Giorgio Agamben

Stanze

extraits

Le démon de midi

Tout au long du Moyen Age, un fléau pire que la peste qui dévaste les châteaux, les villas et les palais des cités du monde s'abat sur les demeures de la vie spirituelle, pénètre dans les cellules et les cloîtres des monastères, dans les thébaïdes des ermites, dans les trappes des reclus. Il insinue dans l'âme une mort que les Pères de l'Église nomment *acedia*, *tristitia*, *taedium vitae*, *desidia;* et bien que son image désolée ne figure qu'à la cinquième place sur les listes des *Summae virtutum et vitiorum*, dans les miniatures des manuscrits et dans les représentations populaires des sept péchés capitaux [1], une antique tradition herméneutique le présente comme le plus mortel des vices, le seul pour lequel aucun pardon ne soit possible.

Les Pères s'en prennent avec une particulière ferveur à ce dangereux « démon de midi [2] », qui choisit ses victimes parmi les *homines religiosi* et les assaille lorsque le soleil est au zénith; il n'est peut-être aucune autre tentation de l'âme qui ait inspiré à leurs écrits une psychologie aussi impitoyablement pénétrante ni une aussi pointilleuse et terrifiante phénoménologie :

« Le malade qu'obsède l'*acedia* garde les yeux fixés sur la fenêtre et son imagination lui dépeint un visiteur fictif; à un grincement de la porte, il saute sur

---

1. Selon la tradition patristique la plus ancienne, les péchés capitaux ne sont pas au nombre de sept, mais de huit. Selon l'énumération de Cassianus : *Gastrimargia* (gourmandise); *Fornicatio* (luxure); *Philargyria* (avarice); *Ira; Tristitia; Acedia; Cenodoxia* (vanité); *Superbia*. Dans la tradition occidentale, à partir de saint Grégoire, la *tristitia* se confond avec l'*acedia*, et les sept péchés suivent l'ordre que l'on retrouve dans les illustrations populaires ou les représentations allégoriques de la fin du Moyen Age et qui nous est devenu familier par l'intermédiaire des fresques de Giotto à Padoue, du plateau d'accouchée de Bosch conservé au Musée du Prado ou des gravures de Bruegel. Lorsqu'il est ici question de l'*acedia*, c'est toujours en référence au complexe qui résulte de cette fusion et qu'il faudrait plus précisément désigner par « tristitiaacedia ».

2. « Maxime circa horam sextam monachum inquietans... Denique nonnulli senum hunc esse pronuntiant meridianum daemonem, qui in psalmo nonagesimo nuncupatur » (CASSIANUS, *De institutis coenobiorum*, livre X, chap. 1, in *Patrologia latina*, 49). De même Climaque (*Scala Paradisi*, gr. XIII, in *Patrologia graeca*, 88) : « mane primum languentes medicus visitat, acedia vero monachos circa meridiem ». Ce n'est donc pas un hasard si, dans la gravure de Bruegel qui représente l'*acedia*, apparaît en haut à gauche un énorme cadran sur lequel, au lieu des aiguilles, une main indique « circa meridiem ». Sur le démon de midi, voir ce qu'écrit Leopardi dans son *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, chap. VII. Cassianus se refère, pour être précis, au v. 6 du Psaume 90, et le mot hébreu correspondant est *Keteb*. Selon Rohde, le démon de midi des auteurs chrétiens n'est autre qu'une réincarnation d'Empousa, une des ogresses de la suite spectrale d'Hécate, qui apparaît justement vers midi (cf. E. RODHE, *Psyche*, Freiburg im Breisgau, 1890-94; trad. fr. par A. REYMOND, Paris, Payot, 1928).

© EDITIONS BELIN / HUMENSIS. TOUS DROITS RESERVES POUR TOUS PAYS - PAGE TELECHARGEE SUR LE SITE PO-ET-SIE.FR - VOIR LES « CONDITIONS GENERALES D'UTILISATION » DE CE SITE.

ses pieds; à un bruit de voix, il court regarder par la fenêtre; mais au lieu de descendre dans la rue, il retourne s'asseoir à sa place, engourdi et comme saisi de stupeur. S'il lit, l'inquiétude l'interrompt et il glisse presque aussitôt dans le sommeil; il se frotte le visage des deux mains, allonge les doigts et délaissant son livre, fixe les yeux sur la paroi; les reposant sur le livre, il parcourt quelques lignes, en bredouillant la fin de chaque mot qu'il lit; et en même temps il s'emplit la tête de calculs oiseux, il compte les pages et les feuilles des cahiers; et se prenant de haine pour les lettres et les belles miniatures qu'il a devant les yeux, il finit par refermer le livre pour s'en faire un appuie-tête; il tombe alors dans un sommeil bref et léger, d'où le tire une sensation de privation et de faim impérieuse[3]. »

« Ce démon, dès lors qu'il entreprend d'obséder l'esprit de quelque malheureux, lui inspire de l'horreur pour le lieu où il se trouve, de l'aversion pour sa cellule et du dégoût pour les frères qui vivent avec lui et qui lui semblent à présent négligents et grossiers. Il lui fait paraître au-dessus de ses forces toute activité qui s'exerce entre les parois de sa cellule, il lui interdit d'y demeurer en paix et de s'appliquer à la lecture; et voici le malheureux qui se lamente de ne retirer aucun profit de la vie monacale; avec force soupirs il se plaint que son esprit restera stérile tant qu'il demeurera où il est; d'un ton geignard il se proclame inapte à assumer la moindre activité spirituelle et s'afflige de demeurer toujours au même endroit, immobile et sans force; lui qui aurait pu être utile aux autres et les guider, il n'a rien réalisé ni aidé personne. Il se lance dans un éloge hyperbolique de monastères lointains et introuvables et évoque les lieux où il pourrait, en pleine santé, couler des jours heureux; il décrit des communautés délicieusement fraternelles, imagine des entretiens d'une ardente spiritualité; inversement, tout ce qu'il trouve à portée de sa main lui semble âpre et difficile, ses frères lui paraissent dépourvus de toute qualité, et même la nourriture lui paraît exiger beaucoup d'efforts. Finalement il se convainc de ne pouvoir recouvrer la santé s'il ne quitte sa cellule, et de devoir mourir s'il y demeure. Puis, vers la cinquième ou sixième heure, il se sent tout affaibli et furieusement affamé, comme s'il était épuisé par un long voyage ou un dur labeur, ou comme s'il avait jeûné deux ou trois jours. Il tourne alors la tête de droite et de gauche, entre et sort plusieurs fois de sa cellule en fixant des yeux le soleil comme s'il pouvait en ralentir la course; pour finir, une confusion mentale s'abat sur l'insensé, pareille au brouillard qui enveloppe la terre, et le laisse inerte et comme vidé[4]. »

Mais c'est dans l'évocation du cortège infernal des *filiae acediae*[5] que l'allégorisme des Pères de l'Église a magistralement fixé la constellation psychologique hallucinée de l'ennui. D'*acedia* procèdent en premier lieu *malitia*, amour-haine

3. Saint NIL, *De octo spiritibus malitiae*, chap. XIV.

4. CASSIANUS, *De institutis coenobiorum*, *cit.*, livre X, chap. II. A des siècles de distance, la description patristique des effets de l'*acedia* reste exemplaire et toujours actuelle; il semble même qu'elle ait fourni un modèle à la littérature moderne aux prises avec son *mal du siècle*. Ainsi le chevalier d'Albert, protagoniste de cette bible du décadentisme avant la lettre qu'est *Mademoiselle de Maupin*, est-il présenté par Gautier en des termes qui rappellent fort la phénoménologie médiévale de l'*acedia*. Dans *A Rebours* de Huysmans, la description des états d'âme de Des Esseintes (qui, du reste, ne fait pas mystère de sa prédilection pour les œuvres des Pères de l'Église) est plus proche encore du modèle patristique. A noter des traits semblables, mais visiblement de seconde main, dans le Giorgio Aurispa du *Trionfo della morte*. Par bien des aspects,

© EDITIONS BELIN / HUMENSIS. TOUS DROITS RESERVES POUR TOUS PAYS - PAGE TELECHARGEE SUR LE SITE PO-ET-SIE.FR - VOIR LES « CONDITIONS GENERALES D'UTILISATION » DE CE SITE.

ambigu et irrépressible pour le bien comme tel, et *rancor*, révolte de la mauvaise conscience contre ceux qui exhortent au bien; *pusillanimitas*, « petitesse d'âme », effarement scrupuleux devant les difficultés et les exigences de la vie spirituelle; *desperatio*, obscure et présomptueuse certitude d'être condamné d'avance, tendance complaisante à s'abîmer dans sa ruine, comme si rien, pas même la grâce divine, ne pouvait assurer le salut; *torpor*, obtuse et somnolente stupeur qui paralyse tout geste susceptible d'amener la guérison; et enfin *evagatio mentis*, fuite de l'âme en avant, course inquiète de rêverie en rêverie[6] qui se traduit par la *verbositas*, verbiage proliférant vainement sur lui-même, par la *curiositas*, soif insatiable de voir pour voir qui se perd en possibilités toujours renouvelées, par l'*instabilitas loci vel propositi* et par l'*importunitas mentis*, pétulante incapacité de la pensée à se fixer un ordre et un rythme.

---

les notations de *Mon cœur mis à nu* et des *Fusées* révèlent que Baudelaire était lui aussi singulièrement proche de la phénoménologie de l'*acedia*. C'est du reste sous le signe de cette dernière, figurée comme *ennui*, que Baudelaire place son œuvre poétique, dans le poème liminaire des *Fleurs du mal*. Toute sa poésie peut être comprise, dans cette perspective, comme un combat à mort contre l'*acedia*, en même temps que comme une tentative pour l'inverser en valeur positive. On remarquera que le *dandy*, type parfait du poète selon Baudelaire, peut en un sens être considéré comme une réincarnation de l'*acediosus*. S'il est vrai que le dandysme est essentiellement une religion du négligeable ou un art de la négligence (consistant à n'en rien négliger), il se présente alors comme une paradoxale revalorisation de l'*acedia*, qui étymologiquement (ἀ-Χήδομαι) signifie précisément négligence.

5. Selon Grégoire, les filles de l'*acedia* sont au nombre de six *(malitia, rancor, pusillanimitas, desperatio, torpor circa praecepta, evagatio mentis)*. Isidore en énumère sept *(otiositas, somno lentia, importunitas mentis, inquietudo corporis, instabilitas, verbositas, curiositas)*, qui peuvent cependant se réduire, comme l'observe saint Thomas, à celles qu'énumère Grégoire; de fait, « otiositas et somnolentia reducuntur ad torporem circa praecepta... omnia autem alia quinque, qua possint oriri ex acedia, pertinent ad evagationem mentis circa illicita ». Dans *Aurora*, premier roman d'un des écrivains français contemporains les plus pénétrants et les plus sensibles à l'*acedia*, M. Leiris, on trouve une liste de *filiae acediae* bien plus nourrie (soixante-huit); mais on constatera facilement qu'elles peuvent presque toutes se subsumer sous les catégories patristiques.

6. L'incapacité à contrôler l'incessant discourir (la *co-agitatio*) des fantasmes intérieurs est l'une des caractéristiques essentielles de l'*acedia* patristique. Toutes les *Vitae patrum* (*Patrologia latina*, 73) retentissent du cri des moines et des anachorètes confrontés par la solitude à la monstruosité et à la prolifération de l'imagination galopante : « Domine, salvari, desidero, sed cogitationes variae non permittunt »; « Quid faciam, pater, quoniam nulla opera facio monachi, sed in negligentia constitutus comedo et bibo et dormio et, de hora in horam transgredior de cogitatione in cogitationem... » Il importe de préciser que *cogitatio*, dans le langage médiéval, se réfère toujours à l'imagination et à son discours fantasmagorique; ce n'est qu'avec le déclin de la conception grecque et médiévale de l'intellect séparé que *cogitatio* commence à désigner l'activité intellectuelle.

On verra plus loin que cette hypertrophie de l'imagination est un des traits que le syndrome mélancolique et l'amour-maladie de la médecine humorale ont en commun avec l'*acedia* patristique; celle-ci, comme ceux-là, pourrait être qualifiée de *vitium corruptae imaginationis*. Quiconque a connu ce désordre de l'imagination sous l'effet de la dépression mélancolique, de la maladie ou d'une drogue sait que le flux incontrôlable des images intérieures est une des épreuves les plus rudes et les plus risquées que puisse affronter la conscience. Flaubert, qui avait souffert pendant toute sa jeunesse de terribles désordres de cette nature, a représenté dans la plus ambitieuse de ses œuvres la condition d'une âme aux prises avec les « tentations » de l'imagination. La découverte, familière à toutes les mystiques, que la fréquentation des fantasmes pouvait avoir une polarité positive, fut un événement de grande importance dans l'histoire de la culture occidentale.

C'est au singulier amalgame de génie et d'idiotie que fut Léon Daudet (auteur fort apprécié de Walter Benjamin) que l'on doit la rarissime tentative de construire un équivalent moderne

© EDITIONS BELIN / HUMENSIS. TOUS DROITS RESERVES POUR TOUS PAYS - PAGE TELECHARGEE SUR LE SITE PO-ET-SIE.FR - VOIR LES « CONDITIONS GENERALES D'UTILISATION » DE CE SITE.

La psychologie moderne, à force de considérer l'*acedia* comme un péché contre l'éthique capitaliste du travail, a tellement vidé ce terme de son sens originel qu'il est difficile de reconnaître, dans la spectaculaire personnification médiévale du démon de midi et de ses *filiae*, l'innocent mélange de paresse et de nonchalance que nous associons habituellement à l'image de l'ennui [7]. Mais il arrive souvent que la distorsion et la minimisation d'un phénomène, loin de signifier qu'il nous demeure étranger et lointain, soient au contraire l'indice d'une proximité si intolérable qu'il nous faut la camoufler et la réprimer. Cela est si vrai que bien peu auront reconnu, dans l'évocation patristique des *filiae acediae*, les catégories mêmes dont se sert Heidegger dans sa célèbre analyse de la banalité quotidienne et de la chute dans l'anonymat et l'inauthenticité du *on;* analyse qui a servi de référence (point toujours justifiée, à dire vrai) à d'innombrables descriptions sociologiques de notre existence dans les sociétés dites de masse. Et pourtant, les termes mêmes concordent. *Evagatio mentis* devient la fuite et le divertissement des possibilités plus authentiques de l'être-là; *verbositas* est le « bavardage », qui partout et toujours dissimule ce qu'il devrait révéler, maintenant ainsi l'être-là dans l'équivoque; *curiositas* est la « curiosité », qui « ne cherche ce qui est neuf que pour sauter derechef vers ce qui est encore plus neuf » et qui, incapable de prendre véritablement en charge ce qui s'offre à elle, se procure par cette « impossibilité où elle est de s'arrêter » (l'*instabilitas* des Pères) la constante disponibilité de la distraction.

La résurrection de la sagesse psychologique que le Moyen Age avait cristallisée dans sa typologie de l'*acedia* a donc toutes chances d'être autre chose qu'un simple exercice académique : observé de près, le masque répugnant du démon de midi révèle des traits qui nous sont peut-être plus familiers qu'il n'était prévisible.

De fait, en examinant l'interprétation que donnent de l'essence de l'*acedia* les docteurs de l'Église, on constate qu'ils ne la placent pas sous le signe de la paresse, mais de la tristesse angoissée et du désespoir. Selon saint Thomas, qui dans sa *Summa theologica* a recueilli les observations des Pères en une synthèse rigoureuse et exhaustive, l'*acedia* est justement une *species tristitiae*, et plus exactement la tristesse devant les biens spirituels essentiels de l'homme, c'est-à-dire

---

de la fantasmologie médiévale : son analyse des fantasmes intérieurs (qu'il appelle *personimages*) donne lieu à une véritable théorie biologique de l'esprit humain comme « système d'images et de figures congénitales », qui mériterait d'être développée. Dans cette perspective, la lecture de *Monde des images* (1919) et du *Rêve éveillé* (1926), aujourd'hui introuvables, présente un grand intérêt.

7. Pour une interprétation de l'*acedia* qui la ramène à sa signification première, cf. PIEPER, *Sulla speranza* (trad. it. Brescia, 1953).

Ce n'est certes pas une pure coïncidence si, à mesure que la bourgeoisie travestit l'*acedia* en paresse, les artistes opposent emblématiquement celle-ci (tout comme la stérilité, idéalement incarnée par la lesbienne) à l'éthique capitaliste de la productivité et de l'utile. La poésie de Baudelaire est régie d'un bout à l'autre par l'idée que la « paresse » est le chiffre de la beauté. Un des principaux effets que Moreau cherchait à produire dans sa peinture était « la belle inertie ». On ne peut comprendre le retour obsessionnel, dans son œuvre, d'une figure féminine emblématique telle que sa hiératique Salomé, si l'on oublie qu'il concevait la féminité comme cryptographie de l'ennui improductif et de l'inertie : « Cette femme ennuyée, fantasque », écrit-il, « à nature animale, se donnant le plaisir, très peu vif pour elle, de voir son ennemi à terre, tant elle est dégoûtée de toute satisfaction de ses désirs. Cette femme se promenant nonchalamment d'une façon végétale... » Il est remarquable que dans *Les Chimères*, le grand tableau inachevé où Moreau voulait représenter tous les péchés et toutes les tentations de l'homme, apparaisse une figure qui correspond singulièrement à la représentation traditionnelle de l'*acedia-melancolia*.

© EDITIONS BELIN / HUMENSIS. TOUS DROITS RESERVES POUR TOUS PAYS - PAGE TELECHARGEE SUR LE SITE PO-ET-SIE.FR - VOIR LES « CONDITIONS GENERALES D'UTILISATION » DE CE SITE.

devant la particulière dignité spirituelle qui lui a été conférée par Dieu. Ce qui afflige l'*acidiosus* n'est donc pas la conscience d'un mal, mais au contraire l'idée du plus grand des biens : l'*acedia* consiste précisément en un vertigineux et craintif retrait (*recessus*) devant l'obligation faite à l'homme de se tenir en face de Dieu [8]. C'est pourquoi l'*acedia*, fuite horrifiée devant ce qui ne peut être éludé, est un mal mortel; ou plutôt, elle est la maladie mortelle par excellence, dont Kirkegaard a fixé l'image bouleversée dans la description qu'il a donnée du plus redoutable de ses enfants : « le désespoir qui est conscient d'être désespoir, conscient par conséquent d'avoir un moi dans lequel il s'éternise, et qui tantôt veut désespérément n'être pas lui-même, tantôt veut désespérément être lui-même ».

Le sens de ce *recessus a bono divino*, de cette fuite de l'homme devant la richesse de ses possibilités spirituelles, recèle cependant une fondamentale ambiguïté, dont le repérage compte parmi les résultats les plus surprenants de la science psychologique médiévale. Que l'*acidiosus* s'écarte de sa fin divine ne signifie nullement qu'il parvienne à l'oublier ou qu'il cesse, en réalité, de la désirer. Si, en termes théologiques, ce qui lui fait défaut n'est pas le salut mais la *voie* qui y conduit, en termes psychologiques le *recessus* traduit moins une éclipse du désir que la mise hors d'atteinte de son objet : *il s'agit d'une perversion de la volonté qui veut l'objet, mais non la voie qui y conduit et qui tout à la fois désire et barre la route à son propre désir.*

Saint Thomas saisit parfaitement le rapport ambigu du désespoir à son propre désir : « ce que nous ne convoitons pas », écrit-il, « ne peut être objet de notre espoir ni de notre désespoir »; et c'est à son équivoque constellation érotique qu'il faut attribuer le fait que, dans la *Summa theologica*, l'*acedia* ne soit pas opposée à la *sollicitudo*, c'est-à-dire au désir et à l'intérêt, mais au *gaudium*, c'est-à-dire à l'assouvissement de l'esprit en Dieu [9].

Cette persistance et cette exaltation du désir devant un objet qui s'est lui-même placé hors d'atteinte, Jacopone de Benevento les caractérise avec la naïveté du vulgarisateur en déclarant que l'*acedia* « veut tout avoir, mais sans se fatiguer », et Paschase Radbert les voile par une de ces étymologies fantaisistes [10] auxquellse les penseurs du Moyen Age confiaient leurs intuitions spéculatives les plus audacieuses : « desperatio dicta est, eo quod desit illi *pes* in via, quae Christus est,

8. « Acedia non est recessus mentalis a quocumque spirituali bono, sed a bono divino, cui oportet mentem inhaerere ex necessitate » (*Summa theologica* II 2.35). Dans la description de Guillaume d'Auvergne, il est dit que l'*acidiosus* éprouve la nausée de Dieu même : « Deum igitur ipsum fontem omnium suavitatem in primis fastidit acidiosus... » (*Opera omnia*, Venise, 1591, p. 168). L'image du *recessus*, du retrait, est constamment employée par les Pères pour caractériser l'*acedia*; elle apparaît également, comme on le verra, dans la description médicale de la mélancolie, de la médecine humorale jusqu'à Freud.

9. « Ergo acedia nihil aliud est quam pigritia, quod videtur esse falsum; nam pigritia sollicitudini opponitur, acediae autem gaudium » (*Summa theologica* II 2.35). Alcuin insiste lui aussi sur l'exacerbation du désir comme caractéristique de l'*acedia* : sa victime « torpescit in desideriis carnalibus, nec in opere gaudet spirituali, nec in desiderio animae suae laetatur, nec in adjutorio fraterni laboris hilarescit : sed tantum concupiscit et desiderat, et otiosa mens per omnia discurrit ». Le lien entre *acedia* et désir, et partant entre *acedia* et amour, compte parmi les intuitions les plus géniales de la psychologie médiévale et est essentiel pour la compréhension de ce péché; ainsi s'explique pourquoi Dante (*Purgatoire* XVII) entend l'*acedia* comme une forme d'amour et plus précisément comme l'amour « qui court au bien de façon corrompue » (trad. LONGNON).

10. Le modèle inégalé de cette science fantaisiste des étymons se trouve dans le *Cratyle* de

© EDITIONS BELIN / HUMENSIS. TOUS DROITS RESERVES POUR TOUS PAYS - PAGE TELECHARGEE SUR LE SITE PO-ET-SIE.FR - VOIR LES « CONDITIONS GENERALES D'UTILISATION » DE CE SITE.

gradiendi », « le désespoir est ainsi nommé parce qu'il lui manque le *pied* pour cheminer sur la voie qu'est le Christ ». Abîmé dans la scandaleuse contemplation d'un but que lui désigne l'impossibilité même de l'atteindre, et qui l'obsède d'autant plus qu'il est hors de portée, l'*acidiosus* se trouve ainsi dans une situation paradoxale avec, comme dans l'aphorisme de Kafka, « un point d'arrivée, mais aucune voie d'accès », et sans issue, puisque l'on ne peut fuir ce qu'on ne peut pas non plus atteindre.

C'est cette plongée dans l'abîme qui s'ouvre entre le désir et son insaisissable objet que l'iconographie médiévale a fixée dans le type de l'*acedia*, représentée comme une femme désolée qui baisse les yeux à terre en se soutenant la tête d'une main, à moins que ce ne soit comme un bourgeois ou un religieux qui appuie sa détresse sur le coussin que lui tend le démon [11]. Ce que, dans une intention mnémotechnique, le Moyen Age proposait ainsi à une contemplation édifiante n'était nullement la représentation naturaliste du « coupable sommeil » du paresseux, mais l'exemplaire abaissement du regard et de la tête, symbole du désespoir et de la paralysie de l'âme confrontée à une situation sans issue. Toutefois, cette contradiction fondamentale est précisément ce qui empêche l'*acedia* de n'avoir qu'une valeur négative. Avec leur habituelle intuition des possibilités de retournement dialectique propres aux catégories de la vie spirituelle, les Pères placent à côté de la *tristitia mortifera* (ou *diabolica*, ou *tristitia saeculi*) une *tristitia salutifera* (ou *utilis*, ou *secundum deum*) qui opère le salut, qui est un « aiguillon d'or pour l'âme » et qui à ce titre ne « doit pas être considérée comme un vice, mais comme une vertu [12] ». Dans l'extatique ascension de la *Scala Paradisi* de Jean Climaque, le septième échelon est occupé par le « deuil qui donne joie », défini comme « une tristesse de l'âme, une affliction du cœur toujours en quête de ce qui étanchera sa soif ardente; et tant qu'elle en est privée, elle poursuit anxieusement, avec force hurlements et lamentations, cet objet qui lui échappe en l'entraînant à sa suite ».

Par son ambiguïté même, la valeur négative de l'*acedia* devient ainsi le levain dialectique capable de retourner la privation en possession. Son désir demeurant

---

Platon, dont la richesse en matière linguistique est loin d'avoir été entièrement explorée. Parmi les nombreuses étymologies plaisantes que Platon y propose, et qui ne sont pourtant pas de simples plaisanteries, méritent d'être rappelées ici celles de ὄνομα, « nom », issu de ὄν οὗ μάσμα ἐστίν, « l'être qui est objet d'une quête passionnée », de ἱστορία, « histoire », ὅτι ἵστησι τὸν ῥοῦν « parce qu'elle arrête l'écoulement, » de ἀλήθεια, « vérité », issue de θεία ἄλη, « course divine ».

11. Panofsky et Saxl, dans leur enquête sur la généalogie de la *Melencolia* de Dürer (*Dürers « Melencolia I » . Eine quellen und typengeschichtliche Untersuchung*, Leipzig-Berlin, 1923) se méprennent sur la conception médiévale de l'*acedia* en l'interprétant simplement comme le coupable sommeil de la paresse. La *somnolentia* (en tant qu'aspect du *torpor circa praecepta*) n'est qu'une des conséquences de l'*acedia*, dont elle ne définit nullement l'essence. Le facile refuge du sommeil n'est rien d'autre que le « coussin » que le démon présente à l'*acidiosus* pour lui ôter tout moyen de résister au péché. Laisser sa tête reposer dans sa main est un geste qui signifie le désespoir et non le sommeil. Et c'est précisément à ce geste symbolique que fait allusion l'équivalent en vieil allemand du terme *acedia : truricheit*, de *trûren* = *den Blick*, *das Haupt gesenkt halten*, « incliner profondément son regard, sa tête vers le sol » C'est tardivement que l'*acedia* a été peu à peu occultée et confondue avec la paresse. Il se peut que le truchement de cette conversion ait été l'assimilation du démon de midi au *somnus meridianus* que le *Regimen sanitatis* de l'École de Salerne recommande d'éviter, en raison des nombreux maux qu'il provoque : « Sit brevis aut nullus tibi somnus meridianus. / Febris, pigrities, capitis dolor atque catarrhus / haec tibi proveniunt ex somno meridiano ».

© EDITIONS BELIN / HUMENSIS. TOUS DROITS RESERVES POUR TOUS PAYS - PAGE TELECHARGEE SUR LE SITE PO-ET-SIE.FR - VOIR LES « CONDITIONS GENERALES D'UTILISATION » DE CE SITE.

fixé sur ce qui s'est mis hors de sa portée, l'*acedia* n'est pas seulement une *fuite de...* mais aussi une *fuite vers...*, qui communique avec son objet sur le mode de la négation et de la carence. Comme dans ces images changeantes auxquelles on peut donner tour à tour des interprétations différentes, chacun de ses traits dessine en creux la plénitude de l'objet dont elle se détourne; et chacun des gestes qu'elle accomplit pour le fuir témoigne de la permanence du lien qui la relie à lui.

Dans la mesure où ses tortueuses intentions débouchent sur une épiphanie de l'insaisissable, l'*acidiosus* témoigne de l'obscure sagesse qui veut que l'espérance soit destinée à ceux-là seuls qui n'ont plus d'espérance, et que des buts soient assignés à ceux-là seuls qui ne pourront en aucun cas les atteindre. Tant est dialectique la nature du « démon de midi ». Comme de la maladie mortelle, qui contient en elle-même ses possibilités de guérison, on peut dire de l'*acedia* que « le plus grand des maux est de n'en avoir jamais été atteint ».

***

Baudelaire ou la marchandise absolue

Sur l'Exposition universelle qui se tint à Paris en 1855, nous disposons d'un témoignage exceptionnel. Baudelaire, qui la visita, nous a laissé ses impressions dans une série de trois articles publiés à bref intervalle dans deux quotidiens parisiens. Il est vrai qu'il se contente de parler des beaux-arts et que ses articles ne diffèrent guère, apparemment, des comptes rendus qu'il avait écrits pour les *Salons* de 1845 et 1846; on constate toutefois, à le lire de plus près, qu'à sa prodigieuse sensibilité n'avaient pas échappé la nouveauté ni l'importance du défi lancé par la marchandise à l'œuvre d'art.

Dans le premier article de la série (au titre significatif : *De l'idée moderne du progrès appliquée aux beaux-arts*), Baudelaire décrit l'effet produit sur un visiteur intelligent par le spectacle d'une marchandise exotique; et il apparaît conscient de ce que la marchandise exige du spectateur une attention d'un nouveau genre. « Que dirait un Winckelmann moderne » se demande t-il, « en face d'un produit chinois, produit étrange, bizarre, contourné dans sa forme, intense par sa couleur, et quelquefois délicat jusqu'à l'évanouissement? » « Cependant », répond-il, « c'est un échantillon de la beauté universelle; mais il faut, pour qu'il soit compris,

12. Une œuvre attribuée à saint Augustin (*Liber de conflictu vitiorum et virtutum* in *Patrologia latina*, 40) qualifiait déjà la *tristitia* de *gemina :* « Geminam esse tristitiam novi, imo duo esse tristitias novi : unam scilicet quae salutem, alteram vero quae pernicem operatur; unam quae ad poenitentiam trahit, alteram quae ad desperationem ducit ». De même Alcuin : « Tristitiae duo sunt genera : unum salutiferum, alterum pestiferum » (*Liber de virtutis*, ch. 33) et Jonas d'Orléans : « Tristitia autem cum duobus modis fiat, id est aliquando salubriter, aliquando lethaliter; quando salubriter fit, non est vitium computanda, sed virtus ». Dans la terminologie alchimique aussi, l'*acedia* est dotée d'une double polarité : dans la *Clavis totius philosophiae* de Dorn (in *Theatrum chemicum*, Argentorati 1622, V. 1), le four alchimique est appelé *acedia* en raison de sa lenteur, qui apparaît cependant comme une qualité nécessaire (« Nunc furnum habemus completum, quem acediam solemus appellare, tum quia tardus est in operando, propter lentum ignem... »).

© EDITIONS BELIN / HUMENSIS. TOUS DROITS RESERVES POUR TOUS PAYS - PAGE TELECHARGEE SUR LE SITE PO-ET-SIE.FR - VOIR LES « CONDITIONS GENERALES D'UTILISATION » DE CE SITE.

que le critique, le spectateur opère en lui-même une transformation qui tient du mystère... » Ce n'est pas par hasard si l'idée directrice du sonnet sur les *Correspondances* (généralement interprété comme la quintessence de l'ésotérisme baudelairien) se trouve précisément énoncée au début de cet article sur l'Exposition universelle de 1855. De même que Bosch, à l'aube du capitalisme, avait tiré du spectacle des premiers grands marchés internationaux de la Flandre les symboles propres à illustrer sa conception mystico-adamite du millénarisme, de même Baudelaire, au début de la seconde révolution industrielle, tire de la transfiguration de la marchandise dans l'Exposition universelle l'état émotionnel et les éléments symboliques de sa propre poétique [1]. A un œil aussi attentif que le sien, il apparaissait désormais évident que la marchandise avait cessé d'être un objet innocent, dont l'usage pratique épuisait la jouissance et le sens, pour se charger de cette inquiétante ambiguïté à laquelle Marx devait faire allusion douze ans plus tard en parlant de son « caractère fétiche », de ses « subtilités métaphysiques » et de ses « arguties théologiques ». Une fois les objets courants libérés par la marchandise de leur servitude utilitaire, la frontière qui les séparait de l'œuvre d'art (et que depuis la Renaissance les artistes s'étaient sans trêve efforcés de tracer, en établissant la suprématie de la création artistique sur le « faire » de l'artisan et de l'ouvrier) ne pouvait que devenir extrêmement précaire.

Devant la *féerie* de l'Exposition universelle, qui commence à orienter sur la marchandise le genre d'intérêt traditionnellement réservé à l'œuvre d'art, Baudelaire relève le défi et déplace le débat sur le terrain même de la marchandise. Ainsi qu'il l'a implicitement admis en parlant du produit exotique comme d'un « échantillon de la beauté universelle », il approuve le nouveau caractère conféré à l'objet par sa transformation en marchandise; et il se montre conscient du pouvoir d'attraction que ce caractère devait fatalement exercer sur l'œuvre d'art; mais, simultanément, il veut le soustraire à la tyrannie de l'économique et à l'idéologie du progrès. La grandeur de Baudelaire devant l'invasion de la marchandise est d'avoir répondu à cette invasion en transformant l'œuvre d'art elle-même en marchandise et en fétiche. En d'autres termes, il a séparé jusque dans l'œuvre d'art la valeur d'usage de la valeur d'échange, et distingué son autorité traditionnelle de son authenticité. D'où l'implacable polémique de Baudelaire contre toute interprétation utilitaire de l'œuvre d'art, et l'acharnement avec lequel il proclame que la poésie n'a d'autre fin qu'elle-même. De là aussi son insistance sur le caractère insaisissable de l'expérience esthétique, et sa théorie du beau comme épiphanie instantanée et impénétrable. L'aura de froide intangibilité qui commence dès lors à entourer l'œuvre d'art est l'équivalent du caractère de fétiche conféré à la marchandise par la valeur d'échange [2].

Mais ce qui rend la découverte de Baudelaire vraiment révolutionnaire, c'est qu'il ne s'est pas contenté de reproduire dans l'œuvre d'art la scission entre valeur d'échange et valeur d'usage : il s'est proposé de créer une marchandise dont la valeur s'identifiât totalement à la valeur d'échange, une marchandise en quelque sorte *absolue*, dans laquelle le processus de fétichisation fût poussé au point d'annuler la réalité même de la marchandise comme telle. Une marchandise en laquelle valeur d'usage et valeur d'échange s'abolissent mutuellement, dont la valeur consiste donc dans son inutilité et l'usage dans son intangibilité, n'est plus une marchandise : la transformation de l'œuvre d'art en marchandise absolue

© EDITIONS BELIN / HUMENSIS. TOUS DROITS RESERVES POUR TOUS PAYS - PAGE TELECHARGEE SUR LE SITE PO-ET-SIE.FR - VOIR LES « CONDITIONS GENERALES D'UTILISATION » DE CE SITE.

est aussi l'abolition la plus radicale de la marchandise. D'où la désinvolture avec laquelle Baudelaire place l'expérience du « choc » au centre de son travail artistique. Le « choc » est le potentiel d'étrangeté dont se chargent les objets, lorsque pour revêtir le masque énigmatique de la marchandise ils perdent l'autorité que leur confère la valeur d'usage et qui garantit traditionnellement leur intelligibilité. Baudelaire a compris que, pour assurer la survie de l'art dans la civilisation industrielle, l'artiste devait chercher à reproduire dans son œuvre la destruction de la valeur d'usage et de l'intelligibilité traditionnelle qui fondait l'expérience du « choc » : ainsi parviendrait-il à faire de l'œuvre le véhicule même de l'insaisissable, et à édifier sur celui-ci une nouvelle valeur et une autorité renouvelée. Cette démarche impliquait, toutefois, un renoncement de l'art aux garanties que lui donnait son insertion dans une tradition, c'est-à-dire dans un ensemble de lieux et d'objets opérant l'incessante soudure entre passé et présent, entre ancien et nouveau; l'auto-négation de l'art devenait ainsi son unique possibilité de survie. Comme l'avait déjà compris Hegel, qui voyait un « néant qui se néantise » dans les expériences les plus avancées des poètes romantiques, l'autodissolution est le prix que l'œuvre d'art doit payer à la modernité. C'est pourquoi Baudelaire semble assigner au poète une tâche paradoxale : « Celui qui ne sait pas saisir l'intangible », écrit-il dans son essai sur Poe, « n'est pas poète »; et de définir l'expérience créatrice comme un duel à mort « où l'artiste crie de frayeur avant d'être vaincu ».

Il est heureux que le fondateur de la poésie moderne ait été fétichiste [3]. Sans sa passion pour la parure et la chevelure féminines, pour les bijoux et le maquillage (passion exprimée sans réserve dans l'essai sur *Le peintre de la vie moderne*, et à laquelle il envisageait de consacrer un minutieux catalogue de l'habillement humain qui ne vit jamais le jour), Baudelaire aurait difficilement pu sortir victorieux de son affrontement à la marchandise. Sans cette expérience personnelle de la miraculeuse aptitude de l'objet-fétiche à rendre l'absent présent par sa propre négation, il n'aurait peut-être pas osé assigner à l'art la mission la plus ambitieuse qu'un être humain ait jamais confiée à l'une de ses créations : l'appropriation même de l'irréalité.

Scolies

Les correspondances et la marchandise.

1. Le sonnet des *Correspondances* peut être tout entier lu comme une transcription de l'étrangeté éprouvée lors d'une visite à l'Exposition universelle. Dans l'article cité, à propos des impressions du visiteur devant la marchandise exotique, Baudelaire évoque « ces odeurs qui ne sont plus celles du boudoir, ces fleurs mystérieuses dont la couleur profonde entre dans l'œil despotiquement, pendant que leur forme taquine le regard, ces fruits dont le goût trompe et déplace le sens, et révèle au palais des idées qui appartiennent à l'odorat, tout ce monde d'harmonies nouvelles entrera lentement en lui, le pénétrera patiemment... toute cette vitalité inconnue sera ajoutée à sa vitalité propre; quelques milliers d'idées et de sensations enrichiront son dictionnaire de mortel... »; et il évoque avec mépris le pédant qui, devant un tel spectacle, se montre incapable de « courir avec agilité sur l'immense clavier des *correspondances* ».

En un sens, le *Jardin des Délices* de Bosch peut être vu lui aussi comme une image de l'univers transfiguré par la marchandise. Comme Grandville quatre siècles plus tard (et comme, à son époque, les auteurs des innombrables livres d'emblèmes et de « blasons domestiques » qui, face à la première apparition massive de la marchandise, représentent les objets en les rendant étran-

© EDITIONS BELIN / HUMENSIS. TOUS DROITS RESERVES POUR TOUS PAYS - PAGE TELECHARGEE SUR LE SITE PO-ET-SIE.FR - VOIR LES « CONDITIONS GENERALES D'UTILISATION » DE CE SITE.

gers à leur contexte), Bosch transforme la nature en « spécialité »; le mélange d'organique et d'inorganique qui caractérise ses créatures et ses architectures fantastiques semble curieusement évoquer par avance la « féerie » de la marchandise à l'Exposition universelle. Le mysticisme adamite que, selon l'interprétation de W. Fraenger *(Das tausendjahrige Reich, 1947)*, Bosch entendait exprimer symboliquement dans ses tableaux, présente à cet égard, en tant que mystique pays de Cocagne, quelque analogie avec l'utopie érotico-industrielle de Fourier. Grandville, dans *Un autre monde*, nous a laissé quelques-unes des plus extraordinaires transcriptions, sur le mode ironique, des prophéties de Fourier (et rien ne dit que Bosch ait été dénué d'intentions ironiques à l'égard des doctrines adamites) : ainsi l'aurore boréale et les sept lunes artificielles représentées en jeunes filles voletant dans le ciel, la nature transformée en pays de Cocagne et les humains ailés soumis à la passion « papillonne ».

Benjamin et l'aura.

2. Benjamin avait perçu que l'autorité et la valeur traditionnelles de l'œuvre d'art commençaient à vaciller; mais malgré sa conscience de ce phénomène, il n'a pas pris garde que la « décadence de l'aura » (comme il définissait synthétiquement ce phénomène) n'avait nullement pour conséquence la « libération de l'objet de sa gaine cultuelle » ni à partir de là son assise sur la praxis politique, mais plutôt la reconstitution d'une « aura » nouvelle par laquelle l'objet recréant et exaltant au maximum son authenticité sur un autre plan, se chargeait d'une nouvelle valeur parfaitement analogue à la valeur d'échange dont la marchandise redouble l'objet.

Il vaut la peine de remarquer que, pour une fois, Benjamin n'a pas tiré l'« aura » — un de ses concepts les plus caractéristiques — des seuls textes mystico-ésotériques, mais aussi de l'œuvre d'un écrivain français aujourd'hui injustement oublié, dont il appréciait pour sa part l'intelligence originale tout en se défiant, naturellement, de sa balourdise politique : Léon Daudet. On trouvera dans la *Melancholia* de ce dernier (1928) une méditation sur l'aura, dénommée aussi « ambiance », qui mériterait mieux qu'une exhumation provisoire. Il est presque certain, en particulier, que la définition de Baudelaire par Daudet comme « poète de l'aura » est à l'origine de l'un des motifs centraux de la grande étude de Benjamin sur Baudelaire. Daudet annonce encore les considérations de Benjamin sur l'odeur en écrivant que « l'odorat est celui de nos sens qui est le plus près de l'ambiance et le plus capable de nous donner une idée, une représentation assez approchée de celle-ci. Les hallucinations de l'odorat sont les plus rares et les plus profondes de toutes... » En outre, tel passage de l'*Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, où les vieilles photographies sont présentées comme des moyens de capter l'aura, est préfiguré par les analyses de Daudet sur la photographie et le cinéma comme « transmetteurs d'aura ». Rappelons que les idées de l'écrivain-médecin Léon Daudet sur l'aura avaient suscité l'intérêt d'un psychiatre comme E. Minkowski, qui le cite largement dans son essai *Vers une cosmologie* (1936, chapitre consacré à l'odorat).

Baudelaire fétichiste

3. Un catalogue des motifs fétichistes chez Baudelaire devrait inclure entre autres, à côté du célèbre poème sur *Les bijoux* (« La très-chère était nue, et, connaissant mon cœur / Elle n'avait gardé que ses bijoux sonores... »), le poème en prose *Un hémisphère dans une chevelure*, dont la dernière phrase contient plus d'enseignements sur le fétichisme que tout un traité de psychologie (« Quand je mordille tes cheveux élastiques et rebelles, il me semble que je mange des souvenirs»). Dans l'essai sur Constantin Guys déjà cité, et qui est sa « somme » poétique, Baudelaire parle du maquillage en ces termes : « La femme est bien dans son droit, et même elle accomplit une espèce de devoir en s'appliquant à paraître magique et surnaturelle; il faut qu'elle étonne, quelle charme; idole, elle doit se dorer pour être adorée. Elle doit donc emprunter à tous les arts les moyens de s'élever au-dessus de la nature.,. L'énumération en serait innombrable; mais, pour nous restreindre à ce que notre temps appelle vulgairement *maquillage*, qui ne voit que l'usage de la poudre de riz, si niaisement anathématisé par les philosophes candides, a pour but et pour résultat de faire disparaître du teint toutes les taches que la nature y a outrageusement semées, et de créer une unité abstraite dans le grain et la couleur de la peau, laquelle unité, comme celle produite par le maillot, rapproche immédiatement l'être humain de la statue, c'est-à-dire d'un être divin et supérieur... »

Traduit par Yves Hersant Extrait de *Stanze;* Turin, Einaudi 1977.
A paraître aux Éditions Christian Bourgois

© EDITIONS BELIN / HUMENSIS. TOUS DROITS RESERVES POUR TOUS PAYS - PAGE TELECHARGEE SUR LE SITE PO-ET-SIE.FR - VOIR LES « CONDITIONS GENERALES D'UTILISATION » DE CE SITE.