

La Nuit à l'époque des Lumières.

***Le avventure di Saffo* di A. Verri représentées par H. Tresham et les
aquatintes de Piranesi dans *The Castel of Otranto* de H. Walpole.**

Séminaire d'Arts et lettres

Stefania Santalucia
Università degli Studi di Bologna

La nuit comme forme d'obscurité chez le « *Sublime* » de Burke et Schiller.

À cet «age de moyen», correspondant à la deuxième moitié du XVIII siècle, beaucoup d'écrivains semblent se trouver suspendus entre la culture des Lumières et une sensibilité, qui à la clarté de l'ordre impartit par la raison préfère les obscurs endroits des passions.

Même les goûts artistiques, si encore penchent pour le mythe de la beauté classique à la Winckelmann, d'un côté sont déjà prêtes à abandonner l'humble état de servile imitation des anciens, pour se laisser surprendre par une forme expressive plus spontanée et impétueuse, on peut dire plus affine à la vraie nature d'une Europe moderne.

Ce n'est pas un cas que la prise de conscience de cette autonomie esthétique trouve pour la première fois sa théorisation organique dans l'œuvre d'un penseur anglais, Edmund Burke, successivement à la traduction de la part d'un lettré français, Boileau, du traité de rhétorique *Peri hēpsous* de Longin.

Et il ne faut pas oublier que la scission entre un idéal d'équilibre, en harmonie avec le supérieur control rationnel exalté par les « philosophes », et le désir d'une expression plus proche à l'homme et libre de règles, se réverbérera parmi les mêmes passionnés d'antiquité, partagés entre puristes philo-helléniques et estimateurs de l'art roman, comme Piranesi ; dans les *Antichità romane et De la Magnificenza ed architettura de' romani* il cherche à en démontrer la valeur indépendamment des canons grecs, en ouvert contraste avec la thèse rigoriste présentée par Winckelmann dans *L'histoire de l'art chez les Anciens* et par d'autres critiques, tels le conte Caylus du *Recueil d'antiquités d'Egyptiennes, Etrusques, Grecques, Romaines* et le David Le Roy des *Les plus beaux monuments de la Grèce*¹.

Dans *l'Enquiry* Burke distingue nettement entre les catégories de « beauty » et de « sublime », en définant la première « that quality or those qualities in bodies by

¹ O. Rossi Pinelli, *Piranesi*, Art dossier, Firenze, Giunti Gruppo Editoriale, 2003, p.26.

which they cause love, or some passion similar to it »² et la deuxième par rapport à sa cause:

« Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the *sublime* ; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling »³.

À l'intérieur du concept de "terrible", donc de capable de provoquer un spectacle sublime, Burke situe toutes les « *general privations* », qui sont grandes juste parce qu'elles sont terribles : « *Vacuity, Darkness, Solitude and Silence* »⁴.

Ce qu'il est d'intéresse au but de l'imminente analyse est la place occupé dans la théorie du Sublime par la deuxième privation, celle de l'*Obscurité*.

Burke s'arrête sur elle en plusieurs points de son traité, en montrant d'avoir subit l'influence de l'encore fraîche poésie sépulcrale, comme au fond lui-même influencera et en façon non indifférente, l'imminente courant du roman gotique.

Il dit que « to make any thing very terrible, obscurity seems in general to be necessary », parce que « night adds to our dread »⁵.

La motivation principale réside dans l'incapacité de l'homme de voir en absence de lumière : la conséquence est qu'il est impossible de s'apercevoir d'un péril et d'en découvrir les contours, ne pouvant pas ainsi exercer une défense ; il ne reste pas que de frémir de peur.

Dans un sens métaphorique les ténèbres physiques sont semblables à l'obscurité de la pensée, l'ignorance : « it is our ignorance of things that causes all our admiration, and chiefly excites our passions »⁶.

² E. Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, edited with an introduction and notes by J.T. Boulton, London, London Routledge and Kegan Paul – New York Columbia University Press, 1958, p.91.

³ *Ibid.*, p.39.

⁴ *Ibid.*, p.71.

⁵ *Ibid.*, pp.58-59.

Donc l'obscurité stimule notre fantaisie et crée une terreur que la lumière, avec son pouvoir de mesurage et de remise en perspective, dissout et dissipe.

À ce propos Schiller dans son *Sublime*, après avoir associé le sublime à un « profonde silence » et à un « vide immense »⁷, cite les ténèbres aussi, terribles non pour elles-mêmes mais parce qu'elles

cachent les objets, en nous livrant au pouvoir de l'imagination tout entier. Aussi tôt que le péril est visible, une bonne part de la peur se dissout. Dans l'obscurité le sens de la vue, le premier à veiller à la notre existence, nous nie ses services, et nous nous sentons exposés au caché péril sans la possibilité de nous défendre⁸ (...) Même l'indéterminé est un trait typique du terrible (...) Le déterminé conduit au contraire à une connaissance précise et soustrait l'objet à l'arbitraire jeu de la fantaisie, en le posant sous le pouvoir de la raison.⁹

Toujours Burke continue son analyse en contradiction avec l'opinion de Locke, selon lequel l'obscurité produit de la terreur parce que quelqu'un dans un certain temps passé l'a associé aux images de fantômes et démons, en affirmant le contraire, c'est-à-dire que juste parce qu'elle est une source de peur on l'a associée à scènes terribles¹⁰.

Il émerge du traité que la beauté est associée à la lumière et en général à la clarté (de couleurs comme de sons ou de mots) et le sublime à l'obscurité, dont à l'intérieur il distingue le noir, « *partial darkness* ».

En soulignant en outre que les objets noirs, puisqu'ils ne réfléchissent pas des rayons, ressemblent à des « vacant spaces », il revient sur le rapport existant entre cette expression esthétique et le concept de la privation, de l'absence, du vide, qui, dans le passage des objets colorés, comporte un « relaxation »¹¹, un effet-chute.

⁶ *Ibid.*, p.61.

⁷ F. Schiller, *Del Sublime-Sul Patetico-Sul Sublime*, a cura di Luigi Reitani, Milano, L'altra Biblioteca, 1989, p.30.

⁸ *Ibid.*, p.31.

⁹ *Ibid.*, p.32.

¹⁰ E. Burke, *op. cit.*, p.143.

¹¹ *Ibid.*, p.147.

C'est à cause de cet abîme optique, duquel l'œil se reprend brusquement, en efforçant par la suite ses fibres radiales pour réussir à voir, que cette non-couleur détermine dans le corps de la souffrance physique et, par reflet, un abattement mental, une quelque sorte de mélancolie¹².

C'est sur la base de ces prémisses théoriques, à lesquelles, il faut rappeler, on doit adjoindre le goût pour le macabre que la poésie sépulcrale avait porté dans la littérature, qu'on peut commencer à analyser la thématique de la nuit à l'intérieur de deux romans écrits pendant le XVIII^e siècle, *The Castle of Otranto* de Horace Walpole et *Le avventure di Saffo* de Alessandro Verri, considérés en rapport avec la culture artistique de l'époque, qui a mieux représenté leur sombre tonalité, en particulier avec le peintre irlandais Henry Tresham et l'architecte italien Piranesi.

Il s'agit d'artistes, qui ensemble à des autres comme Füssli, Friedrich, Goya et le dernier David, ont rempli le paysage européen du XVIII^e siècle de fantasmagoriques ruines, nuits tourmentées ou attendues et grottes mythologiques éclairées par des faibles flambeaux ; ils l'ont constellé d'élevés rochers à rejoindre et de vertigineux crevasses desquels tomber, poussés par la peur et le désir de se perdre, peut-être pour ne plus subir l'écrasant grandeur de la nature et de l'histoire.

***Le Avventure di Saffo* de A. Verri et les *Illustrations* de H. Tresham.**

Soit *The castle of Otranto*, publié dans le 1764 et universellement considéré le fondateur du genre gotique, que *Le Avventure di Saffo*, roman sentimental dont le manuscrit a été remis par Alessandro Verri au frère Pietro dans le mai du 1780, semblent partager une commune position entre un passé classique à imiter, encore considéré une positive source de vérité et de lumière, et un temps présent, vu comme un règne des ombres.

Dans *Le Avventure* on peut remarquer comme il y ait une précise scansion de la journée fidèle au mesurage en usage pendant l'époque grecque et romain.

¹² *Ibid.*, pp.146-147.

Homère dit « Il sera le matin ou le soir ou l'après-midi », comme il est confirmé par un scolie, « tout le cours de la journée est divisé en trois parties »¹³ .

Egal division on la peut trouver à Rome comme il est démontré par les expressions « ante meridiem, meridies, post meridies » ou par les références contenus dans les XII Tables au lever ou au coucher du soleil. On suppose une application pour analogie de cette tripartition pour les restants douze heures couvertes par la nuit, même si le moment le plus important de la journée est le « meridies », parce qu'il est une « heure de passage »¹⁴ qui sépare le « jour sacré » du matin, dédié aux sacrifices aux dieux, de l'après-midi, utilisé pour les sacrifices aux morts¹⁵ .

Donc la nuit est quelque chose de plus indéfini, divisée plus sommairement et par reflet.

Dans *Le Avventure* nous suivons en effet le rythme de la passion de Saffo selon des intervalles marqués consciemment par la succession des jours, à l'intérieur desquelles l'auteur distingue tantôt l'aurore et le coucher du soleil tantôt le matin, l'après-midi, le soir et la nuit.

Une certaine importance est conférée en outre au différent type de sommeil nocturne, qui sépare l'angoisse de Saffo par les autres personnages.

Il est certain que l'auteur a justement cherché de respecter le mesurage du temps de l'époque, mais il est évident que cette constant subdivision représente déjà une première contraposition entre des différentes catégories esthétiques ; il faut d'ailleurs considérer que dans l'histoire du concept de sublime une valeur remarquable a été donnée à phénomènes naturels, qui suscitent l'idée de grandeur, comme l'océan, l'aurore et le coucher du soleil, les étoiles, les ruines, les cavernes, etc.¹⁶

Sur 31 chapitres bien 7 ont des titres qui font des claires références à la journée. Dans le X chapitre, « La preghiera del tempio », Saffo dédie le matin à sacrifier deux

¹³ R. Caillos, *I demoni meridiani*, Torino, Bollati Boringhieri, 1988, p.7.

¹⁴ *Ibid.*, p.8.

¹⁵ *Ibid.*, p.9.

¹⁶ S.H. Monk, *Il Sublime, Teorie estetiche nell'Inghilterra del Settecento*, Introduzione di G. Sertoli, Genova, Editrice Agorà, p.76.

colombes à Venus, tandis que le précédent après-midi elle l'avait passé à expédier des « tranquilliffici »¹⁷. Quand elle jouit de l'hospitalité d'Eutichio, elle passe le déjeuner et l'après-midi en disputes philosophiques, donc en activités intellectuelles, tant que l'auteur ne manque pas de commencer à exprimer ses conceptions politiques. La lumière du jour sert donc à éclairer cette « occupazione » qui « conserva l'animo tranquillo, come l'esercizio mantiene la sanità del corpo »¹⁸.

Et la nuit? Si la lumière du jour appartient à la pensée, l'obscurité de la nuit est le règne du cœur et de l'âme, elle « est faite pour aimer », comme Byron dirait, ou pour se reposer ; naturellement le repos appartient aux « justes », pour les autres il ne reste que se laisser dévorer par les tourments d'une angoissante veille.

Dans la « Fuga notturna », Saffo profite du sommeil de sa famille et de la complicité de la nuit, pour fuir à la recherche de la solution à ses maux.

Il est toujours dans le « Colloquio notturno » que Eutichio, grâce « al silenzio notturno e alla tranquilla solitudine » qui invitent « gli animi a conversare con fiducia maggiore che nel tumulto del giorno »¹⁹, confie à son hôte ses mésaventures politiques, en déclarant d'avoir choisit comme sa patrie « questo cielo stellato »²⁰; comme au fond, lorsque il vient jour, il réussit à confesser ses passées peines amoureuses seulement à l'ombre d'une « grotta artificiosa », faiblement éclairée par « raggi dubbiosi »²¹, presque à vouloir prolonger la nuit artificiellement.

Il émerge déjà que l'obscurité ne comprend pas seul la nuit, parce qu'elle se manifeste en plusieurs circonstances : elle se trouve partiellement, à indiquer le pérenne conflit avec la lumière, dans une mixture de clair-obscur à la tonalité fluide. Le drame sublime de la poétesse, pour rejoindre son « h_ psous », symbolisé par le Rocher de Leucate, doit descendre dans son personnel « bathos », puisque l'élévation

¹⁷ A. Verri, *Le Avventure di Saffo*, a cura di A. Cottignoli, Roma, Salerno Editrice, 1991, p.74.

¹⁸ *Ibid.*, p.63.

¹⁹ *Ibid.*, p.151.

²⁰ *Ibid.*, p.153.

²¹ *Ibid.*, p.155.

au sublime demande inévitablement une mésaventure dont s'enlever²² : la forêt immergée dans les « ombre oscura » protège l'accès à « lo speco di Stratonica », une « grotta segreta », où « non vi penetrava il raggio del sole, ma eterna caligine vi manteneva perpetua notte », pendant que zampillavano « fonti sotterranee » à « tetro splendore »²³. D'ici la protagoniste descend en abîmes plus profondes, parce qu'elle viens à contact avec les divinités de l'outre-tombe.

On ne peut pas oublier d'ailleurs l'« hymne à la nuit » de Verri dans le IX chapitre du premier livre, annoncé à la fin du chapitre précédent par le motif de la lune, qui sera dans la suite central. La nuit, qui réfléchit et protège i « casti diporti », semble dominée par une musicalité détachée, qui commence avec « i zampilli delle fontane e i cristalli da loro cadendo » et continue avec les inconscients gémissements d'une Saffo somnambule, aujourd'hui on pourrait dire très « belliniana ». Et lorsqu'elle « scioglieva la sua voce in non ascoltate querele, il mesto rosignolo, emulo di quelle, incominciò flebilmente il suo canto con lunghe note sospese ».

La nature nocturne semble être la seule à écouter Saffo et à la correspondre dans sa souffrance.

Il s'agit de situations typiques du genre sentimental du XVIII siècle, accompagnées par les images de vie quotidienne d'une Grèce lumineuse et idéale, mais qui, par ce contraste, tirent un majeur vigueur. Et en effet si Verri pour le sujet de son œuvre et pour le style, qui rappellent l'« élégance attique »²⁴, semble embrasser les canons esthétiques du Winckelmann et du Mengs, d'un autre côté il montre une sensibilité et une conception de la création artistique adhérents aux théorisations de Burke. À cet égard on a parlé de « bipolarità di soluzioni stilistiche e figurative » qui connotent le « chiaroscuro verriano, quell'ardita mescolanza di antico e moderno »²⁵, même si, puisque existent plusieurs concepts de « sublime »²⁶, il semble osciller entre un

²² F. Schiller, *op. cit.*, p.26; B. Saint Girons, *Il sublime*, Il Mulino, Bologna, Lessico dell'estetica, 2006, p.15-p.76.

²³ A. Verri, *op. cit.*, p.100.

²⁴ *Ibid.*, p.193.

²⁵ A. Cottignoli, *Introduzione*, in A. Verri, *op. cit.*, pp.19-21.

²⁶ S.H. Monk, *op. cit.*, p.XVII.

« sublime gotique » et un « sublime classiciste » plus que « néoclassique »: dans son roman il définit l'art une création spontanée lointaine de toute imitation ; selon cet optique alors il admire peut-être certain art grec fondé sur l'harmonie et l'équilibre, parce qu'il à son époque était spontané, comme pendant son siècle il sent que le concept de beauté est changé en un dynamisme, un mouvement passionné, qu'il faut seconder, si l'on veut être naturels. Il n'est pas alors néoclassique mais philo-hellénique.

Sa position a trouvé une fidèle expression artistique dans les 18 aquatintes du peintre irlandais Henry Tresham.

Elles sont admirablement capable de réfléchir le susdit « chiaroscuro verriano » ainsi que le jeu d'altitudes et de chutes typique du mécanisme du sublime.

Saffo, plus claire que les autres personnages et l'ambiance circonstant, semble « pâlir », ou on devrait mieux dire foncer, devant la beauté lumineuse et presque aveuglante de Faone. En outre elle est toujours disposé plus en bas que les autres, parce que constamment prostrée par l'accablement amoureux. Elle réfléchit ainsi la nécessité, déjà soulignée, que les « prédestinés » ont tomber, pour s'élever.

Une exemple de ce qu'on vient de dire est offert par l'aquatinte de *L'ancella pietosa*²⁷, dans laquelle un personnage est situé plus en bas que la protagoniste, dans l'acte de la soutenir avec la main, en montrant une physionomie qui tende au noir, comme s'il avait absorbé sur soi une part d'obscurité: il s'agit de Rodope, l' « Ancella pietosa » et dans le titre est renfermée l'explication de cette exception. Seulement la pitié d'un regard compatissant, unique sentiment qui à la place de détruire l'homme élève celui qui la éprouve et aide l'objet de son attention, est capable de se substituer à l'angoisse de Saffo, en se posant à sa place.

²⁷ Pour les images, voir Tresham H., *Le Illustrazioni di Saffo*, in A. Verri, *Le Avventure di Saffo*, op. cit..

La pitié, on lit entre les lignes et le flou, est la seule passion qui ne tue pas, parce qu'elle concilie les « moti » du cœur avec les exigences de la raison, en permettant l'équilibre nécessaire à la vie.

Eutichio est réussi à vivre et à alléger la souffrance de Saffo, parce qu'il a eu avant tout de la pitié pour soi-même. Il a rejoint une tranquillité différente de la sourde béatitude de la sœur de Saffo, Dorilla, aux « placide pupille...et moderato sorriso »²⁸, très semblable, dans sa capacité d'émouvoir sans s'altérer, aux statues helléniques, aponiques et ataraxiques.

La pitié n'est pas la lumière froide de la perfection classique, plus proche du ciel que de l'homme, ni les rayons brûlants et hardi d'un jeune soleil du midi, plutôt la discrète flamme d'une chandelle, dans les temples ou les églises, prête à s'allumer devant un visage en prière, en s'inclinant pour mieux écouter une douloureuse confession.

La servante a la qualité lunaire de réfléchir les peines de sa *domina*, comme on peut voir dans le tableau précédant où elle paraît avec la tête basse ensemble à Saffo, et l'intime chaleur d'une figure religieuse, qui rappelle les protagonistes des tableaux de Georges de la Tour : dans *Le rêve de Saint Joseph*, par exemple, un ange éclaire la scène avec une chandelle et, si dans *La négation de Saint Pierre* comme dans *Job moqué par sa femme* ce source de lumière montre une vile trahison ou un incitation terrestre au refus de Dieu, il est toujours vrais qu'il vient de la main d'une domestique ou de la femme du personnage biblique, précisément des servantes et des gardiens d'une angoisse, comme au fond dans *Le repentir de Saint Pierre* le moment de la pénitence est allumé par une lanterne dont « i montanti e i vetri disperdono e addolciscono la luce »²⁹.

On a été à cet égard remarqué comme de La Tour puisse être compté parmi les « artisti della spiritualità (che) sono sempre un po' quelli dell'oscurità (...) Egli

²⁸ A. Verri, *op. cit.*, p.54.

²⁹ B. Ferté, *Georges de La Tour, in Caravaggio, La Tour, Rembrandt, Zurbaràn, La luce del vero*, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2000, p.118.

illustra nella sua pittura i testi degli scrittori mistici dell'epoca insegnando il necessario passaggio attraverso la notte nella quale si rivela un'altra luce »³⁰.

On peut donc conclure que la pitié soit la lumière qui naît de l'obscurité, dont le profond sens religieux envahit l'œuvre du Verri ainsi que celle de Walpole, en montrant en outre une valence symbolique de la contraposition lumière-obscurité, qui descend de la riche tradition du XVII^e siècle.

Dans *Il sacrificio a Venere* on voit par contre une claire opposition, car l'aquatinte a séparé le clair-obscur et l'image est visiblement divisé en deux parties : lumière et obscurité, Faone-beauté, Saffo-sublime, idéal grec et idéal préromantique. Saffo est en genoux, courbée et a besoin de s'appuyer sur les épaules de sa servante, alors que Faone est sur pied, semblable à une statue d'Apollon, droit, avec la tête en haut envers sa protectrice, qui donne l'impression de le regarder avec bienveillance. Vénus est encore plus claire que lui dans le simple esquisse de forme et de contours, qui la rend plus légère, presque part de l'air.

Il est visible même un admirable jeu de diagonales, qui forme un triangle : du bas, où Saffo est tombée - précipitée dans son abîme de désespoir – elle regarde admirée Faone, qui à son tour contemple joyeux Vénus, qui le rechange, tandis que Saffo, abandonné par la divinité et négligée par son aimé, est seule ; tous les deux mortels sont néanmoins dominés par Vénus, un point fugace et suspendu, un acmé, le symbole du sublime classiciste.

Dans *Il rifiuto delle nozze* Saffo connaît une première chute, qui anticipe celle finale de la mort. Ici Tresham a été fidèle aux choix narratives du Verri, qui, en suivant une raffinée technique musicale, constelle la narration du motif de la « mort par chute », plusieurs fois seulement annoncé avant la fin du roman.

³⁰ *Ibid.*, p.102.

Abbandonata si dispera est une autre image qui symbolise la pitié et qui même cette fois situe un personnage au dessous de Saffo : il s'agit d'un autre « ange compatissant », Eutichio, source de consolation et guide inécouté de la malheureuse.

Voyons d'autres exemples.

Il colloquio sacerdotale

Il y a un autre tableau divisé en noir et blanc : « Vedi disse il sacerdote quel bianco promontorio che s'inoltra nel mare, quella è la rupe di Leucate »³¹. L'abîme est étrangement clair : il signifie avec le rocher la lumière de la solution, la paix de la pierre, qui ne connaît pas des tourments mais seul une tranquille immobilité, et avec le mer la possibilité d'une purification cathartique et d'un bain salvateur, porteur d'oubli. Mais le rocher est surtout un monument sépulcrale, à la beauté informe comme celle de Saffo, l'unique art qu'il semble convenir à cette amoureuse refusée.

Il salto di Leucate

Tableau qui fait pendant à celui de Faone sauvé par Venus. Le rocher est finalement devenue noir, en prenant son vrai couloir de mort, lorsque Saffo, après avoir rejoint l'acmé de sa passion, précipite aidée et poussée dans sa résolution par la cruelle déesse de l'amour. Le seul espoir est tout de même à la fin vraiment le mer, prête à l'accueillir en un embrasse piteux.

Mais il est important ici de souligner la opposition entre le rocher et la mer, puisqu'ils représentent deux conditions d'état de la matière : solide et liquide. Pour tout le drame Saffo s'est fondue en larmes et gémissements; en outre, comme elle a reçu l'objet de sa passion par le mer, elle l'a recherché et attendu toujours par les ondes, de contre à la statuaire beauté de Faone et Cleonice. À un certain point elle renie son état et désir « mirare quel volto per me ripieno di fascino, siccome rimiro le più belle

³¹ A.Verri, *op. cit.*, p.186.

statue col cuore freddo al pari del marmo in cui sono scolpite »³². Et son désir est exaucé : le roman termine avec l'érection d'une statue en son honneur. Elle se jette dans la source de sa matière, pour ressusciter pierre. Le sujet de la matière calme, symbole d'un état de pacification avec la divinité et la nature typique du néoclassicisme, est au fond présent dans tout le drame.

On voit l'inclination de Verri pour la sculpture de Phidias de l'Humérus, qui revient dans la référence à l'Endymion du Canova. La comparaison entre le beau pasteur aimé par Selênê pendant la nuit et Faone aimé par elle, nouvelle lune dans les ténèbres de sa passion, est claire.

Le sujet de la statue comme emblème d'antiquité est évident, comme on a vu, en Tresham et de façon différente, même si avec une signification semblable, dans *The Castle*, où le fantôme du prince Alphonse est « incarné » par une immense et lourde statue, lorsque Conrad a été « dashed to pieces, and almost buried under an enormous helmet »³³.

Le passé est un immobile marbre, poli et resplendissant, tandis que le présent est tourmenté comme une mer agitée et sombre comme une nuit, éclairée par une seule divinité d'argent, la lune.

***The Castle of Otranto* de H. Walpole et les *Aquatintes* de G. B. Piranesi.**

Pour ce qui concerne Walpole, lui aussi semble se trouver dans une position intermédiaire, entre le roman antique, où « all was imagination and probability » et le roman moderne, qui se propose d'imiter la nature, dont les caractéristiques il cherche à concilier, parce que il est nécessaire « a strict adherence to common life »³⁴. Il s'agit du même mécanisme théorique de l'imitation que nous trouvons dans le goût néoclassique et dans la philosophie des lumières, puisque, comme on a été remarqué,

³² *Ibid.*, p.183.

³³ H. Walpole, *The Castle of Otranto, A Gothic story*, Edited with an introduction by W.S. Lewis, Oxford, Oxford Press University, 1964, p.17.

³⁴ *Ibidem*.

« nel gusto neoclassico conviveranno, non senza contraddizioni, accanto ai miti greci il mito della ragione illuministica con il suo compito di plasmare la vita sul modello della natura come realtà, non già come idea ». ³⁵

Mais à côté de cette intentionnalité d'unir le mieux de deux époques, dans *The Castle* on voit une inclination plus nette pour une éclipse totale.

L'idée d'un passé classique associé à la lumière est encore présente, de toute façon l'antiquité lui vient non directement mais filtré. Son dieu tutélaire est Shakespeare, puisque ce goût pour l'horrible et les ténèbres ne naît pas soudainement de rien, plutôt continue une tradition baroque très florissante en Angleterre. Et même si Sade, dans ses *Idées sur le romans*, a lié la naissance du roman gotique aux sursauts révolutionnaires qui avaient bouleversé l'Europe ³⁶, l'hypothèse plus digne de foi retrouve au contraire l'origine du roman gotique juste dans un retour « alla tradizione barocca delle narrazioni aventi soggetti tenebrosi » ³⁷. C'est pour cette raison par exemple que même en peinture on préfère à cette époque le génie de Michel-Ange au style séraphique de Raffaël : il pouvait constituer un modèle à suivre avant la théorisation de l'*Enquiry*, alors qu'il doit, après l'avènement du sublime, céder le pas à la puissance et à l'individualisme de ce dernier ³⁸.

Il semble que *The Castle* ait trait son origine par un « sogno piranesiano » ³⁹: on a été remarqué que la première scène du roman ait été inspirée par une aquatinte de la deuxième édition des *Carceri, lo Scalone con trofei (Carcere VIII)*.

Praz va plus loin, en déclarant que « è nella sproporzione tra le possenti costruzioni dedalee del Piranesi e le figurine d'uomini ai loro piedi, che va ravvisato il germe dell'idea dominante nel Castello di Otranto » ⁴⁰.

³⁵ M. Pigozzi, *La ricerca del classico, il richiamo alla verità e alla ragione, in Itinerario critico, Fonti per la storia dell'arte nel seicento e nel settecento*, a cura di M. Pigozzi, Bologna, Editrice CLUEB, 1994, p.XV.

³⁶ M. de Sade, *Considerazioni sul romanzo, in I crimini dell'amore*, Varese-Milano, Sugar Editore, 1967, p.22; P.Galli Mastrodonato, *La Rivolta della Ragione, Il discorso del romanzo durante la Rivoluzione francese (1789-1800)*, Galatina, Congedo Editore, 1991, p.112.

³⁷ *Ibid.*, p.114.

³⁸ S.H. Monk, *op. cit.*, pp.222-230.

³⁹ O.Rossi Pinelli, *op. cit.*, p.15; H. Walpole, *Il Castello di Otranto*, Introduzione di Riccardo Reim, Roma, Tascabili Economici Newton, 1992, p.9.

Et d'ailleurs c'est le même Walpole qui dans les *Anecdotes of painting in England* (1771), parle de son « sublime sogno piranesiano »⁴¹, dans lequel le peintre aurait imaginé des scènes vraiment capables de confondre la géométrie.

Et, en effet, si Piranesi suit le modèle mythique de l'art romaine, qui unit la beauté à la fonctionnalité, il ne dédaigne pas de la voir détruite, en montrant un goût tout moderne, qui suit des éléments tantôt « pittoresques » tantôt déjà « romantiques » : « il fusto mutilato di una colonna, il frammento di un fregio, l'edificio in rovina »⁴², etc. Il tente, comme on a déjà dit, une admirable fusion entre l'antique et le moderne surtout grâce aux « caprices », où il mélange des ruines à des contestes imaginaires.

Mais, pour revenir à la première source d'inspiration de Walpole, il faut aller au 1745, ans de publication de la première édition de *Invenzioni Capricci di carceri all'acquaforte date in luce da Giovanni Buzard in Roma mercante al Corso*, et au 1761, second état de l'œuvre intitulé *Carceri d'invenzioni di G. Battista piranesi Archit. Vene.*: par rapport aux œuvres précédents, Piranesi semble ici avoir une prédilection pour la ligne brisée à celle arrondie, dans un intéressant intrigue géométrique⁴³. Cet articulé labyrinthe, si d'un côté peut être interprété comme l'image d'un prodigieux cerveau, triomphe d'un rationalisme des « lumières » qui défie l'espace, d'une autre part cède à la tentation du sublime avec une représentation, qui a bien voir, n'a rien de rationnel mais plutôt d'absurde.

Prenons, par exemple, le *Frontespizio II stato*⁴⁴: nous nous devrions trouver dans un lieu de justice, lorsque au contraire il apparaît un sombre lieu de tortures conçu par un

⁴⁰ H. Walpole, *Il castello di Otranto*, Introduzione di Riccardo Reim, (teoria di M. Praz citata in nota), *op. cit.*, p.9; H. Walpole, *Il Castello di Otranto*, Introduzione e cura di Andrea Cane, con uno scritto di M. Praz, Roma-Napoli, Edizioni Teoria, 1983., p.19.

⁴¹ H. Walpole citato in O.Rossi Pinelli, *op. cit.*, p.15.

⁴² C. Stefani, *Il Pittoresco. Storia e fortuna di un termine, nascita di un'estetica*, in *Itinerario critico. Fonti per la storia dell'arte nel seicento e nel settecento*, a cura di M. Pigozzi, Bologna, Editrice CLUEB, 1994., p.LXXV.

⁴³ *Ibid.*, p.14.

⁴⁴ Pour les images voir Piranesi, *Catalogo completo delle acquaforti*, a cura di L.Ficacci, Köln, Tachen, 2001.

fou, plein de structures fiévreuses et obsessives qui ressemblent à des jeux sadiques ; les escaliers, desquelles pendent des grosses chaînes, donnent la vertige, lorsque de plusieurs points s'érigent des piques menaçantes, dangereux aiguillons de sommets artificiels. L'écriture sur le mur est plus qu'un titre et un signe de paternité, une lourde sentence, une condamne irrévocable. Nous nous trouvons dans l'antichambre de ceux atroces actes de cruautés montrées par la suite par Goya et Sade, liés par l'obsession de la souffrance humaine, même si dans le premier semble être dépourvu d'aucun complaisance érotique⁴⁵.

Le *Carcere VIII*, l'eau-forte qui aurait inspiré Walpole, cherche à étourdir et confondre le spectateur ; on voit la présence de deux casques aux pieds de l'escalier et, comme Praz avait souligné, les hommes sont des « figurette », écrasées par la grandeur de la structure. Entre la première édition et la deuxième on voit tout de suite une différence de luminosité, puisque la deuxième est plus sombre, comme si en avant dans le siècle l'artiste se pliait à l'obscurité envahissante d'une nuit qui avançât. On ne peut pas négliger à ce propos le macabre qui domine la scène de l'*Ara antica*, constellée de crânes, qui rappellent un complaisance typiquement sépulcrale et, dans l'alternance avec la désordonnée luxuriance de la nature, la « vanitas » de tout sacrifice humain.

Les ruines sont d'abord celles de l'homme, victimes deux fois, des ses semblables et du temps, de celle histoire, qui est plus grande que lui et qui le dévore sans pitié. Cette terrible faim de l'homme et de l'histoire, obscur ventre-abîme, est exprimé en façon encore plus évidente dans le dernier Goya de la peinture noir et, en particulier, dans le *Colosse* et dans le *Saturne*. Dans le premier les hommes sont toujours des petites figures qui miment des formiques, tandis que la figure que plus fait penser à l'homme, le colosse, a la bestialité d'un animal géant et primitif. Il n'est pas possible ne pas relier cet image à la référence qui Longin fait du « Colosse », en le montrant comme exemple de grandeur digne d'admiration comme une parfaite statue du V

⁴⁵ Brano di G. Bataille, *Le Larmes d'Heros*, in A. Pérez Sanchez, *Goya, Art Dossier*, Firenze, Giunti Gruppo Editoriale, 1989, p.37.

siècle av. J.Ch.⁴⁶. Encore plus explicite le cannibalisme de Saturne, qui semble manger non seulement avec la bouche, mais avant tout avec les mains qui déchirent les chairs et les yeux écarquillés, comme on voit des pupilles convergents, à l'intérieur, c'est-à-dire envers son irrésistible instinct destructeur.

Cette obscurité historique-générationnelle est présente même dans *The Castle*, où l'esprit du prince Alfonso tue « le fils » héritier de Manfred, qui, sans s'en apercevoir tue à sa fois sa fille Matilda comme un « savage, inhuman monster »⁴⁷. La parabole du gigantisme termine quand après le casque apparaît un « giant », dont « his foot and part of his leg, and they are large as the helmet »⁴⁸: la consolatoire explication à moitié du roman, quand la vérité est encore lointaine, est que « the vision of the gigantic leg and foot was a fable ; and no doubt an impression made by fear, and the dark an dismal hour of the night »⁴⁹.

Walpole relie clairement cette grandeur démesurée à une « peur », produite à son tour par une vision nocturne, qui est funeste : l'association de Burke des ténèbres au terreur est dans ce pas énoncée expressément et répétée encore dans une autre expression, « dark and dismal (passage) »⁵⁰.

Et pour reprendre le sujet du rapport entre la lumière et l'obscurité en Walpole ; on voit que dans *The Castle* la première symbolise juste la grandeur du passé, c'est-à-dire la justice des ancêtres, détenteurs d'une vérité, qui tente de se faire route dans la brume du piège, tandis que la deuxième se manifeste au contraire dans le pouvoir cruel d'un nouveau usurpateur, nécessaire d'ailleurs pour amorcer le mécanisme du sublime, « force obscure menaçant, par-delà l'ordonnance du discours, l'ordre même du monde »⁵¹.

⁴⁶ Pseudo-Longino, *op. cit.*, p.61.

⁴⁷ H. Walpole, *The Castle of Otranto*, *op. cit.*, p.104.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 33.

⁴⁹ *Ibid.*, p.35.

⁵⁰ *Ibid.*, p.27.

⁵¹ P.Hartmann, *Du Sublime, (de Boileau à Schiller)*, Strasbourg, Presse Universitaires de Strasbourg, 1997, p.43.

Mais, même si le jugement positif appartient à l'antiquité, alors que le négatif retombe sur un faux présent, le drame dans les faits se déroule presque toujours à l'ombre et fuit constamment tout lumière : on pourrait dire que, au de là de toute jugement de valeur, la vrais protagoniste du roman est indiscutablement l'obscurité, une obscurité si proclamée à résulter presque élémentaire. Sans considérer que ce lourd passé, source de justice et de vérité, réussira à vaincre le faux présent, seulement en semant du terreur et tuant des innocents.

On peut à cet égard souligner comme derrière l'histoire et la nature, qui semblent inculpables, parce que abstraites et à l'apparence dépourvu d'une volonté consciente, se cache en réalité le noir inextinguible et dévorant de l'homme. Comme on a été souligné,

la puissance de la nature, ce noyau d'énergie primitive lové au centre de la matière ou des éléments, constitue le point aveugle de bien des discours au tournant des Lumières. Elles sert à dire en même temps qu'à occulter les violences de l'individu dans les œuvres des bien-pensantes de la réaction catholique, elle a sans doute un statut similaire par rapport aux violences de l'histoire, dans les œuvres philosophiques.⁵²

Et l'histoire et la nature comme symbole de puissances avides cohabitent parfaitement même en Piranesi, où si la première apparaît la protagoniste, au sommet des imposants arcs et parmi les majestueuses ruines la seule qui réussit à prospérer est exactement la nature ; la même représentée sous la forme de géants et menaçants lions dans, par exemple, le *Carcere V*.

Dans *The Castle* la lumière est celle des rayons de la lune, qui aident les personnages « bons » à trouver une serrures et l'entrée d'un passages pour se sauver ; ou la « blaze of glory »⁵³, qui occultes aux mortels les figures de San Nicola et du prince Alfonso.

⁵² M. Delon, *L'idée d'énergie au tournant des lumières*, (1770-1820), Paris, Puf, Littératures modernes, 1988, p.205-206.

⁵³ H. Walpole, *The Castle of Otranto*, *op. cit.*, p.108.

Même s'ici les contrastes sont plus fort qu'en Verri, il est possible de trouver des correspondances : la pitié et la compassion, qui chez Verri se trouvent en des personnages clair-obscurés, intimes et discrètes comme Eutichio ou l'Ancella, ici sont déclamées dans le religieux Jerome, qui calque le Frère Laurence de Roméo et Juliette et dans la bavarde Bianca, qui ressemble à la nourrice de la susdit tragédie shakespearienne.

Il est en outre évidente la relation entre le noir physique-extérieur et le noir intérieur, remarquée par une constante association des phénomènes naturels aux sentiments du personnage négatif de l'œuvre : « as if he sought a subject on which to vent the tempest within him, he rushed again »⁵⁴ ; et encore : « it was now twilight, cocurring with the disorder of his mind », « father's impetuosity »⁵⁵, etc.

Comme l'on voit en Saffo, la nuit s'intensifie et se prolonge dans le « subterraneous passage », qui conduit aux « vaults of the castle », « labyrinth of darkness »⁵⁶.

Chez Walpole la scansion du jour n'a pas la même détaillée importance qu'on trouve en Verri, mais il est clair que la nuit soit une alliée du personnage infâme : « this night I trust will give a new date to my hope »⁵⁷

Et il est intéressant à ce propos de voir comme Manfred chasse la lumière : « Take away that light »⁵⁸ ; comme au fond pour la peur fait Theodore aussi : « the person retreated precipitately on seeing the light »⁵⁹. Il s'agit d'un geste qui gagnera beaucoup d'importance dans le genre du vampirisme, où le vampire est pour antonomase le « prince des ténèbres » et est notoirement incompatible avec la lumière : pendant le jour il dort. Saffo aussi fuit la lumière, « ridotta in un punto a quella infelicità che ti rende spiacevole questa luce »⁶⁰, la même « luce infausta »

⁵⁴ *Ibid.*, p.19.

⁵⁵ *Ibid.*, p.21.

⁵⁶ *Ibid.*, p.25

⁵⁷ *Ibid.*, p.23.

⁵⁸ *Ibid.*, p.22.

⁵⁹ *Ibid.*, p.26.

⁶⁰ A.Verri, *op. cit.*, p.67.

d'un jour cruel, qui dévoila à Eutichio « in un sol momento quelle odiosa verità »⁶¹, qui sont les sombres vérités de l'homme.

On voit donc comme les protagonistes de ces romans ainsi que les petites figures incarcérées par le Piranesi et la Saffo du Tresham soient en réalité déjà des « nosferatu », qui vivent en une zone d'ombre dans l'attente d'être faites passer par leur drame chez la nuit éternelle. Ils cherchent le repos qu'en vie a leur été niés, cet sommeil doux, « soave riposo »⁶², que les habitants de la lumière connaissent quand il fait nuit et qu'il ont perdu dans l'improviste métamorphose en esprits. On pourrait presque dire qu'ils sont des victimes en train d'être vampirisés, qui réapparaîtrons dans les romans du XIX siècle pour se venger de leur souffrance.

⁶¹ *Ibid.*, p.158.

⁶² *Ibid.*, p.158.

Bibliographie

Sources primaires

Burke E., *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, edited with an introduction and notes by J.T.Boulton, London, London Routledge and Kegan Paul – New York Columbia University Press, 1958.

Burke E., *Il sublime*, a cura di G. Lombardo, postfazione di H. Bloom, Palermo, Aesthetica edizioni , 1987.

Piranesi, *Catalogo completo delle acquaforti*, a cura di L. Ficacci, Köln, Tachen, 2001.

Schiller F., *Del Sublime-Sul Patetico-Sul Sublime*, a cura di L. Reitani, Milano, L'altra Biblioteca, 1989.

Verri A., *Le Avventure di Saffo*, a cura di A. Cottignoli, Roma, Salerno Editrice, 1991.

Tresham H., *Le Illustrazioni di Saffo*, in A.Verri, *Le Avventure di Saffo*, Roma, Salerno Editrice, 1991.

Walpole H., *The Castle of Otranto*, A Gothic story, Edited with an introduction by W.S. Lewis, Oxford, Oxford Press University, 1964.

Walpole H., *Il Castello di Otranto*, Introduzione e cura di A. Cane, con uno scritto di M. Praz, Roma-Napoli, Edizioni Teoria, 1983.

Walpole H., *Il Castello di Otranto*, Introduzione di R. Reim, Tascabili Roma, Economici Newton, 1992.

Sources secondaires

Bataille G., *Le Larmes d'Heros*, in A. Pèrez Sanchez, *Goya*, Art Dossier, Firenze, Giunti Gruppo Editoriale, 1989.

Caillos R., *I demoni meridiani*, Torino, Bollati Boringhieri, 1988.

Delon M., *L'idée d'énergie au tournant des lumières, (1770-1820)*, Paris, Puf, 1988.

M. de Sade, *Considerazioni sul romanzo, in I crimini dell'amore*, Sugar Editore, Varese-Milano, 1967.

Ferté B., *Georges de La Tour, in Caravaggio, La Tour, Rembrant, Zurbaràn, La luce del vero*, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2000.

Galli Mastrodonato P., *La Rivolta della Ragione, Il discorso del romanzo durante la Rivoluzione francese (1789-1800)*, Galatina, Congedo Editore, 1991.

Hartmann P., *Du Sublime, (de Boileau à Schiller)*, Strasbourg, Presse Universitaires de Strasbourg, 1997.

Monk S.H., *Il Sublime, Teorie estetiche nell'Inghilterra del Settecento*, Introduzione di G. Sertoli, Genova, Editrice Marietti, 1991.

Pigozzi M., *La ricerca del classico, il richiamo alla verità e alla ragione*, in *Itinerario critico, Fonti per la storia dell'arte nel seicento e nel settecento*, a cura di M. Pigozzi, Bologna, Editrice CLUEB, 1994.

Rossi Pinelli O., *Piranesi, Art dossier*, Firenze, Giunti Gruppo Editoriale, 2003.

Pseudo-Longino, *Il sublime*, a cura di G. Lombardo-postfazione di H. Bloom, Palermo, Aesthetica edizioni, 1987.

Saint Girons B., *Il sublime*, Bologna, Il Mulino, Lessico dell'estetica, 2006.

Stefani C., *Il Pittoresco. Storia e fortuna di un termine, nascita di un'estetica*, in *Itinerario critico, Fonti per la storia dell'arte nel seicento e nel settecento*, a cura di M. Pigozzi, Bologna, Editrice CLUEB, 1994.