

Zeitschrift: Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie = Revue philosophique et théologique de Fribourg = Rivista filosofica e teologica di Friburgo = Review of philosophy and theology of Fribourg

Band: 58 (2011)

Heft: 1

Artikel: Fictions mélancoliques : maladie d'amour, possession et subjectivités aliénées à l'époque moderne

Autor: Gabriel, Frédéric

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-761057>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 05.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

FRÉDÉRIC GABRIEL

Fictions mélancoliques : maladie d'amour, possession et subjectivités aliénées à l'époque moderne

Quaecunque amore possessa sunt, non sine dolore pererunt.¹

Dans sa thèse parisienne de médecine, Jean-Jacques Beaux évoque en 1823 une « mélancolie qui consiste dans un amour excessif, qui n'est pas accompagné de satyriasis ou de nymphomanie »². Il n'est pas le seul à proposer une classification des différentes variétés de la mélancolie où apparaît l'amour. En 1861, dans un mémoire présenté à l'Institut de France et à l'Académie impériale de médecine, le médecin Corlieu distingue, à la suite de Michéa, neuf types de lypémanie (un terme utilisé par Étienne Esquirol pour remplacer la mélancolie³) : la deuxième subdivision est celle qui correspond à l'érotique. Plus loin, l'auteur s'attache à « indiquer les causes des maladies de l'âme ». Son verdict est clair : « À leur tête vient se placer l'amour, la plus terrible des passions »⁴. Sa visée causale l'amène à préciser un enchaînement chronologique qui décrit une évolution de la maladie : « l'imagination conduit peu à peu la victime dans le sentier de la mélancolie, qui prend alors son caractère particulier, c'est l'érotomanie, la nymphomanie. C'est là chez les jeunes personnes une des causes les plus fréquentes de la mélancolie. »⁵ Cause ultime de tous les maux et donc de la

Je remercie chaleureusement Dragos Calma pour sa relecture. Je concentre ici divers éléments qui donneront lieu à des développements plus détaillés dans un livre en cours d'élaboration.

¹ HIBERNICUS, Thomas : *Flores omnium penè doctorum, Qui tum in Theologia, tum in Philosophia hactenus...* Lugduni : Apud Gulielmum Rouillium 1579, p. 60.

² *Quelques idées sur la mélancolie. Thèse présentée et soutenue à la Faculté de médecine de Paris ; le 17 juillet 1823 pour obtenir le grade de Docteur en médecine, par Jean-Jacques Beaux.* Paris : Imprimerie Didot le Jeune 1823, p. 3.

³ Le terme de lypémanie est employé dès les années 1820 comme synonyme de mélancolie : MOULINIER, Guillaume-Barthelemy : *Quelques mots sur la mélancolie, tribut académique présenté et publiquement soutenu à la faculté de médecine de Montpellier le 18 février 1825.* Montpellier : Jean Martel 1825, p. 3.

⁴ CORLIEU, A. : *Études sur les causes de la mélancolie, mémoire présenté à l'Institut de France (Académie des sciences) et à l'Académie impériale de médecine.* Paris : J.B. Baillière et Fils 1861, respectivement p. 16 et 32.

⁵ *Ibid.* : p. 33. Cf. *l'Essai sur la mélancolie ou lypémanie proprement dite. Tribut académique présenté et publiquement soutenu à la Faculté de Médecine de Montpellier, le 28 août 1824 par J.-Bte Nicolau.* Montpellier : Jean Martel 1824, p. 7-8 : « Tantôt c'est un objet tendrement aimé dont la possession n'a pu être obtenue, et qui fixe encore la pensée du malade après l'explosion du délire ; tantôt c'est un penchant irrésistible à l'amour sans objet

mélancolie – caractérisée par cette recherche d'une cause, en principe absente – tel serait donc l'amour. De la variété à la cause, les rôles s'inversent et l'histoire se complique dans une indistinction circulaire⁶. Dès 1818, dans une thèse dédiée à Pinel et Esquirol, Anceaune fait une place à la « mélancolie érotique » qui « a de tout temps été la maladie de l'âme la plus fréquente, et cela devait être ainsi, puisque l'amour, auquel elle doit sa naissance, soumet tous les cœurs à son tyrannique empire. »⁷ La proposition est simple et universelle : l'amour comme mère de toutes les passions, comme source de tous les maux et comme principale maladie de l'âme⁸. Pourtant ce modèle causal et pathologique paraît trop simple pour décrire la réalité complexe et torturée : le médecin Colin vient tempérer et affiner ces opinions. « Comme nous l'avons dit déjà, bien des mélancolies ont leur point de départ dans un amour malheureux, mais il en existe peu dans lesquelles il y ait conservation des sentiments amoureux »⁹.

Par-delà les différences de classification et de nosologie, un constat s'impose : l'amplitude des termes utilisés, d'abord dans leur usage courant, ensuite dans leur implication savante et littéraire. Le docteur Massénat peut ainsi affirmer : « La mélancolie est, de toutes les maladies de l'esprit, celle qui a le plus exercé la plume des médecins, des poètes même de tous les âges »¹⁰. À l'omniprésence de l'amour répond l'énormité du corpus consacré à la mélancolie, autant de sources qui multiplient les problèmes de définitions de la pathologie et de sa spécificité. Anceaune est ainsi

déterminé, et qui entretient vainement son imagination ; c'est ce qu'on désigne sous le nom d'érotomanie. »

⁶ Sur le rôle principal de la mélancolie, cf. ANDRY, Charles-Louis-François : *Recherches sur la mélancolie. Par M. Andry, extrait des Registres de la Société royale de Médecine, années 1782-1783*. Paris : de l'imprimerie de Monsieur 1785, p. 1 : « La maladie la plus commune et la plus négligée, est sans contredit la mélancholie : je dis la plus commune, car il n'y a aucun homme qui ne puisse devenir mélancholique. Plus il est heureux, plus il est peut-être près de cette maladie. D'ailleurs elle accompagne toutes les affections chroniques ; en sorte qu'elles ne sont elles-mêmes que différens symptômes de la mélancholie. »

⁷ *De la mélancolie, thèse présentée et soutenue à la Faculté de Médecine de Paris, le 5 août 1818... par F.H. Anceaune*. Paris : Imprimerie de Didot jeune 1818, p. 53. De même, p. 115 sqq.

⁸ Voir aussi l'*Essai sur la mélancolie ; thèse présentée et soutenue à la Faculté de Médecine de Paris, le 22 janvier 1820, pour obtenir le grade de Docteur en médecine, par J.F. Massénat*. Paris : Imprimerie de Didot jeune 1820, p. 26 : « L'amour, ce besoin naturel, cet appétit des sens, cette passion, source de bonheur, lorsqu'il est contrarié, peut devenir la cause de toutes sortes de maux, souvent irrémédiables. L'hypochondrie, la manie, la démence, l'idiotisme, l'épilepsie, l'hystérie, la chlorose, la nymphomanie, peuvent résulter de cette passion. »

⁹ COLIN, M.L. : *De la mélancolie, mémoire couronné par l'Académie impériale de médecine (Prix Lefèvre, 1863)*. Paris : Victor Rozier 1866, p. 222-223. Colin commence aussi son ouvrage en rappelant la césure lexicale opérée par Esquirol.

¹⁰ *Essai sur la mélancolie ; thèse présentée et soutenue à la Faculté de Médecine de Paris, le 22 janvier 1820, pour obtenir le grade de Docteur en médecine, par J.F. Massénat*. Paris : Imprimerie de Didot jeune 1820, p. 5.

amené à déclarer, en ouverture de sa thèse de médecine sur la mélancolie, à l'orée du XIX^e siècle :

La mélancolie est, de toutes les maladies de l'esprit, celle qui a le plus exercé la plume des médecins, des philosophes, des poètes même de tous les âges ; et malgré le grand nombre d'écrits que nous possédons sur cette partie de la médecine, aucun ne m'a paru satisfaisant.

C'est l'espoir, peut-être ambitieux et chimérique, d'en parler plus exactement et plus complètement qu'on ne l'a fait jusqu'à présent, joint à l'attrait qu'a toujours eu pour moi un tel sujet, qui m'a déterminé à composer cette monographie.

Cet attrait néanmoins a souvent été accompagné de bien des ennuis, des dégoûts et des fatigues. Combien de fois n'ai-je pas été rebuté en fouillant, dans de vastes *in-folio* poudreux et vermoulus, les vieilles doctrines des médecins des siècles passés, leurs systèmes humoriques si ridicules aujourd'hui, et si fastidieux à étudier, surtout quand il faut les aller puiser dans des éditions gothiques, presque illisibles, et d'une latinité barbare ! ¹¹

L'insatisfaction fondamentale et indépassable du mélancolique se reflète dans l'abondance des ouvrages à lire pour celui qui tente d'en cerner l'essence ultime. Le médecin butte sur l'histoire, et sur l'objet même de son enquête, le lecteur est embarrassé par le *problème* posé par ce mal diffusé partout mais jamais expliqué comme le voudrait celui qui vient après cette accumulation de données dont Burton (qu'Anceaune n'utilise pas) est l'un des sommets et l'un des symptômes. L'amateur de la mélancolie est toujours confronté au temps long de ce mal, à la fois richesse des textes, des symptômes et leur expression, mais aussi écran qui désoriente et peut décourager la compréhension. Anceaune s'inscrit bien sûr dans une période de rupture épistémologique, mais il est pourtant dépendant et fermement enraciné dans ce passé qu'il est en train de dépasser : sa thèse commence par un vaste tour d'horizon d'histoire des textes classiques sur le sujet, et dans le corps même de son travail, de grandes références apparaissent : la Laure de Pétrarque, Orphée et Eurydice, Le Tasse, etc.¹² C'est ce substrat historique qui va nous retenir : comment, dans la période précédente, a-t-on mêlé en France l'amour et la mélancolie ? Comment a-t-on défini l'un par rapport à l'autre ? Quelles modalités anthropologiques ont été déterminées par ces liens ? Comment ces passions possèdent le malade ?

Quelques textes, rapidement réunis à l'époque par la tradition textuelle, vont nous servir de fil conducteur. Si l'héritage grec est évidemment fon-

¹¹ ANCEAUNE : *De la mélancolie*, op. cit., p. VIII-IX.

¹² *Ibid.* : respectivement p. 13 sq. ; p. 50-51.

damental, le choix des termes propres à l'époque moderne est à prendre en compte de manière à lui accorder une légitimité propre¹³.

1. NOÉTIQUE ET MALADIE

Visage du présent. Visage du passé.
Un voile les sépare. Un rideau humide.
L'œil, encore brouillé, d'une larme ancienne.
Mélancolie. Mélancolie.¹⁴

En 1599, Jean Aubery (1569–1622), « docteur en médecine », publie *L'Antidote d'amour*, qu'il dédie au fameux André Du Laurens (1558–1609), professeur à Montpellier et lui-même auteur d'un *Discours de la conservation de la vue, des maladies mélancholiques...*, paru également à Paris deux ans plus tôt. Le titre d'*Antidote* indique d'emblée la tradition dans laquelle s'inscrit Aubery, celle de l'*Anteros* qui analyse l'amour comme un mal que la médecine, aidée de toute connaissance qui concerne l'homme, peut servir à comprendre et à combattre¹⁵. D'où le socle sur lequel s'appuie l'auteur : les problèmes de noétique. Comment penser la maladie, comment penser l'amour comme maladie, comme penser l'amour comme maladie de la pensée ? Cette triple question nous introduit au cœur de la problématique de l'amour comme mélancolie, et dans la première dimension de la possession : la possession du sujet qui pour connaître doit prendre possession du monde sous la forme des affections sensibles. La

¹³ Pour un parfait balisage de la longue histoire de la mélancolie amoureuse, on consultera : CIAVOLELLA, Massimo : *La « Malattia d'Amore » dall'Antichità al Medioevo*. Rome : Bulzoni 1976 ; BEECHER, Donald A./CIAVOLELLA, Massimo : *Jacques Ferrand and the Tradition of Erotic Melancholy in Western Culture*, in: FERRAND, Jacques : *A Treatise on Lovesickness*. Translated and edited by D.A. Beecher and M. Ciavolella. Syracuse (N.Y.) : Syracuse University Press 1990, p. 1–202 ; WACK, Mary Frances : *Lovesickness in the Middle Ages. The Viaticum and its Commentaries*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press 1990. En ce qui concerne l'Antiquité, on peut se reporter au récent livre de Peter Toohey, *Melancholy, Love and Time. Boundaries of the Self in Ancient Literature*. Ann Arbor : The University of Michigan Press 2004. Nous laissons ici délibérément l'œuvre de Jacques Ferrand de côté : nous l'avons étudié ailleurs (*De la mélancolie érotique*, in : *La Polygraphe* n° 15/16, automne 2000, p. 2376–2402 ; *Genèses de la mélancolie : la figure d'Adam et sa réinterprétation aux XVI^e et XVII^e siècles*, in : *Gesnerus*, vol. 63, n° 1/2 : *Melancholy and Material Unity of Man. 17th–18th Centuries*. 2006, p. 61–72 ; *Le sens en défaut, entre mystique et mélancolie chrétiennes : référence et imputation à l'époque moderne*, in : *Les débris du sens. Études sur les dérives de la perception et du sens*. Études réunies par Pascale Hummel et Frédéric Gabriel. Paris : Philologicum 2008, p. 95–112), et Massimo Ciavolella et Donald A. Beecher en ont proposé une approche complète.

¹⁴ JABÈS, Edmond : *L'Appel*, in : ID. : *Le Seuil. Le Sable. Poésies complètes 1943–1988*. Paris : Gallimard 2001, p. 395.

¹⁵ Sur la littérature antérotique, voir : BEECHER, Donald A./CIAVOLELLA, Massimo (éd.) : *Eros and Anteros. Medicine and the Literary Traditions of Love in the Renaissance*. Ottawa : Dovehouse 1992 ; LANGER, Ullrich/MIERNOWSKI, Jan (dir.) : *Anteros*. Orléans : Paradigme 1994.

particularité du cas qui occupe Aubery est naturellement le malade d'amour qui veut prendre possession de l'objet aimé¹⁶. La possession est ici un mouvement – même s'il est empêché – vers l'extérieur, tendu vers l'objet qui est la cible du sujet. La préhension des sens débouche sur le désir de possession de l'objet aimé. Mais qu'est-ce qui motive le sujet ? Comment celui-ci décide-t-il de ce mouvement ? Est-il vraiment lui-même quand il vise et poursuit cette possession ?

En effet, c'est par une description (qui est en même temps une interprétation) des problèmes noétiques qu'Aubery débute son *Antidote*. Une phrase en livre la clef, *doxa* de la médecine, de la philosophie et de la théologie : « ce sont les sens qui livrent notre Ame aux Passions »¹⁷. Le détail de cette constatation, même s'il s'appuie sur une opposition classique entre le haut et le bas et sur des métaphores politiques habituelles, est plus subtil :

« notre âme située au plus haut lieu du corps comme en une citadelle, se commet à la sentinelle des sens, et selon les mémoires qu'ils lui donnent, elle fait homologuer ses édits, régissant le tout en une égale conspiration d'obéissance, et commun respect, et société des parties rapportées au naturel hommage qu'elles lui doivent, ayant toujours l'œil de défiance sur les parties inférieures sujettes à rébellion, et desquelles le trouble et la discorde s'écoulent en son état, sous prétexte de quelques délices prétendus par les sens »¹⁸.

L'âme, identifiée comme instance de la raison, se méfie des sens qui peuvent renverser la hiérarchie, et par trahison donner toute leur force aux passions¹⁹. C'est l'occasion pour Aubery de décrire la structure dans laquelle s'inscrit ce combat : elle est composée de l'âme, de l'esprit, et du

¹⁶ De même chez DE VEYRIES, Jean : *La généalogie d'amour*. Paris : Abel l'Angelier 1610 (édition originale : 1609), p. 93.

¹⁷ AUBERY, Jean : *L'antidote d'amour. Avec un ample discours, contenant la nature et les causes d'iceluy, ensemble les remedes les plus singuliers pour se preserver et guerir des passions Amoureuses*. Paris : Claude Chappelet 1599, f. 7 r°. De même : f. 13 r°. Sur la caractérisation des sens externes, cf. VINGE, Louise : *The Five Senses. Studies in a Literary Tradition*. Lund : LiberLäromedel-Royal Society of Letters 1975.

¹⁸ AUBERY : f. 8 r°.

¹⁹ AUBERY : f. 8 r°-v° : « nostre Ame ne s'émeut de soy, mais par les advertissements des sens qui sont ses courriers, et les canaux par lesquels ruissellent toutes ses affections, ce sont les gardes ou portiers qui introduisent les objets en son cabinet, faux ou vrais selon qu'ils lui sont fidèles, mais le plus souvent ils la trahissent, et démantants leur fidélité naturelle, la prostituent à la merci des passions, comme tyrans et bourreaux de l'ame qui l'exposent à l'indiscrétion des concupiscences désordonnées, et de maîtresse la font devenir servante, elle a beau réclamer secours de ses facultez, tout s'est révolté contre sa souveraineté, et personne n'obéit, voilà comme nostre Ame par le faux rapport des sens se laisse emporter à l'impétuosité des passions. »

corps²⁰. L'esprit, « corps aéré, subtil », unit « par son interposition » les natures différentes que sont l'âme et le corps. Du cœur au poumon, puis dans tout le corps, Aubery décrit ses circuits : l'esprit

« par les tuyaux des artères, comme fontaines et ruisseaux de nature, s'écoule par toutes les plus secrètes parties de notre corps [...] qui d'un cours impétueux se transporte de bas en haut, pour être fait animal, dans les plis et replis carotiques, reçoit (bien que légèrement) en passant par les organes des sens, les caractères et images des choses extérieurement représentées qui ne peuvent être imprimées en l'âme, à cause qu'elle est immatérielle »²¹.

L'esprit transporte jusqu'à l'âme, sous forme d'images, les informations reçues par les sens. Celle-ci reçoit alors « comme dans un miroir poli [...] les formes séparées » des corps et exerce son jugement (réflexif) sur les objets présentés aux sens, et notamment au sens commun. Dans la lignée aristotélicienne du *De anima* (III, 424-425)²², filtrée par les auteurs médiévaux, le sens commun est un sens interne qui fait la synthèse des données des sens externes : « à ce sens commun de toutes parts sont rapportées les espèces sensibles par les sens du dehors qui l'environnent »²³. De la même

²⁰ AUBERY : f. 9 r°. Cette tripartition est déjà présente dans le *De Fide et Symbolo* (X, 23) d'Augustin : « tria sunt quibus homo constat, spiritus, anima et corpus ». Je remercie Dragos Calma pour ce renseignement.

²¹ AUBERY : f. 9 r°-v°.

²² ARISTOTELIS : *De anima libri tres, graece et latine, Jul. Pacio a Beriga interprete*. Francofurti : Apud Andreae Wecheli heredes 1596, p. 106 : lib. III, cap. II, *De sensu communi*. Ce découpage du texte joue en notre faveur. Dans le même volume, voir aussi le commentaire de Pacius (1550-1635) p. 345-351, notamment p. 345-346 : « hoc cap. tractat de sensu communi, qui est internus, in quo omnes sensus externi uniuntur, sicut lineae à circumferentia uniuntur in centro, nam sensus comunis proportionem respondet centro, et ab eo vis diffunditur in sensus externos ». Or on peut lire chez Aubery (f. 9 v°) que le sens commun est « semblable au centre du cercle, où toutes les lignes de la circonférence vont aboutir : de même à ce sens commun de toutes parts sont rapportées les espèces sensibles par les sens de dehors qui l'environnent ».

²³ AUBERY : f. 9 v°. Déjà chez Augustin, l'*interior sensus* recouvre ce qu'Aristote entend par *koinê aisthêsis* : WOLFSON, Harry Austryn : *The Internal Senses in Latin, Arabic, and Hebrew Philosophic Texts*, in : *The Harvard Theological Review* vol. 28 (April 1935) n° 2, p. 69-133, ici p. 71. Pour un rapide panorama de la réception d'Aristote à la Renaissance, voir SCHMITT, Charles B. : *Aristotle and the Renaissance*. Cambridge (Mass.) : Harvard University Press 1983. Sur la lecture du sens commun par les médiévaux, cf. H.A. Wolfson, p. 116 sq. ; MOOS, Peter von : *Le sens commun au moyen âge. Sixième sens et sens social. Aspects épistémologiques, ecclésiologiques et eschatologiques*, in : *Studi Medievali* 43 (2002) n° 1, p. 1-58. Sur le sens commun à la Renaissance : SUMMERS, David : *The Judgment of Sense. Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*. Cambridge : Cambridge University Press 1987, chap. 5, notamment p. 78-88, 91-98, et chap. 8. Sur l'acception antique : THOMSON, H.J. : *Sensus communis*, in : *The Classical Review* vol. 34 (1920) n°1-2, p. 18-21 ; KIRK, G.S. : *Sense and Common-Sense in the Development of Greek Philosophy*, in : *The Journal of Hellenic Studies* vol. 81 (1961) p. 105-117 ; OWENS, Joseph : *Aristotle on Common Sensibles and Incidental Perception*, in : *Phoenix* vol. 36 (1982) n° 3, p. 215-236 ; LORIES, Danielle : *Des sensibles communs dans le « De anima » d'Aristote*, in : *Revue Philosophique de Louvain* t. 89 (1991) p. 401-420 ; LORIES, Danielle : *Le sens commun et le jugement du phronimos. Aristote et*

manière que l'esprit fait le lien entre les sens et l'âme, le sens commun est une instance centrale qui « représente à l'imagination les espèces sensibles mais immatérielles, distraites de leurs corps ». Chez Thomas d'Aquin, le « *sensus interior* » est défini comme « *communis radix et principium exteriorum sensuum* »²⁴. Le sens commun, qui officie lorsque l'objet est présent, transmet à l'imagination des informations qui lui permettent de conserver dans le temps la représentation de ces objets, « afin que les objets évanouis et passés, qui mouvaient et possédaient nos sens » restent présents et que « leurs vestiges demeurent encore tracés en nous »²⁵. C'est donc la forme qui conduit la fixation de la mémoire et la persistance des objets dans les instances cognitives. Ce déplacement de la présence à l'absence est décisif : c'est en lui que s'opère le changement radical de régime de connaissance qui rend possible l'apparition des fictions, l'intensification du désir de possession, et l'aliénation.

Pendant leur conservation, ces « vestiges » s'éloignent de leur première source sensitive (« phantosmes grossiers et matériels qui ont été appréhendés par les sens externes »²⁶) et sont « polis et raffinés [...] par le sens commun ou intérieur, par les pointes et vives appréhensions de l'imagination »²⁷. C'est dans ce cadre qu'est insérée la contemplation, par la raison, des « Idées de toutes choses »²⁸. Ces opérations, qui sont donc essentielles, préparent le processus de remémoration des images mentales : quand les espèces sensibles se présentent à nouveau aux sens, elles sont accompagnées de la mémoire de leurs précédentes perceptions (conservées en « figure »), « de même que les portraits nous remettent devant les yeux le souvenir des choses que le précipité torrent des années avait entraîné avec lui »²⁹. Ainsi, la mémoire est présentée comme « le réservoir du flux perpétuel de l'entendement »³⁰ : une caractérisation importante qui fait dépendre la cogitation d'un double apport d'informations, réel et mémoriel, particulièrement fragile dans le cas de la beauté. Si un objet agréable est présenté aux sens, et qu'il les retient par la « beauté » qu'ils y reconnaissent, « promptement ils invitent le sens commun à la fruition du plaisir qu'ils se sont figurés »³¹. Par leur agitation

les stoïciens. Louvain : Peeters 1998 ; et en dernier lieu DI MARTINO, Carla : *Ratio Particularis. Doctrines des sens internes d'Avicenne à Thomas d'Aquin*. Paris : Vrin 2008.

²⁴ S. THOMAE AQUINATIS : *Summa theologiae*... Lutetiae Parisiorum : Sumptibus apud Joannis Billaine 1645, prima pars, quaestio LXXVIII, articulus IV, conclusio, p. 180.

²⁵ AUBERY : f. 9 v°.

²⁶ AUBERY : f. 10 r°. Le terme de « phantosmes » est utilisé f. 11 r° pour désigner les premières apparitions des objets aux sens externes.

²⁷ AUBERY : f. 10 r°.

²⁸ Aubery : f. 10 r°.

²⁹ Aubery : f. 11 r°.

³⁰ Aubery : f. 11 v°.

³¹ Encore ici, il faut noter l'utilisation de la *figuration* dans le processus de perception et de connaissance supposée. La beauté est liée à une *forme*. Une même figuration du langage

et leur rapidité, les esprits, « qui vont et viennent par les organes, émus et agités par la délicieuse méditation des sens », mettent en alerte le sens commun, qui stimule l'imagination laquelle, à son tour, « représente à l'intellect l'avis qu'elle a reçu des sens abusés de l'excellence de leurs objets, le plus souvent déguisés »³². C'est tout naturellement que l'âme « trahie » entrepose ce « souvenir agréable » dans la mémoire qui répète à l'envi cet élément, une répétition qui « enfante aussitôt un appétit de s'unir à la chose qui a semblé aimable ». Dès lors, même absent, l'objet d'amour est continuellement présent dans l'imagination, il se transforme en obsession. Voilà l'amour qui s'enflamme, en effet « l'amour est la fureur de l'homme »³³. Plus loin, Aubery réaffirme que l'amour est une « affection qui engendre l'appétit de nous unir à la chose qui a semblé belle aux sens, laquelle habituée devient fureur. »³⁴ Voilà le malade tiraillé par la possession, soumis à la maladie d'amour et obnubilé par la vie du souvenir : c'est le résultat des sens, corrompus par les objets perçus comme « beaux », qui à leur tour trompent l'âme³⁵. Car il y a bien tromperie de la part d'une beauté fatale et fallacieuse : comme le résume Aubery, « le trompeur Amour se présente masqué aux sens de même que les Sirènes »³⁶.

Dans *La généalogie d'amour*, Jean de Veyries, un autre « docteur en médecine », détermine de manière similaire que le « bien » est la « cause efficiente de l'Amour »³⁷ – un lieu commun de la tradition platonicienne, repris notamment dans la théorie thomasienne de l'amour de Dieu. La puissance passive qu'est l'amour agit uniquement quand elle est stimulée par l'objet qui est le principe de son mouvement : l'objet d'amour entretient le même rapport à l'amour que « ce qui meut à la chose mue » : en conséquence, l'objet est la cause du mouvement et des actes de la puissance qui ne désire que joindre son but identifié au « bien »³⁸. Le bien, objet et but de l'appétit « soit intellectuel, soit sensuel », donne naissance à « un mouvement et un acte que nous appelons Amour », autrement dit « une certaine complaisance que la puissance appétitive a avec le bien qui lui est conforme et convenable »³⁹. La même définition est retenue et

de la médecine est utilisée pour décrire l'élaboration des idées abstraites dans la géographie du corps.

³² AUBERY : f. 11 v^o-12 r^o. Le même « stratagème » des sens internes pour vaincre l'intellect est décrit par Jacques d'Autun (*L'incrédulité sçavante*, Lyon, 1671, p. 836) sur lequel nous revenons plus bas.

³³ AUBERY : f. 12 r^o.

³⁴ AUBERY : f. 16 v^o.

³⁵ AUBERY : f. 13 r^o.

³⁶ AUBERY : f. 12 r^o.

³⁷ VEYRIES, Jean de : *La généalogie d'amour*. Paris : Abel l'Angelier 1610 (édition originale : 1609), p. 257. De même p. 260. Par la suite, il traite lui aussi de la « beauté des choses visibles », p. 286 sq.

³⁸ VEYRIES : p. 257.

³⁹ VEYRIES : p. 260.

acceptée comme canonique dans un manuel de philosophie : « Amor, qui est affectus appetitus concupiscentis circa bonum secundum se, sive sit praesens sive absens »⁴⁰. Ce rapport de convenance, de formes et de proportions engage l'homme dans un désir d'union qui est perçu par lui comme harmonique⁴¹. L'amour est donc un « entre-deux pour joindre deux extrémités », il est mû par le désir de possession⁴². Veyries convoque aussi bien les *Noms Divins* du corpus dionysien et le *De Trinitate* d'Augustin, que l'*Éthique à Nicomaque* pour appuyer sa position⁴³. Mais il rappelle aussi combien le « mal » peut se cacher « sous la couverture du bien »⁴⁴ : là encore le positif est subverti par le négatif, la trahison touche l'essence même de ce qui est recherché et le mouvement promu par la cause qui semble bénéfique. La maladie d'amour s'immisce dans les lieux communs du beau et du bien et parasite le système de connaissance et de jugement. Textuellement, c'est encore la définition que donne bien des années plus tard le médecin Lazare Meyssonnier, dans un chapitre sur le « mal d'amour » :

« la passion *Érotique*, laquelle nous pouvons appeler en parlant François le *mal d'amour* [...] est une espèce de *folie*, par le consentement de la plupart des Philosophes, Médecins, et Poètes tant anciens que modernes, d'autant que le véritable amour étant un *désir de posséder continuellement quelque chose qui est bonne de sa nature*, le déréglé qui fait ce mal prend pour bonne une qui est mauvaise, ou du moins qui n'a qu'une apparente bonté, l'esprit étant trompé »⁴⁵.

D'emblée, le lien entre ce « mal opiniâtre » et la mélancolie est établi : on y retrouve en effet « la nature des fausses imaginations » qui « affligent les mélancoliques hypochondriaques », l'objet d'amour « se représentant en la

⁴⁰ GODART, Pierre : *Totius philosophiae summa, in brevitate Foecundissima, ordine Luculentissima, et suavitate Latinitatis ornatissima...* Parisiis : Apud Ludovicum Billaine 1666, p. 128.

⁴¹ VEYRIES : p. 286–288. De manière significative, dans ce passage Veyries traite de la théorie de la connaissance et des formes. Sur l'appétit d'union chez Aubery : p. f. 19 r°. Cf. VAIR, Léonard : *Trois livres des charmes, sorcelages, ou enchantemens... en François par Julian Baudon*. Paris : Nicolas Chesneau 1583, p. 445 : « l'amour se trouve en une certaine union et conjonction, et la haine en une répugnance et contrariété, [...] ces deux semblent comprendre toutes choses qui se peuvent offrir à notre volonté. »

⁴² VEYRIES : p. 293. Être amoureux, c'est pouvoir prendre « possession » du bien : VEYRIES, p. 93.

⁴³ VEYRIES : p. 261. « Dionys. De divini. Nom. p. I l. 4, *Bonum omnibus est desiderabile et amabile ac diligibile* » ; pour AUGUSTIN : « 8 Trin. c. 3 : *non Amatur certè nisi bonum solum* », et pour ARISTOTE : « 8 Eth. c. 9 : « *quod bonum at que iucundum est, amabile est atque eligibile* ». C'est un enchaînement d'idées et d'autorités qui est classique au Moyen Âge.

⁴⁴ VEYRIES : p. 263.

⁴⁵ MEYSSONNIER, Lazare : *Des maladies extraordinaires, et nouvelles. Tiré d'une Doctrine rare et curieuse, digne d'estre connue des beaux Esprits de ce temps*. Lyon : Claude Prost 1643, chap. VII, p. 53. Les italiques sont de l'auteur.

fausse nature sans intermission à la Phantaisie des misérables Amants »⁴⁶. Les amoureux sont soumis aux mêmes délires que les mélancoliques, à la même illusion des sens et les symptômes sont similaires⁴⁷. Déjà, dans l'*Éthique à Nicomaque*, Aristote notait combien les individus d'humeur noire (*atra bile*) étaient sujets à la morsure du désir⁴⁸.

Comme la mélancolie, à laquelle elle est intimement liée, la maladie d'amour est une maladie complexe⁴⁹. Comme elle, la maladie d'amour est une maladie des sens et *du* sens. Par ailleurs, une même caractéristique réunit l'amour et la mélancolie : l'ampleur de leurs champs d'applications, de leurs histoires, de leurs définitions. Associer les deux, c'est non seulement multiplier les difficultés, mais aussi constater une similitude de nature qui donne toute sa profondeur au parallèle, souvent convoqué par les auteurs. Au terme de ses raisonnements, Aubery affirme lui aussi : « nous pouvons inférer que l'amour [...] est une espèce de mélancolie »⁵⁰. Les termes sont d'ailleurs utilisés conjointement : « L'amoureux mélancolique, désespéré parmi les plus fermes espérances, songe assister aux funérailles de son amour »⁵¹. Déjà chez Battista Fregoso, traduit du latin en français par Thomas Sébillet et publié à Paris en 1581, on lisait : « Avicenne et Constantin mettent l'Amour (qu'ils nomment *Eros*) au rang des maladies mélancoliques, des espèces de fureur » ; et l'on notait sa gravité :

⁴⁶ MEYSSONNIER : p. 54.

⁴⁷ Sur l'identité des symptômes : AUBERY : f. 30 r^o.

⁴⁸ *Aristotelis Operum Tomus secundus, in quo libri ethicorum ad Nicomachum...*, édition de Guillaume Du Val, traduction de Denys Lambin. Lutetiae Parisiorum : Typis Regiis 1619, lib. VII, cap. XV, p. 100 : « Qui autem ab atra bile afflicantur natura, semper agent curatione. Corpus enim eorum assidue vellicatur, ac mordetur, propter temperationem, semperque in vehementi appetitione versantur. » Dans la version de Joachim PÉRION, le texte est : « At vero qui bili atra natura abundant, ij semper requirunt desiderantque medicinam : quod eorum corpus continenter, assidueque purgatur, propter suam temperationem : et vehementes semper habent appetitiones. » ARISTOTELIS : *Ad Nicomachum filium de Moribus, quae Ethica nominantur libri decem. J. Perionio interprete per Nicolaum Gruchium correcti, et emendati*. Parisiis : Ex Typographia Dionysij à Prato 1576, p. 95.

⁴⁹ MEYSSONNIER (p. 55) remarque d'ailleurs la défaillance des médecins et philosophes, de l'antiquité jusqu'à son temps, face à ces maladies. De même, VEYRIES, p. 100 : « Le Médecin bien expérimenté dans les effets d'une mélancolie spirituelle ramassée par austérités diverses et longues abstinences, jugeait bien qu'il était malaisé de rappeler la joie à ce bonhomme par l'appau de l'Amour. »

⁵⁰ AUBERY : f. 28 v^o. Cf. DU LAURENS, André : *Second discours auquel est traicté des maladies mélancoliques...*, in : ID. : *Discours de la conservation de la veue. Des maladies mélancholiques...* Rouen : Claude Le Villain 1608, p. 164, chap. X : *D'une espèce de la mélancolie qui vient de la furie d'amour*. Cette relation entre les deux termes ne semble pas connaître d'interruption : cf. STENDHAL : *De l'Amour*. Paris : Michel Lévy Frères 1857, p. 61, n. 2 (de l'éditeur) : « Le tempérament mélancolique, que l'on peut appeler le tempérament de l'amour. » Un thème qui ne cesse d'inspirer, comme en témoigne encore le tout récent *Eros mélancolique* de Jacques Roubaud et Anne F. Garréta (Paris : Grasset 2009) qui paraît à l'heure où nous mettons un point final à ces lignes.

⁵¹ AUBERY : f. 35 r^o. Le terme de funérailles, et plus largement le monde de la mort est bien sûr typique de l'« ambiance » mélancolique.

« l'Amour n'est (pas) seulement une habitude approchant de maladie : mais [...] il est maladie, vraie, et forte, et dangereuse »⁵². Apparu avec les traités d'Oribase (IV^e s.) et de Paul d'Égine (VII^e s.)⁵³, le traitement systématique de la maladie d'amour est aussi fréquemment rapporté à Avicenne et Rhazès qui évoquent sa *similitude* avec la mélancolie dans des chapitres consacrés à celle-ci⁵⁴. On passe de la noétique à la psychopathologie.

L'amour, défini par Veyries comme un « entre-deux pour joindre deux extrémités », n'est pas pour Aubery un lien, mais au contraire une métaphore de ce qui est radicalement lié. Dans ce renversement des points de vue, l'amour n'est plus le sujet de l'action mais celui qui lui est assujetti : « Premièrement, sitôt que l'amour est né, il est emmaillotté de ceps et de fers, bercé de passions, nourri d'amertumes, et suffoqué de cruautés »⁵⁵. Et Aubery de résumer : « l'amour est la plus grande, la plus violente, et pernicieuse passion de l'Âme »⁵⁶. L'amour est donc un véritable « principe » ! « Amor [...] est omnis passionis principium »⁵⁷. Comme d'autres auteurs, Aubery rappelle l'importance du corpus médical arabe pour la définition traditionnelle de cette force : « L'amour par les anciens Arabes a été appelé passion sacrée et ilisques, ce mot de sacrée par les bons auteurs signifie toujours quelque chose de grand. »⁵⁸ En un terme, Bernard de Gordon, professeur de médecine à Montpellier à la fin du XIII^e siècle, résume bien la position de l'amoureux : « philocaptus »⁵⁹. Sous

⁵² BAPTISTE FULGOSE (Battista Fregoso) : *Contramours...* Paris : Martin le Jeune 1581, p. 72. J'utilise cette édition comme étant représentative de sa réception française (sur les particularités de la réécriture de Sébillet, cf. CIAVOLELLA, Massimo : « Trois traités du XV^e siècle italien sur *Anteros*. *Contra Amores* de Bartolomeo Sacchi, *Anterotica* de Pietro Edo et *Anteros* de Battista Fregoso », in: LANGER, Ullrich/MIERNOWSKI, Jan (dir.): *Anteros*. Orléans : Paradigme 1994, p. 66 n. 5). Constantin et Avicenne sont à nouveau cités conjointement p. 173. Sur les « fous mélancoliques », cf. p. 219. Sur Constantin l'Africain (1015-1087), cf. WACK, Mary Frances : *Lovesickness in the Middle Ages. The Viaticum and its Commentaries*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press 1990.

⁵³ BIESTERFELDT, Hans Hinrich/GUTAS, Dimitri : *The Malady of Love*, in: *Journal of the American Oriental Society* vol. 104 (janvier-mars 1984) n° 1, p. 21-55, ici p. 22.

⁵⁴ AVICENNA: *Liber Canonis, De Medicinis cordialibus, Cantica...* Venetiis: Apud Iuntas, 1562, f. 206 v°. *Habes candide lector Continentem Rasis...*, (traduction de Girolamo Soriano), Venetiis, 1542, f. 23 r°.

⁵⁵ AUBERY : f. 44 v°.

⁵⁶ AUBERY : f. 43 v°.

⁵⁷ GODEFROY, Pierre : *De Amoribus, libri tres*. Lugduni Batavorum : Ex Officina Joannis Maire 1648 (édition originale : Lugduni, 1552), p. 10-11.

⁵⁸ AUBERY : f. 43 v°. Cf. Fregoso, p. 215.

⁵⁹ *Lilium medicinae... tractatus nimirum septem foliis sive particulis...* à Bernardo Gordonio. Francofurti: Apud Lucam Jennis 1617, p. 257. Sur Bernard de Gordon, cf. DEMAÎTRE, Luke E. : *Doctor Bernard de Gordon. Professor and Practitioner*. Toronto : Pontifical Institute of Medieval Studies 1980. Ce terme est enregistré aussi bien au XVII^e siècle (MAGRI, Domenico : *Hierolexicon...* Romae : Sumptibus Pontii Bernardon. 1677, p. 472), que plus tard (MAIGRE D'ARNIS, W.-M. : *Lexicon manuale ad scriptores mediae et infimae latinitatis*. Petit-

l'illusion d'une liberté de goût et d'attirance se cache un emprisonnement sans espoir⁶⁰. Aubery utilise d'ailleurs une expression éloquente pour décrire l'amoureux mélancolique se contemplant : le « piteux spectacle [...] empierre le cœur de frayeurs »⁶¹. Les deux chevaux de Troie que sont le beau et le bien subvertissent de l'intérieur les facultés de l'amoureux et le minéralisent, en même temps que celui-ci vit de plus en plus dans le souvenir et l'image de l'objet d'amour⁶². L'absence de ce dernier, omniprésente dans l'imagination, scelle le labyrinthe dans lequel s'enferme l'amoureux, contemplant sans relâche cette absence à travers l'image auquel il se fixe, obnubilé. En effet, « l'Amour est partout », impossible de lui échapper puisqu'il « est enchâssé au plus profond de la nature de toutes choses », il « est un agent nécessaire, bandant si roidement ses sujets en l'exécution de ses mouvements que Dieu ni les hommes ne peuvent se défaire de ses serres »⁶³. Le genre humain est lui-même soumis à son empire : « l'Amour est un nœud, qui nous lie si serrément les uns, aux autres, que sans le prévoir nous nous sentons mutuellement attachés »⁶⁴. La « nature » des choses contiendrait donc un élément essentiel puissamment pathogène, à la fois le ressort de l'espèce, la plus terrible des maladies de l'âme, et en même temps le « nœud » des rapports humains.

2. ALIÉNATION ET MONDES MÉLANCOLIQUES

Le mélancolique n'est pas cette ombre de soi-même
qui témoigne malgré tout qu'on est encore quelqu'un.
Il est envahi tout entier, il est possédé par l'ombre portée.⁶⁵

Après un premier moment pendant lequel le sujet croit prendre possession du monde par ses sens (et ses désirs), ne serait-ce pas le monde qui prend possession de lui ? Mais quel monde ? En pensant l'amour comme mélancolie on place le malade dans tout un ensemble de coordonnées qui décrivent un ou plusieurs arrières-mondes dans lesquels évolue tout mélancolique : notamment le monde du souvenir, le monde des songes.

Montrouge : J.-P. Migne 1858, col. 1690). Je me permets de renvoyer à GABRIEL, F. : *Philocaptus*, in : *Mots médiévaux offerts à Ruedi Imbach*. Turnhout : Brepols 2011, p. 535-545.

⁶⁰ L'image déjà évoquée des Sirènes obéit strictement à la même logique de l'attirance mortelle.

⁶¹ AUBERY : f. 35 v°.

⁶² Sur la nature « maligne » de l'Amour et ses blessures « pernicieuses », cf. FREGOSO, p. 16, 21-22, et p. 73 sur le « venin d'Amour ».

⁶³ VEYRIES : p. 94-95. Le titre du chap. XXI est : « L'Amour est le grand seigneur du monde » ; et celui du chap. XXIII : « L'Amour est la première de toutes les passions de l'Ame ».

⁶⁴ AUBERY : f. 68 v°.

⁶⁵ PONTALIS, Jean-Bertrand : *Traversée des ombres*. Paris : Gallimard 2003, chapitre « Ombres portées ».

La possession comme mouvement du sujet désirant décrit au début de notre parcours avec les mots d'Aubery dévoile son véritable visage : c'est un mouvement d'envahissement de l'intériorité par l'extérieur, par les sens, et plus que tout par les images déposées par ces sens en l'âme, des images qui reconstruisent un monde intérieur, obsessionnel, un monde qui enferme l'amoureux dans une intériorité béante et en même temps maniaque, répétitive, centrée sur un seul objet. L'absence de cet objet a littéralement pris possession de l'amoureux, elle l'habite et le hante. La présence de l'objet n'est retrouvée, représentée, que dans le souvenir au sein duquel l'amoureux se réfugie et s'enferme. Aristote notait déjà dans sa *Rhétorique* ce plaisir de l'illusion de la présence, il le considérait même comme « *principium amoris* », tout en l'associant au chagrin (*luctus, lamentatio*)⁶⁶. Le mélancolique amoureux veut posséder, mais il est lui-même l'objet d'une possession. L'amour est bien une maladie de la pensée, une maladie « de l'âme » aliénée. Dans son *Miroir de la beauté*, Louys Guyon propose cette définition : « *Melancholia*, ainsi appelée des Grecs et Latins, est une *aliénation d'entendement*, insanie ou folie, sans fièvre, provenant d'une humeur mélancolique, qui occupe le jugement, et changeant son naturel [...] le cerveau aussi est vicié »⁶⁷. Déjà, Battista Fregoso diagnostiquait : « l'Amour est une lésion ou maladie du jugement et de la mémoire. »⁶⁸

C'est sous le mode de la fiction que la passion (amoureuse) s'introduit dans l'âme rationnelle, et c'est aussi sous ce même mode qu'elle s'y développe et qu'elle y vit. L'importance des sens internes prend dès lors le pas sur les sens externes. On passe d'une grammaire corporelle à une rhétorique de la fiction. Le malade vit dans ce monde formel qui résulte du sens commun, un monde où les songes et la mémoire ont un empire particulier. Aubery fait appel aux ressources de l'atomisme pour décrire ce nouveau « monde de passions » : « la naissance perpétuelle de ses nouveaux désirs sont des atomes de Démocrite qui s'entrechoquant et accrochant l'un à l'autre pêle-mêle produisent un monde de passions en l'homme

⁶⁶ *Artis rhetoricae*, Antonio Riccobono interprete, in : *Operum Aristotelis tomus II...*, Lugduni : Apud Jacobum Bubonium 1590, lib. I, cap. XI, p. 304 : « Et plurimas cupiditates consequitur quaedam voluptas. Aut enim dum recordantur, quomodo potirentur, aut dum sperant fore, ut potiantur, perfunduntur quandam voluptate, ut qui in febribus habent sitim, et dum recordantur, quomodo biberint, et dum sperant se bibituros, gaudent : et qui amant, cum colloquuntur, et scribunt, et canunt semper aliquid de re illa, quam amant, gaudent. In omnibus enim his talibus dum recordantur, quodammodo se sentire arbitrantur rem amatam. Et principium amoris sit hoc omnibus quando non solum praesenti gaudent, sed etiam in absentem in memoriam revocantes amant. Quamobrem et cum quis molestia afficitur, quod non adsit : et in luctibus et lamentationibus exoritur quaedam voluptas. »

⁶⁷ GUYON, Louys : *Le miroir de la beauté et santé corporelle*. T. I. Lyon : Claude Morillon 1615, p. 182-183. Je souligne.

⁶⁸ FREGOSO : p. 199.

amoureux. »⁶⁹ Décrire chaque désir comme un atome revient à reconnaître son niveau élémentaire, et en même temps à mettre en garde contre son infinie multiplication, puisqu'il résulte, un parmi tant d'autres, d'une « naissance perpétuelle ». Ainsi, pour l'amoureux, la vie du souvenir s'identifie avec la vie tout court, avec le présent d'un souvenir continu :

« Véritablement la passion d'amour maîtrisant surtout l'imagination, lui remet souvent l'image agréable de l'objet aimé, au-devant de ses yeux, et lui portrait de si vives couleurs, qu'elle croit la voir toujours présente, de sorte que tout sentiment et mouvement de l'homme cessent, et faisant joug à la principauté de cette faculté appréhensive, laissent l'homme pensif, attaché à son idole, par les liens de l'imagination »⁷⁰.

Les songes obéissent au même régime : « Les songes animaux viennent de la perturbation de l'âme amoureuse, tels songes sont des vestiges et simulacres appréhendés des choses qui se sont passées par les sens, ou par l'entendement, avec quelque passion de l'âme qui se revire en après devers icelle, durant le sommeil »⁷¹. Les fonctions noétiques contribuent à cette vie dans le monde de l'image adulée, une vie qui mène Aubery à évoquer l'extase, « une suspension d'esprit, ou un excès de phantasie, par lequel on demeure immobile, insensible, et distrait de toute autre chose »⁷². Ce modèle classique s'applique parfaitement à notre cas et replace à nouveau l'amoureux, après la tradition mélancolique, dans une prestigieuse généalogie somatique. Il précise aussi la manière dont le malade – tendu dans l'immobilité d'un temps suspendu – est dépossédé de soi-même et possédé par l'objet d'amour et son image :

« L'esprit amoureux étant ébranlé par une méditation assidue de ses amours, est quelquefois enlevé par dessus et hors de soi, et demeurant suspendu non seulement en l'admiration du sujet présent, mais aussi pendant la revue de l'absent animée *par la vie du souvenir*, et dont le portrait se représente par les vives couleurs des pensées, les fait rester sans sentiment, mouvement ou respiration, en cette extase, les amoureux se fondent et refondent dans les délices de leurs amours, et s'ils ne moissonnent, ils glanent au moins quelque faveur pâmant, et mourant par morts immortelles, entre les embrassements, pour pensées de leurs idoles, lesquelles ils sont ravis comme nouveaux Ganimèdes par les aigles de leurs pensées, dans le ciel d'une jouissance imaginaire, durant cette extase, ils ne parlent qu'à mots interrompus, et toutes leurs contenance sont incertaines, attachées à la merveille de leurs objets »⁷³.

⁶⁹ AUBERY : f. 44 r°.

⁷⁰ AUBERY : f. 38 v°-39 r°. L'extrait de la *Rhétorique* d'Aristote que nous venons de citer ne dit pas autre chose.

⁷¹ AUBERY : f. 35 v°. Au cours d'un passage sur les songes (f. 38 r°), Aubery parle du « vivant souvenir » de l'amour.

⁷² AUBERY : f. 40 v°.

⁷³ AUBERY : f. 40 v°-41 r°. Je souligne.

C'est comme si le désir et la fruition paradoxale qui lui est attachée persistaient même dans leur deuil. Dans cette « jouissance imaginaire », le malade s'éloigne encore un peu plus de la « réalité » pour se rapprocher du monde des songes et des charmes. L'amour immodéré des images (qui habitent et hantent le malade) est l'une des définitions de la maladie d'amour. Pour préciser les rapports entre amour, souvenir et image, il est important de remarquer – en écho au *sensus communis* défini par Aubery – combien la tradition aristotélécienne du *De anima* a identifié le *sensus communis* à la *phantasia*, et la *phantasia* à l'*imaginatio*, comme le fait par exemple Avicenne dans son *De anima* ⁷⁴. On retrouve cette identification aux XVI^e–XVII^e siècles⁷⁵, notamment dans les différentes traductions d'Aristote, à l'occasion de la définition de la *phantasia* (*De anima*, III, 3, 429a 1–2). À l'origine elle est un mouvement produit par la sensation en acte (« *phantasia utique erit motus factus à sensu qui est secundum actum* »⁷⁶), un mouvement que Julius Pacius identifie à la « *passio* »⁷⁷. Si Pacius translittère simplement le terme grec, l'édition de Casaubon retient *imaginatio* : « *imaginatio motus is est profecto, qui sit à sensu iam operante* »⁷⁸. La *phantasia* (ou *imaginatio*) est directement reliée à la primauté de la vue, et, par un jeu étymologique, à la lumière (*phaos*) : « *Quoniam autem aspectus est maximè sensus, etiam nomen phantasia sumsit phaos, id est à lumine, quia sine lumine non potest videri* » traduit Pacius⁷⁹. Unissant *phantasia* et *imaginatio*, l'édition Casaubon choisit : « *Cum autem visus maximè sit sensus, hinc est quod nomen imaginatio ab ipso lumine sumpsit, phantasiaque dicitur quia sine lumine visio fieri nequit.* » Aristote définissait plus haut la *phantasia* comme capacité pour l'homme à convoquer de soi-même des images devant ses yeux, comme le proposent les exercices rhétoriques et mnémotechniques : « *licet enim ob oculos ponere ut ii faciunt qui in memoriae locis collocant, et imagines*

74 WOLFSON, Harry A. : *The Internal Senses in Latin, Arabic, and Hebrew Philosophic Texts*, in: *The Harvard Theological Review* vol. 28 (April 1935) n° 2, pp. 124, 128. Sur les sources concernant la *phantasia*, cf. WATSON, Gerard: *Phantasia in Classical Thought*. Galway : Galway University Press 1988.

75 WOLFSON : p. 127, à propos d'Eustache de Saint Paul et de Descartes. Sur la réception du *De anima* d'Aristote à la Renaissance, voir O'BRIEN, John : *Reasoning with the Senses : The Humanist Imagination*, in : *South Central Review* vol. 10 (summer 1993) n° 2, p. 3–19.

76 ARISTOTE : *De anima libri tres, graece et latine, Jul. Pacio a Beriga interprete*. Francofurti : Apud Andreae Wecheli heredes 1596, p. 116.

77 PACIUS, Julius : *Aristotelis de anima commentarius analyticus*, in : ARISTOTE : *De anima libri tres, graece et latine, Jul. Pacio a Beriga interprete*. Francofurti : Apud Andreae Wecheli heredes 1596, p. 363.

78 *De anima*, lib. III, cap. III, *Operum Aristotelis Stagiritae philosophorum omnia longe principis, nova editio... ex Isaaci Casauboni*. Lugduni: Apud Guillelmum Laemarium 1590, p. 401.

79 Les italiques sont de Pacius.

faciunt »⁸⁰. Il s'agit de *rendre présentes* des images⁸¹, et tous les « phantosmes » auxquels font référence les médecins que nous citons sont à entendre dans ce champ lexical, comme produits de la *phantasia*. Si celle-ci est à l'origine seconde par rapport à la sensation, elle est dans ce cas une volonté et une capacité de se remémorer et de fabriquer des images⁸². Dans son *Aristotelis de anima commentarius analyticus*, Pacius définit ainsi la *phantasia* : « est facultas, quae potest à sensibus recipere species sensibiles », et il ajoute au sujet de la nature de cette faculté : « Phantasia igitur est res media, aliquo modo similis sensui, aliquo modo similis intellectui »⁸³. C'est pourquoi, même les yeux fermés, la *phantasia* nous permet de voir : « etiam clausis oculis ipsi phantasiae videatur res aspectabiles »⁸⁴.

Comment agissent l'imagination et le sens commun sur le malade ? Comment se constituent-ils *contre* le sujet dont ils font partie intégrante ? Leur rôle n'est pas anodin, de plus, « Avicenne avec Pomponace pense que toutes choses peuvent être endommagées par une sorte de véhémence imagination » affirme Leonardo Vairo (1523-1603)⁸⁵, qui utilise d'ailleurs les mêmes termes qu'Aubery pour décrire le mode de connaissance et d'appréhension du monde⁸⁶. Mais comment, au départ, opère l'objet amoureux qui devient sujet agissant par la suite ? Évêque de Pozzuoli, Vairo (Vair dans sa forme francisée) est l'auteur d'un *De Fascino* traduit sous le titre *Trois livres des charmes, sorcelages, ou enchantemens*, qui détaille précisément le mode d'envahissement et d'aliénation du malade. Le « Charme n'est autre chose qu'une dommageable et pernicieuse qualité qui provient de haine ou d'amour, et se fait tant par le moyen d'une forte imagination que par la vue, l'attouchement et la voix, tout ensemble ou séparément »⁸⁷. Si l'objet amoureux semble s'abstraire de plus en plus de la matière, devenir figuré et sans substance pour recouvrir toute idée du malade, des procédés corporels sensitifs participent aussi, dès l'origine, de

⁸⁰ ARISTOTE : *De anima libri tres*, p. 111.

⁸¹ PACIUS : *Aristotelis de anima commentarius analyticus*, p. 358.

⁸² En ce sens, le terme « imagination » est à prendre au sens d'images imaginées, d'apparition, de représentation.

⁸³ PACIUS : *Aristotelis de anima commentarius analyticus*, p. 366 (cf. p. 358) et 356.

⁸⁴ ARISTOTE : *De anima libri tres*, p. 113. Les italiques sont de Pacius.

⁸⁵ VAIR, Léonard : *De Fascino*. Parisii : Nicolas Chesneau 1583 ; VAIR, Léonard : *Trois livres des charmes, sorcelages, ou enchantemens... en François par Julian Baudon*. Paris : Nicolas Chesneau 1583, p. 4.

⁸⁶ VAIR : p. 127 : « L'Esprit humain tandis qu'il est emprisonné dans ce corps et qu'il le vivifie, ne peut connaître les choses que les sens touchent et aperçoivent sinon par le moyen des phantosmes et idées qui sont portées à l'intellect par l'imagination ». C'est « l'office de notre intellect de connaître directement les choses universelles et non les particulières, il ne peut toutefois parvenir à la connaissance de celles-là, s'il ne se représente et imagine le simulacre des phantosmes, c'est-à-dire des espèces particulières. »

⁸⁷ VAIR : p. 14.

cette hantise. En effet, c'est sans doute parce que la rhétorique de la fiction de la maladie d'amour est liée à la matière, au statut de l'objet et du corps et à leurs apparitions, qu'elle a été l'un des sujets d'écriture les plus fructueux. Le corps est matériellement affecté par les sens internes et externes. Si l'imagination – à laquelle le charme est rattaché – altère directement le corps⁸⁸, les sens externes participent pleinement de l'efficacité du charme et de cette action de l'imagination. L'œil et le charme oculaire sont bien sûr au centre du processus et de l'attention des philosophes et des médecins⁸⁹, puisqu'ils constituent avec la *phantasia* le nœud du problème. En effet, le regard « infecte et empoisonne l'âme »⁹⁰. Vair précise : « Alexandre Aphrodisée appelle les charmeurs, empoisonneurs, disant que leur principal but et enseignement est d'empoisonner les hommes en les regardant fixement, et murmurant entre les dents quelque charme. Plutarque dit que l'envie infecte et ensorcelle premièrement le propre corps où elle loge, duquel le débordant puis après, elle atteint et s'attache aux autres et les offense. »⁹¹ La vue, essentielle à la *phantasia*, et conçue depuis l'Antiquité comme une action physique tactile, joue le même rôle d'organe principal de l'amour chez Aubery : « L'œil étant de sa substance mouvant et chaleureux à raison des esprits qui abondent en son organe, pour suffire à cette noble action de la vue, est le premier de tous, et le plus propre à l'amour »⁹². Inutile d'y insister tant la littérature médico-philosophique portant sur les dangers de la vue est importante⁹³.

⁸⁸ VAIR précise p. 15 : « il faut considérer que sur toutes les autres facultés qu'on attribue à l'âme sensitive, et lesquelles causent une altération et changement à nos corps, l'Imagination tient le premier rang. »

⁸⁹ Sur les modèles antiques et médiévaux de la vision, cf. SIMON, Gérard : *Le regard, l'être et l'apparence dans l'Optique de l'Antiquité*. Paris : Seuil 1988 ; SIMON, Gérard : *Archéologie de la vision. L'optique, le corps, la peinture*. Paris : Seuil 2003.

⁹⁰ VAIR : p. 6. Voir aussi p. 4 et p. 27-28.

⁹¹ VAIR : p. 3-4. ALEXANDRE D'APHRODISÉE a notamment commenté le *De anima* : *De anima ad mentem Aristotelis enarratio... interprete Hieronymo Donato*. Venetiis : Apud O. Scotum, 1538. Édition moderne : *De l'âme*, trad. Martin Bergeron et Richard Dufour. Paris : Vrin 2008.

⁹² AUBERY : f. 13 r°. Et f. 13 v° : « Car les yeux des objets, outrepassant par les nôtres suscitent et attisent un brasier dans nos veines, c'est par les yeux que l'amour élance ses étincelles lascives sur nous, desquelles il nous affole et consomme, de même que le Soleil qui jette ses rais sur le bûcher du Phénix, desquels consommé il se renouvelle et vivifie, mais par tels embrasement voluptueux les hommes vieillissent et finalement trépassent. Nos yeux sont les courriers de nos vanités, les fenêtres de l'âme, les sentinelles ; son truchement, le premier capitaine de ses gardes, qui est aussi le premier trafiqué et sollicité des objets. »

⁹³ Cf. FREGOSO : p. 199 : « l'œil a bien grande puissance en l'amoureuse affection. Car puisque l'œil est la partie du corps la plus prompte et la plus propre à faire démonstration d'Amour ». DEL RIO, Martin : *Les Controverses et recherches magiques...*, traduction André Du Chesne. Paris : Regnaud Chaudière 1611, p. 370 : « Car l'amour qui est l'une des plus grandes et véhémentes passions de l'âme, prend sa source et origine de la vue : telle que celui qui est épris d'amour se fond et écoule tout en regardant la beauté des personnes qu'il aime comme s'il était dedans elles. » Plus généralement, cf. LOBANOV-ROSTOVSKY, Sergei :

En ce qui concerne les *matières*, l'amoureux n'est pas seulement victime de la flèche oculaire. On a bien sûr convoqué le cœur de l'amoureux « qui ne servait que de cire à l'Amour pour y effigier toutes sortes de ses images, tous objets lui étaient autant de cachets qui les lui imprimaient »⁹⁴. De manière classique, la mécanique mélancolique accompagne la production des images : « Il faut encore savoir que de l'humeur mélancolique il s'engendre certaines fumées qui montent jusqu'à la phantasie et au cerveau, d'où il advient qu'à cause que l'intellect est perverti et troublé, les mélancoliques (soit qu'il veillent ou dorment) ruminent et forgent en leur esprit maintes chimères et autres portraits pleins de crainte et d'horreur »⁹⁵. Nous voyons qu'avec la théorie du charme, nous sommes exactement sur le même plan thématique et épistémologique que nos textes de départ. En effet, Aubery fait dépendre l'« appétit d'union » d'un organe inférieur comme le foie, lieu de sécrétion de la bile qui participe, avec les sens internes, au désir et au simulacre de l'objet d'amour, puisqu'il est également le lieu de la volupté⁹⁶. Par ailleurs, quand Vair envisage le charme comme un outil de l'amoureux pour parvenir à ses fins, l'unité du modèle utilisé est évidente :

« si l'amoureux aperçoit que la chose aimée ne lui réponde en affection, il a tout aussitôt son refuge au Charme amoureux, pour se la rendre obéissante. Cette maladie d'amour ne semble être autre chose qu'une ardente affection et perturbation de l'esprit cousine germaine de la mélancolie ; par laquelle l'esprit étant continuellement troublé et agité, il brûle de désir qu'il a d'avoir jouissance d'une beauté, le simulacre de laquelle lui voltige sans cesse devant les yeux, et cette flamme s'augmentant de plus en plus ne peut s'éteindre que l'amoureux n'ait accompli son désir par le moyen du Charme »⁹⁷.

Tant au niveau noétique, psychique que *physique*, amour et mélancolie sont intimement liés, et lient eux-mêmes les modifications et altérations des manifestations corporelles aux puissances de la fiction. La possession,

Taming the Basilisk, in: *The Body in Parts. Fantasies of Corporality in Early Modern Europe*. Ed. by David Hillman and Carla Mazzio. New York : Routledge 1997, p. 195-217.

⁹⁴ VEYRIES : p. 12.

⁹⁵ VAIR : p. 495.

⁹⁶ AUBERY : f. 17 r^o-v^o : « cet appétit d'union est situé dans le foie, qui est la cause matérielle de l'amour, recevant l'impression et la forme que les supérieurs et maîtresses puissances lui ont donné : ainsi le Sage (Salomon) jusqu'à tant que la flèche perce son foie, et puis après, voulant déclarer une lignée filiale et heureuse, il dit, que ta veine soit bénite : car Dieu connaissant que la partie concupiscible de l'âme n'obéirait à la raison si elle était chatouillée de quelque plaisir, c'est pourquoi il forma la nature du foie (Plato in timaeo), et le posa loin du cerveau de peur que son voisinage ne fut contagieux, d'autant que les voluptés étaient situées au foie, qui a donné occasion à un ancien Auteur de dire, que l'affection ou amour, était une passion de l'âme concupiscible résidente au foie, et puis au cœur, par le désir ou simulacre de la chose aimée conçue par les yeux de l'entendement, par laquelle, et par l'imagination et les esprits communs, elle bout dans le foie ».

⁹⁷ VAIR : p. 84.

bien que relevant des mécanismes psychopathologiques internes, est fortement dépendante de l'extérieur, que cet extérieur soit directement à l'intérieur du malade, ou qu'il se manifeste par des apparitions. Cette altérité est aussi visée par les implications théologiques et sociales de ces phénomènes : troubles, agitations, empoisonnement, altérations, aliénations, et autres simulacres sont l'indice d'un monde proprement mélancolique où le démon joue un rôle notable. Le livre de Vair est d'ailleurs écrit dans une perspective clairement antidémoniaque⁹⁸. Quand il décide d'assigner une « vraie définition » du charme, l'évêque affirme : « Le charme est une pernicieuse qualité envoyée par l'art et illusion des Démon[s] à cause d'un accord tacite ou exprès que les hommes ont confirmé et ratifié avec eux. »⁹⁹ On comprend dès lors la portée de la maladie d'amour, maladie des sens et *du sens* : le statut de l'homme et de la société (religieuse) est également en jeu.

S'interrogeant sur les rapports entre imagination et songes, Aubery remarquait d'ailleurs : « les songes qui se font par l'entremise des esprits malins, sont par-dessus la nature et par-dessus l'entendement humain »¹⁰⁰, et d'ajouter

« que plusieurs anciens ont nommé [les songes] pour ce sujet la porte du diable, qui se coulant en nous à travers la volupté songée, nous embrase d'impudiques ardeurs, par la porte d'ivoire du mensonge, piquant notre imagination corrompue par l'amour d'une infinité de veines illusions, nous fait embrasser les phantomes pour nous dérober la jouissance du vrai bien, qui gît en notre salut, mérité en partie par notre pudique continence »¹⁰¹.

Dans son livre sur *L'incrédulité savante et la crédulité ignorante : au sujet des magiciens et des sorciers*, Jacques d'Autun, prédicateur capucin, affirme en 1671 : « il est certain qu'il y a des Philtres amoureux qui par la vertu des causes naturelles, ou par l'artifice du Démon, allument des brasiers d'impuretés dans les cœurs les plus chastes. »¹⁰² Mélancolie et amour se

⁹⁸ Le titre français explicite clairement l'objectif : *Trois livres des charmes, sorcelages, ou enchantemens. Esquels toutes les especes, et causes des Charmes sont methodiquement descrites, et doctement expliquées selon l'opinion de tant de Philosophes que des Theologiens ; avec les vrais contrepoisons pour rabattre les impostures et illusions des Daemons : et par mesme moyen les vaines bourdes qu'on met en avant touchant les causes de la puissance des sorceries y sont clairement refutées, faict en Latin par Leonard Vair, Espagnol, Docteur en Theologie.*

⁹⁹ VAIR: p. 407.

¹⁰⁰ AUBERY: f. 37 v°.

¹⁰¹ AUBERY : f. 38 r°.

¹⁰² JACQUES D'AUTUN : *L'incrédulité sçavante et la crédulité ignorante. Au sujet des magiciens et des sorciers...* Lyon : Jean Molin 1671, p. 828. En marge il cite le premier livre de l'*Adversus gentes* d'Arnobé : « Inconcessi umoris flamas, et furiales immittere cupiditatem. » Jacques d'Autun précise plus loin (p. 380) : « il y a des Philtres amoureux, soit qu'il consistent en potion, herbes, poudres ou breuvages, ou seulement en paroles, caractères et

rencontrent à nouveau à propos des philtres : « Les Philtres principaux en troublant l'esprit induisent l'amour et augmentant la chaleur et la sécheresse dans les corps produisent une incinération mélancolique propre à rendre amoureux. »¹⁰³ En effet, l'un des puissants moyens utilisés par le Démon pour « perdre les âmes [...] est *l'impureté*, moyen dont l'usage lui est si familier, qu'un Prophète (Cassian. coll. 7, cap. 32) dit qu'il y a un esprit de fornication dont l'occupation ordinaire est de provoquer à luxure »¹⁰⁴. Avec l'aide des artifices du démon, les « Magiciens et Sorciers » donnent « indirectement de l'amour aux personnes » et leur fait « aimer ce qu'elles devraient haïr »¹⁰⁵. Le stratagème, mêlant « déguisements » et « artifices », n'étonnera pas : « le Démon trompe l'intellect en lui représentant des beautés artistement fardées »¹⁰⁶.

Le renversement des valeurs du beau et du bien est typique de la machinerie et de la tromperie diabolique. Elles sont à l'origine d'une ontologie fantastique et fantasmagorique, d'une création parallèle mineure et fautive. Le diable, par le truchement des filtres, des sorciers, du contrat passé avec eux, invente une réalité, sa réalité, autrement dit un monde. L'image comme substitut et la tromperie collaborent pour changer la vie en mort, le sujet en objet, l'amour en mélancolie. Le démon peut même inverser la veille et le sommeil : « il peut faire durant la veille [...] ce qui naturellement nous arrive en Songe durant le sommeil, il peut rappeler les espèces du réservoir de la mémoire »¹⁰⁷. Jacques d'Autun va même jusqu'à développer une véritable fantasmagorie théâtrale des images qui trompent l'amoureux¹⁰⁸, avant de conclure : « Qui doute que le Démon se jouant de notre phantasie ne puisse faire de semblables illusions ; il est certain qu'il peut mouvoir ces phantosmes, puisqu'ils sont matériels, et que les substances spirituelles ont un empire sur les corporelles, du moins quant à

autres cérémonies, dont le Démon est l'Auteur, et dont le sorcier a convenu avec lui par un Pacte solennel. »

¹⁰³ MEYSSONNIER : p. 61.

¹⁰⁴ JACQUES D'AUTUN : p. 833. Je souligne. Sur Satan comme l'esprit de la fornication : Fregoso, p. 160 sq.

¹⁰⁵ JACQUES D'AUTUN : p. 833.

¹⁰⁶ JACQUES D'AUTUN : p. 837. Cet auteur décrit d'ailleurs la subversion de l'intellect par le démon d'une manière très proche de celle d'Aubery : « Il faut bien d'autres Machines pour être victorieux d'une puissance que toutes les puissances du Monde ne peuvent forcer ; l'intellect qui veille à sa garde est un Argus qui se laisse malaisément surprendre, et s'il ne la trahit, elle n'est jamais vaincue ; c'est pourquoi pour introduire une passion amoureuse dans le cœur d'une personne, il faut premièrement gagner ce confident de ses secrets, et ce directeur de son amour ; car comme la volonté est une puissance aveugle, elle ne peut être éprise d'un objet si l'intellect par ses lumières ne lui en découvre les beautés véritables ou apparentes » (p. 836).

¹⁰⁷ JACQUES D'AUTUN : p. 837.

¹⁰⁸ JACQUES D'AUTUN : p. 836-837. Nous revenons plus loin sur ce passage.

l'impression du mouvement, notre âme ne fait-elle pas mouvoir toutes les parties du corps qu'elle anime ? »¹⁰⁹

Il n'est pas anodin de retrouver le terme « philocaptus » (défini comme « amor inordinatus ») lié aux maléfices démoniaques, dans le *Malleus maleficarum*¹¹⁰. Quelques pages auparavant, le texte faisait allusion aux femmes en proie au « morbus melancolicus » qui voient des formes en imagination et des apparitions fantastiques¹¹¹. Un médecin, Guillaume Ader, concentre en une phrase les différents aspects que nous avons abordés jusqu'ici : « [...] daemones raptus et ecstases in homine concitare, ligando vel solvendo sensus exteriores, idque vel obstruendo meatus cerebri ne spiritus egrediantur, ut sit naturaliter per somnum, vel revo-cando spiritus sensitivos ab externis sensibus ad organa interna, quod ibi retinet »¹¹². De quelle nature relèvent ces phénomènes ? C'est à l'occasion d'un imposant volume sur les spectres, les visions et les apparitions, que Pierre le Loyer, conseiller du roi au présidial d'Angers, propose quelques solutions. Il commence par distinguer le spectre du fantôme. Le spectre « est une imagination d'une substance sans corps, qui se présente sensiblement aux hommes contre l'ordre de nature »¹¹³. L'imagination, sens interne, est l'une des facultés qui tient le rôle clef : « la vraie et réelle définition du spectre, c'est l'imagination, par laquelle on parvient à la connaissance de la chose définie : car qu'est-ce que l'Imagination selon Thémistius (*In paraphrasis de anima*) qu'un mouvement de l'âme, que le sens mis en action crée et engendre ? »¹¹⁴ Quant au fantôme, c'est « l'imagination des furieux insensés et mélancoliques qui se persuadent [de] ce qui n'est pas. » Quelle différence ? Le « Spectre est une imagination, le Fantôme est une imagination fausse, vaine et provenant des sens corrompus [...]. Et à proprement parler le Fantôme est une inanimée et pure illusion, et comme telle n'a aucune volonté »¹¹⁵. Au contraire du spectre : « s'il veut il apparaît à nous, s'il ne veut [pas] il n'apparaît pas, et comme dit saint Ambroise, sa nature est de n'être [pas] vu, et sa volonté

¹⁰⁹ JACQUES D'AUTUN : p. 837.

¹¹⁰ JACOB SPRENGER : *Malleus Maleficarum...* Venetiis : Apud Io. Antonium Bertranum 1574, p. 305-307.

¹¹¹ SPRENGER : p. 300.

¹¹² ADER, Guillaume : *Enarratione, de aegrotis, et morbo in Evangelio...* Tolosae : Apud Dominicum et Petrum Bosc 1621, p. 361.

¹¹³ LE LOYER, Pierre : *Discours sur les spectres ou visions et apparitions d'esprits, comme anges, démons et âmes...* 2^e édition. Paris : Nicolas Buon 1608, p. 3. Sur Le Loyer, cf. WILEY, W.L. (ed.) : *Pierre Le Loyer's version of the Ars Amatoria*. Chapel Hill (N.C.) : University of North Carolina Studies in the Romance Languages and Literature (3) 1941.

¹¹⁴ LE LOYER : p. 3. Nous avons vu plus haut que telle est la définition aristotélécienne de la *phantasia*. Cf. FRYDE, E.B. : *The "Paraphrase" by Themistios of Aristotle's De Anima, and St Thomas Aquinas*, in : *The English Historical Review* vol. 109 (sept. 1994) n° 433, p. 952-959.

¹¹⁵ LE LOYER : p. 3.

d'être vue. »¹¹⁶ Une plus ou moins grande autonomie est donnée à l'apparition, une plus ou moindre grande effectivité sensible, mais l'imagination est toujours au centre du processus d'aliénation. L'amoureux devient le jouet de ses sens internes et tout l'être dont le malade se trouve dépossédé est réinvesti dans les images qui le hantent. Pierre Le Loyer consacre d'ailleurs un chapitre de son livre aux amoureux mélancoliques. Au rang des premiers « dominés et tyrannisés » par les « perturbations de l'Ame », il compte « les Amoureux », avant de détailler une description physique qui correspond aussi, parfaitement, aux mélancoliques¹¹⁷. Ainsi, quelques phrases plus loin on peut lire que les « mélancoliques ne sont que les mal venus et que les mal traités en Amour. Leur impatience d'un côté, le mépris de leur Dame de l'autre les met en perplexité »¹¹⁸. L'emprise des images s'inscrit dans la droite ligne des descriptions mentionnées, et souligne particulièrement le mode d'être des apparitions :

« Les Amoureux mélancoliques auront tellement les yeux bandés sur la chose aimée qu'il leur semblera qu'ils la verront toujours. Comme ceux qui sont mordus d'un chien pensent voir [...] le chien qui les a mordus, aussi les Amoureux de cette humeur contemplent sans fin en l'esprit combattu et outré de la mélancolie, celle qu'ils aiment tant soit elle absente d'eux, et de nuit et de jour sont assaillis de Phantosmes horribles et furieuses imaginations, comme Virgile feint une Didon Amoureuse d'Énée. D'avantage les Amoureux esquels la mélancolie abonde, seront quelquefois si ravis en leurs contemplations, et auront l'image de leur Amie si bien imprimée en l'Ame qu'il leur sera avis non en dormant, mais veillant qu'ils la baiseron, l'embrasseront, coucheront avec elle, et exerceront ce qui est du métier de Vénus. »¹¹⁹

La présence de ce paragraphe dans un tel livre ne peut être uniquement due à la reprise commune d'un *topos*, elle dit l'importance de l'ontologie dégradée et alternative dans le phénomène de la mélancolie amoureuse. Le démon est censé vouloir *réaliser* son empire sur les choses, la matière et les âmes, il veut renverser la religion et notamment l'incarnation christique qui est venue apporter une loi d'amour. L'entreprise de subversion de l'incarnation utilise donc les fictions pour concurrencer, sous le mode de la séduction, une puissance sur la substance des êtres¹²⁰. Mais les démons n'ont pas le pouvoir « d'informer le corps »¹²¹. Leurs tentatives restent

¹¹⁶ LE LOYER : p. 3.

¹¹⁷ LE LOYER : p. 117.

¹¹⁸ LE LOYER : p. 118.

¹¹⁹ LE LOYER : p. 119-120.

¹²⁰ Sur le Christ comme exorciste, LACTANCE : *Institutions divines*. Livre IV. Éd. Pierre Monat. Paris : Cerf 1992, p. 223, et ZORN, Petrus : *Dissertatio de daemoniacorum in sepulcretis habitantium lycanthropia. Quam Christus curavit...* Amstelodami/Duisburgi : Apud Adr. Wor./J.G. Böttigerum 1734, § IV.

¹²¹ LE LOYER : p. 241.

toujours à la lisière de l'être et sont toujours prêtes à manipuler. Le Loyer fait d'ailleurs remarquer que « Jésus-Christ ressuscité fait toucher son corps à ses Apôtres pour leur montrer qu'il n'était [pas un] Spectre ou esprit vêtu d'un Fantôme »¹²². Il se réfère à Luc XIV 37-39 : « Conturbati vero et conterriti, existimabant se spiritum videre. Et dixit eis : Quid turbati estis, et cogitationes ascendunt in corda vestra ? Videte manus meas, et pedes, quia ego ipse sum : palpare, et videte : quia spiritus carnem et ossa non habet, sicut me videtis habere. »¹²³

La théologie répond aussi à l'anthropologie pessimiste et diabolique, que la liberté humaine – en bonne orthodoxie – persiste quoi qu'il arrive :

« Il est vrai, je l'avoue, de toutes nos passions l'amour est la plus violente ; mais aussi de toutes nos puissances, la volonté est la moins sujette à la contrainte : la liberté se conserve même parmi les fers, qu'elle rompt quand il lui plait, et se laisse enchaîner quand bon lui semble. Peut-on voir une plus belle Captive ? Tous les Monarques du monde n'ont point d'empire sur elle, et le Dieu seul qui l'a créée la peut assujettir sans la forcer ; ainsi c'est une erreur de la Crédulité ignorante, de s'imaginer que les Démons et les Magiciens par leur Ministère peuvent la mettre à la chaîne, et la rendre esclave sous la tyrannie d'un amour impur : Mais si elle est exempte de la violence des Esprits malins et des Sorciers, elle n'est pas hors de leurs attaques, même elle a besoin de la grâce et de toute sa vertu pour soutenir leurs efforts ».¹²⁴

Mais plutôt que de penser la résistance à la maladie comme un strict retour à l'ordre, ne peut-on pas percevoir dans cette intensité du rapport à l'image une passerelle vers un troisième type de possession ?

3. FICTIONS ET PUISSANCE DES CORPS DE L'IMAGE

Le monde du souvenir, le monde des songes, les emprises de la possession : autant de manières de dire la puissance des fictions recueillie dans les images à qui l'on confère un corps plus ou moins existant, plus ou moins sensible. Une description proprement théâtrale a donné toute son ampleur à cette puissance des fictions : trompé, l'intellect

« rappelle les espèces qui sont dans la mémoire, et les fait sortir comme de derrière une Tapisserie, pour paraître sur le Théâtre de la phantaisie, où ces Images se montrent avec tant d'attraits, qu'elles peuvent être l'objet charmant d'une passion amoureuse : les Songes d'un sommeil n'ont rien de si agréable que ces illusions, et leurs différentes Scènes sont comme autant d'entrées et de sorties des Esprits qui prennent la figure qu'ils ont emprunté des objets sensibles, et paraissent avec tant de pompe à la puissance, qui fait le discernement des sens, et qui donne l'entrée à leurs Images au dedans de nous mêmes, que l'on ne peut connaître si ces Images sont encore visibles à

¹²² LE LOYER : p. 3.

¹²³ Cf. Matth. XIV, 26 ; Act., XXIII, 8, 9 ; Hebr., XII, 23.

¹²⁴ JACQUES D'AUTUN : p. 828.

nos yeux, ou si c'est une tromperie de l'imaginative qui nous en fait une peinture, mais si belle et si agréable qu'il est malaisé de les défaire de ses Charmes. »¹²⁵

Nous sommes face à une mise en scène extérieure par excellence, à un déploiement externe et extériorisant d'images qui pourtant ne fait que décrire l'opération et la machinerie des sens internes. Ce que nous dit sans doute de plus important Jacques d'Autun ici, c'est la modalité éminemment artistique au sens ancien (non seulement le beau, mais aussi les arts mécaniques et leurs stratagèmes) de la mélancolie amoureuse et plus généralement des facultés noétiques, aliénées ou non. Mondes diurnes et nocturnes se mélangent, comme la perception et sa simple remémoration, le théâtre et le sens commun, le corps et sa figure. L'art comme reconnaissance de la puissance des fictions est une extension de la machine psychique et psychopathologique, l'art est donc une projection, une extériorisation d'un phénomène intérieur déjà marqué par une extériorité, une altérité qui déréalise les corps physiques et transporte leurs qualités aux images. Ces échanges d'identités avec les objets, entre les objets et les sujets, donnent lieu à une intensité particulière de l'image sous des modes de présence très contrastés. Ce qui était feint devient une fiction au sens de fabrication. L'amour, impulsion de la génération, désir du rapport de convenance et « nœud » des rapports humains, est le lieu par excellence de la possession des formes. La tromperie (éventuellement) reconnue et acceptée devient un espace de délectation sensitive et intellectuelle, mais comment les arts peuvent-ils eux-mêmes être partie prenante de la maladie d'amour ? Comment se manifeste cette attention portée aux arts et à leurs artefacts ?

Tout d'abord, l'amour lui-même peut être artiste : « l'Amour est l'Artisan des merveilles distillant es objets une influence qui leur fait prendre l'air et la représentation telle que bon lui semble »¹²⁶. Cette attention peut ensuite entrer dans la forme même d'exposition du sujet : Jean de Veyries inclut par exemple son enquête sur la *Généalogie d'amour* dans un récit romanesque à la polyphonie complexe. La langue utilisée est volontiers figurée, allégorique, précieuse. Cette attention aux arts se manifeste ensuite dans le choix des anecdotes et des modèles littéraires de ces textes. Leur poids est décisif. Les médecins remarquent eux-mêmes que nombre de leurs exemples proviennent des corpus littéraires, notamment poétiques¹²⁷. Si, avec le corpus mythologique, Ovide est évidemment l'une des

¹²⁵ JACQUES D'AUTUN : p. 836-837. Il y a donc au moins deux corps de l'image : le premier, le corps réel de l'objet qui impressionne les sens externes, le second, celui des sens internes, l'image qui prend corps dans l'esprit de l'amoureux.

¹²⁶ VEYRIES : p. 15.

¹²⁷ Outre les exemples cités plus haut, cf. RUOFF, Christoph : *Disputatio medica inauguralis de melancholiae natura, causis ac differentis...* Argentorati : Typis Rihelianis 1626, § 12 ; LE LOYER : p. 118.

sources les plus importantes¹²⁸ – Bayle dit dans l'article le concernant dans son *Dictionnaire* qu'il est un amoureux mélancolique¹²⁹ – les références contemporaines existent, et Ronsard est par exemple continuellement cité par Aubery¹³⁰, lequel présente son texte ainsi : « L'œuvre que j'expose au jour (ami Lecteur) est une Vénus, mais plus chastement peinte que celle d'Apelles, sujette comme la sienne à la censure que je veux souffrir des peintres, et non d'un impudent cordonnier, qui outrepassera celle du soulier »¹³¹. Aubery propose donc un texte *descriptif* de la beauté et de ses chemins, qui participe aussi de son objet, étant serti lui-même d'extraits

¹²⁸ Parmi de très nombreuses éditions, retenons par exemple : OVIDE : *Du remède d'amours...* Paris : A. Vérard 1509 ; *De l'art d'aymer...* trad. Albin des Avenelles. Paris : E. Groulleau 1556 (publié conjointement avec *Le remède d'amour* de Pie II) ; *I^{er} livre des Remèdes contre l'amour, traduit des vers latins d'Ovide*. Paris : Veuve M. Guillemot/S. Thiboust 1612 ; *Les Amours d'Ovide.... Traduites en prose françoise...* Par I.-J. Belle-Fleur... Paris : J. Petit-pas 1621 ; *L'Art d'aimer d'Ovide...* fidèlement traduit en françois, par le Sr Nasse. Lyon : J. Lautret 1622 ; *Les Regrets d'Ovide, traduits en prose françoise par J. Binard*. Paris : H. Sara 1625 ; *L'Hérato-technie, ou l'Art d'aimer d'Ovide, en vers burlesques*, par le sieur D.L.B.M. Paris : D. Pele 1650. Sur la réception d'Ovide : CHEVALLIER, R. (ed.) : *Colloque Présence d'Ovide*. Paris : Les Belles Lettres (Caesarodunum XVII bis) 1982 ; *Lectures d'Ovide publiées à la mémoire de Jean-Pierre Néraudau*. Études réunies par Emmanuel Bury. Paris : Les Belles Lettres 2003 ; LAMARQUE, Henri : *L'édition des œuvres d'Ovide dans la Renaissance française*, in : *Ovide en France dans la Renaissance. Cahiers de l'Europe classique et néo-latine*, n° 1. Toulouse : Université de Toulouse 1981, p. 13-40 ; MOSS, Ann : *Ovid in Renaissance France. A Survey of the Latin Editions of Ovid and Commentaries Printed in France Before 1600*. London : The Warburg Institute 1982 ; CHATELAIN, Marie-Claire : *Ovide savant, Ovide galant. Ovide en France dans la seconde moitié du XVII^e siècle*. Paris : Honoré Champion 2008.

¹²⁹ Sans oublier qu'Ovide est aussi le poète par excellence de l'exil. Dans l'introduction de son commentaire aux *Métamorphoses*, Nicolas Renouard évoque « les rigoureux hivers du Pont, parmi lesquels Ovide vit mourir ses flammes amoureuses, et celles de sa vie » (RENOUARD, Nicolas : *XV Discours sur les Métamorphoses d'Ovide. Contenant l'explication morale des Fables*. Paris : Veuve Guillemot 1625, p. 18). Les poètes sont souvent décrits comme travaillant sous l'emprise de la mélancolie. Outre le célèbre cas du Tasse, cf. AUBERY : f. 42 r°-v°.

¹³⁰ AUBERY, voir notamment f. 35 v°, f. 38 r°. Et à l'époque moderne en France, comme en Italie auparavant, impossible d'énumérer le nombre très important de recueils poétiques où l'on trouve des développements sur la mélancolie amoureuse. Un seul exemple peu cité : *Les divertissemens du Sieur Colletet*. 2. éd. Paris : Jacques Dugast 1633, p. 158, 235-236. Pour l'Italie (et son relais en France), on consultera bien sûr la somme essentielle de EQUICOLA D'ALVETO, Mario : *Libro di natura d'amore* (Venise : 1525) traduit dès 1584 en français par Gabriel Chappuys et souvent réédité. Sur la réception française, voir l'article de Richard Cooper qui se limite à l'aspect historique : Mario Equicola et la France, in : COOPER, R. : *Litterae in tempore belli. Études sur les relations littéraires italo-françaises pendant les guerres d'Italie*. Genève : Droz 1997, chap. XIV. Sur l'importance du corpus italien en France, voir le livre toujours utile de FESTUGIÈRE, Jean : *La philosophie de l'amour de Marsile Ficin et son influence sur la littérature française au XVI^e siècle*. Paris : Vrin 1941.

¹³¹ Aubery, adresse au lecteur. Sur Vénus, cf. ERNOUT, Alfred : *Venus, venia, cupido*, in : ID. : *Philologica II*. Paris : Librairie C. Klincksieck 1957, p. 87-111.

poétiques pour faire apparaître son modèle dans toute son ampleur¹³². Son livre insiste d'ailleurs sur le rôle des « portraits » imaginaires qui hantent le malade¹³³, et les pensées sont présentées « comme des Apelles [qui] leur dépeignent si au vif leur Vénus, qu'ils croient la voir toujours présente »¹³⁴ : c'est le modèle même de l'ekphrasis, qui *rend présent*. L'auteur, Aubery, joue le rôle d'Apelle au même titre que les pensées du malade qui *forment* l'image de Vénus, de même qu'Aubery écrit un livre identifié à une Vénus (ou peut-être une Anti-Vénus). Le déploiement des fictions découle directement du modèle pictural qui impose un type particulier de présence et d'ontologie. Le choix d'un artiste mythique dont il ne reste que le souvenir de chef-d'œuvres fondateurs et disparus n'est peut-être pas anodin. Apelle passe pour être l'auteur d'*Œuvres* absolues dans leurs beautés, leurs efficacités, leurs fictions (quand l'illusion est reliée à la perfection de la facture), et leurs charmes. Ce souvenir n'est d'ailleurs transmis que par des descriptions littéraires¹³⁵. L'ekphrasis tient donc le rôle principal à la fois dans l'énergie et la puissance du modèle original qui impressionne le malade, dans la persistance de cette puissance dans la vie du souvenir, dans la transmission *textuelle* de l'anecdote, et enfin dans son approche médico-philosophique. Aubery, présentant son « œuvre » comme une « Vénus », fut-elle chaste, indique au plus profond le rôle d'ekphrasis auquel est lié son livre comme représentation efficace d'un beau corps en peinture. Pour un théologien prédicateur comme Jacques d'Autun, la Vénus d'Apelle est d'ailleurs aussi un référent pour penser l'activité du diable, qui « peut ramasser les plus beaux traits des Images, qui sont dans les sens intérieurs, pour en composer une beauté, plus parfaite que celle qu'Apelle avait recueillie pour faire le Chef d'œuvre de sa Vénus ».¹³⁶

L'attention aux arts se manifeste donc par l'utilisation des modèles de pensée et d'écriture qu'ils proposent¹³⁷. Les auteurs ne cherchent pas dans les corpus poétiques une simple illustration, mais des principes d'explication et même plus : des cas médicaux traités comme s'ils étaient réels, sous

¹³² Un livre de médecine est-il d'ailleurs autre chose qu'une tentative de description du malade et de ses symptômes ? – une description qui au besoin met sous les yeux du lecteur ses observations au moyen de planches gravées.

¹³³ AUBERY : f. 41 v°.

¹³⁴ AUBERY : f. 38 v°.

¹³⁵ Cf. REINACH, Adolphe : *Recueil Millet. Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne* (1921). Paris : Macula 1985.

¹³⁶ JACQUES D'AUTUN : p. 837.

¹³⁷ AUBERY : f. 54 r° : « Les Poètes qui sous le voile de leurs feintes ont couvert les mystères des vies et affections des hommes, disent que Jupiter pour jouir des embrassements d'Aegine, se changea en feu, pour nous montrer que cette effrénée concupiscence met les hommes tout en flamme, et que les vies des amoureux ne sont que des fournaies ardantes, où toutes leurs bonnes fortunes, et tout ce que le ciel leur réservait d'heureux, se consume ». De même, FREGOSO : p. 33, sur les fictions mythologiques qui montrent la puissance de l'amour.

les yeux. Autrement dit, c'est la fiction – au tamis duquel est passée la « réalité » – qui donne lieu de principe d'explication et de *matériau*. La présentation d'un livre comme une « Vénus » redouble ce procédé métaphorique et indique combien le médecin se plie à l'exigence du mal (universel, en ce qui concerne l'amour) pour y répondre. Les matériaux, la méthode et l'objet qui en résulte : tous sont liés à l'ekphrasis et à ses métaphores. C'est comme si l'on voulait faire entrer les images dans les mots du texte médical. Pour comprendre comment l'homme est possédé par les fictions, il faut en passer par les fictions qu'il a lui-même élaborées. C'est ainsi que Loys de Cazeneuve publie en 1614 *L'Héroïque héros, ou les forces d'amour*, qui est tout entier un développement et un déploiement littéraire et ekphrastique de la gravure ouvrant le volume qui représente un Cupidon ailé en archer, sur son char. Très rare, l'ouvrage a apparemment échappé à l'attention de John Livingston Lowes qui a publié sur *l'amor ereos* – une expression qui n'est pas rare aux XVI^e–XVII^e siècles – l'étude de référence qui fournit un dossier textuel d'une extrême richesse¹³⁸. Ce type d'amour désigne un désir excessif et une fixation sur l'objet de son désir ; autrement dit un état maladif de l'amour qui est une « *sollicitudo melancolica* »¹³⁹. C'est tout simplement l'une des manières de désigner la mélancolie amoureuse. Loys de Cazeneuve présente son livre comme un *Heros* qui précède son *Antheros* pas encore paru¹⁴⁰. Impressionné par sa lecture de Platon et de « quelques platoniciens » (Apulée, Maxime de Tyr, Plotin), il est rapidement gagné – comme un jeu d'écritures – par son sujet sous l'effet des textes qui le décrivent : « je m'enamourai de l'Amour que je tenais prisonnière chez moi, et encajolé par les louanges qui lui en donnent Platon et Plotin, qui toujours ont eu beaucoup de poids sur moi, je me persuadai que ses forces devaient être grandes, et sous cette créance lui fis volontairement joug. »¹⁴¹ L'auteur est possédé par son sujet, dès lors, c'est l'ekphrasis qui tient la plume de bout en bout.

Dans les textes médico-philosophiques, la peinture n'est pas la seule forme artistique évoquée et décrite. Une anecdote parcourt tous ces textes : celle d'un jeune homme qui tombe amoureux d'une statue de Vénus. La version la plus radicale en est bien sûr l'histoire de Pygmalion dans

¹³⁸ LOWES, John Livingston: *The Lovers Maladye of Hereos*, in: *Modern Philology* vol. 11 (avril 1914) n° 4, p. 491-546.

¹³⁹ LOWES : p. 522. Cf. p. 499 et 503.

¹⁴⁰ [LOYS DE CAZENEUVE] : *L'Héroïque héros, ou les forces d'amour*. Par L.D.C. Tournon : Guillaume Linocier 1614, adresse au lecteur. Nous avons consulté l'exemplaire de la bibliothèque Mazarine (Paris, cote 44894). Nous envisageons de rééditer ce livre.

¹⁴¹ CAZENEUVE : p. 11-12. L'auteur indique aussi sa définition, p. 81 : « Amour est appelé Héros parce qu'il donne une force héroïque », et p. 112 : « Amour appelé Héros parce qu'il surmonte des Héros ».

les *Métamorphoses* d'Ovide (livre X, fable 8)¹⁴². Grâce à un « *feliciter arte* », il donne forme (« *Sculpsit ebur, formamaque dedit* ») dans l'ivoire à une femme idéale, fruit de son imagination, et il conçoit aussitôt de l'amour pour son œuvre (« *operisque sui concepit amorem* »). Son œuvre provoque donc l'amour. Une véritable relation amoureuse commence entre Pygmalion et sa statue qui *paraît vivante*, il la couvre de baisers tout en pensant qu'elle les lui rend¹⁴³. On sait que plus tard, au cours d'un rite en l'honneur de Vénus, Pygmalion demande une épouse *similaire* à sa statue (le latin parle de *simulacre* ¹⁴⁴), et la déesse anime cette dernière, à la grande stupeur de Pygmalion, résumée par cette formule lapidaire : « *Corpus erat* ». L'image devient véritablement corps non par sa réalité autonome de sculpture, mais par l'insufflation surnaturelle de la vie dans cette œuvre fabriquée. Ce miracle opéré par la déesse de l'amour sauve Pygmalion de la mélancolie érotique. Avant même sa seconde naissance, l'amoureux possède l'objet (quoique incomplet) de son amour, issu de son imagination, un sens interne.

On l'a vu, l'amour lui-même est artiste, c'est donc tout autant l'amour qui crée la statue de Pygmalion, que le geste du sculpteur Pygmalion. À la lecture des textes précédents, on peut tout à fait comprendre ce mythe de Pygmalion comme un exemple paradigmatique de l'amoureux tel que nous l'avons exposé jusqu'ici. Il *crée* par imagination une forme, son amour naît d'une pure *forme* belle, un terme sur lequel insistent les médecins cités ici. Le texte d'Ovide précise bien que l'œuvre de Pygmalion ne ressemble à *rien* de ce qui existe. L'ekphrasis du texte relatant ce rapport de l'amoureux à la statue ne concerne plus une simple image, mais le *corps* véritable de l'image évoquée et produite. La *matérialité* de l'image en tant que sculpture est renforcée, comme *réalisation* du fantasme¹⁴⁵. L'amoureux crée ses propres fictions en corps, par le tact du sculpteur, il *forme* une matière, c'est *son* œuvre. Cette forme est belle par essence et a toutes les apparences de la vie. L'art dissimulé (« *ars adeo latet arte sua* ») indique bien la puissance et l'artifice des charmes. L'expression ovidienne utilisée pour décrire la réaction amoureuse de Pygmalion est éloquente : « *miratur et haurit pectore Pygmalio simulati corporis ignes* ». Le sculpteur, comme

¹⁴² *Publii Ovidii Nasonis Metamorphoseon. Libri XV. Cum Notis Th. Farnabii.* Amstelaedami: Apud Joannem Blaeu 1668, p. 240–241. Thomas Farnaby (c. 1575–1647) a aussi édité Juvénal, Lucain et Virgile.

¹⁴³ Voir note que Pygmalion « devint éperdument amoureux d'une statue d'ivoire » (p. 499). Dans une perspective différente de la notre, Victor I. STOICHITA a récemment publié une très belle étude sur Pygmalion dans laquelle il prend l'anecdote comme principe d'explication d'une partie de l'histoire de l'art occidental : *L'effet Pygmalion. Pour une anthropologie historique des simulacres*. Genève : Droz 2008.

¹⁴⁴ *Ibid.* : p. 241, l. 280. Comme nous l'avons vu, ce terme est couramment utilisé par les auteurs qui traitent de la mélancolie.

¹⁴⁵ *Phantasma* désigne l'image qui est le fruit de la *phantasia* comme faculté de représentation, ici incarnée dans un artefact.

troublé et possédé par l'apparence, hésite sur la matière de sa création et la touche souvent : ivoire ou chair ? Mise en forme, forme, dissimulation, charmes et tact artistique et érotique sont d'emblée mis en relation. Le texte continue de décrire le comportement de Pygmalion qui transforme la statue en véritable idole. C'est ainsi qu'Aubery précise le rang auquel est élevé l'objet amoureux : « idole »¹⁴⁶. Caractérisé par les théologiens catholiques, le terme a le même rôle négatif que chez les médecins : « Est autem *idolum* imago vana et instabilis, vel rei, quae non est [...] id est, idolum, umbra, et somnium : immo apud Homerum *eidolon* esse quiddam umbra imbecillius, quia est umbra rei, quae non est »¹⁴⁷. Les termes d'ombre et de songe correspondent bien au monde mélancolique évoqué plus haut, et cette méfiance à l'égard de l'ontologie bien particulière – à la lisière de l'être et du non-être – créée par la maladie d'amour s'exprime de manière explicite.

L'idolâtrie est habituellement qualifiée par un excès¹⁴⁸, et, selon Thomas d'Aquin, elle peut provenir « ex inordinatione affectus : prout scilicet homines aliquem hominem vel nimis amantes »¹⁴⁹. Par ailleurs, une autre cause est désignée : « Secundo, propter hoc quod homo naturaliter repraesentatione delectatur »¹⁵⁰. Ces deux premières causes qui lient désordre affectif et amour de la représentation décrivent parfaitement la disposition du malade rencontrée plus haut. Par ailleurs, Pygmalion est face à une image *active*, l'artefact acquiert une autonomie. Pierre Le Loyer emploie l'expression d'« Idole animée »¹⁵¹, et Fregoso évoque ainsi les « yeux de la Vénus d'ivoire » faite par le sculpteur Phidias¹⁵² :

« Mais encore penseriez-vous, que des yeux de la Vénus d'ivoire, que fit l'imagier Phidias, tant ardents rayons sortissent, qu'ils en pussent faire devenir quelque homme amoureux ? Toutefois il se lit, qu'un jeune Grec en devint tellement affectionné, et si follement épris de son amour, qu'au péril de sa vie il se cacha et se laissa enfermer dedans le temple auquel elle était posée, et se

¹⁴⁶ AUBERY : f. 39 r° et f. 40 v°. Cf. LE LOYER : p. 118. Le terme est également utilisé par Thomas Farnaby dans son commentaire sur la fable de Narcisse : Publii Ovidii Nasonis *Metamorphoseon. Libri XV. Cum Notis Th. Farnabii*. Amstelaedami : Apud Joannem Blaeu 1668, p. 73, note f : « Vano certe amore dilecte et perverso, siquidem stulta res est et iniqua, adolescentem in terreni corporis fluxus umbram usque inspectare propriam, i. e. corpoream vitam quae animae vere idolum est postremum. »

¹⁴⁷ LESSIUS, Leonardus : *De justitia et jure...* Lugduni : Sumptibus Ludovici Prost haeredis Roville 1622, p. 575.

¹⁴⁸ S. THOMAE AQUINATIS : *Summa theologica*. Lutetiae Parisiorum : Joannis Billaine 1645, II^a II^{ae}, quaestio XCIV, art. I, conclusio, p. 213.

¹⁴⁹ *Ibid.* : art. IV, conclusio, p. 215.

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ LE LOYER : p. 118.

¹⁵² Cf. THIELEMANN, Andreas : *Phidias im Quattrocento*. Köln : Diss. Philosophische Fakultät 1992.

joignit avec elle, comme avec une femme vive, de sorte que la marque et la tâche toujours depuis y demeura. »¹⁵³

L'art est ici partie prenante de l'amour en tant que la sculpture non seulement séduit par sa beauté, mais ensorcelle aussi par son regard captivant. On retrouve l'efficacité du regard même dans le cas d'une sculpture inerte mais qui pour l'amoureux est « comme » une « femme vive ». L'idole n'est pas seulement récipiendaire de l'attention esthético-érotique de l'amoureux, elle *émet*, en tant qu'objet d'amour, un regard charmeur. Au sein de la tromperie organoleptique, c'est évidemment l'œil de l'amoureux qui est visé en premier lieu, d'autant qu'il est « attaqué » des deux côtés : de l'extérieur *et* de l'intérieur. L'œil établit naturellement des contacts entre les sens internes et externes en tant que surface de réception et de réflexion, mais il occupe aussi une fonction moins connue sur laquelle insistent nos auteurs : l'œil peut voir à l'intérieur du corps. Aubery affirme ainsi que « les yeux ne voient [pas] seulement ce qui est au dehors, mais aussi ce qui est dans le cerveau, bien qu'ils le jugent être externe. Par cette voie, le mélancolique est toujours en effroi, parce que les esprits et vapeurs teintées du noir de l'humeur vont continuellement par les nerfs, veines et artères du cerveau jusqu'aux yeux, et leur font voir des ombres et phantosmes en l'air »¹⁵⁴. Il précise plus loin :

« tout ainsi que les mélancoliques ont des peurs soudaines sans cause manifeste par le moyen des vapeurs noires qui procèdent de l'humeur noire dominante, et se représentent par dedans l'œil ainsi les phrénétiques se forgent et figurent des Chimères en l'air, ou autres phantosmes, aussi les amoureux pendant leur extase, par le moyen des esprits qui vont et qui viennent par dedans les yeux, traînant avec l'image amoureuse, croient voir les portraits, ou *même les corps de leurs amours*. »¹⁵⁵

On comprend mieux l'existence du monde interne dans lequel évolue le mélancolique amoureux, de même que les apparences extérieures de la fantasmagorie théâtrale décrite par Jacques d'Autun. L'intériorité des amoureux est habitée par des images, mieux par les « corps » de ces images, et les fictions accèdent au rang de monde autonome, à part entière. L'objet d'amour, au-delà de son image, devient véritablement objet, corps. Ainsi, perception des sens externes, charmes du regard par intromission, images et objets des sens internes s'additionnent et se confondent pour suggérer le dernier sens de la « possession » qui nous occupe

¹⁵³ FREGOSO : p. 177.

¹⁵⁴ AUBERY : f. 39 r°. On trouve un passage très proche chez ANDRÉ DU LAURENS : *Second discours auquel est traicté des maladies mélancolique*, in : ID. : *Discours de la conservation de la veue. Des maladies mélancholiques...* Rouen : Claude Le Villain 1608, p. 126.

¹⁵⁵ AUBERY : f. 41 v°. Je souligne.

ici, la possession comme inspiration¹⁵⁶ – sans préjuger de son rôle positif (pour Pygmalion) ou néfaste. En effet, traitant de l'œil interne, Aubery exemplifie sa puissance en rappelant l'histoire de Narcisse : « ainsi Narcisse devint amoureux de soi-même par son ombre »¹⁵⁷. Déplions cette citation.

4. NARCISSE AU MIROIR : EKPHRASIS ET MÉLANCOLIE

Les termes d'Ovide expliquent et développent parfaitement le lien avec la maladie d'amour¹⁵⁸, ainsi que le rôle fondateur du regard, de ses artefacts et des procédés artistiques, aussi bien visuels que rhétoriques. La nymphe Écho, qui erre solitaire dans la campagne, a plusieurs fois aperçu le beau Narcisse et en est aussitôt amoureuse¹⁵⁹. Condamnée à ne pouvoir que répéter ce qu'elle a entendu – son nom même est une imitation du procédé – elle attend de Narcisse le premier mot. Quand celui-ci se retrouve seul et demande « Hic quis adest ? », la nymphe peut répondre « adest »¹⁶⁰, et

¹⁵⁶ AUBERY : f. 42 r^o-v^o : « Et tout ainsi que les mélancoliques par la force de l'imagination demeurent égarés dans l'extase, se rendant admirables par l'invention de beaucoup d'arts qui étaient inconnus, et fouillant dans les trésors de la nature tout à loisir et trouvent les causes des choses, et souvent prédisent les futures, si bien qu'étant revenus à eux, ils s'étonnent de leurs propres inventions, et les méconnaissent : aussi les amoureux durant leur ravissement jouissent des plaisirs que les yeux et les pensées n'osaient approcher, et étant remis de ceste intention d'esprit, ne peuvent comprendre par discours et moins représenter les félicités passées, comme les Poètes qui au divin transport de leurs enthousiasmes font des ouvrages mesurés qu'ils n'entendent quelquefois, et désavoueraient volontiers, quand cette fureur poétique est amortie l'amour divin a son extase aussi bien que le sensuel : Saint Jean l'Évangéliste ensommeillé sur la poitrine du Sauveur eut cette mystique extase, tout le temps de laquelle, nageant dans les cieus, il vit ce que bouche humaine ne peut dire, ni oreilles ouïr, c'est à dire, les mystères des Anges, et les impénétrables révélations de Dieu. »

¹⁵⁷ AUBERY : f. 39 v^o.

¹⁵⁸ *Publii Ovidii Nasonis Metamorphoseon. Libri XV. Cum Notis Th. Farnabii. Amstelædami : Apud Joannem Blæu 1668, livre III, fables 5–6, p. 68–73. J'utilise, comme un deuxième texte, en miroir (imparfait), la traduction de Nicolas Renouard : Les Métamorphoses d'Ovide. Paris : Veuve L'Angelier 1619. Sur la réception du thème de Narcisse : VINGE, Louise : *The Narcissus Theme in Western Literature up to the Early 19th Century*. Lund : Gleerups 1967 ; GOLDIN, Frederick : *The Mirror of Narcissus in the Courtly Love Lyric*. Ithaca : Cornell University Press 1967.*

¹⁵⁹ Le commentaire de Thomas Farnaby sur ce passage souligne déjà la disposition mélancolique de la nymphe qui mène une vie solitaire et *umbratile*, et en même temps brûle de désir suivant de manière furtive les traces de Narcisse (« sequitur vestigia furtim ») : « Qui se effuse amant, atque immodicam de se conceperunt opinionem, non multum in publico aut in rebus civilibus versantur : hic enim neglectus multi et vilipendia occurrent, quæ se sibi ostendant animos ipsorum dejectura : Itaque vitam plerunque degunt solitariam, privatam et umbratilem vilium hominum comitatu cincti, qui illos colere atque admirari sibi in animum inducant, ac velut Echo in omnibus dictis factisque assententur, iis et verborum præstent obsequia. »

¹⁶⁰ *Metamorphoseon*, p. 70, v. 380. La traduction de Renouard insiste sur le « moi » : « Hola, qui vient avec moi ? Moi » (p. 85).

ainsi de suite jusqu'à la fuite de Narcisse échappant à son embrassade, car il est connu pour son orgueil et sa résistance aux avances :

« Lui tout étonné jette la vue d'un côté et d'autre, et d'une voix éclatante dit : Venez-là. Elle l'appelant, comme il l'appelait, redit aussi : Venez-là. Lui se retourne une autre fois, et dit encore : Quoi, je pense que vous me fuyez ? Elle répète ces mots mêmes, Vous me fuyez. Narcisse ainsi abusé par cette double voix continue encore, disant : Assemblons-nous. Elle qui ne désirait rien plus que d'être assemblée avec lui, le prend au mot, sans se servir d'autre parole que de la sienne qui est, Assemblons-nous : et pour joindre les effets aux paroles se jette hors du bois, pensant s'aller jeter au col de ce dédaigneux Narcisse, qui la fuit, ne veut pas permettre qu'elle le baise, et par mépris lui dit : Pauvre abusée, te persuades-tu que je désire que tu m'embrasses ? A quoi elle ne répondit rien sinon, Je désire que tu m'embrasses. »¹⁶¹

Ce texte d'un expert de la mélancolie amoureuse met parfaitement en scène l'expression dialogique du désir frustré aussi bien par la situation que par les mots. L'amour, qui désire l'identité et l'unité, s'incarne dans cet échange impossible et admirablement ambiguë redoublé par l'écho qui ne peut que répéter à l'identique, sans parvenir à l'union¹⁶². Même lorsque la nymphe est repoussée, le procédé de l'écho convient encore parfaitement à exprimer l'amour vain, en miroir de son refus. Le latin le traduit ainsi : « emoriar, quam sit tibi copia nostri. Rettulit illa nihil, nisi, Sit tibi copia nostri. »¹⁶³ Les mots qui suivent décrivent typiquement la maladie d'amour, la traduction française de Renouard imageant en ce sens le latin d'Ovide. La solitude et l'enfouissement mélancoliques se doublent d'une plus grande intensité de l'amour qui se fixe sur son objet et change la nature du corps de l'amoureuse¹⁶⁴, tandis que la répétition de sa voix – expression de la plainte et seul élément « humain » qui persiste – ne se fait que l'écho d'autres chagrins amoureux :

¹⁶¹ Traduction Renouard, p. 85. *Metamorphoseon*, p. 70, v. 381-392 : « Hic stupet, utque aciem partes dimisit in omnes, / Voce, Veni, magna clamat : Vocatilla vocantem. / Respicit, et rursus nulloveniente, Quid, inquit, / Me fugis ? Et totidem, quot dixit verba, recepit. / Perstat, et alternae deceptus imagine vocis, / Huc veniamus ait ; Nullique libentius unquam / Responsura sono, veniamus, rettulit Echo : / Et verbis favet ipsa suis, egressaque sylva / Ibat, ut injiceret sperato brachia collo. / Ille fugit, fugiensque manus complexibus aufert, / Ante, ait, emoriar, quam sit tibi copia nostri : / Rettulit illa nihil, nisi, Sit tibi copia nostri. »

¹⁶² L'*imago vocis* dont il est question est l'équivalent de l'*echo* grec. Ovide utilise l'*imago* aussi bien pour désigner l'écho que le reflet. De même, Isidore de Séville, évoquant l'écho sonore, renvoie à l'*eikôn* grec (image, icône, copie, reflet, etc.), dont l'équivalent latin (mais d'une acception plus restreinte) est *imago* : « Icon saxum est, quod humanae vocis sonum captans, etiam, verba loquentium imitatur. Eikôn autem Graecè, Latinè imago vocatur, eo quod ad vocem respondens alieni efficitur imago sermonis » (*Originum sive etymologiarum*, in : *Auctores latinae linguae... adjectis Notis Dionysii Gothofredi*. S. Gervasii : Excudebat Petrus de la Roviere 1602, lib. XVI, cap. III, col. 1210). Cf. PLINE : *Historia naturalis*, XXXVI, 15.

¹⁶³ *Metamorphoseon*, p. 70, v. 391-392.

¹⁶⁴ Comme la mélancolie, la maladie d'amour change l'être physique de la personne.

« Spreta latet sylvis, pudibundaque frondibus ora
 Protegit, et solis ex illo vivit in antris :
 Sed tamen haeret amor, crescitque dolore repulsae,
 Et tenuant vigiles corpus miserabile curae,
 Abducitque cutem macies, et in aëra succus
 Corporis omni abit ; vox tantum, atque ossa supersunt.
 Vox manet : ossa ferunt lapidis traxisse figuram.
 Inde latet sylvis, nulloque in monte videtur ;
 Omnibus auditur : sonus est, qui vivit in illa. »¹⁶⁵

« Honteuse d'avoir reçu un tel affront, elle se retira dans le plus épais de la forêt, se couvrit la face de feuilles, et n'a point eu depuis autre demeure que les antres et les rochers, autours desquels elle se plaint toujours du mépris de Narcisse. Car l'Amour ne la quitta point alors, mais la rigueur du dédain fit glisser plus avant le feu dans ses moelles, qui redoubla sa fièvre amoureuse, dont la seiche ardeur dessécha tellement son corps qu'il ne lui resta que la voix et les os ; encore dit-on que les os se changèrent en pierres, et que la voix seule demeura, pour se faire entendre par les bois sans être vue, et répondre aux piteux accents des amants désolés comme elle. »¹⁶⁶

Par la suite, Narcisse ayant à nouveau éconduit de nombreuses nymphes, l'une d'elles¹⁶⁷ « fit des vœux, afin qu'un jour il fût autant tourmenté d'amour comme elle, sans jouir de ce qu'il aimerait, et que Rhamnusie, Déesse vengeresse des ingrates amours, ne fut point sourde à une si juste prière »¹⁶⁸. Les phrases qui suivent décrivent le repos de Narcisse au cours d'une chasse, autrement dit une situation de poursuite, de désir de possession et de blessure, qui est l'image même de l'amour dans toute la tradition littéraire. Il veut éteindre sa soif auprès d'une source (« fons ») dont l'eau pure n'avait jamais été troublée. Il l'a découverte dans un lieu idyllique, vierge comme lui, un *locus amoenus*. « Il était altéré, et en pensant éteindre là sa soif, il fut affligé d'une soif plus cruelle. Il se penche sur l'eau pour boire, et penché voit dans l'eau son visage qui le ravit ; il se transporte d'amour pour un vain portrait de soi-même »¹⁶⁹. La répétition qui tenait lieu de rencontre avec Écho joue à nouveau un rôle déterminant sous la forme du reflet. Narcisse est *saisi* par l'« imagine formae », il aime un espoir sans corps, autrement dit une ombre : « Spem sine corpore

¹⁶⁵ *Metamorphoseon*, p. 70, v. 393-401. Ainsi, c'est bien l'identité mélancolique d'Écho qui se manifeste dans cette imitation d'autres chagrins. La simple répétition exprime son être : subtil procédé porté à son comble par Ovide. On pourra à partir de cette idée imaginer l'immense accumulation de la littérature mélancolique comme une simple répétition en écho du mal qui habite par essence l'homme, la véritable plainte n'étant elle-même que simple répétition de toutes les autres, disparaissant dans l'anonymat de la masse.

¹⁶⁶ Traduction Renouard, p. 85.

¹⁶⁷ Le fait qu'Ovide conserve l'anonymat au sujet de cette personne renforce les jeux d'altérité présents dans la fable.

¹⁶⁸ Traduction Renouard, p. 85.

¹⁶⁹ Traduction Renouard, p. 85-86.

amat : corpus putat esse quod umbra est »¹⁷⁰. Renouard traduit : « il est charmé de l'espoir d'une feinte, et tout épris de ce qu'il voit, pense que ce soit quelque corps, et ce n'est que son ombre. »¹⁷¹ Là encore il est question d'ekphrasis : Ovide décrit ce que Narcisse voit dans l'eau, faisant erreur sur la nature de l'être. Alors qu'on tombe habituellement amoureux d'une personne, ou à la rigueur d'une peinture ou d'une sculpture, Narcisse (qui est sous l'emprise de la déesse de Rhamnonte, autrement dit Némésis¹⁷²) s'attache follement à la plus légère des formes existantes, à la moins existante des images : un reflet. Au fur à et mesure du déroulement de la fable, Ovide utilise tout le lexique de la maladie d'amour, sans doute porté à l'un de ses plus hauts degrés d'élaboration.

Sans se reconnaître, Narcisse « s'admire soi-même, et a tellement sa face attachée sur sa face qu'il perd le mouvement, et semble une idole de marbre courbée sur cette fontaine. » La sidération du reflet transforme métaphoriquement la source de l'image en corps de l'image : Narcisse devient *comme* une sculpture. L'image paraît changer la nature de sa source, en une répétition de la minéralisation d'Écho. Narcisse prend la pose de la statue admirée, s'admirant *soi-même* sans le savoir, se frappant de stupeur : « stupet ipse sibi, vultuque immotus eodem Haeret ut à Pario formatum marmore signum. » Narcisse contemple notamment son « cou d'ivoire » – la matière dont est faite la statue de Pygmalion – ce cou qu'il tente d'enlacer en vain. Le feu de l'amour l'embrase, Narcisse se consume pour un « simulacra fugacia ». Le poète prend la parole et s'adresse imaginativement à lui : « Quod petis, est nusquam : quod amas, avertere, perdes. Ita repercussae, quam cernis, imaginis umbra est, Nil habet ista sui ». Narcisse n'aime qu'une ombre qui n'est pas, qui n'est nulle part (*nusquam*), qui n'est rien *de soi-même*, autrement dit une ombre qui n'existe que par rapport à lui, une ombre *créée* par lui. Mais dès lors, rien ne peut l'abstraire de l'obsession pour cette forme mensongère : « Yeux cruels meurtriers de son cœur, qui se plaisent à recevoir les traits qui le tuent. »¹⁷³ Puis c'est Narcisse lui-même qui prend la parole pour se désoler de l'impossible touché, l'objet de son amour est là, *devant lui*, et pourtant il ne peut l'atteindre :

« ce n'est qu'un peu d'eau qui m'empêche de l'approcher (« Exigua prohibemur aqua »¹⁷⁴), et l'empêche qu'il ne m'embrasse, car lui le désire aussi bien que moi. Tant de fois qu'avançant mon visage sur l'eau je me suis essayé

¹⁷⁰ *Metamorphoseon*, p. 71, v. 416-417.

¹⁷¹ Traduction Renouard, p. 86.

¹⁷² *Œuvres complètes d'Ovide. Traduction nouvelle par MM. Th. Burette, Chappuyzi, J.P. Charpentier, Gros, Héguin de Guerle, Mangeart, Vernadé.* T. IV. Paris : C.L.F. Panckoucke 1835, p. 370, n. 40 : « Nom de Némésis, tiré du temple de Rhamnuse, bourg de l'Attique, où elle était représentée par une célèbre statue, ouvrage de Phidias. »

¹⁷³ Traduction Renouard, p. 86.

¹⁷⁴ *Metamorphoseon*, p. 72, v. 450.

de le baiser, autant de fois de son côté il s'est avancé : mais lorsque je pense toucher ses lèvres de mes lèvres, il se trouve encore quelque chose entre-deux, qui est si peu, qu'à peine pourrait-on croire que cela nous privât des baisers que nous souhaitons. »¹⁷⁵

Narcisse qui refusait le toucher d'Écho, tente en miroir de saisir l'insaisissable. Ce tact de l'eau fuyante et muette est l'envers de l'épisode précédent. Il est surtout l'un des passages clefs du procédé que nous avons pointé dans plusieurs textes : l'ekphrasis. Nous assistons en effet à un emboîtement de descriptions : description du lieu de la source, du simulacre, description des détails de son apparition et du corps de Narcisse qui s'en trouve modifié, insistance sur les modalités de la présence, description par Narcisse lui-même de l'apparition. Tout concourt à faire de ce passage la clef de ce procédé rhétorique, tant il semble trouver ici une réalisation complète de ses différentes dimensions esthétiques et ontologiques : chaque mot peut être directement relié à la scène de Narcisse. La *Rhetorica ad Herennium*, à l'époque attribuée à Cicéron, donne de la description une définition canonique : « cum ita verbis res exprimitur, ut geri negotium, & res ante oculos esse videatur. »¹⁷⁶ Mettre une « res » devant les yeux : voilà la fonction de la description qui se répète dans toute la tradition : « Descriptio est oratio colligens & praesentans oculis quod demonstrat »¹⁷⁷. Rendre présent l'objet, le lieu, la personne, la scène dont il est question, tel est le pouvoir du procédé qui repose sur une description vivante, détaillée et efficace : « Huic subiacet virtus non solum aperte ponendi rem ante oculos, sed circuncise atque velociter »¹⁷⁸. La puissance de la rhétorique¹⁷⁹ consiste ainsi à ouvrir le mot pour déployer ses images, à déplacer l'attention du mot à la vue, et pour cela elle utilise les possibilités de la *phantasia*,¹⁸⁰ mais le procédé qu'est l'ekphrasis s'adjoint surtout l'effet qu'est l'*enargeia*. Traduite en latin par *evidentia* ou *repraesentatio*, elle dit la réussite de la description, sa transparence et sa force de monstration directe sur l'auditeur :

¹⁷⁵ Traduction Renouard, p. 86-87.

¹⁷⁶ M. TULLI CICERONIS : *Rhetoricum ad Herennium libri quatuor...* Venetiis: Apud Hieronymum Scotum 1554, cap. IV, f. 86 r°.

¹⁷⁷ HERMOGÈNE : *Ad artem oratoriam praeexercitamenta...* Parisiis : Apud Simonem Colinaeum 1540, f. 12 r°.

¹⁷⁸ M. FABII QUINTILIANI : *Institutionum oratoriarum...* Genevae: Excudebat Jacobus Stoer 1591, lib. VIII, cap. III, p. 456.

¹⁷⁹ DIONYSII LONGINI CASSI : *De sublimi genere dicendi libellus...* cura ad diligentia Caroli Manolesii. Bononiae : Sumptibus H.H. Evangelistae Ducciae (Typis Jacobi Montii) 1643, p. 156.

¹⁸⁰ On a déjà vu combien Aristote définit justement la *phantasia* comme un mouvement. Il est ici parachevé par la rhétorique qui élargit cette puissance phantastique de Narcisse au lecteur.

« Itaque *enargeia*, cuius in praeceptis narrationis feci mentionem, quia plus est evidentia, vel, ut alij dicunt, repraesentatio, quam perspicuitas : & illud quidem patet, haec se quodammodo ostendit, inter ornamenta ponamus. Magna virtus est, res de quibus loquimur, clarè atque ut cerni videantur, enunciare. Non enim satis efficit, ne que ut debet plenè dominatur oratio, si usque ad aures volet »¹⁸¹

Par cette translation des sens, décrire revient à séduire, convaincre, mais aussi à émouvoir. Tous ces effets de fictions visent à *créer* des émotions bien réelles, comme l'a bien souligné le pseudo-Longin :

« Amplitudinem, magniloquentiam, & contentionem praeter ea, ô adolescens, maximè efficiunt phantasiae, quas vocant nonnulli [...] *interiores* formarum fictiones & repraesentationes. Vulgo enim phantasia definitur quaelibet notio, mentisque conceptus generandae, & procreandae orationis vim habens, quomocunque rem exihens, sed peculiari significatione in istis hoc nomen obtinuit : quum scilicet ea, quae dicis ab entusiasmo, & commotione *quadam vehementiori* cernere videris, *eademque* auditoribus ob oculos ponis. Nec vero te lateat aliud velle Rhetoricam, aliud Poeticam phantasiam : ac in poësi phantasiae finem esse Terrorem, & Consternationem. In prosa autem Evidentiam : untraque tamen hoc ipsum requirit, nempe commotionem. »¹⁸²

Par ce mouvement de présentification et de visualisation de l'objet vecteur d'affect, l'*energeia* fait preuve de sa puissance illusionniste. Dans son commentaire à la *Rhetorica ad Herennium*, l'humaniste Josse Bade insistait sur

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 452.

¹⁸² DIONYSII LONGINI CASSII : *De sublimi genere dicendi libellus...* cura ac diligentia Caroli Manolesii. Bononiae : Sumptibus H.H. Evangelistae Ducciae (Typis Jacobi Montii) 1634, sect. XIII, p. 143-145, traduction de Gabriele de Petra. Chacune des deux autres traductions éditées ici conjointement sont également précieuses pour déplier et expliciter le texte du Pseudo-Longin. Traduction de Domenico Pizimenti : « Si vero aliquis indem terretur, ne quid à sua vita, ac tempore remotum proferat, necesse est res imperfectas ab huius animo comprehensas, & coecas velut hebescere ad totius futurae gloriae tempus minus perductas gravitas, maiestas, & harum rerum certamen, o adolescens, etiam à cogitatio maximè profiscuntur. Has aliqui simulacri formatrices appellant communiter .n. cogitatio vocatur omnis notio sermonis procreatrix, utcunque illa sit ; propriè vero in his nomen coepit, cum ea, quae dicis, per furorem, & animi affectum videris videre, sub oculos subiicis auditoribus. Quod vero aliud quippiam rhetorica cogitatio, ac poëtica sibi velit, nequequam te lateret neque pariter ignoras meditationis poëticae finem esse terrorem, rhetoricae vero sermonis perspicuitatem. Utraeque tamen hoc student. » Traduction de Pietro Pagani : « Sunt quoque, o adolescens, cogitata ac mentis sensa, quae amplitudinem, & magniloquentiam, necnon certamen, quod in his adhibetur, maximè perficere queunt. Sunt, qui ea imaginum repraesentationes appellant. Vocatur autem communiter cogitatum, omnis orationis sententia à natura profecta, quae omni ratione in mentem est defixa. Propriè vero in his hoc nomen principatum obtinuit, cum ea, quae dixeris, sub quodam quasi furoris afflatu, ac mentis perturbatione aspicere visus fueris, eaque sub auditorum aspectu posueris. Quod autem aliud quid sibi requirat id cogitatum, quod ad oratorem, & aliud id, quod ad poetas pertinet, tibi notum est : nec illud quoque te latet, quod finis illius, quod est in poesi, est admiratio, ac stupor, illius vero, quod est in orationibus, est evidentia. Sed tamen utraeque hoc requirunt, tu commoveant. »

le vocabulaire de la similitude¹⁸³, et l'usage du « quasi » chez Isidore de Séville précise combien nous sommes au cœur de l'élaboration des fictions : « *Energia*, est rerum gestarum aut quasi gestarum sub oculis inductio »¹⁸⁴.

Ovide décrit le lieu (lieu commun du *locus amoenus*), la source, puis Narcisse se penchant et découvrant sous ses yeux l'image d'un visage qu'il prend pour une personne réelle, tant le phénomène descriptif est puissant. En effet, ici l'artifice de l'ekphrasis et de l'*enargeia* est présenté comme un effet *naturel* évident provenant d'un élément naturel, image de l'art qui se fait oublier tant il est efficace. La surface de l'eau est comme une peinture, un portrait, elle est l'image même de la peinture (en mots). Identifier l'*enargeia* à une naturalité permet à Ovide de superposer les plans de description et de décrire Narcisse décrivant l'image qu'il voit, il nous met (à nous lecteurs) sous les yeux ce que Narcisse a sous les yeux (c'est-à-dire lui-même). À mesure qu'il emboîte ces descriptions et combine les rôles du poète, de Narcisse et du lecteur, l'auteur augmente l'effet de l'*enargeia* de la même manière que cette intensification prend possession de Narcisse, premier spectateur de la scène, et source de l'image. La lecture se transforme en vision à l'image du procédé d'envahissement du mélancolique par l'image devant l'évidence de la beauté. Le pouvoir qu'a l'homme de produire des images est croisé ici avec sa nature patho-noétique et avec la nature du reflet dans l'eau comme exemple par excellence de l'ekphrasis. Cela revient à identifier (par la puissance des mots d'Ovide) l'ekphrasis à la source, à imager le procédé qui lui-même est censé mettre sous les yeux les objets du discours et rendre présent des absents, et par ce statut ontologique ambiguë, leur insuffler encore plus de force. L'élément de comparaison entre Narcisse et la « fons » est précisément l'être et l'image, l'être et son image qui sont déjà la préoccupation majeure du procédé rhétorique, ici redoublé : après avoir décrit la scène, Ovide donne sa voix à Narcisse pour décrire ce qu'il voit, autrement dit pour décrire le cœur même de la description, l'identité rêvée, mieux : la puissance du reflet dépassant et supplantant sa source, autrement dit l'être¹⁸⁵. La « fons » devient alors véritablement source à part entière, source de la description de Narcisse, source d'inspiration, de puissance poétique (mais ici l'artifice est naturel), source de possession, et source aussi de l'amour de Narcisse.

¹⁸³ M. TULLI CICERONIS : *Rhetoricum ad Herennium libri quatuor...* Venetiis: Apud Hieronymum Scotum 1554, cap. IV, f. 86 r^o-v^o.

¹⁸⁴ *Originum sive etymologiarum*, in : *Auctores latinae linguae... adjectis Notis Dionysii Gothofredi*. S. Gervasii : Excudebat Petrus de la Roviere 1602, lib. II, cap. XXI, col. 870 (*energia* est la forme utilisée par Isidore). La même fonction du « quasi » se trouve chez HERMOGÈNE : *Ad artem oratoriam praeexercitamenta...* Parisiis: Apud Simonem Colinaeum 1540, f. 4 v^o : « Narratio, est expositio rei factae, vel quasi factae. »

¹⁸⁵ Il faut également remarquer qu'Ovide arrive génialement à décrire la puissance de l'ekphrasis dans le cadre d'une scène où le touché est impossible : il fait jaillir la puissance de la fiction de sa limitation, puisque l'on ne peut pas toucher cette apparition.

Le texte d'Ovide est d'ailleurs tout entier tissé de répétitions lexicales et syntaxiques qui suivent au plus près leur sujet. En s'appuyant sur un mot de Quintilien le concernant (X, 1, 88 : « nimirum amator ingenii sui »), on a d'ailleurs parlé d'un narcissisme d'Ovide, l'écrivain du palimpseste qui pratique l'*imitatio sui*.¹⁸⁶ Les arts et la maladie d'amour sont indissociablement liés dans le dispositif de fascination qu'il imagine.

Car il y a bien fascination, et comme on l'a dit, l'amour immodéré de l'image peut être considéré comme l'une des définitions du mal d'amour. Une fine anecdote d'un prétendant prestidigitateur, rapportée par Hermogène, synthétise cette possession par l'image : « Quidam praestigiator accessit postulans in matrimonium filiam à patre : non data : puella amat simulachrum : accusatur de veneficio praestigiator »¹⁸⁷. Tomber amoureux d'un simulacre, comme si l'on était ensorcelé par la véritable personne qu'il représente, voilà la situation de Narcisse, un dispositif qu'Ovide porte à son plus haut degré de perfection et d'inventivité dans sa description de l'amour esthétique-érotique des images. Le terme qu'il utilise pour qualifier l'écran liquide qui sépare Narcisse de son aimée s'inscrit dans ce cadre : « lympa » (v. 451). Parfois utilisé comme équivalent de nymphe, il désigne une eau particulière, puisque le verbe *lymphare* (mélanger à de l'eau), signifie également « rendre fou, jeter dans le délire ». Le *Thesaurus trium linguarum* du jésuite Jean Gaudin en donne une définition qui ne laisse subsister aucun doute sur l'acception reçue au XVII^e siècle : « Troubler le sens de quelqu'un, lui renverser la cervelle, comme font certaines visions imaginaires. »¹⁸⁸ Ainsi de Narcisse qui s'aliène par la fascination qu'exerce sur lui l'image qui est en même temps la visualisation de ce qui le sépare de ce simulacre : la surface de l'eau. L'image captive en même temps qu'elle scinde.

Aimant une ombre, un non-être, rien ne sépare Narcisse de cette forme, si ce n'est la réfraction du plan, qui n'est que répétition de ses gestes, comme Écho n'était que répétition de ses paroles, une répétition qui était sa prison et qui devient celle de Narcisse. L'intentionnalité réfléchie, qui met en parfaite harmonie l'amoureux et son image (l'être et son ombre), place Narcisse au cœur du vertige identitaire, avant même qu'il ne se reconnaisse dans le reflet. Tout son être est tendu dans l'infime distance entre le moi et le soi, entre le soi et le même du soi-même, infime césure concrétisée ici par un reflet de surface qui fait écran. Ainsi Narcisse est

¹⁸⁶ À la suite d'Albrecht LÜNEBURG (*De Ovidio sui imitatore, dissertatio inauguralis philologica...* Ienae : typis H. Pohle 1888), Gilles TRONCHET a développé ce point : *Ovide lecteur d'Ovide*, in : BURY, Emmanuel (éd.) : *Lectures d'Ovide publiées à la mémoire de Jean-Pierre Néraudau*. Paris : Les Belles Lettres 2003, p. 51-78.

¹⁸⁷ HERMOGÈNE : *De inventione*, lib. III, cap. IX, in : *Hermogenis Ars oratoria absolutissima et Libri omnes, cum nova versione latina e regione contextus graeci et commentariis Gasparis Laurentii*. Genevae : Apud Petrum Aubertum 1614, p. 166.

¹⁸⁸ *Thesaurus trium linguarum : latine, gallicae, graecae... operâ et studio Joannis Gaudini*. Tutelae : Impensi Antonii De La Garde, Typo vero Stephani Viallanes 1680, p. 556.

piégé par le même, par la répétition, et s'adresse directement au reflet silencieux qui agit en écho :

« Tes actions me promettent je ne sais quoi, ton visage me repaît de quelque espérance ; si je te tends les bras, tu me les tends aussi ; si je te ris, tu me ris ; et si je pleure, je me suis souvent aperçu que tu pleures de même [...] tu n'es pas muet, tu me réponds lorsque je parle, toutefois tes paroles ne viennent pas jusqu'à mon oreille. Mais à qui est-ce que je parle ? C'est à moi-même, je me reconnais maintenant, c'est le portrait de mes beautés que je vois. Je brûle d'amour, et ne suis point brûlé par autre que par moi ».¹⁸⁹

Dans ses *Remèdes d'Amour*, Ovide pose aussi cette question : « quid imagine muta carperis ? » En effet, comment être séduit par une image muette, par un portrait ? Narcisse donne la réponse à ce principe qui régit l'*ut pictura poesis*. Si la peinture est une poésie muette, elle est ici incluse dans la trame poétique ovidienne qui y puise son inspiration et en fait le nœud de deux sens, toucher et audition, en miroir des deux arts (d'un côté la parole de Narcisse, de l'autre le portrait en reflet) qui figurent deux modes d'être, deux régimes d'apparition ici intimement liés. C'est précisément l'absence de son, d'écho, de répétition de ses mots qui marquent la scène : l'image vivante imite bien ses gestes d'amour, jusqu'à ouvrir la bouche, mais les sons n'en sortent plus – les mots d'amour ne peuvent être répétés. Narcisse est face à un silence articulé, face à un simulacre qui fait mine de parler mais qui est bien muet, malgré le désir de celui-là. Toute cette description orale de Narcisse, dont Ovide se fait l'écho, ne vise finalement qu'à saisir par gradation l'identité. L'ekphrasis est ici un autoportrait involontaire, et en cela d'autant plus troublant et profond.

La scène de reconnaissance, située précisément au moment de l'adresse au reflet, semble parfaire le cercle vicieux dans lequel s'inscrit Narcisse. Il prend conscience de l'identité au moment de sa description, au moment de sa plainte. « Ille ego sum »¹⁹⁰. L'expression triadique indique bien la césure découverte au sein même de l'identité, l'*ille* désignant précisément dans l'identité-altérité une distance spatiale. Le face à face empêche à tout jamais la possession de l'objet d'amour (le corps de l'image), et enferme sa victime dans un solipsisme fatal. Après que Narcisse a été, dans un premier temps, dans la même position que toutes les prétendantes qu'il a refusées, l'intensité dramatique s'accroît avec la découverte de l'identité de l'image et du modèle, avec la conscience de la répétition dans la source de la source de l'image. L'amour est universel : même Narcisse doit s'y plier, et puisqu'il n'a aimé personne, il est puni cruellement et condamné à

¹⁸⁹ Traduction Renouard, p. 87.

¹⁹⁰ *Metamorphoseon*, p. 72, v. 463. Aujourd'hui, « Ille ego sum » est la leçon retenue par William ANDERSON (Stuttgartiae et Lipsiae : Teubner 1991, p. 68) et Georges LAFAYE (Paris : Belles Lettres 1985, p. 84), mais « Ille » figure dans le Neapolitanus Bibl. Naz. IV.F.3 et en marge du Vaticanus Palatinus lat. 1669.

l'impossible amour : s'aimer soi-même, une union rendue impossible par l'identité, une identité qui constitue alors un écran. Il est en effet privé de la possibilité logique et ontologique de toute solution : « Et que pourrais-je demander ? J'ai ce que je souhaite, et pour l'avoir j'en suis privé ; ce que je l'ai, fait que je n'en puis jouir. Las ! que mon corps ne peut-il sortir de mon corps ? pourquoi n'ai-je le pouvoir de m'éloigner de moi ? »¹⁹¹ Il est possédé par le reflet qu'il ne peut posséder, c'est une prise de conscience qui ne donne lieu à aucune prise. Paradoxalement, l'identité empêche la possession (« Quod cupio, mecum est : Inopem me copia fecit »¹⁹²). Ce retournement du désir aboutit à une mise en abîme stupéfiante de celui-ci (« Votum in amante novum est : vellem quod amamus abesset », « Mes désirs sont contraires aux désirs des autres amants, je voudrais être loin de ce que j'aime »), avant le trouble qui saisit l'image : « Il n'eut pas achevé ces plaintes, que trop follement épris de soi-même, il retourna encore à son ombre, et fondit tant de larmes dessus, que l'eau troublée de ses pleurs, troublant les vives eaux de la fontaine, ternit l'argent qui brillait dedans, et fit comme disparaître l'image. »¹⁹³

L'ondolement de l'identité est troublé par l'eau chutant dans l'eau (encore une répétition), les larmes étant chez Ovide « associées à la désagrégation de l'être »¹⁹⁴. Elles suivent et continuent en quelque sorte la plainte, et ne peuvent manquer de souligner la nature aqueuse des yeux. L'eau, élément par excellence de la forme et de l'informe, de la métamorphose rapide de l'un à l'autre, souligne par le biais des larmes la plasticité protéiforme du fluide qui se soumet sans résistance à l'impression extérieure. En trouvant leur élément, les larmes, tombant dans la fontaine

¹⁹¹ Traduction Renouard, p. 87. Il faut mentionner l'imaginaire gémellaire qui semble habiter cette déploration. Par ailleurs, dans une version que rapporte PAUSANIAS dans sa *Descriptio Graeciae* (*Quinque regionum veteris Graeciae descriptio, Romulo Amasaeo interprete, tomus secundus...* Lugduni : 1559, p. 433-434 = lib. IX, cap. 31, § 8 – repris notamment dans PHILOSTRATE : *Les Images ou Tableaux de platte peinture... mis en françois par Blaise de Vigenère...* Paris : Abel L'Angelier 1597, p. 351-360, ici p. 355), c'est sa sœur jumelle (avec ce que cela implique de ressemblance), sœur bien aimée et défunte, que Narcisse contemple dans ce reflet. Dans sa note S de la p. 72 des *Metamorphoseon*, Thomas Farnaby reprend Pausanias : « Scripsit Evanthes in fabulosis, sororem Narcisso gemella fuisse cum oris forma, tum coma et omni corporis parte similem, quam unice amavit. Hac mortua ille desiderii impatiens dicitur ad fontem venire solitus, ut ejus imaginem ibi intueretur. » Evanthius, grammairien de Constantinople au IV^e siècle, est notamment connu par deux éditions parisiennes jointes aux œuvres de Térence (P. TERENTII : *Comoediae...* Parisiis : ex officina R. Stephani 1529 ; 1602). Aujourd'hui, cf. EVANZIO : *Fabula*. Éd. Giovanni Cupaiuolo. Napoli : Società editrice napoletana 1979 ; et en anglais : PREMINGER, Alex/HARDISON Jr., O.B./KERRANE, Kevin (éd.) : *Classical and Medieval Literary Criticism. Translations and Interpretations*. New York : Frederick Ungar 1974.

¹⁹² *Metamorphoseon*, p. 72, v. 466.

¹⁹³ Traduction Renouard, p. 87.

¹⁹⁴ TOLA, Éléonora : *La métamorphose poétique chez Ovide. Tristes et Pontiques* (= Bibliothèque d'études classiques 38). Louvain : Éditions Peeters 2004, p. 31. Sur les *lacrimae*, voir aussi p. 77-130. Elles sont bien évidemment associées à la mort.

(et liant par ce biais Narcisse à son image aimée), fragmentent l'image identique, disjoignent le reflet de son être. Seules les larmes rejoignent véritablement la figure aimée, et peuvent s'unir à elle, se fondre en elle, tout en signant sa disparition. C'est un don mélancolique de l'amoureux à l'aimé(e).

Aubery complexifie la version ovidienne en rajoutant un détail : « ainsi Narcisse devint amoureux de soi-même par son ombre que la fontaine lui rapportait, et par cette fabuleuse fontaine se doivent entendre les trois humeurs qui sont dans les yeux, lesquelles par leur polissure, splendeur et transparence, comme un miroir lui représentèrent la figure de son corps »¹⁹⁵. Splendeur et transparence : ces deux termes caractérisent parfaitement l'ekphrasis et l'*enargeia* qui lui est liée, et désignent donc à la fois la fontaine (qui incarne véritablement l'ekphrasis elle-même) et ce que figure cette fontaine : l'œil, organe au centre du procédé de l'ekphrasis. Autrement dit, la fontaine est l'œil, et l'œil est le miroir : Narcisse se voit (doublement) dans son œil. Entre lieu commun et sens interne, entre simulacre spéculaire et procédé spéculatif, il se retrouve donc pris dans un miroitement et une mise en abîme sans fin d'une identité extérieure et intérieure – la même – se charmant elle-même et ne pouvant, par définition, parvenir à une identité sous le mode de l'union à cause de l'unité première de la source. Se voyant dans la fontaine, Narcisse « devient éperdu de sa propre beauté »¹⁹⁶, et possédé qu'il est par sa propre image, l'identité sera sa perte. Son image (une ombre) est reflétée dans une fontaine qui ne figure qu'une autre surface aqueuse, son œil : se voyant, son œil s'éprend lui-même d'une image qui est le reflet non seulement de l'image de Narcisse, mais de l'œil lui-même : telle est la « transparence » évoquée. Par l'intensité de l'harmonie, de la « similitude » et de la « sympathie » portée à son comble¹⁹⁷, Narcisse ne peut s'unir à lui-même, ne peut être lui-même, dans ce terrible face-à-face, qu'on plongeant vers et dans son image, seule manière de rencontrer l'objet d'amour. Dans cette profondeur de champ comme lieu de possibilité de l'identité, Sujet et objet, désir et mort, individu et reflet se superposent et en même temps

¹⁹⁵ AUBERY : f. 39 v°. Il pourrait s'appuyer sur le v. 451 d'Ovide : « Nam quoties liquidis perroxemis oscula lymphis ». Cet angle d'attaque est sans doute plus intéressant que la morale réductrice qu'en tire, comme tant d'autres, Renouard : Narcisse « nous figure un fol amour de nous-mêmes, par lequel nous nous précipitons bien souvent à notre ruine. » « C'est un vice que notre flatteuse nature autorise si puissamment qu'il est fort difficile de s'en pouvoir entièrement défaire ». RENOARD, Nicolas : *XV Discours sur les Metamorphoses d'Ovide*. Paris : Veuve Guillemot 1625, discours III, chap. IV, p. 87-88.

¹⁹⁶ AUBERY : f. 73 v°. De même, cf. VAIR, p. 95 : « [Eutelide] s'étant un jour contemplé en une rivière et se trouvant beau à sa phantaisie, devint éperdument amoureux de soi-même, et se charma de telle façon qu'il tomba incontinent malade, et après avoir perdu tout le beau teint qui honorait ses joues vermeilles il devint tout péri et mourut en langueur. Ovide écrit le même de Narcisse, lequel ayant été cause de la mort de plusieurs Nymphes qu'il avait charmées par sa beauté, s'ensorcela puis après soi-même s'étant miré dans une fontaine. »

¹⁹⁷ AUBERY : f. 73 r°.

s'identifient et se charment perversement. La puissance néfaste de l'ensorcelante beauté se retourne contre elle-même, et cette subjectivité auto-aliénée ne trouve d'issue que dans la mort, identifiée à une plongée dans les profondeurs de cette image même¹⁹⁸. L'entrelacement de l'être et du non-être est donc l'une des causes de la maladie d'amour, et la fascination qu'il exerce n'est sans doute jamais domestiquée¹⁹⁹. Mais l'amour mélancolique ne serait-il pas comme une image de l'amour de soi troublé au plus profond de son identité ? L'identité ne serait-elle qu'un dispositif d'images ? On se rappellera l'oracle de Tirésias, répondant à Liriope, la mère de Narcisse : son fils vivra longtemps « Si se non noverit »²⁰⁰.

Résumé

Prenant au sérieux les implications philosophiques des parallèles établis par les textes médicaux entre mélancolie et amour, on peut à la fois replacer quelques auteurs du tout début du XVII^e siècle, peu étudiés, dans une longue filiation de la pensée des images, et repenser les liens entre noétique et maladie. Ces relectures des élaborations antiques et médiévales du sensus communis permettent ainsi de mieux comprendre les logiques de la possession auxquelles les fictions soumettent le sujet contemplatif. Ayant retracé ces filiations, il est d'autant plus aisé de proposer une lecture inédite du mythe de Narcisse dans les Métamorphoses d'Ovide comme grand récit mélancolique par excellence.

Abstract

Taking seriously the philosophical implications of the link between melancholia and love in medical texts enables us to situate some rarely studied authors from the early 17th century within a long lineage of imagery use and to rethink the relationship between noetics and sickness. These rereadings of ancient and Medieval constructions of the sensus communis also help us understand the logic of possession to which these fictions submit the contemplative subject. Retracing these filiations makes it possible to propose a new reading of the Narcissus myth in Ovid's Metamorphoses as the ultimate master tale of melancholia.

¹⁹⁸ Ovide note d'ailleurs : « la mort lui ferma les yeux, yeux bourreaux de leur maître, qui l'avaient si bien accoutumé à chérir sa beauté, qu'en passant même, pour aller aux Enfers, sur les eaux ténébreuses du Styx, il se peut tenir de regarder dedans pour s'y voir ». Traduction Renouard, p. 88.

¹⁹⁹ On devrait aussi croiser cet état de description avec la nature de la fable qui mêle fiction et vérité, telle que la décrit HERMOGÈNE : « Fabula, est oratio ficta, verissimili dispositione imaginem exhibens veritatis. » HERMOGÈNE: *Ad artem oratoriam praeexercitamenta...* Parisiis: Apud Simonem Colinaeum 1540, f. 4 r^o.

²⁰⁰ *Metamorphoseon*, p. 69, v. 348.