On trouve quelque chose de semblable chez Clément d'Alexandrie, quand il parle de la sagesse des « barbares », ce qui ne veut pas dire que Pic partage entièrement ces vues.

Avec la compétence du philosophe, mais aussi la précision scrupuleuse de l'historien, Louis Valcke étaye toutes ses analyses des œuvres de Pic et des étapes de son itinéraire, sur des citations originales (en latin), qu'il accompagne parfois d'un bref commentaire (plus de 100 pages consacrées aux notes), sans essayer d'attirer à lui (je veux dire en quelque thèse aux structures rigides) une pensée aussi complexe et, il faut bien le dire, assez déconcertante aux yeux des partisans d'une unification doctrinale à tout prix. Comme il le rappelle à juste titre, la mort prématurée (à 31 ans) du prince de Concordia, fauché en pleine activité intellectuelle, au lendemain de la composition de ses *Disputationes contra astrologiam divinatricem*, ne permettra jamais d'établir avec certitude l'unité idéale ou l'esprit concordataire des œuvres qui ont jalonné son parcours. Mais une telle unité est-elle possible, envisageable ou même nécessaire ? Si Bergson a affirmé, dans un texte célèbre, qu'un philosophe n'avait jamais énoncé, quelle qu'il ait pu être sa durée de vie ou le nombre et la variété de ses œuvres, qu'une seule et même chose, il n'est pas certain que la variété des matériaux culturels utilisés par Pic au cours de sa brève existence, puisse se fondre aussi aisément en un alliage philosophique parfaitement homogène, ne fût-ce que par la diversité des enjeux, des genres pratiqués ou des méthodes d'approche (attaque satirique, controverse, dialectique serrée, méditation, élan lyrique, etc.). Le livre de Valcke laisse la porte ouverte à cette interrogation, ce dont nous lui sommes vraiment reconnaissants.

JEAN-CLAUDE MARGOLIN, *CESR, Université de Tours*

Daniel Ménager. *La Renaissance et la nuit*. Genève : Droz, 2005, Les seuils de la modernité 10, 270 p.

Le thème ici traité franchit les âges et les frontières : évoquer la nuit à la Renaissance renvoie à l'Antiquité malgré les différences entre les deux époques, et interdit de s'enfermer dans une seule littérature, une seule langue, un seul moyen d'expression, puisque la représentation de la nuit met à contribution toute l'Europe renaissante, la France, l'Italie, l'Allemagne, l'Angleterre, l'Espagne, les poètes, les lettrés, les peintres, les musiciens...

L'ouvrage s'organise en cinq chapitres, précédés d'une introduction dans laquelle l'auteur, de manière un peu pessimiste à mon avis, semble considérer que la nuit au Moyen Âge et à la Renaissance n'a été dépeinte que comme le temps de la peur jusqu'en l'an 2000 où, dit-il, « la réaction s'est produite » grâce au colloque *Penser la nuit* organisé par Dominique Bertrand à Clermont-Ferrand — colloque

effectivement excellent¹. Daniel Ménager entreprend donc de montrer que la nuit à la Renaissance a bien d'autres significations et bien d'autres aspects que la valeur maléfique qui lui est attribuée par de nombreux historiens, au premier rang desquels Jean Delumeau dans son livre *La Peur en Occident*.

Le premier chapitre s'intitule « Cosmologies ». Il rappelle les interprétations qui dans la tradition orphique valorisent la nuit éclairée, à l'opposé de ce que proposent « les épithètes homériques et hésiodiques qui, presque toutes, donnent à la nuit un caractère inquiétant ». Sont commentés des événements nocturnes, ou réputés tels, comme la nuit de la Saint-Barthélemy chez D'Aubigné ou les nuits criminelles des tragédies shakespeariennes. Ménager insiste sur l'idée que ce n'est pas de la nuit que naît l'épouvante mais de la dénaturation du monde : « La nuit n'est épouvantable que dans la mesure où le cosmos a été détraqué par la folie des hommes, dans la mesure où le crime rôde dans les cœurs et dans les cités ». Sont appelés comme témoins une quantité d'auteurs, Du Bartas aussi bien que Théocrite, Virgile, le Tasse, Pétrarque, Ronsard, et bien entendu le Michel-Ange de *La Notte*.

Le deuxième chapitre, « Imaginaires », passe rapidement sur les lieux communs de la nuit dans la tradition poétique jusqu'à une date récente. L'auteur insiste sur le fait que le langage poétique de la nuit « ne vit pas en vase clos » mais que les poètes et les savants le connaissaient à la Renaissance, au point que les premiers furent parfois influencés par les seconds. À ce propos il cite John Donne : mais Donne appartient à une Renaissance bien tardive, et l'argumentation ne convainc pas tout à fait. Pourquoi n'avoir pas discuté une assertion comme celle de Robert Lenoble² dans son livre *Histoire de l'idée de Nature*, que « la Renaissance est l'une des rares époques de la pensée où art et science ont donné exactement la même représentation orphique de la Nature »³ ? Il est vrai que cette Renaissance-là n'est plus celle de Donne, contemporain de Galilée qui ouvre un autre âge. À côté d'allusions à Bruno et à Galilée, à Palingène, à Aratos, à Ronsard et à Peletier, c'est à « trois créateurs d'univers nocturnes » qu'est réservée la belle part : Sannazar, Belleau et l'alchimiste allemand Andreae, qui ont « transform[é] sensiblement l'imaginaire de la nuit » en la libérant « de toute confusion avec les ténèbres » et l'ont rendue à elle-même, « à ce mélange de lumière, d'obscurité et surtout de proximité qui justifie l'amour qu'on lui porte ». Toutes ces pages, nourries d'une science sûre, se lisent avec intérêt et plaisir. Mais le présupposé dont elles partent me paraît trop radical. La nuit rêvée des poètes était-elle aussi sombre, aussi « ténébreuse » avant Sannazar et Belleau que celle que subissaient les hommes dans leur vie quotidienne, effectivement difficile, et qui seule intéresse un historien comme Delumeau ?

Intitulé « La chouette de Minerve », le troisième chapitre évoque l'activité des lettrés qui travaillent la nuit, largement aussi nombreux dans les écrits consultés par

1. Voir tout le bien que j'en pense dans *Renaissance et Réforme* 26.2 (2002) p. 47-53.

2. Au demeurant avancée par d'autres ...

3. *Histoire de l'idée de nature* (Paris: A. Michel, 1969), p. 304 : livre ancien mais toujours intéressant quoique trop méconnu.

Daniel Ménager que ceux qui, disciples de Ficin, respectent l'ordre des choses et dorment. L'idée des bienfaits de la nuit « gagne du terrain » peu à peu, comme le montre la littérature des emblèmes qui se développe dans la seconde partie du XVI^e siècle : les deux images de la nuit y sont la chauve-souris, oiseau de mauvais augure, et la chouette, qui « symbolise toutes sortes de biens » et qui donne son titre au chapitre, car l'oiseau de Minerve va connaître une fortune significative : la nuit n'invite-t-elle pas à la contemplation et à la réflexion ? Dans ce chapitre sur l'activité nocturne, sont examinés particulièrement la *Melencolia I* de Dürer, les « veilles de Don Quichotte » et les « clairs de lune de la Pléiade ».

Le quatrième chapitre, dont le titre espagnol (« Noche oscura, noche serena ») est une claire allusion à Jean de la Croix, traite de la nuit des spirituels et des mystiques. Chez « les poètes de la vanité », Sponde, Chassignet, La Roche Chandieu, qui reprennent les méditations augustinienes, la nuit est « l'une des métaphores de notre condition ». Ménager commente plusieurs hymnes chrétiennes, notamment les *Hymnes ecclésiastiques* de La Boderie, il décrit le genre de l'*Abendlied* dans la poésie lyrique allemande du XVII^e siècle (on en trouve l'équivalent en Angleterre, chez Herbert et chez Donne), il s'intéresse aux commentaires des Psaumes chez Gédébrard et Louis de Grenade (dont on sait l'influence au XVII^e siècle), il évoque les « Noël » dont l'un des plus connus est le *De partu Virginis* de Sannazar, mais c'est à la nuit sereine de Jean de la Croix qu'il consacre la fin du chapitre. De ces pages si diverses, où sont signalées aussi nombre d'illustrations picturales du thème, se dégage une constante : c'est que la nuit, « moment par excellence de la *memoria Dei* », possède une force singulière de vérité et de contestation. « Pour ces peintres, écrit Ménager, et pour bien des spirituels, la vérité est par essence nocturne ».

Le cinquième chapitre, le dernier, intitulé précisément « Nocturnes », part d'un « motif apparemment mineur : celui des flambeaux de la nuit ». L'auteur commence par les fêtes de cour pour s'attacher ensuite aux « nocturnes de la peinture », ceux de Georges de la Tour évidemment, mais en prenant soin de souligner que l'œuvre du peintre lorrain ne doit pas « éclipser les recherches antérieures de quelques grands nocturnistes » comme Jacopo Bassano ou l'Allemand Adam Elsheimer. D'autre part, les représentations de la nuit ne sont pas seulement visuelles, il y a de belles descriptions littéraires de ces spectacles « aux flambeaux » qui sont citées ici, tant chez Vigenère que chez l'Arioste, ainsi que chez quelques conteurs comme Marguerite de Navarre, et surtout chez le Guillaume Bouchet des *Sérées* ou le Tabourot des *Escraignes*. On nous fait observer à la fin du chapitre que « l'univers des nocturnes apparaît fortement contrasté » : on ne saurait mieux dire.

C'est cette idée que reprend d'abord la conclusion générale, pour énumérer les aspects variés et même contradictoires de la nuit, avant de proposer comme point commun à ces diverses représentations le fait que « chez tous, la nuit a pour vocation de ramener l'homme à l'essentiel » — étant entendu que tous les chantres de la nuit ne se font pas la même idée de ce qu'est cet essentiel. Quoi de plus différent que les plaisirs de l'amour chez les élégiaques latins, les chants des Arcadiens de Sannazar, les expériences nocturnes de Don Quichotte, le Pétrarque épistolier noc-

turne ? Pourtant Ménager voit dans la préférence de ceux qu'il appelle « les amis de la nuit » une commune « résistance secrète » contre la soumission à l'ordre naturel, une « contre-culture », écrit-il même, exprimant une protestation silencieuse contre les valeurs dominantes de l'époque, laquelle aggrave « l'antique partage entre le jour et la nuit » en mettant l'accent « sur la production des biens, qu'ils soient matériels ou spirituels ». Il s'agit donc, de la part des amis de la nuit, d'une affirmation du droit de rêver, de penser le monde autrement que dans les termes d'une logique binaire, alors que « tout conspire pour étouffer leur voix ». Tels sont les derniers mots du livre.

L'étude se termine par un appendice d'une page consistant en un extrait des *Images de Philostrate* dans la traduction de Vigenère, suivie d'une série de dix illustrations qui précèdent la bibliographie et l'index.

On a là non seulement une réflexion très ouverte sur un sujet riche, quoique peut-être un peu moins nouveau que ne le suggère l'auteur, mais une véritable documentation, encourageant certainement à poursuivre la recherche, et aussi la discussion. Car on n'est pas toujours — du moins je n'ai pas été toujours — également convaincu(e) par les arguments de l'auteur. La dichotomie finale, entre les amis du jour et ceux de la nuit, me paraît trop systématique. N'y a-t-il pas de nombreux écrivains, des poètes, des peintres, qui se font selon les moments, les circonstances et les sujets qu'ils traitent tour à tour adorateurs du jour et de la nuit ? Mais cette ébauche de discussion montre combien ce livre est stimulant, puisque le critique, au lieu de se contenter de donner son avis, voudrait entamer le débat.

YVONNE BELLENGER, *Université de Reims*

Alexander Leggatt. *Shakespeare's Tragedies: Violation and Identity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. Pp ix, 228.

This is a highly rewarding book, wide-ranging in its concerns and careful in its close analysis. Leggatt's principal subject is violation, understood as both a thematic and a theatrical action; in his formulation, the term encompasses acts of violence (physical and symbolic) and acts of trespass, both within the space of the play and within the space of the theater. The book is thus concerned throughout with the interface between script and stage, and the ways in which the material conditions of theatrical performance inflect and reinforce the dramatic representation. Seven chapters treat seven different tragedies—*Titus Andronicus*, *Romeo and Juliet*, *Hamlet*, *Troilus and Cressida*, *Othello*, *King Lear*, and *Macbeth*—in chronological order, with the intent of illustrating the development of Shakespeare's thinking. Leggatt's double articulation of violation connects it to a number of other issues, which accumulate implications and nuance as we move through the plays. As the title suggests, the most important of these is identity, which for Leggatt is always bound up in the basic contradiction of theatrical performance, where the actor is, and is not, the character.