

Melancholia lux.
Couleurs et lumière dans *Melancholia I* de Jon Fosse

Dorthe Vangsgaard Nielsen (Université d'Aarhus)

Résumé

Dans cet article, l'auteure montre comment les couleurs et la lumière nordiques jouent un rôle majeur dans le portrait intériorisé que fait l'écrivain norvégien Jon Fosse de son compatriote, le peintre paysagiste Lars Hertervig. En recourant aux tableaux de Hertervig et d'Edvard Munch, l'analyse interdisciplinaire examine comment le déchirement mental de Hertervig est mis en lumière et en couleurs à travers un dispositif schizophrénique. Ce double dispositif se manifeste à travers un enchevêtrement entre des visions précises (et souvent lumineuses) du passé et des visions distordues du présent, souvent déclenchées par des couleurs. Alors que celles-ci sont liées à l'ordre de la métonymie et à la dimension psychologique, la lumière est plutôt associée à l'ordre de la métaphore et à la dimension métaphysique.

J'ai trop regardé les paysages à la lumière forte
du soleil, c'est pour ça que je suis devenu fou¹.

Jon Fosse, *Melancholia I*

Le roman *Melancholia I* de Jon Fosse sur le peintre norvégien Lars Hertervig rend évidente la nécessité d'oublier le sens commun d'une mélancolie définie comme la tristesse rêveuse des artistes. Diagnostiqué mélancolique en 1856, le peintre déclarait que la cause de sa maladie était due à une observation fixe des paysages dans la lumière du soleil². Suivant cet ordre d'idées, *Melancholia I* nous fait pénétrer, par le regard de Hertervig justement, dans la mélancolie frénétique et fait voir sa maladie mentale de l'intérieur. À travers le regard de Hertervig, l'écriture de Fosse fait éprouver cette perception intense des couleurs et de la lumière, qui pousse le peintre vers des zones d'ombre de la folie, mais aussi vers une peinture singulièrement lumineuse et transcendante, aujourd'hui considérée comme l'une des clefs de voûte de l'histoire de l'art norvégien.

¹ Jon Fosse, *Melancholia I*, traduction du norvégien de Terje Sinding, Paris, P.O.L éditeur, 1998, p. 192.

² L'historien de l'art norvégien, Holger Koefoed, reprend en partie cette hypothèse. Selon sa monographie sur Hertervig, intitulée *Peintre de la lumière (Lysets maler)*, la mélancolie du peintre aurait été provoquée par sa préoccupation continuelle des problèmes artistiques liés à la représentation de la lumière dans le paysage norvégien. (Holger Koefoed, *Lysets maler*, Oslo, Gyldendal Norsk Forlag A/S, 1985 [1984], p. 114.)

Dans l'analyse qui va suivre, je vais examiner comment le déchirement mental de Hertervig est mis en lumière et en couleurs à travers un dispositif schizophrénique et, plus sommairement à la fin de l'article, comment le roman, en raison d'une recherche d'une lumière mystique, se révèle dans la dernière partie comme un livre qui touche aux limites du connaissable.

Lars Hertervig, peintre de la lumière

Avant d'entrer dans le détail, il serait bon de mettre en lumière la triste destinée de Lars Hertervig, qui a inspiré le roman de Fosse. En effet, on peut parler d'un syndrome van Gogh à la sauce norvégienne dans le cas de Hertervig, né en 1831, interné à l'asile d'aliénés de Gaustad en 1856, puis à celui des pauvres à Stavanger, où il meurt en 1902, miséreux et pratiquement inconnu en tant qu'artiste. Sa célébrité ne lui est venue qu'à titre posthume : aujourd'hui, ses œuvres se vendent aux enchères pour des sommes élevées. Son œuvre a donc été réhabilitée au fil des années, à un point tel que Hertervig, de nos jours, est considéré comme l'un des plus grands noms de la peinture paysagiste de la tradition romantique en Norvège, à côté de Johan Christian Dahl (1788-1857) et de Peder Balke (1804-1887)³.

Parmi les œuvres qu'il nous a léguées, le tableau *Vue de l'île de Borgøy (Fra Borgøya)*, que Hertervig peignit en 1867, attire particulièrement l'attention⁴. La toile représente la lumière nordique telle qu'elle se manifeste parfois sur la côte ouest de la Norvège, plus précisément dans la région de Tysvær, lieu natal du paysagiste. Ce qui frappe à première vue, c'est tout d'abord la lumière et son effet de transparence sur le ciel et le fjord. On dirait que la translucidité du ciel est transmise à la transparence du fjord nacré, créant ainsi une dimension mystique qui est renforcée par l'apparition mystérieuse du rocher derrière les nuages.

La fascination de la lumière, qui se fait voir surtout dans l'œuvre de Hertervig sous forme de paysages côtiers lumineux et inspirés, tire son origine du milieu religieux dans lequel Hertervig grandit. Ses parents étaient quakers, un mouvement religieux qui s'est surtout développé dans la région de Stavanger, en Norvège, au cours de la première partie du dix-neuvième siècle. Selon le quakerisme, l'homme doit se libérer de ce que ces puritains

³ Marit-Ingeborg Lange, « Johan Christian Dahl » et « Peder Balke », Peter Nørgaard Larsen et Sven Bjerkhof [éd.], *Verden som landskab. Nordisk landskabsmaleri 1840-1910*, København, Statens Museum for Kunst, 2006, p. 272 et p. 270.

⁴ La peinture est accessible sur le site Internet suivant : http://www.tidsskriftet.no/?seks_id=1309396 (figure 2). L'œuvre se trouve aujourd'hui à la Galerie nationale d'Oslo, en Norvège.

norvégiens désignaient comme l'« ombre » du monde physique à travers la contemplation silencieuse, afin de se réunir, toujours selon la terminologie manichéenne des quakers, avec la « lumière intérieure » que représente Dieu dans l'homme, au sens métaphorique⁵.

La pathologie mentale vue à travers la lumière et les couleurs

Peintre passionné de lumière, Hertervig croyait que la cause de sa maladie était due à son observation fixe des paysages dans la lumière du soleil. À cela, il ajoutait l'absence de bonnes couleurs à l'asile d'aliénés. Cette relation suggérée par Hertervig lui-même entre le regard et la maladie mentale, en passant par la lumière et les couleurs, sert de fil conducteur à près des trois quarts de *Melancholia I*. Fosse y expose en effet comment la pathologie mentale est vue (et vécue) de l'intérieur ; comment elle se manifeste à travers des visions qui, de l'hyperlucidité à l'hallucination, entraînent le peintre de la lumière vers les zones d'ombre de la folie. Dès le début du roman, le lecteur pénètre dans l'espace mental de Hertervig où la mélancolie et la frénésie, la lumière et l'hallucination, s'entremêlent. À travers ses yeux sensibles, nous voyons tantôt le bleu et le blanc du fjord calme dans la lumière blanche, tantôt des visions agitées et hallucinatoires, déclenchées par le noir et le blanc.

La narration donne donc l'impression d'avancer image par image au cours de cette longue projection mentale. En effet, Fosse forge dans *Melancholia I* une écriture que son collègue norvégien, Espen Stueland, qualifie de « *scream-of-consciousness*⁶ ». Sur sa fameuse toile, *Le cri* (*Skriket*, 1893), un autre Norvégien, le peintre Edvard Munch (1863-1944), a donné à voir ce cri de conscience dont on entend l'écho dans l'écriture de Fosse. Or, alors que cet effet de « cri de conscience » est obtenu surtout par le moyen des couleurs hurlantes et des lignes tordues du motif chez Munch, il est principalement obtenu chez Fosse, en termes littéraires, par l'absence de narrateur omniscient. Ainsi, dans plus des trois quarts du roman, il n'y a pas de niveau narratif au-delà de l'ici et maintenant qui interrompt le flou textuel et aucune information, outre celle filtrée par la conscience du « je », n'est donnée au lecteur. Fosse fait alors revivre le déchirement mental de Hertervig par le moyen de monologues intérieurs qui sont inlassablement répétés et pétris, composant dans l'ensemble une litanie rythmée de mots, qui développe jusqu'à l'angoisse la mélancolie et la frénésie du paysagiste.

⁵ Holger Koefoed, *op. cit.*, p. 15.

⁶ « *cri* de conscience », Espen Stueland, « Om Jon Fosse – av Espen Stueland », http://www.literature2000.org/bergen/no/jon/om_fosse.htm (en norvégien); en italique dans le texte ; je traduis.

Les couleurs comme leitmotiv

Il s'agit donc de répétition « intérieure » plutôt que d'action « extérieure », cette dernière étant réduite à un minimum. Elle se laisse pourtant distinguer à travers les trois chapitres de l'œuvre, dont les deux premiers racontent deux jours dans la vie de Hertervig, le troisième, une soirée dans celle de l'écrivain Vidme. Le chapitre initial se déroule en 1853 en Allemagne, à Düsseldorf, où le jeune Hertervig est élève à l'École des Beaux-Arts. Il manque de confiance en soi et craint le jugement de son professeur. Au lieu d'aller à l'école, il reste donc dans la chambre qu'il loue à madame Winckelmann, dont la fille, Hélène, est sa petite amie. Il est cependant privé de relations avec elle lorsque l'oncle de celle-ci le met à la porte. Sans logis, il va au Malkasten, la taverne où les peintres s'attroupent pour boire.

Le deuxième chapitre se passe trois ans plus tard à l'asile de Gaustad, en Norvège, où Lars est interné et où il lui est interdit de peindre. Tourmenté par la jalousie et ses obsessions, il pense souvent à ce que fait Hélène avec son oncle, en se masturbant.

Le troisième chapitre rompt avec les deux précédents pour deux raisons. Premièrement, l'action se déroule de nos jours et, deuxièmement, Fosse abandonne le monologue intérieur du « je » au profit d'un narrateur à la troisième personne qui a « accès » au monologue intérieur de l'écrivain Vidme. Dans la Galerie nationale d'Oslo, Vidme, lointain parent de Hertervig, a vu le tableau *Vue de l'île de Borgøy*, peint par Hertervig. La toile, de même que le fait d'écrire, lui ont fait toucher à quelque chose d'essentiel qu'« il serait tenté de qualifier d'éclairs du divin⁷ ». Ce dernier chapitre met en relief les deux précédents, car Fosse tente d'y saisir la dimension métaphysique s'ouvrant à Vidme lorsqu'il regarde la toile lumineuse de Hertervig et lorsqu'il écrit.

On s'aperçoit par ce résumé que *Melancholia I* ne déborde pas d'action. Si la narration est allongée et plutôt pâle, la perception des couleurs et de la lumière est en compensation intensifiée et vive. Le déchirement mental du protagoniste paysagiste se manifeste, en effet, comme un enchevêtrement récurrent entre des visions précises, et souvent très lumineuses, du passé et des visions distordues et hallucinatoires du présent, déclenchées surtout par le noir et le blanc. En fait, le lecteur s'aperçoit rapidement qu'il n'y a que trois couleurs qui continuent à réapparaître au cours des visions hallucinatoires : le noir et le blanc, le plus souvent sous forme de vêtements tordus qui apparaissent devant les yeux de Hertervig, et puis le mauve, la couleur du costume de velours du peintre. Compte tenu du

⁷ Jon Fosse, *op. cit.*, p. 254.

diagnostic qu'eut Hertervig à l'asile d'aliénés, qui sert de titre au roman⁸, il est intéressant de constater que le mauve est une couleur mélancolique selon la théorie des couleurs développée par le poète autrichien Georg Trakl, l'un des plus importants inspirateurs du poète Fosse⁹.

Nous trouvons un exemple d'une de ces visions hallucinatoires où figurent le noir, le blanc et le mauve dans l'épisode où Hertervig croise son collègue Bodom au Malkasten, la taverne à Düsseldorf :

Ça doit être la première fois que tu viens au Malkasten, dit-il.

Et je regarde Bodom droit dans les yeux [...] et tout ce que je vois c'est Bodom qui me regarde et qui pose sa main sur mon épaule, du velours, du velours mauve ! une veste du velours le plus fin, une veste de velours mauve, exactement comme la veste de, et puis fuir le marécage, et Tastad ! Tastad est là ! et les vêtements noirs ? voilà qu'ils ont disparu ! que sont devenus les vêtements noirs et blancs ? disparus ? les vêtements ont disparu ? ont-ils vraiment disparu ? [...] et du velours, mauve ! un pantalon de velours mauve ! Il y a un pantalon de velours mauve !

Un pantalon de velours mauve ! dis-je.

Qu'est-ce que tu as, Lars ? dit Bodom¹⁰.

Comme l'extrait nous le fait voir, la frénésie de Hertervig s'exprime en grande partie à travers les couleurs. En tant que leitmotiv, elles fonctionnent effectivement comme des balises dans les méandres de la mélancolie ainsi que dans ceux de la folie, ces deux états d'âme entre lesquels Hertervig oscille dans le roman. Par ailleurs, outre le fait d'être une couleur mélancolique, le mauve symbolise, par la métonymie, la mélancolie de Hertervig, son costume mauve représentant le contenant (objet réel) pour le contenu (objet figuré)¹¹.

Le dispositif schizophrénique

Si la mélancolie prend la couleur mauve, la folie revêt des vêtements noirs et blancs qui, par la synecdoque (*pars pro toto*), renvoient simultanément à la robe blanche d'Hélène, aux yeux et au costume noirs de son oncle, à l'habillement noir des quakers et à la robe noire ainsi qu'au

⁸ Le titre du roman fait également allusion à la gravure *Melencolia I* d'Albrecht Dürer (environ 1514).

⁹ Fosse n'est pas seulement romancier : il a également écrit des pièces dramatiques ainsi que des recueils de poèmes.

¹⁰ Jon Fosse, *op. cit.*, p. 74-75.

¹¹ Ou, dans le même ordre d'idées, le costume mauve symbolise la mélancolie de Hertervig par proximité métonymique (proximité physique).

tablier blanc que porte la serveuse au Malkasten. Les vêtements noirs et blancs enchevêtrés entrecroisent donc les espaces et les temps renvoyant à la fois au présent au Malkasten, au passé récent chez les Winckelmann et au passé en Norvège. Ils abolissent ainsi les frontières familiales ; celles que nous traçons d'ordinaire entre l'espace et le temps, entre la vision du monde extérieur et la vision mentale. Comme le montre *Le cri* de Munch, toute frontière s'est effacée entre le dehors et le dedans dans la frénésie. Munch a d'ailleurs écrit à propos du *Cri* que « seul un fou a pu produire une telle peinture¹² ». Aussi les vêtements noirs et blancs infligent-ils au lecteur, toujours par le biais de Hertervig, l'expérience vertigineuse de la folie, où les frontières entre le temps et l'espace, de même qu'entre le réel et l'irréel, deviennent floues.

Dans l'exemple suivant, les vêtements ondulés en noir et en blanc apparaissent comme des vagues qui mènent Lars à penser aux vagues dans la baie de son enfance aux environs de l'île de Borgøy. Ainsi, par analogie, les vêtements noirs et blancs lient la vision distordue et hallucinatoire à une vision précise et lumineuse du paysage côtier norvégien. L'extrait laisse ainsi percevoir le dispositif schizophrénique qui rythme les deux premiers chapitres du roman, où le point de vue est ancré dans la conscience de Hertervig. La vision lumineuse, dont parle la citation, s'impose ici comme résultat d'une perte de contact avec la réalité, en l'occurrence celle de la taverne Malkasten où Hertervig est la victime du harcèlement des autres peintres, dont Bodom et Alfred :

[...] ils vont me demander à moi aussi de raconter des blagues ou des histoires de pêcheurs sur le fjord, et alors ils vont tous rire, avant même que j'aie commencé à raconter ils rient déjà tous, et puis ils vont me demander comment ça se passe avec l'amour, si je suis toujours avec cette Hélène, et puis leurs rires vont s'estomper et se transformer en vêtements blancs et noirs qui font des vagues autour de moi, à une longueur de bras, avant de s'approcher et de me coller au corps, puis les vêtements vont de nouveau s'éloigner un peu de mon corps, avant de s'approcher encore, comme des vagues, des vagues dans la baie, autour des îlots, les îlots noirs, voici les îlots. C'est un matin éclatant de soleil et je quitte la maison, je descends la colline. Je vois le fjord, calme et bleu, puis je ne vois plus rien tant la lumière est forte, mais je continue à descendre la colline. Je vois mon père sur l'embarcadère, dans la lumière forte et chaude. Et en nous tous est la lumière. Autour de nous et en nous est la lumière. Et je ne vois plus rien tant la lumière est forte et chaude.

Il ne faut pas rester là à rêvasser, dit Bodom.

¹² Edvard Munch, cité dans Yves Hersant, *Mélancolies. De l'Antiquité au XX^e siècle*, Paris, Éditions Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2005, p. 805.

Et je descends vers la baie, je regarde le fjord, je vois le fjord s'étendre, calme et infiniment bleu dans la lumière [...].

Il est comme ça, dit Alfred.

Et autour de mon père le fjord blanchit, tout comme les quelques nuages qui blanchissent aussi dans le ciel calme et bleu¹³.

La vision claire et précise du passé raconte ici le début d'une promenade sur le fjord que le jeune Lars effectue, accompagné de son père. Le passage cité est intéressant puisqu'il correspond au motif de *Vue de l'île de Borgøy* auquel Fosse fait référence dans la dernière partie du roman, comme nous allons le voir tout à l'heure. Au lieu des couleurs opaques de l'extrait précédent, le mauve et le noir, ce sont des couleurs translucides, le bleu et le blanc du fjord et du ciel, qui emplissent momentanément le paysage intérieur de Hertervig. De plus, c'est le calme du fjord et du ciel qui est rappelé ici. La mise en relation de la lumière avec le silence des quakers est évidente. Cette interprétation est d'ailleurs justifiée par le fait que la promenade sur le fjord amènera Lars et son père à « une réunion silencieuse¹⁴ » de quakers. Rappelons-nous que, selon la pensée des quakers, c'est à travers le silence qu'il faut chercher la lumière intérieure qui, métaphoriquement parlant, est la dimension divine en l'homme.

Une lumière mystique

En guise de conclusion, je tiens à lier le premier point cardinal de cet article, *melancholia*, avec le deuxième, *lux*, tout en mettant en valeur les deux axes figuratifs qui structurent le texte. J'espère avoir montré, en parlant des deux premiers chapitres, comment un dispositif schizophrénique s'y laisse distinguer à travers le prisme fossien de la folie mélancolique, la frénésie de Hertervig étant associée au noir et au blanc et la mélancolie étant liée à la couleur mauve. Au lieu de demeurer dans l'intériorité de Hertervig, Fosse place tout à coup dans le dernier chapitre le point de vue dans celle de l'écrivain Vidme, qui dit avoir eu une expérience qu'il serait tenté de qualifier d'« éclairs du divin » en regardant la toile *Vue de l'île de Borgøy*. En fait, à l'instar de Fosse, Vidme veut écrire un roman sur Hertervig « pour essayer de percer à travers l'écriture quelques-uns des secrets humains qui se dissimulent dans les nuages peints par le peintre Lars Hertervig¹⁵ ».

¹³ Jon Fosse, *op. cit.*, p. 79-80.

¹⁴ *Ibid.*, p. 83.

¹⁵ *Ibid.*, p. 261.

Un dispositif métafictionnel se présente alors dans cette dernière partie du roman, Vidme étant l'*alter ego* de Fosse. Non seulement Fosse fait écrire Vidme sur Hertervig, il le laisse aussi vivre dans la même ville sur la côte ouest de la Norvège, à Bergen, où il habite et travaille lui-même depuis des années. De plus, comme Fosse, Vidme est un lointain parent de Hertervig. Cette substitution métonymique au niveau des personnages, l'auteur fictif pour l'auteur réel, procède alors de la même façon qu'au niveau des couleurs où celles-ci représentent, par remplacement métonymique, des états mentaux différents de Hertervig et les symptômes qui en découlent. Les dispositifs figuratifs structurant le texte semblent donc s'articuler autour d'un axe métonymique, mais seulement pour faire ressortir plus nettement la dimension métaphorique qui se traduit dans ce dernier chapitre du roman comme une recherche d'une lumière mystique de ce qui est de l'ordre du divin et que Vidme, c'est-à-dire Fosse, aperçoit dans la peinture de Hertervig et à travers l'acte d'écrire.

En somme, si les couleurs sont liées à l'ordre de la métonymie et à la dimension psychologique, la lumière est en grande partie associée à l'ordre de la métaphore et à la dimension métaphysique. Nous avons vu dans le dernier extrait comment Fosse, par le biais de Hertervig, décrit non seulement la lumière naturelle du paysage de fjord, « la lumière autour de nous », mais aussi la lumière intérieure des quakers, « la lumière en nous¹⁶ ». Fosse accentue encore plus la dimension mystique de la lumière en faisant éprouver à Vidme un réveil métaphysique lorsqu'il contemple la toile lumineuse de Hertervig. En effet, la lumière dans le roman représente une sorte de mystère de la lumière qui rejoint l'idée du caractère transcendant de la lumière, tel qu'il domine dans le romantisme¹⁷. La lumière renvoie ainsi surtout à un niveau métaphysique que le personnage de Vidme qualifie d'« éclair du divin ». *Melancholia I* se révèle alors comme un livre qui touche aux limites du connaissable, que ce soit relatif aux zones d'ombre de la folie mélancolique du peintre norvégien ou à la dimension transcendante de la lumière nordique dans son tableau.

¹⁶ *Ibid.*, p. 80.

¹⁷ Holger Koefoed, *op. cit.*, p. 114.