



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 7

Les mots et les sons :

Réflexions musicales et littéraires d'une crise épistémologique

Si le ténébrisme pictural, devenu concevable autour de l'an 1600, est à interpréter comme une manifestation d'une crise épistémologique aiguë, il n'est pas étonnant que cette crise soit repérable également dans les autres arts. Leurs enjeux sont, certes, différents, puisque certaines questions pouvant être relevées au sujet de la peinture – transparence de la surface, la perspective et sa destruction, la lumière et sa distribution – ne trouvent pas d'équivalent immédiat dans la musique ou dans la littérature. Mais il est clair que les autres arts aussi, en étant des systèmes de signes construits souvent selon une visée représentative et dans tous les cas suivant une construction formelle artificielle, ne peuvent guère échapper aux conditions épistémiques de leur époque – celles-là même qui rendent possible toute pensée et, au-delà, son expression.

Mais ce qui rend la discussion du développement des arts non-picturaux au tournant du XVII^e siècle plus nécessaire encore pour la compréhension de la peinture de Caravage, d'Elsheimer et de leurs contemporains, est un phénomène postérieur : plus que dans l'histoire de l'art, les spécialistes de la musique et, à plus forte raison, de la littérature, se sont penchés sur la nature épistémologique de leurs objets d'étude respectifs. Un nombre important d'ouvrages sur les écrivains de ce baroque naissant soulignent le défi lancé aux systèmes du savoir hérités de la Renaissance par les textes contemporains de Caravage ; les interprétations de la révolution musicale de cette époque peuvent, elles aussi, donner lieu à une explication dans ce sens. Ainsi, cet aspect, singulièrement absent de la grande majorité des textes sur la peinture, se trouve développé par les autres disciplines et peut être mis en relation avec le domaine visuel qui est le nôtre.

En effet, dans ce chapitre je m'intéresserai à des interprétations postérieures autant, voire plus, qu'aux œuvres du début du *Seicento* elles-mêmes. D'abord, à cause de l'enchevêtrement inévitable entre un phénomène culturel et ses explications tardives : dans l'effet époustouflant du « Baroque » sur la culture européenne depuis la naissance de cet univers esthétique, il est difficile de distinguer, n'en déplaise aux « *New Historicists* » et aux hérauts de « l'authenticité », entre ce qui relève du Baroque historique et ce qui a été ajouté

plus tard pour faire remplir au « Baroque » le rôle culturel qui lui a été alloué dans le système complexe d'oppositions binaires et de tensions dialectiques sur lequel est bâtie notre culture. Ensuite, parce que je crois avoir déjà montré, notamment par les analyses de textes de Bruno et de Montaigne, que les média non-picturaux peuvent utiliser des stratégies rhétoriques et esthétiques comparables à celles qu'on voit dans la peinture, et qu'en fait, autour de 1600, ces stratégies révèlent une visée épistémologique innovatrice. Et enfin, parce qu'il est techniquement impossible de rendre compte dans ce cadre des corpus énormes d'œuvres telles que les pièces de Shakespeare ou les madrigaux de Monteverdi.¹

Ce mot de « Baroque » est en effet le fil rouge des théories sur ce qui est advenu en Europe vers 1600. Il donne de la cohérence à ce qui ne serait, autrement, qu'une série hasardeuse de manifestations culturelles. Si la musique baroque apparaît en ce début de siècle – nul ne le conteste – et si, avec Caravage, la peinture baroque émerge sur la scène historique – une affirmation moins consensuelle –, l'un et l'autre semblent, au moins par contagion linguistique postérieure, faire partie du même « style », d'un seul et unique « univers esthétique » et, de ce fait, du même système de savoir. Cette double chaîne logique, qui mène de la peinture « baroque » aux autres « Baroques », littéraire et musical, et ensuite de ces derniers à leur rôle assigné de repoussoir épistémologique d'une culture en quête du savoir, est tout à la fois utile et potentiellement simpliste – d'où, bien entendu, la séduction qu'elle exerce. C'est pour cela qu'il nous faudra nous rappeler constamment que ce Baroque qui remet en cause les fondements mêmes du savoir humaniste est non seulement un fait historique mais aussi une construction tardive liée à sa réception ; pour cette même raison, il conviendra toutefois de chercher les qualités esthétiques intrinsèques qui ont permis aux œuvres de la première décennie du XVII^e siècle – littéraires et musicales, mais aussi picturales – de jouer ce rôle d'une manière aussi convaincante.

De l'harmonie des sphères à la monodie des émotions

Le Baroque musical fait son apparition sur la scène de l'histoire exactement au même moment où cristallisent les premiers éléments d'un Baroque pictural, notamment dans sa variante ténébriste. Dans l'un et l'autre cas, c'est autour de 1600 qu'une nouvelle ère commence. Les

¹ Cette approche de l'histoire qui prend en compte, au lieu de les nier, les couches historiques successives et le point de vue du présent, a été conceptualisée, pour les arts, par Mieke Bal (1999 : 1-8) sous le nom de « pre-posterous history », un jeu de mot combinant les préfixes « pré » (pour le passé) et « post » (pour l'avenir) dans un mot anglais signifiant « absurde ». Bal analyse Caravage de ce point de vue, ce qui signifie que, sans renoncer à étudier l'environnement culturel du XVII^e siècle, ses répercussions plus tardives sont étudiées comme partie intégrante du phénomène culturel qu'est Caravage.

manuels d'histoire de l'art et d'histoire de la musique s'accordent à inaugurer le Baroque – la période, mais aussi le style et l'esthétique – autour de ce tournant de siècle. Géographiquement aussi, les deux révolutions ont lieu dans des espaces contigus : le haut lieu de la musique baroque naissante, Florence de la Camerata, se trouve dans la même Italie centrale que la capitale du Baroque visuel, la Rome des papes. Malgré cette proximité terminologique, chronologique et spatiale, rares sont les tentatives de relier l'avènement d'une nouvelle musique à la conquête de la peinture par les ténèbres. Quelques propositions viennent de musicologues ; en histoire de l'art, c'est surtout l'iconographie musicale, à savoir les innombrables peintures où les musiciens s'affairent à produire des sons demeurés muets, qui attire l'attention.² C'est pourtant au-delà de ce niveau littéral que l'on doit aller. Les fondements mêmes – esthétiques et épistémologiques – des deux arts sont concernés. L'interprétation de la peinture ténébriste comme manifestation d'une crise du savoir s'en sortira confortée.

La polémique théorique entourant l'apparition d'une musique « baroque » – car, bien plus que pour la peinture, la révolution est ici constamment mise en mots et argumentée – révèle assez clairement les enjeux principaux que la musique, elle, vient ensuite illustrer. Il s'agit avant tout de l'idée reçue qu'on se fait de cet art tout au long de la Renaissance, et bien avant : la musique, discipline mathématique reproduisant l'harmonie des sphères et à ce titre appartenant au quadrivium des arts libéraux consacrés aux nombres. La musique ainsi définie se distingue clairement du produit sonore concret qui est le résultat de la pratique musicale, surtout de la musique instrumentale qui reste confinée aux usages circonstanciels tels que l'accompagnement des danses ou des cérémonies. En revanche, ce que l'on attend de la musique – celle imaginée dans les écrits théoriques mais aussi celle chantée dans les églises et dans les cours – c'est de reproduire l'ordre céleste et, dans le même temps, y participer. Les architectures sonores deviennent ainsi de plus en plus complexes et stratifiées, phénomène qui atteint son paroxysme avec les polyphonies des compositeurs franco-flamands travaillant en Italie au XVI^e siècle.³

Cette idée de la musique – une *idée* avant tout, justement – est profondément mimétique, puisque les œuvres musicales sont considérées comme des microcosmes fabriqués d'après la structure hiérarchique et plurielle de l'univers. « L'harmonie devient le sceau que

² Du côté des musicologues, voir Sabatier (1998) et Beaussant (2006). Un historien de l'art qui a écrit sur les idées musicales abstraites et leurs manifestations dans les arts visuels est Vergo (2005). Les textes sur l'iconographie musicale en histoire de l'art sont nombreux. Voir, entre autres, Vodret & Strinati (2001).

³ Le terme même d'architecture sonore n'est pas anodin, car les similarités entre les polyphonies et les grandes créations architecturales, pleines de détails se combinant en une structure complexe et totalisante, sont souvent évoquées. Voir Sabatier (1998 : 19), Beaussant (2006 : 39-45).

Dieu a imprimé sur son ouvrage », nous dit Cassirer (1983 : 85). Le système d'échos et de correspondances, fondé sur la ressemblance – système décrit par Foucault (1966) comme étant à la base de l'épistème renaissant – incorpore la musique dans ce jeu de miroirs. L'ordre sublime du cosmos, cette notion que l'humanisme adoptait de la pensée antique, s'est trouvé imité par les sons. Franchino Gafori, le célèbre compositeur et théoricien néoplatonicien de la musique – deux métiers qui allaient nécessairement de paire dans un monde de musique « théorisée » – a intitulé en 1518 un des chapitres de son *De harmonia musicorum instrumentorum opus* « Que les muses, les étoiles, les tons et les cordes se correspondent ». ⁴ En effet, la musique s'intéressait à cette ressemblance multipolaire entre les figures mythiques, les corps célestes, les éléments abstraits de la musique et les objets concrets qui mettent en œuvre la *mimèsis* sonore. ⁵

Le produit musical concret d'une telle conception métaphysique de l'art des sons suivait des règles très strictes et explicites. Ainsi, Gioseffo Zarlino, le plus célèbre théoricien de la musique du XVI^e siècle, pouvait-il prononcer des phrases prescriptives sans appel : « Les compositions doivent être constituées principalement de consonances, et de manière secondaire et occasionnelle de dissonances » ou bien (ce sont les titres de chapitres) « La procédure à suivre afin d'écrire des contrepoints simples pour deux voix ». ⁶ Dans les deux exemples il s'agit de questions primordiales du débat ultérieur entre les tenants de la « nouvelle musique » et les traditionalistes – la dissonance et la texture musicale – mais ce qui est frappant avant tout est le ton affirmatif qu'utilise Zarlino. La musique, en tant qu'art libéral du moins, doit suivre les recettes théoriques car elle est chargée d'un rôle cosmique fondamental.

La polyphonie devient le seul véhicule possible d'un tel rôle, en correspondance avec la cosmologie dominante depuis Ptolémée et jusqu'à Giordano Bruno. L'univers est constitué de strates distinctes, hiérarchisées, chacune à sa place ; leurs relations sont organisées par une harmonie mathématiquement constituée. Si la musique a pour double rôle de représenter cette harmonie, en l'imitant, et d'y participer en la renforçant, elle doit nécessairement inclure plusieurs couches reliées entre elles par un ordre harmonieux. La musique monophonique existait certes avant le tournant du XVII^e siècle, mais seulement dans la pratique musicale

⁴ Gafori cité dans Treitler (1998 :390-393).

⁵ Pour la musique comme « l'harmonie des sphères » voir James (1993), et les références de la note 1. Gingerich (1993 : 388- 406) aborde plus spécifiquement cette idée chez Johannes Kepler, et les liens de ce dernier avec les deux Galilée, père et fils.

⁶ Zarlino cité dans Treitler (1998 :438, 450).

« artisanale » et non pas comme discipline intellectuelle, mathématique et par là même respectable.

Les deux sujets qui fâchent dans le scandale que crée la nouvelle musique, bientôt appelée « baroque », sont le statut de la dissonance et la monodie. Cette dernière, la texture où une seule voix domine la composition, a la faveur des musiciens du cercle de la Camerata florentine et, bien entendu, de Claudio Monteverdi, le compositeur le plus célèbre de ces débuts du Baroque. Leur raisonnement est simple : c'est le texte, les paroles, qui doivent désormais dominer la musique ; le but premier du compositeur est donc de rendre ces mots audibles et clairs. Les textures sophistiquées et stratifiées des messes et des motets de la Renaissance – voire des madrigaux, et cela également dans les premiers livres de Monteverdi lui-même – rendaient incompréhensible le texte, pourtant épicerie de toute œuvre musicale digne de ce nom.⁷

Le rôle du texte ainsi mis en valeur par la musique était d'éveiller des émotions fortes chez l'auditeur, soi-disant dans la lignée directe de la musique créée dans la Grèce antique. Il est donc possible de dire que la musique du premier Baroque a (re)trouvé une visée *rhétorique* là où le souci d'*imitation* dominait la musique de la Renaissance (et, dans une certaine mesure, celle du Moyen-Âge). L'écriture musicale est conçue par les prophètes du Baroque d'un point de vue téléologique : ce n'est plus ce que la musique imite – un élément qui est à la base de la composition musicale et qui lui est antérieur – qui importe, mais ce que les sons créent, leur influence, leur effet postérieur. Un effet qui tournera vite à l'affect, avec les théories baroques des *affetti*.

Cette idée de rhétorique musicale et de l'importance accrue donnée à la rhétorique en général va dans le sens même que certaines interprétations d'historiens de la Renaissance, qui ont voulu expliquer l'humanisme précisément comme une réaction à la Scholastique médiévale. L'humanisme serait donc cette idéologie pragmatique, engagée dans la *vita activa* de la cité, où ce qui compte est justement l'incidence publique d'un discours, d'une œuvre d'art, d'une idée. Curieusement, lorsque ces auteurs cherchent des exemples de l'humanisme

⁷ Bianconi (1991 : en particulier 3-5, 29-34) propose une interprétation générale de la révolution du baroque musical. Il fait une allusion à un aspect politique lorsqu'il parle des idéaux dépassés du XVI^e siècles, ceux de l'harmonie sociale à imiter dans et par la musique (30). Un point de vue voisin est élaboré par Susan McClary, une des grandes figures de la "nouvelle musicologie" (2004: 170-171). Elle interprète l'échange Monteverdi/Artusi comme la « collision entre deux visions du monde (*worldviews*) très différentes : une attitude conservatrice cherchant à défendre les valeurs prétendument universelles de la tradition platonicienne, et une position déracinée qui sacrifie les certitudes du passé scolastique sur l'autel de la libre volonté individuelle ». McClary choisit ensuite de défendre la position d'Artusi, un cas demeuré rare durant les quatre siècles passés depuis le débat lui-même.

ainsi défini, ils en trouvent dans une période où l'humanisme est censé déjà être en déclin. Tomlinson parle de Galilée, Guarini et Monteverdi ; Toulmin s'intéresse à Montaigne.⁸ La question terminologique (ce que signifie « humanisme ») mise à part, et malgré l'intérêt évident de la Renaissance pour la rhétorique antique, il est clair que dans la pratique c'est vers la fin du XVI^e siècle que l'effet sur le spectateur/auditeur/lecteur devient la question principale pour les différents arts. Cela ne veut pas dire que l'idée même d'imitation ait disparu en faveur de techniques rhétoriques ne s'intéressant qu'à ce que l'art *fait* et négligeant ce sur quoi elle se fonde ; il faudra revenir sur la question de la *mimèsis* et des transformations qu'elle a subies à travers ce tournant rhétorique. Mais d'abord, regardons de près ce que proposent les porte-voix de la musique nouvelle, et comment ils comptent assujettir la musique à sa nouvelle maîtresse – la parole.

Le lien fort entre musique et texte est considéré comme un élément caractéristique du Baroque musical. A lire Zarlino, il est évident toutefois que cette symbiose n'a pas été inventée à la fin du XVI^e siècle : le théoricien explique, en 1558 déjà, « comment les harmonies sont adaptées aux mots placés sous elles ».⁹ En effet, la Renaissance utilisait, entre autres méthodes, les fameux « madrigalisms », adaptations littérales de certains éléments musicaux aux expressions verbales qu'ils accompagnaient : notes descendantes pour décrire le mot « enfer », accélération pour « courir », mélismes ornementales pour rendre tangible un « soupir », et ainsi de suite. Zarlino, pour sa part, n'adresse le problème textuel qu'*après* avoir fini son traitement détaillé et technique des harmonies elles-mêmes ; cet ordre deviendra impensable pour les pionniers du Baroque. Certes, Zarlino reprend Platon pour préconiser que l'harmonie et le rythme doivent suivre la parole ; il n'inverse pas moins cet ordre, à la fois sur un plan chronologique et de priorité. La musique doit suivre l'humeur générale du texte, joyeuse ou triste ; et les mots eux-mêmes doivent être accompagnés par une harmonie « qui leur est similaire » sans pour autant « offenser ». On voit bien que le paradigme organisateur reste ici celui de la représentation imitative, et qu'en revanche l'effet sur les auditeurs doit impérativement rester dans les limites strictes du *décorum* – plus loin Zarlino nous met plusieurs fois en garde contre les effets « barbares ». Il se plaint également de la « confusion » et du « désordre » qui sont apparents dans certaines adaptations des notes musicales aux paroles – un vocabulaire qui ne peut que venir d'un esprit hautement systématique.

⁸ Tomlinson (1987 :3-30) propose une distinction entre humanisme et scolasticisme, deux phénomènes parallèles, selon lui, dominant ensemble le XVI^e siècle. Voir aussi, quoique moins convaincant, Toulmin (1992).

⁹ Cité par Treitler (1998 :457).

Dès 1581, et du vivant de Zarlino, son système est attaqué par ce que, rétrospectivement, l'on peut qualifier de proto-Baroque. L'accusateur est Vincenzo Galilei, un élève rebelle du maître ainsi que le père du célèbre scientifique – ce qui est probablement son titre de gloire le plus important, mais aussi son lien direct avec les « révolutionnaires » du siècle à venir. Entre Venise, Pise, Florence et Rome, Galilei père eut connaissance de toutes les innovations musicales de son époque, notamment celles venant du cercle de la Camerata florentine et de Girolamo Mei : la renaissance, la « vraie » cette fois, de la musique grecque antique, était l'enjeu principal de leurs travaux. Le texte où sont exposées pour la première fois ses critiques du système musical de la Renaissance, le *Dialogue sur la musique ancienne et nouvelle*, prend la forme dialogique.

Vincenzo Galilei s'en prend, à travers le personnage de son patron Giovanni de' Bardi, aux madrigalismes, c'est-à-dire aux imitations littérales, figuratives, des sens des mots par les sons. Il propose en effet d'inverser le processus de l'écriture, et là encore, de passer d'une visée mimétique à une méthode rhétorique. Cette dernière discipline est d'ailleurs explicitement citée : transférant la musique du domaine du *quadrivium* au *trivium* des arts du langage, Galilei compare les musiciens aux orateurs du monde antique, et incite ceux-là à chercher leur modèle chez ceux-ci. Le blâme qu'il trouve chez les musiciens de son temps n'est autre que d'avoir échoué à atteindre le même effet que la musique ancienne. Si, en Grèce, la musique voulait avant tout induire chez les auditeurs la passion ressentie par le compositeur, la musique « moderne » n'espérait que le plaisir sensuel pur. On trouve ici le fameux paradoxe de toute renaissance – la volonté de créer du nouveau en préconisant un retour à un passé plus lointain que la période récente et haïe – mais plus encore, on y voit en germe une idée qui va faire son chemin à travers tout le XVII^e siècle, et cela dans tous les domaines de la création artistique. « Si le musicien n'a pas le pouvoir de diriger les esprits des auditeurs à leur bénéfice » juge Galilei, « sa science et son savoir s'avère nuls et vains ». Décidément, l'époque où la musique est, avant tout, miroir et partie de l'harmonie des sphères, est révolue.

Les deux niveaux de *mimèsis* musicale élaborés par les musiciens et les théoriciens de la Renaissance – l'imitation harmonique des structures cosmiques et l'imitation littérale des mots – reposent sur un concept relativement simple de l'imitation, où l'imité et l'imitant se ressemblent par leur structure ou par leur contenu. Vincenzo Galilei concentra son attaque sur la question textuelle, peut-être parce que celle-ci est moins problématique du point de vue théologique ; on a vu que son fils contribuera à la destruction de l'univers fini et hiérarchisé sur lequel repose l'autre niveau de *mimèsis*, l'imitation de la musique des sphères. Mais ce qui

m'importe avant tout, ce que le déclin de cette idée d'imitation, assez similaire au concept albertien de la peinture comme mimèsis, n'est pas sans implications épistémologiques importantes.

La reproduction de l'harmonie des sphères en musique requiert une connaissance absolue des règles qui organisent cette cosmologie. Pour imiter en musique les relations mathématiques célestes, ou pour participer au système cosmologique sans, littéralement, produire de fausses notes, il faut supposer un système clos, harmonieux et entièrement connaissable. En revanche, là où la musique perçue comme avatar cosmique demande un savoir, les sons dans leur rôle de véhicule émotionnel se fondent sur un savoir-faire, sur un paradigme épistémologique que l'on pourrait appeler « bricolage » (voir chapitre 6), où c'est le résultat pragmatique qui compte plutôt que les fondements solides du savoir. Cela nous ramène encore une fois aux idées pragmatiques de Richard Rorty (1990) ou à la perception du réalisme scientifique par Ian Hacking (1983), qui se résume par l'affirmation suivante : si cela fonctionne, cela existe.

Toutes ces théories de la connaissance vont dans le même sens : une vision téléologique, plutôt qu'imitative, du savoir ; importance accrue donnée à la finalité et non pas aux origines. C'est aussi un savoir plus local, dont la vérification peut être beaucoup plus immédiate, qui prend le pas sur des systèmes très complexes et par là même spéculatifs. Tous ces enjeux se clarifient à travers l'épisode principal, vers 1600, du débat entre les adhérents d'une nouvelle esthétique musicale « baroque » et les gardiens de l'ordre existant : l'échange Artusi-Monteverdi. Ce dernier est toujours considéré comme le compositeur emblématique de la nouvelle musique par ce qu'il a lui-même appelé sa « seconde pratique » – Monteverdi continua toute sa vie à créer aussi des œuvres religieuses conservant les préceptes de la Renaissance. Avec son frère Giulio Cesare, Monteverdi prit part aussi au débat d'idées et de mots qui accompagnait ses innovations musicales et celles de ses collègues.

Le texte d'Artusi, une réponse reportée à Galilei, est également un dialogue, ce qui lui confère une complexité structurelle : au premier abord, il ne s'agit pas de l'expression d'une seule opinion mais de la représentation équilibrée de celles des deux camps. Néanmoins, cette mise en scène ne doit pas tromper : les positions conservatrices de l'auteur y sont exprimées assez clairement, quoique avec subtilité. La conversation tourne autour du nouveau style d'écriture de madrigaux par Monteverdi, entre autres. En effet, le madrigal est à cette époque le principal terrain d'expérimentation de la nouvelle esthétique musicale : le genre existait, du moins nominalement, tout au long de la Renaissance, mais à l'époque du dialogue *Artusi, ou les imperfections de la musique moderne* (1600) ses bases stylistiques viennent de changer

radicalement. Dans l'œuvre de Monteverdi lui-même, la comparaison entre les premiers et les derniers livres de madrigaux – *grosso modo*, entre les trois premiers et les quatre derniers, avec le quatrième livre comme collection intermédiaire – est édifiante.

Le critère décisif pour la réussite d'une œuvre musicale, pour Galilei et pour Monteverdi – malmenés mais représentés dans le dialogue d'Artusi – est donc le résultat final, à savoir l'impact émotionnel sur l'auditeur. Peu importe comment a été conçue et construite la texture musicale : tant que la musique émeut, elle joue son rôle. C'est ce que veut dénoncer Artusi lorsqu'il oppose la raison et les règles, d'un côté, à une musique qui, tout en ne voulant que « satisfaire » l'oreille, finit par l'offenser et lui mentir, de l'autre. Pour les innovateurs, l'adaptation d'un texte devait être faite non pas en l'imitant, mais, comme le dit Gary Tomlinson « par la projection de sa structure rhétorique » (1987 : 53). La « libération de la dissonance », étroitement associée à la musique baroque à ses débuts, est directement liée à cette « rhétorisation » du discours musical : c'est précisément grâce à sa relative rareté dans la musique de la Renaissance que la dissonance devient si chargée sur le plan émotif, et peut servir de déclencheur d'émotion chez les auditeurs dont les habitudes d'écoute ont été formées dans un environnement sonore antérieur.

Mais c'est davantage encore la monodie qui doit être considérée comme la grande révolution musicale des environs de 1600, et qui nous servira de point d'appui pour relier les exploits d'un Monteverdi à l'apparition du ténébrisme en peinture. La dominance de la polyphonie dans les musiques savantes de la Renaissance a créé une situation curieuse lorsqu'il s'agissait des adaptations des textes lyriques des madrigaux. Tant que les compositeurs s'occupaient des œuvres liturgiques, leurs harmonies « célestes » ne semblaient présenter aucune difficulté. Le caractère très personnel des poèmes de Pétrarque et de ses imitateurs, en revanche, peut sembler incohérent avec une adaptation musicale à plusieurs voix : le « Io » si présent dans les textes, racontant à la première personne expériences, émotions et affects quasi-corporels, pose un problème quand il est mis en musique avec des harmonies délicieuses et sans véritable « narrateur » que l'on pourrait identifier avec celui du texte. Ce problème, certes, n'en serait pas un si l'on s'en tenait aux conventions et aux normes du XVI^e siècle : ce qui nous semble aujourd'hui absurde ne l'était alors manifestement pas. Mais le passage graduel qu'opère Monteverdi des madrigaux polyphoniques à la monodie de ses madrigaux ultérieurs montre sans aucun doute la volonté d'atteindre une structure plus proche de celle qui organise non pas le texte lui-même, mais la *scène* que celui-ci décrit. Bien évidemment, la contemporanéité des nouveaux madrigaux et de la naissance de l'opéra – dont la consécration est l'*Orfeo* de Monteverdi en 1607 – est tout sauf une coïncidence.

Je reviendrai à l'opéra et au madrigal ainsi renouvelé à la fin de ce chapitre, parce qu'un problème potentiel semble menacer mes hypothèses et ne peut être adressé qu'à travers un long détour littéraire : c'est justement la question de la *mimèsis* et du savoir. Car si, à partir du quatrième livre, les madrigaux de Monteverdi semblent s'approcher de plus en plus d'une structure mimétique convaincante, où, par exemple, la lamentation d'un personnage est en effet chantée par un seul chanteur et non par cinq voix, cela pourrait aller à l'encontre de l'idée que j'ai avancée jusqu'ici, selon laquelle les débuts du Baroque sont le théâtre d'une crise de la *mimèsis*, en peinture comme en musique. Cette crise parallèle est néanmoins avérée. Afin de la décrire, regardons maintenant comment la peinture de Caravage adopte des structures et des textures comparables à celles de la nouvelle musique – monodie, dissonance, rhétorique – et comment elle renonce à certaines prétentions que partageaient, pendant la Renaissance, les arts visuels et sonores, et surtout à la représentation des harmonies cosmiques.

La perte de l'équilibre

« Appliquer » les termes musicaux, un à un, à la peinture peut s'avérer un piège. Dans la peinture aussi on trouve, bien entendu, une « texture », un « rythme », des « voix ». Mais ce n'est pas la comparaison même qui est cruciale, la cascade de métaphores qui, en fait, pourrait presque tout permettre. La question est ailleurs : d'abord, celle de savoir ce qui, dans la musique baroque naissante, peut nous servir afin de mieux comprendre les stratégies et la spécificité de la peinture de la même période ; ensuite, se demander comment les conditions de possibilité, en particulier épistémologiques, que j'ai attribuées à l'apparition de la peinture ténébriste, sont à l'œuvre dans cet autre domaine artistique qu'est la musique.

L'exemple des peintures latérales de la chapelle Cerasi, dans l'église de Santa Maria del Popolo à Rome (ill. 27, 37), est éclairant. Les similarités morphologiques sont saisissantes entre, d'un côté, ces deux compositions de 1600-1601, un moment décisif de la révolution caravagesque, et, de l'autre, les nouvelles compositions musicales de la même période. La métamorphose incroyable de l'art de Caravage, que l'on peut suivre grâce à la survivance d'une version antérieure de la *Conversion de saint Paul* (ill. 38), va exactement dans le même sens que l'avènement de la monodie musicale. Là où, à la première *Conversion*, une multitude – une polyphonie – de détails remplit le tableau et fournit à l'œil une richesse de relations, d'échos formels et chromatiques, la seconde tentative n'en offre, à première vue, que très peu. Le personnage du saint devient clairement le seul protagoniste de la scène – même si son

statut d'agent actif est ambigu, comme on le verra plus tard – et les deux autres éléments de la composition, le cheval et le palefrenier qui le tient, ne sont qu'un accompagnement destiné à mettre en valeur ce qui se passe dans le tiers inférieur du tableau.

Ensuite, c'est l'affront au décorum que représente l'usage immodéré de la dissonance qui semble se réincarner dans cette masse animale du cheval, écrasant littéralement la prédominance du spirituel dans cette scène et déplaçant le centre de gravité pictural, sinon dramatique, de manière peu conforme aux exigences de la peinture religieuse. L'animal, qui avait toute sa place dans la peinture de la Renaissance, pourvu que cette place soit délimitée, encadrée et marginalisée, envahit la surface visuelle, comme ailleurs chez Caravage le fait l'obscurité. La dissonance, elle aussi, commençait à dépasser les bornes qu'on lui avait désignées.

Mais le plus frappant, c'est que la perte de l'équilibre universel, d'une structure harmonique stratifiée, est ici littéralement figurée par le personnage central de l'histoire : Paul perd son équilibre et tombe, sa chute nous mettant devant un monde écroulé, l'univers à l'envers. La force de cette chute est encore renforcée par le contexte immédiat de la chapelle Cerasi, par le contraste fort entre le mouvement d'ascension de la vierge dans *L'assomption* d'Annibale Carrache, le tableau d'autel (ill. 39), et l'axe descendant des deux compositions de Caravage, car tout comme Paul, Pierre dans sa *Crucifixion* est aussi posé en diagonale, aimanté par la terre vers le bas. Cette dialectique d'axes de mouvement complique la tâche d'un historien de l'art qui voudrait fournir une interprétation complète de la chapelle, telle que celles proposées par Careri pour les chapelles berniniennes (1995). Là où les chapelles de Bernin, conçues sous l'autorité créatrice d'un artiste, présentent un flot ininterrompu et cohérent de gestes et de postures, c'est ici justement la tension insoluble qui finit par rendre l'expérience de cette chapelle si forte.

Certes, la chute de Paul fait partie du récit biblique et, à ce titre, elle est déjà montrée par les représentations précédentes de la conversion : la célèbre peinture de Michel-Ange, la version maniériste de Zuccari (1560, San Marcello al Corso, Rome), celle produite par Ludovic Carrache une décennie avant Caravage, puis la première tentative de ce dernier. Mais la différence est de taille, et l'innovation de la version Cerasi éclatante. Lorsque Paul tombe dans les trois peintures antérieures, il continue à faire partie d'un univers qui, tout en étant chamboulé, conserve des points de repère rassurants. Comme l'on verra plus loin chez Shakespeare, dans ce genre d'univers, même le chaos le plus total n'a pas perdu son sens. Mais quand Caravage termine la seconde *Conversion*, la perte de sens est entière, et cela dans toutes les acceptions du mot « sens » : la signification s'embrouille, mais avec elle se perd la

direction, puisque Paul nous est montré, pour la première fois, sens dessus-dessous ; et enfin, il perd aussi l'utilisation de ses sens, à la fois la vue – ce qui est un *topos* traditionnel de la scène – et le toucher : au lieu de sentir son front, comme chez Michel-Ange, ou de défendre ses yeux comme le voulut d'abord Caravage, au lieu même de toucher la terre stable d'une main, comme l'a fait Carrache, le Paul de la chapelle Cerasi ne palpe que l'air et la lumière.

Les parallèles formels que l'on peut repérer entre les innovations musicales et les éléments originaux de la *Conversion* ne sont pas significatifs en eux-mêmes, mais en ce qu'ils permettent la subversion épistémologique qui est au cœur de la révolution caravagesque. De plus, comme les similarités que l'on a pu remarquer entre le ténébrisme en peinture et certains courants de la pensée sceptique, la comparaison entre musique et peinture se justifie par la situation historique semblable dans laquelle se trouvent les avant-gardes des deux arts. Les violences faites au décorum sont dans les deux cas rendues possibles par un système esthétique complexe qui est à la fois assez concret pour donner matière aux subversions et suffisamment sur le déclin pour donner lieu au changement. Les trois phénomènes « musicaux » visibles dans la *Conversion* – monodie, dissonance, perte d'équilibre – ne sont donc ni imitations conscientes d'idées sonores, ni métaphores vides embellissant le discours de l'historien de l'art, mais des véritables isomorphismes réagissant à des problématiques similaires.

La structure monodique de la composition – à savoir, la réduction extrême du nombre de personnages, la disparition des détails de l'arrière-plan et jusqu'à l'éventail chromatique austère – est l'élément le plus aisé à expliquer.¹⁰ Exactement comme l'on a pu voir dans les théories musicales du cercle de Monteverdi, Caravage aussi est un artiste de l'effet et de l'affect. Il donne la priorité à l'efficacité émotionnelle de l'œuvre au lieu de prendre comme point de départ ce qu'il faut y représenter. En cela, il est aussi un peintre rhétorique par excellence. Mais, là encore, le nœud du problème est épistémologique : c'est précisément parce que l'on ne peut plus justifier les systèmes complexes à visée cosmologique qu'il faut substituer le savoir-faire au savoir tout court. La *Conversion* va plus loin dans cette direction que les autres chefs-d'œuvre créés par Caravage à la même période. La richesse quantitative du tableau est drastiquement réduite, surtout comparée à celle qu'offrent aux yeux les représentations précédentes de la même *historia*. Au-delà de l'aspect formel, ce « minimalisme » est particulièrement adéquat ici puisque ce qui y est montré est justement un

¹⁰ Treffers parle de cette peinture comme d'une « étude du vide » (1991 : 126).

moment d'effacement du spectacle visuel de la réalité au profit d'une expérience mystique fondée sur la séparation d'avec la présence au monde.¹¹

Cet effet du cadrage serré est amplifié, comme d'habitude chez Caravage à partir de ces années-là, par le noir qui remplit les « restes » d'espace où la réalité extérieure aurait pu subrepticement apparaître.¹² Le contraste avec la vierge de Carrache, qui se présente comme un spectacle disponible à voir, est saisissant. Face au Paul qui ferme ses yeux, nous le ferons aussi ; mais comme le futur saint, nous sommes aveugles pour la pluralité du visuel, mais nous voyons une chose, qui est l'essentiel.¹³ La conversion est immédiate, efficace, choquante, et ne peut être décrite ni divisée en détails individuels ; l'expérience que veut nous offrir le peintre est en tous points analogue à cela, et crée un « misterium conversionis », distinct de l'histoire simple et factuelle (Treffers 1991 : 142-143). Paul, dans la version définitive, n'est plus le protagoniste d'un récit, mais un exemple isolé du contexte narratif. L'imitation du monde est caduque, tandis que l'imitation du geste et de l'affect est apparue : nous sommes devant la *Conversion* comme Paul se trouve devant sa conversion.¹⁴ La simple monodie musicale nous permettait une identification affective tout en nous privant d'une image valable de l'univers, en un mot du savoir ; Caravage, par sa monodie picturale, ne fait pas autre chose lorsqu'il nous propose d'*être* Paul au lieu de nous raconter l'histoire par une multitude d'informations picturales.

Les mots pour le dire : la littérature baroque, rupture épistémologique ?

Comparer le ténébrisme de l'époque de Caravage avec les évolutions contemporaines de la littérature peut sembler de prime abord plus discutable que le mettre en relation avec la musique baroque émergente. Contrairement à ce qui se passe dans le domaine des sons,

¹¹ Selon Treffers (1991 : 129), saint Augustin est très important pour la compréhension de ce tableau. Le père de l'église suit ce qui est écrit aux *épîtres*, à savoir que Paul était aveuglé et ne voyait rien. La narration médiévale fait que souvent on y voit Jésus, ce que montrent Raphaël, Michel-Ange et Caravage dans sa première version. Cela est possible du point de vue de l'histoire, affirme Treffers, car Paul, même aveuglé, a ouvert les yeux quand il a entendu la voix de Jésus, et l'a vu intérieurement. Pour l'influence augustinienne, voir aussi Calvesi (1990 : 84). Souvent on a considéré la seconde version de la *conversion* comme plus orthodoxe du point de vue iconographique, justement parce qu'elle enlève « l'invention » qui est l'apparition de Jésus. Mais Calvesi, qui cite à cet effet Fagiolo et Röttgen, affirme que les deux possibilités iconographiques ont toujours existé côte à côte (95-96).

¹² Chez Zuccari, en revanche, bien que Paul ne voie plus rien, nous continuons à voir tous les détails de la scène.

¹³ Par cet appel à une imitation gestuelle par les spectateurs, la *Conversion* agit de manière similaire aux chapelles de Bernin analysées par Careri (1995). Ce qui est paradoxal ici est que l'attitude à imiter par ceux qui voient le tableau consiste précisément à ne pas voir, voire à refuser de voir.

¹⁴ Pour Longhi, c'est le peintre qui, dans *La Conversion*, se place, « comme spectateur, dans le rôle du personnage désarçonné qui se retrouve à terre ... sans comprendre comment cela lui est arrivé, et qui voit au-dessus de lui la masse énorme du cheval ... » (2004 : 81).

l'histoire de la littérature ne suggère pas comme un fait consensuel que ce début du XVII^e siècle soit un moment de crise ou de rupture. Certes, la carrière de certains auteurs, arrivée à son comble exactement pendant cette période, changea à jamais les lettres européennes, comme on aura l'occasion de le voir ; mais il n'y a pas pour autant, dans les manuels historiques, avant et après 1600, deux périodes distinctes avec leurs propres noms, leurs esthétiques et leurs protagonistes respectifs. Pour le dire rapidement, le Baroque littéraire, quand bien même il existerait, ne présente ni les dates bien définies du Baroque musical, ni les critères rodés – depuis Wölfflin – du Baroque pictural et architectural.

Si l'on peut justifier malgré cela une tentative de comparaison appuyée entre ces domaines, la raison est à chercher non pas tant dans la vérité historique d'un nouveau monde littéraire – une vérité par ailleurs discutable même dans les autres domaines artistiques – mais dans les problématiques que l'on a attribuées aux grandes plumes de l'époque, sans pour autant annoncer l'avènement d'une nouvelle ère. En effet, c'est en tant que manifestation d'une nouvelle approche du savoir, d'une nouvelle épistémologie, que certains théoriciens du XX^e siècle ont interprété les œuvres charnières de la première décennie du XVII^e. La nouveauté des trois corpus de textes dont ce chapitre parlera – les pièces des quinze dernières années de la vie de Shakespeare, *Don Quichotte* de Cervantès et le *Trauerspiel* baroque allemand – fut expliquée comme l'introduction de nouvelles idées sur les compétences, les limites et les méthodes de la connaissance humaine, et de nouvelles formes pour rendre ces idées concrètes. Au-delà de la question de savoir si ces textes représentent véritablement une rupture épistémologique – une affirmation que, en ce qui concerne la peinture ténébriste, cette étude voudrait étayer – il s'agit de voir en quoi ils ont suscité une telle interprétation. Car la frontière entre, d'un côté, une rupture historique objective, et de l'autre, une fiction historiographique, est des plus poreuses. On peut se demander si, du moment où une telle rupture est constatée par la mémoire historique ultérieure et devient une idée reçue de l'historiographie, il n'est pas inutile, et peut-être même impossible, de savoir si cette idée représente une quelconque réalité passée.

Ce qui est frappant lorsque l'on considère la peinture ténébriste, c'est justement l'absence presque totale d'historiographie qui la décrirait comme la manifestation d'une rupture épistémologique. L'utilité de la référence à la littérature est là : emprunter des concepts et des repères issus d'un domaine où cette juxtaposition entre œuvres artistiques et portée épistémologique, autour de 1600, est déjà bien avancée. C'est pour cela que je vais m'intéresser à des œuvres sans aucun lien direct, circonstanciel, avec la naissance du ténébrisme baroque à Rome. La création littéraire de cette époque en Italie – il suffit de

mentionner Marino et Guarini – n’a pas été l’objet d’une interprétation qui la lierait de manière si concrète et poussée à la question du savoir.¹⁵ Cela ne veut pas dire qu’il serait inintéressant, dans une autre étude, de confronter la signification épistémologique de ces textes, qui, eux, sont souvent étiquetés « baroques », avec la peinture de la même période.

Comme la distinction entre l’analyse des œuvres « elles-mêmes » et la description de leur statut théorique ultérieurement défini est problématique, je me permettrai de rester à la lisière des deux méthodes. Pour des raisons diverses, le dosage changera au fur et à mesure de la progression historique : si la section sur Shakespeare prend comme point de départ les pièces elles-mêmes, avec un éventail assez large d’interprétations modernes, Cervantès sera lu d’abord, mais non exclusivement, à travers les yeux de Foucault, tandis que pour le drame baroque allemand c’est la théorie de Walter Benjamin et son concept d’allégorie qui sera le véritable objet d’études, plus que les œuvres du XVII^e siècle. Avant de revenir sur la littérature mise en musique et sur la place de la *mimèsis* dans l’opéra naissant, c’est donc en tant qu’objet doublement fictionnel que je regarderai une tranche entière de la littérature dite « baroque ».

Shakespeare et le non-savoir triomphant ?

La lecture de Shakespeare à travers le prisme d’une crise épistémologique est une pratique existante sans jamais devenir dominante dans l’univers riche des interprétations consacrées à l’auteur emblématique du théâtre anglais. Deux ouvrages dont il sera amplement question dans ce chapitre – *Shakespeare’s Scepticism* de Graham Bradshaw (1987) et *Disowning Knowledge in Seven Plays of Shakespeare* de Stanley Cavell (2003) – montrent, déjà par leurs titres, l’importance de l’idée selon laquelle l’œuvre dramatique du « Bard » correspond à un doute croissant par rapport à la validité du savoir humain. D’autres auteurs, parmi lesquels figurent Kermode, Derrida et Nuttall, viendront étayer cette idée sans en avoir fait leur thème principal. L’exacte contemporanéité des grandes pièces de Shakespeare et des peintures ténébristes qui nous intéressent ici permet de poser à nouveau la question de la crise du savoir des années 1600 et de ses rapports possibles avec une esthétique nouvelle, et cela malgré la distance géographique et culturelle entre Londres et Rome. En principe, les arguments avancés pour justifier la mise en parallèle de Caravage et Montaigne rendent tout aussi

¹⁵ Pour Guarini, voir quand même Tomlinson (1987 : 17-21).

plausible le rapprochement du peintre de Caravaggio et de l'écrivain dramatique de Stratford-upon-Avon.¹⁶

L'existence d'un tournant épistémologique dans la littérature moderne, et plus précisément d'une valorisation du non-savoir ou des formes alternatives de savoir, est maintenant assez bien attestée. Pourtant, il s'agit souvent d'un tournant bien plus tardif que celui qui est au centre de mon étude. En parallèle avec le modernisme dans les arts plastiques, qui progresse, selon le récit traditionnel de l'histoire de l'art, des impressionnistes jusqu'à l'abstraction, certains historiens de la littérature tels que Philip Weinstein (2005) bâtissent une histoire du modernisme littéraire vue comme l'histoire du non-savoir. Mais les similarités évidentes entre l'univers d'un Beckett et l'effacement de l'information visuelle chez les ténébristes du Baroque ne doit pas nous faire oublier les trois siècles qui séparent l'émergence de la modernité – l'âge moderne avec le champ des possibilités et d'impossibilités nouvelles qu'il a ouvert – et l'avènement de l'idéologie et de l'esthétique du *Modernisme*.¹⁷

L'agencement entre Shakespeare et Caravage, d'un côté, et le Modernisme comme histoire de *unknowing* de l'autre, peut se faire de deux manières, ou par deux récits historiques. Ou bien l'on considère le début du XVII^e siècle comme le moment des germes d'où éclora beaucoup plus tard le non-savoir radical et total, ou bien on voit les deux périodes de crise esthétique comme des épisodes similaires dans une histoire pleine de rebondissements et par là même comme renfermant entre elles une ère où la tendance opposée a pris le dessus – une confiance épistémologique ou l'*hubris* d'une époque inconsciente, c'est selon. Cette dernière possibilité ajoutera une étape préparatoire au récit de Weinstein, qui va de « l'audace du savoir » du réalisme et des lumières au « détricotage » du Modernisme. Le réalisme des lumières se bâtirait alors sur les ruines du savoir médiéval et renaissant, ruines incarnées paradoxalement par le ténébrisme dit « réaliste » et, dans la littérature, par Shakespeare et Cervantès.

¹⁶ Christine Buci-Glucksmann (1990) propose un autre rapprochement, entre Shakespeare et le maniérisme, bien qu'elle ne se réfère pas particulièrement à la peinture maniériste. Elle insère quand même (17) l'ouvrage sur Shakespeare dans une trilogie avec les deux ouvrages sur le Baroque, dont il sera question plus loin dans ce chapitre. Si Shakespeare est donc maniériste, il appartient à la même histoire « de la manière » qui se poursuivra avec le Baroque, puis avec Baudelaire et la lecture du Baroque par Walter Benjamin.

¹⁷ La référence à Beckett, pourtant très brièvement traité par Weinstein, gagne en épaisseur et en pertinence si l'on se rend compte que les mêmes Leo Bersani et Ulysse Dutoit qui, en 1998, voulait considérer l'œuvre de Caravage comme « spéculation visuelle sur la signification et les conditions du savoir » (15), publient cinq ans auparavant un ouvrage intitulé *Arts of Impoverishment : Beckett, Rothko, Resnais*. En effet, il ne serait pas faux de dire que mon étude toute entière vise à montrer que Caravage est le précurseur de cet « appauvrissement » (visuel, épistémologique, phénoménal) et que sa proximité structurelle avec Rothko – surfaces lumineuses nageant dans un océan de noirceur – est loin d'être anodine. De là, le pas à franchir jusqu'à Beckett n'est pas inenvisageable : l'écrivain irlandais crée, lui aussi, des personnages illuminés localement mais radicalement non-situés, et cela à la fois sous l'aspect visuel concret et dans leur isolement épistémologique.

Il est également possible d'assigner des chronologies différentes aux deux arts, et de suggérer, par exemple, que la révolution ténébriste n'a eu d'écho dans la littérature que plusieurs siècles après la mort des tous ses protagonistes. Mais cela aurait la conséquence fâcheuse de restreindre la pertinence de Shakespeare à la compréhension de Caravage et de ses contemporains – ce qui ne peut pas se justifier si l'on croit à la place centrale du non-savoir dans les pièces de l'écrivain.¹⁸

L'harmonie brisée prend la parole

Tout comme la musique baroque naissante, le drame shakespearien nous met devant un monde en désordre où les harmonies rassurantes se dissipent. Ce grand thème est repérable dans les œuvres de tous les genres, mais les tragédies, et en particulier les « grandes » tragédies des années 1600-1610, l'exposent avec une force supérieure, ne serait-ce que parce que les comédies se terminent par un retour à l'ordre préétabli. En revanche, les tragédies du début du XVII^e siècle non seulement présentent un univers qui a perdu ses repères cosmiques, mais dans le même temps thématisent cette rupture comme un événement universel où les règles mêmes du fonctionnement du monde ne sont plus valables. Le conflit intergénérationnel qui en résulte entre les « anciens » et les « modernes » est reproduit plusieurs fois dans les diverses pièces, mais il atteint la forme la plus claire dans le dialogue éthico-métaphysique entre Gloucester et son fils bâtard, Edmund :

Gloucester : These late eclipses in the sun and moon portend no good to us. Though the wisdom of nature can reason it thus and thus, yet nature finds itself scourged by the sequent effects. Love cools, friendship falls off, brothers divide; in cities, mutinies; in countries, discord; in palaces, treason; and the bond cracked 'twixt son and father. This villain of mine comes under the prediction: there's son against father. The king falls from bias of nature; there's father against child. We have seen the best of our time. Machinations, hollowness, treachery, and all ruinous disorders, follow us disquietly to our graves...

Edmund: This is the excellent foppery of the world, that,
when we are sick in fortune, often the surfeit of our own behavior, we

¹⁸ Contrairement aux tendances récentes, globalement justifiées, je considère Shakespeare dans ce chapitre surtout comme écrivain, sans aborder son travail théâtral à proprement parler, en tant que metteur en scène et responsable d'un groupe . Le statut ontologique des pièces – des textes – est similaire à celui des peintures considérées aujourd'hui à travers leur contexte tout en sachant que cet environnement « original » est à jamais perdu et inaccessible. Le type d'analyse que je voudrais proposer, reposant sur les peintures elles-mêmes et leur aspect visuel/textuel, trouve donc son pendant dans une analyse du texte shakespearien comme artefact en soi.

make guilty of our disasters the sun, the moon, and the stars; as if we were villains by necessity; fools by heavenly compulsion; knaves, thieves, and treachers, by spherical predominance; drunkards, liars, and adulterers, by an enforced obedience of planetary influence; and all that we are evil in, by a divine thrusting on. An admirable evasion of whore-master man, to lay his goatish disposition to the charge of a star! My father compounded with my mother under Ursa Major, so that it follows, I am rough and lecherous. Fut! I should have been that I am, had the maidenliest star in the firmament twinkled on my bastardizing (1.2.96-122).

Gloucester : Les dernières éclipses du soleil et de la lune ne nous présagent rien de bon : même si la science de la nature peut raisonner de telle ou telle façon, la nature n'en est pas moins flagellée par les désastres qui les suivent. L'amour refroidit, l'amitié retombe, les frères se divisent. Dans les cités, l'émeute ; dans les campagnes, la discorde ; dans les palais, la trahison ; et le lien est rompu entre le fils et le père. Ce traître que j'ai engendré confirme la prédiction ; voilà le fils contre le père : le roi s'écarte de la nature ; voilà le père contre le fils. Nous avons vu le meilleur de notre vie... Machinations, duplicité, trahison, et tous les désordres destructeurs nous poursuivent et nous désarçonnent jusqu'à nos tombes...

Le Bâtard : Voilà bien la suprême imbécillité du monde : lorsque notre fortune est malade, souvent du fait des excès de notre propre conduite, nous accusons de nos déboires le soleil, la lune et les étoiles ; comme si nous étions scélérats par fatalité, sots par compulsion céleste, crapules, voleurs, et traîtres par ascendant astral ; ivrognes, menteurs et adultères par soumission forcée à l'influence des planètes ; et tout ce que nous faisons de mal, c'est par instigation divine. Admirable dérobade de ce putassier d'homme, que de mettre son instinct de bouc à la charge d'une étoile ! Mon père s'est uni à ma mère sous la queue du Dragon, et ma naissance s'est placée sous la Grande Ourse, d'où il s'ensuit que je suis mal dégrossi et paillard. J'aurais été ce que je suis si la plus virginale étoile du firmament avait scintillé sur ma bâtardification (2002 : 39).

Ce débat peut sembler, au premier abord, direct et simple, mais il contient un paradoxe dévastateur. En effet, la position du père est intenable par définition, puisqu'il essaye de montrer comment le dépassement des règles établies est en lui-même le produit de ces règles. Autrement dit, Gloucester croit que le chaos qui règne dans le royaume de Lear est le résultat, ou le corrélat, de certains phénomènes cosmiques extérieurs. Ce chaos existe dans les limites du cosmos et vient au monde selon les causalités qui font de l'univers un système ordonné. Quelque chose comme une « nature » existe toujours et peut être affecté, voir déstabilisé, par les événements. Les phénomènes astronomiques gardent leur valeur explicative et prédictive ; l'on peut imaginer un retour à l'ordre puisque les règles existent toujours et sont valables même dans leur forme négative où les normes s'inversent.¹⁹

Si Gloucester décrit une véritable crise existentielle, le porte-parole d'une rupture épistémologique ne peut être qu'Edmund. Pour lui, le chaos est par définition inexplicable, car toute explication édulcorerait le désordre total qui est, en soi, le seul fait indéniable. Cette position, que l'on peut appeler (par anachronisme) nihiliste, est plus cohérente, mais il semble qu'elle soit plutôt rare dans l'univers des tragédies shakespeariennes – sans parler du préjudice moral qu'elle subit par le caractère du personnage qui l'énonce. Tout au long des grandes tragédies – *Hamlet*, *Macbeth*, *Le roi Lear* pour ne nommer que celles-là – la faillite morale est reliée, en tant que cause et image à la fois, aux phénomènes célestes étranges, irréguliers et par là même inquiétants. Paradoxalement, ces descriptions semblent rendre plus solide le système cosmique et la possibilité inhérente de le connaître ; elles prouvent que rien n'arrive dans ce monde sans prémonitions et avertissements, et que tout y peut être expliqué. La position plus rare que représente Edmund, en revanche, est la vraie brèche dans cet édifice intellectuel.

La référence littéraire la plus fréquemment citée comme exemple de scepticisme dans l'Angleterre jacobine n'est pas de Shakespeare, mais de John Donne. Il s'agit des vers du long poème *An Anatomy of the World : The First Anniversary* qui proclament sans détour "And new philosophy calls all in doubt/ The element of fire is quite put out/ The sun is lost, and the earth, and no man's wit/ Can well direct him where to look for it" et plus loin "T'is all in pieces, all coherence gone/ All just supply, and all relation".²⁰ Shakespeare est plus insaisissable, ne serait-ce que parce que dans ses pièces de théâtre il n'y a quasiment jamais, à

¹⁹ L'importance du concept du chaos dans *Le roi Lear* n'a pas échappé au cinéaste japonais Akira Kurosawa, qui a choisi le titre *Ran* (« chaos » en japonais) pour son adaptation de la tragédie de Shakespeare.

²⁰ Voir Donne (1992 : 102-103). La traduction française de ces vers : « Et la philosophie nouvelle met tout en doute : / L'élément du feu est éteint ; comme la terre / Le soleil est perdu, et l'esprit de nul homme / Ne peut nous indiquer où l'on peut les trouver... Vole en éclats, toute cohérence abolie / Toute juste mesure et toute relation » (1993 : 311).

cause des conventions du genre, une expression directe de doctrine. Cependant, comme l'on peut deviner par la position d'Edmund, la crise métaphysique des harmonies cosmiques brisées s'accompagne ici aussi d'un aspect épistémologique important, et ce dernier n'est pas sans effet esthétique comparable à certaines facettes des peintures ténébristes.

L'emphase principale des auteurs dessinant un Shakespeare sceptique est sur l'aspect éthique. Bradshaw s'intéresse d'abord à la question des valeurs et de leur caractère absolu ou relatif ; Cavell, quant à lui, aux relations complexes entre la connaissance et la reconnaissance (*knowledge* et *acknowledgment*). Ces thèmes sont à cheval entre l'épistémologie et l'éthique, ou plutôt dans la jointure qui concerne à la fois ces deux domaines philosophiques. Cela est tout aussi vrai pour l'étonnant essai de Derrida (1993) qui, tout en se concentrant sur Marx, propose une analyse de la « spectralité » dans *Hamlet* et montre à quel point, là aussi, les implications politiques sont enchevêtrées avec une vision originale du savoir.

En effet, Derrida utilise l'ontologie, mais aussi la poétique du spectre, comme métaphore d'un savoir hybride, hésitant, ambigu. Le spectre – en l'occurrence du père d'Hamlet, mais les observations valent aussi en général – est un « non-objet » qui n'est ni présent ni tout à fait absent, et qui « ne relève plus du savoir » (26).²¹ La ressemblance avec les compositions de Caravage saute aux yeux, même avant que l'on lise ce que Derrida a à dire sur « la visibilité furtive et insaisissable de l'invisible » (27).²² La métaphysique derridienne qui substitue, pour le dire vite, les traces à la présence, trouve dans cette figure une incarnation parfaite et peut également suggérer une considération spectrale des personnages de Caravage. L'analyse de la phrase d'Hamlet « the time is out of joint » nous ramène non seulement au désordre cosmique et au dérèglement de l'harmonie des sphères, mais aussi à la « vie déréglée » de Montaigne et à la temporalité paradoxale de Caravage. La valorisation du non-savoir – qui « n'est pas une lacune » (68) – Derrida la puise aussi bien chez Marx que chez Shakespeare ; cette valorisation met ce dernier au cœur de l'univers où la peinture ténébriste trouve sa résonance comme pratique visuelle questionnant les idées reçues sur le savoir.

²¹ Les spectres et la nuit ont un rôle important dans le *Trauerspiel* allemand aussi, comme l'affirme Walter Benjamin (1985 :142-147).

²² Certaines idées de Derrida ici peuvent même être lues comme des considérations épistémologiques au sens strict du terme, à savoir des réflexions sur les méthodes de recherche, applicables à l'histoire de l'art. Ainsi, le philosophe parle des théoriciens et des *scholars* qui s'attachent aux divisions binaires (le réel et le non-réel, l'être et le non-être, etc.) et qui « croient qu'il suffit de regarder. Dès lors, ils ne sont pas toujours dans la position la plus compétente pour faire ce qu'il faut, parler au spectre » (33 ; voir aussi 63-65 sur la remise en cause de l'idée même de science par Marx) . L'idée est effectivement bien tentante d'essayer de parler aux spectres caravagesques.

Si les œuvres ténébristes rendent visuel le type de non-savoir créé par les mots de Shakespeare, certains moments dans les pièces de théâtre de ce dernier mettent en scène des remises en cause du savoir spécifiquement visuel. En soi, l'idée selon laquelle les yeux sont des outils non-fiables pour l'acquisition du savoir n'était pas nouvelle à la fin du XVI^e siècle. Plus spécifiquement, les personnages voyants profondément aveugles et la cécité physique qui, elle, voit la vérité la plus authentique relèvent d'un *topos* culturel des plus anciens : Homère et Tirésias sont évidemment des aveugles possédant le savoir suprême. Jacques Derrida (1990) raconte, à partir de cette hypothèse et à travers le motif récurrent de l'aveugle, la complexité des relations entre voir et savoir dans l'histoire du dessin. La variation shakespearienne de cette idée est néanmoins originale et signifiante si l'on veut comprendre les nouvelles possibilités pour penser le savoir humain.

C'est dans *Le roi Lear* que se trouve ce paradoxe d'un homme qui, tout en perdant la vue, gagne en savoir et en compréhension. Il s'agit, là encore, de Gloucester, et la révélation de sa vie passée toute en erreurs, soit dit en passant, rend fragiles les idées métaphysiques qu'il défend auparavant devant Edmund. Mais revenons à ce qui lui arrive après l'aveuglement. Gloucester ne tardera pas à découvrir qu'il a mal vu ses deux fils et leurs mérites respectifs. L'on est encore dans le lieu commun. Puis, l'aveugle subit cette scène incroyable, de ces inventions dont seul Shakespeare a le secret : le voyage virtuel vers Douvres, où Edgar construit un scénario entier afin de faire croire à son père que son souhait de mourir sera exaucé. Tout y est dit sur les cinq sens, et sur le « sens » dans les autres sens, si j'ose dire, de ce mot – un peu comme l'on a vu dans le drame du déséquilibre qu'est *La conversion de saint Paul* de Caravage.

Le moment fort de la scène survient lorsque Edgar décrit à son père le (faux) paysage qui se déploierait devant eux :

Edgar : Come on, sir ; here's the place. Stand still. How fearful
And dizzy 'tis, to cast one's eyes so low!
The crows and choughs that wing the midway air
Show scarce so gross as beetles. Halfway down
Hangs one that gathers sampire, dreadful trade!
Methinks he seems no bigger than his head.
The fishermen, that walk upon the beach,
Appear like mice; and yond tall anchoring bark,
Diminished like her cock; her cock, a buoy
Almost too small for sight. The murmuring surge,

That on the unnumbered idle pebble chafes,
Cannot be heard so high. I'll look no more,
Lest my brain turn, and the deficient sight
Topple down headlong. (4.6.11-23)

Edgar : Venez, monsieur, voici l'endroit. Ne bougez plus. Quel effroi
Et quel vertige de jeter les yeux si bas.
Les corbeaux et les freux qui planent à mi-hauteur
Semblent à peine aussi gros que des scarabées. A mi-pente
Est accroché un homme qui cueille du fenouil de mer : terrible travail !
Il me semble qu'il n'a pas l'air plus gros que sa tête.
Les pêcheurs, qui marchent sur la plage,
Ressemblent à des souris ; et là-bas, ce grand bateau à l'ancre,
Est réduite à sa chaloupe ; sa chaloupe, à une bouée
Presque trop petite pour être vue. La houle murmurante,
Qui roule et polit les galets innombrables,
Ne s'entend point de si haute. Je ne veux plus regarder,
De peur que mon cerveau ne tourne, et que ma vue troublée
Ne me fasse tomber la tête la première (2002 : 221).

Cette description ressemble à un *ekphrasis* d'une peinture de paysage plus qu'à un compte-rendu direct de la réalité : elle souligne les astuces artistiques et artificielles qui rendent possible la représentation. L'aspect artificiel est renforcé encore par la forme littéraire du passage lui-même, qui est en vers et non en prose. Les choses semblent beaucoup plus petites qu'elles ne le sont, et même, dans une synecdoque vertigineuse, elles ont la taille visible d'une de leurs parties ; les oiseaux « wing the midway air » d'une formulation qui rappelle le mouvement arrêté et gelé, impossible dans la réalité mais inévitable dans la peinture. La scène est, après tout, une représentation sans référence directe, exactement comme serait une peinture.²³

Cette peinture, pleine de détails, lumineuse et descriptive, ne ressemble en rien aux œuvres de Caravage. Mais son statut épistémologique, lui, peut en être rapproché. D'abord parce que ce sont ici les limitations de la vision – « Almost too small for sight » ; « The deficient sight » – qui sont soulignées, le fait que les yeux ne peuvent pas tout voir, et

²³ Une discussion utile de l'*ekphrasis* est celle de Mitchell (1994 : 151-181), qui explique en quoi l'*ekphrasis* est à la fois un cas spécial de la description et un modèle général de toute description linguistique. Cette ambiguïté subsiste dans le cas du monologue d'Edgar.

n'arrivent pas à capter sereinement ce qu'ils voient. Ensuite, par le manque d'adéquation entre ce qui se voit et ce qui existe. Surtout, enfin, par l'ironie de la situation. C'est littéralement une image pour aveugles – une mémoire d'aveugle, pour le dire avec Derrida (1990) – que peint Edgar, une image dont l'aspect visuel se noie dans le noir des yeux crevés pour ne laisser que de vagues traces spectrales à la disposition du « spectateur ».

La conversion de saint Paul de Caravage est, sans aucun doute, une variation supplémentaire sur le thème de la cécité physique qui rend possible la vision de ce qui importe vraiment. Derrida en parle lorsque, à la fin de son parcours d'aveugle (1990 : 113-119), il arrive au thème de la conversion comme « expérience de l'éblouissement ». Paul se convertit à la vérité au moment même où sa vue se perd (temporairement). Mais la nouveauté de la seconde version de la chapelle Cerasi est précisément dans le fait que ce que voit Paul ne nous est pas visible : il n'y a pas de contrepartie à l'appauvrissement visuel subi par le saint et par nous-mêmes, sauf dans la potentialité abstraite d'une présence de la vérité. Cette virtualité est incarnée par l'obscurité environnante et, paradoxalement, par l'entité concrète par excellence, ce cheval qui occupe une si grande partie de la surface peinte. Le cheval, en effet, par son incroyable opacité – physique, psychologique, picturale – incarne merveilleusement l'effacement du visuel. Comme Gloucester, Paul ne voit plus rien mais comprend tout ; comme Gloucester, nous ne voyons, devant Paul, qu'un noir non-différencié riche en suggestions dont le lien à des références réelles est douteux, puisque l'information visuelle y est fort limitée.

La scène décrite par Shakespeare est également, et comme souvent chez lui, une référence auto-réflexive à la pratique théâtrale. Gloucester est mis en scène par son fils et par les paroles – les didascalies – Edgar lui fait croire, par exemple, qu'il est en train de monter. Nous aussi, les lecteurs/spectateurs, risquons de tomber dans ce piège en croyant les paroles d'Edgar mais, à y voir mieux, il s'avère que nous sommes toujours dans cette situation, par définition : nous n'avons que les mots, et les artifices de scène dans une représentation théâtrale, pour nous orienter dans ce qui se passe. Nous sommes promenés dans un paysage fictif inventé pour nous. Cette réflexion sur les mensonges inhérents aux créations artistiques trouve son écho dans la pratique caravagesque qui, comme nous l'avons déjà vu maintes fois, expose l'artifice de la peinture et ses manipulations inévitables. Dans *La conversion*, cela est encore souligné par le contraste entre l'extase du futur apôtre et l'indifférence de l'autre personnage humain du tableau, le palefrenier – une indifférence devant un moment si dramatique qui est hautement invraisemblable et irréaliste, et peu conforme à la stupéfaction des accompagnateurs de Paul décrite dans la Bible, soit dit en passant – ainsi que par la

tension entre la nature spectaculaire du geste de Paul et l'extrême dépouillement de la composition en général.

La scène d'une crise théorisée

Au-delà des scènes spécifiques, c'est toute l'œuvre de Shakespeare qui est souvent théorisée comme le site d'une crise épistémologique aiguë. Les deux ouvrages phares dans ce domaine, déjà mentionnés, proposent une lecture très différente pour arriver finalement à deux portraits compatibles de l'écrivain comme le chantre d'une nouvelle méfiance envers la possibilité du savoir. Curieusement, les deux auteurs, Bradshaw et Cavell, esquivent en fin de compte une vraie mise en contexte historique, bien qu'ils semblent – Cavell en particulier – en promettre une. En effet, Cavell s'intéresse à Shakespeare dans le cadre de ses propres questionnements philosophiques, qui tournent autour du scepticisme, surtout par rapport aux « autres esprits » (*other minds*), et du langage. Si la quatrième de couverture, par exemple, déclare que Cavell « considère ces pièces (celles de Shakespeare) comme des réponses à la crise du savoir et à l'émergence d'un nouveau scepticisme provoqué par la nouvelle science de la fin du XVI^e siècle et du début du XVII^e », Cavell lui-même se montre peu concerné, du moins directement, par une crise généralisée du savoir, par la science ou par les événements spécifiques de la période si précisément délimitée. Le décalage est en fait si grand que l'on se sent en droit de demander quelle en est la signification.²⁴

Les observations principales de Cavell se présentent souvent comme des intuitions. Il apprend à travers Shakespeare qu'« un savoir désavoué (*disowned*) n'est pas l'ignorance » (XV), que le scepticisme de Descartes existe pleinement déjà chez Shakespeare (3) – un indice historique jamais développé et resté donc à l'état d'une « intuition » – et que la tragédie, en tant que genre, s'efforce de trouver une réponse au scepticisme (5). Le monde imaginé par Shakespeare a une allure « catastrophique » (20), ce qui correspond aux thèmes

²⁴ Ainsi, la contemporanéité exacte de Galilée et de Shakespeare est mentionnée comme « un fait intrigant de notre culture », mais la discussion est reléguée à une note (35), avec la question d'une « vision élisabéthaine du monde ». L'autre discussion prometteuse dans ce sens (93-4) commence par une réflexion sur la causalité réciproque de la révolution scientifique et de la disparition de la tragédie après Shakespeare, mais va très vite à l'avenir philosophique, de Kant à Austin et les pragmatistes, esquivant encore une fois les philosophes plus proches chronologiquement de Shakespeare. Puis il y a aussi la référence énigmatique (car hors contexte) au « monde clos » devenant « l'univers infini » – les deux termes du titre de l'ouvrage célèbre de Koyré (1973) – avec des conséquences « illimitées et impossibles à repérer ». Les discussions de Montaigne concernent spécifiquement certains détails plutôt que les positions épistémologiques générales du philosophe (139-140 ; 166).

du chaos et du désordre. Mais la catastrophe elle-même est « l'événement ou l'avènement du scepticisme ».²⁵

Le point de départ de Cavell pour sa lecture monumentale du *Roi Lear*, par exemple, est l'information ou le savoir que peuvent acquérir les spectateurs/lecteurs lorsqu'ils regardent ou lisent la pièce, autant de données qui peuvent ensuite servir de base à une discussion de l'œuvre (41). Cette question est éminemment non-historique, en ce qu'elle place d'emblée le texte dans une sphère atemporelle où la référence comparative doit procéder du domaine philosophique – ce qui effectivement arrive tout de suite (42).²⁶ Cavell insiste sur l'autonomie des œuvres, qui doivent être considérées « dans leur propres termes » (144). Peut se poser alors la question de savoir si dans une étude à visée historique comme est la mienne, laquelle vise à décrire une crise épistémologique qui se produit à un moment précis, des analyses telles que celle de Cavell ont leur place. Pour y répondre intervient l'élément quantitatif : l'existence de si nombreux ouvrages, dans des domaines si différents, qui, sans rendre compte du contexte dans toute sa complexité, considèrent des phénomènes de cette époque comme manifestant une crise du savoir. A partir de ce moment-là, l'idée de 1600 comme moment décisif de l'épistémologie européenne s'impose, et devient, aujourd'hui, un phénomène culturel à part entière, qu'il soit justifié ou non par la « réalité » historique. C'est la coïncidence de Cavell, Foucault, Tomlinson, Bersani et d'autres encore, à la seconde moitié du XX^e siècle cette fois, qui devient le fait incontournable ; la convergence de tous ces penseurs qui construisent maintenant ce tournant de siècle lointain comme le site des doutes et des obscurités qui ont structuré notre propre modernité.

Dans le cas de Cavell, son angle d'interprétation relie la connaissance et la reconnaissance (*knowledge* et *acknowledgement*). Dans une formulation typiquement généralisante mais féconde il résume *Le roi Lear* tout entier comme étant « sur (*about*) cette difficulté consistant en un refus, un refus exprimé comme un échec à reconnaître » (84). Cette lecture de Shakespeare serait difficile à relier avec les aspects épistémologiques de la peinture ténébriste, ne serait-ce pour certaines phrases qui, soudain, semblent avoir été écrites pour

²⁵ Par ailleurs, Cavell tranche clairement la question du contexte historique, développé par Bryson (1994), lorsqu'il décrit un processus de raisonnement historique partant des œuvres et allant ensuite chercher des données supplémentaires dans « l'histoire ». Voir aussi Cavell, 224.

²⁶ Un autre exemple se trouve plus loin (85), lorsque Cavell décrit un des mécanismes utilisés par Shakespeare afin de nous mettre devant notre ignorance comme complicité et aveuglement conscient. Cavell utilise souvent le « nous » impliquant tous les spectateurs/lecteurs dans le même processus de compréhension de l'œuvre. A cela semble répondre Walter Benjamin lorsqu'il se plaint : « La philosophie de la tragédie a... été élaborée comme théorie de l'ordre éthique du monde, sans aucune relation avec les contenus historiques réels, dans un système général de 'sentiments' universels » (1985 : 105). Par ailleurs, dans *Othello* aussi, Cavell s'interroge sur ce qui nous est donné à savoir (132, par exemple).

commenter Caravage : lorsque Cavell dit que le sceptique « se rend compte que (le monde) disparaît précisément avec l'effort pour le *rendre* présent » (94 ; Cavell souligne), par exemple, cela peut expliquer l'étonnant mélange caravagesque entre réalisme local et la suppression du contexte qui rend la réalité ainsi concrétisée absolument abstraite. Mais c'est aussi dans un sens plus général que les choses s'accordent finalement, et que ce que Cavell a à dire sur des personnages en mal de reconnaissance s'avère pertinent pour les compositions picturales noircies.

Car la reconnaissance est ici comprise non pas comme la sœur jumelle, moralisée, de la connaissance, mais comme son substitut – ce que nous apprenons avec *Lear* est qu'il nous faudrait être prêts à renoncer au savoir (95) – ou comme sa condition (117). Et cela pourrait être la leçon de Caravage, si seulement parler de « leçon » dans ce contexte n'était pas contradictoire. Caravage aussi nous suggère que, « puisque nous ne pouvons pas savoir que le monde existe, sa présence (*presentness*) pour nous ne peut pas découler du savoir (*a function of knowing*). Le monde doit être *accepté* ». Le but de *Lear*, *Macbeth*, *Hamlet* et *Othello* est de « surmonter l'acte du savoir (*knowing*) » (96), tout en surmontant aussi « l'isolation sceptique de l'esprit et du corps » (224).²⁷ La réussite de Caravage dans ce dernier défi est incontestable, tout comme l'ubiquité de ce même jugement dans les études sur le peintre.

Le nihilisme sceptique – *Macbeth* qui veut que le monde n'existe pas, car ce monde est insupportable (248) – correspond directement au « non-monde » qui entoure les scènes de Caravage, à ce rien qui remplace un monde désormais nié. Mais l'aspect stylistique aussi renvoie à certains éléments de l'art ténébriste, surtout lorsque Cavell analyse *Coriolan* comme « retenant (*withholding*) » les mots dans un style austère. La pièce est ainsi comprise comme traitant le sujet de la communication verbale, la question de « quand parler », comparable à l'idée que les peintures de Caravage peuvent contenir un questionnement sur les limites de la communication visuelle, et cela, justement, par leur style. Toutefois, le philosophe qu'est Cavell considère la question du style de manière moins soutenue que les auteurs des études littéraires à proprement parler – ce qui nous amène à l'autre grande étude de Shakespeare le sceptique.

Graham Bradshaw ne s'intéresse pas davantage à l'histoire que Cavell, malgré ses comparaisons entre *Hamlet*, le sceptique pyrrhonien ou radical, et *l'apologie* de Montaigne (1987 :12-13, 104), et ses remarques sur les liens entre ce scepticisme et la révolution

²⁷ Ou bien surmonter le fait que nous soyons destinés, sans pouvoir nous en échapper (tout cela traduit un seul mot qu'utilise Cavell, *fatedness*), à la signification, et que nous soyons « victimes de l'intelligibilité » (233).

copernicienne.²⁸ Le scepticisme qu'il repère chez Shakespeare tient moins, au prime abord, à la question du savoir ou de l'information révélée et davantage au sujet de la valeur. C'est un scepticisme éthique, plus souvent appelé relativisme ou, comme ici, perspectivisme, qui lui sert de point de départ, et *Troile et Cresside* est l'œuvre où cette question se déploie le plus clairement. Mais les deux types du scepticisme ainsi distingués – l'éthique et l'épistémologique – sont, bien entendu, fortement reliés. *Troile et Cresside*, déjà, tourne peut-être autour de la question des valeurs absolues et relatives, mais décrit un monde fracturé, chaotique, indéfini (Nuttall 2007 :210), et contient également un célèbre discours défendant « le degré », l'ordre cosmique hiérarchique, un thème dont la proximité avec la question du savoir humain a déjà été montrée.²⁹

Ulysse représente ici, sincèrement ou pas, le même « camp » que Gloucester dans *Lear*, et leurs doctrines communes sont nombreuses : les hiérarchies existent et doivent exister ; elles traversent toutes les échelles de la création, des étoiles aux petites affaires humaines ; toute remise en cause de l'ordre dans une strate de la texture universelle finira par faire trembler et peut-être tomber, les autres. De tels édifices formidables, nous montre Bradshaw, sont ridiculisés déjà dans la pièce même où ils sont bâtis, car *Troile* ne parle pas d'autres choses que de l'incertitude de tout ce qui paraît solidement acquis (154).³⁰ Une « contradiction » qui est, de fait, précisément ce que Bradshaw, le critique littéraire, présente comme le paradigme du scepticisme shakespearien ; un schéma qui va plus loin que la simple dévalorisation du savoir indiquée par la méchanceté de la plupart des personnages intellectuels chez le poète (251).³¹ Après tout, « Les modes de 'pensée dramatique' de Shakespeare sont plus riches et complexes que ceux de la pensée logique et discursive » (49), et *Macbeth* construit son scepticisme au niveau de l'expérience des spectateurs désorientés (224-225 ; 250-251), expérience pour laquelle l'élément nocturne est primordial.³²

La sensibilité stylistique de Bradshaw lui permet d'analyser les nuances qui font des pièces en question des entités chatoyantes et hybrides, et son concept de « greffe » cristallise

²⁸ Nuttall aussi attribue au jeune Shakespeare « un scepticisme montaignien bénigne » (2007 : 18).

²⁹ Voir plus haut, au début de ce chapitre, mais aussi au chapitre 2.

³⁰ Bradshaw suggère que c'est aux spectateurs de décider si Ulysse croit véritablement à ce qu'il dit (154). Kermode n'y croit absolument pas et y voit une rhétorique vide (2000 : 140). En outre, Bradshaw refuse de donner un statut privilégié à certains personnages en considérant ce qu'ils disent comme des commentaires supra-dramatiques, voire comme les opinions de l'auteur lui-même (251).

³¹ Selon Nuttall, *Troile et Cresside* présente un monde « malade d'intelligence », où l'activité mentale excessive devient une pathologie (2007 : 207). Iago, qui certainement souffre de cette même maladie, est décrit comme un « néant (*nothingness*) » et comme « obscurité existentielle pure », tout comme Hamlet est une « obscurité ambulante » (282).

³² Comme nous le rappelle Nuttall, la nuit supprime les accidents temporaires de l'histoire et efface les différences (2007 : 3).

la technique littéraire qui structure ces mélanges. Le premier point d'attache d'une analyse picturale se trouve là : certains éléments des compositions de Caravage, en fait, s'expliquent de manière convaincante si l'on y voit le résultat d'une série de greffes. En effet, là où Shakespeare « greffe, sur la vieille pièce (la version précédente d'*Hamlet*), un prince éminemment moderne et représentatif, dans sa sensibilité torturée, des insécurités engendrées par la 'nouvelle philosophie' », le Caravage de la *Conversion* peut être considéré comme opérant une greffe comparable. La reconnaissance de la greffe et des ambiguïtés qu'elle rend inévitables vaut mieux, selon Bradshaw, que les tentatives de « résoudre » ces ambiguïtés (21), tentative qu'il appelle aussi « *interpretative leap* » et qu'il relie à des interprétations chrétiennes pieuses.

Chez Caravage, on l'a vu, il s'agit souvent d'une greffe sociale (un modèle « simple » représente un personnage sacré), stylistique ou générique (une nature morte se colle à une scène dramatique) ou narrative (deux personnages qui semblent partager un seul corps ; une source de lumière qui est présente mais n'éclaire rien). Un certain nombre d'aporées caravagesques s'expliquent ainsi, et en particulier le problème général d'une peinture qui semble avoir comme but l'obstruction d'une communication visuelle, tout comme le langage peut empêcher la communication lorsqu'il devient conscient de son propre caractère formel (Nuttall 2007 : 24) : Caravage n'abandonne pas la visée narrative et descriptive de la peinture renaissante, mais y greffe les nouveaux doutes de l'époque. L'expérience de perplexité et l'obligation de réviser constamment les premières impressions – comme l'explique Bradshaw par rapport à *Mesure pour mesure* (182) – expose la nature précaire et provisoire du jugement – et donc du savoir en général. Les informations retenues, non-dévoilées, chez Shakespeare et Caravage à la fois, font partie d'une stratégie calculée pour faire passer ce message.

Si Bradshaw veut montrer que les structures narratives de Shakespeare font de ses œuvres beaucoup plus que les porte-parole de leur auteur, le projet de Nuttall, dans son ouvrage *Shakespeare the Thinker*, semble plus directement descriptif, quasiment biographique. Plus qu'aux stratégies formelles et stylistiques, Nuttall s'intéresse aux propres pensées – doctrines ou idées – de Shakespeare, et fait parfois des déclarations ostentatoires telles que « Shakespeare est clairement un stoïque » – même si plus tard le *Bard* semble critiquer le stoïcisme (184) et décrire cette philosophie comme « un cauchemar subjectif » (192). Shakespeare, en fin de compte, n'est pas un philosophe systématique (378) et ne nous offre pas de réponses (380), une conclusion de Nuttall que Bradshaw, par exemple, semble supposer dès le départ. Finalement, Nuttall aussi se pose la question de l'effet théâtral ou littéraire et déclare que celui-ci, dans le cas de *Hamlet*, constitue une « désorientation

profonde », et même une « obscurité peu à peu grandissante » (197). « Il est difficile de penser à quelque chose dans *Hamlet* dont l'on peut être sûr », résume Nuttall désespérément (205) ; le but de Shakespeare était, dès le début, d'élargir l'incertitude. Un autre aspect de ces manœuvres, et un autre lien évident avec Caravage, est « la réduction d'un monde frémissant de sens multiples et fascinants à une simplicité plate » (287), que Nuttall détecte dans le fameux monologue nihiliste de Macbeth (« To-morrow, and to-morrow, and to-morrow... »). Et « rien » est, après tout, le mot clef du *Roi Lear* (320).

Ce rien, cette simplicité, s'appelle aussi, lorsqu'il s'agit d'un art verbal et sonore, le silence. Dans la peinture, le silence ne serait-il pas incarné par le monochrome sans détail, et surtout par le noir vide ? Ce n'est sûrement pas un hasard si les pièces de Shakespeare tendent progressivement vers l'aphonie. Ainsi, Cavell parle du silence dans *Macbeth* et des « méthodes spécifiques de cette pièce pour ne rien dire » (« *specific ways of saying nothing* » – peut-être plutôt « dire le rien » que « ne rien dire »), pour « montrer l'indicible » (244). Dans un livre pourtant consacré au langage et aux paroles (2000), Frank Kermode considère le parcours de Shakespeare à partir de 1599-1600 comme la sophistication incessante de la capacité à utiliser le silence comme moyen expressif (10-11) et comme l'apparition graduelle d'une intériorité nouvelle (71). Une nouvelle rhétorique, à la fois directe (« *plain* », 58) et obscure, se développe dans la première décennie du XVII^e siècle ; c'est une rhétorique anti-virtuose et donc, en un sens paradoxale, anti-rhétorique (16). Shakespeare suit, selon Kermode, ce chemin qui mène d'un maniérisme bavard (41) à une nouvelle esthétique combinant silence et ambiguïté. Nos interprétations demeurent nécessairement limitées face à ces équivoques, incapables de leur assigner une signification définitive (216).

Quichottismes épistémologiques

L'autre figure de proue de ce début du XVII^e siècle littéraire a également inspiré des nombreuses interprétations épistémologiques. Cervantès, actif aussi loin de Rome que Shakespeare, malgré un court séjour romain dans sa jeunesse, mérite une discussion non seulement pour être l'exact contemporain des événements qui nous intéressent, mais aussi puisqu'il fut choisi par Michel Foucault, dans *Les mots et les choses* (1966), pour incarner la crise de l'*épistémè* des années 1600. Foucault ne fut pas le premier à voir dans le roman de Cervantès une rupture inaugurant une nouvelle époque culturelle; avant lui, cette hypothèse avait été avancée par Hegel et Lukács, entre autres. Nous avons déjà vu quelle importance primordiale Foucault attribue à la crise épistémologique de cette période ; si l'on parle de

littérature, son analyse de *Don Quichotte* s'impose comme référence incontournable. L'autre exemple célèbre que propose Foucault comme le produit de l'épistémè classique naissant, *Les Ménines* de Vélasquez, appartient certes au domaine des arts plastiques mais est chronologiquement beaucoup plus tardif (1654) ; le vrai pendant des peintures ténébristes du début du Baroque serait donc le *Quichotte*.³³

Si l'on compare Cervantès et Caravage du point de vue thématique, ou par l'ambiance et pour ainsi dire la palette, c'est plutôt vers les œuvres pré-ténébristes, du début de la carrière du peintre, que l'on se tournera. Le roman à l'ambiance populaire qu'est le *Quichotte* s'accorde parfaitement avec les personnages et les situations que nous montre le Caravage des années 1590 : ivrognes, escrocs et diseuses de bonne aventure. Mais à un autre niveau, en ce qui concerne le système épistémologique qui est à la base des œuvres, c'est le Caravage ténébriste que l'on pourrait mettre en parallèle avec le Cervantès foucauldien.

Pour Foucault, *Don Quichotte* représente l'étape charnière entre la Renaissance et l'avènement de l'épistémè classique.³⁴ Le roman met en scène un homme qui appartient culturellement encore au XVI^e siècle, imbu des relations de similitude qui structurent entièrement, si l'on en croit *Les mots et les choses*, la culture de la Renaissance. Mais Cervantès place ce personnage dans un environnement qui a changé : « là se nouent déjà de nouveaux rapports », dit Foucault (60). Don Quichotte croit encore à la ressemblance des signes comme la base fiable de toute connaissance du monde, mais ses (més)aventures montrent que Cervantès, lui, n'adhère plus à ce principe.

Si « *Don Quichotte* dessine le négatif du monde de la Renaissance » (61), il est aisé d'affirmer la même chose par rapport à Caravage, et cela pour le moins dans le sens moderne, photographique du mot « négatif » : Caravage renverse les valeurs lumineuses de la Renaissance. Là où les personnages opaques venaient à arrêter la lumière ambiante, les figures humaines deviennent maintenant les seuls lieux d'éclairage dans une obscurité

³³ Le séjour romain de Cervantès présente d'ailleurs des similarités troublantes avec le parcours de Caravage : il dut apparemment partir de l'Espagne (en 1569) après avoir agressé un homme – Caravage devra partir de Rome pour la même raison – puis il travailla dans la Ville éternelle au service d'un cardinal, avant d'en partir et d'aller à Naples. Le séjour italien de Cervantès, quoique bref, servit à approfondir ses liens avec la Renaissance italienne (Cascardi 2002 : 4-5). Voir De Armas (2002) qui va jusqu'à affirmer qu'une scène du *Quichotte* est en fait un ekphrasis de la *Primavera* de Botticelli (52). Pour l'idée d'une rupture historique introduite par le roman de Cervantès, voir Melberg (1995 : 83), selon lequel le premier à exprimer cette idée était Don Quichotte lui-même ! Creel (1988) et Larroque Allende (2001) interprètent le roman comme la manifestation d'une crise sociale concrète. Le premier parle d'une crise de la culture aristocratique, le second du « cervantismo » et du « quijotismo » comme représentant les idéaux progressistes et humanistes de l'auteur du point de vue socio-politique.

³⁴ J'utilise le verbe « représenter » ici dans son sens le plus simple, le moins conceptuel, celui d'« exemplifier » ; il est vrai qu'il pourrait se prêter à des confusions puisque la théorie de Foucault fait justement de l'époque classique le moment où la « représentation » devient le fondement des relations entre les mots et les choses.

générale. Il n'est pas anodin, déjà, que les deux opérations d'inversion chromatique aient lieu au même moment exactement, et que les deux ferment une parenthèse esthétique tout en ouvrant une autre.³⁵

Mais la proximité entre leurs révolutions respectives, littéraire et picturale, va plus loin. Car ce qui intéresse Cervantès est, bien entendu, son propre art. Comme Shakespeare pour le théâtre, mais aussi comme Caravage pour la peinture, le romancier espagnol lu par Foucault devient l'agent d'une déconstruction du médium qu'il pratique pourtant de manière fervente. Si toute œuvre artistique peut par définition être interprétée comme disant quelque chose sur ses propres conditions de possibilité, les créations de ce début du Baroque se distinguent par une discussion franche, destructrice et brutale de leur plausibilité. Dans le *Quichotte*, « les ressemblances et les signes ont dénoué leur vieille entente ; les similitudes déçoivent, tournent à la vision et au délire ... les mots errent à l'aventure, sans contenu, sans ressemblance pour les remplir ; ils ne marquent plus les choses » (61). Le problème est que toutes ces entités déchues – similitudes, contenu, mots qui marquent – toutes les « analogies ... toujours déçues » (62), étaient le fondement indispensable de la littérature, et dont la disparition, ou leur vacuité nouvellement exposée, remet en cause l'existence même de ce genre de discours.³⁶

Chez Caravage, malgré son prétendu « réalisme », les peintures mettent en risque la peinture telle que la Renaissance l'avait conçue. Les similitudes survivent, certes, et parfois dans une exaltation de virtuosité qui a ébloui tant d'historiens de l'art ; mais, à défaut de construire un système, ces similitudes restent bornées au niveau local. Elles sont livrées à une « souveraineté solitaire » (Foucault 1966 : 62) et y amènent avec elles le médium de la peinture tout entier. Un certain genre de similitude que Caravage décline à l'infini, la ressemblance des personnages bibliques ou des saints aux « petites gens » des bas-fonds de la

³⁵ David R. Castillo (2001) propose un autre équivalent pictural aux écrits de Cervantès : la perspective anamorphique. Cette comparaison se fonde aussi sur une base épistémologique, car pour Castillo les œuvres de Cervantès « mettent en cause des croyances bien établies sur le monde de manière similaire à certaines formes d'anamorphose perspective qui exposent l'arbitraire et l'incomplétude de tous les regards totaux » (2). Les images anamorphiques demandent la participation du spectateur afin de devenir complète, tout comme certaines œuvres de Caravage qui proposent un dialogue – et tout comme le *Quichotte*, selon Castillo. Plus particulièrement, Cervantès se conforme à l'anamorphose dite « baroque » : selon Ernest Gilman (cité par Castillo 2001 : 14) celle-là diffère de l'anamorphose maniériste en ce qu'elle développe « du désir à provoquer une incertitude perceptuelle au plaisir de la résoudre ». Castillo voit sa perspective, si j'ose dire, comme un cas spécifique de la longue tradition qui parle du perspectivisme du *Quichotte*, même si cette idée a moins d'associations visuelles vérifiables que l'on pourrait imaginer. Voir plus loin dans cette section.

³⁶ Ce qui est particulièrement intrigant puisque Cervantès est censé, avec le *Quichotte*, avoir créé un nouveau genre, le roman. Mais ce genre, en quelque sorte, dépend de sa propre remise en cause. Voir Cascardi (2002 : 58-79), où le roman comme genre est perçu comme une déconstruction aussi bien de la « mimésis exacte » que de la « continuité absolue », et plus particulièrement Melberg (1995) qui présente le roman comme un genre paradoxal et auto-destructeur.

société romaine, a suffi pour donner au peintre la réputation d'un quasi-fou, d'un homme malade d'analogies que Foucault relie à la période post-Cervantès (63). Un peu comme l'auteur espagnol, Caravage « croit démasquer, et il impose un masque » ; autrement dit, on croit (les commanditaires, « l'opinion publique », les historiens de l'art) qu'il dévoile la réalité, et il s'avère le créateur par excellence d'un théâtre d'ombres dont l'opacité est le mot d'ordre.

Parfois, les jeux épistémologiques de Cervantès rappellent directement les centres d'intérêt de Caravage. Un exemple particulièrement étonnant se produit lorsque, dans le quatrième chapitre du premier livre, Don Quichotte demande à ses interlocuteurs de déclarer que Dulcinée du Toboso, « l'impératrice de la Manche », est la plus belle dame du monde. Lorsque ces passants protestent qu'ils ne connaissent pas la personne en question, Quichotte prend des accents rappelant incontestablement une certaine histoire biblique « racontée » par Caravage : « si je vous la montrais, quel mérite auriez-vous à reconnaître une vérité aussi manifeste ? L'important est de le croire sans la voir ; et de le confesser, de l'affirmer, de le jurer, de le soutenir les armes à la main » (80).

La référence à l'incrédulité de saint Thomas ne fait pas de doute.³⁷ Cette histoire riche en enseignements sur les sources souhaitées ou bien illégitimes de savoir humain est ainsi exploitée par les deux artistes, chacun dans son médium. Et si Caravage en fait un essai sur les limitations de la vue (voir chapitre 4), le propos de Cervantès n'en est pas si éloigné. En accord avec le fameux précepte marxiste, il semble que l'histoire se répète avec Don Quichotte en sorte que ce qui fut d'abord tragique devient, lorsqu'il survient pour la seconde fois, une farce.³⁸ Le ton des deux variations est donc entièrement différent. Caravage rendait ambiguë la leçon théologique par la distinction entre la vue et le toucher, mais la signification religieuse restait présente, ne serait-ce qu'à l'arrière-plan. Chez Cervantès, ce n'est évidemment pas la parole divine qui garantit la vérité de ce qui n'a pas de confirmation empirique et sensorielle – et cela malgré le vocabulaire catholique (« confesar ») parodié à outrance. La seule garantie est la parole du héros lui-même, un discours – on s'approche là dangereusement d'un cercle vicieux – dont la preuve ne se trouve que dans l'existence de tout un univers littéraire dont le discours, ainsi que ses protagonistes, sont issus. Les marchands arrêtés ainsi par le chevalier concluent, d'ailleurs, que ce dernier est fou, ce qui semble

³⁷ Cavell (2003 : 158) trouve dans *Coriolan* de Shakespeare une référence à Thomas.

³⁸ La variation de Benjamin (1985 :120) : « comme il arrive souvent, la parodie d'une forme annonce sa fin », s'avère fausse dans le cas du *Quichotte*, où c'est plutôt la naissance d'une forme que l'on voit.

confirmer le lien suggéré par Foucault entre le délire de Don Quichotte et la catégorie spécifique de « folie » qui se développera à partir de cette période.

La proposition du marchand farceur achève de confirmer la vacuité de l'épistémologie quichottesque et sa circularité où aucun lien n'existe avec une référence extérieure quelconque : il affirme qu'une image de Dulcinée suffirait pour que lui et ses amis fassent sa louange – et cela même s'il s'avérait qu'elle était, en fait, plutôt laide. L'ironie est mordante et double : d'abord parce qu'il est évident que Dulcinée, comme le chevalier lui-même, est une créature fictive faite de paroles, et dont personne ne pourrait jamais produire l'image ; mais surtout parce que cette nouvelle proposition ramène *ad absurdum* l'exigence de se prononcer sans preuve sensorielle, dans ce cas burlesque comme – et cela est beaucoup plus grave – dans la métaphysique chrétienne tout entière. Etant donné qu'une preuve véritable ne peut pas être donnée – c'est le fondement même de cette crise du savoir des années 1600 – la seule alternative, acceptable socialement mais risible philosophiquement, serait de se fier à des formalités. L'existence d'une « preuve » de cette « vérité », même si celle-là montre l'exact contraire de celle-ci, sauverait la face des participants à cette farce sociale, et leur éviterait d'être considérés comme des fous.

Si Foucault ne fut pas le premier à trouver les traces d'une crise épistémologique dans le *Quichotte*, il ne fut pas non plus le dernier.³⁹ Certains théoriciens proposent un lien plus explicite entre un Cervantès « fidéiste-Pyrrhonien » (Ihrle 1982 : 116) et les courants sceptiques de son temps, moins visibles en Espagne qu'ailleurs mais loin d'être non-existants sur la Péninsule ibérique. Ainsi, Maureen Ihrle (1982) dessine un Cervantès philosophe, un auteur dont les positions sceptiques apparaissent clairement dans ses textes littéraires. Le roman présente « une exagération ... du philosophe dogmatique auquel s'oppose le sceptique », celui qui croit en toutes les règles, les hiérarchies et les classifications de la philosophie traditionnelle (31). A cette parodie du dogmatisme s'ajoute la moquerie du savoir livresque au nom de la connaissance directe et expérimentale de la nature. Malgré l'évolution du héros, qui devient moins dogmatique (46), et bien que l'on puisse y détecter une parodie du scepticisme lui-même (38), la position sceptique du roman est, pour Ihrle, non ambiguë ;

³⁹ Mais le roman a inspiré aussi une approche inverse, positiviste, optimiste et compatible avec une prospérité de la science. Voir, par exemple, le recueil d'articles dirigé par Sánchez Ron pour le quatrième centenaire du premier *Quichotte* (2005). Cette collection souhaite se démarquer d'une contextualisation exclusivement littéraire de l'œuvre (7) et la relier à des développements scientifiques (mais aussi technologiques et médicaux) de son temps. Toutefois, l'ouvrage n'aborde pas les questions épistémologiques, le « comment » et, encore moins, le « pourquoi » de la science ; il est divisé en articles consacrés à chaque discipline pour ne nous donner que l'arrière-fond factuel du *Quichotte*.

sa vision claire et critique est la même qui se trouve à l'origine de la science moderne (115-116).

Tandis qu'Ihrig insiste sur l'incongruité de la réalité avec ce que voit le protagoniste comme la base du scepticisme pratiqué ici par Cervantès, Anthony J. Cascardi (1986) reste plus prudent, et révèle les nuances autrement plus complexes de l'épistémologie cervantine. Si une position philosophique est décelable dans le *Quichotte*, ce n'est pas, selon Cascardi, un scepticisme. Le roman serait plutôt une réponse au scepticisme par la dissolution des questions posées par le sceptique. Autrement dit, le *Quichotte* montre l'inanité de l'épistémologie classique aussi bien que l'insuffisance de l'alternative sceptique qui, en fin de compte, partage la position épistémologique en ce qu'elle ne conçoit le savoir que comme une entreprise rationnelle, logique, qu'elle rejette justement puisque ses exigences n'y sont jamais réalisées (7). Le *Quichotte* ne nous montre pas la confrontation de la réalité et de l'illusion, mais de plusieurs positions entre lesquelles nous sommes incapables de choisir avec certitude. Il proposerait donc non pas de renoncer à toute prétention au savoir, mais au savoir rationnel (3), lui substituant un savoir pragmatique, non récusable, fondé sur l'expérience, le corps et le quotidien et une réalité produite par la négociation pragmatique des usages linguistiques. Cascardi se réfère à Wittgenstein, à Cavell (XII) et à Rorty (13), et à ces noms on pourrait ajouter Montaigne – et, suivant les rapprochements établis plus haut, Caravage.⁴⁰

Cervantès nous montre donc la facticité du système existant pour la validation des connaissances ; et il annonce, à en croire Foucault, mais aussi moins explicitement les autres auteurs cités ici, l'émergence d'un nouveau système, qui fera de cette facticité son étendard explicite, et changera ainsi jusqu'aux conditions de possibilité du savoir en général. Selon une autre grande étude sur le début du Baroque littéraire, la figure esthétique qui accompagnera cette révolution aura pour nom l'allégorie.

L'épistémologie de l'allégorie

Un peu comme Foucault et Cavell, Walter Benjamin invente une nouvelle épistémologie et lui imagine un âge d'or au XVII^e siècle. Les vecteurs historiques peuvent, là aussi, être considérées comme arbitraires ou, au contraire, comme réalistes, mais dans les deux cas le choix de cette période comme la scène d'une crise que l'auteur voudrait rejouer est

⁴⁰ Dans ses grandes lignes, mon approche est très similaire à celle de Cascardi en ce qu'il trouve la distinction savoir/scepticisme plus productive que celle entre « réalité » et « illusion » (XIV), et préfère, suivant Marthe Robert (1963), la question de l'accessibilité du savoir et de sa médiation au problème de correspondance avec la réalité externe (30).

significatif : ou bien l'on considère Benjamin comme un historien et l'on attribue à la réalité historique du Baroque la dominance du modèle allégorique, ou bien on postule que le choix de l'auteur relève du fantasme et par là même devient encore plus intéressant, car il expose la place qu'a le XVII^e siècle dans la fantasmagorie européenne moderne.⁴¹ Le Baroque est donc, en tous cas, le site d'une subversion épistémologique, et Benjamin utilise une figure spécifique, l'allégorie, pour incarner cette subversion. Les interprètes contemporains de Benjamin, à leur tour, choisissent parfois un résumé historique, positiviste de sa « doctrine » – tel Rainer Rochlitz qui veut en dégager « le fil conducteur » par une approche « systématique » (1992 : 9) – ou optent, au contraire, à lire Benjamin comme ce dernier lisait le drame baroque : comme un réservoir de citations, le déclencheur d'un réveil, le destructeur d'idées reçues ; « une lecture ludique et dialectique : expérimentale » (Perret 2007 : 151), qui mesure l'œuvre de Benjamin comme processus (173), « en termes d'énergie, plus que de savoir » (171). Le rapport au savoir est « bouleversé » et au lieu d'une lecture « linéaire et continue ... on est sommé de prendre part à la construction du texte » (194-195).⁴² Il n'y a là aucun système benjaminien, aucun fil conducteur. L'idée benjaminienne voudrait plutôt « être ce contre-jour où la langue surprendrait la pensée, lui résisterait en l'obscurcissant » ; la théorie, dans le cours de l'analyse, doit surgir « comme un unique rayon de lumière dans une chambre artificiellement obscurcie » (Perret 2007 : 52).⁴³ C'est cette obscurité-là, ce que « l'allégorie fait voir en noir, dans la dépossession destructive » (Buci-Glucksmann 2002 : 42), qu'il ne s'agit pas d'éclaircir, mais de faire voir, de représenter tout en sachant qu'il s'agit de l'irreprésentable (43). Tâche que Caravage n'a pas rechigné d'assumer et qu'écrire sur lui pourrait poursuivre.

Benjamin ouvre son ouvrage sur *l'origine du drame baroque allemand* (1985) par des considérations épistémologiques générales – non pas dans le sens large de l'épistémologie comme branche de la philosophie, mais plutôt en tant que méthodologie historiographique. Ce n'est pas un hasard, pourtant, si les deux domaines partagent le même nom : toute

⁴¹ Jean-Michel Palmier confronte les théories de Benjamin à la réalité du drame baroque allemand (2006 : 515-540).

⁴² Catherine Perret, dans la réédition de son ouvrage sur Benjamin (2007) paru initialement dix-sept ans plus tôt, ajoute une préface dont l'enjeu est précisément de montrer comment la situation actuelle du monde rend la pensée benjaminienne plus actuelle que jamais – c'est une lecture « *preposterous* » de Benjamin, en somme (voir ci-dessous). Dans le drame baroque allemand elle veut trouver « la condition de sa lisibilité pour nous ... ce passé qui parle encore dans le présent » (58). Perret va jusqu'à dire que « (l)e passé à vrai dire n'intéresse pas Benjamin » (97).

⁴³ Cette dernière citation provient d'une lettre de Benjamin à Theodor Adorno, en date du 9 décembre 1938 (Benjamin 2006 : 332).

épistémologie disciplinaire dépend, en fin de compte, de la question du savoir humain, de ses limites et des voies qui y mènent.

La structure du texte de Benjamin renforce l'idée d'une œuvre d'abord philosophique, où les « exemples » historiques servent principalement de matériau à spéculations. Mais l'idée même de l'histoire que développera Benjamin plus tard semble rendre caduque la distinction toute entière entre historiographie (prétendument factuelle) et philosophie (générale). Sa théorie est « à la fois normative et historique » (Rochlitz 1992 : 106). Après tout, Benjamin fut l'initiateur d'une histoire anti-historiciste, anti-réaliste si ce dernier terme veut croire à la reconstruction du passé « tel qu'il a été » à la Ranke ; il croyait à l'histoire faite au présent, à partir du présent et pour le présent, ce que Mieke Bal appellera, un demi-siècle plus tard, « *pre-posterous history* ». ⁴⁴

Aussi philosophique qu'il soit, *L'origine du drame baroque allemand* abonde en détails et en observations spécifiques que peut utiliser toute étude de l'esthétique baroque. ⁴⁵ Toutefois, le point d'orgue de l'ouvrage, pour le moins en ce qui concerne l'épistémologie, est sans aucun doute la conceptualisation de l'allégorie. Et si cette discussion, elle aussi, est franchement historique, puisqu'elle présente une interruption, une discontinuité dans le cours de l'histoire, elle est en même temps philosophique dans le sens que proposent Deleuze et Guattari (1991) à cet adjectif : elle est créatrice de concepts. L'allégorie benjaminienne est un mot-univers qui suggère tout un éventail d'idées que personne avant Benjamin n'a conçu ensemble, et qui devient ainsi indispensable pour tout argument qui propose de voir l'esthétique du XVII^e siècle comme commentaire sur le savoir. ⁴⁶

⁴⁴ Voir Buck-Morris (1989 : 210) pour la référence à Ranke et l'affirmation de Benjamin que ce genre d'historicisme « fut le plus fort narcotique du siècle », puis pour la conclusion (338-340) que « la vérité contenue dans une œuvre littéraire est dégagée seulement après-coup, et elle dépend de ce qui arrive dans la réalité qui devient le médium de sa survivance ». Buck-Morris ajoute qu'une lecture qui s'intéresse au présent changeant (une lecture « théologique », dit-elle) est inéluctablement politique. Palmier (2006 : 444) rappelle que pour Benjamin, il n'y avait pas d'histoire de l'art, puisque l'essentiel dans chaque œuvre est anhistorique, tandis que chaque interprétation dévoile une historicité particulière. Une étude entière reste nécessaire pour s'interroger sur les liens entre historicisme qui se veut aveugle à son présent, d'un côté, et, de l'autre, les histoires de l'art – par ailleurs historicistes dans ce sens aussi – qui insiste sur le « réalisme » de certains artistes, notamment Caravage. Au récit du passé « comme il fut » répond un regard qui voit dans les peintures de ces artistes « le monde comme il est ». Sur l'opposition de Benjamin à l'historicisme, cf. Perret (2007 : 94).

⁴⁵ Voir, par exemple, la comparaison de l'éclairage maniériste et des personnages dramatiques du *Trauerspiel* (71), ou la disparition de l'eschatologie dans le Baroque (80-81). Encore plus important pour la comparaison avec Caravage sont l'affirmations, que dans le *Trauerspiel* le spectateur « voit sur la scène des situations qui lui sont imposées, un lieu intérieur du sentiment, sans aucun lien avec le cosmos » (126), et que « dans les apothéoses baroques le premier plan est traité ordinairement avec un réalisme outrancier, afin que les objets visionnaires plus lointains apparaissent d'autant plus plausibles » (196).

⁴⁶ Voir Andrew Benjamin (2006) pour l'importance des discontinuités dans la pensée de Walter Benjamin, Buciu-Glucksman (2002 : 41) sur « le choc – le traumatisme historique » duquel seul peut « advenir l'interprétation », et Stéphane Moses (1992 : 140-144) sur la discontinuité spécifique qu'est le baroque, et ses effets sur le concept benjaminien de l'histoire entre processus messianique et processus catastrophique. Quant à la philosophie, sa

Benjamin oppose l'allégorie à son frère ennemi habituel, le symbole, mais leurs signes de valeur conventionnels, en place depuis le romantisme, sont inversés. Le symbole est attaqué pour ce qui est souvent considéré comme sa force, à savoir son rôle dans la « quête d'une connaissance illuminée et finalement assez gratuite d'un absolu » (171).⁴⁷ Il repose sur une liaison intrinsèque entre forme et contenu. En un mot, il promet la clarté totale ; il produit un savoir incontestable. Mais le savoir est « le mode d'existence par excellence du mal » (249), « cette force qui conduit dans l'abîme vide du mal ». L'allégorie, en revanche, est le royaume de la dialectique, de l'ambigu, du fragmentaire, du vague. Elle revient « en deçà d'une pratique instrumentale, et rationalisée du langage ... se souvient de ces balbutiements de la langue, du bégaiement où progressivement un langage s'articule puis se trouve » ; « l'objet-signe est délivré du sens » et « devient expression » (Perret 2007 : 61-62).⁴⁸

C'est la raison de sa disgrâce, et du début de sa renaissance que propose Benjamin. Aux deux figures sont reliés respectivement les champs sémantiques de la lumière, pour le symbole, et de l'obscurité, le brouillard, pour l'allégorie, ou encore de la platitude heureuse pour celui-là et de l'abîme effrayant – entre l'image et la signification – pour celle-ci. L'allégorie, assène Benjamin, « n'est pas une technique ludique de figuration imagée, mais une expression, comme la langue, voire comme l'écriture » (Benjamin 1985 : 175). Elle incarne l'impossibilité de toute représentation parfaite et donc de toute communication réussie ; elle représente tout l'intempestif, le douloureux et l'imparfait dans l'histoire, sans « harmonie classique de la forme » (178-179).

L'allégorie baroque est un obstacle dans la chasse aux savoirs. Elle est énigmatique et tend à se cacher (184) ; elle est impénétrable et amorphe (188), inachevée et brisée (189). C'est un « foyer de résistance » (Buci-Glucksmann 2002 : 18), « elle corrige, par un désenchantement immanent, le caractère illusoire de toute expression artistique (Rochlitz

définition et sa place dans les écrits de Benjamin sont tout aussi ambiguës ; Buci-Glucksmann (2002 : 17) parle dans ce contexte d'une « exode hors de la philosophie, un travail sur ses frontières et 'marges' qui la voue à une analyse critique, infinie, d'un réel devenu... énigmatique, hiéroglyphique, non 'rationnel' ».

⁴⁷ Dans ce contexte il faut rappeler la distinction que fait Benjamin entre connaissance et vérité, cette dernière étant l'objet de la contemplation (Palmier 2006 : 440).

⁴⁸ L'allégorie serait ainsi le concept central d'une esthétique non aristotélicienne, où la notion de la mimésis est déconstruite (Perret 2007 : 62-63 ; 246), et où la consistance, la réalité propre de l'image résiste, au lieu d'être effacée au profit de ce dont elle est censée être la copie, le « fantasme » (134) ; Perret parle ici de l'image dialectique, mais celle-ci est proche de l'allégorie- voir n. 53). L'allégorie pourra « débusquer l'illusion d'une vie naturelle, la confusion de la vie et de la nature » ; elle sera « le signe de la coupure entre la nature et le langage, l'essence et l'apparence ; à moins qu'elle ne soit le signe de la dimension où leur distinction se perd » (63).

1992 : 122), et déréalise « les prétentions de la subjectivité moderne » (130).⁴⁹ De plus, comme « chaque personnage, chaque objet, chaque combinaison peut en signifier n'importe quelle autre », tout savoir acquis par ce biais est instable et aléatoire. Le cosmos et la totalité y sont dissipés dans un « contrecoup de l'arrogance de la Renaissance » (Benjamin 1985 : 189). L'allégorie est « au domaine de la pensée ce que les ruines sont au domaine des choses » (191).⁵⁰ Tout cela relie cette figure aux thématiques historiques de la mort et du déclin inéluctable, mais aussi aux scènes spécifiques d'horreur et de martyr, de la fragmentation du corps et de l'organique en général (234). La tristesse est à l'origine de l'allégorie, surtout celle des vaincus de l'histoire (240-241), un thème benjaminien qui deviendra très central plus tard dans sa carrière. Elle est « la parole qui doit exorciser un reste vaincu de vie antique », sauver l'éphémère. D'où aussi son importance dans des moments de crise, où « l'éphémère et l'éternel se touchent au plus près » (242).⁵¹

L'opacité de l'allégorie fait qu'elle est moins, « en tant qu'image, le signe de ce qui est à savoir qu'un objet digne lui-même d'être su ».⁵² Et si la sentence, cette légende explicative, peut sembler être la résolution de toutes les ambiguïtés dans un résumé clair, un peu comme le titre d'un tableau, Benjamin assure qu'elle est « ce que l'effet de lumière est à la peinture baroque : un éclair aveuglant dans l'obscur enchevêtrement de l'allégorie » (213). Loin de rendre l'allégorie plus lisible, la sentence – et la lumière baroque – complique encore davantage la réception des informations par le contraste trop aigu qu'elle produit et dont l'effet est finalement le même que celui de l'obscurité : l'aveuglement. A cela s'ajoute le morcellement de la langue, l'isolation de ses éléments l'un de l'autre, qui intensifie certes

⁴⁹ « La philosophie de l'art moderne, qui s'ouvre au XVII^e siècle avec le drame baroque – le *Trauerspiel* », selon Buci-Glucksmann (2002 : 39), « s'inscrit immédiatement hors de l'espace du sujet, de la conscience, de l'intention ».

⁵⁰ Il faut néanmoins suivre l'avertissement de Perret et ne pas voir dans l'épistémologie allégorique de Benjamin « une quelconque dénonciation unilatérale d'on ne sait quelle 'tyrannie du *logos*' », car cette théorie de la connaissance débouche sur la critique, dont la tâche est « l'invention d'une écriture qui consisterait à repérer, à défaire ces nœuds d'identification par quoi ... toute culture réduite à la fonction de document, d'expression d'une réalité donnée, témoigne de la plus primitive, de la plus indéradicable peut-être, de nos convictions, à savoir que quelque chose existerait comme une réalité donnée, précisément, et que cette réalité serait imitable, c'est-à-dire symbolisable » (2007 : 69). La critique désignerait donc la tension non résolutive ... entre les deux tendances 'naturelles' de la philosophie », dogmatisme et scepticisme (214).

⁵¹ Pour une mise au point utile sur la « tristesse » dans la tradition esthétique allemande, et surtout de ce qui distingue cette notion du « tragique », voir Sagnol (2003).

⁵² Cette relation aporétique avec le savoir se trouve également dans l'importance paradoxale de l'érudition pour le *Trauerspiel* – il faut être savant pour l'écrire ou le lire, mais « quand la médiation s'attache moins à la quête patiente de la vérité qu'au savoir absolu, de manière inconditionnelle, compulsive, en s'abîmant dans une songerie immédiate, c'est elle qui voit les choses se dérober dans leur simple essence, pour lui apparaître comme d'énigmatiques allusions allégoriques, et finalement aussi comme poussière. L'intention de l'allégorie est tellement contradictoire avec celle qui vise la vérité que l'identité entre une pure curiosité dirigée vers le simple savoir et l'orgueilleux isolement de l'homme y apparaît au grand jour, plus clairement que partout ailleurs » (247-248).

l'expression – encore un effet que l'on a pu démontrer chez Caravage – mais rend toute totalisation impossible.⁵³ Le seul niveau où toutes ces tensions peuvent éventuellement se résoudre est celui de leur contenu théologique ; dans le domaine esthétique le *Trauerspiel* et sa forme allégorique restent toujours au niveau du paradoxe (233-234). Dans ce sens, le *Trauerspiel* tout comme la peinture ténébriste seraient les exemples les plus radicaux de ce qu'est l'art en général, « le seul exemple qui soit d'une assomption de l'absence de représentation dans la pure représentation, de l'existence brute dans l'essence d'une forme » (Perret 2007 : 233). L'œuvre d'art sait, seule, « maintenir le vide, soutenir la chute dans le chaos et l'indistinct », et ceci en ce qu'elle montre « le rien », qu'elle se penche au-dessus du « gouffre ».

***Trauerspiel*, Opéra, ténébrisme : les genres allégoriques à la conquête du XVII^e siècle**

Les origines du *Trauerspiel*, dit Benjamin, sont liées à celles de l'opéra. La musique est intimement reliée au drame allégorique (229) : ainsi, les deux genres nouveaux qu'invente le baroque peuvent être rapprochés par un fondement épistémologique commun. Mais l'allégorie n'est pas une base stable et rassurante, loin s'en faut. Elle est justement la maladie du savoir, la fragilisation des systèmes au profit d'une machine à fabriquer des liens ténus, suggestifs, éphémères.

A en croire Benjamin, qui cite Flemming, le drame baroque allemand utilise parfois des chœurs au lieu d'un « discours naturaliste confié à des individus » (227-229). Or, l'on a vu au début de ce chapitre, la nouveauté qu'introduisent l'opéra et le nouveau madrigal du début du XVII^e siècle est précisément de confier un discours naturaliste à des individus. Soudain, les douleurs du « je » poétique sont chantées par un « je » musical, unique et personnifié, au lieu d'incomber, paradoxalement, à tout un groupe produisant des textures polyphoniques sophistiquées. L'opéra peut avoir l'air, donc, d'un genre plus directement mimétique, où la situation « réelle » est imitée plus fidèlement. Ce prétendu paradoxe s'est déjà présenté lorsque je voulais relier ce nouveau genre musical aux remises en cause de la

⁵³ Palmier (2006 : 549) parle de la place primordiale des objets inanimés, des « accessoires » « qui deviennent autant de symboles de la mort » dans le *Trauerspiel*, et de la « passion finale du héros » qui s'articule autour d'eux – ce qui ne va pas sans rappeler le rôle « warburgien » décelé dans les objets chez Caravage, en particulier, en ce qui concerne la mort, le fameux drap de *La mort de la vierge* (voir ch. 6). Benjamin va jusqu'à voir dans le cadavre « l'accessoire emblématique par excellence » (Palmier 2006 : 558), ce qui pourrait s'appliquer également à cette peinture, où « (a)u réalisme brutal du premier plan correspondent les objets visionnaires plus lointains et non moins réels », comme le formule Palmier (557) à propos du drame baroque allemand.

mimèsis par la peinture ténébriste. La connexion de la nouvelle musique au *Trauerspiel* et surtout à ses fondements allégoriques peut suggérer un début de réponse.⁵⁴

Si la *mimèsis* musicale d'avant le Baroque était relativement directe – qu'elle prenne pour origine les structures cosmiques ou les significations des mots, peu importe – la situation nouvelle est faussement simple. L'opéra, ou le madrigal renouvelé à la façon du *Lamento della ninfa* de Monteverdi, construit une mise en scène où la distribution de rôles s'accorde, certes, quantitativement avec la situation « naturelle », mais cela ne fait qu'accentuer la grande artificialité du genre, par ailleurs souvent constatée durant les quatre siècles qui suivirent. Lorsqu'un texte est mis en musique par un mimétisme littéral ou structurel-cosmique, aucune similitude dramatique n'est en jeu : l'imitation passe par une autre voie, et la question même du réalisme au sens qu'a donné à ce mot le théâtre du XIX^e et du XX^e siècle, par exemple – une présentation convaincante de situations familières –, ne se pose pas. En revanche, l'opéra affiche des prétentions d'une *mimèsis* dramatique, pour les décevoir immédiatement ; le nouveau genre crée le simulacre d'un réalisme ridiculisé ensuite par les artifices criants qui l'accompagnent. La subversion de la *mimèsis* passe, là encore, par un réalisme local qui rend possible la déconstruction de ses propres normes, règles et présuppositions.

C'est dans ce sens que l'opéra peut être considéré comme un genre allégorique, et cela dans l'acception spécifique que développe Walter Benjamin. Le lien entre opéra et *Trauerspiel*, au-delà des similarités ou des différences techniques, découle de ce que leur paradigme de représentation à tous les deux est profondément allégorique. Ce paradigme crée des liaisons arbitraires, un savoir douteux et des artifices déguisés en effets de réel. Il structure des représentations scéniques complexes et ambiguës, qui ne mènent en aucun cas à une « connaissance illuminée d'un absolu ». Si ces deux genres du Baroque naissant partagent une épistémologie allégorique, il ne serait pas incongru d'appeler également le (non-)savoir produit par la peinture ténébriste, en fin de compte, une allégorie.⁵⁵

Ce terme regroupera sous un seul concept tous les « dysfonctionnements » épistémologiques des tableaux de Caravage et des autres inventeurs du ténébrisme baroque, et leur signification théorique en tant que critique de la prétention humaine à un savoir systématique. « La dialectique de la vision », le programme que Susan Buck-Morss (1989)

⁵⁴ A propos de l'importance générale de l'allégorie au XVII^e siècle, voir Cassirer (1983 : 99), selon lequel pour le mode de pensée de Giordano Bruno déjà, « l'allégorie n'est pas un accessoire, une vêtue de hasard, elle est le véhicule de la pensée ».

⁵⁵ Les trois genres ont été accusés de délaissé l'action en faveur de la rhétorique ; pour le cas du *Trauerspiel*, de sa « faiblesse en actions, écrasées par la rhétorique », voir Palmier (2006 : 517).

extrait du *Passagenwerk* de Benjamin et qu'elle relie directement aux ouvertures épistémologiques de l'étude sur le *Trauerspiel*, peut être l'autre nom de ces procédés artistiques. Il s'agit d'un principe de construction identique à celui du montage, où les éléments « idéationnels » de l'image restent non réconciliés, plutôt que de fusionner en une perspective « harmonisante » ; cette technique s'oppose à l'illusion et rend visible l'écart entre le signe et le référent (67), compliquant de nouveau, par là même, le prétendu « réalisme » de Caravage. L'image dialectique suggère un mode de voir qui cristallise des éléments antithétiques en fournissant les axes pour les aligner les uns aux autres (210). Le « mode » allégorique, soit l'antidote du mythe (164) et le genre correspondant à la vision dialectique, permet à Caravage, comme à Benjamin, de « rendre visiblement palpable l'expérience d'un monde en fragments, dans lequel le passage du temps signifie non pas un progrès mais une désintégration » (18), menant en même temps l'interprète à un « désespoir épistémologique » devant « l'abîme des significations » (54).⁵⁶

La Crucifixion de saint Pierre en face de la *Conversion de saint Paul* dans la chapelle Cerasi, devient ainsi une double allégorie. D'abord, dans la mesure où l'événement lui-même n'est qu'une allégorie de la crucifixion du Christ. Plus qu'une simple imitation, le changement radical des coordonnées spatiales en fait un rebus, une énigme dont l'excavation du sens dépend du retournement littéral de la composition – ce qui, par ailleurs, reste impossible lorsqu'il s'agit d'une grande toile déposée dans une chapelle. Ensuite, c'est la présentation de cette allégorie qui est elle-même allégorique : fragmentaire, inachevée, insaisissable. Mieke Bal a montré comment certains petits détails de ce tableau, passés souvent inaperçus, trahissent l'origine théâtrale, artificielle à souhait, de la composition, et brisent l'illusion qui devrait nous permettre d'oublier le médium et les conditions de la représentation au profit d'une transparence parfaite (2001 : 9-14). Des îlots d'illusionnisme – la pelle, les pieds, le tissu vert, tous ces objets devenus les lieux communs des commentaires sur Caravage le « réaliste » – se noient dans une image – au sens fort qu'en donne Benjamin, « une dialectique à l'arrêt » – où quelque chose s'éclaire pour un bref moment mais ne fera jamais partie

⁵⁶ Après tout, même du point de vue de l'histoire des idées, l'allégorie benjaminienne est inspirée des emblèmes et des allégoristes baroques (Buck-Morss 1989 : 161-170) ; il n'y a donc rien d'incongru à l'« appliquer », en retour, à un peintre baroque. Bien que Buck-Morss distingue l'image allégorique de l'image dialectique, il reste clair qu'elles appartiennent toutes les deux à la même galaxie épistémologique, peut-être dans deux étapes différentes de son évolution – l'allégorie appartiendrait au XVII^e siècle, l'image dialectique au XIX^e – aussi bien qu'à deux étapes de la pensée de Benjamin (voir aussi Perret 2007 : 117). Perret, d'ailleurs, propose une distinction entre l'image en général et la métaphore, où celle-là « vit de la récupération des chutes du sens, de l'exploitation cruelle de l'inévitable 'malentendu', du dérapage contrôlé du langage et de ses évidences » (1007 : 252).

d'aucune totalité de sens.⁵⁷ Tout semble évident dans cette scène, puis, pour peu que l'on s'arrête un moment pour lui poser une question, tout s'écroule, et on ne sait plus ni où tout cela se passe, ni quand, ni de quoi exactement est-ce l'allégorie, ni quel sens donner à cette scène littéralement sens dessus dessous.

La boucle est bouclée, en quelque sorte : si nous avons commencé avec Foucault et la rupture épistémologique qu'il place au début du XVII^e siècle, nous voilà, en regardant un tableau de Caravage, devant le foucauldien avant la lettre qu'est Walter Benjamin lu par Buck-Morss (172). Car le philosophe allemand est le découvreur d'une antinomie philosophique culminant dans l'allégorie : une tension entre la présomption que « la chose imagée est vraiment la chose signifiée », comme dans les hiéroglyphes, et la surdétermination des phénomènes naturels dans un univers aux cosmologies multiples. Les significations déchiffrables se heurtent à la pluralité des sens, à la saturation des images ou à leur vide – en fin de compte, c'est la même chose; l'impulsion à atteindre une complétion systématique du savoir se brise face à l'arbitraire sémiotique. L'allégorie est à la fois la solution à cet état de choses et, si j'ose dire, son allégorie.⁵⁸

Si Benjamin utilise le concept de l'allégorie lui-même comme allégorie, si le savoir historique qu'il produit – et aussi celui produit dans les pages que vous êtes en train de lire – peut n'avoir une validité « scientifique » ou historiographique que dans la mesure où il propose le début du baroque comme une allégorie de thèmes philosophiques primordiaux, cela est peut-être dans l'ordre des choses. La valorisation de la contre-épistémologie allégorique ne peut, après tout, s'avérer véritablement valable que si l'on reconnaît que toute représentation réussie – peinture, madrigal, mais aussi un récit historique – est, au fond, l'allégorie d'une autre chose.

⁵⁷ La citation de Benjamin – „*Bild ist die Dialektik im Stillstand*“ – provient du *Passagenwerk* (N 2a, 3).

⁵⁸ Benjamin adopte donc l'épistémologie de l'allégorie, mais, selon Buck-Morss, il reste critique par rapport à la position politique des allégoristes (174), pour leur idéalisme contemplatif qui les ramène en fin de compte au savoir mythique que Benjamin, marxiste et matérialiste, voudrait éradiquer.