



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

Ténèbres sans leçons : esthétique et épistémologie de la peinture ténébriste romaine 1595-1610

Sapir, I.

Publication date
2008

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Sapir, I. (2008). *Ténèbres sans leçons : esthétique et épistémologie de la peinture ténébriste romaine 1595-1610*.

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

Chapitre 2

Dialectiques de la connaissance entre Maniérisme et ténébrisme

(Adam Elsheimer et Giordano Bruno I)

Le passage de l'obscurité abondante, saturée, des maniéristes vénitiens au vide noir des ténébristes caravagesques ne s'est pas fait en un jour. Repérer les étapes intermédiaires reste ainsi, pour l'historien de l'art, une tâche indispensable. Il s'agit non seulement de la cohérence du récit historique, mais aussi du fait général que les « entre-deux » éclairent toujours les deux phénomènes qu'ils relient. En l'occurrence, plusieurs sources, encore bien enracinées dans le paysage artistique du XVI^e siècle maniériste, ont été proposées pour le caravagisme. Notamment, depuis les travaux de Roberto Longhi, on en a cherché les premiers signes annonciateurs dans la peinture lombarde, l'environnement immédiat du célèbre instigateur du ténébrisme baroque.¹ Toutefois, je voudrais maintenant braquer les projecteurs sur un peintre dont les liens avec Caravage sont plutôt hypothétiques et privés de l'appui d'une documentation historique, mais qui pourra, à mon avis, montrer le ténébrisme de ce dernier sous un nouveau jour.

Les liens d'Adam Elsheimer avec le maniérisme vénitien sont tout aussi ténus que ceux de Caravage, même s'il paraît que le peintre allemand passa un à deux ans à Venise, à la fin du XVI^e siècle. Elsheimer peut ainsi être désigné comme une figure de passeur, à la fois dans le temps et dans l'espace. Il conjugue son héritage nordique, allemand mais aussi flamand, avec les leçons vénitiennes et romaines ; il apprend beaucoup du maniérisme pour devenir ensuite un précurseur – influent ou influencé, cela reste à voir – de la peinture baroque.²

¹ Voir, notamment, Longhi (2004) et, récemment, l'exposition *The Painters of Reality* (Bayer 2004, Gregori 2004), se revendiquant comme la reconstruction critique de l'évènement éponyme organisé par Longhi en 1953. Voir ch. 6 pour une discussion du schéma conceptuel reliant Caravage au réalisme lombard.

² Pour l'héritage allemand d'Elsheimer, cf. Andrews (1973). Andrews croit que les influences de son pays, et tout particulièrement Dürer, sont de loin plus importantes pour la compréhension d'Elsheimer que ses liens flamands. Une position qui veut qu'Elsheimer soit avant tout un peintre allemand est défendue aussi par Wiezsaecker (1936), mais est à considérer avec méfiance étant donné la date et le lieu (Berlin) de publication de cet ouvrage. Pour la position intermédiaire de l'artiste entre le maniérisme et le début du Baroque, voir Kraemer (1973), qui ne peut pas s'empêcher d'y voir un progrès artistique continu, et de souligner un soi-disant mimétisme fidèle à la réalité, une idée que je contesterai par la suite. Cf. aussi Adriani (1977), qui considère l'influence de Caravage et d'Annibale Carracci comme décisive, mais qui reconnaît dans l'amour d'Elsheimer pour les détails un trait nordique. L'appartenance nationale d'Elsheimer est d'ailleurs le thème d'un long débat historiographique dans le contexte de la « nationalisation » des héritages artistiques, et ceci depuis Van Mander et Sandrart et jusqu'à l'exposition quasi-complète consacrée au peintre en 2006, à Francfort, Edimbourg et

Elsheimer et Caravage ont en commun l'année de leur mort, 1610, et le fait qu'ils séjournent pendant la décennie qui la précède, la première du nouveau siècle, dans la même ville, Rome. Cela ne suffirait certainement pas pour que l'on s'intéresse à Elsheimer dans le cadre d'une interrogation sur le ténébrisme baroque. Or, laissant de côté la question de son appartenance au ténébrisme tel que je le désigne, Elsheimer fut sans aucun doute un peintre qui excella dans le *ténébreux*. Sa renommée fut, entre autres, celle d'un maître des scènes de nuit.

Elsheimer est donc un personnage de transition, chez qui l'on peut déceler « l'ambivalence qui caractérise un *no man's land* entre les époques ». ³ Cette dernière phrase de Blumenberg (1999 : 427) ne se réfère pourtant pas au peintre. Le philosophe du XX^e siècle parle des penseurs de l'époque post-copernicienne, cette deuxième moitié du XVI^e siècle qui voit naître la pensée de Giordano Bruno et son affirmation de l'infini de l'univers. La ressemblance entre la position historique de la peinture d'Elsheimer et les tergiversations de la pensée philosophique contemporaine est frappante : dans les deux cas, l'on peut déjà entrevoir les séismes à venir, les nouveaux régimes qui suivront, mais l'aboutissement nécessaire des nouvelles données ne s'est pas encore concrétisé. ⁴ Dans ce chapitre et le suivant, je tenterai une double analyse – picturale et philosophico-discursive – de ce *no man's land* qui annonce une nouvelle genèse. Cela, afin de montrer les similitudes, formelles mais aussi, et par conséquent, philosophiques, entre les tableaux d'Elsheimer et des passages textuels de Bruno et préciser leur lien avec la crise épistémologique qui commence, vers 1600, à se manifester.

Giordano Bruno entre rupture et continuité

La position historique de Giordano Bruno n'a jamais cessé d'intriguer les historiens de la philosophie, depuis ce jour fatal de l'an 1600, où le penseur fut brûlé au bûcher sur le *Campo dei Fiori* à Rome. D'un côté, le fait même de son exécution indique le plus violemment possible qu'il s'agit d'un personnage de *rupture*, de nouveauté radicale, dont seule

Londres. A ce sujet, voir mon article « Schooling Adam Elsheimer: a Case of Disputed Nationality » (sous press).

³ Stephen Bann (1989:237) observe une tension similaire entre passé et changement lorsqu'il constate qu'Elsheimer est un artiste dont « le choix de thèmes profondément traditionnels cache à peine une configuration unique de qualités liées à la peinture même (*painterly*) ».

⁴ Pour le moment historique qui sert de toile de fond à l'apparition de Bruno, voir l'introduction de Miguel Angel Granada à l'édition française des *fureurs héroïques* (Bruno, 1999a : XVII). L'œuvre de Bruno y est perçue comme la réponse à un « sommet d'une crise totale de civilisation, qui réclamait une réponse totale et radicale, la formulation d'un réservoir d'idées pour la nouvelle époque ». Un des reproches faits à la culture générale de l'époque a été, d'ailleurs, « la décadence générale du savoir » (XXXIII).

l'extermination physique pouvait débarrasser ses détracteurs.⁵ Or, d'un autre côté, un Bruno de continuité, d'archaïsme même, existait toujours dans l'historiographie comme un contre-courant têtu. Il semble que cette facette du penseur ait pris le dessus depuis le chamboulement des études brunniennes par Frances Yates. L'historienne britannique a ancré Bruno dans l'univers néo-platonicien et hermétique, comme indique le titre de l'ouvrage qui a inauguré sa révolution historiographique en 1964, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition* (1991). Si Cassirer affirme que « toute la philosophie de la nature de la Renaissance, telle qu'elle apparaît au XV^e siècle pour se survivre jusqu'au XVI^e voire jusqu'au commencement du XVII^e siècle, est très étroitement tissée d'une vision magico-astrologique de la causalité (1983 : 131 ; c'est moi qui souligne), Yates ne voit pas en Bruno un agent de la rupture qui mettrait fin à ces survivances. Bien que les théories de Yates aient été nuancées et critiquées pendant les quarante ans qui ont passé depuis la publication de ce livre, les liens forts qui unissent Bruno à certains courants hermétiques sont rarement contestés, du moins comme *un* des éléments centraux de sa pensée.⁶

Pourtant, ces liens bien attestés laissent toujours une certaine gêne, ce qui fait que le débat sur le positionnement de Bruno, de manière similaire au débat sur Elsheimer, est loin d'être clos. Le problème est moins dans une contradiction apparente entre sa fin tragique et son traditionalisme présumé – la pensée hermétique a beau être enracinée dans le passé, elle n'a pas été tout à fait conforme aux enseignements de l'église. Ce qui gêne davantage est la cohabitation entre l'ontologie hermétique, fondée sur un système complexe de hiérarchies et de correspondances, et la cosmologie brunienne, dont le cheval de bataille principal est

⁵ Noferi (1979 :69) situe Bruno dans « un moment de crise des structures de la Renaissance, et des énergies de 'dé-hiérarchisation' et de décentrement dans l'univers du XVI^e siècle ». Sabbatino souligne le fait que Bruno lui-même a été conscient de cette position historique (1993 : 7-10). Il est vrai que Bruno met en valeur l'importance des passages, de tout ce qui est intermédiaire (Par exemple Bruno 1999b : 55). Pour Eusterschulte (1997 :13-23), en revanche, Bruno s'inscrit encore pleinement dans l'univers des similitudes que Foucault décrit comme typique de la Renaissance, et les analogies sont donc un principe épistémologique d'une importance décisive. Lorsqu'on considère la position de Blumenberg au sujet de la situation historique de Bruno, il est étonnant de remarquer que le philosophe allemand balaye de l'histoire toute la richesse de l'humanisme, en faisant suivre ce qu'il appelle « les Temps modernes » directement après le Moyen Âge, et en positionnant Bruno et Nicolas de Cues de part et d'autre de cette ligne de rupture, qui se situe donc vers le milieu du XVI^e siècle (notamment 1999 : 451, 533, 672). « Bruno se situe déjà en dehors du Moyen Âge, mais il n'a pas encore découvert les formules fondamentales de la modernité », dit-il (630). Le principe, malgré la différence terminologique, correspond à mes propos ; seul change le cadre duquel Bruno peine à sortir. Mais la question de l'existence d'une coupure entre l'époque médiévale et la Renaissance dépasse mon cadre chronologique, qui suppose que les deux univers – la Renaissance et le Moyen Âge – sont déjà en voie de disparition. D'ailleurs, la position de Calcagno (1998 : XI) est encore plus étonnante, puisqu'il parle de Bruno comme d'une étape intermédiaire *entre* le Moyen Âge et la Renaissance.

⁶ Pour une attaque contre les liens présumés entre l'hermétisme et Bruno, et contre la marginalisation de Bruno comme figure de la modernité qui s'ensuit, voir Ciliberto (1999 : 17, 107).

l'*infinité* de l'univers.⁷ Cette tension métaphysique – à laquelle viendra s'ajouter, comme nous le verrons par la suite, une épistémologie non moins dialectique – est présente partout dans la pensée de Bruno, et n'est jamais résolue ou apaisée de manière complètement satisfaisante. Et cela, ni pour les lecteurs de Bruno, ni, il me semble, pour lui-même.⁸

L'hermétisme pratiqué par Bruno est un des jalons principaux de l'univers humaniste des correspondances, dont j'ai déjà dessiné les contours dans l'introduction, entre autres par le biais de Foucault. Nous avons vu que durant le XVI^e siècle, ce système devient de plus en plus complexe et saturé, mais cela n'est, pour l'instant, qu'une accumulation quantitative. L'univers des correspondances peut être un système immense, dans lequel le nombre de strates et de liens est si grand qu'il devient insaisissable, mais il est par définition *fini*. Chaque élément renvoie à un autre, souvent par la ressemblance, chaque couche peut être expliquée par une autre comme son reflet ou sa manifestation ; mais toute cette multiplicité est l'expression d'une unicité fondamentale et par là même reste close et circulaire. Tout est connecté, comme dans un organisme – donc tout est *organisé*, ordonné. Cela implique des limites, car l'infinitude défie toute organisation rigoureuse. De ce point de vue, les néo-platoniciens de la Renaissance « classique », comme Ficin, n'ont pas eu de problèmes d'incohérence dans leur système (Yates, 1991 ; 127). Chez Bruno, la collision d'idées est inévitable.

L'infinité de l'univers – et l'infinité du nombre des mondes au sein de l'univers – est la pierre angulaire de la cosmologie brunienne.⁹ Cette idée, que l'on ne saurait pas appeler théorie mais pour laquelle le mot *croyance* semble être quelque peu réducteur, apparaît souvent dans les écrits de Bruno. La discussion la plus approfondie se trouve dans son dialogue italien de 1584, *De l'infini, de l'univers et des mondes*. Ce texte présente un univers très éloigné de celui que décrit, par exemple, Ficin, reprenant à son compte l'univers néo-platonicien d'un Plotin.¹⁰ Il est sans hiérarchies, sans valeurs absolues, et homogène : « ce bel

⁷ Il en va de même pour les croyances coperniciennes de Bruno : comme le fait remarquer Blumenberg (1981 : 430-431), la révolution copernicienne elle-même perd son sens dans un univers infini et sans hiérarchie, dans « Brunos Weltall ohne Zusammenhang und Struktur ». Et pourtant, « le geste originaire de la philosophie brunienne tient dans (l') appropriation de l'infini » (Lécu 2007 :76). Le résultat en est une « atomisation » de tous les éléments cosmiques.

⁸ On pourrait voir dans cette tension l'énième réincarnation du débat philosophique entre la multitude et l'unité. Selon Soto (1997 : 5-6) la primauté chez Bruno est donnée à la multitude, contrairement à ce qui est souvent supposé. Un avis similaire est exprimé par Calcagno (1998) et par Ordine dans son introduction à *L'expulsion* (Bruno 1999b : CXIII). Teofilo, un des personnages du *Souper des cendres*, y résume efficacement la cosmologie de l'auteur (1994b : 208-211).

⁹ Luminet (2007 :22) va jusqu'à dire que « la véritable révolution cosmologique du XVI^e siècle ne réside pas dans l'affirmation héliocentrique de Copernic, mais dans celle de la multiplicité infinie des mondes ».

¹⁰ Hadot (1997) résume les caractéristiques de l'univers plotinien : une hiérarchie de réalités (30) qui induit des niveaux du moi (31) ; la conscience comme un point de vue, un centre de perspective (34) ; une harmonie et un

ordre et cette échelle de la nature ne sont qu'un songe creux ». ¹¹ On y voit déjà que la grande contradiction brunienne n'est pas due exclusivement à sa position historique et aux traces néo-platoniciennes dans sa pensée ; ce dialogue comprend déjà ce que je développerai plus tard du point de vue de la théorie de la connaissance. ¹²

Mais concentrons nous pour l'instant sur la méthode de Bruno, qui dévoile déjà cette tension intérieure qui lui est si caractéristique. En cela *De l'infini* porte à son comble la cohabitation, chez le Nolain, d'éléments incompatibles les uns avec les autres. Il s'agit ici, en effet, de prouver par un nombre important de preuves logiques et en utilisant toutes sortes d'arguments provenant de l'arsenal philosophique classique, rationnel, ce qui défie toute logique et qui ne se soumet à aucun raisonnement ou preuve, l'infinité de l'univers. Au-delà de la rhétorique pure, fournir une preuve exige un savoir complet des données pertinentes. L'univers de Bruno, bien qu'homogène et donc théoriquement composé de parties connues et inconnues similaires, ne l'est que par sa *texture*, pas dans sa *structure*. En fait, la notion même de structure perd son sens dans un univers infini, par définition informe. ¹³ Il est vrai qu'une preuve négative, à savoir que le monde ne peut pas être fini, est toujours possible, mais les ambitions de Bruno vont clairement au-delà de ce genre de procédés.

Une telle tension entre un monde qui tend vers l'infini et une métaphysique traditionnelle qui veut encore organiser les choses et assurer un système bien structuré de correspondances, est peut-être visible, figurée, dans la peinture maniériste que j'ai analysée

ordre omniprésent (49) ; transparence totale et visibilité universelle (51) spiritualité « lumineuse et sereine » (107). Il est vrai en même temps que l'épistémologie de Plotin, centrée qu'elle est sur la méditation en non pas sur la réflexion, est d'ordre intuitif plutôt que discursif ; elle semble parfois dénigrer la vision concrète comme voie d'accès au savoir, préférant l'expérience (74). Plotin va jusqu'à parler d'un non-savoir (cité par Hadot 1997 : 89). Tous ces éléments peuvent mettre l'épistémologie de Plotin, et *a posteriori* celle des néo-platoniciens renaissants qui en gardent des survivances importantes, en rapport avec l'épistémologie que mon étude attribue à la peinture ténébriste et aux penseurs qui lui sont proches. Cependant, la combinaison d'une cosmologie organisée et hiérarchique avec une épistémologie intuitive et même sceptique est moins problématique que le mélange inverse qui guette Bruno, d'une cosmologie infinitiste avec une épistémologie ambitieuse et « scientifique ».

¹¹ Bruno (1995 : 26-27) : « *quel bell'ordine e scala di natura, è un gentil sogno* ». Cf. *ibid.*, 210-213, où l'ordre universel est de nouveau rangé parmi « les songes, les fantaisies, les chimères et les folies », et aussi 161-163, sur l'équivalence qui s'ensuit entre la plus grande et la plus petite des choses. Tout cela n'empêche pas Teofilo, censé être le porte-parole de Bruno dans *le Souper des cendres*, de parler d'un phénomène qui « procède de l'ordre des choses, de la correspondance qu'elles ont entre elles » (1994b : 242-243). Dans la *Cabale*, Saulino, considéré lui aussi comme représentant l'auteur, s'intéresse à la cosmologie kabbalistique, hiérarchique et hétérogène s'il en est (1994a : 56-59). Sur les tensions entre vision hiérarchique et rejet des hiérarchies, dans les domaines métaphysique et cosmologique mais aussi éthique et politique, voir Nuzzo (2007).

¹² Védrine (1999 : 103-106) souligne l'existence de nombreuses contradictions dans la pensée de Bruno, des positions opposées dans les controverses philosophiques de son époque, et les considère comme l'incarnation d'un « esprit novateur mais peu logique qui caractérise la fin de la Renaissance ». Pourtant, Védrine explique que pour Bruno cela n'a pas d'importance, puisqu'il aspire à une synthèse qui dépasserait les oppositions, où le terme même de « contradiction » n'aurait plus de sens.

¹³ Luca Salza ne dit pas autre chose lorsqu'il affirme (2007 : 121) que « Bruno sait pertinemment qu'une philosophie de l'infini ne saurait être compatible avec aucune ontologie à cause de son refus de toute mesure ». Il en conclut que ce problème nécessite « un dépassement de la philosophie ».

dans le chapitre précédent.¹⁴ On pourrait dire que cette tension a scellé l'échec de cette « école » artistique, qui n'a jamais réussi à avoir le prestige des styles plus cohérents. L'effort de systématisation est évidemment futile, ou pour le moins héroïquement désespéré, dans un monde saturé de savoirs qui s'accumulent sans que les cadres épistémologiques soient aptes à les recevoir. On a souvent reproché aux peintures maniéristes un excès de composants et un manque de structure et d'unité ; en cela, elles reflètent bien leur cadre philosophique. Lorsque nous arrivons à Bruno, les choses se compliquent encore plus, car la solution est déjà en vue, mais le choix n'est pas pour autant fait.¹⁵ Il « joue avec la tradition sans jamais rompre totalement avec elle », dit Lécu (2007 : 74). Cet état des choses est celui que figurera pour moi la peinture d'Adam Elsheimer.

Elsheimer peint la nuit

La proximité entre Bruno et Elsheimer, bien qu'abstraite, n'est pas complètement fortuite. L'on peut douter des connaissances philosophiques d'Elsheimer – que Bruno n'ait pas pu connaître le peintre, cela va sans dire – mais les deux ont partagé un environnement intellectuel commun. Michel Foucault, lorsqu'il aborde les interruptions où « le cumul indéfini des connaissances » est suspendu, les moments qui inaugurent un « temps nouveau » et un « type nouveau de rationalité » (Foucault 1969 : 11), arrive à analyser les ruptures historiques en termes de *conditions de possibilité*. Ce qui permit à Bruno de concevoir ses pensées entre 1580 et 1600, est voisin de ce que trouva Elsheimer lorsqu'il arrive à Rome au moment même où Bruno est exécuté. Parler des conditions de possibilité permet d'échapper à des notions vagues telles que « Zeitgeist » ou « climat intellectuel », sans pour autant renoncer à rendre compte de ce qui rapproche deux personnes qui partagent les mêmes temps et lieu. Bruno a certes pensé des choses qui étaient *impensables* avant lui, tout autant qu'Elsheimer – je vais le montrer par la suite – a peint d'une manière qui, du moins dans son passé immédiat,

¹⁴ En quelque sorte, l'univers infini est une radicalisation du monde saturé d'informations qui caractérise l'apogée de l'humanisme au XVI^e siècle. La différence de degré atteint toutefois, à cause de l'ambiguïté de la notion de l'infini elle-même, une coupure qualitative. Dans son *Expulsion de la bête triomphante* Bruno utilise la forme dialogique pour exprimer cette facette d'un univers infini ou même juste immense – le nombre insaisissable d'évènements qui s'y déroulent, et qui rendent impossible le savoir complet sauf si le tout est ordonné dans une harmonie d'analogies. Mercure semble croire à cette dernière condition, contrairement à Sofia (1999b ; 168-169).

¹⁵ Comme le dit Noferi (1979 : 126), « Bruno porte à l'extrême, et avec une conscience lucide, le procédé typique de la culture du XVI^e siècle : celui de conserver les codes et, en même temps, de les corroder et de les subvertir ». « Son travail... ne se situe pas 'dehors', mais 'dans' les dimensions de sa propre culture ». Tout cela est typique de la culture maniériste (151). Bruno prépare déjà la rupture baroque, car il commence la *transgression* des codes, mais il le fait dans les limites de ces codes mêmes, adoptant les instruments que le maniérisme a raffinés.

était inimaginable. Et pourtant l'un a pensé ces impossibilités et l'autre a créé ces œuvres improbables. Toute l'analyse historique se doit d'expliquer ce saut.

Quand Elsheimer peint son *Saint Paul à Malte* (ill. 15), il vient d'arriver à Rome. On est en 1600. Du point de vue iconographique, l'*historia* dépeinte est familière : le bateau de saint Paul, en route pour Rome, échoue après une série de catastrophes sur l'île de Malte. Le Nouveau Testament raconte que les autochtones ont accueilli très gentiment les rescapés, et ont allumé un grand feu « à cause de la pluie... et du froid » (*Apôtres*, 28 : 1-3). Ensuite, saint Paul fait le miracle qu'on voit dans le tableau et dont les détails ne sont pas pertinents ici.

Au premier abord, il semble qu'Elsheimer recrée la scène biblique avec une fidélité remarquable.¹⁶ Un regard plus approfondi dévoile toutefois plusieurs anomalies, dont la plus immédiatement visible est aussi celle qui m'intéresse le plus dans ce contexte de la genèse du ténébrisme : le fait que la scène se déroule dans la nuit. Ce détail, Elsheimer s'est permis de l'inventer : la justification textuelle y manque et il s'agit donc d'un choix esthétique délibéré. L'histoire biblique, si concise d'habitude, nous dit que le feu a été allumé pour protéger du froid. Pourtant, s'il s'agissait de la nuit, il ne faudrait pas de raison supplémentaire pour allumer un feu – ni à l'époque biblique ni, d'ailleurs, vers 1600. Les autres explications seraient redondantes. On peut supposer donc que, dans la Bible, Paul fait son miracle en plein jour, et c'est ce fait qui exige que les écrits expliquent pourquoi le feu, qui a rendu possible le miracle, était allumé au départ. Il n'existe pas non plus, hors de la Bible, une tradition iconographique qui dicterait un traitement nocturne de cette scène, d'ailleurs assez rare dans la peinture européenne jusque là. Les théories qui considèrent Elsheimer comme un peintre réaliste qui s'intéresse surtout à la transformation exacte de textes narratifs dans le médium pictural (Holzinger 1951, entre autres) sont déjà contestables à ce stade.¹⁷

D'autres éléments incongrus du tableau sautent aux yeux après qu'on s'est rendu compte de la contingence de l'obscurité. L'espace est divisé de manière surprenante : les

¹⁶ En effet, plusieurs historiens de l'art ont fait l'éloge d'Elsheimer comme un artiste fidèle avant tout à l'histoire qu'il veut dépeindre. L'article d'Ernst Holzinger, « Elsheimer's Realismus » (1951) en est un exemple jusqu'à son titre. Selon Holzinger, Elsheimer se fonde toujours sur l'*Historia*, sur « l'objectivité historique », même aux dépens des autres éléments artistiques. Il paraît que le peintre atteint la nouveauté de son style par l'attention portée aux détails narratifs, jusqu'aux plus petits (208-210). Même la lumière, loin d'être un jeu formel, est naturaliste (212). Cette approche d'Elsheimer a une longue ascendance, depuis Sandrart (1675 : 294 et ailleurs), qui parle de son art comme « naturel » à plusieurs reprises, et qui décrit l'artiste comme un observateur attentif de la nature. Mes propos suivants montreront pourquoi je conteste ces affirmations, et le cas similaire de Caravage « le réaliste » sera au centre du ch. 6. Wiezsaecker (1936 : 301) est un des seuls à minimiser l'« objectivité » d'Elsheimer et de parler d'ambiance, de rêve et de poésie comme étant ses atouts principaux.

¹⁷ Tout autant que les interprétations qui voient en Elsheimer le créateur d'un univers artistique harmonieux, où règnent les correspondances heureuses entre les diverses formes d'existence. Voir, entre autres, Drost (1933 : 20), Wiezsaecker (1936 : 298) et Adriani (1977 : 22-23), qui détecte chez Elsheimer l'idée que notre monde sub-lunaire serait le microcosme de l'ordre général des choses dans le macrocosme.

personnages de l'histoire, les témoins et protagonistes du miracle qui est censé être le noyau de la représentation, n'occupent qu'un quart de la hauteur totale.¹⁸ Le reste est un paysage de l'île après la tempête et de la mer elle-même, pas encore tout à fait calme. Cette division rappelle une structure récurrente, quelques décennies plus tard, chez Claude Lorrain : les personnages humains, relativement petits, au premier plan ; la moitié du reste consacrée aux éléments solides d'un port – bâtiments imposants, bateaux, jetées – et l'autre moitié à l'infinité de la mer.¹⁹ Mais la similitude avec Elsheimer n'est pas complète. La différence la plus marquée est le fait que la partie « continentale » du paysage ne montre aucune trace de l'action civilisatrice de l'homme. Au contraire, c'est la nature vierge qu'on y voit, chaotique, fragmentée, sauvage. La tempête n'est plus là, mais elle est montrée par une espèce de métonymie temporelle, à travers les *traces* de choses désormais absentes. De plus, ce qu'on voit ne sont que des *fragments* de ces choses, arrachés de leur contexte d'origine. Le double décalage – temporel et spatial – opère comme un déstabilisateur de la représentation.

Une différence de taille

Saint Paul à Malte est donc une image dont certains éléments sortent de l'ordinaire. Cela se voit même dans une reproduction du tableau, et ne tient pas à sa matérialité propre. Or, cette œuvre – comme toutes les autres peintures d'Elsheimer – a une autre caractéristique étrange, dont l'importance a souvent échappé aux interprètes du peintre. En effet, l'élément dont je voudrais parler – la *taille* de l'œuvre d'art – a été très souvent négligé par l'histoire de l'art en général, même dans certains des cas, tel celui d'Elsheimer, où son importance est cardinale.

D'abord, la taille très réduite des peintures d'Elsheimer porte atteinte à la fameuse fidélité au réel qu'on a voulu à tout prix lui attribuer.²⁰ La *mimèsis* est forcément limitée lorsqu'on change drastiquement la grandeur des objets représentés, puisqu'ainsi un de leurs

¹⁸ Le catalogue de l'exposition Elsheimer (2006 : 70) y voit une composition imparfaite reflétant l'incertitude (« Unsicherheit ») du jeune peintre. Il souligne en particulier l'absence de lien entre les personnages du premier plan et le paysage du fond. Le paysage « dramatique » est à relier, selon le même catalogue, au maniérisme du Flamand Frederick van Valckenborch.

¹⁹ Kraemer (1973) fait de la division en deux moitiés – l'une profonde, l'autre plate – un principe de composition qui se répète chez Elsheimer, et qui peut même servir d'indice pour l'attribution d'une œuvre à lui ou à un autre artiste. Malheureusement, Kraemer ne propose pas une interprétation du *sens* de cette division, à part l'opposition thématique entre les deux moitiés, qui n'est valable – lui-même l'admet – que dans une partie des tableaux du peintre. Quant à l'origine de ce principe immuable, Kraemer affirme qu'il s'agit d'une impulsion organisatrice inconsciente plutôt que du résultat d'un calcul.

²⁰ Dans ce contexte il est utile de lire les propos de Ferdinando Bologna (2006: 182) qui dit, sans mentionner Elsheimer, que Caravage «fut le premier à transporter tout cela (les natures mortes illusionnistes) de la dimension micrographique, plus précisément miniaturiste, qui constituait encore un trait typique de la peinture flamande durant la première moitié du XV^e siècle, à l'échelle de la mesure de l'homme, et donc de la 'vérité' ».

éléments caractéristiques, et pas le moindre, est altéré. Si la condition d'une ressemblance à la réalité – qu'on appelle cela mimétisme ou réalisme – est que le spectateur pourrait penser que ce qu'il voit est effectivement réel – c'est cela qu'indique le mythe célèbre de Zeuxis – alors les œuvres d'Elsheimer échoueront toujours à cet examen.²¹ Aucun oiseau ne viendra picorer ou bâtir son nid dans les arbres minuscules de *Saint-Paul*, aucun homme ne se trompera quant au caractère complètement fictif des tissus qui y sont pendus. Or, dans l'histoire de la peinture, le réalisme et le trompe-l'œil ont souvent été pensés confusément.²² Pour Elsheimer, Willi Drost affirme que le petit format éloigne ses œuvres de l'objectivité de la Renaissance, qui dépendait de l'utilisation de la grandeur nature pour créer un effet de réalité (1933 : 20). La petite taille ramène Elsheimer à la sphère du *Schein*, selon Drost, c'est-à-dire de ce qu'on voit plutôt que de ce qui *est* – une distinction qui, depuis Wölfflin, accompagne la coupure entre la Renaissance et le Baroque.

Conjointement à la question du réalisme, le format préféré d'Elsheimer a aussi des conséquences dans le domaine, parallèle, de la connaissance. Claude Lévi-Strauss a consacré une partie de son ouvrage *La pensée sauvage* (1962) à cette question, si rarement abordée, des effets épistémologiques d'une représentation de taille réduite. Selon lui, l'œuvre d'art, qui est presque toujours plus petite que nature, favorise ainsi la connaissance. De taille réduite, elle est plus facile à saisir, au sens propre comme au figuré, puisque, nous rappelle Lévi-Strauss, l'œuvre d'art est tout autant objet matériel qu'objet de connaissance. La connaissance du tout y précède celle des parties, contrairement au procédé cognitif normal. Sans m'opposer totalement aux conclusions de l'anthropologue, je voudrais souligner une autre facette de la petite taille surtout lorsqu'elle est extrême, et qui va en quelque sorte à l'encontre de l'approche de Lévi-Strauss.

J'ai déjà indiqué (ch. 1) que dans la peinture maniériste, la fameuse « horreur du vide » crée souvent une multitude débordante de détails qui finit par devenir illisible. Mais cela est, avant tout, un fait physique, optique : l'œil n'arrive pas à distinguer les détails trop proches l'un de l'autre ou même superposés, et le cerveau peine à traiter ces abondantes

²¹ Pour une lecture approfondie du mythe, voir Bann (1989 : 27-40), ouvrage où il est question, et non par hasard, de Caravage et d'Elsheimer. Bann conteste l'analyse de Bryson, et affirme que la notion de représentation exprimée par les auteurs classiques sur l'art était dialectique plus qu'essentialiste (32). Pour lui, dans l'anecdote des raisins, il est question plus que d'un simple éloge au « réalisme mimétique » de l'artiste : le thème véritable en est le rôle et le statut de l'artiste dans le système d'échanges sociaux (36) Cependant, ce qui est peut-être plus important pour le contexte de ce chapitre est que l'anecdote a été souvent considérée – à tort, peut-être – comme faisant l'éloge de la *mimèsis* la plus virtuose. Ce débat touche à la distinction entre illusionnisme et réalisme – pour laquelle voir mon ch. 6.

²² Sur la distinction entre réalisme et illusionnisme, en particulier dans le contexte des études sur Caravage, voir ch. 6.

informations. Regarder un tableau de Tintoret devient souvent, dans ces conditions, une course interminable de regards errants que seul l'élan émotionnel qu'il donne à ses œuvres arrive à atténuer en leur rendant leur unité. Puisqu'il s'agit de la matérialité de la peinture comme objet du regard, le petit tableau représentera nécessairement moins d'informations. En cela, il sera certes plus facile à saisir, comme l'indique Lévi-Strauss, mais l'effort exigé du spectateur sera plus important pour un résultat moins satisfaisant en termes de savoir obtenu. On peut y voir une modestie épistémologique de la part du peintre – même si cette modestie va de pair avec une extravagance technique.

Si l'on commence à regarder ce tableau à la lumière de la métaphysique brunienne, on y voit clairement une tension voisine. L'infini et le flou s'y mélangent avec un souci de détail et une division claire en registres visuels qui rappellent un univers bien rangé. L'obscurité s'oppose aux contours clairs ; la nature chaotique aux activités humaines pragmatiques qui s'orientent vers un renouvellement d'une façade civilisée ; la taille réduite, un fragment si éloigné de la totalité d'un système universel, présente pourtant une multitude de détails divers qui donnent l'impression d'un microcosme. Or, à ce stade, on commence à se rendre compte que la tension est plus qu'ontologique. Elle est surtout *épistémologique*.

Les deux domaines sont l'endroit et l'envers du même principe. Si le monde est déchiré entre une organisation rigoureuse et une infinitude qui conteste constamment la possibilité même d'une telle systématisation, la connaissance de ce monde dépend de la vision que l'on accepte comme vraie, et oscille selon les vicissitudes de cette instabilité ontologique. Les choses peuvent aussi être présentées à l'envers : le débat métaphysique dépend lui-même de la question de la connaissance, puisque toute description du monde témoigne en premier lieu des capacités de connaissance du concepteur de cette description – et de l'espèce humaine en général. La question épistémologique devient ainsi la plus fondamentale des deux, et cela dans la philosophie comme dans la peinture, chez Elsheimer comme chez Bruno. Nous allons maintenant faire le chemin inverse, en partant de la fragilité d'un tableau comme objet de connaissance pour arriver jusqu'aux contradictions épistémologiques qui hantent un système de pensée.

Restons donc avec *Saint Paul à Malte*, car les éléments nécessaires sont déjà tous là, devant nous : de plusieurs points de vue, ce tableau ne se livre pas très facilement à notre savoir. L'obscurité, que j'ai montrée comme choisie par l'artiste et arbitraire du point de vue narratif, opère avant tout comme un obstacle à la connaissance. Cela constitue une grande révolution artistique, passée souvent inaperçue à cause de la discrétion de l'artiste qui a semé, avec d'autres, les germes d'une crise sans précédent.

Cette affirmation, surprenante peut-être malgré le prestige artistique incontestable d'Elsheimer, dépend de la compréhension de l'art de la Renaissance comme ayant sa raison d'être dans l'acte de *montrer*. Cela est valable pour la théorie aussi bien que pour la pratique. La formulation solennelle intervient dans le *De la peinture* de Leon Battista Alberti, en 1435 déjà (Alberti 1992 ou 2004), où cet art est considéré comme une affaire de contours bien dessinés, d'histoires bien racontées et de corps clairement représentés.²³

L'application pratique de ces principes fondateurs de l'art humaniste se trouve dans les œuvres d'artistes aussi différents les uns des autres que Piero della Francesca et Michel-Ange, ce qui montre à quel point ces fondements sont flexibles et permettent à l'artiste ne voulant pas les transgresser une variété énorme de moyens artistiques. L'artiste emblématique de cet art albertien serait cependant Raphaël, représentant significativement à la fois le sommet de la Renaissance et le premier des Maniéristes. Il semble créer l'espèce la plus pure de l'art recommandé par Alberti, et qui, de plus, conserve son prestige tout au long du XVI^e siècle. Je comparerai par la suite une œuvre célèbre de Raphaël et sa « sœur », si différente pourtant, peinte par Elsheimer. Mais avant d'y arriver, regardons encore un peu *Saint Paul à Malte* et sa subversion des normes humanistes.

Les diverses stratégies picturales à l'œuvre dans ce tableau mènent à une impression générale d'*opacité*. La petite taille y participe pleinement, car si chez le Titien tardif l'opacité incitait le spectateur à continuer à suivre les petits détails innombrables, les taches de peinture, dans un effort continu de déchiffrement dont l'issue était pourtant douteuse, ici, chez Elsheimer, cet effort semble perdu d'avance. Certes, les détails curieux abondent, mais les examiner devient vite physiquement exténuant. L'obscurité opère pareillement, par un accroissement de l'effort exigé du spectateur, même si Elsheimer, à mi-chemin entre les Maniéristes vénitiens et les Ténébristes du cercle caravagesque, réserve encore quelque « compensation visuelle », bien maigre souvent, au spectateur attentif. Les parties opaques sont souvent pleines d'activité fourmillante, mais la réduction drastique de la surface transforme l'impression saturée en une multiplicité bien modeste.

La peinture d'Elsheimer comme objet de savoir s'avère donc d'une facture étrange : loin d'une description, claire et pleine d'informations, d'une *historia*, la peinture semble vouloir bloquer l'accès, se défendre du regard envahissant. Avec la remise en cause d'un

²³ Schefer le dit dans ses notes au texte d'Alberti (1992 : 115), à propos de la notion fondamentale d'*historia* : « On ne peut... exclure cette acception simple : le programme 'réaliste' d'Alberti exige que la peinture montre et raconte ». Les citations du texte d'Alberti lui-même seraient innombrables, étant donné que toute sa présentation est fondée sur ces présupposés. Un choix presque arbitraire pourrait inclure « nous attendons qu'une peinture semble en relief et qu'elle ressemble le plus possible aux corps réels » (151) et « le peintre ne doit en rien s'occuper des choses que l'on ne voit pas » (161).

modèle de représentation fondé sur la transparence du monde, sur la possibilité de rendre compte de tout et *pleinement*, on peut sentir les signes prémonitoires d'un effondrement de tout un système épistémologique, qui repose sur les mêmes principes. L'autre caractéristique « étrange » de *Saint Paul à Malte*, la division déséquilibrée d'éléments dans la surface picturale, est à lier à ce même processus.

D'abord, et au niveau le plus simple de la *mimèsis*, on pourrait interpréter la petite taille des figures humaines par rapport à la nature comme une mise en scène d'une nouvelle modestie anthropologique, à rebours de la place centrale de l'homme dans la pensée classique de la Renaissance. Or, en rester là serait reléguer la peinture à un statut d'illustration littérale de processus mentaux, ce que je voudrais éviter. La *mimèsis*, justement, dont seule l'application simple et directe pourrait nous permettre un tel discours simplificateur, est gravement remise en cause par cette crise épistémologique, que nous allons étudier philosophiquement dans les pages qui suivent. *Elsheimer agrandi*, dans le tableau, précisément ces parties dont le caractère mimétique est le plus ambigu.

Tout ce jeu de traces et de fragments, que j'ai mentionné auparavant, y trouve son sens profond : il ne s'agit plus d'une représentation directe d'une réalité quelconque, mais d'une énigme dont le déchiffrement est loin d'être garanti. Cette nature, soit infinie – comme pour la mer à gauche – soit finie dans ses dimensions mais sans structure ni ordre clair – la végétation à droite – est irreprésentable. L'est tout ce qui sort du domaine très limité de l'homme. La seule manière possible de représenter quand même ces choses impliquerait de recourir à des ruses diverses qui tiennent compte de cette impossibilité. Le monde ne nous est pas donné à connaître, du moins pas directement et pas de manière à ce qu'on puisse en créer des images parfaitement analogues. Le spectateur qui ne trouve pas de repères en regardant une peinture le sent profondément ; l'opacité du monde, loin d'être tout simplement *dite*, lui est *montrée*. Et cela, paradoxalement, dans l'impossibilité de cet acte, soi-disant innocent, de montrer. Loin de rester au niveau de simple « locution » picturale (« le monde est ainsi »), ce qui par ailleurs entraînerait des paradoxes insolubles, l'opacité s'incarne dans un acte et devient une performance.²⁴

²⁴ Voir plus loin pour un autre exemple d'une peinture d'*Elsheimer* qui fait appel à une particulière performance de regard. Sur les relations complexes entre la *mimèsis* – qui montre les choses « comme elles sont » – et la performance, qui s'intéresse à l'effet et ne nécessite pas de déchiffrement, voir Wirth (2002 : 25, 32) et, dans le même recueil, Iser (2002 : 134 ; 249-250). En particulier, Iser s'interroge sur la possibilité de la *mimèsis* dans un univers ouvert et infini, et cela dans le contexte, précisément, de l'alternative *mimèsis*/performance qu'il construit, et du processus qui voit la *mimèsis* elle-même devenir la représentation des performances. Je reviendrai sur ces distinctions, mais dans le contexte de la rhétorique, dans le chapitre 4. Après tout, la rhétorique n'est rien d'autre qu'une performance énonciative élaborée. Pour une discussion plus approfondie sur la notion de la *mimèsis* elle-même, voir ch. 6.

Le choix d'une scène nocturne ne se limite pas à *Saint Paul à Malte* ou à cette période de la carrière d'Elsheimer (1599-1600). Il préfère envelopper d'obscurité d'autres scènes telles que *Le déluge* (ill. 16) et *l'incendie de Troie* (ill. 17). Ces deux tableaux, l'un aujourd'hui à Francfort, l'autre à Munich, gardent encore l'aspect si maniériste d'une multitude immense de détails, de personnages et d'événements dépeints, mais toujours limité à la taille réduite caractéristique de l'artiste. Si le rôle de l'obscurité a été assez facilement expliqué, dans le cas de *l'incendie*, comme astuce permettant d'augmenter la visibilité et la force dramatique du feu, cette explication ne tient pas dans le cas du déluge.

En fait, on ne voit pas la source de lumière dans ce tableau, et Elsheimer ne profite pas de l'obscurité pour un quelconque effet optique brillant. Dans le même temps, il n'y a pas de justification textuelle pour la description nocturne d'un événement qui, de toute façon, dura plusieurs jours et plusieurs nuits. Une représentation diurne permettrait un rendu plus clair et varié des souffrances causées par le déluge et des épisodes humains qui ont eu lieu. Mais c'est précisément à un tel rendu qu'Elsheimer semble vouloir renoncer. Cette nature déchaînée, qui résiste à tout contrôle humain, résiste également à la volonté humaine de la connaître. Les effets de la catastrophe sont bien visibles, mais sans ordre, sans logique, et de manière non-exhaustive. Le déluge – ou l'incendie, qui, bien que de source humaine, s'étend sans que l'homme puisse l'arrêter – sort des cadres mentaux disponibles à l'homme, et lui présente sa facette opaque, confuse, impénétrable.

Après avoir montré qu'à la tension métaphysique, si vive dans la pensée de Bruno, se superpose dans la peinture une dialectique plus fondamentale encore, d'ordre épistémologique, nous pouvons retourner vers le philosophe, pour découvrir que chez lui aussi la racine de toute une série de contradictions dépend de la question de la connaissance.

Bruno et les paradoxes de la connaissance

Bruno consacre certains de ses dialogues italiens, en particulier *Les fureurs héroïques* et *De la cause, du principe et de l'Un*, au problème de la connaissance. La question qu'il s'y pose est celle de la qualité de la connaissance accessible à l'homme. Or, avant même d'en parler explicitement, surgissent les paradoxes de la connaissance selon Bruno.²⁵ N'oublions

²⁵ Là où je parle de paradoxe, de tension ou même de contradiction, Spruit se contente de « discontinuité » (1988 : 32-33). Pourtant, son utilisation, ensuite, du terme *Logica phantastica* comme dominant toute l'œuvre du penseur suggère une opposition inhérente et synchronique, plus qu'une simple rupture temporelle ou une division de la pensée de Bruno en plusieurs étapes. L'ouvrage de Spruit est, en général, un exemple des grands efforts, jusqu'à l'acrobatie conceptuelle, qui sont nécessaires pour tout interprète essayant de rendre cohérente

pas le contexte : comme le dit Tristan Dargon, la philosophie de tradition platonicienne, par sa « thèse d'une harmonie possible de l'être et du connaître » ouvrait la dimension médiatrice de l'imagination ; elle pouvait donc servir de base aux innovations des artistes, mais aussi fournir un fondement d'une confiance en soi et d'un potentiel de certitude épistémologique pour toute une époque (2007 : 89). La situation change vers la fin du XVI^e siècle.

Le mythe de Giordano Bruno en fait l'homme qui, au prix de sa vie, a libéré la connaissance humaine du fardeau immobilisant de la tradition. Il est l'homme du savoir, dont la seule passion fut de connaître mieux la vérité de ce monde. Cela n'est pas faux : Bruno en parle à souhait, et se présente comme celui qui, seul contre tous, sort l'humanité de l'obscurité de l'ignorance et la mène vers la lumière du savoir. Dans *Le souper des cendres* il déclare : « le Nolain a libéré l'esprit humain et la connaissance qui ... ne pouvait contempler qu'à grand-peine ... les étoiles dans l'immensité » (1994 : 46-47). Cependant, le système contre lequel prêche Bruno est plutôt cohérent et auto-suffisant, et en cela facile à défendre. La cosmologie que propose le Nolain lui-même, en revanche, lui tend un piège dont il ne pourra jamais sortir indemne. Effectivement, il n'arrive pas à s'en libérer, et cette tension poursuit toute son œuvre, sans jamais se résoudre.

Pour le dire le plus simplement possible : *dans un univers infini, un savoir total est toujours inachevable et impossible.*²⁶ Dans un tel monde, on peut toujours aspirer à davantage de savoir, à une augmentation constante des connaissances, mais cela sous la forme d'une tangente : toujours plus, mais jamais tout.²⁷ Bruno le dit à maintes reprises : l'homme peut, certes, accumuler le savoir et s'approcher d'une totalité, mais il ne pourra jamais y accéder.

l'épistémologie de Bruno. Notre connaissance sur le premier principe, dit-elle, atteint une limite « quasiment » inaccessible ; une pensée philosophique qui veut comprendre l'unité naturelle finit par accéder « nécessairement » à l'unité divine et « en un certain sens » à la connaître (208-211). Les termes utilisés me semblent très ambigus et flous, mais cela est inévitable si l'on ne veut pas admettre que Bruno dit une chose et son contraire, ou pour le moins joue avec la double face d'une situation paradoxale. Spruit finit quand même par reconnaître que Bruno « ne dit pas clairement si l'homme peut connaître de manière adéquate l'univers en tant que totalité » (220), et par parler d'un rapprochement « asymptotique » de l'intellect vers la source de lumière transcendante (260-261). La solution de Védrine (1999 : 106) est de bien distinguer les deux genres d'écrits bruniens, et de repérer une quête de totalité dans les textes métaphysiques et « un homme plongé dans l'ignorance » dans les ouvrages épistémologiques. Ces mêmes ouvrages, en particulier *Des fureurs héroïques*, sont considérés ensuite comme des précurseurs du Baroque, du point de vue stylistique ainsi que par leurs idées (113). Historiquement, « les contradictions de Bruno – apparentes ou réelles – se situent à la jonction de... deux univers, celui de la réflexion philosophique et celui des vagues évidences communes à toute une culture » (117). Ces dernières sont reliées ailleurs à des croyances animistes ou, plus généralement, à des « intuitions ».

²⁶ Cf. Blumenberg (1981, tome II : 416-420) pour une discussion de l'illisibilité de l'univers chez Bruno, son doute par rapport à la « *Begreiflichkeit* » (plausibilité) de l'univers et au rôle de l'homme en son sein. Soto (1997 : 80) nomme le fait que l'Absolu reste toujours insaisissable « la tragédie de la raison ».

²⁷ Comme le dit Ordine (2003 : 108), chez Bruno « ... la volonté de mesurer est confrontée à une réalité qui échappe aux mesures... les calculs doivent rendre compte d'entités incalculables... le besoin de formalisation exige de donner forme à l'informe ». Le résultat est une « quête sans fin » (187). Cette dialectique constante entre la *volonté* du savoir et son impossibilité donne lieu à un savoir d'un nouveau type, celui proposé dans *Les fureurs héroïques*, comme nous le verrons par la suite.

Aucune vérité d'une validité absolue ne peut être trouvée dans un monde qui continue toujours au-delà des limites qu'on essaye de lui fixer. On ne peut qu'y constater une « fuite éternelle de signifiant à signifié » (Noferi 1979 : 181) qui n'aboutit jamais à un « atterrissage » auprès du signifié.²⁸ L'homogénéité de l'univers brunien, elle, n'est pas à même de nous sauver. Non applicable à la structure générale de l'univers infini, qui est par définition inexistante, cette homogénéité nous permet certaines formes de savoir, mais jamais le système total, clos, d'un univers fini. Chez Ficin, d'ailleurs, à en croire Cassirer, on peut remarquer le paradoxe inverse : il ne croit pas au savoir sans révélation même si son univers et sa cosmologie pourraient le permettre (1983 : 82). Une quête infinie de savoir s'y conjugue avec une cosmologie fondée sur la finitude (92).

Les conclusions pratiques que doit en tirer l'homme avide de connaissance sont tout aussi ambiguës et instables. Une scène de *De la cause, du principe et de l'Un* le montre amplement, en présentant Teofilo et Discono oscillant entre, d'un côté, la volonté de se contenter du peu qui nous est donné à connaître, même s'il s'agit d'accidents très éloignés de la cause principale, divine, et, de l'autre, l'estime pour ceux qui essaient toutefois de connaître ce principe insaisissable et cette cause inaccessible (1996 : 104-109).

Cette tension entre une soif immense de savoir et de vérité et une cosmologie qui rend toute connaissance limitée et partielle n'est jamais résolue dans la pensée de Bruno, peut-être parce qu'il semble ne pas en être conscient.²⁹ Son ambition épistémologique désespérément perdue d'avance est peut-être ce qui a amené Hans Blumenberg à relier la pensée brunienne à la notion de *curiosité*.³⁰ Être curieux, cela veut dire vouloir savoir, sans pouvoir se promettre rien quant au résultat de cette volonté, ni même à sa plausibilité. « L'idée de l'infini est tout d'abord résignation », dit Blumenberg, mais cela n'empêche pas toute action vers un but qu'on sait d'avance impossible à atteindre (1999 : 94). Un monde fini et hiérarchique peut

²⁸ Selon Spruit, la connaissance intellectuelle chez Bruno est une connaissance discursive et médiante (1988 : 126, 256, 260-261). Védrine parle également d'une distinction platonicienne entre la connaissance discursive, impuissante face à la totalité, et la saisie totale par intuitions (1999 : 314-315). Pour Wildgaden (1998 : 9) l'importance de Bruno est justement dans la recherche d'unité entre la philosophie de la nature et la sémiotique. Sur la substitution des signifiants aux signifiés comme interprétation générale de la pensée brunienne, voir aussi le chapitre suivant. Cf. Bruno (1999b : 173) pour une description de la Sofia terrestre, de nature discursive, et par là même limitée en compréhension.

²⁹ Une grande partie de *L'expulsion* est consacrée à la valeur suprême de la vérité, qui n'est en aucun cas considérée comme un concept non-viable (Bruno 1999b : 181, 185). Pourtant, c'est une vérité close, tautologique, qui n'est comprise que par elle-même. De plus, elle est fondée sur un paradoxe, puisqu'elle n'est présente nulle part ni absente de nulle part (192-193).

³⁰ Cette notion peut être mise en relation directe avec la *volonté*, dont Spruit dit qu'elle est le moteur de la connaissance de l'objet suprême (1988 : 276).

être téléologique, et donner lieu à un bonheur de savoir (260), mais dès le XIV^e siècle on commence à reconnaître l'infinité du savoir (401).³¹

Il faudra attendre pourtant plus de deux siècles pour que Bruno, le premier, tire les conclusions inévitables de cette croyance, conjuguée à l'infinité de l'univers lui-même – et encore, le Nolain continue à parler de l'univers comme d'un objet possible de connaissance.³² Car l'infinité du cosmos a ce double effet, dit Cassirer: elle menace, dans une « antinomie dialectique », de réduire le moi à néant, mais constitue en même temps « la source de sa constante élévation » (1983 : 241). Nous verrons plus tard comment le processus se poursuit, d'abord par un renoncement total au savoir cosmologique (Montaigne), et ensuite, ou même parallèlement, par un nouveau type de savoir scientifique, qui, bien qu'ambitieux et totalisant, devient tautologique et sans contenu véritable.³³ Il est possible d'anticiper la présentation de ce savoir qui sera celui de la révolution scientifique, car ses racines se trouvent déjà dans la cosmologie de Bruno : un monde homogène, où tout se ressemble et ne permet aucune distinction, aucun jugement de valeur, bref, rend caduque tout savoir authentique et pertinent.³⁴

Dans un monde « rhisomique », le savoir, comme on le concevait jusque là, n'a plus de sens, c'est-à-dire de direction, mais aussi de signification.³⁵ L'homme renonce non

³¹ Sur l'univers hiérarchique – ou scalaire – et son déclin inéluctable, cf. Cassirer (1983 : 141-142). La portée épistémologique d'une cosmologie « émanatiste » – les analogies et les sympathies dont parle Foucault (voir mon introduction) – y est abordée également (190). Cf. Careri (1995 : 27) sur le rôle de la « conformité émotionnelle » qui remplace, dans la dévotion moderne, la « participation intellectuelle dans la vérité de l'être suprême », dans le contexte des théories de l'émanation. Cela nous ramène aussi à la question du savoir discursif ou intuitif (voir ch. 1). Pour Careri, ce n'est pas la vision hiérarchique du monde qui disparaît au XVI^e et au XVII^e siècle, mais le genre de communication entre les différents niveaux de la hiérarchie. Il montre aussi comment le Bernin combine la mode « expérientiel » de la dévotion moderne et le système cosmique néo-platonicien (46), même si l'on peut affirmer que dans le ténébrisme de Caravage ce système même est remis en cause.

³² Même avant l'avènement de l'infinité cosmique, l'infinité de Dieu a déjà posé un problème épistémologique insoluble et a été l'objet, depuis des siècles, d'acrobaties philosophiques interminables. Comme l'explique Alain de Libera eu égard à la relation analogique entre Dieu et la création, donc entre l'infini et le fini, telle que l'a conçue saint Thomas d'Aquin, « l'attribution analogique reste toujours l'expression d'une proportionnalité *sans mesure* instaurée entre deux proportions dont l'une est connue et l'autre inconnue » (c'est moi qui souligne). Ainsi, « la doctrine thomastique de l'analogie jette les bases conceptuelles d'une théologie négative, de soi incommensurable à l'ontologie » (2004 : 409). Chez Bruno, cette incommensurabilité dépasse les limites de la théologie, car le monde crée lui-même devient incommensurable à la connaissance humaine.

³³ Comme le dit Védrine, « ce chantre d'un infini si riche en toutes ses manifestations le réduit finalement à une sorte d'unité close où tout est donné » (1999 : 321). Il n'y a pas de progrès ni de changement, et tout est réduit à des règles mécaniques qui, en fin de compte, n'expliquent rien de plus que leur propre existence abstraite. Sur la portée épistémologique de la révolution galiléenne voir ch. 6.

³⁴ Comme l'indique Blumenberg, il y a un passage de « la stabilité eidétique de l'«être» caché, immuable et métaphysique », aux « constates abstraites auxquelles les Temps modernes seront voués : grandeurs... de la masse, du mouvement d'inertie, de la vitesse de la lumière, de la gravitation, de la force, de l'énergie » (1999 : 679).

³⁵ Noferi, qui mentionne Deleuze dans son interprétation de Bruno, voit dans la pensée de ce dernier une subversion de « la hiérarchie du signifié uni, privilégié, pour affirmer la pluralité des sens » (1979 : 73), et dit qu'il cherche une vérité « décentrée, délocalisée ... diffuse, voilée ... et compliquée... en dehors de la construction

seulement à « la totalité de sa part de monde » (427), mais aussi à un savoir ontologique réel sur ce qui sort du cadre de cette part. Blumenberg a beau dire que Bruno « crut en la capacité de l'homme à acquérir la connaissance du monde » (439), il recule immédiatement et mentionne un « désir de savoir » – ce qui n'est pas du tout la même chose, et dans ce cas n'aboutit pas non plus au même résultat. Le nouveau concept du savoir indique désormais que la quête épistémologique est la recherche de nouvelles informations inconnues auparavant – et non pas, par exemple, d'échos de savoirs perdus – et cette quête n'a pas de limites, il est toujours possible que des nouvelles informations nous attendent quelque part.

En attendant la révolution scientifique, la conjugaison d'une curiosité immense, d'une infinité de savoirs disponibles et d'une fidélité à la notion humaniste de savoir qualitatif, mène à une accumulation de savoirs *sans système*. Dans cette période de « seuil » que représente Bruno pour Blumenberg, le savoir se fait par digressions, soulignant ainsi l'infinité des choses qui attendent leur découverte, au lieu de parler des fondements d'un système (457). L'époque moderne débute, accompagnée d'un « pressentiment qu'émerge un champ obscur de possibles, un excédent de *terra incognita* par-delà le connu ; c'est tout cela qui oriente les angles d'attaque de la curiosité et des besoins » (635). Par définition, aller plus loin serait impensable dans un monde infini. La seule solution possible, à part la mathématisation du savoir qui sera finalement adoptée, serait un savoir d'un *type* nouveau, un savoir qu'on pourrait appeler non-rationnel dans sa procédure, et qui avance par « sauts » inexplicables et non pas par un progrès graduel de découvertes.³⁶ Le dialogue épistémologique à proprement parler de Bruno – *Les fureurs héroïques* – est fondé précisément sur cette idée, même si le paradoxe du savoir dans un univers infini n'en est résolu que partiellement.³⁷

Le savoir proposé comme idéal dans *Les fureurs héroïques* s'oppose dès le début au savoir discursif, le seul auquel, d'habitude, notre intellect est apte (Bruno 1999a : 138). Ce savoir est lié à l'amour, qui montre les choses autrement invisibles (88), au cœur qui « *soprasape* » (« sait au-delà du savoir », selon la traduction française, 168), et à la beauté qui s'étend, comme un objet de désir, jusqu'à l'horizon épistémologique de celui qui empruntera

hiérarchique du *logos* occidental » (153). La référence au rhizome est en effet deuleuzienne (Deleuze et Guattari 1980)

³⁶ C'est ainsi que Blumenberg (1981 : 429) voit le concept brunien du savoir.

³⁷ Une autre approche (voir, par exemple, Spruit 1988 : 39 ff.) consiste à considérer les « ombres des idées » comme la base de l'épistémologie brunienne. Je parlerai de ce concept, qui découle des écrits de Bruno sur l'art de la mémoire, dans le chapitre suivant. J'y montrerai aussi pourquoi l'importance des « ombres des idées », bien que non négligeable, est moins directe qu'on pourrait l'imaginer pour une interprétation qui voit en l'obscurité la figuration d'une certaine théorie brunienne du savoir.

ce chemin (142). Horizon et but, mais jamais la fin du chemin, car celui-ci est connu comme n'en ayant pas une. Cela, d'ailleurs, rend la connaissance douloureuse (274).³⁸

Les attaques répétitives de Bruno contre les « pédants » de son époque sont autant de dévalorisations du type inverse de savoir, détaillé, factuel, systématique mais qui n'aboutit jamais à de grandes généralisations.³⁹ L'opposition est également temporelle : la vérité des héros n'est pas atteinte par une voie scientifique, discursive, et n'est donc pas assujettie aux mesures du mouvement et du temps. La divine vérité se montre soudainement.⁴⁰ Les enquêtes et les recherches sont inutiles (450). Comme nous le verrons lors du chapitre suivant, le savoir qui est récusé est surtout un système sémiotique.⁴¹

La notion qui résume le mieux ce nouveau savoir promulgué par Bruno est *l'asinità* (littéralement, l'ânerie), un concept malheureusement fort ambigu. Le débat est vif surtout au sujet des parts relatives de sincérité et d'ironie dans l'utilisation que fait Bruno de ce mot. Nicola Badaloni, dans son introduction et ses notes à la *Cabale du cheval pégaséen*, le « traité de l'asinité » de Bruno, souligne l'ironie et considère l'éloge du non-savoir, auquel sont consacrées de nombreuses pages, comme « sarcastique » et par là même comme renforçant la position opposée (Bruno 1994a : XXIX).⁴² Pour Badaloni, Bruno, confronté à la crise du Christianisme, cherche la solution dans une activité humaine enrichissante qui consiste à observer et comprendre la nature par la science et la magie. Or, Bruno lui-même se défend explicitement d'une telle interprétation (25), et il me semble peu probable qu'il soit ironique même à cet endroit, ce qui se solderait par une mise en abyme destructrice de sa pensée dont rien ne pourrait plus être pris au sérieux. De toute façon, l'ambiguïté bien intentionnelle est inévitable dans un système qui, précisément, fait l'éloge du savoir rationnel et du non-savoir

³⁸ Sur la « course » infinie vers le savoir, cf. Bruno (1999a : 164-167). Tansillo y explique comment l'âme pourchassant le savoir conclut chaque étape par la découverte d'un objet de connaissance encore plus grand que celui qu'elle vient d'achever. L'infini ne peut pas être compris, mais il est convenable et naturel qu'il soit infiniment poursuivi.

³⁹ Des attaques de ce genre se trouvent, entre autres, dans *Les fureurs* (1999a : 377-381) et dans *De la cause* (1996 : 224). Il semble que l'objet de mépris soit tout autant les scolastiques médiévaux que les humanistes.

⁴⁰ Comme le dit Védrine, on doit espérer « un moment, une fulguration ... mais jamais l'art de relier dans une vision cohérente des principes déductibles » (1999 : 317). Les liens entre la conceptualisation du temps et le savoir, et en particulier la figuration de ces liens dans les écrits de Montaigne et les peintures de Caravage, sera le sujet du ch. 5.

⁴¹ A un moment des *fureurs*, Bruno aborde un savoir féminin, lié à la capacité féminine de « deviner et prophétiser », un savoir quasi-magique, à l'opposé de celui, explicite et systématique, des savants (masculins) (468-492).

⁴² L'importance de l'ignorance et de la folie pour le savoir est abordée notamment lors du premier dialogue (1994a : 70-73), où Saulino dit : « notre savoir, c'est ignorer » (« *il saper nostro è ignorare* »). Ensuite, le même ajoute : « ... il ne saurait y avoir au monde de meilleure contemplation que celle qui nie toute science, toute appréhension et tout jugement sur le vrai ; de sorte que la connaissance suprême est d'estimer une fois pour toutes que l'on ne peut rien savoir et que l'on sait rien » (84). C'est ainsi qu'on se reconnaît comme âne. Saulino se rend compte par la suite que notre ignorance est telle que nous ne pouvons même pas savoir *si* nous pouvons savoir quoi que ce soit, ou pas (133-135).

par l'asinité en même temps, puisqu'il est déchiré entre une volonté de connaissance et une *Weltanschauung* qui la rend intenable.⁴³

Bruno écrivain

Même en dehors du contenu de la pensée de Bruno, on peut repérer jusque dans son écriture et dans le genre littéraire qu'il réinvente – le dialogue philosophique – des traces de sa vision épistémologique. Luca Salza (2007 : 3-7) nous rappelle « l'importance des choix stylistiques et formels dans la prose philosophique et scientifique de Bruno » (et de Galilée), sa langue dont la forme ne diffère en rien du contenu, et les efforts qu'il déploie dans le « lieu » qui est la littérature. Et en effet, les paradoxes épistémologiques caractéristiques de la pensée de Bruno y sont tout aussi présents. D'un côté, les débuts des dialogues donnent une impression arbitraire et floue : les pièces commencent souvent, pour ainsi dire, au milieu d'une conversation, d'une intrigue, comme si l'écrivain coupait par hasard un échantillon du dialogue infini qui se déroule entre les hommes sur cette terre.⁴⁴ Ce discours général hypothétique est suffisamment homogène pour que cette coupure donne toujours un résultat cohérent, pour que l'auteur puisse toujours en extraire un morceau et montrer à travers le fragment ce qu'il voulait prouver. Ordine parle des œuvres de Bruno comme manifestement imparfaites, non concluantes (2003 : 42-43), et donne l'exemple du *Chandelier* comme « une 'scène' privée de centre, une 'pièce' dépourvue de point fixe et de fil directeur unique » (93-94).⁴⁵

⁴³ Badaloni lui-même exprime par la suite des positions plus nuancées au sujet de la valeur de l'ignorance même pour le savoir (Bruno 1994a : XXXII, XLIII-XLIV, LV). Pour une présentation complète de l'asinité chez Bruno, surtout de son côté positif souvent négligé, voir Ordine (1987). L'asinité positive est, selon lui, le royaume de la complexité et de l'ouverture, de la fluidité du réel, de la mutation éternelle du tout (167). A mon sens, cependant, Ordine se range trop vite du côté d'un optimisme épistémologique qui ignore la tragédie de la connaissance, résultat de toutes les contradictions dont souffre le chemin vers le savoir. Il reconnaît cependant que « la vérité, pour Bruno, coïncide avec la recherche même de la vérité » – celle-ci n'est donc pas tout à fait accessible, et le savoir reste inépuisable (86-87).

⁴⁴ Ainsi, notamment, commence le *Souper des Cendres* : « -- Parlavan ben latino ? – Sì – Galant'uomini ? – Sì » sans qu'on sache de qui parlent Smitho et Teofilo. Quant à *De l'infini*, les personnages semblent contester des positions déjà exprimées auparavant : « -- Come è possibile che l'universo sia infinito ? – Come è possibile che l'universo sia finito ? » sont les premières paroles prononcées dans ce dialogue. Certes, tous les dialogues sont précédés par des « épîtres » en guise de prologue, par des poèmes dédicatoires et des résumés des arguments à venir, mais ceux-ci ne font pas partie de la structure dialogique et n'atténuent pas le sentiment d'une émergence abrupte que donnent les débuts de dialogue sans introduction narrative.

⁴⁵ Une référence insolite, et récente, à la narratologie très particulière de Bruno se trouvent dans l'opéra contemporaine de Heiner Goebbels *Paysage avec parents éloignés* (un enregistrement d'une représentation de 2004 a été publié en 2007 par ECM records). Cette œuvre, où quelques textes de Bruno côtoient des extraits de Gertrude Stein, Henri Michaux, T.S. Eliot, Léonard de Vinci et Nicolas Poussin, tourne à mon avis précisément sur la question de savoir comment raconter une histoire – par images, par textes et par sons.

De même, les scènes s'arrêtent parfois aussi soudainement qu'elles commencent : la description du cheval pégaséen n'est pas menée à son terme, une connaissance complète de celui-ci n'étant pas possible, et le courant discursif est coupé plus ou moins arbitrairement (Bruno 1994a : 86-87).⁴⁶ Une autre méthode narrative qui sème le chaos est la narration des événements, par exemple dans *Le Souper des cendres*, par au moins un protagoniste interposé, souvent plus. Il en résulte un jeu de citations fonctionnant comme des mises en abyme.⁴⁷ Cependant, Bruno fait un usage brillant d'un moyen littéraire, la liste, qui semble une tentative, désespérée parfois, d'obtenir un ordre dans ce chaos et d'épuiser au moins un domaine, une question, avec complétude et totalité.⁴⁸ Voilà, de nouveau, Bruno qui veut tout savoir mais qui sait que cela est impossible.⁴⁹ Son écriture, volontiers obscure, se prête d'ailleurs facilement par cette métaphore à la comparaison avec la peinture ténébriste.⁵⁰

Lorsqu'on aborde la question de l'obscurité dans la peinture comme étant la manifestation d'une position qui reconnaît le caractère inachevable, voire la futilité, de tout projet visant à connaître le monde, il faut bien insister sur un fait : ce courant *de pensée*, tout en étant « figurable » dans la matière picturale de l'obscurité, ne propose pas pour autant une valorisation de celle-ci. La peinture s'est trouvée dans un environnement où il était possible de concevoir une image noire dans laquelle peu de choses étaient visibles ; ces mêmes conditions de possibilité permettaient à Bruno de penser un univers infini et donné à notre connaissance de manière fort limitée. Or, Bruno lui-même n'a pas fait l'éloge de l'obscurité, bien au contraire.⁵¹ Dans des passages innombrables, il parle de lui-même comme d'une source de lumière salutaire pour son époque, noyée qu'elle est dans une obscurité profonde. Certes, une revalorisation de l'obscur n'était pas impensable à l'époque, surtout dans les courants catholiques de la Contre-Réforme – les Jésuites de la première heure d'abord, les

⁴⁶ L'on remarquera qu'une coupure manifestement arbitraire du même genre, mais dans l'espace, se trouve souvent dans les marges des compositions de Caravage (voir ch. 4).

⁴⁷ Voir le chapitre suivant pour une analyse plus complète de ce dispositif.

⁴⁸ Parlant (brièvement) de cette question de style, Blumenberg (1981 : 422-424) traite Bruno de « maniériste » ; il voit chez lui le goût maniériste du paradoxe, justement, et affirme que la théorie copernicienne, source de paradoxe, permettait une « scandalisation » des systèmes reçus. Badaloni, dans son introduction à Bruno (1994a : XLVI), trouve aussi dans son écriture un certain maniérisme, par l'association des « éléments fantastiques aux références réelles ».

⁴⁹ Pour Ordine (2003 : 99), Bruno l'auteur est ainsi comparable à l'Homme en général, car il ne lui est pas donné « de reconstituer la réalité dans sa totalité ».

⁵⁰ Une métaphore similaire permet de relier les madrigaux chromatiques *a note nere* du XVI^e siècle et l'utilisation fréquente de telles « notes noires » pour mettre en musique des mots « nocturnes » (obscurité, nuit, aveugle...). Plutôt que la musique audible, c'est l'aspect visuel des partitions qui devenait noir, et cette apparence a été associée au contenu des paroles chantées. Voir Grout et Palisca (1996 : 200-201) et mon ch. 7 pour une discussion plus ample des correspondances entre la musique, les paroles et les images.

⁵¹ Et cela malgré « l'infinité indifférente et ténébreuse » qu'il découvre (Forget 2007 : 33).

mystiques espagnols ensuite (et de manière plus explicite encore).⁵² Mais tant qu'il s'agit de décrire les conditions de possibilité communes à Bruno et à Elsheimer, la réponse est à chercher loin du domaine de la symbolique de la lumière.⁵³

Le royaume obscur de Minerve

L'obscurité comme « objet théorique » en relation avec la problématique du savoir, ou plutôt du non-savoir ; l'opacité épistémologique figurée en obscurité picturale :⁵⁴ ces liens abstraits prennent corps dans une des œuvres les moins connues d'Elsheimer, une série de trois peintures conjuguant le traitement thématique de la question du savoir et un style pictural qui en dit tout autant. Les trois *Royaumes* (ill. 18-20), et tout particulièrement *Le Royaume de Minerve*, sont des œuvres-clefs pour la compréhension du lien entre voir et savoir, entre un type particulier de vision et une épistémologie proche du scepticisme.

Dans une salle obscure, faiblement éclairée en certains de ses recoins, nous voyons une activité frénétique. Un homme lit un livre ; un autre, qui se penche au-dessus, converse avec lui. A côté d'eux, quelqu'un, sans doute un mathématicien, utilise un compas sur une surface qui nous reste invisible ; à leur gauche, à la même table, un géographe regarde un globe terrestre. Un peintre travaille, debout, au milieu de la salle, accompagné d'un jeune homme, probablement un apprenti ; un homme semble pendu au plafond en position étrange, sans doute le modèle de la peinture qui est en train d'être peinte ; à ses côtés deux autres hommes, aux visages classiques, qui semblent ne rien faire de spécial – on dirait qu'ils réfléchissent, se plongent dans la contemplation. La scène est dominée par la déesse Minerve, à gauche, dans une position qui rappelle la fameuse gravure de Dürer, *Melancholia I* : la tête penchée vers le côté, la joue soutenue par la main, l'expression fatiguée et pensive, le pied sur une sphère.

Telle est, brièvement, la scène dépeinte dans le tableau *Le royaume de Minerve*, peint par Elsheimer à Rome en 1607-1608. Cette description n'est guère complète, et il se peut

⁵² Voir Rzepinska (1986) et mon introduction.

⁵³ Selon Blumenberg, « L'obscurité...et l'hétérogénéité élémentaire que la cosmologie traditionnelle attribuait aux étoiles, restent pour le XVI^e siècle les formes fondamentales de la limite théorique qui a déterminé l'essence et la problématique de la curiosité » (1999 : 419). Bruno va au-delà de ces deux limitations, mais en trouve d'autres. Cf. Noferi (1979 : 97-116) pour une discussion des significations de la nuit, de l'obscurité et de la lumière chez Bruno. L'auteur y voit une anticipation de la relation dialectique, séparation/compénétration, qui unira les deux éléments, et sur laquelle se fondera le Baroque. L'obscurité est comprise ici avant tout comme une potentialité, un vide qui donne lieu à toute figuration. Cf. aussi Spruit (1988 : 44, 321) et Sabbatino (1993 : 11).

⁵⁴ Noferi (1979 : 77) en parle sans mentionner la peinture à proprement parler. Elle souligne le caractère non figurable du chaos, qui est de fait incommunicable car antérieur à tout processus de communication et de signification.

qu'un tel exercice était perdu d'avance : dans le tableau se trouvent encore de nombreux détails, mais il est difficile de tout saisir.⁵⁵ Deux raisons principales, là aussi, limitent gravement la capacité de « tout voir » dans cette peinture : la taille de l'œuvre, petite même en comparaison avec les autres tableaux minuscules de l'artiste – il s'agit ici d'un tableau de 146 sur 87 millimètres – et le fait qu'elle soit inondée d'une obscurité épaisse. Il semble que ce tableau n'ait pas toujours été aussi ténébreux, mais comme l'œuvre, conservée aujourd'hui au musée Fitzwilliam, Cambridge, n'est actuellement qu'un rectangle noir d'où surgissent quelques détails ici et là, nous pouvons supposer que son état original était déjà assez obscur.⁵⁶ *Le royaume de Vénus*, présenté à côté, a subi des dégâts similaires, mais il est tout de même beaucoup moins sombre : il lui manque totalement la qualité ombrageuse de son pendant.

Les deux *royaumes* ont été, en fait, trois, mais celui de Junon est aujourd'hui perdu, connu seulement par la copie en gravure faite par Hollar. L'idée des trois royaumes, assez rare dans la peinture occidentale, n'a pourtant pas été inventée par Elsheimer. Il s'agit d'une division de l'univers, de la réalité, en trois parties, trois champs d'activité humaine, trois « formes de vie » (Klessmann 2006 : 160) chacune dominée par une déesse.

Le royaume de Junon est celui de la *Vita Activa*, de la vie publique et politique et de l'activité économique. Dans le tableau éponyme on pouvait voir, justement, une douzaine de personnages occupés à de telles activités, dans un bâtiment public classique ou renaissant. Le royaume de Vénus est, bien entendu, le royaume de l'amour, de la nature et des plaisirs sensuels. La scène se déroule dans un jardin ou bosquet, où la déesse, nue, regarde derrière elle, vers le spectateur, entourée de personnages mythologiques de l'univers arcadien-pastoral qui semblent occupés exclusivement par leurs divertissements et amusements. Les deux royaumes, chez Elsheimer, sont illuminés par la lumière brillante du soleil, en plein air.

On pourrait difficilement imaginer une ambiance plus différente de cette limpidité que celle du *Royaume de Minerve*. Ici règne l'obscurité. On ne peut dire s'il fait jour ou nuit – la réputation d'Elsheimer comme maître de *Nachtszenen* n'est pas véritablement pertinente, car

⁵⁵ En fait, pour les détails iconographiques il vaut mieux regarder les copies en gravures créées par Hollar en 1646, où les sens sont inversés mais où les détails sont de loin plus visibles.

⁵⁶ Cf. Andrews (1977 : 152). L'obscurcissement graduel des peintures n'est pas un phénomène anodin si l'on s'intéresse à l'effet épistémologique des œuvres et à leur statut historique. Voir la discussion de ce processus dans le *Narcisse* de Caravage par Bal (1999 : 243). Dans ce cas, affirme Bal, « le temps n'a fait que souligner l'effet produisant du sens (*the meaning-producing effect*) ». C'est précisément ce qui est arrivé au *Royaume de Minerve* : l'obscurité y était déjà, elle est donc intentionnelle si l'on s'intéresse à cette question, mais son effet épistémologique, le désarroi qu'elle inspire chez le spectateur s'est « aggravée ». Un processus parallèle est irrémédiablement toujours à l'œuvre à cause de la distance historique et de la perte des repères contextuels : le déchiffrement des artefacts du passé demande toujours plus d'effort du fait même de leur « historicité ».

le lieu d'activité est une salle close, dans laquelle n'arrive, de toute façon, aucune lumière naturelle. Quelle est l'essence, donc, du royaume de Minerve ? Si Junon domine la vie active, pratique, et Vénus la nature et les sens, le royaume de Minerve est le royaume de la connaissance, de *l'épistémè*. Minerve est bien sûr – entre autres fonctions – la déesse de la sagesse, mais il semble que son royaume, selon Elsheimer, ne s'y limite pas. Les figures que l'artiste rassemble dans la salle, elle-même métaphore du royaume terrestre de Minerve, cherchent à connaître l'univers, mais pas seulement par le biais de la *raison*. Le peintre, par exemple, exerce une autre sorte d'activité liée à la connaissance. Si le royaume de Minerve avait été celui de la sagesse ou de la raison, il aurait été plausible de trouver le peintre à côté de la déesse de la beauté, car il produit un univers sensuel, lié à la nature et à l'amour, et cela même selon les hérauts les plus convaincus de la révolution renaissante qui voulait faire de la peinture un art libéral. Même dans une culture qui parlait de l'importance de la raison dans le travail du peintre, il est peu probable qu'on eût voulu soumettre l'artiste à la domination totale et exclusive du *mens*. Il n'est pas anodin, donc, qu'Elsheimer rassemble dans le même espace hommes de science (un terme anachronique que j'utilise pour le mathématicien et le géographe), penseurs, artistes et écrivains. Tous peuvent être nommés collectivement des « agents épistémologiques ».

L'image des artistes et des penseurs comme ceux qui exposent le monde à notre vision, ceux qui apportent la lumière aux coins obscurs de l'univers, était déjà ancienne en 1600, appartenant au champ sémantique apollinien. Ce tableau y fait sans doute écho : nous y voyons les travailleurs de la connaissance, littéralement, comme des petites zones illuminées entourées du grand noir. Or, à vrai dire, leur activité n'a jamais semblé aussi futile. Tout ce qu'ils font se perd dans un dense brouillard d'obscurité, dans une ambiance close et étouffante, l'extrême inverse de l'univers ouvert, léger et clair des deux autres royaumes.⁵⁷

Le monde de la connaissance, l'univers épistémologique, serait donc un domaine ténébreux d'une activité quasiment désespérée : il est étrange de prétendre découvrir le monde à partir d'une salle hermétiquement fermée et obscure, telle la caverne de Platon. Le monde s'avère ainsi opaque, imperméable à la connaissance humaine. Il est possible, peut-être, d'y obtenir de petites étincelles de lumière, mais pas une révélation totale des secrets de la réalité. Tous les chemins qui cherchent à mener l'homme vers la connaissance sont représentés ici par des personnages qui font un effort physique, concret, afin de *voir* quelque chose, et tous –

⁵⁷ Andrews (1977 : 35) affirme que *Le royaume de Minerve* est l'œuvre la plus « confined and airless » d'Elsheimer. Cf. aussi son article sur *Judith et Holopherne* (1973), où Andrews parle de l'ambiance « claustrophobe » et close de toutes les scènes d'intérieur du peintre, sans fenêtre qui suggérerait un regard vers un monde « de l'au-delà » et sans espace pour permettre le mouvement des personnages.

l'art, la science, la philosophie, le mot écrit lui-même – sont finalement sans issue, sans espoir. La prétention humaine de savoir, de connaître le monde, n'est qu'un mirage, qu'une illusion.

Afin d'éviter une réduction de l'œuvre artistique à un programme théorique ou schéma iconographique illustré, il convient ici de souligner également son côté auto-réflexif et performatif. L'expérience qu'a le spectateur de cette peinture, même s'il ne « déchiffre » pas le « message » concernant l'inaccessibilité du savoir, concrétise la même idée et lui donne ainsi une figurabilité. Le spectateur doit « travailler » en face de ce morceau peint de réalité, essayer d'y trouver son chemin, d'y repérer des informations, ranger l'œuvre, par la domination organisatrice du regard, dans des schémas de l'*épistémè* ; mais il va découvrir que cette tentative est condamnée à l'échec. D'importantes parties de l'objet, du tableau, resteront toujours opaques à son regard, demeureront non-informatives, non-connaissables. L'œuvre devient non seulement une description mimétique d'un univers hermétique au savoir, mais aussi une partie de cet univers, un objet qui est lui-même opaque et impossible à connaître.

Le régime de *chiaroscuro* dans la peinture d'Elsheimer est donc fondé sur une pensée épistémologique, sur une notion spécifique de la possibilité – ou plutôt l'impossibilité – de la connaissance du monde par l'homme. Le système épistémologique produit et conditionne le principe esthétique, qui est la préférence de l'obscur et du brumeux, considérés désormais comme des éléments adéquats à être représentés artistiquement.

Les scènes obscures d'Elsheimer mettent en doute la capacité du peintre, ou de n'importe quel autre être humain, de dévoiler le monde par le regard et de le rendre lisible.⁵⁸ Si les peintres du *Quattrocento* ont représenté un univers organisé, où la peinture nous enseigne sur la réalité, et où les tableaux sont traduisibles en des listes de détails ayant des équivalents picturaux précis, Elsheimer nous donne à voir un monde tout autre. En fait, il ne nous présente pas « un monde » ; c'est l'impossibilité de toute représentation qui est, paradoxalement, représentée ici, la futilité essentielle de la peinture qui veut atteindre le fond des choses. Le Baroque est considéré souvent comme l'époque des masques, des déguisements, des impostures et des occultations. La peinture, également, n'y est qu'un jeu où on expose le fait qu'on ne puisse pas exposer. Il s'agit donc inévitablement de *cache*.

Il est instructif de comparer ce tableau d'Elsheimer à une œuvre bien plus connue et très différente, mais qui a, au fond, un thème similaire. Il s'agit de *L'Ecole d'Athènes* de

⁵⁸ Ce n'est donc certainement pas un hasard si, dans un article qui veut « défendre l'idée que la recherche de signification – le processus habituellement appelé 'interprétation' – est virtuellement illimité », et où il conteste les suppositions épistémologiques optimistes de l'iconographie panofskienne, Bann (2003 : 128-142) analyse une œuvre dérivée d'Elsheimer.

Raphaël (ill. 21).⁵⁹ La fresque du Vatican se veut également un reflet de l'univers du savoir de son temps, un inventaire exhaustif des agents épistémologiques de la culture humaine. Evidemment, les différences entre les deux peintures sont énormes, et montrent clairement le changement historique qui a eu lieu pendant le siècle qui s'est écoulé entre Raphaël et Elsheimer. Là où le prince des peintres renaissants représente des personnages réels, connus, qui, par la voie du savoir, ont accédé à la gloire, Elsheimer peint des anonymes d'une modestie bien visible ; à l'espace public, ostentatoire et immense, classique et ordonné, se substitue cette chambre étouffante et intime que j'ai décrite ci-dessus.

Or, ce qui frappe le plus, ce sont les différences de texture et d'éclairage. Raphaël raconte l'histoire de la civilisation occidentale en nous montrant les protagonistes de cette épopée triomphale. Ils occupent des places bien précises dans un espace clairement dessiné, où tous les détails sont parfaitement visibles. La limpidité philosophique et discursive trouve son écho dans ces contours d'une visibilité impeccable. Tout cela est, pour ainsi dire, déconstruit par Elsheimer. Il s'agit désormais d'une « histoire » sans queue ni tête, sans ordre ni hiérarchie, sans vrais protagonistes, et d'une opacité qui témoigne d'une idée critique des prétentions humaines dans le domaine du savoir.

Le Royaume de Minerve représente une période tardive dans la courte carrière d'Elsheimer, et pourtant sa texture picturale ressemble davantage à ce que j'ai décrit auparavant comme maniériste qu'au style caravagesque, déjà très présent à Rome à ce moment-là.⁶⁰ Le tableau est chargé de petits détails dont l'accumulation crée, en partie, l'impression suffocante et saturée que donne cette œuvre.⁶¹ Mais plusieurs éléments trahissent un changement subtil qui positionne l'artiste à un stade intermédiaire entre l'obscurité pleine et le noir vide que j'ai défini au chapitre précédent. Il s'agit tout d'abord, et à nouveau, de la petite taille de l'œuvre, qui limite nécessairement l'abondance de détails, et subvertit la plénitude par le caractère anodin qu'elle revêt. Ensuite, notons les proportions et les postures très classiques des personnages qui invitent au calme plutôt qu'à la fièvre tumultueuse si typique de nombreuses peintures de Tintoret, de Bassano et de leurs contemporains et s'éloignent assez clairement du maniérisme. La tentative d'atteindre une totalité, une

⁵⁹ Thomas Puttfarcken (1998 : 163-164, 180) nous rappelle que Raphaël a très longtemps été le modèle parfait d'un ordre pictural harmonique et d'une clarté maximale. Ainsi, par exemple, l'ont vu Henri Fuseli au début du XIX^e siècle et Heinrich Wölfflin un siècle plus tard.

⁶⁰ Pour les liens présumés entre Elsheimer et le cercle de Caravage, voir Drost (1933 : 10), qui parle d'un échange artistique intense, et Holzinger (1951 : 212) qui croit, en revanche, que ces liens ne sont pas si importants. Les deux essayent d'éloigner Elsheimer de tout soupçon de maniérisme.

⁶¹ Cette caractéristique, selon Wiezsaecker (1936 : 65), est due à l'héritage vénitien, et serait impensable sans la connaissance qu'avait Elsheimer des œuvres de Tintoret (même si Wiezsaecker croit qu'en général l'influence de Titien et de Giorgione sur Elsheimer est plus importante).

représentation complète de tous les domaines du savoir humain, dit ici la modestie qui doit accompagner tout effort de connaissance, et nous présente cet effort comme héroïque – au sens presque tragique du terme – non seulement à cause de la quantité immense d'informations à traiter, mais aussi parce que l'appareil qui sert à ce déchiffrement, le cerveau humain, y est si inadapté. L'espace clos, enfin, sans référence au monde extérieur, rappelle déjà l'obscurité ténébriste, où la scène représentée se déroule de manière autonome, dans un solipsisme sans environnement et par conséquent sans connexion avec le reste du monde et sans position claire dans l'univers.

Si les maniéristes travaillent encore dans les limites de la Renaissance, tout en élargissant ces limites le plus possible, Elsheimer se trouve au bord de l'abîme, de l'écroulement dont le résultat sera des nouvelles règles du jeu. Le rétrécissement des œuvres est comme l'incarnation inopinée de cet écroulement à venir – ou plutôt une dernière tentative de l'empêcher.

Il Contento

Autour de cette période des *Royaumes*, Elsheimer peint un de ses grands chef-d'œuvres, un tableau époustouflant de complexité, dont l'analyse va clore ce chapitre. Il s'agit d'une peinture de 1607, aujourd'hui à Edimbourg, connue sous le nom de *Il Contento*, donné par Sandrart (ill. 22). L'histoire dépeinte dans ce tableau n'est pas des plus connues : il s'agit apparemment d'une nouvelle de l'écrivain Mateo Aleman, *Vida y hechos del picaro Guzman de Alfarache* (« La vie et les faits du picaro Guzman de Alfarache ») publiée en espagnol en 1599, et en traduction italienne en 1606, un an avant la date présumée de l'œuvre d'Elsheimer. Il s'agit en fait d'une scène où Mercure, envoyé par Jupiter, descend sur terre pour ravir le dieu (chez Elsheimer : la déesse) du Contentement et l'amener au ciel, cela, afin de punir les humains qui n'ont pas été assez reconnaissants pour tout le bien qui leur fut donné par le biais de ce dieu – plaisirs, jeux, insouciance.

La particularité formelle du tableau – bien visible de prime abord – est la division entre, d'un côté, la moitié gauche et la partie droite inférieure, et de l'autre, le quart supérieur droit. L'opposition entre les deux registres est d'abord narrative – l'un montre le ravissement, l'autre, avec une certaine nostalgie déjà, les activités humaines qui sont encore sous la protection du Contentement. Cependant, chacune des parties est peinte de manière très différente de l'autre. La différence la plus frappante est dans le traitement de la lumière : le ravissement est une scène ténébriste véritable, où des portions entières de la surface sont

couvertes d'un noir absolu, tandis qu'à l'extérieur nous est montrée une scène diurne pleine de lumière.

A ce stade de l'analyse certains éléments étonnants commencent à apparaître. La scène « ténébriste » l'est, certes, à plusieurs titres : non seulement parce qu'elle est ténébreuse, mais aussi de par les zones d'éclairage intense (les visages du centre-gauche) et la figure à contre-jour complet, ne représentant pas plus qu'une silhouette, entre elles. La source de lumière, elle, n'est pas vraiment connue, et pour cela aussi l'on est amené à penser à Caravage. Cependant, on croirait que l'existence d'une vue sur ce qui semble être l'extérieur, à travers ce qui a l'air d'une niche ou d'une fenêtre, va à l'encontre des préceptes ténébristes typiques : ici nous est proposé un contexte, un point de repère extérieur, un monde au-delà de la suffocation close si caractéristique des intérieurs ténébristes. Si je peux risquer un anachronisme, ce quart de tableau, à droit en haut, nous fournit un contre-champ, ce qui manque si nettement, on le verra plus loin, dans les tableaux d'un Caravage.

Les conséquences épistémologiques de tout cela seraient d'une importance incontestable : de nouveau, on se trouve ici dans un monde rassurant, où les choses correspondent entre elles et où l'on peut référer le savoir qu'on a d'une chose à une autre afin d'enrichir ce savoir ou le vérifier. Puisque cette peinture abonde en détails tous entassés sur une petite surface, le spectateur se verrait de nouveau dans le régime pictural maniériste, avec une saturation d'informations qui n'est pas pour autant – pas encore – un renoncement au savoir, une reconnaissance de son inaccessibilité. Car cela doit être clair : une scène en huis clos reste inexplicable, un défi pour la connaissance humaine, particule abstraite flottante sans *monde* qui pourrait la tenir; mais lorsque cette scène se trouve face à une autre ou devant un arrière-fond qui lui sert de légende de par son existence même, qui la met dans un système où elle aura sa position, alors la possibilité d'un savoir tenable est sauvée.

Le conditionnel que j'ai utilisé pour décrire les conséquences possibles de cette vue « extérieure » pour le sens du tableau n'est pas un effet de style : en fait, je crois qu'il est du moins probable que l'existence même d'un « hors-champ » dans le tableau ne soit qu'un mirage. Keith Andrews a senti déjà l'étrangeté de ce quart du tableau, et parle d'une « dichotomie » et d'un « manque d'intégration » entre l'arrière-fond et le premier plan (Andrews 1971 : 13). On croirait, dit Andrews, voir l'extérieur par une fenêtre. Quant à moi, je dirais qu'on ne voit pas du tout l'extérieur dans *Il Contento*. Ce que l'on voit dans la partie droite du tableau est une *représentation*, peut-être une fresque ou une tapisserie créant la mise en abyme d'un « tableau dans le tableau », si chère, plus tard, aux peintres hollandais du XVII^e siècle. Plusieurs éléments rendent cette hypothèse pour le moins plausible. D'abord,

cette différence de facture, si visible, entre les deux parties – ce qu’a déjà remarqué Andrews : à « l’extérieur » tout est flou, le rendu est brumeux, les couleurs douces ; au premier plan, les contours sont clairs, les couleurs vives, tout est d’une urgence et d’une force qui investissent jusqu’aux plus petits détails.

Tout cela pourrait s’expliquer par les différences optiques dues à la distance entre les plans et par les ambiances contrastées des deux scènes. La première explication pose précisément la question du registre médian : si les deux épisodes sont si distants l’un de l’autre, qu’est-ce qui se trouve entre eux ? On voit à peine d’espace libre entre la « fenêtre » et les joueurs au-dehors, et pourtant la différence de tailles (des personnages, par exemple) est si frappante que la scène de l’arrière-fond semble se dérouler très loin. Quant à l’explication par les ambiances, elle n’est pas contradictoire avec la mienne, mais elle se situe à un autre niveau. Evidemment, les deux parties du tableau sont des *représentations* ; qu’est-ce qui a conduit l’artiste, donc, à peindre les deux de manière si différente que le spectateur se voit obligé de se poser cette question : s’agit-il de deux scènes qui coïncident, ou de deux niveaux différents de représentation ?

Mais toutes ces considérations sont moins décisives que ce que nous montre la lumière. Je crois que l’argument définitif pour nous faire accepter l’idée d’une représentation dans la représentation est le suivant : sous aucune condition, une ouverture si grande vers un extérieur si illuminé ne laisserait le premier plan dans l’obscurité presque totale dans laquelle il se trouve. Bien entendu, l’artiste n’est pas obligé de suivre les effets physiques du monde réel, mais s’il crée des choses qui sortent tellement de ce que l’on considère d’ordinaire comme notre monde physique, cela ne peut être fortuit. Dans ce cas, il est clair que les deux parties constituent deux sortes de représentation, et que l’écart entre elles ne permet pas de les percevoir comme appartenant à un espace commun, serait-il divisé en deux par un mur. Dans un contexte mimétique, la meilleure explication serait celle d’un tableau dans le tableau. Elle n’est pas la seule, mais retenons-la puisque les conséquences théoriques sont dans tous les cas les mêmes.

Qu’en est-il, donc, des conséquences, en l’occurrence avant tout épistémologiques, de cette nouvelle lecture de l’image ? Si la fenêtre n’en est pas une, l’espace représenté, malgré l’ouverture apparente, est bien *clos*. Au lieu de se trouver confrontée à une seconde scène dans le même registre de représentation, où, de plus, le sens du mouvement serait inversé, renforçant un équilibre hypothétique entre les deux parties, la scène de ravissement ne se trouve confrontée qu’à une scène imaginaire – plus imaginaire encore qu’elle-même. A la place d’une ouverture vers le monde, le spectateur n’a qu’une fiction pour se situer – en

l'occurrence, fiction presque monochrome, floue et plutôt opaque. C'est une illusion fragile qui peut disparaître à tout moment, ou devenir invisible et inaccessible – comme il est arrivé, d'ailleurs, aux deux autres images dans l'image, clairement des tapisseries celles-là, qu'on peine à remarquer à gauche et à l'extrême gauche du tableau, inondées qu'elles sont d'une obscurité épaisse.

C'est à ce moment que le contenu narratif de l'image revient dans la discussion, car il n'est pas sans importance pour cette invention formelle. A travers la « fenêtre », ou, mieux, dans cette image dans l'image à droite, on voit – selon ce que nous disent les interprétations iconographiques – les gens qui profitent des cadeaux de *Contento*, qui jouent avec insouciance et naïveté sans même savoir qu'au même moment leur idole leur est volée. Mais c'est justement de cela qu'il s'agit, si on se place à un niveau supérieur de représentation. Par rapport aux personnages du premier plan, au niveau diégétique, toute la scène derrière eux est une *représentation* ; et c'est en tant que représentation que cette image est, par conséquent, doublement naïve. Non seulement l'épisode représenté montre des gens inconscients qui vivent dans une illusion ; le fait même qu'ils soient représentés ajoute à la futilité de l'image. L'acte de peindre devient une des choses que les hommes faisaient dans leur état d'avant le ravissement de leur *Contento*. Ce n'est rien de plus que diversion, divertissement ; peut-être que la représentation – artistique – est précisément la plus grande distraction que l'homme a inventée pour faire face à sa réalité. La visibilité est illusoire, elle implique toujours une opacité. Elle relève toujours d'un plaisir gratuit sans fond, d'un hédonisme injustifié, qui est puni au premier plan de ce tableau.

Cela nous ramène à ce plan, où le spectateur découvre que la dialectique de l'image envahit non seulement la relation entre les deux registres du tableau, mais aussi les techniques picturales de l'épisode principal. L'illumination, que j'ai déjà mentionnée, en est un exemple : l'artificialité de l'image est soulignée, et la figure à contre-jour nous rappelle que la connaissance visuelle se fonde souvent sur une pure négation. Ici cette négation consiste dans les contours vides de tout contenu où l'on reconnaît la figure d'un homme par le seul fait qu'il nous empêche de voir d'autres personnages. Jupiter, lui, est montré flottant en l'air en un geste improbable juste au-dessus des têtes des gens apeurés – et faisant écho aux mouvements de certains d'eux – au point où l'on se demande s'il s'agit d'une présence « réelle » ou d'une vision, encore un niveau de représentation qui s'ajouterait à la stratification complexe de la composition.

Il Contento est donc de surcroît une œuvre auto-réflexive, une méditation amère sur la vanité de la représentation.⁶² En cela, c'est aussi un tableau sur la connaissance : non seulement la reproduction de la réalité y apparaît comme douteuse, mais le savoir, qui est à la base de toute représentation, la connaissance par la vision qui rend possible la *mimèsis*, sont ici également mis en cause. Le spectateur du tableau ne peut pas savoir si ce qu'il voit derrière le premier plan est une image dans l'image ou bien une représentation « directe », au même titre que la scène principale ; et s'il s'agit d'un tableau, il ne peut pas savoir où se déroulent les événements principaux et ce qui se passe hors de ce huis-clos extrêmement chargé. Il ne peut pas savoir à quoi ressemble le personnage à contre-jour et ce que représentent les tapisseries. Les informations visuelles qu'il a sont partielles ou contradictoires, et le processus de vision devient une oscillation constante entre hypothèses fragiles, provisoires, douteuses. Toute vision est un leurre, semble nous apprendre *Il Contento*, et toute connaissance un objet potentiel de réfutation. Nous voilà devant le premier acte du grand drame de la dévalorisation du savoir.

⁶² De manière similaire à *La légende de la vraie Croix*, que Bann décrit comme « une allégorie du processus artistique » (1989 : 240).