



**HAL**  
open science

# Curiosité et vanité chez le sujet anthropologue de la première modernité (Robert Burton, Tomazo Garzoni)

Anne Teulade

► **To cite this version:**

Anne Teulade. Curiosité et vanité chez le sujet anthropologue de la première modernité (Robert Burton, Tomazo Garzoni). *Etudes Epistémè: revue de littérature et de civilisation (XVIe - XVIIIe siècles)*, 2015, 27, 10.4000/episteme.467. hal-03194317

**HAL Id: hal-03194317**

**<https://nantes-universite.hal.science/hal-03194317>**

Submitted on 4 Mar 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

---

## Curiosité et vanité chez le sujet anthropologue de la première modernité (Robert Burton, Tomazo Garzoni)

*Curiosity, Vanity, and the Early-Modern Anthropological Subject (Robert  
Burton, Tomazo Garzoni)*

Anne Teulade

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/episteme/467>

DOI : 10.4000/episteme.467

ISSN : 1634-0450

### Éditeur

Association Études Épistémè

### Édition imprimée

Date de publication : 17 avril 2015

Ce document vous est offert par Nantes Université



### Référence électronique

Anne Teulade, « Curiosité et vanité chez le sujet anthropologue de la première modernité (Robert Burton, Tomazo Garzoni) », *Études Épistémè* [En ligne], 27 | 2015, mis en ligne le 21 mai 2015, consulté le 03 mars 2022. URL : <http://journals.openedition.org/episteme/467> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/episteme.467>

---

Ce document a été généré automatiquement le 29 septembre 2020.



*Études Épistémè* is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

---

# Curiosité et vanité chez le sujet anthropologue de la première modernité (Robert Burton, Tomazo Garzoni)

*Curiosity, Vanity, and the Early-Modern Anthropological Subject (Robert Burton, Tomazo Garzoni)*

Anne Teulade

---

- 1 Le XVI<sup>e</sup> siècle est généralement associé à une extension de la curiosité dans tous les domaines du savoir<sup>1</sup>. Toutefois, cette postulation encyclopédique ne va pas de soi, notamment d'un point de vue religieux. À la suite de saint Augustin qui dénonçait dans sa *Cité de Dieu* la curiosité impie, plusieurs hommes de la Renaissance considèrent que la curiosité est incompatible avec l'humilité chrétienne, qu'elle éloigne de Dieu et risque de fragiliser les bases de la foi chrétienne. Érasme lui-même, sans sacrifier au rigorisme médiéval et à la sévérité augustinienne, se méfie du vain bavardage auquel il associe le questionnement indiscret et anxieux des vérités chrétiennes. Sans nier l'existence d'une piété curieuse, il condamne les excès d'une inutile curiosité susceptible de perturber l'adoration des beautés créées par Dieu<sup>2</sup>. Henri-Corneille Agrippa, dans son *De incertitudine et vanitate omnium scientiarum* (1530), démontre les ambivalences de la *libido sciendi* afin de faire l'éloge de la simplicité, proche de la sainteté<sup>3</sup>. En outre, au-delà de son caractère dissolvant d'un point de vue chrétien, la curiosité se révèle dangereuse au sens où elle constitue une remise en question de l'ordre : fautive de trouble, elle défait la *doxa* au profit d'une nouvelle vérité dont rien ne garantit la validité. Aussi peut-on lui préférer un scepticisme prudent<sup>4</sup>.
- 2 Nous souhaiterions aborder d'autres modes de questionnement de la curiosité, où la vanité des savoirs n'est pas reliée à une perspective chrétienne qui privilégie la préservation d'une transcendance immuable. Formulé de manière plus ludique que dans les cas précédemment énoncés, le constat de vanité pourra être articulé à un nouveau

mode d'appréhension de l'homme, et ne se verra pas simplement marqué au coin de la condamnation morale. La vanité associée à la curiosité n'en invalide pas nécessairement la légitimité et la nécessité ; elle peut constituer l'indice d'une spécificité du savoir attaché à l'homme. Nous examinerons cette hypothèse à travers deux traités inégalement connus : *The Anatomy of Melancholy* de Robert Burton qui imbrique de manière ostentatoire curiosité et vanité, et *Il Teatro de' vari e diversi cervelli mondani*, somme encyclopédique antérieure qui semble porter des préoccupations similaires à celles du mélancolique prêtre-médecin d'Oxford.

## I L'encyclopédisme aporétique de Robert Burton : ironie et fragmentation

### I.1 Vertige des savoirs<sup>5</sup>

- 3 Robert Burton prend pour objet l'homme, « the most excellent and noble creature of the world »<sup>6</sup>. Ce sujet est considérable : il constitue un champ d'investigation inépuisable, que Burton aborde par le biais d'une humeur permettant d'opérer le dévoilement d'un fonctionnement plus général de l'homme, avec lui-même et dans le monde. L'étude de la mélancolie n'est pas un prétexte pour Burton. Toutefois, cet objet n'est plus, selon lui, une pathologie circonscrite : il dit avoir été poussé à l'étudier en raison de « The generalitie of the disease »<sup>7</sup>, car la maladie tend à contaminer entièrement ses contemporains. Elle n'est pas non plus associée à un type de tempérament comme dans les traités médicaux traditionnels, et elle peut affecter chaque homme. On comprend donc que la quête de Burton vise une connaissance totale de l'homme. Il accumule tous les savoirs possibles sur cet objet, sous l'effet d'une *libido sciendi* signalée dans la préface à travers le motif des bibliothèques entièrement lues, de la somme des savoirs livresques auxquels il s'est confronté, et de son statut d'homme de sciences<sup>8</sup>. Sa curiosité est celle d'un « unconstant, unsettled mind »<sup>9</sup>, d'une « roving humor »<sup>10</sup> car, dit-il en citant Lipse, les esprits curieux ne doivent pas être l'esclave d'une seule science. Le vertige et le caractère écrasant de la quantité de livres à disposition dans son époque est d'ailleurs souligné plus loin, dans un passage qui semble faire écho à la mélancolie du savoir faustienne<sup>11</sup> : « As alreadie, we shall have a vast Chaos and confusion of Books, we are oppressed with them, our eyes ake with reading, our fingers with turning »<sup>12</sup>. L'ouvrage encyclopédique de Burton atteste de son désir vertigineux d'exhaustivité, au risque de l'illisibilité : le travail de compilation, de collection des savoirs entraîne une écriture confuse, comme l'auteur le signale lui-même, revendiquant un style obscur et enchevêtré

13.

### I.2 Pluralisation des représentations humaines

- 4 Il est vrai que la mélancolie est par excellence un sujet de savants, qui se nourrit d'une large tradition antique, médiévale et renaissante. Son exploration est fondée sur la reprise et la mise en perspective de textes toujours retravaillés. La redistribution des sources et la fusion de traditions est en particulier caractéristique des traités de la fin du XVI<sup>e</sup> et du début du XVII<sup>e</sup> siècle, qui s'abreuvent tant aux écrits médicaux hippocratiques, galéniques et arabes qu'au court *Problème XXX* revisité par Marsile Ficin, dans un souci évident de synthèse et de classification. Ainsi, les textes d'André Du Laurens<sup>14</sup>, Jourdain

Guibelet<sup>15</sup> et Jacques Ferrand<sup>16</sup> font référence aux grands noms de la tradition et privilégient les conceptions qui ont supplanté des voix plus minoritaires. Burton, pour sa part, semble n'abandonner aucun fil de la pensée mélancolique, il accole les noms les plus divers et insère les citations les plus variées sans résorber les divergences et les hésitations qui jalonnent l'histoire de l'humeur. Il suffit de se référer à la section 1, membre 3, consacrée aux différents types de mélancolie, pour constater que Burton juxtapose toutes les thèses, sans trancher, aboutissant à un texte qui dilue la spécificité du mal pour en faire l'apanage de tous les hommes. La subdivision sur les définitions met d'emblée l'accent sur la variété de celles-ci : « It hath severall Descriptions, Notations, and Definitions »<sup>17</sup>. Burton les énumère ensuite, juxtaposant celles de Galien, Hercule de Saxe, Fracastore et Du Laurens avec des noms bien moins connus, et signalant les variations parfois essentielles entre ceux qui évoquent son effet sur l'imagination et ceux qui l'omettent. Le propos se complique encore lorsque, dans la subdivision sur les parties du corps et les personnes affectées, le texte différencie les auteurs selon les facultés qui, d'après eux, sont touchées par la mélancolie : « As many doubts almost arise about the Affection: whether it be Imagination or Reason alone, or both »<sup>18</sup>. Ces doutes ne sont pas totalement levés : si Burton se range à l'opinion selon laquelle l'imagination est lésée prioritairement, il trouve une exception chez Hercule de Saxe pour qui toutes les facultés peuvent être simultanément touchées. La prise en compte des avis contraires aboutit ici à un refus de trancher. Dans le paragraphe suivant qui considère les personnes affectées, l'énumération des avis débouche plutôt sur la synthèse : puisque chaque auteur trouve de nouvelles catégories d'hommes susceptibles d'être enclins à la mélancolie, Burton conclut en affirmant : « I cannot except any complexion, any condition, sexe, or age »<sup>19</sup>, diluant ainsi la spécificité du mal. Nous percevons les conséquences de la méthode encyclopédique de Burton, qui se résout ici soit par la suspension du jugement soit par le renoncement à la singularisation.

- 5 La difficulté de formuler des catégories fermes apparaît enfin dans la subdivision consacrée aux différentes espèces de mélancolie. Après avoir passé en revue les différents modèles de catégorisation (bipartition, tripartition, ou typologie plus complexe), il évoque la division la plus communément admise :

The most received division is into three kindes. The first proceeds from the sole fault of the brain, and is called head melancholy; the second sympathetically proceeds from the whole body, when the whole temperature is Melancholy: The third ariseth from the Bowels, Liver, Spleen, or Membrane, called Mesenterium, named Hypochondriacal or Windy melancholy<sup>20</sup>.

Toutefois il rectifie ensuite lorsqu'il admet :

It is a hard matter, I confesse, to distinguish these three species one from the other, to express their severall causes, symptoms, cures, being that they are so often confounded amongst themselves, having such affinity, that they can scarce be discerned by the most accurate Physicians; and so often intermixed with other diseases, that the best experienced have been plunged<sup>21</sup>.

- 6 Le savoir mélancolique est ainsi posé, à l'orée de l'ouvrage, comme un savoir enchevêtré et confus, en raison de la diversité et de la complexité même de la matière envisagée. Burton ne prend pas le parti d'épurer les lignes pour tracer des chemins univoques, de simplifier ou de vulgariser dans un souci de synthèse et de clarté : il tente plutôt de restituer la profusion et les méandres d'une tradition constitutivement hétérogène, débouchant sur une pensée du doute et une révision des savoirs. L'envers de la visée englobante est double. Soit elle révèle la fissuration de l'édifice habité par les contradictions, soit elle permet sa refondation, dès lors que la mélancolie ne peut faire

l'objet d'une catégorisation simple, et en vient à affecter tous les hommes, qu'elle semble ontologiquement concerner et définir.

### I.3 L'auteur acteur et spectateur : circularité de la métaphore théâtrale

- 7 Ce mode de curiosité entraîne une écriture digressive et chaotique, digressive à cause de l'humeur vagabonde de son auteur qui se compare à un épagueul capricieux aboyant à chaque oiseau qu'il aperçoit<sup>22</sup>, chaotique pour plusieurs raisons. La quantité de livres à disposition à l'époque entraîne un vertige des savoirs qui se retrouve dans le texte-somme. Par ailleurs, le désir de l'auteur de ne pas renoncer à la collection et à l'exposition de tous ces savoirs occasionne un propos enchevêtré, dans la mesure où les différentes lignes de pensée de la mélancolie ne se superposent pas, et peuvent même se contredire sur certains points. On se trouve donc confronté à deux problèmes, celui d'un *ethos* mélancolique de collectionneur (la personne même de l'auteur), et celui de la matière envisagée, caractérisée par une *varietas* qui révèle en dernier lieu la singularité de chaque homme. La tentative de dire cette irréductible singularité, en envisageant tous les cas exposés par les prédécesseurs à travers des anecdotes et des exemples divers, tend nécessairement vers une écriture confuse.
- 8 Ces limites ne sont pas tues par Burton, qui en joue au contraire dans sa préface à plus d'un titre paradoxale. Le caractère exhibitionniste de son déploiement de savoirs est mis en scène à travers l'assimilation théâtrale à la figure de Démocrite dont il dit usurper le masque<sup>23</sup> et l'habit<sup>24</sup>. La métaphore théâtrale fonctionne d'ailleurs de manière circulaire : Burton est à la fois acteur et spectateur. Il est à lui-même son propre théâtre<sup>25</sup> et il est « a meere spectator of other mens [sic], and how they act their parts, which [he] thinks are diversly presented unto [him], as from a common theatre and scene »<sup>26</sup>. Se mettant en scène comme figure de savant curieux aux compétences livresques démesurées, il dit aussi être le relais du théâtre du monde, dont il ne fait qu'exposer l'agitation et la confusion. La métaphore théâtrale est l'indice d'une conscience aiguë de la vanité de l'entreprise, que Burton retourne de manière ironique à plusieurs reprises, signalant son incompetence, les défauts variés de son livre et enfin sa propre folie, à la fin de la préface. La vanité de l'ouvrage encyclopédique est donc implicitement liée à son auteur et à sa matière. L'auteur se dépeint comme un acteur et revendique son tempérament mélancolique, pur masque qui joue ironiquement de son savoir sur le mode de l'éloge paradoxal, et qui déconstruit son entreprise au fur et à mesure qu'il la justifie et l'échafaude. Sa matière est en quelque sorte insaisissable : la quête, relancée sans cesse par la compilation des savoirs, livre son caractère aporétique. L'homme ne se laisse pas cerner par l'écriture livresque qui butte sur la confusion et l'impossibilité de dire l'étendue des singularités que la nature humaine englobe. La théorie et l'exposition de cas anecdotiques permettent d'accumuler les outils et les exemples, mais elles ne parviennent pas à englober leur objet. La fragmentation procède de l'esprit de collection de l'auteur et de l'objet fini étudié : envisagée comme une somme de possibilités et non comme une forme universelle à laquelle une perspective théologique donnerait un sens univoque et clair, la nature humaine devient le lieu d'une exploration curieuse et tout à la fois vaine, parce que son sens ne se laisse pas cerner aisément.
- 9 Nous avons choisi d'explorer le traité de Burton avant celui de Garzoni car l'imbrication de la curiosité et de la vanité, sous l'égide de l'esprit mélancolique de l'auteur anglais, s'y

explique de manière assez aisée. Il constitue en outre un paradigme très éclairant, puisque la vanité de la curiosité est revendiquée et affichée par son auteur. Loin d'être simplement condamnée, elle est traitée de manière ambivalente, au sein d'un dispositif ironique où la mélancolie fait l'objet d'un éloge paradoxal. Burton la définit comme le corollaire de sa singularité d'écrivain et de l'objet de son écriture qui, au-delà de la mélancolie, est l'homme.

## II Monumentalité et fragilité de l'édifice savant : Garzoni ou la scène du monde

### II.1 L'art de la série : multiplication des galeries de portraits

- 10 Le *Teatro de' vari e diversi cervelli mondani* (*Théâtre des divers cerveaux de ce monde*) publié à Venise en 1583 et traduit en français dès 1586, est la première œuvre imprimée de Tomaso Garzoni, devenu religieux en 1566, après des études de droit, de logique et de philosophie. Il s'agit d'un esprit curieux qui se nourrissait de lectures très variées, y compris peu orthodoxes, telles celles d'Érasme et d'Agrippa de Nettesheim<sup>27</sup>. Son premier ouvrage se présente comme une typologie morale des formes d'esprits humains<sup>28</sup> qui vise l'exhaustivité ainsi qu'il l'indique en permanence dans ses paratextes. Ce livre qui peut sembler être l'héritier des *Caractères* de Théophraste en diffère très clairement.
- 11 Tout d'abord, la visée morale, typique de la perspective caractérologique, est affichée à la fin de l'introduction, où Garzoni parle des louanges et des blâmes qu'appellent les différents cerveaux : « uscirò fuor di questa ombrosa selva, a chiarir i cervelli generalmente delle lodi, e de'biasimi, che si convengono loro »<sup>29</sup>. Toutefois, elle est relativement secondaire dans le projet d'ensemble, et sera d'ailleurs abandonnée dans les ouvrages suivants de l'auteur, qui se présentent comme une suite de ce projet dont ils suivent la logique et l'aspect. En effet, la fin de la conclusion du *Teatro* évoque un ouvrage à venir de l'auteur : « Fra tanto ch'ei fruisca in pace quella di questo piccol Theatro, aspettando la dispositione della superba mole, che nell'idea dell'isteso Auttore è preparata »<sup>30</sup>. Dans l'épître au lecteur de la *Piazza universale di tutte le professioni*, il compare en effet l'édifice qu'il vient d'écrire au précédent : « E si come a' giorni passati feci il curioso Theatro, c'hora diletta gli occhi, e gli animi de' gentilissimi suoi spettatori, così ho formato al presente la riguardevole Piazza »<sup>31</sup>. On voit qu'il envisage pour son *Teatro* une réception plaisante, confirmée par la comparaison avec *La Piazza* dont le ton est nettement satirique : l'ouvrage recense toutes les activités humaines, allant vers une mordante exposition des mœurs et des comportements de son temps. L'inscription dans une perspective plaisante est confirmée enfin par l'évocation du *Teatro* dans le prologue de *L'Hospitale de' pazzi incurabili*<sup>32</sup>, une galerie des différentes formes de folie, qui expose les délires de personnes se croyant saines et dont le ridicule est sans cesse souligné. Ainsi, la visée morale est progressivement oubliée par l'auteur, au fil de l'écriture de ces trois volumes qui constituent en quelque sorte un triptyque encyclopédique de plus en plus nettement orienté vers l'écriture comique. Réception savante et plaisante se superposent, la première étant progressivement délaissée au profit de la seconde.

## II.2 Dissolution des frontières entre discours savant et récit : vers le plaisir du texte

- 12 Ensuite, la typologie est tout à fait pléthorique : s'il détermine six grandes catégories, les « cervelli » (cerveaux normaux), « cervellini » (légers de cerveau), « cervelluzzi » (écervelés), « cervelletti » (petits cerveaux), « cervelloni » (gros cerveaux) et « cervellazi » (sans cervelle), il décline ensuite chacune de manière extensive, sans principe directeur explicite. À la fin de sa préface, il dit avoir donné une vision de la grande toile des divers fils du cerveau humain : « distinta dunque in tante varie fila questa gran tela del cervello humano »<sup>33</sup>, attestant la méthode nébuleuse et enchevêtrée qui est la sienne. L'ouvrage est d'ailleurs d'une longueur extrême, et il fonctionne, comme l'*Anatomie de la Mélancolie*, par accumulation et compilation, sur le mode de la collection. On peut opposer cette ampleur à la concision du traité de Théophraste par exemple, qui ne comporte que vingt-huit entrées et vise avant tout la clarté et l'utilité du manuel moral. Le philosophe grec souhaite fournir aux lecteurs des modèles de comportement à connaître pour les imiter, et surtout pour savoir s'il est possible de lier commerce avec les hommes décrits ou s'il faut les fuir. On ne trouve nulle mise en perspective comparable chez Garzoni, dont le texte est extrêmement foisonnant et confus, et peu susceptible d'être perçu comme un ouvrage directement instructif ou utile.
- 13 Cette confusion n'est pas due seulement à la composition d'ensemble. Elle procède également du mode de progression des différentes notices. Garzoni multiplie, au sein de celles-ci, les références érudites. Sa démarche savante est difficile à suivre : les références de toutes périodes sont enchaînées de manière très rapide – c'est un élément que l'on retrouve chez Burton –, et elles sont plus digressives que véritablement éclairantes. De plus, il ne cesse d'insérer des anecdotes de toutes sortes. Certaines sont empruntées à la tradition livresque, d'autres font écho à l'histoire contemporaine, d'autres enfin sont des cas particuliers, lus, entendus ou rapportés par ouï-dire<sup>34</sup>. La perspective savante s'effrite donc au profit d'un panorama qui met sur le même plan toutes sortes d'exemples. Les cas modernes amplifient encore la perspective, fragmentent une matière déjà décousue, et placent le propos sur le plan du singulier : il s'agit d'englober non seulement tous les types, mais même toutes leurs réalisations concrètes, particulières, toute l'humanité en somme. Le désir d'embrasser toute la variété des cerveaux humains, et la difficulté de cette tâche titanesque qui reviendrait à fabriquer un livre-monde sont énoncés dans l'introduction, où l'auteur doute d'avoir un cerveau suffisant pour cette tâche :

Dio immortale, quanti cervelli sono al mondo; io non so mai, se tanta diversità d'humori, o capricci, o nature, o cervelli, come nominar gli vogliamo, potrò con sufficienza determinare, se non cerco un cervello maggior del moi, e che sia misto dell'impressione, e idea di quel di tutti gli altri. Ma sia come si voglia, io tenterò, così debole, e infermo como sono l'altissima impresa, mai piu tentata della vera, e ultima determinazione: e con parole hor gravi, hor mediocri, hor di piacevolezza miste, secondo i soggetti de'cervelli, ch'io pigliarò a esplicare, uscirò fuor di questa ombrosa selva, a chiarir i cervelli generalmente delle lodi, e de'biasimi, che si convengono loro<sup>35</sup>.

Cette compilation de cas confine à la collection, et elle déplace fréquemment le ton du propos, du sérieux vers le plaisant. Ainsi, les anecdotes sur les cerveaux mélancoliques et sauvages constituent de véritables histoires plaisantes, en appelant au plaisir du lecteur bien plus qu'à sa soif de connaissances<sup>36</sup>. Exemples étranges, curieux, agréables et ridicules, dit l'auteur, que ceux de l'homme se prenant pour un grain de millet et



craignant d'être mangé par des poulets, de celui qui croyait être du cuir et cherchait à devenir une botte<sup>37</sup>. Ainsi, le déplacement vers le plaisir, qui émerge dans la parole auctoriale au fil des paratextes du *Teatro* et des livres suivants, est mis en œuvre notamment grâce à cet usage des anecdotes particulièrement savoureuses, dont l'énumération est scandée par des appels à une réception ludique. Si l'anecdote n'est pas absente des traités sérieux, la compilation d'histoires qui prennent le pas sur l'exposé savant inverse leur rapport, de sorte que les anecdotes ne sont plus simplement des exemples visant à démontrer. Elles acquièrent une certaine autonomie et constituent un discours qui fait sens de lui-même. L'insertion des anecdotes non savantes mais connues de l'auteur par ouï-dire renforce cela, car à la différence des anecdotes présentes dans les traités sur la mélancolie depuis l'Antiquité, qui sont bien connues – nous pensons en particulier au cas de l'homme qui se croyait fait de coquille, puis de terre cuite et qui craignait de se briser –, elles provoquent la surprise et frappent plus nettement que les autres. L'effet plaisant est donc démultiplié par ce décentrement du discours vers le récit, de la tradition vers l'inédit.

- 14 La réception plaisante de l'ouvrage se retrouve dans la conclusion, dont le ton diffère sensiblement de celui de la préface. Garzoni livre son ouvrage au lecteur en soulignant son caractère agréable et délectable : « Lietamente a gli occhi di ciascuno l'offeriamo perfetto, o imperfetto, ch'egli si sia, sperando, che, se la forma non aggrada per sorte all'accortissimo giudizio de suoi spettatori, almeno, per la materia, e per la novità della fantasia del suo Architetto, sia e riguardevole, e grato al viso delle persone [...] »<sup>38</sup>. Il n'évoque jamais l'instruction dont il se réclamait encore légèrement dans l'introduction où il se proposait d'« éclaircir généralement tous les cerveaux, par les louanges et les blâmes qui leur conviennent »<sup>39</sup>. Mais le prologue lui-même témoigne d'une tension permanente entre sérieux et dérision, voire même autodérision, lorsque l'entreprise savante elle-même fait l'objet d'un regard distancié. La préface mêle éloge et dévaluation, oscillant en permanence de l'un à l'autre : elle souligne le caractère monumental de l'entreprise, pour souligner ensuite que l'ouvrage n'offre qu'un spectacle de canailles. Elle loue la puissance herculéenne de l'auteur assimilé à toutes sortes de héros antiques<sup>40</sup>, et critique tout à la fois ses insuffisances.

### II.3 L'artifice et la chimère

- 15 Cette tension est renforcée par la métaphore architecturale qui structure le texte liminaire intitulé « Prologo: Il Teatro dell'autore a'spettatori »<sup>41</sup>. La préface met en effet en scène le Théâtre, s'adressant directement au spectateur. Cet édifice personnifié indique qu'il veut faire concurrence aux amphithéâtres romains antiques, son auteur étant alternativement qualifié d'architecte moderne et d'ouvrier. La métaphore architecturale – que l'on retrouvera dans les paratextes des œuvres suivantes, *Place* et *Hôpital* – n'est jamais abandonnée puisque le lecteur est qualifié de spectateur dont on sollicite en permanence les yeux<sup>42</sup>. L'énonciateur se qualifie de « théâtre, non toutefois matériel, mais intellectuel »<sup>43</sup>, semblant atténuer la force de la métaphore. Toutefois, il renvoie en permanence à sa matérialité architecturale lorsqu'il se décrit : « me voici en perspective devant vos yeux, daignez voir les portes, les arcs, les sièges »<sup>44</sup>, faisant ensuite allusion aux différents théâtres anciens et aux divers styles, dorique, ionique.
- 16 Le terme Théâtre doit ici être entendu de manière double. Il désigne d'abord un édifice matériel, qui permet de ranger, de situer tous les hommes (ceux-ci prennent place sur les

sièges de l'amphithéâtre<sup>45</sup>). Il procure donc une organisation spatialisée de tous les types évoqués. Le cadre architectural fournit une forme susceptible de contenir des objets. Ce cadre matériel renvoie à une représentation purement mentale. Ce théâtre intellectuel rappelle les lieux mnémoniques hérités de Simonide de Céos : Garzoni propose un théâtre mental correspondant à la conception antique d'une structuration spatialisée de la mémoire. Il dispose ses types de cerveaux dans l'espace pour en fournir une représentation ordonnée et mémorable<sup>46</sup>. La métaphore architecturale exhibe donc la dignité de l'objet présenté aux yeux du spectateur, mais elle dit aussi son caractère immatériel, puisqu'il apparaît comme la projection mentale d'un esprit.

- 17 Le Théâtre est en même temps, et c'est son second sens, un véritable spectacle, du théâtre qui s'offre aux yeux de spectateurs. Alors, plus qu'un principe d'ordonnement associé à un lieu susceptible de contenir la variété des cerveaux humains, il est une comédie mettant en scène tous les hommes, et notamment leurs travers. On peut relire ainsi tous les passages où le texte évoque les spectateurs pour qui l'ouvrage doit être un spectacle agréable : la métaphore architecturale se métamorphose alors en image renvoyant à l'art dramatique. La grandeur due au caractère monumental de l'ouvrage et à sa faculté d'ordonner la matière humaine est associée à une vanité inhérente au caractère artificiel du mode dramatique et à la matière souvent basse qui y est déployée, puisque Garzoni ne parle, à la fin de sa préface, que des « cerveaux difformes »<sup>47</sup> qu'il met en scène. L'édifice grandiose renferme en réalité des figures monstrueuses et viles : « quant au superbe bâtiment, je suis un autre Olimpe, soutenu non par la force et valeur, ains du grand esprit au moins d'un nouveau Atlas. Mais cette très ville canaille me ruine »<sup>48</sup>. Il finit par se comparer à une étable ou une cuisine de personnes viles et malhonnêtes<sup>49</sup>. Le retournement ironique est permis par cette métaphore en anamorphose, où la grandeur antique est doublement réinvestie, dans le sens d'une simple projection mentale, et dans celui d'une exhibition théâtrale de l'humanité contemporaine dévoyée. La curiosité savante et le désir d'englober une matière variée et immense, se voient ici frappés au coin de la vanité.
- 18 L'ultime retournement est celui qui transparait dans la conclusion, où le grandiose édifice est ravalé au statut de chimère, de vision singulière produite par l'imagination d'un esprit original. Offrant son œuvre, il espère « che, se la forma non aggrada per sorte all'accortissimo giudizio de suoi spettatori, almeno, per la materia, et per la novità della fantasia del suo Architetto, sia e riguardevole, e grato al viso delle persone »<sup>50</sup>. On percevait déjà une fragilisation de l'édifice, présenté comme simple projection mentale à travers la référence implicite à l'art de mémoire antique. Toutefois, la référence restait noble et témoignait d'un sens de l'ordre et d'une adéquation avec le fonctionnement de l'esprit humain. La référence à la fantaisie déconstruit cette prétention. L'ouvrage présenté comme le fruit d'un esprit imaginatif et novateur n'est plus vraiment un recueil érudit : la curiosité savante s'est insensiblement muée en invention chimérique, produit d'un cerveau aussi singulier que ceux qu'il s'est attaché à recenser. À la fin du prologue, déjà, l'ouvrage se manifeste aux yeux de tous « afin que chacun pouvant à son aise voir et contempler, des pieds jusqu'à la tête, l'on voie si je suis un Théâtre ou vraiment une chose étrange et différente de cette-ci »<sup>51</sup>. Le caractère étrange et curieux de l'ouvrage reflète évidemment le caractère étonnant et singulier des hommes évoqués : l'objet qui les donne à voir est la projection mentale d'un cerveau tout aussi singulier qu'eux. Le spectacle théâtral est le fruit d'un auteur dramaturge plutôt que savant. La vanité de l'entreprise encyclopédique, rendue au statut d'invention étrange, apparaît ici pleinement. Le sérieux

de la posture savante qui est revendiquée du début à la fin de l'ouvrage est discrètement miné.

## II.4 Autorité déstabilisée : le cerveau auctorial objet de curiosité

- 19 Cette relecture de l'ouvrage comme fruit d'un cerveau tout aussi singulier que ceux étudiés est en outre permise par un texte liminaire ajouté dès les éditions suivantes de l'œuvre italienne, un texte intitulé « Del cervello dell'Auttoe », qui suit l'introduction et précède l'énumération des cas. Dans ces quelques pages, l'auteur entreprend de décrire son propre cerveau, pour atteindre véritablement l'exhaustivité dont il se réclame, et satisfaire la curiosité de son lecteur :

La onde pur pareranno a molti, che a tanta schiera di cervelli in questo Theatro uniti, e raccolti mancasse alquanto di perfettione, per non v'esser spiegato il cervello dell'Autore da tanti curiosamente ricercato, e per l'opposito essendo riputato cosa degna di memoria, quando vi fosse inserto dentro, non ho potuto far dimanco di non dar la sua parte di sudisfattione a' curiosi, e trattener anco i modesti, a quello solazzevolmente dipingendolo, e a questi modestamente de suoi gravi pensieri dando raggualio<sup>52</sup>.

- 20 Il relate ensuite une fable fantastique où son cerveau est façonné par les dieux de l'Olympe : Garzoni évoque une cuisine haute en couleur, où le cerveau posé dans un creuset de la forge de Vulcain, fait l'objet d'un traitement hétéroclite mêlant l'ellébore traditionnel à des ingrédients plus inattendus tels que poisson séché, farine de fève, etc. Ce passage burlesque est suivi des remerciements de l'auteur adressé aux dieux, pour l'avoir doté d'un cerveau capable de penser des choses graves et facétieuses à la fois : « che gli fosse dato cervello in tal portione, che usandolo in cose gravi, e anco in cosa facete »<sup>53</sup>. Il dit plus loin qu'on pourra voir en lui un Démocrite riant du monde ou un Héraclite qui déplore acerbement les malheurs du siècle, confirmant l'ambivalence de son regard. Garzoni termine son autoportrait en insultant ceux qui voudraient donner une autre peinture de son cerveau, qui vomiraient des choses indignes – il attaque par avance leur goût dépravé et leur génie corrompu.
- 21 On perçoit des similitudes très nettes avec la préface de Burton, par le ton indécis qu'il emploie, le portrait contradictoire qu'il donne de lui, et le final qui s'attaque aux éventuels calomnieux. Les quelques allusions à la mélancolie, à l'ellébore et à la figure de Démocrite renforcent cette parenté et tendent à nourrir la représentation d'un auteur imaginaire, mélancolique et peut-être satirique, renvoyant l'encyclopédisme curieux à une forme de fragilité et de vanité. Le ton mêlant sérieux et facétie, références élevées et images basses mine très clairement la posture savante, de même que l'intégration de l'auteur sur le même plan que les cerveaux dont il fait l'examen, soumis à la curiosité des lecteurs.

## III La pensée de l'homme au risque de la finitude

- 22 La parenté entre les deux textes est frappante. Les métaphores de leur titre renvoient aux risques de l'entreprise curieuse, susceptible de se perdre dans les détails du morcellement anatomique et dans les reflets trompeurs du théâtre du monde. De manière plus discrète<sup>54</sup>, on trouve déjà chez Garzoni le mélange entre postulation savante totalisante et déconstruction ironique qui sera la marque de Burton. La composition des deux ouvrages repose sur la compilation chaotique des savoirs, qui s'exprime à travers des métaphores

de labyrinthe, de forêt confuse et de fils enchevêtrés. On observe également une assimilation entre l'auteur et son objet, tous deux mélancoliques chez Burton, cerveaux originaux et étranges chez Garzoni, qui sont également sans doute mélancoliques. L'exacerbation de la faculté imaginative et les indices que le texte donne sur son propre cerveau trahissent en effet une propension mélancolique possible de l'auteur. La circularité du propos est un peu moins nette chez Garzoni que dans l'*Anatomy of Melancholy*, où le motif explicité et fédérateur de la mélancolie soude de manière évidente l'analogie entre la matière du livre et le sujet écrivant. Toutefois, elle est servie par d'autres jeux textuels. Dans la première édition du *Teatro*, la métaphore architecturo-théâtrale qui fait à la fois de l'ouvrage un monument grandiose, la projection d'un édifice mental ordonné et une pure chimère favorise une lecture analogique du texte. Dans les éditions suivantes, le texte liminaire sur le cerveau de l'auteur qui s'assimile à son objet d'étude explicite nettement cette potentialité.

- 23 Dans les deux traités, on observe une double analogie. D'une part il y a une correspondance entre la structure de l'ouvrage et sa matière, puisque la compilation confuse correspond à une variété désordonnée du monde, le monde des hommes ne se laissant pas circonscrire au sein d'une forme harmonieuse. D'autre part, l'ouvrage et l'esprit de son auteur sont tous deux caractérisés par la singularité et la revendication d'originalité<sup>55</sup>. Exploration de la psyché singulière de son auteur, l'ouvrage tente de refléter la variété des cas particuliers constitués par les hommes. Seule une forme à la fois ambitieuse et vaine semble susceptible d'exprimer ces esprits humains, insaisissables autrement. Peut-être faut-il voir là le signe d'une tentative toute moderne de s'approprier la nature humaine, l'homme saisi dans sa finitude et non plus au seul prisme de son rapport à Dieu. La relation à la transcendance lui conférerait un sens et une place clairs et le renvoyait à une forme d'universalité. Dans ces deux traités, l'homme est envisagé dans sa variété et dans sa complexité, à travers des démarches investigatrices qui relèvent de l'anthropologie et de la psychologie. Se mettent en place de véritables « sciences humaines », qui entreprennent de saisir ce qui fait l'homme, tout en se heurtant aux difficultés d'élaborer un discours stable, définitif et ordonné sur cette matière mouvante.
- 24 La tension entre curiosité et vanité semble donc constitutive du discours sur l'homme qui émerge au tournant des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. L'homme ne se définit plus simplement par son rapport à Dieu, la réalité humaine conquiert son autonomie : Gusdorf décrit ce mouvement comme le « glissement de la perspective métaphysique, de la théologie, vers l'anthropologie »<sup>56</sup>, dans le sillage de ce qu'il appelle « l'individualisme renaissant »<sup>57</sup>. On (re)découvre la variété des personnalités, on s'intéresse aux singularités individuelles, aussi étonnantes soient-elles, on s'adonne à l'art du portrait. Mais ce recentrement sur l'individu opère une « relativisation de l'espace des valeurs, puisque la totalité s'ordonne non plus en fonction de la présence absolue de Dieu, mais en fonction de l'existence relative de chacun »<sup>58</sup>. De là découlent l'impossibilité de circonscrire cette totalité en un système ordonné et cohérent, la possibilité infinie de relancer l'enquête à travers la collection, mode cumulatif et non explicatif, et le rappel permanent de la vanité de l'entreprise. Nos deux textes reflètent également ce que Foucault avance à la fin des *Mots et les choses* : la découverte de la finitude se « profile sous la forme paradoxale de l'indéfini », elle dessine « un cheminement, qui n'a sans doute pas de borne »<sup>59</sup>, renvoyant à une nouvelle forme, immanente d'infini, celui d'une matière en perpétuel mouvement. À cet infini, l'homme se confronte tout en restant enfermé dans sa propre finitude, celle de son corps notamment.

- 25 Curiosité infinie et vanité du rappel à la finitude : l'homme n'a pas les moyens de circonscrire l'homme. Le savoir qu'il dégage est d'autant plus relatif que l'homme est lui-même engagé dans la quête : de ce fait, l'autoreprésentation du sujet anthropologue et psychologue dans les marges des œuvres de Burton et de Garzoni, apparaît comme l'exhibition de ce processus instable. Le discours ironique et la tonalité ambivalente témoignent de cette conscience aiguë des enjeux de la quête entreprise. Paradoxalement, la déconstruction de la visée encyclopédique opérée par cette mise en scène signale la pertinence méthodologique des sujets écrivant. Ceux-ci adaptent leur méthode à leur matière sans faire l'économie du doute et du rire, qui invitent en permanence au relativisme.

---

## NOTES

1. Neil Kenny, *Curiosity in Early Modern Europe: Word Histories*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1998 ; *The Uses of Curiosity in Early Modern France and Germany*, Oxford, Oxford University Press, 2004.
2. André Godin, « Érasme : pia/impia curiositas », dans Jean Céard (dir.), *La Curiosité à la Renaissance*, Société Française des Seiziémistes, Paris, Sedes, 1986, p. 25-36.
3. Alice Vintenon, Adeline Desbois, Rachel Darmon et Arnaud Lainé (dir.), « Introduction », *Camena*, numéro spécial Curieux et Curiosité de Pontano à Sorel, 15, mai 2013, [http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/0-Curiosite-sommaire-corrige\\_2\\_.pdf](http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/0-Curiosite-sommaire-corrige_2_.pdf).
4. Sophie Houdard, « La Bible, le curieux et la vérité. Connaissance et scepticisme au XVI<sup>e</sup> siècle », dans Nicole Jacques-Chaquin et Sophie Houdard (dir.), *Curiosité et libido sciendi de la Renaissance aux Lumières*, 2 tomes, Paris, ENS éditions, 1998, t. 1, p. 35-49.
5. Sur la question de la vanité dans le traité de Burton, nous renvoyons à la riche préface de Gisèle Venet à la traduction collective de morceaux choisis, Robert Burton, *Anatomie de la mélancolie*, trad. Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2005, notamment p. 43-49.
6. Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy: what it is, with all the kinds, causes, symptoms [...]* philosophically, medically, historically opened and cut up by Democritus Junior (R. Burton), 1621, Oxford, H. Cripps, 1638 (5<sup>e</sup> éd.), p. 1 (désormais AM). « [L]a plus excellente et la plus noble créature du monde », *Anatomie de la mélancholie*, trad. B. Hoepffner, José Corti, 2000, t. 1, p. 203.
7. AM, « Democritus to the Reader », p. 17; « [L]e caractère général de la maladie », trad. cit., p. 51. Voir aussi la fin de la préface : « Being then it is a disease so grievous, so common, I know not wherein to do a more general service, and spend my time better, then to prescribe means how to prevent and cure so universall a malady, an epidemicall disease, that so often, so much crucifies the body and minde », AM, « Democritus to the Reader », p. 76. « Étant donné, donc, qu'il s'agit d'une maladie très grave et fort répandue, je vois que prescrire les moyens de prévenir et de guérir une maladie aussi universelle, une maladie épidémique qui torture si souvent et si gravement le corps et l'esprit, est pour moi une façon de rendre service à tous et d'employer efficacement mon temps », trad. cit. p. 194-195.
8. Au début de la préface, il se compare à Démocrite en mettant l'accent sur la similitude de leur formation : « for 30 years I have continued (having the use of as good Libraries as ever he had) a scholar », AM, « Democritus to the Reader », p. 3. « [J]'ai poursuivi ma carrière d'homme de

sciences pendant 30 ans (ayant accès à des bibliothèques aussi bonnes que celles à laquelle il avait accès) », trad. cit., p. 19.

9. AM, *ibid.* « [E]sprit inconstant et volage », trad. cit., *ibid.*

10. AM, *ibid.* « [H]umeur vagabonde », trad. cit., *ibid.*

11. Voir par exemple Jean Clair, « La mélancolie du savoir », dans Jean Clair (dir.), *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, Paris, Réunion des Musées Nationaux / Gallimard, 2005, p. 202-208.

12. AM, « Democritus to the Reader », p. 8. « Comme c'est déjà le cas, nous serons confrontés à un immense chaos, à une confusion de livres, ils nous écrasent, nos yeux sont usés par la lecture, nos doigts fatigués à force de tourner les pages. Quant à moi, je ne le nie point, je fais partie de ceux-là, et nous sommes nombreux », trad. cit., p. 31.

13. « In such obscurity therefore, variety and confused mixture of symptomes, causes, how difficult a thing is it to treat of several kinds apart; to make any certainty or distinction among so many casualties, distractions, when seldome two men shall be like effected per omnia? 'Tis hard, I confesse, yet nevertheless I will adventure through the midst of these perplexities, and led by the clue or thread of the best writers, extricate myselfe out of a labyrinth of doubts and errors, and so proceed to the Causes », AM, p. 36-37. « J'avoue qu'il est bien difficile, donc, en raison de l'obscurité dans laquelle nous nous trouvons, devant une telle variété et une telle confusion de symptômes et de causes, d'analyser séparément les différents types de mélancolie, d'opérer des distinctions avec un minimum de certitude face à tant d'éventualités et tant de variantes, quand on sait qu'il est rare que deux personnes soient affectées per omnia. C'est chose malaisée, j'en conviens, mais je vais néanmoins m'aventurer sur ce terrain incertain et, guidé par le fil rouge et les indices que me fournissent les meilleurs auteurs, je finirai bien par parvenir à sortir de ce labyrinthe d'incertitudes et d'erreurs et par remonter jusqu'aux causes de la mélancolie », trad. cit., p. 290.

14. André Du Laurens, *Discours des maladies mélancoliques*, Paris, J. Mettayer, 1597. Édition moderne : Radu Suci, éd., Paris, Klincksieck, 2011.

15. Jourdain Guibelet, *Discours philosophique de l'humeur mélancolique*, Evreux, Le Marié, 1603.

16. Jacques Ferrand, *Traité de l'essence et guérison de l'amour, ou De la mélancolie érotique*, Toulouse, Vve J. et R. Colomiez, 1610. Édition moderne : Gérard Jacquin et Eric Foulon, éd., Paris, Anthropos, 2001.

17. AM, p. 31. « Il en existe plusieurs descriptions, explications et définitions », trad. cit., p. 274.

18. AM, p. 32. « En ce qui concerne les lieux affectés, les doutes soulevés sont presque aussi nombreux, pour savoir s'il s'agit de l'imagination ou de la raison isolément, ou des deux simultanément » (nous traduisons).

19. AM, p. 33. « [P]ersonne n'est donc à l'abri, peu importe la constitution, la condition, le sexe ou l'âge », trad. cit., p. 280.

20. *Ibid.*, p. 35. « [L]a division communément acceptée est tripartite. Le premier type de mélancolie est uniquement dû au cerveau et a pour nom mélancolie de la tête ; le deuxième, par sympathie, vient du corps tout entier, lorsque le tempérament est entièrement mélancolique ; le troisième vient des viscères, du foie, de la rate, ou de la membrane appelée mésentère ; on lui donne le nom de mélancolie hypocondriaque ou mélancolie venteuse », trad. cit., p. 288.

21. AM, p. 36. « J'avoue qu'il est difficile de différencier les trois espèces, de distinguer les unes des autres, de rendre compte de la diversité de leurs causes, de leurs symptômes et de leurs traitements, étant donné qu'on les confond si souvent, car leurs similitudes sont telles que la plupart des médecins sont incapables de les différencier ; et qu'elles apparaissent si souvent en même temps que d'autres maladies que les gens les plus avertis sont plongés dans la perplexité », trad. cit., p. 288-289.

22. AM, p. 3.

23. AM, p. 1.

24. AM, p. 2.

25. AM, p. 3: « ipse mihi theatrum ».
26. AM, p. 3. « [Il est] le spectateur des fortunes et des aventures des autres, [il observe] comment ils tiennent leur rôle, et ils s'offrent à [lui] comme en représentation depuis la scène d'un théâtre public », trad. cit., p. 21.
27. Tomazo Garzoni, *L'ospidale de'pazzi incurabili / L'hospital des fols incurables*, trad. François de Clarier, présenté et commenté par Adelin Charles, Fiorato, Champion, 2001, « Présentation », p. 7-42.
28. Paolo Cherchi, *Enciclopedia e Politica della Riscrittura*, Pise, Pacini Editore, 1980, p. 21.
29. Tomaso Garzoni, *Il Teatro de' vari e diversi cervelli mondani, nuovamente formato e posto in luce*, Venetia, Giacomo Antonio Somascho, 1595 [1583], fol. 2r (désormais T). « [J]e sortirai de cette ombreuse forêt, à éclaircir généralement tous les cerveaux, par les louanges et les blâmes qui conviennent », *Le Théâtre des divers cerveaux de ce monde*, Paris, Jean Houzé, 1586 (traduction de la première édition par Gabriel Chapuis), fol. 9v.
30. T, fol. 96v. « [C]ependant qu'il [le lecteur] jouisse en paix de ce petit Théâtre, attendant la disposition du superbe Édifice, lequel est préparé en l'idée et fantaisie du même auteur », trad. cit., fol. 268v.
31. Tomaso Garzoni, *La Piazza universale di tutte le professioni del mondo*, Venetia, Roberto Meghetti, 1605, [1585], « L'autore a'spettatori », p. 22. « Et de même que, dans le passé, j'ai fabriqué le curieux théâtre qui aujourd'hui réjouit les yeux et l'âme de ses spectateurs, de la même manière j'ai formé la Place dont il est question » (nous traduisons).
32. Tomaso Garzoni, *L'Hospidale de'pazzi incurabili*, Venetia, Roberto Meietti, 1601 [1586], fol. 1r.
33. T, fol. 3v. « [A]yant donc distingué, en tant de divers fils cette grande toile du cerveau humain », trad. cit., fol. 23r-v.
34. « [Essempi di humori malinconici] Non mi par punto strano quell'esempio che volgarmente si racconta d'un meschino, che pensando d'esser trasformato in un grano di miglio, stette lunghissimo tempo senza mettere il piè fuor della camera, temendo, che i polli non corressero subito a dargli del becco, & inghiottirlo. E non è forse men curioso quel di quell' altro, che imaginandosi d'esser diventato un cordouano, si tirava la carne co'denti, per farsi un par di stivali da cavalcare. E' assai ridicoloso ancora quello di celui, che, parendoli esser divenuto un vetro, andò a Murano, per gettarsi dentro a una fornace, & farsi fare in foggia d'una inghistara. Non è forse manco dilettevole quel d'un altro, che, parendoli d'esserre diventato un fongo si querelava da se stesso, che in termine d'un hora la pioggia l'havesse a corrompere, & amarzire », T, fol. 101r-v. « Il me semble qu'il n'est pas peu étrange, l'exemple que l'on rapporte ordinairement, celui d'un pauvre homme qui, pensant être transformé en grain de millet, est resté très longtemps sans mettre le pied hors de sa chambre, craignant que les poulets n'accourent aussitôt le piquer du bec et l'avalier. Et il n'est pas moins curieux, peut-être, celui de cet autre homme qui, s'imaginant être devenu un cuir de Cordoue, s'étirait la chair avec les dents, pour se fabriquer une paire de botte pour monter à cheval. Très ridicule encore est l'histoire de celui qui, parce qu'il lui semblait qu'il était devenu un verre, alla à Murano pour se jeter dans un four et parvenir à avoir la forme d'une coupe. Elle n'est peut-être pas moins agréable, l'histoire de celui à qui il semblait qu'il était devenu un champignon, et qui se plaignait à lui-même de ce qu'en moins d'une heure, la pluie l'aurait abîmé et rendu amer » (nous traduisons).
35. T, fol. 2r. « Ô Dieu immortel ! qu'il y a de cerveaux au monde, je ne sais pas si je pourrai suffisamment déterminer une si grande diversité d'humeurs, ou caprices, ou natures, ou cerveaux : comme on les voudra nommer, si je ne cherche un cerveau plus grand que le mien, lequel soit mêlé de l'impression et idée de tous les autres. Mais quoi qu'il en soit, ainsi débile que je suis, je me mettrai et hasarderai à cette tant haute entreprise, qui n'a oncques été attentée, par une vraie et dernière détermination : et par paroles, ores graves, ores médiocres, et ores

entremêlées de plaisir et de gaieté, selon les sujets des cerveaux, que j'entreprendrai d'expliquer, je sortirai de cette ombreuse forêt », trad. cit., fol. 19r-v.

36. Voir Anne Teulade, « Interprétation et fantasme mélancolique », dans Clotilde Thouret et Line Wajeman (dir.), *Corps et interprétation (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*, Amsterdam, Rodopi, 2012, p. 79-93.

37. Voir le passage cité en note 34.

38. T, fol. 208v (nous soulignons). « [N]ous l'offrons joyeusement aux yeux de chacun, soit parfait, ou imparfait, espérant que si la forme d'aventure n'agrée au jugement très accort de ses spectateurs, il sera au moins et pour la matière, et pour la nouveauté de la fantaisie de son Architecte, agréable à la vue des personnes », trad. cit., fol. 268r.

39. Voir la citation de la note 29.

40. Trad. cit., fol. 5r.

41. Précisons que nous n'avons pas eu accès à ce texte dans sa version originale, car il ne figure que dans l'édition de 1583 que nous n'avons pu consulter. Nous en donnons donc seulement la traduction française de 1586, établie d'après cette première version.

42. Voir par exemple les citations des notes 31 et 38.

43. Trad. cit., fol. 3v.

44. Trad. cit., fol. 5v.

45. « Et je tiens, (si je ne m'abuse), en mes très amples et spacieux sièges, tous les hommes qui sont au monde », trad. cit., fol. 4v.

46. Voir Frances A. Yates, *L'Art de la mémoire*, 1966, trad. Daniel Arasse, Paris, Gallimard, 1975.

47. Trad. cit., fol. 8v.

48. Trad. cit., fol. 6r.

49. Trad. cit., fol. 6r-v.

50. T, fol. 208v. Trad. cit., voir note 38.

51. Trad. cit., fol. 8v.

52. T, fol. 4r-v. Traduction en français : « De là aussi que beaucoup objecteraient qu'à une si grande troupe de cerveaux, unis et contenus dans ce Théâtre, il aurait manqué une certaine perfection si n'y était exposé le cerveau de l'Auteur, objet de curiosité pour tant de gens, et si l'on considérait une chose digne de mémoire parce qu'elle s'y trouverait insérée. Je n'ai pas pu éviter de donner leur part de satisfaction aux curieux, et de garder aussi les plus humbles, dépeignant de manière plaisante celui-là et donnant humblement des informations sur les pensées sérieuses de ceux-ci » (nous traduisons).

53. T, fol. 5v. Traduction en français : « Que lui ait été donné un cerveau fait de telle sorte qu'il puisse l'utiliser à des choses graves et aussi à des choses plaisantes » (nous traduisons).

54. Pensons au contexte de la Contre-Réforme : le sérieux de l'entreprise qui vise à circonscrire et stigmatiser les déviations morales ne doit pas être trop ostensiblement tourné en dérision. À propos de l'Hospedale, Adelin Fiorato suggère qu'il s'agissait de condamner la folie comme péché afin de donner des gages à l'orthodoxie romaine, de manière parfois obséquieuse et sous le masque d'une « dissimulation honnête ». Dans ce texte comme dans le Teatro, le propos didactique est toutefois éclipsé par le plaisir de la lecture, qui se dégage de toute condamnation morale (T. Garzoni, *L'ospedale de'pazzi incurabili* op. cit., p. 39-40).

55. Sur la question du style singulier de la préface de Burton, voir Anne Teulade, « Burton maniériste ? quelques hypothèses sur l'Anatomy of Melancholy », dans Didier Souiller (dir.), *Maniérisme et littérature*, Paris, Orizons, coll. « Comparaisons », 2013, p. 353-365.

56. Georges Gusdorf, *Les Sciences humaines et la pensée occidentale*, 6 tomes, Paris, Payot, 1967, t. 2, p. 487.

57. Ibid., p. 488.

58. Ibid., p. 489.



59. Michel Foucault, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, p. 325.

---

## RÉSUMÉS

Dans cet article, nous essayons de montrer que Robert Burton et Tomaso Garzoni ont écrit des textes encyclopédiques dans lesquels la vanité de la *libido sciendi* est mise en scène de diverses manières. Les structures cumulatives de *l'Anatomy of Melancholy* et d'*Il Teatro de' vari e diversi cervelli mondani* tendent à décomposer le texte savant, qui devient confus et plein de contradictions. L'ironie et les anecdotes plaisantes déconstruisent le projet didactique des traités, tandis que l'analogie entre l'auteur et les hommes qu'il étudie révèle les limites de l'autorité du savant. La métaphore théâtrale, qui assimile l'auteur à un acteur ou le texte à un spectacle, suggère la vanité du savoir déployé par le traité. Toutefois, les textes ne démontrent pas l'illégitimité de la curiosité : ils suggèrent plutôt les limites de l'entreprise, dès lors que son objet est la nature humaine, dans sa variété et sa finitude.

Robert Burton and Tomaso Garzoni wrote encyclopaedic texts in which the vanity of *libido sciendi* is staged in various ways. The cumulative structures of *The Anatomy of Melancholy* and *Il Teatro de' vari e diversi cervelli mondani* tend to disintegrate the erudite text, which becomes confused and full of contradictions. Irony and pleasant anecdotes deconstruct the didactic aim of the treatises, while the analogy between the author and the men he studies reveals the limits of the scholar's authority. The theatrical metaphor, which compares the author to an actor, or the text to a show, suggests the vanity of the knowledge displayed by the treatise. Nevertheless, the texts do not demonstrate the illegitimacy of curiosity: they rather suggest the limits of the work, when it considers human nature, its variety and its finitude.

## INDEX

**Keywords :** Robert Burton, Tomaso Garzoni, *libido sciendi*, vanity, melancholy, Augustine

**Mots-clés :** Robert Burton, Tomaso Garzoni, *libido sciendi*, vanité, mélancolie, saint Augustin

## AUTEUR

### ANNE TEULADE

Université de Nantes

Anne Teulade est maître de conférences en littérature comparée à l'université de Nantes et membre junior de l'IUF. Elle a récemment publié *Le Saint en scène. Un personnage paradoxal* (Cerf, 2012) et une édition critique de trois pièces imitées de Lope de Vega par Antoine Le Métel d'Ouille (*Théâtre complet*, t. 2, Classiques Garnier, 2013). Elle a dirigé des volumes collectifs : *Reflets du Siècle d'Or espagnol. Modèles en marge* (Cécile Defaut, 2010), *Comédie et héroïsme féminin. Aristophane, Shakespeare, Molière, Goldoni* (Atlande, oct. 2013) et *L'Herméneutique fictionnalisée. Quand l'interprétation s'invite dans la fiction* (en collaboration avec Nicolas Correard et Vincent Ferré,

Classiques Garnier, 2014). Elle s'intéresse actuellement à la confrontation de l'individu à l'époque de la première modernité en Europe, à travers l'étude du théâtre d'histoire récente et celle des usages de la notion de mélancolie.