC) livre des indications à ce sujet. Lors de son voyage en Italie, Dürer rencontrera très certainement le moine franciscain Pacioli¹⁶ (v. 1445-1517) qui était à l'époque le meilleur connaisseur du mathématicien grec Euclide (325-265 av. J.C.), souvent confondu avec Euclide de Mégare (v. 450 - v. 380 av. J.C.), élève de Platon. Dans son livre *De Divina Proportione* (1509), Pacioli démontre que la proportion d'or est un cas spécifique de la moyenne géométrique, divisant une droite en extrême et moyenne raison. Pacioli intégra les contributions de son maître Piero della Francesca dans son traité, ouvrage illustré par Léonard de Vinci.

Synthèse encyclopédique de recettes d'atelier, de traités italiens, français et allemands, enrichi par les propres contributions de Dürer, *L'Unterweysung* fait œuvre de pédagogie. Pour être accessible à tous, l'exposé est évolutif : partant des lignes droites et courbes, il développe spirales, surfaces, volumes et polyèdres, pour passer ensuite aux ombres et à la perspective.

Voici une longue citation d'une des présentations de Jeanne Peiffer¹⁷ : « Ceux qui ont étudié les *Eléments* d'Euclide n'y trouveront rien de neuf, croit-il bon d'avertir au début. Pourtant, c'est tout autre chose qu'une compilation de propositions euclidiennes qu'on trouve dans le corps de son ouvrage. Sa géométrie n'est pas démonstrative, mais constructive. Le but de Dürer est de construire des formes utiles aux artisans, par des procédés faciles à exercer à l'aide des instruments couramment utilisés, la règle et le compas notamment, et aisément répétables. Il n'y a aucun calcul d'aire ou de volume, si caractéristique des géométries pratiquées à l'époque. Dürer obtient ses résultats les plus originaux lorsqu'il applique des méthodes d'atelier à des objets mathématiques abstraits. Ainsi, en appliquant la méthode de la double projection (Figure A), familière aux maçons, tailleurs de pierre et architectes, aux sections coniques, il en obtient une construction très originale, dont Gaspard Monge codifiera la méthode, à la fin du XVIII^e siècle, dans sa *géométrie descriptive*. Concevant, dans la partie consacrée à l'architecture, une colonne torse, Dürer en vient de considérer explicitement l'enveloppe des sphères de

rayon constant ayant leur centre sur une courbe [Livre III, fig. 10]. »

(...) « Ou encore, Dürer indique la construction originale d'une courbe inconnue par ailleurs [une conchoïde, ou courbe de coquillage] dite utile aux architectes et qui lui sert, d'après des dessins conservés à Dresde, à obtenir le galbe voulu des tours Renaissance. La loi de formation de cette courbe est explicitée : un segment de longueur constante (c) se déplace avec l'une de ses extrémités le long d'un axe vertical, de telle sorte qu'un élément de longueur de la courbe qu'engendre sa seconde extrémité soit proportionnel à la distance parcourue sur l'axe vertical. (Figure B)

L'exemple de la duplication du cube et l'usage qui en est fait sont particulièrement révélateurs de l'orientation pratique que Dürer a voulu donner à sa géométrie, mais aussi du style de travail du peintre. Dürer est conscient de l'ancienneté du problème, qui plonge ses racines dans la légende (puisqu'il est à la demande d'Apollon et pour sauver la cité de la peste que les Athéniens¹⁸ devaient doubler l'autel cubique). Il répète ce récit, en rendant hommage à Platon pour avoir su indiquer la bonne solution, puis il dit : « Comme ce savoir est très utile aux ouvriers, et comme par ailleurs il a été tenu caché et au grand secret par les érudits, je me propose de le mettre au grand jour et de l'enseigner. » En quoi ce savoir est-il utile ? Dürer l'indique : « On pourra faire fondre des bombardes et des cloches, les faire doubler de volume et les agrandir comme on veut, tout en conservant les justes proportions et leur poids. De même on pourra agrandir tonneaux, coffres, jauges, roues, chambres, tableaux, et tout ce que l'on veut. » Il donne trois solutions au problème, celles connues dans la littérature classique sous les noms de Sporus, Platon et Héron, et pour cette dernière, il indique même une démonstration. » (Figure C) *

Figure C.

L'Unterweysung der Messung
(Livre IV, fig. 44).

