



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 3

Ombres sur l'art de la mémoire

(Adam Elsheimer et Giordano Bruno II)

Giordano Bruno serait-il donc l'ennemi juré de tout savoir, un sceptique acharné ? La tension entre sa grande volonté de connaissance et son approche métaphysique « infinitiste » semble insoluble. Et pourtant, le rejet du savoir par Bruno est tout sauf total. Après tout, son grand projet – une série de dialogues présentant *sa* conception de l'univers – n'est rien d'autre qu'un exposé de savoir, de théories, de faits et d'explications. Afin de sortir du paradoxe, il faudra développer une hypothèse déjà évoquée au chapitre précédent : ce n'est pas *le* Savoir, en tant que tel, que Bruno récuse. Faire cela l'obligerait, pour être cohérent, à se taire. Ce que Bruno refuse, ce qu'il hait, est le savoir que j'ai appelé *le savoir sémiotique* ou *discursif*.¹ Il méprise les manières dont se servent les « savants », les pédants, pour accéder à la vérité : figures verbales, étymologies, similitudes et autres équivalences réductrices.² La divinité ne peut pas être conceptualisée. Les principes épistémologiques que Foucault déclara fondateurs du savoir à la Renaissance, les *similitudine*, sont ainsi récusés par Bruno dans leur version simpliste, bien qu'il continue à utiliser, à sa manière, des analogies figuratives.³

Un épisode fondamental dans ce contexte est l'éloge du quatrième aveugle par l'alter ego de Bruno dans *Les fureurs héroïques*.⁴ Une forme de cécité y gagne une image positive.

¹ Voir Védrine (1999 : 317), pour qui Bruno recherche « un moment, une fulguration, la découverte en coupe d'une vérité profonde, mais jamais l'art de relier dans une vision cohérente des principes déductibles ».

² Voir la scène où Polihimnio, le pédant de *De la cause, du principe et de l'Un*, clairement méprisé par Bruno, parle de l'importance des langues et des autres systèmes sémiotiques pour la connaissance du monde. Il est évident que Bruno trouve ces méthodes pour accéder au savoir futiles et sans valeur quelconque (Bruno 1996 : 159-161).

³ Pour Foucault, voir mon introduction. Selon Noferi (1979 : 70-71, 164), la méthode de Bruno consiste à substituer la science des « significati », des images-signes et des figurations, à la science des choses. Sa mnémonique est un « art de penser en symboles ». Soit, mais comment fonctionnent ces figurations et ces symboles ? Certainement pas comme une adéquation simple des choses avec les représentations, mais d'une manière complexe et toujours quelque peu insatisfaisante. Noferi elle-même dit que les images de Bruno sont des simulacres qui rompent l'unité compacte, informe et infinie du Même pour introduire la différence, la limite, la séparation, l'intervalle (72) – en un mot, le doute et l'ignorance. Noferi cite Deleuze et son idée selon laquelle la puissance des simulacres serait ce qui définit la modernité. Ce lien mettrait Bruno dans le camp qui doute de la validité de la *mimèsis*, puisque pour Deleuze le simulacre est justement ce qu'on ne peut pas définir par rapport à un modèle, comme une copie qui lui ressemblerait.

⁴ Le texte se trouve dans le 4^{ème} dialogue de la 2^{ème} partie (Bruno : 1999a : 454). Il présente, en prose et en petits poèmes, neuf aveugles ; une typologie des cécités. La valeur de la vision est ainsi nuancée – c'est son origine et ses conséquences qui décident si elle est un handicap ou un accès privilégié aux choses. Voir mon ch. 7 pour d'autres exemples – littéraires ceux-là – du *topos* de l'aveugle qui voit mieux que les voyants, et sur les nouvelles variations de ce t ancien modèle vers 1600.

Cet aveugle, par ses contacts avec une réalité supérieure, a perdu la sensibilité aux détails « mineurs ». Il ne passe plus par ceux-ci, ni par la méthode analogique, pour accéder aux niveaux supérieurs de la réalité. Il est « l’emblème par excellence du vrai prophète », et donc de ce que voudrait être Bruno lui-même.⁵ Le savoir ne nous est pas strictement inaccessible ; mais il faudra définir plus précisément les chemins qui y conduisent.

Le rejet, par Bruno, du système simple et univoque des similitudes – c’est-à-dire, de l’équivalence complète entre, d’un côté, les choses que nous connaissons et, de l’autre, la réalité supérieure, la « vraie » réalité – pose deux problèmes, l’un philosophique, l’autre poétique. D’abord, bien qu’il nie l’utilité épistémologique d’une coïncidence entre les différents niveaux de réalité, Bruno, nous l’avons vu, reste fidèle à certains aspects cosmologiques qui émanent encore d’un univers de liens, d’influences mutuelles. Cette dialectique, semblable à celle que j’ai identifiée entre l’infinité de l’univers et sa structure quelque peu rigide, se laisse partiellement résoudre par un concept qui, tout en nous assurant des liens entre les différents niveaux de la réalité, nuance la totalité et la transparence de ces liens. Ce concept, les ombres des idées, sera analysé ultérieurement.

L’aporie poétique est tout aussi pertinente. Elle est analogue en certains points à ce qu’identifie Paul de Man dans le texte proustien d’*A la recherche du temps perdu*.⁶ D’un côté, dans les énoncés explicites de ses « porte-paroles » imaginaires, Bruno dénonce la force trompeuse des figures et des similitudes verbales prétendant à la totalité ; de l’autre, par l’aspect littéraire de son texte même, il n’a de cesse d’utiliser ces outils. Les aveugles des *Fureurs* sont à cet égard exemplaires : des personnages entiers inventés comme métaphores complexes, des aveugles dans lesquels s’inscrit leur cécité, et qui ne sont donc qu’un habit de fiction couvrant une pure abstraction. Les aveugles ressemblent – en tant que synecdoque – à leur trait principal ; pis encore, le *texte* sur les aveugles leur ressemble et devient donc l’équivalent de leur cécité. En se lançant dans un projet littéraire, Bruno semble destiné à montrer, contre son gré, que la vérité est en effet accessible par voie de similitudes et d’analogies, que les mots valent quelque chose en tant que moyens de *mimésis*. Autrement, point de valeur possible du texte.

Cette aporie, criante dans le cas de Bruno, est pourtant inhérente à toute entreprise littéraire ou philosophique. Le texte ne montre, dans ce sens, que son échec inévitable. Ici

⁵ Notes de l’édition italienne, (Bruno 2000 : 1448). Sur le *topos* de l’aveugle qui a un accès privilégié à la vérité, voir aussi mon ch. 7.

⁶ De Man (1979 : 13-19, 57-78) remarque que le texte de Proust ne fait pas ce qu’il appelle de ses vœux (“does not practice what it preaches”) : tandis qu’il semble affirmer la supériorité de la métaphore sur la métonymie, il le fait en utilisant des structures métonymiques.

encore, l'analogie (toujours elle...) avec la peinture ténébriste est évidente : là aussi, le médium se trahit lui-même. Nous le verrons au fil des analyses : chez Elsheimer, et plus encore chez Caravage, la peinture montre par-dessus tout ce qu'elle n'arrive pas, et n'arrivera jamais, à montrer. La peinture, comme l'écriture, passe toujours par une mise en cause de sa propre raison d'être.

Bruno prône donc un savoir autre, un savoir qui transcende la sémiotique – tout est un signe parfait d'une autre chose – ou l'aspect discursif – la parole comme révélation de la réalité – pour bâtir une épistémologie alternative. A ce savoir si méprisé Bruno propose de substituer un autre, légitime à ses yeux. Le modèle conceptuel – et, là encore, la *métaphore* – de ce savoir, sera trouvé dans une autre série d'écrits, pas encore abordés ici : ceux qui présentent l'art de la mémoire de Bruno.

Etat des lieux

De prime abord, il peut paraître étonnant de chercher un mode alternatif de savoir dans le cadre de l'art de la mémoire. Ce système classique, hérité de l'antiquité, n'est qu'une série de moyens visant à une meilleure organisation du savoir ; il est fondé précisément sur les principes épistémologiques que Giordano Bruno rejette violemment. Afin d'étayer cette affirmation, rappelons ce qu'est l'art de la mémoire dans sa version « classique ».

C'est en Grèce, puis à Rome, que se développe cette méthode quasi-magique, mais tout à fait pratique et logique, pour l'organisation et la conservation des informations dans l'esprit. Son but est de tenir ces informations en état de disponibilité permanente. Le principe de cet appareil mnémonique est plutôt simple : on crée un « lieu » imaginaire, une maison par exemple, dans lequel sont définis divers lieux plus spécifiques. Chacun de ces derniers sert de site pour une information, une particule de savoir, « traduite » en une image visuelle. Ainsi, chaque image « a lieu » (au sens propre et au figuré ; j'y reviendrai) dans un endroit, lui-même faisant partie d'une série d'endroits visités et vus par l'esprit dans la maison imaginaire. Lieux, images visuelles... : on commence à sentir l'importance que pourrait avoir ce système pour toute étude des liens entre l'art visuel et le savoir. Selon la formule de Carruthers (2000 : 95), la production d'images de mémoire est « une véritable peinture mentale ». Je reviendrai sur cette idée en détail par la suite.⁷

⁷ On ne peut guère, aujourd'hui, parler de « lieux » dans le contexte mnémonique sans mentionner les « lieux de mémoire », le célèbre concept – ainsi que projet historiographique – de Pierre Nora (1997). En effet, bien que situé très loin des arts classiques de la mémoire, dans le temps et de par leur fonctionnalité tout à fait différente,

Restons-en pour l'instant aux présupposés épistémologiques de cette méthode classique, car celle-ci, d'apparence si technique et « innocente », repose tout de même sur deux piliers très contestables, et ne les remet aucunement en question. Le premier de ces deux principes veut que les informations verbales, les unités de savoir, soient traduisibles en images visuelles sans restes ni redondances.⁸ Le second suppose que, afin de « fonctionner », d'*avoir lieu*, les images doivent avoir leur lieu, spécifique et spécifié, un *locus* bien déterminé.⁹ Comme le dit Mary Carruthers, l'image de mémoire est « un espace rectangulaire vide... découpé en compartiments distincts, où est successivement 'peinte' une information codée » (2002 : 337).¹⁰ En effet, ces deux préjugés ont longuement hanté l'art occidental, et surtout son incarnation « parfaite », son apothéose, à la Renaissance italienne, avec son idée, un rien simpliste, de la *mimèsis* et de la plausibilité de l'imitation comme principe esthétique fondamental. Ainsi, les présupposés de l'art de la mémoire peuvent éclairer ce qu'est l'art de la Renaissance en général, en suggérant une interprétation de celui-ci comme, précisément, art de mémoire, une méthode transparente de représentation d'informations et, par là même, de leur conservation.

L'art de la mémoire, dans sa version traditionnelle, est donc lié aux contingences de l'art dit « classique » – cela, en un sens, touche au centre névralgique de mes propos en général. Mais, pour que cela soit vrai, l'autre partie de l'équation, les techniques de la mémoire, ne doit pas être négligée. Lorsque Giordano Bruno monte sur la scène de l'Histoire,

les lieux de mémoire de Nora offrent un point de vue intéressante sur les liens entre mémoire et espace (à la fois concret et imaginaire), entre passé et présent, et entre histoire et mémoire. En particulier, on peut considérer comme pertinent à l'art mnémonique l'observation que « les lieux de mémoire ne sont pas *ce* dont on se souvient, mais *là* où la mémoire travaille » (tome 1 : 17-18 ; c'est Nora qui souligne). Ceci est aussi la base de la distinction entre les lieux où l'on place les images de mémoire et les images mnémoniques elles-mêmes, leur contenu. Tout aussi utile est l'affirmation que les lieux de mémoire sont des lieux dans trois sens, où sur trois niveaux : matériel, symbolique et fonctionnel (37), ce que l'on peut aussi appliquer aux images des arts de la mémoire.

⁸ Le même principe, mais à l'envers, est à la base de l'*ekphrasis*, comme le signale Stephen Bann (1989 :28) : « *Ekphrasis* as a genre of writing is dependent first of all on the risky presumption that the visual work of art can be translated into the terms of verbal discourse *without remainder* » (Bann souligne).

⁹ Carruthers (2002) montre à quel point il faut nuancer les idées simplistes sur l'art de la mémoire pratiqué au Moyen âge, et surtout dans quelle mesure leur aspect représentatif est fonctionnel plutôt que mimétique (39). Cependant, l'idée d'une représentation *univoque* reste intacte tout au long de cette époque (« ... son présupposé de base [de la théorie médiévale de la signification] est qu'il est possible de juger et d'interpréter les signes de manière significative », 44), et une certaine forme de ressemblance est postulée tout de même comme la base de toute représentation mnémonique : « la vérité des mots... tend à l'identité sans l'atteindre jamais » (43). Quant aux lieux, ils sont compris comme réels et par-là même comme univoques, identifiables et descriptibles : « les *imagines* devaient d'une certaine manière occuper un espace physique » (46), « chaque parcelle de savoir retenu occupait un lieu particulier de mémoire » (49). L'idée même de « parcelles de savoir » est significative dans ce contexte. Ailleurs, Carruthers parle même de la nature spatiale et « somatique » des images mnésiques (100-101).

¹⁰ L'importance des images en particulier est expliquée par la croyance fondamentale selon laquelle « toutes les données fournies à l'esprit, pour être retenues par la mémoire, doivent être converties sous une forme visuelle et lisible » (Carruthers, op. cit. : 349). Sur l'importance des images pour Bruno, voir plus loin, dans la dernière section de ce chapitre.

lorsque – on l’a vu – une crise épistémologique aiguë traverse l’Europe, les deux principes de l’art de la mémoire paraissent rien moins que scandaleux, du point de vue épistémologique cette fois. La mémoire est, après tout, l’appareil principal dont l’Homme dispose pour organiser, accumuler et traiter le savoir. Dans une époque où la saturation des informations rend problématique toutes ces tâches, les outils mnémoniques existants doivent être revus. C’est dans ce sens que l’art de la mémoire de Bruno est une révolution épistémologique, appuyée également par ses positions plus générales sur la plausibilité du savoir, présentées ci-dessus.

Le caractère novateur de l’art mnémonique de Bruno a été d’abord signalé, lui aussi, par Frances Yates dans son *Art of Memory* de 1966 (1992). Cet ouvrage retrace, certes, l’histoire de cet art dès ses débuts, mais il culmine en une discussion approfondie de sa version brunienne. Yates montre, précisément, comment s’est développé l’art de la mémoire suivant les présupposés que je viens de nommer, et comment, subtilement, Bruno entreprend de les contester. Et si la tâche de la philosophie est d’inventer des concepts, Bruno en imagine un : *les ombres des idées*.¹¹

Les idées et leurs ombres

Le bouleversement est inédit : là où l’art de la mémoire « classique » a rêvé d’images claires et exhaustives, traduisant avec précision les choses, les idées, tout ce que l’on voudrait retenir dans l’esprit, Bruno voit des ombres. Le contraste est saisissant avec le Platon de la caverne, où c’est la lumière externe qui signale le savoir et les ombres portées ne sont qu’une supercherie effrayante. Chez Bruno, la dimension essentielle de l’univers n’est pas visuelle, et sa figuration ne peut pas prétendre à une simplicité où tous les éléments trouveraient leur place. Tout au plus pourrait-on espérer voir et connaître les ombres des idées.¹² Les ombres, en effet, sont très éloignées de la « supra-essence » qui fait l’unité de l’univers. Toute une série d’entités (hiérarchique, malgré la cosmologie homogène de Bruno – voilà encore un de ses paradoxes) mène de la vérité absolue à ces ombres qui, elles, nous sont disponibles : de la supra-essence aux essences, de celles-ci aux choses elles-mêmes, puis aux traces, aux images,

¹¹ Spruit (1988 : 39) y voit la base et le principe formel de toute connaissance humaine selon Bruno.

¹² Cassirer (1983) dit que dans cet ouvrage Bruno affirme que « les idées ne pouvaient être offertes à la connaissance humaine que sous forme imagée », ce qui pourrait avoir l’air de contredire la notion d’une essence non visuelle des idées, mais Cassirer ajoute aussitôt : « Forme plutôt fantomatique, assurément, comparée à la substance éternelle des idées, qui n’en est pas moins la seule, pourtant, à la mesure de *notre* pensée et de *notre* esprit ». C’est Cassirer qui souligne. Selon Spruit (1988 : 59) les ombres des idées sont les intermédiaires entre l’âme et la vérité, à laquelle l’âme n’a pas d’accès direct.

aux simulacres. Les ombres apparaissent au dernier niveau (Bruno 1988 : 62). Yates montre, d'ailleurs, que pour Bruno les images intérieures que l'on a des choses sont plus proches de la réalité, moins opaques à la lumière, que les choses elles-mêmes dans le monde extérieur (1992 : 225). La fameuse « réalité » visuelle qu'on croirait percevoir est donc opaque, loin de l'essence véritable de la réalité. Cela est à rebours de tout ce qu'avait essayé de faire l'art de la Renaissance pendant les deux ou trois siècles précédents – et, plus encore, va à l'encontre des fondements de l'art millénaire de la mémoire. Dans le système de Bruno, les unités basiques de cet art deviennent magiques (« magicised », dit Yates), sont « compliquées » ou bien deviennent « des mystères inscrutables » (Yates 1992 : 242). Baroque (peu) avant la lettre, Bruno considère les images comme chargées d'affects, mais doute de leur valeur de représentation. Les images montrent, mais ne dépeignent pas.

Pour Bruno, donc, l'esprit utilise les images, mais celles-ci ne sont plus traduisibles en unités verbales, ni nécessairement dérivées de nos perceptions visuelles du monde extérieur. Le premier principe de l'art de la mémoire, mentionné ci-dessus, s'effondre ainsi, entraînant dans sa chute le second. La localisation simple, non ambiguë, des images dans des lieux bien déterminés n'est plus défendable.

L'ouvrage portant sur les ombres des idées, simplement nommé *De umbris idearum* (1988), est publié, en latin, en 1582, peu avant la série des six dialogues italiens. Le flou épistémologique que suggère le contenu est renforcé par plusieurs détails et éléments formels dès le début de l'ouvrage. Celui-ci commence au milieu de l'intrigue, cela va sans dire (voir mon chapitre précédent), et tout d'abord, une mise en abyme vertigineuse, le pire cauchemar de toute aspiration à la clarté et à la systématisation, y est introduite : dans l'ouvrage *De umbris idearum* il est question d'un certain livre nommé, bien évidemment, *De umbris idearum*. Ce livre, nous dit-on, est « caché dans les ténèbres » – là, précisément, où on ne le voit pas – et Hermès demande s'il faut le publier (34).

Le noyau épistémologique de l'ouvrage ne tarde pas à apparaître, le voilà (56) : nous, les humains, ne pouvons pas habiter la vérité elle-même ; nous devons nous satisfaire de *l'ombre* du bien et du vrai. Le statut ontique de cette « ombre » est, lui aussi, ambigu : s'agit-il d'une métaphore, comme on serait tenté de le croire ? Rien n'est moins sûr.¹³ Bruno mélange constamment les discussions physico-mathématiques, qui font penser à l'ombre telle qu'elle existe comme phénomène concret, et les questions métaphysiques, voire épistémologiques. Cette ambiguïté est, à vrai dire, de rigueur puisque ce qui nous est présenté

¹³ Pour Noferi (1979 : 87), les ombres des idées sont « à mi-chemin entre le sensible et l'intellectuel ».

ici sont précisément nos limitations, notre aveuglement. Bruno réussit à échapper à ce piège qui menaçait d'innombrables épistémologies sceptiques, celui qui consiste en l'absurdité d'une affirmation sûre et déterminée de notre incapacité à savoir quoi que ce soit.

Ce qui est certain, c'est que ces ombres ne sont pas les ténèbres, haïes par Bruno : elles sont, en effet, ou bien une trace des ténèbres dans la lumière, ou bien une trace de la lumière dans les ténèbres, ou bien un mélange des deux, ou alors aucun des deux (on peut remarquer que Bruno ne pratique pas la simplicité et la clarté, et que sa logique est plutôt idiosyncrasique). L'ombre est une trace de lumière, elle participe à la lumière, mais elle n'est pas pleine lumière. A l'horizon des ténèbres et de la lumière, nous ne pouvons rien comprendre – si ce n'est l'ombre (60). Cette distinction est décisive pour mon rapprochement de ces idées et de la peinture dite, justement, « ténébriste » ; nous verrons par la suite que l'ombre a une valeur épistémologique bien différente de celle de l'obscurité, et que la confusion des deux est à l'origine de nombreux contre-sens dans la compréhension de la peinture ténébriste. La pertinence des *ombres d'idées* pour mes propos sera donc amoindrie, mais non pas – je vais essayer de le montrer – complètement supprimée. Mais suivons un peu plus, pour l'instant, l'argument philosophico-mnémonique de Bruno.

Les ombres nous conduisent à l'intelligence, bien que celle-ci reste, par là même, « ombrageuse », embrumée. Elles nous conduisent aussi, dit Bruno, à la mémoire (76). A l'intérieur de nous-mêmes, nous, les humains, n'avons que les ombres des idées ; les idées sont hors de nous et au-dessus de nous (120). Mais ces ombres dans notre intellect, pour autant qu'elles sont inférieures aux idées, sont quand même meilleures, en tant qu'outil de connaissance, que les images émanant des sujets physiques (122).

Pour mieux comprendre ce que sont les ombres des idées, et pour se rendre compte de la modernité de ce concept, on pourrait signaler ses points communs avec un autre épisode de l'histoire de la philosophie, plus récent celui-ci : le *Tractatus Logico-Philosophicus* de Ludwig Wittgenstein, mais aussi les ouvrages plus tardifs du philosophe autrichien. Comme nous le rappelle Allen Thiher (1984 : 9), en théorisant la langue comme représentation, Wittgenstein propose dans le *Tractatus* la dernière tentative sérieuse, plutôt aristotélicienne, de considérer la langue comme le miroir du monde – en cela, Wittgenstein suit la métaphysique classique, qu'il récuse violemment par ailleurs. La langue *devrait* donc être transparente – des propositions constituées de noms sont censées refléter des faits constitués d'objets – mais « une opacité empirique » s'y introduit néanmoins. Le *Tractatus* est en cela une réincarnation remaniée des *De Umbris Idearum* : les deux théories suggèrent un univers où un système parfaitement stable et logique de représentation quasi-visuelle s'avère en fait

hautement imparfait et opaque. Dans les deux cas, la représentation qu'on se fait de la réalité est partielle – mais elle est la seule à laquelle on pourrait prétendre.¹⁴

Dans ses écrits postérieurs, Wittgenstein renonce à l'idée même d'un système clos et parfait de représentation, et encourage ses lecteurs à se concentrer sur la surface des choses. C'est là que le langage fonctionne, de toute façon. Mais la surface comporte une extension infinie et donc une grande complexité (Thiher 1984 : 23). La langue ne peut jamais être saisie dans sa totalité, elle est complexe et constamment changeante. L'idée de la langue comme miroir, comme représentation, disparaît ainsi des écrits de Wittgenstein. Aucun discours ne peut représenter ni même connaître « la structure de la réalité » (27), puisque la réalité est un processus interminable d'articulation. Les « ombres des idées » à la Wittgenstein débouchent donc sur une conception presque tautologique de la langue comme n'ayant aucun « contenu » – ne transmettant aucun savoir « au sens ordinaire du mot » (Thiher 1984 : 29). Désormais, la langue n'est qu'un ensemble mouvant de règles, un mode d'emploi. Je montrerai plus tard (ch. 6) comment, avec Galilée, la philosophie naturelle est arrivée à une idée similaire du monde. Dans les deux cas, le concept même de « savoir » devient problématique. Entre Bruno et Galilée, et entre « les deux Wittgenstein », le même processus est à l'œuvre, d'une représentation partiellement opacifiée à la perte même de la représentation.¹⁵

Si *De umbris idearum* semble être une œuvre épistémologique plus que mnémotechnique, deux clarifications s'imposent. La première est historique : depuis l'antiquité, et au moins jusqu'au temps de Bruno, l'épistémologique *est* le mnésique. Toute connaissance passe par la mémorisation et le stockage des informations, et les techniques de mémoire sont la meilleure réponse aux questions épistémologiques classiques : que pouvons-nous savoir ? Comment atteindre ce savoir ? Le second fait dont il faut se rappeler est plus spécifique : *De umbris idearum* appartient à une série d'ouvrages latins qui s'intéressent aux techniques de la mémoire. Il sert de base théorique à ces ouvrages souvent plus techniques. Qui plus est, les nouvelles structures de mémoire sont à chercher non seulement dans le

¹⁴ Comme le dit Noferi (1979 : 155-157), suivant la logique que Bruno utilise dans les œuvres mnémoniques, le signe, plutôt que de « refléter », agit, brise la *mimésis* de la ressemblance parfaite pour introduire à sa place une analogie opérante prolifère et métamorphique. L'espace où cela a lieu n'est pas celui du Logos occidental, mais celui de la magie. Le principe de l'analogie remplace le principe de l'identité. Je crois, néanmoins, que le principe de l'analogie est utilisé par Bruno à sa discrétion, et que les analogies linguistiques, par exemple, sont bannies par lui.

¹⁵ Evidemment, l'idée même de continuité entre le premier Wittgenstein et les ouvrages tardifs du philosophe est régulièrement contestée par les historiens de la philosophie. Je ne peux pas aborder cette question en détail, mais je crois néanmoins que la progression de la pensée Wittgensteinienne – fût-elle cohérente ou contradictoire – suit un parcours épistémologique dont la pertinence pour la théorie brunienne de la connaissance peut s'avérer importante.

contenu propositionnel, dans l'argument des œuvres de Bruno. Tous ces écrits, de par leur structure et leur « mode littéraire », renvoient à cette nouvelle conception de la mémoire.

J'ai déjà montré comment certaines astuces littéraires, dans les dialogues brunien, sont les signes d'une approche nouvelle du savoir. La mémoire se prête encore plus facilement à des démonstrations de ce genre, puisque la structure narrative des dialogues italiens de Bruno ne peut que faire appel à l'appareil mnésique humain. Et cela, même si ces dialogues ne parlent pas explicitement de cette question.

Regardons d'abord un passage où Bruno parle, en italien cette fois, des ombres des idées. Cela arrive au début du *Souper des cendres* (Bruno 1994b : 37). Teofilo, le personnage « brunien », dans son débat avec les pédants, fait appel à la mémoire, ou plus précisément à son incarnation métaphorique dans la mythologie : « Et toi, ma chère Mnémosyne, dissimulée sous trente sceaux et recluse dans le sombre cachot où t'enferment les ombres des idées... ». Teofilo vient de rejeter « questi discorsi grammaticali » de son rival Prudenzio, et veut entreprendre un discours d'un autre niveau.

Du point de vue argumentatif, du « contenu », cette dernière phrase de Teofilo est déjà extrêmement complexe. Le fait qu'il appelle la mémoire au secours est un *topos* classique, puisque tout l'art de la mémoire a été inventé d'abord comme outil de rhétoriciens, comme méthode pour la mémorisation d'un discours public. Mais la tâche de Mnémosyne ne sera possible que si elle peut être libérée de la prison – du *cachot sombre* – où l'enferment les ombres des idées. Les ombres des idées sont-elles donc un obstacle surmontable sur le chemin du savoir, ou bien la structure même du savoir humain, et donc le destin inévitable de toute entreprise épistémique ? Les ombres des idées, ici, ne sont pas l'obscurité qui, elle-même, dans le « cachot », noie la mémoire ; elles sont les agents actifs de cet enfermement. L'image vive que nous décrit Bruno parle de ces ombres qui, par choix, enferment la mémoire dans le noir, mais qui ne sont pas identiques avec l'obscurité. Cette distinction fondamentale mérite d'être examinée en détail.

Les écrits de Bruno exposent donc une nouvelle approche de la mémoire, et leur système mnémonique se fonde sur les ombres des idées. Il est tentant ici d'aller vite et de conclure que la nature ombrageuse de la peinture d'Elsheimer – et de Caravage, on le verra par la suite – tient au fait qu'au lieu d'une représentation claire et imitative elle devient, elle aussi, comme l'ombre d'une idée, l'idée d'une réalité extérieure cette fois-ci. Hélas, cette fable, pour autant qu'elle soit proche de mon interprétation, ne tient pas compte d'une distinction majeure à faire, une distinction ignorée d'ailleurs trop souvent par

l'historiographie de la peinture, où « l'ombre », d'un côté, « l'obscurité » de l'autre, sont considérées comme un seul et unique phénomène.¹⁶

L'ombre, malgré les apparences, est un outil heuristique et scientifique d'une importance fondamentale. Roberto Casati l'a bien montré dans son histoire de la science de l'ombre.¹⁷ En fait, nul besoin d'histoire pour démontrer cela, il suffit de s'interroger sur la nature même de l'ombre. Celle-ci est, certes, un morceau de surface relativement obscure ; mais en tant que portion, elle est par définition *délimitée*. L'ombre a, pour ainsi dire, un début et une fin ; elle est quelque part, et ailleurs elle n'est plus. En outre, l'ombre est le résultat d'un « événement », de la rencontre entre un objet ou une personne, une source de lumière, et une surface de projection. Elle peut informer le spectateur sur ces éléments. Il en va de même pour l'ombre « réelle » et pour l'ombre peinte.¹⁸

La peinture ténébriste, nous allons le voir tout au long de mes analyses, se place à l'opposé absolu de cet usage. Il n'y est pas question d'ombre, car l'obscurité n'y a pas de limites visibles.¹⁹ Ce n'est pas l'obscurité qui nécessite une explication causale, puisqu'il n'y a pas d'objet qui bloque le passage de la lumière dans un lieu défini. L'obscurité est partout, dans le tableau comme à son extérieur présumé, et si certains endroits sont illuminés, c'est là qu'une explication doit être fournie. L'obscurité n'a pas de valeur heuristique, elle ne peut pas servir d'outil de savoir – si ce n'est négativement.

Mais si les ombres des idées n'équivalent pas à cette obscurité envahissante, l'objet principal de mon étude, elles ne sont pas pour autant sans rapport avec elle. Car il ne faut pas oublier ce que ces ombres remplacent dans l'univers mnémonique : l'image claire, instructive et riche recommandée par les écrits sur la mémoire depuis l'antiquité. Certes, l'ombre a, par définition, des limites (qu'elles soient claires ou floues), mais elle réduit significativement la richesse d'informations contenues dans une image mimétique à proprement parler. Ce parent

¹⁶ En effet, Milner (2005 : 13) considère qu'en français le mot « ombre » couvre les deux champs sémantiques de « la tache d'obscurité que provoque sur une surface quelconque l'interposition dans le rayon lumineux d'un obstacle opaque » et du « réservoir de ténèbres sur lequel cette obscurité est prélevée », contrairement à la distinction que font l'allemand, l'anglais et le grec. Son projet entier est fondé sur cette supposition linguistique et conceptuelle. Mais l'existence des mots différents, même en français, est indéniable, et *a posteriori* l'existence des deux concepts distincts que sont l'ombre et l'obscurité. Voir aussi Cassirer (1983 : 98) pour la distinction brunienne entre l'ombre et l'obscurité absolue.

¹⁷ Casati (2002). Ordine (2002 : 275-6) parle, lui, du « pouvoir cognitif de l'ombre... il faut... partir de l'ombre pour connaître le monde ».

¹⁸ Pour une analyse des ombres portées dans la peinture, voir Gombrich (1996). Gombrich s'intéresse, lui aussi, à l'épistémologie des ombres, à ce qu'elles nous enseignent sur la réalité (18-21), et à la dialectique entre l'obéissance des ombres aux lois de l'optique et leur « côté insaisissable » (25).

¹⁹ C'est dans ce contexte que l'on peut expliquer l'absence totale de Caravage et d'Elshéimer dans la *Brève histoire de l'ombre* de Victor Stoichita (2000), ainsi que dans *Ombres et lumières* de Michael Baxandall (1999) où Caravage est mentionné une fois comme un contre-exemple. Un exemple saisissant de la différence spatiale et épistémologique entre l'ombre portée et l'obscurité absolue présentent les deux versions de *La cène à Emmaüs* de Caravage ; voir ch. 4.

pauvre des images de mémoire est élevé par Bruno au rang d'outil mnémonique principal grâce à sa pauvreté même, qui le rend adéquat à notre position insignifiante dans l'univers infini.

C'est pour cela que le statut intermédiaire de l'ombre correspond si bien à l'épistémologie brunienne et à ses paradoxes patents. C'est pour cela aussi qu'un style de peinture contestant, subtilement, le régime d'un savoir omnipotent et totalisant, peut être lié à cette pratique mnémonique, sans que cela entraîne l'équation entre les ombres des idées et la noirceur des tableaux. Au lieu de passer par la voie facile de ce glissement verbal, il faudrait faire le détour par l'épistémologie qui, elle, nous montrera la proximité des deux univers, l'un pictural, l'autre mnémonique.

Mémoire, histoire, peinture

Les liens très forts entre la peinture et la mémoire ne font pas de doute, et empruntent plusieurs routes. D'abord, toute la peinture occidentale du Moyen âge est décrite parfois comme outil de mémoire, l'incarnation matérielle, et par là même presque redondante, d'un vaste système mnésique.²⁰ Ensuite, et déjà en pleine Renaissance, c'est le lien étroit entre peinture et histoire, *pictura* et *historia*, instauré par Alberti, qui ne peut faire autrement que de passer par la mémoire.²¹ La mémoire est à l'origine de tous les arts – Mnémosyne est la mère des neuf muses – et en particulier des arts narratifs, puisqu'un récit ne peut fonctionner sans mémoire qui relierait ses différents événements et épisodes.

Le caractère visuel de l'art de la mémoire, et sa dépendance d'un système de lieux visualisés, permet de penser la peinture comme le lieu d'inscription matérielle des techniques de mémoire, et pose donc la question suivante : dans quelle mesure l'art de la peinture suit-il les présupposés de l'art de la mémoire ? Le problème des lieux est ici d'une importance primordiale. La peinture, littéralement, *est* un lieu où, on l'a vu, s'inscrit quelque chose ; tout au moins, s'y inscrivent des traces matérielles de ces pâtes dont on se sert pour peindre. Or, la peinture suggère un lieu, ou des lieux, dans un autre niveau qu'on pourrait appeler diégétique, dans le « monde » dépeint dans le tableau. Ce lieu est souvent perçu comme une scène sur laquelle se déroulent les événements de la narration – Raphaël et *L'école d'Athènes* sont, là aussi, un exemple parfait – et de ce concept théâtral découle, peut-être, la coïncidence stricte

²⁰ Voir, entre autres, Carruthers (2002).

²¹ Pour une discussion approfondie du concept de *historia* chez Alberti, voir la nouvelle traduction française (2004 : 331-334).

avec le principe aristotélicien de *l'unité de l'espace*. Le tableau nous montre un lieu, et un seul. L'art médiéval, entre autres à cause de son caractère mnémonique, applique de manière plus ou moins rigide ce principe, mais c'est avec Alberti et la Renaissance que les pouvoirs coercitifs de cette unité deviennent presque incontestables.²² Par la fenêtre d'Alberti on ne voit qu'un seul lieu, dont l'espace est régi par un seul schéma perspectif et, habituellement, par un seul point de fuite.²³

La fuite en Egypte d'Elsheimer (ill. 23) semble d'abord suivre ces préceptes. On y voit la Sainte Famille au centre du tableau, « avançant » de droite à gauche, de sorte qu'une narration est suggérée immédiatement. On voit l'endroit d'où ils viennent – ce paysage à droite – et l'endroit vers lequel ils vont – la clairière où semblent attendre d'autres êtres humains, et l'abri temporaire réchauffé par le feu. Le ciel qui remplit le triangle supérieur de ce petit tableau renforce cette impression en fournissant le « plafond » unifiant de ce lieu.²⁴

Mais, sous le ciel, le triangle de la partie inférieure et gauche du tableau d'Elsheimer se divise clairement en trois bandes verticales, trois « tableaux dans le tableau » (Sello 1988 : 70), contenant, par rapport à la Sainte Famille, son passé narratif, son présent et son futur

²² En cela, mon interprétation diffère partiellement de celle de Daniel Arasse (2004 : 109-115), pour qui le passage du Moyen âge à la Renaissance est, entre autres, le passage d'un système mnémonique de lieux multiples, à un système rhétorique où les figures se meuvent dans un lieu seul et unique, et dont le but est de persuader et d'émouvoir le spectateur. D'abord, il nous faut rendre toute leur complexité aux vecteurs temporels de cette hypothèse, puisque la rhétorique est à l'œuvre déjà avant Alberti (chez Giotto, par exemple – voir Baxandall 1989). Je crois en fait que le système d'Alberti dépend lui-même de la compréhension de l'art *comme* art de mémoire. Par ailleurs, même si les arts mnémoniques sont fondés sur une série de lieux, ceux-ci sont tous des sous-lieux d'un seul et même lieu, d'un seul espace imaginaire, où nous pouvons nous promener à notre guise. L'espace unifié créé par la perspective linéaire à la Renaissance n'est donc pas si différent de ce système de lieux et sous-lieux. La vraie déchéance de ce système survient lorsque l'espace perd sa cohérence (Elsheimer) ou devient flottant, simple et impossible à diviser en sous-espaces (Caravage). La peinture « humaniste », loin d'avoir détruit la peinture comme système de mémoire, l'a en fait améliorée : la transmission d'un savoir, d'une « somme » cosmologique (comme le dit Arasse) n'en est devenue que plus cohérente, plus facile à mémoriser, puisque les liens entre les composantes de l'univers – et entre les divers sous-espaces de la peinture – ont été rendus plus forts. D'ailleurs, Arasse lui-même parle ensuite de *L'école d'Athènes* comme d'un exemple d'une structure mnémonique (122).

²³ On pourrait dire que puisque la peinture est considérée, à la Renaissance, comme un outil de savoir – comme la figuration visuelle de l'information qu'est la *historia* – elle applique les mêmes présuppositions « universelles » qui fondent, selon Carruthers, l'art de la mémoire. C'est pour cela que la peinture devient système et qu'elle est ébranlée dès que l'idée même de « système » s'épuise. La similitude entre les préceptes albertiens et certains arts de la mémoire est d'ailleurs frappante : ainsi, pour Bradwardine (dont les écrits datent de 1325-1335) « le point d'observation est frontal, et suffisamment éloigné de la scène pour que tout ce qu'elle montre puisse être vu clairement, pleinement et simultanément » (Carruthers 2002 : 197). Le lien tient aussi à ce qu'au Moyen âge, « toute image... était réputée avoir une utilité mémorielle » (199-200).

²⁴ Cette peinture pose évidemment la question de savoir pourquoi Elsheimer a choisi, d'emblée, de représenter la fuite en Egypte comme un thème nocturne ; après tout, la fuite dura plusieurs jours *et* plusieurs nuits, et le peintre était libre de choisir le moment à dépeindre. Wiezsaecker (1936 : 252) affirme que ce tableau fait partie d'une série ou d'un cycle ayant comme thème les différents moments de la journée. Le sujet principal de l'œuvre serait, donc, la nuit, et elle aurait comme but l'observation de la nature, des changements de lumière. Pour Wiezsaecker, Elsheimer n'est pas complètement fidèle à l'histoire biblique, et y ajoute un épisode supplémentaire par pure « Erzählerlust » (253). L'historien de l'art allemand voit dans la *Fuite* surtout un paysage, qui nous montre « ce que l'œil voit », sans médiation (254). Pour une discussion élaborée de la question du réalisme présumé des Ténébristes, voir chapitre 6.

proche. Cette cohabitation temporelle ne pose pas de problème à l'autre unité aristotélicienne, celle du temps, puisqu'il s'agit de temps implicites : nous voyons le lieu d'où viennent les protagonistes, mais ils l'ont déjà quitté ; nous voyons l'endroit vers lequel ils avancent, mais ils n'y sont pas encore. La cohérence des trois parties n'est pas atteinte par l'organisation du temps.

Mais cette cohérence échoue fatalement à l'épreuve de l'espace. Les trois parties du tableau représentent trois espaces incompatibles, trois lieux dont la contiguïté est absurde. Non qu'ils ne puissent coexister sur la même toile : des dispositifs de cadrage, de séparation, existent précisément pour ce faire. Dans un polyptyque, par exemple, les espaces peints sont contigus mais les espaces dépeints peuvent garder leur indépendance. Mais ici, pas de séparation ; au contraire, le ciel indique très clairement que l'espace imaginaire est un. Néanmoins, cela ne fonctionne pas.

La plus frappante des apories spatiales est celle de l'échelle. La Sainte Famille est représentée comme beaucoup plus grande que les autres figures humaines. Certes, le groupe central se trouve au tout premier plan du tableau tandis que les bergers autour du feu sont relégués au fond de l'espace, mais la distance visible qui les sépare ne justifie guère une telle différence d'échelle. De plus, si la Sainte Famille continuait son parcours vers la gauche du tableau, elle arriverait très vite à cet espace absurde – à la fois trop petit et trop grand – qui se trouve devant le feu de camp. Autrement dit, malgré l'impression de mouvement clairement encouragée par le peintre, ce mouvement implicite n'a pas de lieu, n'a pas d'étendue suffisante pour se dérouler correctement. En ce sens encore, ce mouvement ne peut pas *avoir lieu*.

Le mystère continue lorsque l'on commence à observer le système lumineux du tableau. D'un côté, la scène entière – les trois scènes qui ne sont qu'une – est assez bien illuminée par le clair de lune. Et pourtant, chacune des trois parties verticales contient une source de lumière qui lui est propre, et ces sources ne semblent pas communiquer l'une avec l'autre dans cet espace pourtant si étroit, créant ce que Sello appelle « Lichtinseln » (70). A droite, c'est la lune et son reflet dans un lac qui crée cette luminosité magique, si typique d'Elsheimer ; à gauche, le feu de camp ; et, au centre, une petite lampe qui semble, seule, lutter contre l'obscurité complète tout autour. Entre les trois parties, point de passage clair : elles sont nettement séparées par deux bandes verticales d'un noir impénétrable, ce qui signifie, dans la culture d'où surgit cette œuvre, le néant.²⁵ Nous ne savons donc pas comment se fait

²⁵ Noferi (1979 : 97-100) le dit par rapport à Bruno : la nuit et l'obscurité sont liées au Chaos, elles sont connaissables de manière négative seulement, comme une absence.

le passage entre les parties du tableau, comment, en avançant de droite à gauche (ce qui va déjà à l'encontre du sens habituel de lecture d'images en Occident), les espaces incompatibles se transforment l'un en l'autre. Il est significatif, du reste, que l'imitateur de Rubens, lorsqu'il combina le paysage d'Elsheimer avec des personnages du maître flamand dans un tableau aujourd'hui au Louvre, « corrigea » l'œuvre d'Elsheimer ; dans sa version, les incohérences et les passages mystérieux ont disparu. Cela veut dire que les paradoxes d'Elsheimer étaient à la fois choquants pour ses contemporains et impossibles à attribuer à un manque d'habileté, puisque facilement corrigés par un artiste sans envergure.

Ce phénomène dans *La fuite en Egypte* d'Elsheimer, un espace qui contient, en même temps, trois entités séparées, et qui ne perd pas pour autant son unité, peut évidemment rappeler au spectateur un des piliers de la foi chrétienne, la Trinité, structurée précisément autour d'un tel paradoxe. Cependant, même sans se lancer dans des spéculations métaphysiques de ce genre, il est clair que l'espace du tableau est ici amené *ad absurdum*, du moins si l'on suit une logique stricte. Le spectateur est confronté à un espace qui ne peut exister comme tel, et qui ne peut, *a fortiori*, être su. La cohérence nécessaire pour la peinture en tant qu'art de mémoire - laquelle impliquerait l'organisation rigoureuse d'informations et d'événements dans des lieux définis au préalable - est ici problématisée.²⁶ Le lieu de ce non-savoir, ou plutôt le non-lieu de cette magie, est l'obscurité qui couvre, sans l'expliquer, cette incohérence. La peinture, elle, ne doit pas fournir d'explications ; ce qui n'a pas de sens, elle peut toutefois le montrer. L'énoncé y opère en tant que *performance*.

La fuite en Egypte présente, donc – à défaut de le représenter – un lieu qui n'en est pas un. Ce défi pour le savoir traditionnel et pour les méthodes mnémoniques qui « hébergent » ce savoir résonne avec une autre question liée au savoir, qui est au cœur du discours sur ce tableau depuis quelques décennies. Car c'est précisément ce tableau qui est l'objet d'une discussion passionnée sur la représentation picturale du savoir, en l'occurrence astronomique.

Les liens présumés entre Elsheimer et la science passent par Galilée, figure dominante des débuts de la « révolution scientifique » et dont la pertinence pour mon sujet sera analysée plus loin (ch. 6). Ces liens, les experts traditionnels d'Elsheimer en parlent déjà, mais c'est Anna Ottani Cavina qui, en 1976, en donne une version détaillée et documentée. Selon Cavina, deux éléments de ce tableau ne peuvent s'expliquer que par une référence directe aux

²⁶ Rappelons-nous l'affirmation fondamentale de Carruthers lorsqu'elle aborde l'art de la mémoire (2002 : 114) : « Un corps ne peut se comprendre sans la place qu'il occupe ». De plus, cette place doit être bien éclairée, faute de quoi elle pourrait ne pas être aperçue au moment de la remémoration (118, 204).

recherches de Galilée et à ses observations télescopiques. Il s'agit de la description de la voie lactée comme agglomération d'étoiles, et de la présence de taches sur la surface de la lune. Cette attention particulière aux détails de la nature, dit Cavina, fait de cette peinture le testament spirituel d'Elsheimer et le manifeste d'un naturalisme précoce. De plus, peindre ainsi le ciel ne pouvait pas se comprendre à l'époque, car cette image restait hors des paradigmes épistémologiques existants – d'où le fait que de nombreuses copies contemporaines de cette peinture n'incluent pas toute la richesse céleste qu'a peinte Elsheimer (140).

Les hypothèses de Cavina sont aussi ambitieuses qu'invérifiables, puisqu'elles postulent une connaissance factuelle, directe et concrète des découvertes galiléennes de la part d'Elsheimer. Cavina va jusqu'à suggérer que le peintre a pu lui-même accéder à un télescope et voir le ciel nocturne à travers cette innovation magique. La théorie de Cavina a été rapidement contestée sur le plan historique : Andrews rappelle qu'Elsheimer est mort avant même que Galilée ne publie ses découvertes, que les taches lunaires et les étoiles de la voie lactée sont visibles à l'œil nu, et que l'astronomie intéressait en général peu de monde au début du XVII^e siècle (1976). Trente ans plus tard, Klessmann confirme ces mêmes doutes (2006 : 177).²⁷

Cette discussion savante a pourtant laissé de côté une question plus théorique et plus profonde : Elsheimer a-t-il vraiment représenté dans ses œuvres des savoirs scientifiques ? Un tel projet était-il cohérent avec l'essence de son art ? Je crois que la réponse à ces deux questions doit être négative. Certes, le ciel de *la fuite en Egypte* abonde en détails remarquables, mais toute tentative de rapprocher cette description d'une tendance à « montrer le monde comme il est » se heurterait aux absurdités flagrantes de l'espace couvert par ce même ciel. C'est l'effet déstabilisant sur le spectateur, sur sa perception spatiale, qui est au centre de ce tableau. Le thème n'y est pas pour rien, bien entendu : il s'agit, après tout, d'un *déplacement*, d'une fuite, d'un passage, où les repères spatiaux sont remis en cause. Le calme qui règne, selon plusieurs auteurs, sur cette fuite, serait donc superficiel et trompeur. Nous sommes les témoins d'un événement contre-nature, hors de la marche « normale » des choses – d'où aussi, peut-être, le sens non-naturel droite-gauche qui s'y impose.

²⁷ Voir aussi Howard (1992), qui nuance les propositions de Cavina tout en acceptant son idée générale : Elsheimer s'intéressait à une description naturaliste du ciel. Bredekamp (2007 : 90-92), dans son portrait de Galilée en artiste, parle très brièvement du « cas » Elsheimer. Voir ch. 6 pour une discussion plus générale sur les liens entre science et peinture à cette époque. Klessmann s'intéresse plutôt aux significations théologiques et symboliques des éléments de cette œuvre, tels que les sources de lumière ou la position de Joseph derrière, et non pas devant l'âne, qui n'a visiblement pas besoin d'être guidé pour trouver son chemin.

L'espace présenté dans *la fuite en Egypte* est donc justement irréprésentable, insaisissable, un défi pour le savoir. Le récit qui y est figuré oscille entre l'unité aristotélicienne de l'espace et une fragmentation spatiale inexorable. La peinture comme dépôt visuel de savoirs – selon le modèle des arts mnémoniques – y est contestée dès le départ, puisque le système est bouleversé jusque dans son fondement, la non-ambiguïté des lieux.

Elsheimer crée ici, donc, une « narration peinte » qui présente trois épisodes contigus mais non-continus, trois scènes d'une histoire qui, tout en partageant le même espace – le ciel et, à un autre niveau, la plaque de cuivre sur laquelle est peint le tableau – sont séparées par l'ambiguïté des lieux et par les bandes noires opaques. Un tel récit, par son traitement de la mémoire, peut être comparé à la narration – ou, mieux, la non-narration – typique de la mémoire post-traumatique. Les différents épisodes se suivent l'un l'autre, mais le processus d'intégration qui est censé leur donner une cohérence semble avoir échoué.

Les mécanismes du traumatisme sont fondés sur une violence originaire qui cause un dysfonctionnement épistémologique. Je ne suggère pas, bien entendu, qu'Elsheimer ait peint ce tableau suite à un traumatisme personnel – un tel psychologisme serait hypothétique, inadéquat à l'analyse de la peinture en tant que phénomène culturel, et de toute façon non-pertinent puisque l'histoire que le peintre a entrepris de dépeindre n'est pas son histoire personnelle. Néanmoins, la comparaison est valable et pertinente si l'on considère le traumatisme comme un processus épistémologique où un choc abrupt crée une série d'incohérences mémorielles et, par là même, narratives. Les études sur le traumatisme comme phénomène textuel et littéraire nous fournissent des indications sur la *figuration* d'un dérangement de la mémoire, sur l'aspect phénoménal et expressif d'un tel processus. Dans le cas d'Elsheimer, ce modèle nous permet de voir comment une crise généralisée du savoir peut être liée à des distorsions « légères » dans la figuration picturale, à des fissures presque invisibles du récit et du tableau qui est censé donner à l'histoire un aspect visible. Un autre tableau d'Elsheimer est le lieu où un tel procédé semble se dérouler de manière plus spécifique et plus frappante encore.²⁸

²⁸ Pour l'utilisation du concept du traumatisme dans l'analyse culturelle, voir LaCapra (2004 : 106-143). Voir aussi Sapir (2007b).

La fenêtre tachée

Tout comme *La fuite en Égypte*, *Le Baptême du Christ* d'Elsheimer (ill. 24) est au premier abord un tableau plutôt conventionnel montrant un épisode biblique banal. Ce n'est même pas un nocturne – contrairement à ce qu'il a souvent fait, Elsheimer a laissé cette scène se dérouler en plein jour, le choix pictural « normal » dans la tradition artistique italienne (Tintoret excepté). La composition monumentale ainsi que le format rappelant un tableau d'autel, peuvent surprendre étant donnée la très petite taille de l'œuvre. Sinon, elle semble suivre les usages communs des représentations de Baptêmes.

Un détail important de par sa taille semble pourtant transgresser la convention. Mais ce détail, il faut d'abord le percevoir. Comme la fameuse « lettre volée » d'Edgar Allan Poe, le fait qu'un objet soit « objectivement » visible, saillant même, ne signifie pas qu'il soit repéré et pris en compte.²⁹ Je prendrai un pari risqué en supposant que les spectateurs du tableau d'Elsheimer, souvent, ne voient pas tout de suite le personnage qui occupe pourtant une place éminente au tout premier plan du tableau. Il s'agit de cet homme ombrageux qui semble se déchausser sur le côté droit, en bas du tableau. Maintes hypothèses, narratives ou structurelles, ont été suggérées pour expliquer sa présence incongrue.³⁰ En fait, je soutiens que ce caractère non-évident, ce statut énigmatique, sont justement l'élément important de ce personnage. Sa couleur contraste violemment avec les teintes brillantes et variées du reste de la scène, mais la marginalité qu'un tel traitement pourrait indiquer semble contredite par le lieu qu'occupe cet homme et surtout par le fait qu'au lieu d'être caché de la vue par les événements très importants ayant lieu autour de lui, ce personnage lui-même nous bloque, littéralement, l'accès à la scène principale, c'est-à-dire au Baptême du Christ.

Ce dispositif pictural est particulièrement étonnant. La peinture, art visuel par excellence, est censée être le lieu où les choses nous sont montrées, où notre accès visuel à la réalité est maximalisé et où l'expérience optique est condensée. La fameuse fenêtre d'Alberti – qu'elle se trouve entre le peintre et le monde, ou entre nous et l'univers peint – en est la

²⁹ La nouvelle de Poe a été l'objet de maintes analyses, notamment de Jacques Lacan. Pour les textes de Poe, de Lacan et de plusieurs commentateurs des deux, voir Muller et Richardson (1988).

³⁰ Ce personnage se préparerait ainsi à son propre baptême, se rhabillerait après le baptême, ou bien il s'agirait de saint Pierre qui, dans une autre histoire, sort une pièce de monnaie du corps d'un poisson. Sello propose aussi une explication de cette figure comme élément de la composition picturale, puisqu'il permet, en tant que « Schattenmann » (homme d'ombre), d'atteindre une certaine symétrie (1988 : 35). Selon Sello, la composition de ce tableau suggère, par son dynamisme et par la relation entre mouvement et espace, une indice du Baroque émergent (37). Le catalogue de la récente exposition d'Elsheimer (Klessmann 2006 : 66-68) affirme qu'il s'agit d'une « incarnation des non-baptisés, qui n'ont pas encore reçu la lumière divine », puis relie le fait que l'homme se déchausse à l'épisode vétéro-testamentaire de Moïse devant le buisson ardent. Du point de vue stylistique, le catalogue y voit l'exemple le plus saisissant de l'influence vénitienne sur Elsheimer.

métaphore parfaite. La fenêtre se distingue d'autres surfaces par sa transparence (même une fenêtre « opaque » laisse passer la lumière). La fenêtre albertienne nous permet donc une vision sans entraves. Mais ici, devant ce baptême, cette fenêtre semble être tachée, cette expérience visuelle dérangée. Un obstacle a été posé entre nos yeux curieux et la scène dont le titre du tableau porte le nom.

Cet obstacle a la particularité d'être éminemment *obscur*. Le *Baptême*, qui n'est pas un tableau nocturne, devient par là une étape du parcours ténébriste d'Elsheimer. Ici, le lieu du « traumatisme », le désordre épistémologique, se trouve dans ce point précis du tableau où la transparence de la représentation bascule dans l'opacité. Cependant, une observation plus attentive de l'œuvre découvrira d'autres fissures fines dans la fenêtre picturale et dans la *Weltanschauung* humaniste, si consolante, d'un univers où tout est lié, où tout fait écho, où tous les composants se correspondent parfaitement entre eux. L'incompatibilité de la taille des personnages en est un exemple. Cet élément est typique d'Elsheimer : souvent, presque comme dans l'art médiéval ou « primitif » – mais jamais à l'apogée de la Renaissance – les figures semblent occuper l'espace en fonction de leur importance symbolique plutôt que selon leur taille « réelle » présumée.³¹ Ici, les personnages principaux – Jésus et saint Jean-Baptiste mais aussi celui qui « fait tache » devant eux – sont incomparablement plus grands que ceux figurant juste derrière eux, à droite, même si à cet endroit la gradation de tailles est presque réaliste ; la différence est plus frappante entre le premier plan et les figures minuscules à gauche, sur le bateau. Cette différence d'échelle ne peut pas s'expliquer par la distance qui les sépare, du moins si l'on se fie à la distance visible dans le tableau, plutôt limitée. La scène principale, cet événement fondateur du Christianisme, sort ainsi des contraintes mesurables de l'histoire et de la narration picturale ; cette scène est ainsi décontextualisée.³²

Cet épisode ne nous est pas donné à saisir par nos outils habituels de savoir, il refuse la transmission directe et immédiate d'informations promise par le modèle albertien. Notre perception est ainsi dérangée, obscurcie, et décrédibilisée. La hiérarchie claire et nette qui organise l'univers humaniste est bouleversée, puisque le spectateur ne peut plus relier la scène centrale à ses environs de manière cohérente. En ce sens, la composition est structurée comme une scène principale entourée d'une dense obscurité, un schéma que développe au même moment Caravage. La relation spatiale visible entre les niveaux de l'existence se perd, et à sa place ne restent que des événements et des figures flottant dans un espace mal défini,

³¹ Des exemples marquants en sont *L'incendie de Troie* et *La lapidation de saint Etienne*, où certaines figures du premier plan sont incommensurablement grandes relativement aux « figurants ».

³² Wiezsaecker (1936 : 71) croit tout simplement que la perspective dans ce tableau est « faible », que l'unité de la perspective y fait défaut. Il met en contraste cet échec avec le traitement exemplaire des détails.

n'obéissant pas aux contraintes des mathématiques et indépendants de l'orientation fournie par cette science. Loin d'être une « erreur » du peintre (Elsheimer était un peintre habile de tous points de vue), les fissures systémiques sont les symptômes d'une subversion épistémique, d'une méfiance vis-à-vis des méthodes traditionnelles de représentation qui se croyaient capables de traduire en peinture l'univers où, par un réseau dense de références et de contre-références, tout est expliqué, sans restes.

Les détails qui font écran à la perception du tableau peuvent être interprétés à travers les idées de Georges Didi-Huberman sur la valeur heuristique du détail pictural, et surtout sur les différentes sortes de détails qui suggèrent, chacune, une lecture différente du savoir dans la peinture (1990 : 273-318). Ce qu'on appelle d'habitude « détail » devrait en effet être divisé en deux catégories : d'un côté, le détail à proprement parler, une particule distincte dans la totalité du tableau qui contribue au savoir sur l'œuvre comme une partie participe au tout ; de l'autre, le « pan », un fragment qui fait irruption dans la sémantique du tableau, un accident où la matérialité émerge, littéralement, à la surface de la peinture. Le pan ne montre que la progression de la figuration elle-même. En ce sens, le pan est effectivement un *symptôme*, l'expression d'une perte de la puissance de représentation. Les écrits antérieurs de Didi-Huberman sur l'iconographie des gestes des personnes hystériques renforcent ce lien, puisque là aussi la transparence de la représentation est remise en question.³³ Comme ces gestes, le pan est la figuration de choses significatives, normalement dissimulées : « le symptôme est un événement critique, une singularité, une intrusion, mais il est en même temps la mise en œuvre d'une structure signifiante, un système que l'événement a pour charge de faire surgir, mais *partiellement, contradictoirement*, de façon que le sens n'advienne que comme énigme ou *phénomène-indice*, non comme ensemble stable de significations » (Didi-Huberman 1990 : 307-308).

Dans le *baptême* d'Elsheimer le symptôme se trouve donc, plus que dans le régime général de représentation, dans ce pan de couleur brunâtre, au premier plan à droite. Ce « bruit de fond » est devenu un élément contre-productif, voire scandaleux, si l'on juge l'œuvre selon

³³ Voir Didi-Huberman (1982) et, plus récemment, Ulrich Baer (2002). Baer analyse la photographie qui « résiste à l'intégration dans des contextes plus larges », qui résiste à la notion de l'histoire comme un récit continu (1). Ces images ne peuvent pas devenir objets d'expérience. Je dirais donc qu'elles n'arrivent pas à « avoir lieu », et que, tout comme le pan de Didi-Huberman (et de Proust avant lui), elles ne sont disponibles que pour une perception matérielle, visuelle. La photographie, dit Baer, peut saisir des événements qui ne sont pas vécus, pas enregistrés par la conscience, et c'est cela qui rend ce médium parallèle à la structure de la mémoire traumatique. Baer semble croire que cette caractéristique est une particularité de la photographie, et dans un sens il est vrai que la peinture doit passer par une conscience créatrice ; or, la présence du pan est justement l'indice de l'existence, dans la peinture, d'éléments qui ne participent pas au jeu conscient de la représentation. Pour la question des images en tant qu'empreintes plutôt que de représentations, voir aussi Van Alphen (2002).

les critères acceptés de l'art de la Renaissance. Le courant ininterrompu d'informations qui semble être l'idéal et la raison d'être de l'art occidental depuis au moins le XIV^e siècle est ainsi arrêté, et la visibilité, au lieu d'être assurée, semble empêchée. La matérialité de la peinture apparaît au centre même de la représentation, dont l'illusion s'écroule ; cet écroulement est le symptôme d'une crise épistémique qui remet en cause la présumée transparence de la représentation en tant que telle.

La mémoire de Bruno et son écriture symptomatique

La structure narrative/mnésique des dialogues de Bruno opère une subversion similaire de la représentation transparente.³⁴ Dans le *Souper des cendres* (Bruno 1994b), par exemple, ce qui est frappant de prime abord est la narration indirecte, semblable en quelque sorte à des dispositifs dialogiques platoniciens, et le mélange de genres entre une histoire d'aventures et un traité philosophique. Le chemin vers le souper – métaphore évidente du chemin vers la connaissance – est raconté par un personnage qui est marginal dans le déroulement des faits, tandis que, par un jeu complexe de miroirs, le personnage principal dont il parle est le vrai auteur du dialogue, le Nolain Giordano Bruno, comme les lecteurs le savent parfaitement. De plus, l'histoire du souper lui-même est racontée parfois à travers deux personnes interposées, lorsque les participants citent quelqu'un d'autre. Cela donne lieu à une certaine distance et à la propagation d'un doute croissant sur le déroulement des événements. C'est Bruno lui-même qui nous explique plus tard (234) qu'à partir d'une certaine *distance* notre savoir est très limité, puisque nous ne pouvons plus distinguer les tailles et les longueurs – ce qui fait que l'infinité de l'univers doit limiter infiniment notre savoir. Etant donné ces contorsions narratives et conceptuelles, il n'est pas étonnant que Blumenberg voie en ce dialogue « un Stück Manierismus » (1975 : 422).³⁵

³⁴ Il est important en ce sens de poser la question de savoir si les normes littéraires de la Renaissance sont fondées, comme la peinture de l'époque, sur un idéal de transparence. Sans pouvoir répondre de manière complète à cette question, ni enfermer les dialogues bruniens dans un genre précis et décider s'ils appartiennent en effet à la littérature ou à la philosophie, je dirais juste que dans ce dernier domaine la transmission directe – et donc « transparente » – des idées et des concepts était plutôt la règle. Les dispositifs littéraires dont je vais parler, ceux qui semblent détourner cette transparence et compliquer la représentation verbale des idées, sont typiques de Platon et de certains Néo-platoniciens, mais ne requièrent pas moins une explication.

³⁵ D'une manière typique de sa position historique intermédiaire et donc de ses tentatives de réconcilier l'ancien et le « modern », Bruno concède quand même qu'on peut savoir plus sur l'univers par de « très longues observations ». Sur la question de la distance, voir également Carruthers (2002 : 113) : puisque les images de la mémoire doivent être clairement vues, il y a une distance adéquate pour les observer. Cf. également ma discussion (ch. 1) sur la « bonne » distance permettant à comprendre les peintures tardives de Titien.

D'autres dispositifs contribuent, eux aussi, à creuser la problématique de la représentation – verbale dans ce cas – et à bâtir des obstacles brouillant notre savoir du texte et, au-delà, nos convictions épistémologiques plus générales. Ces éléments sont les *symptômes* de l'écriture, ces fissures qui rendent évidentes les apories et les opacités de la représentation. Le lien avec la mémoire est direct, puisque ce dialogue n'est que le récit du souper, tiré de la mémoire de Teofilo. Toute irrégularité narrative indique ainsi un dysfonctionnement mnémonique. Par exemple, le « vrai » thème du dialogue, le souper et la discussion philosophique du Nolain avec ses hôtes anglais, est repoussé sans cesse pendant les deux longues premières parties de l'œuvre. Teofilo annonce parfois que le temps presse trop pour engager un thème, puis développe très longuement ce même thème par des spirales rhétoriques impressionnantes. Une autre complication de la texture verbale est le bilinguisme du texte – Prudenziò parle latin parce qu'il est un pédant, mais les autres le font aussi, et certaines citations de poésie utilisent aussi la langue ancienne. Le dialogue devient ainsi partiellement opaque pour ceux qui ne maîtrisent qu'une des deux langues – d'ailleurs des exemples d'incompréhension linguistique apparaissent aussi dans l'univers diégétique, puisque les Anglais et les invités ne se comprennent pas toujours – et ce manque d'accessibilité nous rappelle le caractère forcément médiat de la représentation, la textualité irrépressible du texte. De manière similaire à ces symptômes de peinture décrits par Didi-Huberman comme irruptions de matérialité au sein de la structure représentative, les dispositifs textuels de Bruno sont les irruptions d'une textualité, d'une écriture, émergeant à la surface de la représentation, d'apparence lisse. Ainsi se trouve souligné le statut ontologique du texte comme l'*ombre* des idées qui sont exprimées à travers lui.

Cette emphase sur le médium de l'écriture, sur les manipulations que toute verbalisation produit dans la matière brute de la réalité, est aussi exprimée, pour ainsi dire directement, par Teofilo, et cela au moins à deux reprises. Une fois, plus généralement, lorsqu'il affirme que le chemin importe plus que le but (Bruno 2000 : 49) – ce principe peut aisément être appliqué à l'écriture de Bruno qui, loin de mener directement les lecteurs à une communication des idées, importe en elle-même, et change dans la foulée ce qui est perçu d'emblée comme le but ou le thème du texte. Le second endroit est plus spécifique encore, puisque Teofilo, tout en racontant l'aventure douloureuse du groupe, conteste la validité de ce récit même (58) : les mésaventures peuvent faire plaisir quand on les raconte, mais cela n'est pas du tout le cas pour celui qui les subit. La douloureuse réalité est donc édulcorée dans le processus qui en fait des mots, un récit, des souvenirs. Comme ce passage le démontre, contrairement aux apparences, la représentation n'est jamais simple, ni directe, ni

transparente. Elsheimer en savait quelque chose, et une autre des ses œuvres le prouve magistralement.

Le temps naturel et la lumière surnaturelle

Pas plus que le *Baptême*, les deux versions de *La lapidation de saint Etienne* (ill. 25) ne sont pas des peintures ténébristes. Cependant, ici aussi, un dispositif fascinant de lumière est à l'œuvre. La peinture contient deux zones d'illumination très différentes : la lumière naturelle du jour règne partout, mais une bande diagonale au centre est illuminée par des rayons surnaturels émanant visiblement du firmament divin. C'est dans cette dernière zone, où la lumière est plus forte, que se trouve le saint martyr, mais aussi les êtres bénis qui viennent le sauver.³⁶

A gauche, au coin inférieur du tableau, on peut voir à nouveau un personnage à contre-jour, une ombre bloquant notre entrée dans l'univers peint. Pourtant, ici cet obstacle est vite surmonté, puisque la bande lumineuse indique immédiatement où est le centre thématique et visuel du tableau. De plus, ce jeune garçon à gauche ne semble rien cacher derrière lui. La fenêtre d'Alberti est donc tachée ici plus discrètement, et cette figure peut avoir l'air d'un vestige stylistique, d'une *manière*. La subversion de la fenêtre transparente se trouve ailleurs.³⁷

La zone de lumière naturelle s'étend tout autour du cercle illuminé par le « projecteur divin », bien que sur le tableau bidimensionnel ce dernier cercle prenne la forme d'un triangle. On peut donc imaginer que les personnages derrière le saint se trouvent hors de ce cercle, même si nous les voyons à travers la lumière divine. L'aspect ambigu de la lumière – son oscillation entre matérialité et abstraction – se présente ainsi.

La zone de lumière naturelle occupe la plus grande partie de la surface peinte et de l'espace implicitement représenté. Cette zone est bien éclairée par le soleil du jour – qu'on ne voit pas – et son aspect conserve tous les éléments et les accidents naturels de ce genre de

³⁶ Des deux versions principales de ce tableau, celle de la National Gallery of Scotland d'Edimbourg est unanimement considérée comme autographe ; la version de Cologne (Wallraf-Richartz-Museum) est plus controversée, mais la plupart des éléments que je vais analyser sont présents dans les deux. J'utiliserai donc le singulier pour cette œuvre « bicéphale », sauf quand je voudrai parler des différences entre les versions. Pour une comparaison détaillée des deux tableaux, et une défense argumentée de l'authenticité du tableau de Cologne, voir Mai (1996).

³⁷ La situation de ce personnage, juste à côté d'une crevasse ou « trou noir » béat et vide, rappelle fortement le coin droit inférieur du *Martyre de saint Mathieu* de Caravage. Pour une analyse de ce dispositif, voir plus loin (ch. 5). Le catalogue de la récente exposition Elsheimer (Klessmann 2006 : 98) signale une référence à la même peinture de Caravage dans un autre personnage, un des jeunes bourreaux, mais la similitude dans ce cas me semble beaucoup moins évidente.

lumière : ombres portées, gradations de luminosité et nuances de couleurs. Tout ce qui est autour du saint semble donc inclure, en soi, toutes les composantes de la représentation mimétique classique, de ce qui se verrait à travers la fenêtre transparente de la peinture. Cette zone subit les aléas du temps – les ruines à l’arrière-plan et les différents âges des personnages en sont les emblèmes – et de l’espace. L’univers naturel et le monde humain sont ainsi représentés d’une manière qui se veut nécessaire et évidente, qui cache bien son artificialité en tant qu’art et son caractère médial.

Le vrai spectacle, pourtant, se joue dans la zone centrale, entre ces lignes droites qui signalent les limites claires de ce cercle, où règne la lumière surnaturelle et divine. La lumière n’est pas diffusée au-delà de ces lignes droites. Pourtant, avant l’invention des projecteurs modernes, une lumière si clairement délimitée ne pouvait que donner une impression surnaturelle. Ce qui se passe dans cette zone est le vrai spectacle pour nous, mais aussi pour les personnages qui l’entourent dans le tableau : la grande majorité de ces gens sont des spectateurs qui, comme dans un amphithéâtre ancien, se mettent autour de l’espace éclairé du drame.

Cet espace central est si bien éclairé, les détails y sont si visibles et clairs, que par comparaison le reste du tableau semble, en fait, plutôt sombre.³⁸ Pire, cette représentation environnante « transparente » et « claire » s’avère arbitraire et relativement opaque. On peut comparer cela à un phénomène courant de la vie quotidienne moderne : lorsque l’on regarde la zone illuminée par un projecteur, on peut y voir une abondance incroyable de particules et de poussière. On se rend compte à cette occasion que ce que l’on voit normalement dans l’air « transparent » est très partiel, et que tout un univers s’y cache, ignoré de tous. Ainsi, dans le tableau d’Elsheimer, à côté de la zone où, surnaturellement, la fenêtre est si transparente qu’elle nous laisse tout voir, le reste de la scène est comme vu à travers une vitre poussiéreuse, partielle et partiale. Les principes humanistes de la *mimésis* picturale sont ainsi, à nouveau, remis en cause, presque raillés, dans l’œuvre d’Elsheimer. Par ailleurs, la perspective est également ambiguë : on peut y repérer une structure chiasmatique comportant, d’un côté, la profondeur du monde visible naturel, du bas à gauche vers le haut à droite, et de l’autre, la profondeur surnaturelle, fondée sur un autre système de lignes et de points de fuite, menant des pieds du saint jusqu’à Dieu siégeant en majesté dans le Ciel. Les règles qui régissent la structure du monde naturel perdent leur validité dans la sphère sacrée de la Grâce.

³⁸ Un effet qui n’est pas sans rappeler, curieusement, la métaphore qu’utilise Sandrart pour comparer les peintures d’Elsheimer avec les gravures que fait Goudt d’après elles : « elles sont diminuées de la même manière que la lumière terrestre est diminuée et intimidée par le soleil brillant » (Pace 2006 : 77).

La méfiance vis-à-vis du monde visible, inspirée par cette structure duelle, est renforcée encore par le jeu, mentionné auparavant, entre l'espace tridimensionnel implicite et la surface plate de la peinture. Ainsi, certains parmi les pires tortionnaires, clairement exclus à jamais de la Grâce divine et donc hors de la lumière réservée aux martyrs, sont en fait vus à travers cette lumière miraculeuse. Une construction mentale de l'espace « réel » nous apprendra immédiatement que ces méchants se trouvent derrière la zone illuminée, mais de prime abord ils semblent y être inclus, ce qui serait moralement intenable. Le mensonge et le danger éthique de la représentation visuelle sont à nouveau subtilement montrés.³⁹

La version d'Edimbourg contient deux éléments saillants qui la rendent curieusement moins réaliste encore que la version contestée de Cologne. Il n'est pas étonnant que l'ange flottant entre terre et ciel semble peu soumis aux règles de la perspective, et que les tissus qui l'entourent se moquent de la gravité ; moins facilement explicable est la position du jeune homme qui s'apprête, à droite, à lancer la pierre mortelle sur la tête du saint. Cet homme est de loin trop grand par rapport à sa place dans la composition et aux autres personnages qui semblent se trouver juste derrière lui ; de plus, ses contours sont quelque peu flous comparés au dessin clair qui caractérise en général cette version du tableau. Optiquement, ce dernier élément s'explique assez facilement : lorsque l'œil se focalise sur un point distant, les objets plus proches semblent flous. En revanche, si l'on observe ce personnage du point de vue des normes humanistes de la peinture, le choix du rendu vague semble plutôt surprenant. On peut penser dans ce contexte aux *Ambassadeurs* d'Holbein comme une variante encore plus osée de ce thème, où un objet vague, tout en se trouvant au premier plan du tableau, reste moins clair que le sujet principal, « officiel », de l'œuvre. En ce sens, cette figure se rapproche des « hommes d'ombres » d'Elsheimer, tel celui qui nous a surpris dans le *Baptême*. Sauf qu'ici cet homme fait partie de l'intrigue et semble donc devenir presque indispensable. La version de Cologne prouve qu'il ne l'est nullement, mais si l'on ne considère que le tableau d'Edimbourg, on est frappé par ce mélange incongru : tout en étant important, imposant et vigoureusement actif, cet homme semble rien moins que fantomatique. L'ombre d'une idée.

³⁹ On peut s'interroger sur un cas intéressant de représentation dans la représentation qui se trouve dans la zone centrale du tableau : l'image de Jésus portant la croix orne le vêtement du martyr. D'un côté, la sincérité de cette représentation ne peut pas être mise en doute dans le schéma théologique du martyr ; de l'autre, ce détail qui fait de saint Etienne l'image même du Christ souffrant souligne que toute représentation est inévitablement fondée sur un mensonge, sur la prétendue similarité entre deux choses qui, seulement de par leur différence, peuvent avoir entre elles cette relation représentant/représenté.

Images, signes et idées

Il convient de conclure ce chapitre par l'ouvrage *Sur la composition des images, des signes et des idées* de Bruno, non seulement parce qu'il est le dernier de ses écrits qui soit plus ou moins achevé, mais aussi pour la synthèse qu'il propose. C'est à la fois un système mnémonique et, comme le disent Higgins et Doria, beaucoup plus que cela : une tentative de s'interroger sur les images, de révéler ce qui les fait fonctionner et comment elles sont construites – comme une sémiotique avant la lettre.⁴⁰ Par là même, ce projet s'oppose à une sémantique – Piccolomini résume la méthode brunienne comme « une religion d'analogie », où les mots, les images, les sons et les symboles ne peuvent être définis que par l'intuition et par des analogies avec d'autres mots, images, sons et symboles.⁴¹ Cela ramène Bruno au camp humaniste selon les distinctions de Foucault, mais j'ai déjà signalé l'ambiguïté historique du Nolain. L'élément important est que Bruno « utilise l'œil comme métaphore de l'entendement » et peut ainsi « concentrer ... sa spéculation sur une approche intuitive et visuelle où les yeux et les images jouent un rôle crucial. Il ne suit certainement pas un discours littéraire organisé selon les règles logiques de cause et effet » (XIII). Les images servent donc à Bruno pour échapper à la rationalité moderniste. Mais pas n'importe quelles images, bien entendu : il doit pour cela utiliser des images qui défient la mollesse des systèmes reçus d'imagerie.

L'écriture, dans ce texte, est saturée de synonymes, de parallèles et d'enchaînements, même si Bruno lui-même nous avertit que ce qui apparaît comme synonyme ne l'est pas toujours en réalité. Ces jeux de reflets, comme une fuite infinie des signifiants et des signifiés, trouvent leur rationalisation dans l'idée suivante : l'œil peut voir toutes sortes de choses, mais ne peut pas se voir lui-même. L'intellect ne peut voir ni lui-même ni les autres choses sauf comme des apparences extérieures, comme des images, des formes ou des signes (3-4).⁴² Cet ouvrage, lui aussi, est donc fondé sur un paradoxe : d'un côté, ce mépris de l'intellect, de la capacité humaine de comprendre quoi que ce soit, et surtout des mots qui prétendent exprimer ce qui leur échappe ; de l'autre, une dernière tentative de bâtir un système complet par une abondance de paroles – la partie principale de l'ouvrage contient de nombreuses listes de

⁴⁰ Dick Higgins et Charles Doria, l'introduction à la traduction anglaise de Bruno (1991 : XXXV-XXXVI).

⁴¹ Manfredi Piccolomini, préface à Bruno (1991 : XXI). Là encore, il faut nuancer les choses : Bruno utilise les analogies, mais il est loin d'approuver sans réserve la méthode analogique : c'est le caractère partiel et toujours insuffisant des analogies qu'il souligne.

⁴² C'est en ce sens que Hadot (2004 : 80) relie Bruno à la tradition de la « magie naturelle », et, par là même, à Montaigne, le philosophe que nous rencontrerons dans les deux chapitres suivants. Selon Hadot, cette tradition considère que l'imagination « a une sorte de pouvoir magique, qu'elle exerce par la seule présence de l'image et qui s'oppose aux lois mécaniques ... Imaginer, c'est déjà, en quelque sorte, réaliser ».

mots, divisés, groupés, organisés – qui décrivent des images mais qui n'en sont pas. Un paradoxe similaire est repérable en ce qui concerne le statut des images. Celles-ci sont, par malheur, les entités méprisables à travers lesquelles l'homme comprend le monde qui l'entoure ; toutefois, leur utilité les rend importantes et en fin de compte plus directes, moins menteuses, que les paroles. Ces dernières, par un de ces revirements infinis de la pensée brunienne, sont pourtant le médium dont le penseur se sert régulièrement pour s'exprimer.⁴³

Le visuel, en tout cas, s'avère être la forme la plus efficace de signification (Bruno 1991, ch. 4) ; Bruno est un philosophe-peintre, comme le dit Nuccio Ordine (2003 : 101, 241-244), et pour lui le processus de la connaissance ne peut se passer des images, qui sont le seul moyen pour se rapprocher des « idées » inaccessibles. Tout cela va de pair avec l'univers des ombres, présenté ici de nouveau. Les ombres sont, après tout, des images visuelles, quoique dégénérées, de la réalité. Comme dans la pensée néo-platonicienne de la Renaissance, l'univers fonctionne par des « émanations » d'un niveau d'existence à l'autre ; mais contrairement à cette pensée dépassée, Bruno voit dans ce système toutes ses imperfections, ses inadéquations, ses fausses pistes pour la connaissance. Et précisément pour cela, le mot « système » ne semble plus convenir. Les formes, les figures, bref les images « conçues par les sens externes à partir des objets sensibles » nous sont nécessaires pour que nous sachions « comment faire ce qui est adéquat à notre nature » (ch.5), ni plus, ni moins. Les images, toutes partielles et ombrageuses qu'elles soient, nous permettent de vivre malgré la distance qui nous sépare du vrai savoir. Par ailleurs, le contact plus direct des images avec la réalité s'explique aussi par le fait qu'elles « ne sont pas nommées d'après les choses qu'elles signifient par intention, mais d'après les choses qui sont à leur origine ».

La partie principale de l'œuvre peut sembler contradictoire avec mes arguments du début de ce chapitre, selon lesquels le système mnémonique de Bruno rend plus compliquée la distinction des « lieux », et avec elle, le concept simple de représentation qui est à la base des arts de mémoire classiques. Il est vrai que Bruno constate au début de la seconde partie du premier livre que les images et les espèces « ne peuvent pas être perçues ni imaginées sans un lieu où exister ». Il va jusqu'à préconiser la création initiale d' « un espace et réceptacle dans lequel elles [les images et les espèces] peuvent être contenues, mesurées... séparées l'une de l'autre et exister dans des régions différentes » (ch.1).

⁴³ Bruno aborde la question du statut des images également dans *Des fureurs héroïques* (1999a : 223-283), où le cinquième dialogue de la deuxième partie est fondé, curieusement, sur des emblèmes décrits mais jamais montrés. Les images sont considérées comme « hiéroglyphiques » et il faut les expliquer pour qu'elles « parlent ». Voir ch. 8 du texte de Bruno pour la question de savoir comment les mots signifient.

La cohabitation d'un Bruno « classique » avec la remise en cause radicale des idées reçues, avec cette subversion que je lui ai attribuée, peut être expliquée par une simple incohérence ou par une évolution de ses idées – une régression, puisque *Sur la composition des images, des signes et des idées* appartient à la période la plus tardive de la pensée brunienne. Il me semble toutefois que cette cohabitation d'idées d'apparence contradictoire peut engendrer une compréhension plus profonde de Bruno comme « figure de seuil ». Nous avons déjà vu cette tension dans sa cosmologie, nous la retrouvons au cœur de son épistémologie, à savoir dans la mnémotechnique. Bruno montre, là encore, sa tentative désespérée de garder tout à la fois ses innovations et les principes humanistes qui auraient dû être sacrifiés pour rendre possibles ces mêmes conceptions neuves.

Car les proclamations solennelles de méthode ne doivent pas être confondues avec leur application : l'art de la mémoire de Bruno, malgré cet idéal de lieux bien définis, garde son côté obscur, magique et opaque. C'est le cas pour la désignation des lieux, mais encore davantage pour la création des images de mémoire, l'autre grand procédé des arts mnémoniques. Ainsi, les deux principes qui sont à la base de cet art classique – lieux et images distincts, clairs et descriptibles – sont ici détournés. Tout comme dans le cas d'Elsheimer, d'ailleurs : les fondements de l'art humaniste, les « acquis » de la perspective, des figures volumineuses, de l'abondance de détails – tout cela est bien conservé dans ses œuvres, qui ne se déclarent pas ouvertement révolutionnaires. Et pourtant, les fissures apparaissent à quiconque regarde ces peintures plus attentivement. La contradiction entre l'ancien et le moderne reste intacte dans les deux cas et un chemin de fuite est proposé sans qu'il soit franchement emprunté. Les deux chapitres suivants présenteront, justement, un peintre et un penseur qui sont allés encore plus loin, qui ont abandonné les principes du passé pour s'aventurer dans un terrain neuf et dangereux.