IRIS AperTO

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Au sujet d'Allégorie

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available http://hdl.handle.net/2318/1565661 since 2016-09-29T16:00:29Z

Publisher:

Edizioni dell'Orso

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

12 October 2024

Gabriella Bosco
Università degli Studi di Torino
gabriella.bosco@unito.it

Au sujet d'*Allégorie*

Je reprends ici, quinze ans après, mes réflexions autour d'un tableau peint en 1663 par Karel Dujardin[1] (voir Figure 13), représentant sous forme allégorique une mer tumultueuse, mais sur laquelle flotte tranquillement un enfant de lumière qui tient à la main une paille dont il se sert pour souffler des bulles de savon à l'apparence de cristal.

Une vanité, bien sûr.

Il y a quinze ans, je m'y étais intéressée pour un colloque sur les représentations de la mer au XVIIe siècle (BOSCO 2002), et je m'en étais servie – suivant l'indication d'auteur contenue dans le titre du tableau : *Allégorie* – pour illustrer mon propos concernant la poésie épique française de la période baroque. Ce qui m'avait retenue dans l'image peinte avait été, à l'époque, l'ambiguïté du message et ceci parce qu'elle y figurait à deux niveaux, celui de la représentation et celui du sens.

Je cite un passage du texte que j'avais écrit pour le colloque, concernant la description :

> Dans le tableau figure une mer agitée sur laquelle pèse un ciel lourdement orageux, tandis qu'à l'horizon, sur une ligne plus claire, on aperçoit un vague paysage terrestre. En premier plan, proéminent vers qui regarde et occupant verticalement la scène, un enfant blond et bouclé est presque suspendu sur les flots. Il pose un seul de ses pieds sur une grande bulle, posée à son tour dans une grande coquille, comme une perle gigantesque, mais transparente et fine – et d'ailleurs, derrière la bulle, on voit un fil de vraies perles qui descend de la coquille dans la mer, et son mouvement est accompagné par les ramifications d'une branche de corail. L'enfant tient dans une main une paille fendue dont il se sert pour souffler des bulles de savon qu'il regarde ensuite s'envoler dans les airs, un sourire malicieux dans les yeux, dans le seul coin de ciel sans nuages. Il a la poitrine traversée par une corde, ou plutôt par une courroie, qui soutient non le carquois avec les flèches de Cupidon, à qui l'enfant pourrait faire penser en raison de l'expression du visage, mais un grand manteau rouge-rosé que le vent gonfle comme une voile.

[1] Huile sur toile, 116 x 96,5, Statens Museum for Kunst, Copenhague.

> En regardant de plus près l'enfant, on s'aperçoit que ses bras et ses jambes ne sont pas tout-à-fait enfantins, et que sa position sur la bulle est innaturelle ainsi que celle de la bulle sur la coquille et de la coquille apparemment immobile sur la mer agitée (93).

A l'époque, j'avais porté mon attention surtout sur la signification supposée du tableau. J'avais passé en revue les interprétations données par les exégètes[2], y ajoutant la mienne. Je voyais notamment dans le personnage du faux enfant la fusion dans un seul être des éléments caractérisant deux époques de l'histoire des idées : au moment où les auteurs *modernes* voulaient, en poésie, remplacer les faux dieux du paganisme par le Dieu des chrétiens, on faisait subir à Cupidon une métamorphose, lui enlevant les flèches et le livrant aux forces déchaînées de la nature, en soulignant toutefois sa sérénité face aux signes du temps, chronologique et atmosphérique, anticipant presque par son attitude son ascension à venir.

Il s'agissait pour moi, il y a quinze ans, d'une image parlante, ou alors du récit peint de l'aventure du mythe cédant le pas à l'histoire, raconté par le biais de l'allégorie.

Le fait est que, à cette époque là, je voulais démontrer un argument qui me paraissait évident, mais pas assez dit. Pendant cinq ans, cinq années intenses passées à Paris, à la Bibliothèque Nationale[3], j'avais lu l'un après l'autre à peu près tous les poèmes épiques que le XVIIe siècle français avait produit et j'avais pu dessiner un parcours évolutif du genre, la mise en place progressive d'un système de représentation de la gloire nationale qui avait, par étapes, remplacé le

[2] D'après certains commentateurs qui invoquent à l'appui de leur interprétation Cesare Ripa (1611, *Iconologia*, Padua), il s'agirait de l'image de la Fortune, inexplicable et toujours en mouvement, ballottée par le vent et les ondes, souriante et railleuse. Dans ce cas, il y aurait aussi une référence à l'iconographie du bateau de la Fortune, avec sa voile, telle qu'elle apparaît, par exemple, dans un petit tableau de Francken du Musée de Tourcoing (TAPIE 1990 : 104). Selon d'autres auteurs, qui utilisent par contre le recueil d'emblèmes de Anna Roemer Visscher, *Zinne-Poppen* (1614, Amsterdam), il s'agirait de la version chrétienne du mythe de Vénus et du renouveau de la Nature symbolisé par la naissance de la Beauté de la coquille : Vénus serait remplacée par le Christ enfant, qui renouvelle le monde par la Résurrection. Le Christ serait évoqué aussi par le mouvement que l'enfant esquisse de ses pieds, référence à sa faculté miraculeuse de marcher sur les eaux. D'autres interprètes encore y voient tout simplement un rappel aux dangers de la navigation (TAPIE 1990 : 104). Et tous sont d'accord pour dire que la représentation serait liée au système de valeurs mis en place par le courant du néo-stoïcisme chrétien (l'idée par exemple que la Fortune peut être accordée aux hommes par les puissances célestes : c'est E. De Jongh qui le constate, dans le Catalogue de l'Exposition du Rijksmuseum, 1976, Amsterdam, *Tot lering en vermaak : betekenissen van Hollandse genrevoorstellingen uit de zeventiende eeu*).

[3] A l'époque où la BN ne s'appelait pas encore « de France » et se trouvait rue de Richelieu : la *Demoiselle.*

merveilleux païen par le merveilleux chrétien, le seul vraisemblable – affirmaient les Modernes – pour un peuple de chrétiens (BOSCO 1991).

D'ailleurs la problématique me paraissait passionnante, comportant l'influence exercée sur les épiques français par la théorisation de Torquato Tasso[4], à partir de la lecture et même de la traduction réalisée par Jean Baudoin d'une partie de ses *Discorsi sull'arte poetica e in particolare sopra il poema eroico.*

Mais je veux maintenant dire autre chose : ce qui s'est passé après.

Je dois avouer que, depuis lors, j'ai toujours eu sous la main une reproduction du tableau, à regarder de temps en temps, comme on le ferait d'une vieille photo, dont on constaterait au fur et à mesure les changements que notre regard y décèlerait. Et en effet, sans énumérer les réflexions successives suscitées en moi par cette image, je peux avouer que ce que j'y vois aujourd'hui est d'un ordre très différent de ce que j'y voyais il y a quinze ans.

Ce n'est même pas nécessaire de rappeler tout ce qu'on a écrit depuis les années 90 sur le rapport entre l'image et le sujet qui la regarde[5]. Le moins qu'on puisse dire est cependant que, contrairement à ce qu'on voulait croire avant – la fixité de l'image, son immobilité, par rapport à l'œil humain – on a beaucoup réfléchi, dans les dernières décennies, sur ses mouvements, ses profonds changements dus à beaucoup de facteurs. Nombre d'entre eux sont partiellement indépendants du sujet qui la contemple (qui pourrait très bien, lui, à la rigueur, ne pas bouger ni dans l'espace ni dans le temps, sans pour autant déterminer une éternisation figée de l'image en question) et le modifient parfois, progressivement.

Je m'explique. Il serait simple d'affirmer que, à mesure que j'avance dans la vie, ma façon de voir les objets et les images autour de moi se transforme en raison de mes transformations personnelles, déterminées par mes expériences, l'acquisition de connaissances, et ainsi de suite. Bien sûr cela pourrait arriver si j'étais quelqu'un qui se laisse imprimer par les événements (comme on le disait d'une pellicule ou bien d'un négatif dans l'ère du prénumérique) de n'importe quel ordre soient-ils. Mais c'est quelque chose – ma façon de regarder évoluant avec le temps et les faits de ma biographie – d'assez peu intéressant. Ce n'est tout compte fait qu'un petit parcours de moi à moi, celui-là. D'un moi précédent à un

[4] J'y suis d'ailleurs revenue récemment, dans un article consacré à l'influence de la *Jérusalem délivrée* sur la théorie épique de Voltaire (BOSCO 2014 : 43-55).

[5] Je me réfère notamment aux études issues du discours critique portant sur l'image mis au point par Georges Dibi-Huberman (1992), ainsi qu'aux différents ouvrages de Hans Belting (2004, 2012). Ce dernier a d'ailleurs été titulaire en 2002-2003 de la chaire européenne au Collège de France, où il a dispensé le cours intitulé *L'histoire du regard. Représentation et vision en Occident.*

moi actuel. Dans l'univers de tous les possibles, il faut se résigner à admettre, s'avouer, que ce n'est finalement pas grand chose. Pour chacun d'entre nous, bien sûr, cela signifie qu'on s'est formé, qu'on est devenu des adultes, qu'on a appris des notions, qu'on a souffert, joui, etc. Mais pour le reste du monde et des objets et des images construisant le réel, c'est vraiment très peu de chose.

Voilà alors qu'il faut supposer un phénomène différent. Mis à part notre cheminement personnel, il est plus intéressant de penser que ce sont les images elles mêmes qui bougent avec le temps. Je ne parle pas des transformations tout simplement matérielles, la corruption du support, des couleurs, de la qualité des images en question. Non, je parle notamment de ce qu'elles disent, du récit qu'elles contiennent, des mots dont elles sont faites.

Et alors, ce que le tableau aujourd'hui transmet à mes yeux concerne l'absence du quatrième élément – le feu. Il y a beaucoup d'eau, sur le fond un ruban de terre sombre avec des constructions, et l'air bien sûr, sous différentes formes. Mais le feu et ses significations n'y figurent aucunement.

Je mets donc à côté de la représentation du tableau de Dujardin celle d'un tableau peint trois ans plus tard, en 1666, par Lieve Pietersz Verschuier, peintre hollandais lui aussi, *Le grand incendie de Londres*[6] (voir Figure 14).

Là, tous les éléments sont présents : l'eau, la terre, l'air mais aussi le feu. Beaucoup de feu même y figure : il occupe le centre du tableau. Au moment du grand incendie, Lieve Pietersz Verschuier habitait Londres. Il avait pu voir de ses yeux le terrible ravage produit. Avant de rentrer en Hollande, il avait voulu faire un portrait du désastre qui, d'une certaine manière, par ses proportions, avait été *merveilleux*. Le terme, dérivant du latin *mirabilis*, indique bien évidemment quelque chose qui dépasse de beaucoup les limites de l'ordinaire.

Le premier tableau est vertical, occupé dans sa section centrale par l'enfant qui absorbe et renvoie toute la luminosité de la scène, luminosité froide, presque livide ; le deuxième est horizontal, la coupure est entre le bas et le haut, barre lumineuse encore une fois, mais ici brûlante, dévoratrice. Si la verticale de Dujardin est comme en relief, elle vient vers nous, en poussant en notre direction sa glaciale indifférence, l'horizontale de Verschuier est en creux, c'est comme si tout le reste de la scène était aspiré vers cet abîme de feu, en profondeur.

Bien que le récit du premier tableau soit apparemment positif, tourné vers la solution de tout conflit à travers son dépassement par la transposition allégorique, et celui du deuxième soit au contraire tragique, centré sur la souffrance et la douleur de l'expérience négative, ce que le tableau de Dujardin aujourd'hui me dit, lu parallèlement à celui de Verschuier, est le manque de la dimension humaine,

[6] Huile sur toile, Szépművészeti Múzeum, Budapest.

le hiatus par rapport au réel. Alors que, là où le feu avec son drame envahit le monde, l'humain est présent, concerné, appelé.

Je sais maintenant ce qui s'est passé dans les quinze ans qui nous séparent du colloque où j'ai présenté ma communication sur la mer baroque.

A l'époque, à travers le tableau de Dujardin, c'était le moi (de l'auteur, des exégètes, le mien) qui parlait, et qui imposait sa vision. Quinze ans après, par le biais (arbitraire) du tableau de Verschuier, c'est le réel qui s'exprime, et qui dit l'impossible. Le tableau allégorique aujourd'hui me sourit indifférent, ne m'adresse aucun appel, se suffit à lui-même. Tandis que le tableau en feu me lance son hurlement, exige une réaction de ma part, m'extirpe un récit.

Lequel ?

Celui de quelqu'un qui aurait assisté aux événements, vivant l'expérience de la peur? Il s'agirait alors d'un témoignage *vrai*, saisi sur le vif, et qui dirait à peu près ceci :

> Le 2 septembre 1666, elle me réveilla à environ 3 heures du matin, pour me signaler un grand incendie qu'elle avait remarqué dans la Cité. Je me levai, passai ma robe de chambre et, de la fenêtre, je fus à même de situer l'incendie au-delà du quartier de Marklane, tout au plus. Mais, n'étant pas accoutumé à des incendies tels que celui qui suivit, j'estimai qu'il était suffisamment loin et regagnai mon lit pour m'y rendormir. Vers 7 heures, je me levai pour m'habiller et, lorsque je regardai par la fenêtre, il me sembla que l'incendie s'était réduit et éloigné. Elle ne tarda pas à venir me dire que, selon la rumeur, environ 300 maisons avaient brûlé cette nuit du fait de l'incendie que nous avions observé, et que le feu faisait présentement rage tout au long de Fish Street, près du Pont de Londres. Je me hâtai de me préparer et marchai jusqu'à la Tour où je gagnai un point d'observation élevé. De là, je vis les maisons à ce bout du Pont en proie aux flammes et un immense brasier de part et d'autre de la rue conduisant au Pont – ce qui ne laissa pas de m'alarmer sur le sort du pauvre petit Mitchell et de notre chère Sarah. Une fois redescendu, et l'angoisse au cœur, je me rendis chez le lieutenant de la Tour, qui me dit que tout avait commencé ce matin dans la boulangerie royale de Pudding Lane, que les flammes avaient déjà détruit l'église de St Magne et la plus grande partie de Fish Street. Je me rendis alors au bord du fleuve et, à bord d'une barque, passai le Pont et là, un tableau désolant s'offrit à mes yeux. La maison du malheureux Mitchell et tout le quartier adjacent jusque l'Ancien Cygne étaient déjà la proie des flammes et le feu se propageait si vite que, durant le temps que j'observai la scène, il atteignit le Steelyard. Chacun tentait d'emporter ses biens, de les jeter dans le fleuve ou de les porter dans des chalands à quelque distance de la rive. Des malheureux refusaient de quitter leurs logis jusqu'à ce qu'ils fussent léchés par les flammes, pour enfin se ruer dans les embarcations ou, à force de bras, passer d'une volée d'escalier à une autre, du côté du fleuve. J'observai, en particulier, que les malheureux pigeons, qui répugnaient à abandonner leur séjour, voletaient à l'entour des fenêtres et des balcons jusqu'à ce que nombre d'entre eux, les ailes brûlées, chutent comme des pierres.
>
> M'étant arrêté et ayant vu, en l'espace d'une heure, l'incendie faire rage de toutes parts et observé que personne ne tentait de l'éteindre, chacun ne se souciant que de sauver

> ses propres biens en abandonnant le reste aux flammes, j'observai en outre que l'incendie s'étendait maintenant jusqu'au Steelyard et qu'un vent très puissant propageait les flammes dans la ville, tout matériau s'avérant combustible après une aussi longue sécheresse, et jusqu'à la pierre des églises, comme ce fut le cas pour le malheureux clocher, lequel s'enflamma par le haut et se consuma avant de s'effondrer. Je partis pour Whitehall avec un tel qui désirait s'éloigner de la Tour pour voir l'incendie de mon embarcation ; une fois arrivé, je montai à l'oratoire du roi dans la chapelle, où l'on me pressa de questions ; ils furent tous accablés par le compte rendu que je leur fis ; le roi en fut informé, qui me fit venir auprès de lui ; je lui narrai, ainsi qu'au duc d'York, ce que j'avais vu, leur précisant que rien ne pourrait arrêter l'incendie, à moins que Sa Majesté n'ordonnât qu'on abattît les maisons. Mes propos les rendirent très soucieux et le roi m'ordonna d'aller signifier de sa part au lordmaire de n'épargner aucune maison, mais d'abattre dans toutes les directions celles qui étaient à la lisière de l'incendie. Je rencontrai là le capitaine Cocke ; je montai dans sa voiture qu'il me prêta et, en compagnie de Creed, gagnai Saint-Paul. Je parcourus Watling Street non sans mal, car tout le monde était sorti, chargé de biens qu'on tentait de sauver, avec, de temps à autre, des malades qu'on emportait dans des lits. Des biens de grande valeur étaient transportés dans des charrettes ou à dos d'homme. Je rencontrai enfin le lordmaire dans Canning Street ; il avait l'air d'un homme exténué, avec un mouchoir autour du cou. Lorsque les instructions royales lui furent signifiées, il s'exclama comme une femme près de s'évanouir : « Seigneur! que puis-je faire? Je suis à bout de forces. Les gens refusent de m'obéir. Je n'ai cessé d'abattre des maisons mais l'incendie nous rattrape ; il avance plus vite que nous ».[7]

Mais l'hypothèse du témoignage *direct* n'est qu'une des possibilités envisageables. L'image pourrait aussi, par exemple, me renvoyer au récit d'un romancier contemporain qui aurait rêvé l'incendie et qui aurait décidé de l'écrire. Ce serait en ce cas le récit d'un manque, ou pour mieux dire le compte rendu d'un récit manqué. Je pourrais raconter que ce romancier avait fait un rêve un jour, lui qui a toujours dit qu'il ne rêvait jamais, ou plutôt qu'il n'avait jamais aucun souvenir de ses rêves. Que c'était, mettons, le 5 décembre 1961 et que, dans son rêve, il sortait du métro londonien. Il était extrêmement pressé, sous la pluie grise. Il se préparait à une vie nouvelle, à une liberté joyeuse. Et il devait pénétrer le mystère, après de longues recherches. Il se souvenait d'un autobus à deux étages, et d'une demoiselle (rousse ?) sous un parapluie. En s'éveillant, il avait pensé qu'il écrirait un roman, dont le titre serait *Le Grand Incendie de Londres*, et qu'il conserverait ce rêve, le plus longtemps possible, intact. Et puis, je pourrais raconter qu'il l'aurait écrit, ce roman, exactement avec ce titre, mais que les milliers de pages surgies du rêve n'auraient jamais atteint leur but : dire l'incendie.

[7] Inspiré du journal de Samuel Pepys (couvrant la période 1660-1669) édité en version française dans la collection « Bouquins » (1994).

Que pour cela il en avait écrit tellement (de pages) et il continuait d'en écrire : pour essayer d'y parvenir. Mais que le feu, la destruction, couraient plus vite que son roman[8].

Et encore il se pourrait que moi-même, appelée par le désastre de Londres reproduit dans le tableau, je me mette à en écrire le récit, me faisant à mon tour témoin, dans mon cas par personne interposée. Fictionnalisant donc l'autobiographie de quelqu'un qui aurait vécu l'incendie et qui en serait peut-être mort. Pour donner au delà des siècles voix à une victime, à quelqu'un qui ne put le faire à la première personne. Lui empruntant, pour ainsi dire, mon *je*[9].

Et ainsi de suite.

Quinze ans après, je me retrouve donc au cœur d'un débat strictement contemporain et post-historique. Deux images peintes depuis trois siècles et demi, se proposant à moi l'une à côté de l'autre pour des raisons apparemment obscures, me plongent, par leur posture différente, au fond d'une problématique houleuse, celle qui concerne la légitimité (après Auschwitz) d'une quelconque fiction.

Or : du côté de l'*Allégorie* celui qui parle sur la page, qui dit *je* dans le récit, peut bien se dispenser d'efforts, étant donné que le langage employé existe déjà et signifie ce que le moi du locuteur veut lui faire dire. Par contre, si celui qui dit *je* répond à l'appel que le réel lui adresse, si son langage naît d'une nécessité à laquelle il ne peut pas se soustraire, et s'il s'agit d'un langage qui doit se chercher pour exprimer même fautivement, partiellement ou insuffisamment, la partie de réel que d'habitude le regard s'efforce d'éviter en raison de son feu, alors le récit aura quelque chose à me dire, pourra me parler. Et il *aura raison d'exister.*

Le choix, l'alternative, est entre la surface et ce qu'il y a en dessous. Entre le moi sujet (imposant sa vision) et le *je* objet, dépersonnalisé (créé pour témoigner, se chargeant de dire).

Si l'image de Dujardin, en raison de son code de signification *autre* – bien que toujours très belle dans l'énigme qu'elle propose – semble aujourd'hui se taire et me repousser, éloignant de beaucoup la métamorphose signifiée par son

[8] Ce rêve, ce roman, cet auteur existent. Il s'agit de Jacques Roubaud, oulipien. Il a effectivement écrit *Le Grand Incendie de Londres, récit avec incises et bifurcations* (1989), première branche d'un projet qui en comporterait six, toutes réunies aujourd'hui en un seul volume (sauf la sixième) publié avec des minuscules dans le titre: *Le grand incendie de Londres* (2009). La minusculisation signalant, paraît-il, l'irréalisation du projet originaire.

[9] Je me suis longuement penchée sur les écritures à la première personne d'un point de vue théorique (BOSCO 2013). Le récit que j'imagine ici serait donc écrit à partir de mes élaborations théoriques, issues du travail commun mené avec Philippe Forest (2007), et centrées sur l'abandon du pacte autobiographique en faveur d'un pacte nouveau, entre l'auteur et son lecteur, le pacte testimonial.

personnage central, c'est que, entre temps, le réel à nouveau a appelé, démontrant toute son urgence, et son délire.

C'est que, entre temps (11 septembre 2001-7 janvier 2015), l'histoire a encore et encore transformé la possibilité de toute parole en son revers.

Bibliographie

BELTING, H. 2004, *Pour une anthropologie des images,* Paris, Gallimard.

BELTING, H., 2012, *Florence et Bagdad. Une histoire du regard entre orient et occident*, Paris, Gallimard.

BOSCO, G., 1991, *Tra mito e storia. L'epopea in Francia nel XVII secolo*, Alessandria, Ed. dell'Orso.

BOSCO, G., 2002, « Les merveilles de la mer dans les poèmes épiques français du XVIIe siècle », *in* G. DOTOLI (éd), *Les Méditerranées du XVIIe siècle* (actes du VIe colloque du Centre international de rencontres sur le XVIIe siècle, Monopoli – Bari, 13-15 avril 2000, Biblio 17-137, Tübingen, Gunter Narr Verlag, p. 93-105.

BOSCO, G., 2014, *Voltaire lecteur du Tasse. Ou bien : la célèbre histoire de la tête épique*, *in* G. BOSCO (éds), *Destini incrociati. Intrecci e confluenze nelle culture romanze*, Torino, Trauben edizioni.

BOSCO, G., 2013, *In prima persona*, Torino, Trauben.

DIBI-HUBERMAN, G., 1992, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Ed. de Minuit.

FOREST, Ph., 2007, *Le roman, le réel et autres essais*, Nantes, éd. Cécile Defaut.

PEPYS, S., 1994, *Journal (1660-1669)*, édition complète publiée sous la direction de Robert Latham et William Matthews ; adaptation française publiée sous la direction de André Dommergues, traduit de l'anglais par Pierre Arnaud et al., Paris, éd. Robert Laffont, tome II 1665-1669, p. 497 et suivantes.

ROUBAUD, J., 1989, *Le Grand Incendie de Londres, récit avec incises et bifurcations*, Paris, Ed. du Seuil.

ROUBAUD, J., 2009, *Le grand incendie de Londres*, Paris, Ed. du Seuil.

TAPIE, A., DAUTEL, J.-M., ROUILLARD, Ph. (éds), 1990, *Les vanités dans la peinture du XVIIe siècle. Méditations sur la richesse, le dénuement et la rédemption,* Paris Musées, éd. Albin Michel (catalogue de l'exposition qui eut lieu au Musée des Beaux Arts de Caen, du 27 juillet au 15 octobre 1990 et au Musée du Petit Palais du 15 novembre 1990 au 20 janvier 1991).