

Mickaël Popelard

Le théâtre du monde et la science spectacle :

Écrire sur le théâtre et sur la science dans l'Angleterre de la première modernité



Document de synthèse
présenté le 7 décembre 2018
en vue de l'obtention d'une habilitation à diriger des recherches

JURY:

M. le Professeur Jean-Jacques Chardin (Université de Strasbourg)
Mme le Professeur Sophie Chiari (Université Clermont Auvergne)
Mme Sorana Corneanu, Associate Professor (University of Bucharest)
M. le Professeur Pierre Lurbe (Université Paris – Sorbonne)
Mme le Professeur Anne-Marie Miller-Blaise (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3)
M. le Recteur Alain Morvan (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3)

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier chaleureusement M. Jean-Jacques Chardin pour ses conseils toujours bienveillants et l'aide précieuse qu'il m'a apportée dans la rédaction de ce document de synthèse – remerciements d'autant plus vifs qu'aux difficultés habituelles de calendrier, les vicissitudes postales ont ajouté leur propre part d'imprévu, contraignant le garant de ce travail à relire plusieurs fois dans l'urgence des chapitres pourtant déjà annotés par ses soins, et perdus quelque part entre Strasbourg et la Normandie.

Ma gratitude va aussi à M. le Recteur Alain Morvan, qui depuis bientôt dix ans, n'a eu de cesse que de m'encourager à mener ce projet à bon port. Qu'il soit ici remercié de son indéfectible soutien et de la confiance qu'il m'a toujours témoignée.

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|---|------------|
| INTRODUCTION | 5 |
| Principes méthodologiques et plan de la synthèse..... | 14 |
| I. THEATRUM MUNDI: DEUX DISCOURS, UNE MÊME EPISTEME? | 18 |
| 1.1. « <i>Varietas rerum</i> » : le théâtre, la science et le chatoiment du monde à la Renaissance..... | 19 |
| 1.2. État des lieux de la recherche sur les échanges croisés entre la science et le théâtre de Shakespeare..... | 28 |
| 1.3. Définitions et questions de terminologie..... | 33 |
| 1.4. Renouveau des études baconiennes..... | 42 |
| 1.5. Cadre théorique et méthodologique..... | 45 |
| 1.6. Articulation de la synthèse et du dossier : cohérence et repentirs..... | 51 |
| II. DIRE ET AGIR : LE THÉÂTRE, LA SCIENCE ET LA TRANSFORMATION DU MONDE | 56 |
| 2.1. Essence immuable contre contingence historique..... | 56 |
| 2.2. Pouvoir et effets du théâtre élisabéthain..... | 60 |
| 2.3. La science baconienne et la transformation du monde..... | 69 |
| 2.4. Cultural Materialism et matérialisme philosophique..... | 75 |
| III. « PARLER DOUBLE » : LE THÉÂTRE, LA SCIENCE ET LA POLYSÉMIE | 80 |
| 3.1. La clarté et l'évidence..... | 81 |
| 3.2. « Poétique de l'incompréhensibilité »..... | 85 |
| 3.3. Philosophie de l'ambiguïté..... | 94 |
| IV. PROJETS ET PERSPECTIVES DE RECHERCHE | 101 |
| CONCLUSION: LE MÊME ET L'AUTRE | 107 |
| BIBLIOGRAPHIE | 111 |
| Sources primaires. Textes littéraires, philosophiques et scientifiques..... | 111 |
| Sources secondaires. Ouvrages critiques et autres textes..... | 113 |
| INDEX | 120 |

INTRODUCTION

L'auteur du document de synthèse qu'on va lire doit commencer par une confession : longtemps, il a hésité entre deux parcours. Par nature indécis, il oscilla souvent entre une formation scientifique et une orientation littéraire. Ayant finalement opté pour celle-ci, il lui arriva de rechuter, par exemple en s'inscrivant en première année de biologie à l'université Paris VII-Denis Diderot. Pire, il valida presque toutes ses UE, à l'exception de la chimie. Fort heureusement, il est à présent tiré d'affaire, mais le document qu'on va lire continue à porter la trace de cette nature duelle. Entre la (philosophie de la) science et la littérature, son cœur balance. Outre les raisons internes à son objet d'étude – raisons que cette introduction a pour vocation d'exposer – c'est cette tension et cette dialectique personnelle qui traverse le présent document de synthèse.

L'hésitation personnelle que l'on vient d'évoquer rejoint une idée couramment répandue. Dans l'imaginaire collectif, science et littérature constituent en effet bien souvent les deux termes d'une antinomie. Parmi les mille et une raisons qui expliquent la prégnance d'une telle idée, il faut sans doute citer un texte qui contribua beaucoup, par sa fortune critique, notamment de l'autre côté de la Manche, à renforcer la thèse selon laquelle il existerait deux attitudes intellectuelles inconciliables, l'une scientifique, l'autre littéraire. En 1961, soit en pleine guerre froide, C.P. Snow faisait paraître un texte intitulé *The Two Cultures*, dans lequel il reprenait les thèses qu'il avait exposées dans le cadre des *Rede Lectures* deux ans plus tôt¹. L'ambition de l'auteur était moins philosophique que politique, puisqu'il s'agissait, d'abord et surtout, d'œuvrer à une réforme de l'éducation dans un contexte fortement marqué par la confrontation entre le bloc occidental et le bloc soviétique, comme Snow le reconnaît lui-même à la fin du livre. Pourtant, si ce court essai a connu pareille fortune critique, c'est parce Snow se proposait d'y montrer que le gouffre n'avait jamais été aussi grand entre littéraires et scientifiques. Dans sa jeunesse, expliquait-il, les uns et les autres se dévisageaient poliment, quoique avec méfiance et circonspection, de part et d'autre d'un véritable océan culturel. Quelques années plus tard – c'est-à-dire en 1961 – le silence poli avait fait place aux injures, et voilà que littéraires et scientifiques se gratifiaient désormais mutuellement de toutes sortes de grimaces : « thirty years ago, the two cultures had long ceased to speak to each

1 C.P. Snow, [1961], *The Two Cultures and the Scientific Revolution: The Rede Lecture 1959*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

other: but at least they managed a kind of frozen smile across the gulf. Now the politeness has gone, and they just make faces »². Selon C.P. Snow, la faute en incombait surtout aux intellectuels « littéraires », lesquels montraient aussi peu d'intérêt que de curiosité pour les disciplines scientifiques. Pire, leur culture mathématique était à ce point déficiente que la grande majorité d'entre eux se révélaient incapables de définir des notions aussi simples que celles de « masse » ou d'« accélération »³. Par conséquent, la communication entre les deux groupes – à supposer que cessassent les injures – se trouvait aussi entravée que si des voyageurs ne parlant que l'anglais avaient tenté de s'adresser à des monolingues du tibétain.

L'antagonisme décrit par Snow sembla trouver une forme de confirmation trente-cinq ans plus tard lors de la polémique qui suivit ce qu'on a coutume d'appeler « l'affaire Sokal ». On se souvient en effet qu'en 1996 Alan Sokal soumit un article intitulé « Transgressing the Boundaries: Towards a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity » à la revue *Social Text*. Loin d'être un texte « de bonne foi », au sens où Montaigne utilise cette expression au seuil de ses *Essais*⁴, l'article relevait en réalité du canular scientifique et visait à dénoncer l'utilisation frauduleuse de concepts, ou plus simplement de termes scientifiques, par les spécialistes des sciences sociales⁵. L'affaire eut un retentissement considérable et déchaîna les passions des deux côtés de la fracture intellectuelle identifiée par Snow en son temps : plus que jamais il semblait que les scientifiques et les intellectuels « littéraires » ne parlèrent pas la même langue.

Pourtant, à mieux y regarder, l'affaire Sokal est susceptible d'être interprétée de plusieurs façons différentes. Que l'article ait été publié en dépit des « erreurs » manifestes qu'il contenait ne prouve pas nécessairement l'illettrisme des intellectuels littéraires – ou pire encore, leur analphabétisme – en matière de science. On peut aussi y voir, précisément, une tentative pour refermer le gouffre séparant la science des disciplines littéraires. Après tout, les responsables de la revue ne firent-ils pas le choix de donner la parole à un spécialiste de sciences « dures », en l'espèce un physicien, professeur à l'université de New York, en partant du principe qu'il s'agissait d'un travail honnête et d'une tentative sincère pour faire avancer la recherche en sciences sociales ? C'est en tout cas ainsi qu'ils se défendirent, arguant qu'ils avaient cru Sokal de bonne foi et soucieux de réconcilier physique et philosophie postmoderne : « it is not every day we receive a dense

2 C.P. Snow, *op. cit.*, p.19.

3 Voir C.P. Snow, *op. cit.*, p.16 : 'I now believe that if I had asked an even simpler question – such as, What do you mean by mass, or acceleration, which is the scientific equivalent of saying, Can you read?, not more than one in ten of the highly educated would have felt that I was speaking the same language.'

4 « C'est ici un livre de bonne foi, lecteur. Il t'avertit dès l'entrée que je ne m'y suis proposé aucune fin que domestique et privée ». Michel de Montaigne, *Essais*, Livre premier, édition présentée, établie et annotée par Emmanuel Naya, Delphine Reguig et Alexandre Tarrête, Paris, Gallimard, Folio, 2009, p.117.

5 Voir la description détaillée de cette polémique dans le livre de François Cusset, *French Theory: Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, Paris: La Découverte, 2003. Cusset va jusqu'à évoquer un « effet Sokal ». Voir aussi Alan Sokal et Jean Bricmont, *Impostures Intellectuelles*, Paris, Odile Jacob, 1997.

philosophical tract from a professional physicist. [...] [We] concluded the article was the earnest attempt of a professional scientist to seek some kind of affirmation from postmodern philosophy for developments in his field »⁶. Ne peut-on aussi considérer que cet article relève d'une forme de tromperie fondée sur un abus de confiance, comme le prétendirent les responsables de *Social Text* ? Ceux-ci rappelèrent d'ailleurs que leur revue était volontairement dépourvue de comité de lecture, afin d'encourager autant que possible l'expression d'idées nouvelles. Est-on bien certain que Sokal lui-même ait maîtrisé tous les concepts philosophiques qu'il prétendait dénoncer ? Enfin, doit-on nécessairement dénier aux philosophes ou aux sociologues le droit de faire un usage métaphorique des concepts qu'ils empruntent à la science, ou d'en réinterpréter les théories ? Aux antipodes d'une telle idée, le physicien et épistémologue Jean-Marc Lévy-Leblond juge au contraire « légitime et fécond » un tel détournement métaphorique :

S'impose aujourd'hui la question de savoir à quoi peut servir la science pour la pensée comme telle ? Souvent, des concepts, modèles, théories, mis au point au sein de l'une des disciplines lui sont empruntés et importés dans un champ de réflexion étranger. Cet usage métaphorique peut être fécond et n'a rien d'illégitime, pour autant qu'il soit reconnu comme tel⁷.

Quelle que soit la lecture qu'on privilégiera, et quelle que soit la cause qu'on épousera, il reste que l'affaire Sokal dément l'idée selon laquelle scientifiques et littéraires s'ignoreraient mutuellement de part et d'autre d'un gouffre d'incompréhension : les uns et les autres paraissent au contraire fort soucieux de ce que dit et pense le camp opposé. Et, du moins dans le cas des responsables de *Social Text*, il est clair que cette parole et cette pensée sont suffisamment importantes pour être accueillies dans la revue qu'ils publient. Inversement, les scientifiques auraient tort de croire qu'ils peuvent se passer des philosophes pour penser leur discipline, comme le rappelle à juste titre Alain Badiou. Bien mieux : seule la philosophie permet aux praticiens des différentes disciplines scientifiques de penser leur objet et ce qu'ils en font, « parce que, en fin de compte, l'intérêt des mathématiques, c'est aussi de s'interroger sur ce que sont les mathématiques. Et cette question, comme on l'a vu est proprement philosophique, il n'y a nul autre endroit où elle soit exposée »⁸.

Ainsi, loin de signaler l'existence de deux cultures, il me semble que ce que cette

6 Cité dans Alan Sokal, *The Sokal Hoax : The Sham that shook the Academy*, Lincoln et Londres, The University of Nebraska Press, 2000, p.55.

7 Voir Jean-Marc Lévy-Leblond, *Aux Contraires. L'exercice de la pensée et la pratique de la science*, Paris, Gallimard, 1996, p.12.

8 Voir Alain Badiou, *Éloge des mathématiques*, Paris, Flammarion, 2015, p.124.

controverse met au jour, c'est la conscience que sciences dures et disciplines littéraires partagent un objectif commun, au-delà de la variété des méthodes mises en œuvre : celui de mieux comprendre le monde, mais aussi les hommes qui l'habitent. Pour citer Ken McMullen : « [scientists and artists] are concerned in their own way with the mystery and the reality of what makes us who we are. [...] [The idea] is to achieve an understanding of the universe of which we are a part »⁹. Dans le même ordre d'idée, et citant l'exemple du neurologue Oliver Sacks¹⁰, le dramaturge Michael Frayn estime pour sa part qu'écrivains et scientifiques ne poursuivent en vérité qu'un seul but : celui de décrire le monde dans lequel ils vivent¹¹.

Que de tels propos, où la convergence des ambitions l'emporte sur la différence des formes et des pratiques, émanent d'un réalisateur et d'un dramaturge ne doit rien au hasard. Car depuis quelques années, la scène théâtrale apporte un démenti catégorique à la thèse défendue jadis par C.P. Snow. Elle devient même l'un des lieux où, travaillant main dans la main, littéraires et scientifiques peuvent enfin œuvrer à l'émergence d'une culture commune. Outre *Copenhagen*, de Michael Frayn, qui connut un succès retentissant, de nombreuses pièces ont, depuis les années 1990, prit la science pour sujet. Citons ainsi *Arcadia* (1993) de Tom Stoppard, *Wit* (1999) de Margaret Edson, *After Darwin* (1998) de Timberlake Wertenbaker, *A Number* (2002) de Caryl Churchill, *An Experiment with an Air-Pump* (1998) de Shelagh Stephenson, ou encore *Molly Sweeney* (1994) de Brian Friel. Évoquant à son tour C.P. Snow, mais pour mieux s'en démarquer, Kirsten Shepherd-Barr croit voir dans cette nouvelle vague de « *science plays* » le signe d'un dialogue fécond entre littéraires et scientifiques : « From Snow and Wickham to the present, scientists and artists alike have been calling for greater mutual understanding and a fruitful intersection of their respective endeavors, and science plays on the whole represent a striking way of answering that plea »¹². Mais on voit aussitôt qu'il est possible de remonter plus loin encore que les années 1990 : comment ne pas penser, par exemple, à *La Vie de Galilée* de Bertolt Brecht, qui, en 1938, faisait déjà de la science et du savant le cœur vibrant de son propos ?

En réalité l'intérêt des dramaturges, et par extension, celui des hommes et des femmes de lettres pour la science, ne date ni des années 1990 ni des années 1930. Il serait d'ailleurs inutile de chercher à lui assigner un *terminus a quo*, car les origines se perdent le plus souvent dans les sables indécis du commencement : ainsi, qui sait si telle pièce prétendument « première » ne répond pas, en réalité, à une œuvre antérieure mais encore inconnue et qui l'aurait suscitée ? Ce qui est certain, en revanche, c'est que la période et le lieu qui intéressent ce travail de synthèse, à savoir l'Angleterre

9 Cité in Ciara Muldoon et Peter Rodgers, « A Brief History of Art and Science », *Physics World* (Novembre 2002):40.

10 Plus précisément, *L'homme qui prenait sa femme pour un chapeau*, Paris, Seuil, 1992.

11 Frayn, cité par Kirsten Shepherd-Barr in *Science on Stage. From Doctor Faustus to Copenhagen*, Princeton et Oxford, Princeton University Press, p.50.

12 Kirsten Shepherd-Barr, *op. cit.*, p.13.

de la première modernité à l'époque de Shakespeare et de Bacon, ne sauraient illustrer la thèse défendue par C.P. Snow. Bien au contraire, l'objet de ce document de synthèse est précisément de montrer que derrière les divergences de façade, la science et la littérature de la Renaissance convergent en bien des points. Mieux, elles se rencontrent au sein d'un territoire intellectuel unifié que les dramaturges, les humanistes, les médecins, les ingénieurs, les hommes de science, les poètes ou les adeptes des sciences occultes – les uns et les autres possédant rarement une identité unique et relevant au contraire de plusieurs catégories à la fois – se plaisent à arpenter, à explorer, à cartographier, à mettre en scène. Sans doute n'est-il pas fortuit que l'étude de Kirsten Shepherd-Barr, pourtant prioritairement consacrée à l'époque contemporaine, s'ouvre sur une évocation rapide du *Docteur Faust* de Marlowe : la pièce figure même dans le sous-titre de l'ouvrage. Ainsi, choisir de travailler sur le théâtre de la Renaissance, c'était, d'une certaine façon, créer les conditions d'une conciliation possible entre les deux versants de mon parcours. À cet égard, le titre de la thèse que je préparai à l'université de Paris 3-Sorbonne Nouvelle, sous la direction de M. le Recteur Alain Morvan, et que je soutins en décembre 2007, traduit clairement la volonté qui était la mienne de traiter de la science, et notamment de sa fonction sociale, sous l'angle littéraire de la représentation¹³.

Pour le chercheur débutant que j'étais alors, il s'agissait de tracer un chemin méthodologique qui conduise de la science à la littérature et de la littérature à la science, ou plutôt, de montrer comment ces deux voies qu'on pouvait croire divergentes à première vue ne cessaient en réalité de s'entrecroiser dans l'Angleterre de la première modernité. Les articles qui accompagnent ce document de synthèse ne font pas autre chose : à leur manière, ils cherchent tous la science dans le théâtre, et le théâtre dans la science. Le premier point de convergence, le plus évident sans doute, était d'ordre thématique : réunir, au sein d'un même corpus, *Doctor Faustus* de Marlowe et *The Tempest* de Shakespeare, permettait de définir un espace textuel au sein duquel la question de la science occupait une place centrale. Ce que ce groupement de textes suggérait, c'était que, loin de se désintéresser du problème de la science ou du savoir¹⁴, le théâtre élisabéthain et jacobéen s'en saisissait au contraire comme d'un sujet digne d'être mis en scène et présenté à la sagacité du public londonien. Sur la scène élisabéthaine, le savoir devenait chose vue à la faveur d'une représentation théâtrale.

Mais il y a plus. Par sa polysémie, le terme « représentation » offrait une autre façon de rapprocher la science du théâtre. Léonard de Vinci définissait, comme on sait, la peinture comme

13 « Faustus, Prospero, Salomon : la représentation du savant en Angleterre à l'époque de la Révolution scientifique », thèse dirigée par M. le Recteur Alain Morvan, professeur à l'Université de Paris 3-Sorbonne Nouvelle et soutenue le 8 décembre 2007, devant M. le Professeur François Laroque (Université Paris 3), M. le Professeur Frédéric Regard (E.N.S. L.S.H.) et M. le Recteur Dominique Lecourt (Université Paris 7).

14 Sur la définition de ces deux termes, voir ci-après, pp.32-41.

« chose mentale ». Or on peut en dire autant du théâtre, dans la mesure où toute *représentation* théâtrale procède d'abord d'une *représentation* intellectuelle : l'auteur commence par « voir » mentalement ce qu'il veut montrer sur scène. Il « se représente » intellectuellement ce qu'il entend « représenter » scéniquement. En d'autres termes, le théâtre ne reflète pas le monde passivement, à la manière d'un miroir, mais le reconstruit au contraire à la faveur d'une *mise en forme* linguistique et conceptuelle. Comme la poésie pour Paul Valéry, le théâtre est donc une « fête de l'intellect »¹⁵ autant qu'une expérience sensorielle. En liant ainsi la question de la *mise en scène* du spectacle à celle de la *mise en forme* du réel, la notion de « représentation » offrait donc un second point de convergence entre les deux discours : en effet, aussi bien la « science » de Francis Bacon que le théâtre de Shakespeare s'efforcent à la fois de penser le monde et de le donner à voir. Pour le dire autrement, il y a de l'intelligible dans le théâtre de Shakespeare et du sensible dans la science de Bacon : dans un cas comme dans l'autre le monde est une scène chatoyante dont on fait l'expérience sensible et intelligible à la fois. Connaissance sensible d'une part, esthétique de l'intelligence d'autre part. Dans cet aller-retour entre ce que l'on ressent du monde qui nous entoure et ce que l'on en comprend se trouvait peut-être l'expression d'une convergence profonde entre le théâtre et la science.

Cette convergence est d'autant plus forte que la science de la Renaissance présente une évidente dimension théâtrale et que la topique du regard est commune au théâtre shakespearien et à la science baconienne. Comme le note avec justesse Marie Thébaud-Sorger, que la science devienne spectacle doit beaucoup au contexte de cour, lequel « favorise cette culture théâtrale, [en] créant des opportunités d'échanges entre ingénieurs, physiciens et communautés de métiers, par exemple lors des grands spectacles d'artifices, ou à l'occasion d'éphémères constructions requérant arts de construire et de calculer, à l'image des arcs de triomphe construits pour le passage d'un personnage important, comme le pape, ou encore des machineries des grands spectacles baroques¹⁶ ».

En toute rigueur, il faut cependant signaler que la science de la première modernité n'a pas l'apanage de la théâtralité. Il serait plus juste de dire que ce trait caractérise un état de la science dans lequel le geste du praticien virtuose n'est pas encore supplanté par l'assistance technique de la machine : par conséquent, il déborde de beaucoup le seul contexte de la cour renaissante. Ainsi, « un véritable goût pour les sciences s'enracine dans la société européenne au milieu du XVIII^e siècle, favorisant l'effervescence de cours publics et de spectacles »¹⁷. Diderot fut l'un des spectateurs les plus assidus du cours public de chimie dispensé par Rouelle, le démonstrateur de

15 Paul Valéry, *Tel Quel II*, Paris, Gallimard, 1941, p.142.

16 Marie Thébaud-Sorger, « Spectacles de sciences » in *Histoire des sciences et des savoirs, tome I, De la Renaissance aux Lumières*, sous la direction de Stéphane Van Damme, Paris, Seuil, 2015, p.135.

17 *Ibid*, p.141.

chimie du Jardin du roi. L'amphithéâtre de 600 places qui accueillait les spectateurs ne désemplit pas. Quant au comte Moszynski, gentilhomme polonais de passage à Montpellier au début de l'année 1785, il estime que « la physique et la chimie sont une espèce d'épidémie dont tout le monde se trouve atteint sans en excepter les femmes »¹⁸. Un siècle plus tard, on trouve encore la trace de cette théâtralité scientifique dans la scène que représente Thomas Eakins dans *The Agnew Clinic* (1889), toile qui fait par ailleurs écho, plus près de la période qui nous intéresse, au célèbre tableau de Rembrandt, *La Leçon d'anatomie du docteur Tulp* (1632). Sur la gauche du tableau un médecin expérimenté surveille le travail de ses assistants. En retrait de quelques pas, il est un spectateur – provisoirement – passif de la scène qu'il commente : sur la droite du tableau, trois hommes plus jeunes s'affairent auprès d'une femme dont seuls la tête et le haut du corps sont visibles, tandis qu'une infirmière observe la scène avec moins de relâchement et de décontraction que son supérieur hiérarchique. Ce groupe d'acteurs principaux est séparé du public – des étudiants de la faculté de médecine de l'Université de Pennsylvanie – par une balustrade circulaire qui délimite l'espace scénique. Si certains spectateurs semblent s'être assoupis, presque tous manifestent au contraire un intérêt évident pour la scène qui se joue sous leurs yeux, comme en attestent les corps penchés et les mots chuchotés à l'oreille. Il semble que le peintre ait cherché à saisir un point d'acmé, le moment critique où l'opération peut conduire soit au succès thérapeutique soit à la mort de la patiente. À la différence d'une véritable troupe d'acteurs, toutefois, les protagonistes de cette scène n'en connaissent pas l'issue. D'une certaine façon, ils cumulent tous les rôles puisqu'ils sont à la fois les acteurs et les spectateurs de leur propre prestation scientifique et théâtrale. Mais ils sont aussi les auteurs et les metteurs en scène d'une pièce qu'ils écrivent au moment même où ils la jouent et dont on ne saura jamais s'il s'agit d'une tragédie ou d'une comédie. Car en figeant pour toujours l'opération en son moment décisif, le peintre transforme la fugacité du geste médical en éternité picturale.



18 Cité par Marie Thébaud-Sorger, *art. cit.*, p.142.

Thomas Eakins, *The Agnew Clinic* (1889)

214 cm x 300 cm

(Huile sur toile, Université de Pennsylvanie)

L'histoire de la peinture comporte bien d'autres exemples de science théâtrale : outre la toile de Rembrandt qu'on a déjà évoquée et *The Gross Clinic* (1875), tableau que peignit Eakins sur le même thème, quatorze ans plus tôt, on pourrait également citer le célèbre *An Experiment on a bird in the air pump* (1768), de Joseph Wright of Derby, tableau aujourd'hui conservé à la National Gallery de Londres. Sans oublier bien sûr – mais il s'agit ici d'une œuvre graphique et non plus picturale – le frontispice du *De humani corporis fabrica* (1543) de Vésale.



André Vésale, *De humani corporis fabrica*, 1543 (Page de titre).

Il existe également des récits attestant du caractère spectaculaire de la science dans l'Angleterre de la première modernité. Constantin Huygens rapporte ainsi comment Cornelis Drebbel transforma la mise à l'eau de son sous-marin en véritable spectacle. L'engin construit par le savant flamand resta trois heures immergé dans la Tamise, à la grande surprise du roi Jacques I^{er} lui-

même et des Londoniens qui, dans les années 1620, assistèrent à cet exemple paradigmatique de science spectacle¹⁹. Si, comme l'écrit Bacon dans une maxime célèbre du *Novum Organum*, « savoir, c'est pouvoir »²⁰, il semble bien que l'aphorisme puisse être prolongé, du moins en ce qui concerne la science de la Renaissance : à l'évidence, pour les savants de la première modernité, il ne saurait être question de « savoir » sans aussi « donner à voir ».

Principes méthodologiques et plan de la synthèse :

En un sens, le questionnement qui sous-tend ce document de synthèse, comme aussi l'ensemble de ma recherche, peut se résumer en une formule ternaire : voir, savoir, pouvoir. Certes, le théâtre relève de l'expérience esthétique, c'est-à-dire qu'il est d'abord affaire de sensations et d'émotions : comme tout art, il parle aux sens. Que le spectacle théâtral soit une expérience esthétique, et qu'il vise à susciter, chez le spectateur, la plus vaste gamme possible d'émotions, cela n'est pas discutable et ne sera donc pas discuté ici. Nous tenons cette idée pour vraie, mais elle ne forme pas le cœur de notre analyse. Ce que je souhaiterais montrer ici, c'est qu'il faut se défaire d'une autre idée concernant le théâtre, idée qui, selon Jacques Rancière constitue la source théorique de la critique adressée au spectacle théâtral. Cette idée, il l'appelle « le paradoxe du spectateur » :

Ce paradoxe est simple à formuler : il n'y a pas de théâtre sans spectateur. [...] Or c'est un mal que d'être spectateur, pour deux raisons. Premièrement regarder est le contraire de connaître. Le spectateur se tient en face d'une apparence en ignorant le processus de production de cette apparence ou la réalité qu'elle recouvre. Deuxièmement, c'est le contraire d'agir. La spectatrice demeure immobile à sa place, passive. Être spectateur, c'est être séparé tout à la fois de la capacité de connaître et du pouvoir d'agir²¹.

D'une certaine façon, les pages qu'on va lire ambitionnent de répondre à cette critique. Comme Rancière, je souscris à l'idée que le spectacle n'est pas l'antithèse de la connaissance. Il n'est pas non plus synonyme de passivité : « le spectateur aussi agit, comme l'élève ou le savant. Il

19 Sur cet épisode, voir Rosalie Colie, « *Cornelis Drebbel and Salomon de Caus: Two Jacobean Models for Solomon's House* », *Huntingdon Library Quarterly*, 18 (1954-5) : 245-60 ainsi que mon article « Spectacular Science : A comparison of Shakespeare's *The Tempest*, Marlowe's *Doctor Faustus* and Bacon's *New Atlantis* », in Pascale Drouet (dir.), *The Spectacular In and Around Shakespeare*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2009, p. 18-40 // Dossier item n°4, p.39-54.

20 Voir Francis Bacon, *Novum Organum*, traduction Michel Malherbe et Jean-Marie Pousseur, Paris, PUF, 1986, p.101 : « Science et puissance humaines aboutissent au même, car l'ignorance de la cause prive de l'effet ».

21 Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p.8.

observe, il sélectionne, il compare, il interprète »²². Voir, savoir, agir : trois verbes qui permettent, me semble-t-il, de penser ensemble le théâtre de Shakespeare et la science baconienne.

Le présent document de synthèse se propose de montrer la cohérence théorique d'un parcours critique qui s'articule autour de deux objets souvent pensés (à tort) comme hétérogènes. La première partie de ce travail visera donc à poser aussi clairement que possible les fondements méthodologiques et théoriques de ma recherche, lesquels s'inspirent du New Historicism et du Cultural Materialism. Dans le sillage de ces deux courants de pensée, mais en m'appuyant également sur l'œuvre de Gaston Bachelard et sur celle de Michel Foucault, il s'agira pour moi de montrer en quoi la science et le théâtre de la Renaissance se rejoignent autour de l'idée de la *varietas rerum*. On définira donc un cadre méthodologique permettant de penser les deux discours et les deux pratiques non pas comme les termes antithétiques d'une indépassable antinomie, ainsi que le croyait C.P. Snow, mais bien comme deux façons complémentaires de penser et de révéler le monde dans toute sa diversité, et cela au sein d'une même épistémé. Ainsi, c'est bien un modèle à la fois continuiste et discursif qui sous-tend l'ensemble de mon travail de recherche. En effet, ma position théorique est que, tout en partageant un objet commun – le monde physique et humain – la science et le théâtre de la Renaissance abordent celui-ci par des voies différentes, lesquelles correspondent peu ou prou à la distinction kantienne entre jugement déterminant et jugement réfléchissant. Car tandis que le théâtre permet de remonter vers la règle générale à partir d'une réflexion sur le cas particulier, la science détermine au contraire le cas particulier par application de la loi générale, selon une trajectoire plus descendante qu'ascendante. (On verra, cela dit, que chez Bacon le mouvement est à la fois ascendant et descendant, c'est-à-dire successivement inductif et déductif, réfléchissant et déterminant).

Mais si ces deux « formations discursives » que sont le théâtre et la science de la Renaissance partagent un même objet, qu'en est-il de leur visée ? Certains critiques ont pu défendre l'idée selon laquelle le théâtre élisabéthain ou jacobéen participait d'abord – et peut-être surtout – de la naissance d'une véritable industrie du divertissement, tandis que d'autres ont parfois vu dans l'œuvre de Shakespeare – plus encore que dans celle de ses contemporains – l'expression de vérités éternelles ou trans-historiques, plaçant ainsi l'accent sur « l'écriture qui aiguisé la vision et libère l'empathie » ou sur « tout ce que les hommes font les uns pour les autres et sur ce qu'ils se font les uns aux autres »²³. Le caractère très général (« les hommes », « la vision », « l'empathie ») et atemporel de cette citation n'est cependant pas sans poser problème. Les deux positions théoriques

22 *Ibid.*, p.19.

23 R. J. Kaufmann, *Elizabethan Drama : Modern Essays in Criticism*, New York, Oxford University Press, 1961. Cité par David Scott Kastan et Peter Stallybrass (éd.) in *Staging the Renaissance. Reinterpretations of Elizabethan and Jacobean Drama*, New York, Routledge, 1991, p.1.

que l'on vient d'évoquer – le théâtre comme pur divertissement ou comme reflet d'une immuable condition humaine – pour différentes, voire contradictoires qu'elles soient, se rejoignent en ceci qu'elles isolent les œuvres de leur contexte historique et matériel. En les refermant sur elles-mêmes et en les privant de toute dimension politique, elles en font des objets lisses et autotéliques qui glissent sur le monde à la manière d'un galet rebondissant à la surface d'un étang. À l'inverse, la position critique qui sous-tend mon travail de recherche, et dont l'exposé formera le deuxième chapitre du présent document, reprend les principes théoriques du Cultural Materialism du New Historicism, tout en les nuancant parfois. Comme l'écrivent Peter Stallybrass et David Scott Kastan, il s'agit en effet de faire porter l'accent sur « le local et le contingent plutôt que sur l'essentiel et « l'intemporel »²⁴. Car dès lors qu'une pratique se trouve réinscrite dans son temps et dans son lieu propres, il devient possible d'étudier ses effets sur le monde physique et humain qui la contient. En la situant historiquement et socialement, on lui rend son efficace. Or, ce que j'ai cherché à dire dans les différents articles et dans les ouvrages que j'ai pu écrire, c'est que le théâtre élisabéthain et la science baconienne allient la volonté de comprendre le monde au désir de le transformer, ne serait-ce qu'en montrant que ce qui est pourrait être autrement, c'est-à-dire en soulignant ce qu'on pourrait appeler la contingence de l'existant. Dire, c'est toujours déjà agir, et agir ici et maintenant. Chez Bacon, l'ambition est encore plus claire : il s'agit d'en finir avec une philosophie qui se perdrait dans les brumes de la pure spéculation pour inventer une science véritablement utile aux hommes. Le savoir prélude donc bien au pouvoir de transformer le monde physique et humain, conformément à l'aphorisme qui ouvre le *Novum Organum* (Livre 1, § 3) : « science et puissance humaines aboutissent au même, car l'ignorance de la cause prive de l'effet ».

En outre, puisque la science et le théâtre sont aussi, comme on l'a vu, des pratiques discursives, il faudra, dans un troisième chapitre, interroger la question de la langue. Au rebours de l'idée qui voudrait que le discours scientifique se définisse par son recours à une parole univoque, je voudrais au contraire insister sur le fait que l'ambivalence, l'ambiguïté, la polysémie caractérisent aussi bien le théâtre shakespearien que certains aspects de l'écriture philosophique baconienne. La polysémie me paraît notamment inscrite au cœur de ces œuvres qui, comme la *Nouvelle Atlantide* ou *Gesta Grayorum*, par exemple, se situent au carrefour de l'utopie, du théâtre et de la philosophie. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, c'est peut-être en parlant double que Bacon vise le plus juste. Ce troisième temps critique est celui qui me paraît constituer l'apport le plus original de mon travail de chercheur et celui sur lequel j'aimerais faire porter mes futurs efforts, comme en atteste le projet de monographie qui accompagne mon dossier.

Outre qu'ils s'efforcent de présenter la cohérence d'un parcours critique, ces trois chapitres

24 David Scott Kastan et Peter Stallybrass, *op. cit.*, p.11.

sont liés entre eux par une conviction commune, celle que la science et le théâtre anglais de la première modernité, notamment dans leurs déclinaisons baconienne et shakespearienne, doivent être pensés comme des discours et comme des pratiques solidaires et complémentaires l'une de l'autre. D'où le titre du présent document de synthèse : « Le théâtre du monde et la science spectacle. Écrire sur le théâtre et sur la science dans l'Angleterre de la première modernité ». Le théâtre du monde est le lieu qu'étudie la science spectacle, et celui où elle se déploie. Mais la métaphore a aussi valeur heuristique, car comme l'écrit encore Marie Thébaud-Sorger, « le théâtre constitue la matrice par laquelle sont captés et s'organisent tous les savoirs du monde depuis la Renaissance, à l'image de la réflexion du jésuite Athanasius Kircher entre savoirs scolastique et empirique, qui en fait un processus intellectuel mettant en scène et en perspective la pluralité des objets de la nature »²⁵. Inversement, la scène élisabéthaine se donne comme l'espace où le monde entier est non seulement représenté, mais également pensé et finalement connu. Si le monde est une scène, comme le rappelle Jaques dans *As You Like It*, la scène renaissante est un monde : mieux, elle constitue, en quelque sorte, le laboratoire du sensible, c'est-à-dire le lieu où naissent et se déploient de nouvelles idées, dont on verra qu'elles ne sont pas sans effet sur le monde « réel ». Telles sont donc les questions que je me suis efforcé d'inscrire au cœur de mon activité de chercheur.

Enfin, le quatrième et dernier chapitre de ce document de synthèse tentera de montrer comment j'envisage à la fois de continuer à explorer ces pistes et d'en ouvrir quelques autres dans le cadre de projets futurs et de collaborations à venir, tant en France qu'à l'étranger.

25 Marie Thébaud-Sorger, *art. cit.*, p.138.

I

« *Theatrum Mundi* » : deux discours, une même épistémè ?

Sans doute faut-il commencer par lever une objection. Dans le livre premier des *Seconds Analytiques*, Aristote affirme qu'« il n'y a pas de science du particulier », car toute science est nécessairement science de l'universel. Une telle affirmation menace de résoudre une fois pour toutes, et avant même qu'elle n'ait été posée, la question que ce document de synthèse se propose d'examiner. En effet, si la science a trait à l'universel, et si le théâtre a rapport au particulier, puisqu'il est avant tout affaire de sensations et propose une expérience esthétique qui met en scène des situations et des personnages particuliers, incarnés par des acteurs non moins particuliers, alors toute convergence entre l'un et l'autre domaines est rigoureusement impossible :

Mais l'universel, ce qui s'applique à tous les cas, est impossible à percevoir, car ce n'est ni une chose déterminée, ni un moment déterminé, sinon ce ne serait pas un universel, puisque nous appelons universel ce qui est toujours et partout. Puis donc que les démonstrations sont universelles, et que les notions universelles ne peuvent être perçues, il est clair qu'il n'y a pas de science par la sensation. [...] La sensation porte nécessairement sur l'individuel, tandis que la science consiste dans la connaissance universelle²⁶.

D'un côté, l'universel de la science, de l'autre, le particulier du théâtre et de la sensation. Ou pour le dire autrement, et dans des termes plus platoniciens, d'un côté le Vrai, de l'autre, le Beau. Peut-on imaginer divergence plus radicale ? Heureusement, Aristote semble répondre de lui-même à cette objection en expliquant dans la phrase qui suit que la science de l'universel naît aussi parfois de la sensation particulière : « Ce qui ne veut pas dire que par l'observation répétée de cet événement, nous ne puissions, en poursuivant l'universel, arriver à une démonstration, car c'est d'une pluralité de cas particuliers que se dégage l'universel ». Dans les pages qui suivent, il s'agira précisément de montrer comment la philosophie de Bacon et le théâtre élisabéthain réussissent à articuler l'universel et le particulier, le vrai et le beau. Qu'il s'agisse de mettre en scène une infinité de situations et de personnages particuliers, comme chez Shakespeare, ou qu'il s'agisse de découvrir

²⁶ Aristote, *Seconds Analytiques*, Livre 1, 31, Paris, Vrin, 1979, p.146-148.

les « formes vraies » de la nature pour mieux comprendre les phénomènes particuliers dont celle-ci est constituée, comme chez Bacon, on constate, dans l'un et l'autre cas, une même tentative pour embrasser l'universel à partir d'une « pluralité de cas particuliers ».

Or à la Renaissance, cette « pluralité de cas particuliers » ne laisse pas d'interroger un grand nombre d'auteurs. De Cardan à Montaigne, et de Shakespeare à Bacon, on étudie le thème de la *varietas rerum*, idée qui permet précisément de faire le lien entre le général et le particulier, en tant qu'elle désigne à la fois la dissemblance et la mise en série, « le passage de l'un au multiple et du multiple à l'un », comme le souligne Marie-Dominique Couzinet dans son article sur la variété dans la philosophie de la nature :

La fonction de la variété est d'exprimer par un mot unique toute la série des êtres naturels, et donc l'ordonnance et la cohésion qui font l'unité de la nature [...] La variété est le nom choisi par Cardan pour désigner le problème métaphysique du passage de l'un au multiple, mais également sa traduction en termes de connaissance humaine comme remontée vers le principe dans une démarche synthétique²⁷ [...]

On voit comment l'idée de variété est à la fois principe d'ordre et de multiplicité et comment ce concept permet de lier ensemble l'unité de la loi intelligible, qui constitue l'objet même de la science, et la diversité du monde sensible, telle qu'elle s'exprime au théâtre, et notamment chez Shakespeare.

1.1. « *Varietas rerum* » : le théâtre, la science et le chatoisement du monde à la Renaissance

Or, plus que d'autres genres littéraires sans doute, le théâtre élisabéthain a partie liée avec la variété du monde. Ainsi, en 2012, le *British Museum* organisait une exposition qui se proposait de renouveler le regard porté sur « l'une des imaginations créatrices les plus exceptionnelles de l'histoire²⁸ » en confrontant les œuvres de Shakespeare aux objets conservés dans les collections du musée. Le titre de l'exposition, comme celui du catalogue qui l'accompagna – à savoir « *Shakespeare : Staging the World* » – résumait parfaitement la vocation universelle du théâtre shakespearien, les auteurs, Jonathan Bate et Dora Thornton ayant choisi d'élargir, chapitre après

27 Marie-Dominique Couzinet, « La variété dans la philosophie de la nature » in *La Varietas à la Renaissance. Actes de la journée d'étude organisée par l'École nationale des chartes (Paris, 27 avril 2000)*, réunis par Dominique de Courcelles, Paris, École des chartes, 2001, p.110, 112.

28 Cette citation est extraite du rabat de la couverture du catalogue de l'exposition, *Shakespeare, Staging the World*, Jonathan Bate et Dora Thornton éd., Londres, The British Museum Press, 2012. L'exposition se tint du 19 juillet au 25 novembre 2012.

chapitre, la forme circulaire du célèbre « Wooden O » aux dimensions du monde entier, depuis les faubourgs de Londres jusqu'aux confins du Nouveau Monde. À vrai dire, ils décidèrent même de ne pas s'arrêter en si bon chemin, puisque le livre évoque également la découverte par Galilée de la planète Neptune en 1612²⁹. Comme celle de Langlois, à la fin d'*Un Roi sans divertissement* de Giono, mais de façon moins éparpillée, la tête de Shakespeare y prend les dimensions de l'univers³⁰.

Outre qu'elle ne se limite pas à Shakespeare et qu'une exposition analogue, quoique plus restreinte sans doute, aurait également pu célébrer l'œuvre protéiforme d'un auteur comme Christopher Marlowe – dont le théâtre, sans doute moins riche que celui de son illustre cadet, n'en est pas moins ouvert sur le monde et pénétré des grands sujets d'interrogation, de curiosité ou d'inquiétude qui sont ceux du public pour lequel Marlowe et Shakespeare écrivent leurs pièces³¹ – l'universalité de la scène élisabéthaine et jacobéenne est à prendre en plusieurs sens. Et tout d'abord, le théâtre élisabéthain est universel au sens bakhtinien du terme³², puisqu'il ne s'adresse pas à une seule catégorie sociale, comme l'a notamment montré Andrew Gurr, mais à l'ensemble de la population londonienne³³. Au XVI^e siècle, plus encore qu'au XVII^e siècle, où les « *hall playhouses* » s'adresseront à un public moins mélangé et socialement plus favorisé, les « *amphitheatres* » réunissent dans un même lieu des spectateurs de tous âges et de toutes conditions sociales, depuis l'apprenti désargenté jusqu'au courtisan fortuné, et même au-delà : « except for what the intermittently active boy companies provided, it could be said that the basic penny fee bought the apprentice as much as Elizabeth herself could buy, and entertainment of exactly the same kind. In the 17th century under the Stuarts, the picture was modified »³⁴. À la manière du rire carnavalesque tel que le définit Mikhaïl Bakhtine, la scène élisabéthaine, si elle n'abolit pas toute hiérarchie sociale, crée néanmoins les conditions d'une possible communion esthétique et intellectuelle par-delà les différences de rang et de fortune. Ce n'est pas le moindre tour de force de Shakespeare et de ses contemporains que d'avoir réussi à porter le divertissement populaire à un tel point d'incandescence poétique, comme le rappelle par exemple Stanley Wells : « popular successes of the time such as *The Spanish Tragedy*, *Dr Faustus*, *Hamlet*, *Othello* and *Volpone*, made heavier

29 *Ibid.*, p.13.

30 Voir l'avant-dernière phrase du roman de Jean Giono, *Un roi sans divertissement* : « c'était la tête de Langlois qui prenait, enfin, les dimensions de l'univers », Paris, Gallimard, 1972, p. 244 (édition originale 1948).

31 Ainsi, parmi les sujets traités par Marlowe, on peut citer les guerres de religion (*Massacre at Paris*), la question politique au sens large (*Tamburlaine*, *Edward II*), ou encore celle du savoir et de son rapport à la magie et à ce que Faustus nomme « *the metaphysics of magicians* » (*Doctor Faustus*, 1.1.50).

32 Il va de soi que j'utilise ici le terme « universel » dans le sens que lui donne Bakhtine lorsqu'il évoque le « caractère universel populaire et de fête du rire qui ridiculise tous les états de la vie ». Voir Mikhaïl Bakhtine, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduction par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970, p. 117.

33 Andrew Gurr, *Playgoing in Shakespeare's London*, Cambridge, CUP, 1987 ; *The Shakespearean Stage, 1574-1642*, Cambridge, CUP, 1992.

34 *Ibid.*, p.12.

demands on the intellects, the emotions, the imaginations and the sheer stamina of playgoers than almost any works written in the centuries since then for the popular theatre »³⁵.

Ce qui vaut sur le plan social vaut aussi sur le plan linguistique : il n'est pas de présentation de l'œuvre de Shakespeare, si succincte et rapide soit-elle, qui ne loue « son immense vocabulaire » et l'infinie richesse de sa langue, dont témoigne sa « capacité illimitée » à forger des métaphores³⁶. Bien sûr, « universel », ici, ne signifie pas que le théâtre de Shakespeare parle toutes les langues. Mais en ce domaine comme en tant d'autres, c'est encore la luxuriance, la variété et la bigarrure qui caractérisent l'œuvre du dramaturge élisabéthain. À cet égard, la comparaison avec Racine est éclairante : tandis que Shakespeare utilise près de 20 000 mots, le lexique du poète français n'en compte pas plus de 2000³⁷. Cela n'est pas sans conséquence sur la manière qu'ont l'un et l'autre auteurs d'habiter le monde qu'ils donnent à voir dans leurs pièces respectives. Shakespeare prend un plaisir évident à la profusion et à la variété du monde, là où Racine, en tenant d'un classicisme rigoureux et plus volontiers porté vers l'abstraction, évolue dans un monde souvent plus cérébral. Chez Racine, Phèdre – qui n'est pourtant pas un personnage au sang froid, loin s'en faut – regrette de ne pas s'être « assise à l'ombre des forêts » (*Phèdre*, 1.3). Au-delà de la beauté de ce vers, qui connote la nostalgie d'une stabilité affective perdue, la forêt racinienne révèle rarement les essences qui la composent, de sorte que, détournant le proverbe bien connu, on pourrait presque dire que chez Racine, c'est la forêt qui cache les arbres, et non l'inverse. Chez Shakespeare, au contraire, on s'endort au pied d'un sycomore (*Love's Labour's Lost*, 5.2.89), on s'oriente à l'aide d'un olivier (*As You Like It*, 4.3.78), on se donne rendez-vous au pied d'un chêne (*A Midsummer Night's Dream*, 1.2.103)³⁸. À nouveau, c'est ce mouvement ascendant, celui qui part du particulier pour remonter vers l'universel, qui s'exprime ici, comme le souligne Michael Edwards : « toute notre expérience est une pour Shakespeare, et rien n'est étranger à la connaissance tragique, comme rien n'est à exclure, non plus de la connaissance comique »³⁹.

On notera – mais on y reviendra – que Michael Edwards choisit un terme qui ressortit d'ordinaire au lexique de la science (« connaissance ») pour décrire la façon dont le vers shakespearien, qu'il soit tragique ou comique, accueille la variété du monde. Le théâtre élisabéthain ou jacobéen en général, et le théâtre de Shakespeare en particulier, est donc bien à l'image du réel.

35 Stanley Wells, *Shakespeare & Co. Christopher Marlowe, Thomas Dekker, Ben Jonson, Thomas Middleton, John Fletcher and the Other Players in His Story*, Londres, Penguin Books, 2006, p.15.

36 Voir par exemple *The Norton Anthology of English Literature*, Steven Greenblatt ed., New York, Norton, 2006, p.1060 : « Shakespeare was singularly alert to the fantastic vitality of the English language. His immense vocabulary bears witness to an uncanny ability to absorb terms from a wide range of pursuits and to transform them into intimate registers of thought and feeling. He had a seemingly boundless capacity to generate metaphors ».

37 Michael Edwards, *Racine et Shakespeare*, Paris, PUF, 2004, p.57.

38 Sauf indication contraire, toutes les citations de Shakespeare sont tirées de l'édition Oxford : William Shakespeare, *The Complete Works*, Stanley Wells et Gary Taylor éd., Oxford, Clarendon Press, 1986.

39 *Ibid.*, p.39.

Si, selon la définition qu'en donne Flaubert, le roman n'est rien d'autre qu'une transcription aussi fidèle que possible de la réalité, ce qu'il appelle « le réel écrit »⁴⁰, il semble que le théâtre – du moins dans la forme qu'il prend en Angleterre à la fin du XVI^e siècle – soit le réel *joué et mis en scène*. Tous les thèmes, tous les sujets, toutes les situations et tous les types humains (ou presque) s'invitent sur la scène élisabéthaine ou jacobéenne, de sorte que, dans un mouvement réflexif et circulaire, la célèbre tirade de Jaques dans *As You Like It* peut s'inverser ou, du moins, se lire dans les deux sens : certes le monde entier est une scène de théâtre, mais il n'est pas moins vrai que cette scène de théâtre contient le monde entier.

Socialement, linguistiquement, thématiquement, la variété s'inscrit donc au cœur de l'entreprise shakespearienne, comme de celle de la plupart de ses contemporains. Le théâtre élisabéthain et jacobéen embrasse le monde dans son ensemble.

Cette ambition universelle – au sens où rien de ce qui compose le monde dans lequel nous vivons ne lui est étranger – est aussi celle de la science, laquelle, selon la célèbre définition qu'en donne Bacon dans *La Nouvelle Atlantide*, ne vise rien moins que « la connaissance des causes et du ressort secret des choses et l'extension des bornes de l'Empire Humain, en vue de produire toutes les choses possibles » (« the knowledge of Causes, and secret motions of things ; and the enlarging of the bounds of Human Empire, to the effecting of all things possible »⁴¹). Aux yeux de Bacon, il faut *tout* savoir pour *tout* pouvoir. Tout en visant l'universel, la science telle que la pense Bacon embrasse le particulier. Mieux, elle en procède même puisqu'elle dérive de la connaissance fine et précise de tous les faits possibles : la démarche baconienne est une démarche inductive qui remonte des faits particuliers vers la connaissance des formes de la nature – c'est-à-dire des lois universelles qui régissent le monde – avant de redescendre vers les choses elles-mêmes. En ceci, Bacon rejoint nombre de ses contemporains. La science renaissante témoigne en effet d'un vorace appétit pour la variété des choses : comme Bacon, Jérôme Cardan s'intéresse lui aussi à la *varietas rerum*, de sorte que certains critiques de son œuvre – mais on y reviendra – ont estimé que, sous sa plume, l'émerveillement devant le scintillement du monde étouffe tout intérêt pour l'abstraction mathématique⁴². Or, pour les historiens des sciences gagnés au rationalisme, c'est précisément le passage d'une physique *qualitative* soucieuse du particulier, comme celle que pratiquent Bacon ou

40 Gustave Flaubert, Lettre à Louise Colet, 7 juillet 1853, *Corr.*, II, p. 376 : « le bon de la Bovary, c'est que ça aura été une rude gymnastique. J'aurai fait du réel écrit, ce qui est rare ». Cité par Ian Watt, *The Rise of the Novel* [1957], Londres, The Hogarth Press, 1987, p.30.

41 Francis Bacon, *New Atlantis in Three Early Modern Utopias*. Utopia. New Atlantis. The Isle of Pine, Susan Bruce ed., Oxford, Oxford World's Classics, OUP, 1999, p.177.

42 Sur le goût de Cardan pour la *varietas rerum*, on lira par exemple les pages que lui consacre Bachelard dans *La Formation de l'esprit scientifique* [1938], Paris, Vrin, 1967, ainsi que les analyses plus récentes de Jean Céard dans son étude, devenue classique, sur les « prodiges » de la nature au XVI^e siècle, *La Nature et les prodiges. L'insolite au XVI^e siècle*, Genève, Droz, 1977.

Cardan, à une physique *quantitative* visant la loi universelle et l'abstraction mathématique, comme celle de Galilée et Descartes, qui marque l'avènement de la Révolution Scientifique et l'origine d'une séparation pérenne entre discours littéraire et raisonnement scientifique⁴³. Il me semble toutefois que cette position doit être nuancée : la rigidité du clivage entre une science qualitative prétendument archaïque et une physique quantitative résolument tournée vers notre « modernité » scientifique mérite en effet d'être assouplie. En réalité, la physique galiléenne n'est pas plus uniformément quantitative que la philosophie de Cardan n'est exclusivement qualitative : comme le signale Jean-Claude Margolin, « la physique galiléenne n'a pas entièrement rompu avec certains modes de pensée qualificatifs »⁴⁴. Inversement, pour Cardan, l'intérêt pour la diversité du monde sensible n'exclut pas le questionnement sur l'enchaînement des causes, même si ce questionnement ne correspond pas, loin s'en faut, à nos critères modernes de scientificité. Pour autant, chez Cardan, la notion de *varietas* n'est pas incompatible avec l'idée de causalité, puisque, comme le note encore Jean-Claude Margolin, « les analogies verbales sont l'expression de causalités réelles ». Or les analogies se déploient sur fond de variété naturelle. Pour le dire autrement, sous la plume de Cardan, l'exploration de la *varietas rerum* révèle des analogies qui sont autant de causes effectives des phénomènes étudiés. Ainsi, le glouton, animal alors peu connu en Occident et qui, par sa singularité même, participe pleinement de la variété naturelle, offre un magnifique exemple d'une analogie verbale qui se transmue soudain en causalité magique : « le glouton, appelé naturellement *gulo* parce qu'il est avanta-gé en ce qui concerne la *gula*, devient une sorte de qualité substantielle, et ce fluide magique, cette “mana” se transmet de proche en proche : porter une peau de glouton vous fait devenir glouton »⁴⁵. En d'autres termes, pour Cardan, la *varietas rerum* n'est pas seulement source de fascination ou d'émerveillement : elle fournit aussi un principe d'explication et d'organisation du multiple.

De son côté, Bacon ne se montra pas moins sensible au chatolement du monde que ne le furent Shakespeare ou Cardan. Si, pour paraphraser *Twelfth Night*, l'imagination créatrice de Shakespeare est une « véritable opale » (*Twelfth Night*, 2.4.74), capable de refléter toutes les nuances dont se pare la *varietas rerum*, Bacon n'est pas en reste : comme Shakespeare, il s'émerveille devant l'infinie richesse de la nature. Qui plus est, la science qu'il appelle de ses vœux vise non seulement à connaître toutes les choses du monde, mais également à accroître la variété naturelle par la production de choses nouvelles, comme il le laisse entendre dans le passage suivant

43 Voir notamment les remarques acides de Gaston Bachelard sur Bacon dans *La Formation de l'esprit scientifique*. Pour sa part, Koyré lie Révolution Scientifique et géométrisation du monde. Voir notamment *Du Monde clos à l'univers infini*, Paris, PUF, 1962 et *Études d'histoire de la pensée scientifique*, Paris, PUF, 1966.

44 Jean-Claude Margolin, « Analogie et causalité chez Jérôme Cardan », in *Sciences de la Renaissance, VIIIe congrès international de Tours*, Paris, Vrin, 1973, p.81.

45 *Ibid.*, p.79.

de la *Nouvelle Atlantide* :

We have also precious stones of all kinds, many of them of great beauty and to you unknown ; crystals likewise ; and glasses of divers kinds ; and amongst them some of metals vitrified, and other materials besides those of which you make glass. Also a number of fossils, and imperfect minerals, which you have not. Likewise lodestones of prodigious virtue ; and other rare stones, both natural and artificial⁴⁶.

Si j'ai choisi de citer ce passage, c'est précisément parce qu'il fait écho à l'intérêt de Cardan pour les pierres précieuses et pour le scintillement du monde. Mais il suggère aussi que le savant baconien inscrit la variété au cœur de sa démarche scientifique. En outre, il ne doit en aucun cas se satisfaire de ce qui existe déjà. Bien au contraire, il œuvre à prolonger et à enrichir la variété naturelle en créant des objets encore inconnus mais dont la beauté et l'utilité surpasseront bientôt celles de toutes les choses connues.

L'intérêt partagé pour la variété du monde offre donc bien un principe de convergence entre le théâtre et la science. On pourrait ajouter qu'au delà de cet objet commun, à savoir « l'exposition de la nature dans sa totalité »⁴⁷, le théâtre et la science de la Renaissance se rejoignent aussi sur le plan formel, et cela sous deux aspects au moins. D'une part, il n'est pas rare que les ouvrages scientifiques présentent une forme dialogique : on pense notamment aux célèbres traités de cosmologie et d'arithmétique d'un mathématicien comme Robert Recorde, à savoir *The Castle of Knowledge* et *The Ground of Artes*, l'un des textes scientifiques les plus souvent réédités au cours des XVI^e et XVII^e siècles⁴⁸. D'autre part, on ne peut nier que la science de la Renaissance en général, et la science baconienne en particulier, comportent une dimension théâtrale et spectaculaire. À cet égard, il n'est pas anodin que la topique du regard y occupe souvent une place aussi centrale. Dans le poème qui ouvre son traité de topographie, *The Topographical Glass*, Arthur Hopton, qui cite explicitement *The Ground of Artes*, file la métaphore visuelle pour mieux garantir à son lecteur que son livre est exempt de toute fausseté, illusion ou trompe-l'œil. Le globe terrestre, écrit-il, s'offre à la vue du lecteur dans toute sa vérité :

46 Francis Bacon, *New Atlantis*, éd. cit., p.182.

47 L'expression est de Marie-Dominique Couzinet, *art. cit.*, p.106.

48 Ainsi, le premier chapitre de *The Ground of Artes* s'intitule « A dialoge between the mayster and the scoler : teachynge the arte and use of arithmetike with the penne ». Voir Robert Recorde, *The Ground of Artes*, Londres, R. Wolfe, 1543, f°9. Voir aussi du même auteur *The Castle of Knowledge*, Londres, R. Wolfe, 1556 et *The Whetstone of Wit*, Londres, John Kyngston, 1557. En revanche, ni *The Pathway to Knowledge*, qui traite de géométrie, ni *The Urinal of Physick* qui traite de médecine, ne prend la forme d'un dialogue.

Come you whose eyes stand not in envious head
 Whose tongue with Criticke humors is not fed
 And in this Glasse, unto your comfort view,
 Such needfull workes that much may profit you.
 The grounds of Art have brought it forth for thee,
 Which we have suckt from famous Geometrie,
 With Theorm's mixt and demonstrations rare,
 Such as in hiddan Propositions are :
 Here's no vain shew : illusions have no place,
 No spririt confined, no hatefull painted face,
 No eye-deceiving glasse, no Cristal brave,
 Which from the frozen seas we often have.
 But in a fair and most perspicuous light,
 The earthly Globe lies subject to thy sight⁴⁹.

« Here's no vain shew », écrit Hopton, ce qui laisse entendre, si l'on choisit de faire porter l'accent sur l'adjectif, qu'il s'agit bien d'un spectacle, mais d'un spectacle utile. « La géométrie, continue-t-il, est « imitation de la terre entière et de ses régions les plus importantes et les mieux connues » (« geography is an imitation of the whole earth and his (sic) principall and most known parts »). Ce mot d'imitation est aussi celui qu'utilise Bacon dont le lexique évoque explicitement *La Poétique* d'Aristote. Ainsi, sous la plume du philosophe anglais, la science, tout comme l'art, repose sur une forme de *mimesis*. Le savant doit donner à voir les résultats qu'il a obtenus. Ses découvertes, si elles s'appuient sur des *démonstrations*, prennent également la forme de *monstrations*. Dès lors, la science devient spectacle et représentation, au même titre que le théâtre :

We have also perspective-houses, where we make demonstrations of all lights and radiations ; and of all colours ; and out of things uncoloured and transparent we can represent unto you all several colours ; not in rain-bows, as it is in gems and prisms, but of themselves single. [...] We represent and imitate all articulate sounds and letters, and the voices and notes of beasts and birds. [...] We have also houses of deceits of the senses ; where we represent all manner of feats of juggling, false apparitions, impostures, and

49 Arthur Hopton, *Speculum topographicum: or The topographicall glasse Containing the vse of the topographicall glasse. Theodelitus. Plaine table, and circumferentor. With many rules of geometry, astronomy, topography perspectiue, and hydrography. Newly set forth by Arthur Hopton Gentleman*, Printed at London : By N[icholas] O[kes] for Simon Waterson, dwelling at the signe of the Crowne in Paules Church-yard, 1611.

illusions ; and their fallacies⁵⁰.

Ainsi donc, chez Bacon, la science est à la fois connaissance et reproduction du monde : une fois connue, la nature peut être recréée dans ses moindres détails (et même prolongée ou complétée, comme on le verra). Or cette reproduction s'apparente parfois à une véritable représentation théâtrale, comme dans le passage que l'on vient de citer (« we represent and imitate all articulate sounds and letters »). Ce trait n'est d'ailleurs pas propre à Bacon car, comme l'ont bien montré Stephen Pumfrey et Frances Dawbarn dans leur étude sur le patronage scientifique en Angleterre sous les règnes d'Élisabeth I^{ère} et de Jacques I^{er}⁵¹, la science de la Renaissance remplit une double fonction, à la fois utilitaire et ostentatoire. Elle revêt donc souvent un caractère spectaculaire qui la rapproche du théâtre, qu'il s'agisse des expérimentations subaquatiques de Cornelis Drebbel ou des prouesses techniques de John Dee, dont on se souvient qu'il fit traverser la scène à une machine « volante » en forme scarabée géant lors d'une représentation de la *Paix* d'Aristophane, machine qu'il baptisa « [his] flying scarabeus »⁵². Enfin, comme on l'a vu avec l'exemple des pierres précieuses cité plus haut, la science de la Renaissance ne dédaigne pas la beauté. « Connaissance » dramatique d'une part, « beauté » des objets de science ou science spectacle, d'autre part : on ne saurait mieux suggérer la surprenante convergence de deux domaines trop souvent pensés comme exclusifs l'un de l'autre.

Or c'est précisément cette question de la convergence entre discours scientifique et discours dramatique qui servit de point de départ à mes premiers travaux de chercheur, et notamment à ma thèse de doctorat soutenue en décembre 2007. Autour d'un corpus triple, composé d'un texte philosophico-littéraire (*New Atlantis*, de Francis Bacon) et de deux pièces de théâtre (*Doctor Faustus* de Christopher Marlowe et *The Tempest* de William Shakespeare), que je croisai avec plusieurs traités scientifiques rédigés par des auteurs tels que John Dee, Thomas Harriot, William Cuninghame, Robert Recorde ou encore de Leonard ou Thomas Digges, je me suis efforcé de décrire la façon dont la figure littéraire et/ou dramatique du savant paraissait refléter une attitude duelle vis à vis de la science, attitude qui m'a semblé tiraillée entre l'optimisme baconien – et, dans une

50 Bacon, *New Atlantis*, éd. cit., p.181-2.

51 Stephen Pumfrey and Frances Dawbarn, « Science and Patronage in England, 1570-1625 : A Preliminary Study », *History of Science* 42 (2004) : 137-188. Voir aussi l'article déjà cité de Marie Thébaud-Sorger.

52 Sur cette question de la science spectaculaire, voir mon article, « Spectacular Science : A comparison of Shakespeare's *The Tempest*, Marlowe's *Doctor Faustus* and Bacon's *New Atlantis* » in Pascale Drouet (dir.), *The Spectacular In and Around Shakespeare*, Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2009, p.18-40. // Dossier item n°4. Sur Dee, voir Peter French, *John Dee : The World of an Elizabethan Magus*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1972 et William Sherman, *John Dee : The Politics of Reading and Writing in the English Renaissance*, Amherst, The University of Massachusetts Press, 1995. Sur Drebbel, voir Rosalie L. Colie, « Cornelis Drebbel and Salomon de Caus : Two Jacobean Models for Salomon's House », *Huntington Library Quarterly* 18 (1954-1955) : 245-260.

moindre mesure, marlovien – et le scepticisme shakespearien. Ayant, par goût comme par formation, choisi de m'inscrire dans le champ de l'analyse littéraire et philosophique plutôt que dans celui de l'enquête historique, je n'ai pas cherché à mener un travail d'historien proprement dit – travail qui aurait de toutes façons dépassé mes compétences – ni à dresser un tableau détaillé de la condition savante dans l'Angleterre de la première modernité. Au demeurant, plusieurs études ont récemment été publiées sur le sujet, tant en Angleterre qu'en France : citons par exemple, pour la période élisabéthaine, le remarquable ouvrage de Deborah Harkness, *The Jewel House : Elizabethan London and the Scientific Revolution*⁵³, qui dépeint finement les réseaux de sociabilité des savants londoniens, et, pour l'Angleterre des Stuarts, le livre d'Aurélien Ruellet, *La Maison de Salomon : histoire du patronage scientifique et technique en France et en Angleterre au XVII^e siècle*⁵⁴. J'ai par ailleurs tenté de nuancer la vision « discontinuiste » des historiens rationalistes qui font de la Révolution Scientifique non pas un processus lent et progressif s'étalant sur une période longue de deux siècles mais un « événement » circonscrit, au sens où le définit Alain Badiou, c'est-à-dire une sorte de coup de théâtre épistémologique qui, survenant, vient déchirer la trame habituelle des choses à la manière d'un éclair dans un ciel dégagé⁵⁵. Il me semblait au contraire que si l'expression « Révolution Scientifique » devait être conservée, en raison de son succès historiographique ultérieur et en dépit des idées d'achèvement et de rupture qu'elle suggère, il fallait sans cesse insister sur la survivance, au sein même de l'ère nouvelle que cette « révolution » était censée inaugurer, de cette pensée que Koyré et Bachelard appelaient « pré-scientifique ». L'exemple de l'intérêt porté par Newton aux questions alchimiques démontre, s'il en était besoin, que les plus grands esprits rationalistes continuèrent longtemps à être hantés par les fantômes d'une époque jugée pourtant révolue⁵⁶. C'est aussi pourquoi, comme le souligne J.B. Shank, « les chercheurs d'aujourd'hui ne conçoivent [plus] l'émergence de la science moderne à la Renaissance comme un événement singulier surgi des cogitations désincarnées de quelques hommes clairvoyants »⁵⁷.

Ainsi, qu'il s'agisse de la question de la *varietas rerum*, qui faisait converger le théâtre et la

53 Deborah Harkness, *The Jewel House, Elizabethan London and the Scientific Revolution*, New Haven, Yale University Press, 2007.

54 Aurélien Ruellet, *La Maison de Salomon : histoire du patronage scientifique et technique en France et en Angleterre au XVII^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016. Voir ma recension de ce livre pour le numéro 72-2 de la revue *Les Annales* (2018) : 567-9. (Dossier, item n°23, p.245-6)

55 Voir par exemple l'entretien suivant dans lequel Alain Badiou définit l'événement comme « quelque chose qui apparaît, qui survient et en tant qu'il est pur survenu, il ne sera pas répétable. [...] On appelle événement quelque chose de suffisamment puissant pour que son apparition soit la même chose que sa disparition : apparaître et disparaître sont la même chose pour un événement, comme la frappe d'un éclair », https://www.nonfiction.fr/article-886-entretien_avec_alain_badiou_1_quest_ce_quune_verite_.htm. Consulté le 4 février 2018.

56 Sur ce sujet, voir Loup Verlet, *La Malle de Newton*, Paris, Gallimard, 1993.

57 J.B. Shank, « Les figures du savant, de la Renaissance au siècle des Lumières » in *Histoire des sciences et des savoirs, tome 1, De la Renaissance aux Lumières*, sous la direction de Stéphane Van Damme, Paris, Seuil, 2015, p.43.

science autour d'une ambition commune, celle de rendre compte du monde entier dans toute sa diversité ; ou qu'il s'agisse du choix d'un modèle plus « continuiste » que celui qui avait longtemps prévalu en histoire des sciences, notamment de ce côté-ci de la Manche, où le rationalisme de Descartes eut souvent pour conséquence de faire pâlir l'étoile de Bacon en présentant le philosophe anglais comme le héraut naïf d'un empirisme superstitieux et désordonné, il me semblait que mon travail pouvait être placé sous le signe de l'unité dans la diversité, et de la diversité dans l'unité – qu'il s'agisse de l'unité de la nature ou de celle du savoir. La séparation classique entre le champ littéraire, poétique et théâtral, d'une part, et le champ dit « scientifique » – mais cet adjectif est bien sûr anachronique – de l'autre, devait donc être réévaluée, voire profondément remise en cause. S'agissant de l'archaïsme supposé de Bacon, Philippe Boulier rappelle par exemple que « la physique baconienne ne comporte pas d'éléments irréductibles à une conception mathématique » de la nature. Elle en remplit même certaines conditions fondamentales, parmi lesquelles « l'homogénéisation de la matière, la distinction entre qualités essentielles et qualités relatives aux perceptions humaines, et la reconnaissance du caractère essentiel des formes mathématiques »⁵⁸. Il reste vrai, néanmoins que Bacon est moins porté à l'abstraction mathématique que Descartes ou Galilée et que sa physique est fondamentalement qualitative dans la mesure où les qualités sensibles possèdent, chez lui, une réalité positive. Par conséquent, il est aussi plus proche que le philosophe français ou le savant toscan d'une appréhension qu'on pourrait appeler, en première approximation, sensible ou « esthétique » du monde, pour ne pas dire « littéraire ». Sa prose, d'ailleurs, est celle d'un authentique styliste, et elle n'est pas dénuée de qualités poétiques, comme l'a montré en son temps Brian Vickers dans un ouvrage qui a fait date⁵⁹. En un sens, beaucoup des travaux que j'ai menés par la suite, tant sur Bacon que sur Shakespeare, furent écrits dans cet esprit. Mais à ce stade de la réflexion, il importe sans doute de commencer par dresser un rapide état des lieux de la recherche sur le diptyque « science et littérature » dans l'Angleterre de la première modernité.

1.2. État des lieux de la recherche sur les échanges croisés entre la science et le théâtre de Shakespeare.

L'intérêt pour les liens que le théâtre de Shakespeare entretient avec la science de son temps est à la fois relativement ancien et assez récent. Ancien, tout d'abord, car une première vague d'études sur le sujet date de la première moitié du XX^e siècle. L'un des livres pionniers en la matière fut rédigé par Cumberland Clark, qui fit paraître en 1929 un volume dont le titre complet avait la

58 Philippe Boulier, « Conception mathématique de la nature et qualités sensibles chez Bacon et Descartes », in Élodie Cassan (éd.), *Bacon et Descartes, Genèse de la modernité philosophique*, Lyon, ENS éditions, 2014, p.84.

59 Brian Vickers, *Francis Bacon and Renaissance Prose*, Cambridge, Cambridge University Press, 1968.

longueur d'une phrase de Defoe et témoignait d'un goût pour le détail digne de la page de titre d'un roman du même auteur : *Shakespeare and Science : A Study of Shakespeare's interest in, and literary and dramatic use of, natural phenomena : with an account of the astronomy, astrology, and alchemy of his day, and his attitude toward these science*⁶⁰. D'autres chercheurs lui emboîtèrent le pas quelques années plus tard, notamment D.S. Hancock en 1936. Hancock ne s'intéressa ni à l'astronomie ni à l'alchimie mais aux phénomènes météorologiques et à la façon dont Shakespeare, en poète attentif, se servit de ses « observations » climatiques pour nourrir l'écriture de ses pièces⁶¹. Les travaux de Clark et Hancock s'inscrivaient en réalité dans un courant critique dont les prémices remontaient à la fin du XIX^e siècle, lorsque des spécialistes de telle ou telle discipline scientifique entreprirent de (re)lire l'œuvre de Shakespeare à la lumière de leur compétence particulière⁶². C'est ainsi que fleurirent, à partir de la fin du XIX^e siècle, des études sur les liens entre le théâtre de Shakespeare et des domaines aussi variés que l'entomologie, la médecine, l'horticulture ou l'ornithologie⁶³. Le gynécologue américain J. Portman Chesney fit par exemple paraître un volume qui prétendait à l'exhaustivité et dont le titre, non sans une certaine naïveté, laissait entendre qu'un relevé complet du lexique médical shakespearien suffirait à épuiser, une fois pour toutes, le sujet des liens que le théâtre de Shakespeare entretenait avec l'art de traiter les affections du corps humain : *Shakespeare as a Physician : Comprising every word which in any way relates to medicine, surgery or obstetrics, found in the complete works of that writer; with criticism and comparison of the same with the medical thought of today*⁶⁴. Comme le souligne Carla Mazzio, les

60 Cumberland Clark, *Shakespeare and Science : A study of Shakespeare's interest in, and literary and dramatic use of, natural phenomena : with an account of the astronomy, astrology, and alchemy of his day, and his attitude toward these sciences*, Birmingham, Cornish Brothers Ltd, 1929. Quant aux titres détaillés qu'affectionne Defoe, on se souviendra par exemple que la page de titre de *Moll Flanders* promet le récit des « aventures et mésaventures de la célèbre Moll Flanders, qui naquit à Newgate et qui, au cours d'une vie mouvementée qui dura soixante ans, sans compter son enfance, se prostitua pendant douze ans, eut cinq maris (dont son propre frère), vécut de menus larcins pendant douze années et passa huit ans dans un bague de Virginie avant de faire fortune et de mourir en pénitente », Londres, T. Edling, 1722.

61 Voir Dugald S. Hancock, *Meteorology in Shakespeare : Being an attempt to prove the poet's success as an observer of meteorological phenomena by copious quotations from his works*, Bognor Regis, 1936.

62 Pour une présentation plus complète de cette question historiographique, voir Carla Mazzio, « Shakespeare and Science, c.1600 », *South Central Review* 26.1&2 (Winter & Spring 2009) : 1-23. Voir aussi l'introduction du livre que j'ai co-édité avec Sophie Chiari, *Spectacular Science, Technology and Superstition in the Age of Shakespeare*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2017. // Dossier, item n°17, p.191-207.

63 Voir par exemple : Robert Patterson, *Letters on the Natural History of Insects mentioned in Shakespeare's plays. With incidental notices of the Entomology of Ireland*, Londres, 1838 ; John Charles Bucknill, *The Mad Folk of Shakespeare*, Londres, Macmillan, 1867 et, du même auteur, *The Medical Knowledge of Shakespeare*, Londres, Longman and Co., 1860 ; Henry Nicholson Ellacombe, *The plant-lore and garden-craft of Shakespeare*, Exeter, Edward Arnold, 1896 ; John Moyes, *Medicine and kindred arts in the plays of Shakespeare*, Glasgow, J. MacLehose & Sons, 1896 ; George Frederick Kunz, *Shakespeare and Precious Stones : Treating of the Known References of Precious Stones in Shakespeare's Works, with Comments as to as to the Origin of his Material, the Knowledge of the Poet Concerning Precious Stones, and References as to Where the Precious Stones of his Time came from*, Philadelphie, Londres, J. B. Lippincott Co., 1916. Il semble que le domaine qui ait suscité le plus d'études, cependant, soit bien celui de la médecine. Pour un état des lieux plus complet sur la question, voir Carla Mazzio, *art. cit.*, et Todd Howard James Pettigrew, *Shakespeare and the Practice of Physic*, Newark, University of Delaware Press, 2007.

64 J. Portman Chesney, *Shakespeare as a Physician : Comprising every word which in any way relates to medicine*,

analyses de Chesney ne parurent pas moins fragiles aux yeux de certains de ses contemporains qu'elles ne semblent méthodologiquement discutables aujourd'hui : dans sa recension de l'ouvrage, Egbert H. Grandin jugea la démarche de Chesney « étrange et plutôt rudimentaire » (« peculiar and a trifle crude »)⁶⁵. A partir du milieu du vingtième siècle néanmoins, cette vogue pour l'influence qu'eut tel ou tel domaine scientifique sur le théâtre shakespearien s'interrompt et il fallut attendre plusieurs décennies avant qu'elle ne ressurgisse sous une autre forme, à la fois plus rigoureuse sur le plan méthodologique et plus complexe sur le plan théorique. Car on notera que, dans toutes les études citées jusqu'à présent, les liens sont unidirectionnels : il convient toujours de montrer comment tel ou tel domaine de la science – qu'il s'agisse de météorologie, de médecine ou de minéralogie – vient colorer, enrichir ou revivifier l'art du poète en lui fournissant un réseau nouveau de citations et d'emprunts. On verra qu'il est possible de proposer un autre modèle pour rendre compte des liens, parfois étroits, qui unissent le théâtre de Shakespeare aux différentes disciplines scientifiques de son temps.

La seconde vague d'études sur Shakespeare et la science, à partir de la fin des années 2000, fut sans nul doute préparée en amont par une importante série de travaux en histoire des sciences, travaux dont j'ai pu m'inspirer dans ma thèse pour recomposer le paysage intellectuel, social et culturel dans lequel évoluèrent les savants anglais de la Renaissance, notamment John Dee, Thomas Harriot ou Thomas Linacre⁶⁶. Il faut notamment citer ici les monographies de Steven Shapin sur la Révolution scientifique et sur la vérité comme construction sociale⁶⁷, ainsi que son importante étude sur Thomas Hobbes, Robert Boyle et la science expérimentale au XVII^e siècle (en collaboration avec Simon Shaffer)⁶⁸ ; les recherches menées par Anthony Grafton (en collaboration avec Nancy Siraisi et April Shelford) sur la façon dont l'exploration du continent américain affecta et modifia en profondeur la culture humaniste, tant sur le plan littéraire que scientifique⁶⁹ ; l'ouvrage que Peter Dear consacra au passage de la notion d'« expérience », au sens que la tradition aristotélicienne ou scolastique donne à ce mot, à celle d'« expérimentation », au sens moderne et scientifique du terme⁷⁰ ; ou encore le livre de Paula Findlen sur les musées et les collections scientifiques dans

surgery or obstetrics, found in the complete works of that writer; with criticism and comparison of the same with the medical thought of today, Chicago, J. H. Chambers & Co., 1884.

65 Egbert H. Grandin, « Review of Chesney's *Shakespeare as Physician* » in *The American Journal of Obstetrics and Diseases of Women and Children*, 17 (1884) : 767-8. Cité par Carla Mazzi, *op. cit.*, p. 20.

66 Cette partie de ma thèse a ensuite été publiée dans le livre sur Francis Bacon qui l'a prolongée, *Francis Bacon : l'humaniste, le magicien, l'ingénieur*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.

67 Steven Shapin, *The Scientific Revolution*, Chicago, University of Chicago Press, 1996 et *A Social History of Truth : Science and Civility in Seventeenth-Century England*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.

68 Steven Shapin et Simon Shaffer, *Leviathan and the Air-Pump : Hobbes, Boyle and the Experimental Life*, Princeton, Princeton University Press, 1989.

69 Anthony Grafton, avec April Shelford et Nancy Siraisi, *New Worlds, Ancient Texts : the Power of Tradition and the Shock of Discovery*, Cambridge, Belknap Press of Harvard University, 1992.

70 Peter Dear, *Discipline and Experience : The Mathematical Way in the Scientific Revolution*, Chicago, University of Chicago Press, 1995.

l'Italie de la première modernité⁷¹. D'une certaine façon, il n'est pas impossible de lire le troisième volume de la « *Cambridge History of Science* », consacré à la période de la première modernité et publié en 2007 par Cambridge University Press, sous la direction de Lorraine Daston et Katherine Park, comme l'aboutissement de cette reviviscence universitaire⁷².

Dès lors, il devenait possible, pour les spécialistes de littérature, d'interroger à nouveaux frais, et avec une acuité accrue, la manière dont l'œuvre dramatique de Shakespeare dialogue et interagit avec la science de son temps. « Dialogue et interagit », car il s'agissait désormais de substituer un modèle dynamique, voire dialectique, au modèle unidirectionnel qui avait jusqu'alors prévalu, notamment dans les travaux publiés entre la fin du XIX^e siècle et la première moitié du XX^e siècle. Dans cette première vague d'études, en effet, la science jouait encore le rôle d'un substrat, à la manière d'un terreau nourricier dont la substance était censée circuler ensuite à l'intérieur des textes : par conséquent, le rôle du critique consistait principalement à retracer les mille et uns canaux de cette irrigation interne. Pour reprendre la terminologie proposée par Howard Marchitello, l'ensemble de ces travaux s'inscrivaient dans le cadre conceptuel d'un modèle unidirectionnel, qu'il nomme « *influence model* », et non dans celui d'un modèle dynamique ou « *discursive model* »⁷³. En d'autres termes, il s'agissait de lire les traités scientifiques non comme des textes à part entière mais comme des « sources ». Ainsi, les textes scientifiques constituaient au mieux une toile de fond sur laquelle l'œuvre littéraire venait à se déployer, comme ce fut également le cas pour les chercheurs qui se penchèrent à la même époque sur un objet d'étude plus récent, à savoir la littérature victorienne, ainsi que l'explique George Levine : « scientific texts were not 'texts', as that word has come to be used in recent critical discourse but sources. The model was background and foreground, and for students of literature the important works of science were 'background' »⁷⁴.

Face à une telle relégation du discours scientifique, ravalé au rang de simple substrat, et à la vision qui en découle d'une littérature purement réflexive, des chercheurs comme Howard Marchitello ou Elizabeth Spiller proposèrent une conception plus égalitaire des rapports entre ces deux champs du savoir, pensés comme deux manifestations différentes, mais néanmoins complémentaires, d'une même démarche épistémique⁷⁵. Marchitello et Spiller firent valoir que, dans

71 Paula Findlen, *Possessing Nature : Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*, Berkeley, University of California Press, 1996.

72 *The Cambridge History of Science*, Vol. 3, *Early Modern Science*, Katherine Park et Lorraine Daston eds, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

73 Howard Marchitello, « Science Studies and English Renaissance Literature », *Literature Compass* 3.3. (2006) : 341-65 et, du même auteur, *The Machine in the Text, Science and Literature in the Age of Shakespeare and Galileo*, Oxford, Oxford University Press, 2011.

74 George Levine, *Realism, Ethics and Secularism : Essays on Victorian Literature and Science*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, p.168.

75 Voir Elizabeth Spiller, "Shakespeare and the Making of Early Modern Science: Resituating Prospero's Art," *South*

les deux cas, mais avec des moyens spécifiques, savants et artistes œuvraient à la construction d'une forme de connaissance, de sorte que la science et la littérature de la Renaissance devaient être inscrites au sein d'un même terrain intellectuel, l'une et l'autre constituant cette province unifiée du savoir que décrit Bacon dans plusieurs de ses textes⁷⁶. La vieille idée d'une antériorité du discours scientifique par rapport au texte littéraire devait donc s'effacer au profit d'une démarche plus égalitaire et plus horizontale, démarche qui accorderait la même importance épistémologique aux deux types de discours. Aux yeux d'Howard Marchitello, cette nouvelle attitude critique paraissait d'autant plus justifiée que la littérature et la science de la première modernité partageaient un but commun, à savoir « la conversion de l'expérience personnelle en une forme de vérité qui soit universellement valide »⁷⁷. Selon Marchitello, ce second modèle théorique, qu'il nomme « discursif », commença à émerger dans les années 1980. Mais c'est surtout à partir des années 2000 qu'une seconde vague d'études sur Shakespeare et la science vit le jour. C'est ainsi que des chercheurs entreprirent de réexaminer les liens dialectiques qui unissent la médecine au théâtre élisabéthain, ou d'explorer la relation dynamique que celui-ci entretient avec diverses disciplines « scientifiques » ou techniques, qu'il s'agisse de géométrie, d'anatomie, de sciences occultes, ou même – évident reflet de l'époque et de l'essor de l'écocritique – d'écologie et de sciences de l'environnement⁷⁸. Bien souvent, d'ailleurs, le théâtre shakespearien se voyait interrogé, non sans un certain anachronisme, à la lumière des développements récents de la science la plus contemporaine, comme dans le cas de l'ouvrage expérimental d'Henry Turner, *Shakespeare's Double Helix*, qui se proposait d'étudier *A Midsummer Night's Dream* à la faveur des dernières découvertes de la génétique, tout en soulignant combien le théâtre shakespearien était susceptible d'éclairer nos propres débats éthiques, dans un double mouvement d'aller et retour – reflet hélicoïdal de la double hélice du titre, sans doute – entre science et littérature d'une part, et entre la Renaissance et le XXI^e

Central Review, 26/1&2, Winter and Spring 2009: 24-41 et *Science, Reading, and Renaissance Literature: The Art of Making Knowledge, 1589-1670*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

76 Voir notamment *The Advancement of Learning* (1605).

77 Howard Marchitello, *The Machine in the Text*, p.15 : « [converting] personal experience into something like a universally valid truth ». Pour une discussion plus complète de cette question, voir l'introduction du volume que j'ai co-édité avec Sophie Chiari, *Spectacular Science, Technology and Superstition in the Age of Shakespeare*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2017, p.5-8. // Dossier, item n°17, p.191-207.

78 Adam Max Cohen, *Shakespeare and Technology*, New York, Palgrave Macmillan, 2006 ; Henry S. Turner, *The English Renaissance Stage. Geometry, Poetics, and the Practical Spatial Arts 1580-1630*, Oxford, Oxford University Press, 2006; David Hillman and Carla Mazzio éd., *The Body in Parts: Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*, New York, Routledge, 1997 ; David, Hillman, *Shakespeare's Entrails: Belief, Skepticism and the Interior of the Human Body*, New York, Palgrave Macmillan, 2007; Gabriel Egan, *Green Shakespeare : From Eco-politics to Eco-criticism*, New York, Routledge, 2006 ; Todd Howard James Pettigrew, *Shakespeare and the Practice of Physic : Medical Narratives on the Early Modern English Stage*, Delaware, University of Delaware Press, 2007. Voir aussi : Arthur F. Kinney, *Shakespeare's Webs : Networks of Meaning in Renaissance Drama*, Londres, Routledge, 2004 ; Jonathan Sawday, *Engines of the Imagination : Renaissance Culture and the Rise of the Machine*, Londres, Routledge, 2008 ; Juliet Cummins et David Burchell, éd., *Science, Literature and Rhetoric in Early Modern England*, Aldershot, Ashgate, 2007.

siècle d'autre part⁷⁹. Il n'est peut-être pas fortuit que ce surgissement critique ait également coïncidé, à partir des années 1990, avec un engouement théâtral nouveau pour la question scientifique, comme l'a bien montré Kirsten Shepherd-Barr dans son livre sur les « *science plays* » depuis Christopher Marlowe jusqu'à Tom Stoppard⁸⁰. Malgré tout, au moment où elle rédigeait son article sur « *Shakespeare and Science* » en 2009, Carla Mazzio jugeait encore que ce champ d'investigation restait largement inexploré, et que la voie commençait juste d'être tracée : « given these developments, however, it is curious that Shakespearean drama has not yet been fully explored or reimagined in light of these recent decades of scholarship or fully positioned within a broader network of scientific inquiry than twentieth-century scholarship allowed »⁸¹. En un sens, et bien que certains d'entre eux le précèdent et l'anticipent parfois, c'est à cette interpellation et à cette surprise que tentent de répondre la plupart des travaux que j'ai menés depuis une dizaine d'années.

1.3. Définitions et questions de terminologie

Un premier problème se présentait d'emblée, dans la mesure où il fallait clarifier les termes du sujet et proposer une définition opératoire des notions qui seraient appelées à former le cœur de mon travail de recherche, à savoir celles de « science » et de « savant ». Aux deux bouts d'un continuum tant chronologique que conceptuel, il me semblait assez évident que je devais exclure les termes trop vagues de « gens de savoir » ou d'« intellectuel », tout comme celui, trop précis, de « scientifique ».

Ce dernier terme constituait à l'évidence un véritable anachronisme, la profession de « scientifique » n'apparaissant comme telle qu'au XX^e siècle. Ainsi, il faut attendre 1882 et le *Supplément* du Littré pour que le substantif « scientifique » fasse son entrée dans le dictionnaire, aux côtés de l'adjectif qui y figurait déjà : encore le Littré émettait-il quelques doutes sur la valeur de l'adjectif « scientifique », considérant qu'il eût été préférable de lui substituer les adjectifs « *scientifique* » ou « *scientifique* » pour désigner ce qui a trait à la science (ou aux sciences). Qui plus est, la citation donnée en illustration peut prêter à sourire, car, au lieu de renvoyer, par exemple, à Pascal – lequel ferait en effet figure, à nos yeux, de véritable « scientifique » avant la lettre – le

79 Henry Turner, *Shakespeare's Double Helix*, New York, Continuum, 2007. La quatrième de couverture proclame ainsi : « *Through close analysis of the play and reflection on modern genetic engineering, Turner examines developments in early modern culture as it sought to come to terms with the new forces of magic, astrology, alchemy and mechanics - fields of knowledge that preoccupied the most adventurous intellects of Shakespeare's period and that promised limitless power over nature. Shakespeare's writing sheds light on current developments in science, ethics, law, and religion in contemporary culture* ».

80 Kirsten Shepherd-Barr, *Science on Stage : From Doctor Faustus to Copenhagen*, Princeton, Princeton University Press, 2006.

81 Carla Mazzio, « Shakespeare and Science », *art. cit.*, p.4.

dictionnaire cite le portrait de la Mère Angélique tel que le brosse Racine dans son *Supplément à l'histoire de Port-Royal*. Le poète y explique en effet, non sans une pointe d'ironie peut-être, qu'étant de tempérament « scientifique », l'abbesse janséniste « n'aimait pas à être contredite »⁸². On voit que le terme ne dénote pas pour le poète ce qu'il en est venu à signifier ensuite car, quelque grands sans doute que fussent ses mérites, l'abbesse de Port-Royal ne paraît pas répondre à l'idée que nous nous faisons aujourd'hui d'une « scientifique ». Au contraire, le terme semble plutôt connoter, sous la plume de Racine, moins une qualité qu'un défaut – une forme de rigueur qui confine à la rigidité.

L'embaras conceptuel et lexicographique n'est pas moins grand de l'autre côté de la Manche, puisque le mot « *scientist* » y apparaît pour la première fois au XIX^e siècle sous la plume de Whewell, dans sa *Philosophy of the Inductive Sciences* : « we need very much a name to describe a cultivator of science in general. I should incline to call him a Scientist. Thus we might say, that as an Artist is a Musician, Painter, or Poet, a Scientist is a Mathematician, Physicist, or Naturalist »⁸³. Pourtant, le mot mit quelque temps à s'imposer : le néologisme du logicien anglais ne paraît pas avoir été porté à la connaissance d'Alexandre de Candolle, lequel estime, en 1873, que la langue anglaise est plus pauvre que le français ou l'allemand « puisque l'expression *learned* ayant été jugée incommode comme substantif, les auteurs se sont servis quelquefois du mot français *savant* introduit tel quel en anglais : *a great savant* »⁸⁴. Tout cela plaide à l'évidence pour l'éviction du terme « scientifique ».

À l'autre bout du continuum chronologique, mais aussi conceptuel, le terme « intellectuel » ne me semblait pas plus approprié à la nature de mon objet d'étude. D'une part, le terme s'impose tardivement en français, puisqu'il émerge à la faveur de l'affaire Dreyfus et qu'il semble que Brunetière fut l'un des premiers auteurs à l'utiliser en tant que substantif. D'autre part, lorsqu'il n'évoquait pas le (misérable) paysage médiatique contemporain, ou la figure de l'intellectuel engagé de la seconde moitié du vingtième siècle, il entrait en résonance avec l'ouvrage célèbre de Jacques Le Goff sur *Les Intellectuels au Moyen-Âge*, dont les préoccupations étaient plutôt philosophiques, littéraires ou théologiques que véritablement scientifiques, l'auteur décrivant les figures qui peuplent son livre comme autant « de vendeurs de mots » et se montrant hésitant à « tracer des frontières au monde intellectuel du Moyen Âge entre les universitaires à proprement parler et les littérateurs des XIII^e-XV^e siècles »⁸⁵. Les trois figures tutélaires qu'il invoque à la suite de Dante sont celles de saint Thomas, saint Bonaventure et Siger de Brabant, trois exemples éminents

82 Jean Racine, *Supplément à l'histoire de Port-Royal* in *Oeuvres complètes de Jean Racine*, vol. 4, L. Aimé-Martin éd, Paris, Lefèvre et Furne, 1844, p.390.

83 Voir *The Oxford English Dictionary*, « scientist », †1.

84 Cité par Jean-Jacques Salomon, *Les Scientifiques. Entre pouvoir et savoir*, Paris, Albin Michel, 2006, p.28-29.

85 Jacques Le Goff, *Les Intellectuels au Moyen Âge*, Paris, Le Seuil, 1985, « Préface », p.v.

d'intellectuels du XIII^e siècle que l'écrivain florentin réunit (et réconcilie) dans son *Paradis*. Pour la même raison, j'écartai également l'expression « gens de savoir », que Jacques Verger avait choisie pour titre d'un livre consacré à l'ensemble de ceux qui maîtrisaient à la fois « un certain niveau de connaissances » et des « compétences pratiques fondées précisément sur les savoirs préalablement acquis ». Jacques Verger précise d'ailleurs que « l'expression « gens de savoir » s'était imposée à lui, malgré sa relative imprécision, comme la formule la plus neutre, celle qui préjugait le moins des résultats de l'enquête historique »⁸⁶. Sans rien renier de ce qui a été dit plus haut sur l'estompage des frontières entre le champ scientifique et le champ littéraire à la Renaissance, sujet sur lequel j'aurai l'occasion de revenir bientôt, il me semblait donc que ni les termes de « gens de savoir », ni celui d'« intellectuel » ne me permettaient de désigner avec assez de précision et de clarté ce qui faisait la spécificité d'auteurs tels que John Dee ou Thomas Harriot, dont les intérêts n'étaient pas spécifiquement « littéraires ». Dans ces conditions, le terme le moins imparfait restait celui d'« homme de science » ou de « savant », puisqu'il permettait à la fois d'éviter tout anachronisme et d'offrir un cadre conceptuel suffisamment accueillant pour réunir des cosmographes, des mathématiciens, des humanistes, des médecins et même, audace suprême, un ou deux adeptes des sciences occultes.

Cependant, comme le souligne Carla Mazzio, la terminologie n'est qu'une des dimensions du problème, et il arrive que les mots recouvrent ou dissimulent une réalité qu'ils parviennent mal à appréhender : « nomenclature of course tells only part of a story, for one might distinguish, then as now, between the "science of rhetoric" and the "science of mathematics" »⁸⁷. Dans le cas présent, « l'homme de science » ne semble pas avoir constitué une catégorie bien définie du paysage intellectuel ou social de la Renaissance. Néanmoins, j'ai choisi de suivre l'exemple méthodologique de Steven Shapin qui, dans le volume de la *Cambridge History of Science* consacré à la science de la première modernité, affirmait que l'expression « *man of science* » n'était porteuse d'aucun vice historique ou théorique rédhibitoire, et qu'il était donc possible de l'utiliser, à défaut de s'accorder sur un meilleur terme : « So the man of science was not a “natural” feature of the early modern cultural and social landscape: one uses the term faute de mieux, aware of its impropriety in principle, yet confident that no mortal historical sins inhere in the term itself »⁸⁸. Par ailleurs, cette réflexion terminologique me permettait de placer mes pas dans ceux des historiens qui, depuis quelques années, utilisent la notion de *persona*, concept qui se situe entre la biographie individuelle et l'institution sociale, et dont J.B. Shank propose la définition suivante :

86 Voir Jacques Verger, *Les gens de savoir en Europe à la fin du Moyen Age*, Paris, PUF, 1997, p.3.

87 Carla Mazzio, « *Shakespeare and Science* », *art. cit.*, p.2.

88 Steven Shapin, « The Man of Science » in *The Cambridge History of Science*, vol. 3, *Early Modern Science*, L. Daston and K. Park, ed., Cambridge: Cambridge University Press, 2006, p.180.

La *persona* est une identité culturelle, ce qui signifie aussi une formation historique contingente qui à la fois façonne l'individu aux plans du corps et de l'esprit et fonde un collectif avec une physionomie partagée et reconnaissable. Les *personae* sont des créatures issues de la situation historique qui émergent et disparaissent au sein de contextes spécifiques. [...] L'histoire intellectuelle vue à travers le concept analytique de la *persona* se concentre sur les personnalités construites autour d'un objectif dont les capacités cognitives et la posture morale se manifestent simultanément dans leur quête du savoir⁸⁹.

De sorte que la *persona* du savant renaissant doit être pensée non pas de façon statique comme une condition sociale, ni, *a fortiori*, comme un « statut » clairement défini – ce que Shapin appelait « une donnée naturelle du paysage social et culturel de la première modernité » (« a natural feature of the early modern cultural and social landscape ») – mais plutôt comme un processus émergent, une identité en devenir et soumise aux fluctuations et aux aléas de l'histoire : « entre 1400 et 1750, l'Europe fut le théâtre d'une reconfiguration du paysage social et institutionnel constitutif du savoir légitime et une multitude de nouvelles *personae* associées à ces nouvelles manières de savoir résultèrent de ces changements »⁹⁰. Ainsi, dans l'Europe de la première modernité, le savant est l'incarnation mouvante et protéiforme d'un savoir acquis au sein des structures universitaires, mais aussi et surtout en dehors de celles-ci, dans des lieux de sociabilité tels que les académies, les ateliers, les cours princières et royales, c'est-à-dire à travers ce réseau informel de contacts amicaux et d'échanges intellectuels que l'on nomme la « république des lettres ».

Cependant, si les termes « savant » ou « homme de science » semblaient devoir être préférés à d'autres, le mot « science » posait également problème. Avec ce second concept, on se heurtait en effet à une difficulté d'un autre type. Car il ne fait pas de doute que la notion est couramment utilisée par les contemporains de Shakespeare, à commencer par Philip Sidney lui-même qui, dans son *Apologie for Poetry*, fait de l'art qu'il célèbre la plus auguste des sciences :

Now therein of all sciences is our poet the monarch. For he doth not only show the way, but giveth so sweet a prospect into the way as will entice any man to enter into it. Nay, he doth, as if your journey should lie through a fair vineyard, at the very first give you a cluster of grapes, that full of that taste you may long to pass further. He beginneth not with obscure definitions ... but he cometh to you with words set in delightful proportion, either

89 J.B. Shank, « Les figures du savant », *art. cit.*, p. 43-44.

90 *Ibid.*, p.44.

accompanied with, or prepared for, the well-enchanting skill of music; and with a tale, forsooth, he cometh unto you, with a tale which holdeth children from play, and old men from the chimney-corner, and, pretending no more, doth intend the winning of the mind from wickedness to virtue⁹¹ [...].

Effaçant toute distinction entre *poiesis* et *noesis*, Sidney élève la première au rang de la seconde : le poète devient alors le « monarque » qui règne sur l'ensemble du savoir car lui-seul sait joindre le beau et le vrai, l'utile et l'agréable, le particulier et l'universel, à la différence de l'historien ou du philosophe dont les enseignements, affirme Sidney, sont sans plaisir. Ce que ce passage bien connu suggère c'est qu'à la Renaissance, la « science » s'entend d'abord comme synonyme de « savoir » ou de « connaissance » sûrs. Pour reprendre la définition qu'en propose J.B. Shank dans son article sur les figures du savant, « la *scientia* dans ce monde était vue comme un savoir certain quel que soit le domaine, et non pas un type de savoir spécifique et isolé »⁹². On objectera sans doute, comme le fait Carla Mazzio, que ce n'est pas parce que le mot « science » est employé de façon générique que les contemporains de Shakespeare et de Sidney ne distinguaient pas entre « la science rhétorique » et la « science mathématique », par exemple. Cela est vrai, bien entendu, mais la souplesse avec laquelle, aux XVI^e et XVII^e siècles, ce terme s'applique à toutes sortes de domaines de la connaissance révèle peut-être d'abord que le continent du savoir, à la Renaissance, présente un caractère bien plus unifié qu'aujourd'hui. De ce caractère unifié du savoir, toute l'œuvre de Bacon porte la trace. Depuis le *Gesta Grayorum*, texte écrit en 1594 à l'âge de trente-trois ans dans le cadre des festivités organisées par Gray's Inn, jusqu'au *De Augmentis scientiarum*, ouvrage qui fut publié en 1620 et qui constitue une version latine augmentée de *The Advancement of Learning*, rédigé quinze ans plus tôt, soit en 1605, Bacon n'eut de cesse que de présenter la connaissance sous la forme d'un continent dont les frontières internes sont poreuses et franchissables à tout moment⁹³. Un passage de *The Advancement of Learning* mérite d'être cité un peu longuement car il illustre à merveille la continuité du savoir aux yeux du philosophe anglais. Amendant sa métaphore, Bacon y décrit la connaissance non plus comme un continent, mais comme un arbre immense dont les racines plongent dans la philosophie première et dont le tronc se divise en une pluralité de disciplines. Bien que celles-ci soient toutes différentes les unes des autres, elles n'en possèdent pas moins une origine commune et reposent sur des axiomes qui valent autant

91 Philip Sidney, *An Apologie for Poetry or the Defense of Poetry* [1595], Geoffrey Shepherd éd., troisième édition revue et augmentée par R.W. Maslen (édition originale 1965), Manchester, Manchester University Press, 2002, p.95.

92 J.B. Shank, *art. cit.*, p.45.

93 Sur ce thème, voir la célèbre lettre à Lord Burghley, que Spedding date – sans preuve matérielle – de 1592 : « lastly I confess that I have as vast contemplative ends, as I have moderate civil ends : for I have taken all knowledge to be my province ». La lettre est reproduite in Francis Bacon, *The Major Works*, Brian Vickers ed., Oxford, OUP, 2008, p.20-1.

en mathématiques qu'en politique ou en musique :

But because the distributions and partitions of knowledge are not like several lines that meet in one angle, and so touch but in a point, but are like branches of a tree that meet in a stem, which hath a dimension and quantity of entireness and continuance before it come to discontinue and break itself into arms and boughs; therefore it is good, before we enter into the former distribution, to erect and constitute one universal science, by the name of '*Philosophia Prima*,' Primitive or Summary Philosophy, as the main and common way, before we come where the ways part and divide themselves; [...] For example; is not the rule, '*Si inæqualibus æqualia addas, omnia erunt inæqualia*,' an axiom as well of justice as of the mathematics? and is there not a true coincidence between commutative and distributive justice, and arithmetical and geometrical proportion? Is not that other rule, '*Quæ in eodem tertio conveniunt, et inter se conveniunt*,' a rule taken from the mathematics, but so potent in logic as all syllogisms are built upon it? Is not the observation, '*Omnia mutantur, nil interit*,' a contemplation in philosophy thus, That the *quantum* of nature is eternal? in natural theology thus, That it requireth the same omnipotency to make somewhat nothing, which at the first made nothing somewhat? according to the Scripture, '*Didici quod omnia opera, quæ fecit Deus, perseverent in perpetuum; non possumus eis quicquam addere nec auferre*.' Is not the ground, which Machiavel wisely and largely discourseth concerning governments, that the way to establish and preserve them is to reduce them *ad principia*, a rule in religion and nature, as well as in civil administration? Was not the Persian Magic a reduction or correspondence of the principles and architectures of nature to the rules and policy of governments? Is not the precept of a musician, to fall from a discord or harsh accord upon a concord or sweet accord, alike true in affection? Is not the trope of music, to avoid or slide from the close or cadence, common with the trope of rhetoric of deceiving expectation? Is not the delight of the quavering upon a stop in music the same with the playing of light upon the water?⁹⁴

Cette citation appelle plusieurs remarques. La première est que Bacon circonscrit soigneusement le champ d'investigation de la théologie naturelle. S'il ne lui confère pas de réelle prééminence épistémologique, c'est que la vérité qu'il recherche n'est pas une vérité théologique, que seule peut révéler l'exégèse biblique, mais la vérité de la nature, qui s'obtient par le truchement

⁹⁴ Francis, Bacon, *The Advancement of Learning, The Oxford Francis Bacon*, Vol. IV, Michael Kiernan ed., Oxford, Clarendon Press, 2000, p.76-8.

de la philosophie naturelle. En effet, il ne serait pas prudent, écrit Bacon, de prétendre remonter « de la considération de la nature, c'est-à-dire du sol des savoirs de l'homme, à quelque vérité concernant les articles de foi »⁹⁵. Tout juste concède-t-il que la philosophie divine, ou théologie naturelle, qu'il définit comme « ce savoir sur Dieu, ou ce rudiment de savoir, qui peut être obtenu par considération de ses oeuvres » permet de convaincre les athées de leur erreur. Mais cette science n'enseigne rien d'autre. La seconde observation porte sur le caractère foisonnant de l'arbre de la connaissance tel que Bacon le conçoit. Car ce qui frappe dans ce passage, au-delà de l'idée, commune à plusieurs autres philosophes, selon laquelle l'ensemble du savoir doit être fondé sur un corps de principes indubitables, principes que Bacon réunit au sein de ce qu'il nomme « *philosophia prima* », c'est la variété des disciplines qui forment la ramure de son arbre épistémique. La musique y voisine avec la politique, le droit avec les mathématiques, et on serait même tenté, dans l'évocation des jeux de lumière, à la fin de l'extrait cité, de voir une référence indirecte aux arts visuels, et donc peut-être aussi au théâtre (ou au masque ?). On se souvient, à ce propos, que dans *La Nouvelle Atlantide*, Bacon consacre plusieurs paragraphes à décrire les expériences que les savants de la Maison de Salomon mènent sur les couleurs, les lumières mais aussi sur les différents moyens d'impressionner et de tromper les sens. « Nous avons également », écrit Bacon dans *La Nouvelle Atlantide*, en plaçant ses propres idées dans la bouche du Père de la Maison de Salomon, « des maisons consacrées aux erreurs des sens ; là nous produisons de prodigieux tours de passe-passe, de trompeuses apparitions de fantômes, des impostures et des illusions, et nous en montrons le caractère fallacieux »⁹⁶. A la lecture de ces lignes, est-il possible de ne pas penser à John Dee et à son scarabée volant, ou à la furieuse « harpie » de Prospero : « thunder and lightning. Enter Ariel, like a harpy ; claps his wings upon the table ; and with a quaint device the banquet vanishes » (*The Tempest*, 3.3. SD). Pour Bacon, comme pour nombre de ses contemporains, il n'y a donc nul hiatus entre les champs du savoir. Ceux-ci se fondent plutôt les uns dans les autres en une logique de la continuité et de l'interpénétration qui voit les mêmes principes régir les mathématiques, le droit, les arts visuels ou la musique. Il n'y a pas jusqu'à la scène de théâtre qui ne devienne une sorte de laboratoire dans lequel les idées de la science nouvelle peuvent être mises à l'essai. L'idée d'une continuité et d'une « unité fondamentale de la nature » chez Bacon est aussi l'une des conclusions que tire Sorana Corneanu de sa remarquable étude sur « Francis Bacon and the Motions of the Mind », étude dans laquelle elle se penche également sur le passage cité plus haut : « Bacon also tells us that these axioms point not just to resemblances, but to 'the same footsteps of nature', and

95 Francis Bacon, *Du progrès et de la promotion des savoirs*, traduction de Michèle Le Doeuff, Paris, Gallimard, 1991, p.115.

96 Francis Bacon, *La Nouvelle Atlantide*, traduction de Margaret Llasera et Michèle Le Doeuff, Paris, Flammarion, 1995, p.129.

thus are indicative of the fundamental 'unity of nature' »⁹⁷.

De ce continuum épistémique, Sidney propose à son tour une forme d'illustration lorsqu'il définit la comédie au moyen d'une analogie mathématique. Si semblable définition est possible, c'est bien que de l'une à l'autre, il existe une forme de continuité. On ne saurait en effet comparer l'incomparable, ni rapprocher entre eux des objets foncièrement hétérogènes. Mieux, la comédie, comme la géométrie ou l'arithmétique, est source de science, au sens défini plus haut de connaissance sûre (« to know »). Ce qu'elle nous apprend découle de l'expérience que nous acquérons en allant au théâtre.

Now, as in geometry the oblique must be known as well as the right, and in arithmetic the odd as well as the even; so in the actions of our life who seeth not the filthiness of evil, wanteth a great foil to perceive the beauty of virtue. This doth the comedy handle so in our private and domestical matters, as with hearing it, we get as it were an experience what is to be looked for a niggardly Demea, of a crafty Davus, of a flattering Gnatho, of a vain-glorious Thraso ; and not only to know what effects are to be expected, but to know who be such by the signifying badge given them by the comedient⁹⁸.

Mais on pourrait également convoquer l'exemple de John Dee qui dans la préface de sa traduction des *Éléments* d'Euclide propose un système de classification des sciences qui mélange disciplines littéraires et scientifiques et fait des mathématiques la mère de toutes les sciences et de presque tous les arts – à l'exception notable de la poésie – depuis l'astronomie, jusqu'à la musique en passant par la géographie et la métallurgie, ainsi que par quelques disciplines plus improbables encore telles que l'horométrie ou la thaumaturgique. Mieux, citant Pic de la Mirandole, John Dee croit pouvoir affirmer que le nombre ouvre la voie de la connaissance universelle : « By Numbers, a way is had, to the searchyng out, aud vnderstandyng of euery thyng, hable to be knowen⁹⁹. » La *philosophia prima* que recherchait Bacon, Dee semble l'identifier aux mathématiques : sous sa plume, celles-ci deviennent en quelque sorte la science qui précède et englobe toutes les sciences.

97 Sorana Corneanu, « Francis Bacon and the Motions of the Mind », in Guido Giglioni, James A.T. Lancaster, Sorana Corneanu et Dana Jalobeanu (éds.), *Francis Bacon on Motion and Power*, Berlin, Springer, 2016, p.224.

98 Sir Philip Sidney, *The Defense of Poesy*, éd. cit., p.43.

99 John Dee, *The elements of geometrie of the most auncient philosopher Euclide of Megara. Faithfully (now first) translated into the Englishe toung, by H. Billingsley, citizen of London. Whereunto are annexed certaine scholies, annotations, and inuentions, of the best mathematiciens, both of time past, and in this our age. With a very fruitfull praeface made by M. I. Dee, specifying the chiefe mathematicall scie[n]ces, what they are, and wherunto commodious: where, also, are disclosed certaine new secrets mathematicall and mechanicall, vntill these our daies, greatly missed*, London, John Daye, 1570, p.6.

John Dee, « The groundplat of [his] mathematical preface » in *The Elements of Geometrie*.

On voit donc que chez Dee, Bacon ou Sidney, l'unité et la continuité du savoir l'emportent clairement sur la séparation et la division des disciplines. De sorte que nous pouvons sans doute conclure, avec Jean-Claude Margolin, que « l'idée d'une classification rigoureuse des sciences, d'une séparation des genres et d'une spécialisation scientifique est totalement étrangère à la mentalité des hommes du XVI^e siècle¹⁰⁰ », comme elle l'est aussi à celle des hommes du premier XVII^e siècle. C'est aussi la conclusion d'Antonio Perez-Ramos, qui résume bien la position théorique qui sera la mienne dans les pages qui vont suivre : « the professed goal of the seventeenth-century natural philosopher was not to know individual facts or disciplines and arrange them in tabulated lists of

100 Jean-Claude Margolin, « Analogie et causalité chez Jérôme Cardan », *art. cit.*, p.68.

physical regularities, but, pre-eminently, to comprehend Nature as an ordered and harmonious whole¹⁰¹ ».

Ainsi, il m'a semblé qu'on pouvait réunir le théâtre de Shakespeare et les textes de Bacon autour de la question du savoir et des conditions de sa production dans l'Angleterre de la première modernité. Après tout, comme j'ai essayé de le rappeler, le théâtre de Shakespeare et la science de Bacon s'enracinent l'un et l'autre dans un territoire intellectuel commun, formé par la rencontre de la tradition humaniste, des avancées de la technique et d'une pensée « magique » que Bacon entend purger de son caractère superstitieux¹⁰². Devenant indiscernables, ces trois courants de pensée forment le domaine unifié de la connaissance, de sorte que, suivant l'invitation de Carla Mazzio, Howard Marchitello et Elizabeth Spiller, il me semblait que ce qui devait retenir mon attention de chercheur, ce n'était pas tant la question des emprunts et des influences d'un domaine à l'autre que celle des « processus de pensée » et des manières communes (ou non) de représenter – et de se représenter – le monde. Ainsi, il s'agissait de ne plus traiter la science comme « l'autre exotique » du théâtre ou de la littérature, pour reprendre l'expression heureuse de Denise Albanese¹⁰³, mais de s'interroger sur la façon dont l'un et l'autre types de discours permettaient de penser, et donc de mettre en *forme* et en *scène*, certaines des grandes questions – sociales, politiques, scientifiques – qui se posaient à tous les niveaux de la société élisabéthaine et jacobéenne et en nourrissaient la réflexion.

1.4. Renouveau des études baconiennes :

Avant d'aborder la question méthodologique, il faut bien sûr encore dire un mot de l'état de la recherche dans le domaine des études baconiennes. D'une certaine façon, les travaux consacrés aux différentes facettes de l'œuvre de Bacon fluctuèrent au même rythme que ceux que l'on vient d'évoquer. On peut ainsi distinguer plusieurs grandes périodes, séparées les unes de autres par des éclipses plus ou moins longues. Comme pour les travaux portant sur « *Shakespeare and science* », le premier moment coïncide avec la deuxième moitié du XIX^e siècle, lorsque James Spedding (1808-1881), Robert Leslie Ellis (1817-1859) et Douglas Heath (1811-1894) firent paraître leur

101 Antonio Perez-Ramos, *Francis Bacon's Idea of Science and the maker's knowledge tradition*, Oxford, Clarendon Press, 1988, p.40. Sur la question du passage de l'idée de *scientia* médiévale à la science moderne et sur les questions terminologiques discutées dans cette section, on pourra également consulter les trois ouvrages ou articles suivants : Barbara J., Shapiro, *Probability and Certainty in 17th century England ; A Study of the Relationships between Natural Science, Religion, History, Law and Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1983 ; M.N. McMorris, 'Science as Scientia', *Physis*, 23 (1981):171-96 et S. Ross, « Scientist : the story of a Word », *AS* 18 (1964):64-85.

102 Voir *Francis Bacon : l'humaniste, le magicien, l'ingénieur*, Paris, PUF, 2010.

103 Denise Albanese, *New Science, New World*, Durham, N.C., Duke University Press, 1996, p.1.

monumentale édition des œuvres complètes de Francis Bacon en 14 volumes¹⁰⁴, laquelle traversa le XX^e siècle et constitua longtemps la principale édition de référence, avant que ne commence à paraître, à partir de 1996, une nouvelle édition critique des œuvres complètes du chancelier, publiée sous la direction de Graham Rees¹⁰⁵. Bien qu'encore incomplète, celle-ci a vocation à remplacer l'édition victorienne, à présent dépassée sur le plan scientifique, et comportera seize volumes¹⁰⁶. Elle inspire par ailleurs un regain d'intérêt pour l'œuvre de Bacon à l'extérieur de la sphère anglophone puisque deux entreprises éditoriales similaires sont en cours, l'une en France, l'autre en Roumanie (dans les deux cas sous la forme de traductions et d'éditions critiques¹⁰⁷).

Parallèlement à ce lourd travail éditorial, les études baconiennes connurent elles aussi plusieurs temps forts et quelques temps faibles. En simplifiant un paysage intellectuel complexe dont on ne présentera ici que les grandes lignes et la structure d'ensemble, on peut dire que la première moitié du vingtième siècle ne fut pas favorable à Bacon. Comme j'aurai l'occasion de l'expliquer plus loin, l'épistémologie française, par la voix de représentants tels que Gaston Bachelard ou Alexandre Koyré, présentèrent le philosophe anglais comme un penseur attardé qui ne joua aucun rôle dans l'invention de la science moderne. Il fallut attendre Thomas Kuhn pour qu'un historien des sciences réhabilite Bacon sur le plan théorique. Comme l'explique Antonio Perez-Ramos, en distinguant entre deux traditions scientifiques qu'il nomme respectivement la tradition « mathématique » (ou « classique ») et la tradition « expérimentale », Kuhn ouvrait la voie à une façon nouvelle de penser l'apport baconien : la tradition expérimentale est en effet l'autre nom de la tradition baconienne qui, selon Kuhn, permit l'émergence de nouveaux champs de recherche. Les tenants de cette nouvelle tradition partageaient plusieurs caractéristiques : moins soucieux de théoriser leur démarche ou de fonder celle-ci sur un corps de principes abstraits, ils s'illustrèrent principalement dans une forme de corps à corps expérimental avec la nature. Selon la célèbre image de Bacon, il s'agissait pour eux de « tordre la queue du lion », c'est-à-dire de donner à la nature des visages qu'elle n'aurait pu prendre spontanément et sans l'intervention d'une main humaine¹⁰⁸. D'où l'invention d'une large gamme d'appareils et d'instruments techniques qui prolongent les outils des artisans et l'attirail des alchimistes. Et Kuhn de conclure :

104 James Spedding, Robert Leslie Ellis et Douglas Heath eds., *The Works of Francis Bacon*, Londres, Longman & Co, 1857-74.

105 *The Oxford Francis Bacon*, sous la direction de Graham Rees, 16 vol., Oxford, Oxford University Press, 1996- ?

106 Pour une présentation complète de cette édition et le plan des ouvrages parus ou à paraître, on consultera le site web consacré au projet : www.oxfordfrancisbacon.com. Consulté le 23/02/2018.

107 La monographie qui complète ce document de synthèse constituera d'ailleurs le tout premier volume de l'édition française, à paraître fin 2018 ou au début de l'année suivante, et portera sur le versant littéraire de l'œuvre baconienne.

108 Sur cette question, voir notamment Peter Pesic, « Wrestling with Proteus : Francis Bacon and the 'torture' of nature », *Isis* 90 (1999) : 81-94.

Numerous historians, Koyré included, have described the Baconian movement as a fraud, of no consequence to the development of science. That evaluation is, however, like the one it sometimes stridently opposes, a product of seeing the sciences as one. If Baconianism contributed little to the development of classical sciences, it did give rise to a large number of new scientific fields, often with their roots in previous crafts¹⁰⁹.

En toute justice, il faut dire que si Kuhn joua un rôle décisif sur le plan théorique, la réhabilitation de l'oeuvre baconienne était déjà en cours lorsque parut *The Essential Tension*. En effet, les années 1950 et 1960 virent la parution d'importantes monographies qui présentèrent Bacon soit comme un esprit pionnier de notre modernité¹¹⁰, soit comme un brillant styliste, c'est-à-dire sous un jour beaucoup plus favorable que dans la première moitié du siècle¹¹¹. Tout autant que celui de Kuhn, le livre de Paolo Rossi, d'abord publié en italien sous le titre *Francesco Bacone : della magia alla scienza*, puis traduit en anglais sous le titre *Francis Bacon : from Magic to Science*, constitua un tournant décisif¹¹². Les années 1980 représentèrent un autre jalon important, avec l'étude d'Antonio Perez-Ramos, *Francis Bacon's Idea of Science and the Maker's Knowledge Tradition*¹¹³, qui liait de façon novatrice la pensée de Bacon à la pratique des métiers, et montrait combien Bacon rompait avec la philosophie spéculative aristotélicienne. À ce renouveau de la critique baconienne, qui se prolonge encore aujourd'hui, se rattachent de très nombreuses études, tant en Angleterre que sur le continent, et notamment en France : sans qu'il soit possible d'être exhaustif, il faut mentionner les noms de Michel Malherbe, Jean-Marie Pousseur, Didier Deleule, Marta Fattori, Michèle Le Doeuff, Julian Martin, Stephen Clucas, Markku Peltonen, Dana Jalobeanu, Sorana Corneanu, James A.T. Lancaster, Guido Giglioni et plusieurs autres encore, dont on trouvera certains des ouvrages dans la bibliographie, en plus des chercheurs et des érudits qu'on a déjà cités, comme Paolo Rossi, Brian Vickers, Graham Rees et les contributeurs de l'édition *The Oxford Francis Bacon*¹¹⁴. Signe

109 Thomas Kuhn, *The Essential Tension*, Chicago, The University of Chicago Press, 1977, p.46. Cité par Antonio Perez-Ramos, *Francis Bacon's Idea of Science and the Maker's Knowledge Tradition*, Oxford, Clarendon Press, 1988, p.35.

110 Benjamin Farrington, *Francis Bacon, Philosopher of Industrial Science*, New York, H. Schuman, 1949.

111 Brian Vickers, *Francis Bacon and Renaissance Prose*, Cambridge, Cambridge University Press, 1968.

112 Paolo Rossi, *Francesco Bacone, dalla magia alla scienza*, Bari, Laterza, 1957 et *Francis Bacon : From Magic to Science*, transl. S. Rabinovitch, London, Routledge and Kegan Paul, 1968. Comme le dit Antonio Perez-Ramos, « this book is a turning point as regards the revival of Baconian studies in our century ». Voir Anthonio Perez-Ramos, « Francis Bacon and man's two-faced kingdom » in George H.R. Parkinson, *The Renaissance and Seventeenth-Century Rationalism*, Routledge History of Philosophy, volume 4, London, Routledge and Kegan Paul, 1993, p.156.

113 Antonio Perez-Ramos, *Francis Bacon's Idea of Science and the Maker's Knowledge Tradition*, Oxford, Clarendon Press, 1988.

114 Francis Bacon, *New Atlantis and The Great Instauration*, Jerry Weinberger éd., Wheeling, Harlan Davidson, 1989 ; Francis Bacon, *La Nouvelle Atlantide*, traduction de Michèle Le Doeuff et Margaret Llasera, Paris, Flammarion, 1995 ; Perez Zagorin, *Francis Bacon*, Princeton, Princeton University Press, 1998 ; Bronwen Price éd., *Francis Bacon's New Atlantis. New Interdisciplinary essays*, Manchester, Manchester University Press, 2002 ; Marta Fattori, *Études sur Francis Bacon*, Paris, PUF, Épiméthée, 2012 ; Michel Malherbe, *La philosophie de Francis Bacon*, Paris, Vrin, 2011 ;

parmi d'autres de cet intérêt nouveau, le premier numéro de la *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger* pour l'année 2003 fut par exemple intégralement consacré à Bacon¹¹⁵. Tout cela indique à l'évidence une forme de convergence entre les travaux menés par les spécialistes de Bacon d'une part, et le renouveau en matière d'histoire des sciences ou de littérature d'autre part, dont on a parlé plus haut.

1.5. Cadre théorique et méthodologique

À l'issue de ce bref état des lieux de la recherche dans les trois domaines à la confluence desquels j'avais choisi de me placer, il reste à présenter le cadre théorique et méthodologique qui me parut offrir la meilleure armature conceptuelle possible pour mon travail de recherche. Bien que leur trace soit parfois discrète et souvent diffuse dans les différents articles qu'il m'a été donné d'écrire – comme j'aurai l'occasion de le souligner dans la prochaine section de ce chapitre – il me semble que trois influences principales informent, à des titres divers, ma façon de penser les problèmes que j'ai choisi de traiter, à savoir l'épistémologie de Gaston Bachelard, une partie de l'œuvre de Michel Foucault, notamment *Les mots et les choses*, et les présupposés méthodologiques sous-jacents au courant du New Historicism.

Et d'abord Bachelard, tant la lecture de la *Formation de l'esprit scientifique* constitua pour l'étudiant que j'étais une forme d'éblouissement intellectuel. Ce texte devait marquer durablement mon rapport à l'histoire et à la philosophie des sciences, mais d'une façon presque paradoxale. Car d'une part, Bachelard réalisait, par son œuvre double, tant scientifique que poétique, mais aussi par les qualités littéraires d'un style constellé de formules brillantes et de métaphores éclairantes¹¹⁶, la synthèse des deux domaines qu'il m'importait de faire dialoguer autour des textes philosophiques de Bacon et du théâtre de Shakespeare. Dans cette perspective, comment ne pas se montrer sensible, par exemple, à sa définition de la science comme une « esthétique de l'intelligence »¹¹⁷ ? De plus, en forgeant le concept d' « obstacle épistémologique », Bachelard revisitait, d'une certaine manière et à

Brian Vickers, « Francis Bacon and the progress of knowledge », *Journal of the History of Ideas*, 53 (1992) : 485-518 ; Jean-Marie Pousseur, *Inventer la science*, Paris, Belin, 1988 ; Markku Peltonen, éd., *The Cambridge Companion to Bacon*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996 ; Julian Martin, *Francis Bacon, the State and the Reform of Natural Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992 ; G. Giglioni, J. A.T. Lancaster, S. Corneanu, D. Jalobeanu éd.s., *Francis Bacon on Motion and Power*, Berlin, Springer International Publishing, 2016 ; Arnaud Milanèse, *Bacon et le gouvernement du savoir - Critique, invention, système: la pensée moderne comme épreuve de l'histoire*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

115« Francis Bacon et l'invention », *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger* n°193 (2003):1.

116 Voir par exemple, parmi tant d'autres exemples possibles, ces quelques citations tirées de *La Formation de l'esprit scientifique. Contribution à une psychanalyse de la connaissance*, Paris, J. Vrin [1938], 1999 : « le réel n'est jamais ce qu'on pourrait croire, il est toujours ce qu'on aurait dû penser » (p.13) ; « c'est sur l'axe expérience-raison et dans le sens de sa rationalisation que se trouvent à la fois le risque et le succès » (p.17) ; « un fait mal interprété par une époque reste un fait pour l'historien. C'est au gré de l'épistémologue, un obstacle, c'est une contre-pensée » (p.17).

117 *Ibid.*, p.10.

son corps défendant, la théorie baconienne des idoles, telle que le philosophe anglais l'exposait en son temps dans son *Novum Organum*¹¹⁸.

En effet, tout l'objet de *La Formation de l'esprit scientifique* consiste à montrer comment l'esprit scientifique se construit par un travail progressif d'abstraction mathématique qui suppose un effort de géométrisation du réel. Dans son développement, l'esprit scientifique passe donc nécessairement par trois états que Bachelard nomme « l'état concret », où l'esprit « s'amuse des premières images du phénomène » et glorifie la Nature dans sa richesse, son unité et sa diversité ; « l'état concret-abstrait », où l'esprit s'aide de premiers schémas géométriques ; « l'état abstrait » enfin, où l'esprit se détache de la séduction de l'expérience immédiate et « entre en polémique avec la réalité première, toujours impure, toujours informe »¹¹⁹. Il s'agit donc de construire la connaissance du monde objectif en surmontant toute une série d'obstacles épistémologiques que Bachelard définit comme « ces causes d'inertie » qui entravent la marche de l'esprit vers la connaissance objective – et donc rationnelle – de la réalité : « quand on cherche les conditions psychologiques des progrès de la science, on arrive bientôt à cette conviction que c'est en termes d'obstacles qu'il faut poser le problème de la connaissance scientifique. [...] La connaissance du réel est une lumière qui projette toujours quelque part des ombres. Elle n'est jamais immédiate et pleine »¹²⁰. Dans son exploration critique des différents obstacles épistémologiques, par nature « confus et polymorphes », Bachelard examine donc successivement l'expérience première, la connaissance générale, l'obstacle verbal, la connaissance « unitaire et pragmatique », l'obstacle substantialiste, l'obstacle animiste, la libido et enfin les obstacles de la connaissance quantitative.

Or, si Bachelard dialogue avec Bacon – sans toujours reconnaître sa dette à l'égard du philosophe anglais – c'est souvent sur le ton féroce de la polémique. Bacon se voit taxé de tous les vices théoriques. Aux yeux de Bachelard, il représente à lui seul l'état préscientifique : « la distance est moins grande de Plin à Bacon que de Bacon aux savants contemporains. L'esprit scientifique suit une progression géométrique et non pas une progression arithmétique »¹²¹. Prenons, par exemple, l'idée des tables de comparution et celle des instances prérogatives, si chères à Bacon, qui invente la règle des « tables de présence et d'absence » pour remonter du fait empirique jusqu'à la connaissance des lois (ou formes) de la nature¹²². En fondant une connaissance statique, elle illustre à elle seule, selon Bachelard, tout ce que l'empirisme classique peut contenir de nocif pour la

118 Voir les aphorismes 39 à 44 du livre premier du *Novum Organum*.

119 Bachelard, *op. cit.*, p.8.

120 *Ibid.*, p.13.

121 *Ibid.*, p.27.

122 Pour une explication limpide du fonctionnement de ces tables, voir l'introduction au *Novum Organum* de Michel Malherbe et Jean-Marie Pousseur : Francis Bacon, *Novum Organum*, Michel Malherbe et Jean-Marie Pousseur, éd., Paris, PUF, 1986, notamment p.48-58.

recherche scientifique¹²³. Et Bachelard de conclure sans appel, au sujet de la thèse, reprise par Bacon, selon laquelle il est possible de guérir les verrues en laissant pourrir les matières dont on les a frottées : « il suffira de rapprocher ce raisonnement de certaines pensées de la mentalité primitive pour faire le diagnostic du créateur de l'empirisme moderne »¹²⁴. Il me semblait pourtant que la diatribe de Bachelard était trop sévère. Car la doctrine baconienne ne saurait être confondue avec un empirisme aveugle et naïf, ne serait-ce que parce que les tables de comparution dessinent précisément un mouvement d'éloignement du réel qui n'est pas sans rapport avec le travail d'abstraction mathématique que Bachelard pose comme la condition première de la science. Ainsi, la lecture de *La Formation de l'esprit scientifique* devait peu à peu me conduire vers une conversation à la fois admirative et critique avec Bachelard, conversation dont Bacon, mais aussi les rapports entre pensée scientifique et imagination poétique, constituaient deux des principaux sujets.

Par un curieux hasard, le premier article que j'écrivis, à l'orée de mon parcours de jeune chercheur, et alors que j'étais encore plongé dans la rédaction de ma thèse, fut publié dans la revue *Épistémè*¹²⁵. Or le concept foucauldien d'*épistémè* offrait justement le moyen de faire sortir Bacon de la nasse historiographique ou philosophique dans laquelle Bachelard l'avait enfermé. Car, pour Foucault, il ne s'agissait pas de reconstruire la marche triomphante des idées ou des théories depuis les ténèbres de l'état pré-scientifique jusqu'à la lumière pleinement rationnelle de la science moderne. Ainsi qu'il l'explique lui-même au moyen d'une magnifique formule poétique qui rappelle à quel point, tout comme Bachelard, il est autant philosophe qu'authentique écrivain : « l'objet n'attend pas dans les limbes l'ordre qui va le libérer et lui permettre de s'incarner dans une visible et bavarde objectivité : il ne se préexiste pas à lui-même, *retenu par quelque obstacle aux bords premiers de la lumière*. Il existe sous les conditions positives d'un faisceau complexe de rapports »¹²⁶. Au contraire, il fallait donc interroger la pensée renaissante ou classique au niveau de ce qui les avait rendues l'une et l'autre archéologiquement possibles, c'est-à-dire reconstruire le « système général de pensée dont le réseau, en sa positivité, rend possible un jeu d'opinions simultanées et apparemment contradictoires »¹²⁷. *L'épistémè* se définissait donc comme « le champ épistémologique où les connaissances, envisagées hors de tout critère se référant à leur valeur rationnelle ou à leurs formes objectives, enfoncent leur positivité et manifestent ainsi une histoire

123 Bachelard, *op. cit.*, p.58.

124 *Ibid.*, p.147.

125 Voir « Voyages et utopie scientifique dans la *Nouvelle Atlantide* de Bacon », *Études Épistémé* 10 (2006): 3-24 // Dossier item n°1, p.5-15.

126 Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p.61. Je souligne.

127 Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, p.88. Voir aussi *L'archéologie du savoir*, p.53, où Foucault explique que son but est d'étudier non pas des énoncés ou des concepts en tant que tels mais des « formations discursives », c'est-à-dire « des relations entre des énoncés » qui s'organisent selon des « systèmes de dispersion » régis par des « règles de formation » qui sont autant de « conditions d'existence dans une répartition discursive donnée ».

qui n'est pas celle de leur perfection croissante, mais plutôt celle de leurs conditions de possibilité ». Ainsi, ce que cette archéologie devait faire apparaître, selon Foucault, ce n'était pas tant la succession des théories que les « configurations » qui, structurant « l'espace du savoir », engendrèrent les « formes diverses de la connaissance empirique »¹²⁸.

À la faveur de cette conversion du regard, la pensée de Bacon recouvrait sa pleine dignité. Il me semblait par ailleurs que Bacon se situait à mi-chemin de l'*épistémè* renaissante et de l'*épistémè* classique, en un seuil qui conciliait l'intérêt pour la « prose du monde » et le réseau des quatre similitudes, d'une part, et l'intérêt croissant pour une connaissance de l'ordre, d'autre part. Car ce qui fonde l'*épistémè* classique, selon Foucault, c'est précisément le système articulé d'une *mathesis* – qui traite des natures simples – d'une *taxinomia* – qui ordonne les natures complexes – et d'une analyse génétique. Bacon, pourtant, n'embrasse pas pleinement l'*épistémè* classique dont il se contente d'annoncer les principales lignes de force sans les porter encore à leur point de pleine clarté : s'il critique la ressemblance au cœur de l'*épistémè* renaissante, il porte un intérêt plus distant aux relations d'égalité entre les choses. Comme l'explique encore Foucault : « on trouve déjà chez Bacon, une critique de la ressemblance. Critique empirique, qui ne concerne pas les relations d'ordre et d'égalité entre les choses, mais les types d'esprit et les formes d'illusion auxquelles ils peuvent être sujets. Il s'agit d'une doctrine du quiproquo »¹²⁹.

On voit comment la notion foucauldienne d'« *épistémè* » tout comme celle de « formation discursive », ou l'idée selon laquelle il importe d'interroger la familiarité tranquille des grands types de discours auxquels nous sommes aujourd'hui habitués – qu'il s'agisse de la science, de la littérature, de l'histoire, de la philosophie ou de la fiction, par exemple – entraînent en résonance avec le projet de faire dialoguer, non plus de façon unilatérale mais selon un modèle dynamique, deux ensembles discursifs qui, pour être autonomes, n'en possédaient pas moins de nombreux points de convergence (à savoir la « philosophie » de Bacon et le « théâtre » élisabéthain) dans l'Angleterre de la première modernité. Car si « le passé ancien et récent de l'humanité n'est qu'un vaste cimetière de grandes vérités mortes », comme le souligne Paul Veyne dans le livre-tombeau qu'il consacre à la philosophie de Foucault, alors le théâtre de Shakespeare et la philosophie de Bacon ont leur tombe dans le même carré¹³⁰. Le travail archéologique, au sens que Foucault peut donner à ce terme,

128 *Ibid.*, p.13.

129 *Ibid.*, p.65.

130 Voir Paul Veyne, *Foucault. Sa pensée, sa personne*, Paris, Albin Michel, 2008, p.26. Veyne définit Foucault comme un sceptique qui « pense qu'il n'existe pas de vérités générales, transhistoriques », car « rien d'humain n'est adéquat, rationnel, ni universel » (p.24). Il existe bien « une chose en soi » comme la sexualité ou la folie, mais nous n'avons pas de vérité adéquate de ces choses « car nous n'atteignons une chose en soi qu'à travers l'idée que nous nous en sommes faite à chaque époque (idée dont le discours est la formulation ultime, la *differentia ultima*). Nous ne l'atteignons donc que comme phénomène, car nous ne pouvons séparer la chose en soi du discours dans lequel elle est enserrée pour nous » (p. 22).

consistera dès lors à fouiller en profondeur leur « discours »¹³¹, et à creuser le système général de pensée dans lequel chaque époque est ensablée à son insu, révélant ainsi le terreau épistémique commun sur lequel fleurirent un jour leurs idées, que celles-ci soient philosophiques ou théâtrales.

En insistant sur la nécessité de penser les relations entre les énoncés au sein de ce qu'il nommait des « formations discursives », Foucault contribuait à effacer les frontières entre les genres traditionnellement admis. Ce faisant, il posait également les fondements théoriques du New Historicism, courant critique qui devait offrir à ma recherche un cadre directeur et un troisième soubassement méthodologique, aux côtés du Cultural Materialism, son proche parent sur le plan théorique. Les liens entre Foucault et les tenants du New Historicism sont bien connus et il est sans doute inutile de rappeler ce que ceux-ci doivent aux œuvres du philosophe français. De même, on sait l'influence qu'exerça Shakespeare sur Foucault : le spectre de *Macbeth* hante bien des pages de *Histoire de la Folie* par exemple¹³². Comme le souligne Jonathan Gil Harris, la pièce de Shakespeare devient même, sous la plume de Foucault, l'emblème du basculement épistémique qui conduit vers l'époque moderne¹³³.

Ainsi, en tant que méthode fondée sur la lecture parallèle de textes littéraires et de textes ne relevant pas de ce qu'on nomme d'ordinaire « littérature », le New Historicism offrait le cadre théorique le plus propice à une étude conjointe d'œuvres théâtrales, scientifiques et philosophiques de la première modernité : en dernière analyse, selon la célèbre définition proposée par Louis Montrose¹³⁴, il s'agissait en effet de se pencher conjointement sur la « textualité de l'histoire » (ou, en l'occurrence, de la science) et sur « l'historicité des textes »¹³⁵. Sans prétendre que les travaux rassemblés dans le dossier joint au présent document de synthèse soient de stricte obédience New Historicist, dans la mesure où ils ne font pas, par exemple, le même usage de l'anecdote que les tenants de cette école critique, il me semble qu'ils illustrent, chacun à leur manière, les thèses que Monika Fludernik et John Drakkakis placent au fondement du New Historicism et dont les deux

131 Voir la définition qu'en donne toujours Paul Veyne : « qu'est-ce donc que Foucault entend par discours ? Quelque chose de fort simple : c'est la description la plus précise, la plus serrée d'une formation historique en sa nudité, c'est la mise au jour de son ultime différence individuelle », *op. cit.*, p.15.

132 Michel Foucault, *Histoire de la Folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972. Voir par exemple, p.50 : « Chez Cervantes ou Shakespeare, la folie occupe toujours une place extrême en ce sens qu'elle est sans recours. [...] La joie douce, retrouvée enfin par Ophélie, ne réconcilie avec aucun bonheur ; son chant insensé est aussi proche de l'essentiel que "le cri de femme" qui annonce tout au long des corridors du château de Macbeth que "la Reine est morte". »

133 Jonathan Gil Harris, *Shakespeare and Literary Theory*, Oxford, Oxford University Press, 2010, p.179 : « in the process he reads the play to formulate early versions of his critique of the autonomous individual and his theory of the epistemic shift from premodernity to modernity ». Sur les liens plus larges (et réciproques) entre Shakespeare et ce qu'on a coutume d'appeler la « théorie française », voir Richard Wilson, *Shakespeare in French Theory. King of Shadows*, New York, Routledge, 2007.

134 Cité par Peter Barry, « New Historicism and Cultural Materialism » in *Beginning Theory. An Introduction to Literary and Cultural Theory*, Manchester, Manchester University Press, 2009, p.166.

135 Pour une présentation critique, mais néanmoins stimulante, du New Historicism et du Cultural Materialism, voir Brian Vickers, *Appropriating Shakespeare. Contemporary Critical Quarrels*, New Haven, Yale University Press, 1993.

mêmes auteurs considèrent qu'ils constituent aussi, plus largement, le soubassement d'une grande partie du paysage critique actuel dans le domaine des études sur la première modernité. Parmi ces principes, auxquels je souscris, et que partagent à la fois les critiques du New Historicism et ceux du Cultural Materialism, par exemple, mais aussi plusieurs autres écoles théoriques, qu'il s'agisse des cultural studies ou de la critique postcoloniale, figurent notamment :

the theses a/ that texts within and outside the boundaries of the literary canon share the same ideological assumptions ; b/ that literary texts disclose the symptoms of the complex circulation of power and cannot claim to inhabit a separate sphere outside politics ; c/ that power is not an essence but a relation and that it is embedded in all social interactions ; d/ that power resides not only in top-down processes but in the social relations of the agents at all levels of the historical process at large ; e/ that literary criticism is therefore (or should be) centrally concerned with the relation of text and context : this particular quasi-Foucauldian inflection of the Derridean *il n'y a pas de hors-texte* makes discourse an object of struggle that has social and material effects right across the society in which it is embedded¹³⁶.

À des titres et à des degrés divers, mais de façon non ambiguë, me semble-t-il, ces cinq règles méthodologiques informent à la fois le présent document de synthèse et les travaux dont la réunion compose le dossier ci-joint : l'un et l'autre mettent en effet au premier plan l'effacement de toute séparation de principe entre texte et contexte, ou entre science et littérature (a, b, e), de même que la question du pouvoir comme relation plutôt que comme essence, ou encore celle des interactions sociales et des effets concrets que le discours théâtral ou scientifique peut engendrer au sein de la société et du monde matériel dans lesquels ils s'inscrivent (c, d, e).

Avant d'aborder la question de la « circulation du pouvoir » et des effets sociaux et matériels du théâtre et de la science, question qui formera le cœur du prochain chapitre, les pages qui précèdent ont tenté d'exposer les raisons invitant à rapprocher la science de la Renaissance, la philosophie de Bacon et le théâtre de Shakespeare : si, comme on l'a vu plus haut, la science de la Renaissance tient souvent du spectacle, quand elle n'a pas partie liée avec celui-ci, que ce soit chez John Dee ou Cornelis Drebbel, le théâtre élisabéthain ou jacobéen ne saurait quant à lui se résumer à sa seule dimension orale ou spectaculaire. Il devient, comme le traité scientifique, l'expression

136 Monika Fludernik et John Drakakis, « Introduction » in *Theoretical Approaches to the Early Modern : Beyond New Historicism, Poetics Today*, Volume 35, Number 4 (Winter 2014): 504.

d'un même « moment » historique : célébration de l'oralité, il est également solidaire d'un ensemble de documents et de traces écrites avec lesquels il ne peut manquer de dialoguer et d'interagir. Ainsi que l'expliquent Richard Wilson et Richard Dutton dans l'introduction à leur livre *New Historicism and Renaissance Drama* : « where [earlier] criticism had mystified Shakespeare as an incarnation of spoken English, [New Historicism] found the plays embedded in other written texts, such as penal, medical and colonial documents »¹³⁷. On pourrait donc ajouter à cette liste de documents carcéraux, médicaux et coloniaux, les textes « scientifiques » qu'on a déjà évoqués et qui figurent en bonne place, comme on le verra, dans les travaux de recherche que ce travail de synthèse a pour vocation de présenter.

L'effacement de la frontière entre le texte littéraire, le document historique ou le traité scientifique a pour corollaire un second effacement, celui de la séparation entre la scène et la ville, pour le dire sous la forme d'une métonymie : le théâtre ne propose pas des spectacles qui flotteraient, purs moments de grâce éthérée ou simples parenthèses divertissantes, au dessus des contingences matérielles et des enjeux politiques, économiques et sociaux de son temps. Au contraire, il les reflète et les façonne, de sorte que la relation entre le spectacle théâtral et la société dont il procède et dans laquelle il s'inscrit est, là encore, de nature dialogique et dynamique. Les principes théoriques qui informent ce qui sera dit ici émanent donc autant du New Historicism que du Cultural Materialism tel que le définit Jonathan Dollimore dans *Radical Tragedy* : « materialist criticism relates both the literary canon and changing interpretations of it to the cultural formations which produce(d) them, and which those interpretations in turn reproduce, or help to change »¹³⁸. Comme on le verra, la question de la transformation des « formations culturelles » ou celle du monde physique, est l'une de celles qui figurent au premier plan de cette synthèse mais aussi du dossier, au même titre que l'idée selon laquelle science et littérature participent d'une même épistémé. Au terme de ce chapitre, je voudrais donc jeter un bref regard rétrospectif sur les articles et les travaux que j'ai publiés jusqu'à présent afin d'en souligner la cohérence théorique mais aussi les éventuelles limites telles que celles-ci peuvent m'apparaître aujourd'hui – limites qui donneront lieu, ici ou là, à de possibles « repentirs », au sens pictural du terme.

1.6. Articulation de la synthèse et du dossier : cohérence et repentirs

Au cœur de cette synthèse comme du dossier qui l'accompagne, on l'a dit, figure l'idée centrale selon laquelle ce qui pouvait se donner *a priori* comme deux formes divergentes d'un

137 Richard Wilson et Richard Dutton éd., *New Historicism and Renaissance Drama*, New York, Routledge, 2013.

138 Jonathan Dollimore, *Radical Tragedy. Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and his contemporaries*, New York, Harvester Wheatsheaf, 1989 [1984], p.xv.

même *logos* – à savoir la réflexion sur la science d'une part et la parole théâtrale de l'autre – s'avérait en réalité se rejoindre en un ensemble beaucoup moins éclaté qu'on n'aurait pu le penser à première vue, et constituer un territoire intellectuel unifié, riche en points de contact et de rencontre, qu'il s'agisse de l'intérêt pour la variété de la nature, ou du goût partagé pour le spectacle et la connaissance, le sensible et l'intelligible, le particulier et l'universel. Pour autant, il importait de respecter la spécificité de chaque forme (théâtrale, philosophique, scientifique). Mais les travaux de Bachelard, de Foucault et des tenants du New Historicism ou du Cultural Materialism, ainsi que ceux des chercheurs ayant repensé à nouveaux frais les rapports entre science et littérature, comme Howard Marchitello ou Carla Mazzio, me paraissaient offrir un cadre méthodologique propice à l'étude d'un corpus mixte d'œuvres scientifiques, philosophiques et dramatiques. La question première à laquelle je me proposais de répondre par le biais de mon travail de recherche prenait donc la forme d'une tension entre le même et l'autre, entre l'identité et l'altérité de ces deux pratiques discursives et de leur rapport au monde, c'est-à-dire, pour faire usage d'une idée chère à Cleanth Brooks, à ce « *two-that-is-one* » qui définit à ses yeux le langage poétique : « the nature is single, one, unified. But the name is double... If the poet is to be true to his poetry, he must call it neither two nor one : the paradox is his only solution »¹³⁹. Quelles formes pouvait donc prendre cette articulation paradoxale de l'unité et de la dualité dans le domaine que je me proposais d'étudier ? Sans que ce questionnement affleure toujours de façon explicite dans les articles du dossier ci-joint, il me semble que l'ensemble de mon travail de recherche reflète assez fidèlement les trois grandes parties de cette synthèse en traitant, directement ou indirectement : a) de la convergence entre la science et la littérature de la Renaissance au sein d'une même épistémé ; b) de la dimension politique de ces deux pratiques discursives ; c) enfin, du rôle que jouent, ou peuvent jouer, l'ambiguïté et la polysémie en littérature comme en philosophie.

Ces trois questionnements constituent, en quelque sorte, un triple fil rouge, comme on le verra, je l'espère, à la lecture du dossier. Ainsi, l'idée selon laquelle le savoir renaissant doit être pensé comme un continuum épistémique au sein duquel il n'y a pas lieu d'isoler la science de la littérature figure à la fois dans l'article consacré au « discours philosophique dans *King Lear* » (dossier, item n°2) ; dans ceux sur la « science spectacle » (dossier, items n°3 et 4)¹⁴⁰ ; et de façon plus développée et plus théorisée, dans l'ouvrage co-écrit avec Sophie Chiari (dossier, item n°17). De même, la question du pouvoir de la science ou de la littérature et celle de leur capacité à transformer aussi bien les « formations culturelles » dont elles dépendent que le monde physique

139 Voir Cleanth Brooks, *The Well-Wrought Urn : Studies in the Structure of Poetry*, New York, Reynal & Hitchcock, 1947, p.18. Cité par Jonathan Gil Harris, *op. cit.*, p.20.

140 « À la Renaissance, l'art et la science ne peuvent être séparés sans artifice », voir dossier, p.26 ; « Prospero draws our attention once again to the fact that science and art are part of the same intellectual continuum », voir dossier, p.44.

qui les contient traverse plusieurs des articles du dossier, depuis celui « sur la ville, la campagne et la science dans *New Atlantis* » (dossier, item n°10), jusqu'à celui sur « la transformation illimitée de la nature chez Bacon et Shakespeare » (dossier, item n°18), en passant par ceux sur *Love's Labour's Lost* ou *Henry VIII* (dossier, items n°13 et 16). Ces deux derniers articles rappellent d'ailleurs que les pièces de Shakespeare ne se résument jamais à leur pure fonction de divertissement. Les mots prononcés sur scène ne disparaissent pas aussitôt dans l'air subtil à la manière des « palais somptueux » et des « tours couronnées de nuées » qu'évoque Prospero à la fin de *La Tempête*. Au contraire, comme l'ont bien montré les critiques du New Historicism et du Cultural Materialism, le théâtre élisabéthain ou jacobéen s'empare des questions sociales, politiques, philosophiques qui taraudent son public. Ce faisant, il contribue à changer le monde qu'il représente et qu'il met en scène. De même, l'une des interrogations centrales dans l'œuvre de Bacon touche à l'articulation entre le globe intellectuel (*globus intellectualis*) et le globe du monde (*globus mundi*). Contre l'idée d'un penseur enfermé dans sa tour d'ivoire, le travail spéculatif du philosophe a vocation à rencontrer le monde dans lequel il vit et à le transformer, tout comme la scène de théâtre est ouverte sur la ville qui la contient. Chez Bacon, ce qui vaut comme cause sur le plan de la théorie, vaut comme effet sur le plan pratique.

De plus, ce que tente de montrer l'article sur la souveraineté dans *Henry VIII*, c'est que « le pouvoir n'est pas une essence mais une relation », pour reprendre la formulation de M. Fludernik et J. Drakakis¹⁴¹ : c'est pourquoi tout questionnement sur la dimension politique du théâtre shakespearien doit nécessairement prendre en compte le contexte idéologique et social dans lequel il s'inscrit – en l'occurrence, celui de la monarchie absolue de droit divin à l'époque de Jacques I^{er}. L'hypothèse défendue dans cet article repose sur l'idée selon laquelle Shakespeare et Fletcher y parlent double : si la pièce propose un questionnement politique qui remet subtilement en cause les certitudes les mieux établies, c'est à la faveur d'une écriture polysémique et donc ambiguë. Au sujet des emblèmes de Peacham, Jean-Jacques Chardin souligne qu'ils se prêtent à une lecture à la fois oblique et plurivoque : « *Minerva Britannia* is embedded in the system of social, gender and aesthetic norms by which individual behavior was structured in early modern England, and as it defines these norms, it also problematizes them »¹⁴². Si ce recueil d'emblèmes est dialectique, c'est parce qu'il accomplit un véritable tour de force idéologique en associant distance et complicité, soumission et subversion à l'égard du pouvoir : « the emblems show complicity with and distance from the ideology of power and submission that the collection as a whole appears to embrace so

141 Drakakis et Fludernik, *Poetics Today*, *op. cit.*, p.504.

142 Jean-Jacques Chardin, « A New Historicist Reading of Henry Peacham's *Minerva Britannia* », *Poetics Today*, Volume 35, n°4 (Winter 2014) : 654.

staunchly »¹⁴³. De même, *Henry VIII* tient un double discours sur la souveraineté, si bien que, paradoxalement, la pièce travaille à la fois à consolider et à affaiblir l'idée même de monarchie de droit divin grâce au recours à une langue polysémique. La question du pouvoir y apparaît donc indissociable de celle de la langue et de l'écriture oblique ou polysémique, comme j'essaierai de le montrer plus loin. Cet intérêt pour la question de l'ambiguïté traverse d'ailleurs plusieurs des travaux du dossier, à commencer par le tout premier article qui fait déjà du « détour » l'une des stratégies narratives de la *Nouvelle Atlantide* (dossier, item n°1). Elle est aussi présente dans les deux articles sur « savoir et ignorance » dans *King Lear*, lesquels soulignent le rôle joué par l'ambiguïté dans la pièce et « la tension d'incertitude » ou « la brume de perplexité » qui la caractérisent (dossier, items n°5 et n°6). Mais c'est sans nul doute le texte sur la souveraineté dans *Henry VIII* qui thématise le plus explicitement cette idée.

Par ailleurs, par l'utilisation qu'il fait de concepts tels que ceux de « subversion » ou de « soumission », cet article est aussi l'un de ceux qui dévoile le plus clairement son parti pris théorique et ses présupposés méthodologiques, au carrefour du New Historicism et du Cultural Materialism. Au-delà du désir de corriger les coquilles, maladroites et petites approximations que ne peut manquer de susciter, chez tout chercheur, la lecture rétrospective de ses articles et de ses travaux, après que le temps et l'expérience ont nécessairement éloigné l'auteur qu'il était de celui qu'il est devenu, la principale modification que je souhaiterais apporter aux textes que j'ai publiés, si la chose était possible, consisterait à énoncer plus clairement les principes théoriques et méthodologiques qui les sous-tendent. Ce n'est pas que ceux-ci ne soient pas présents dans les articles et les travaux du dossier : ainsi les noms de Foucault, Bakhtine ou Lordon y sont clairement cités (voir dossier, items n°9, 14 et 18 par exemple), comme le sont aussi les livres de Greenblatt, notamment dans l'article sur « le savant comme paria » (dossier, item n°7, p.91). Mais il arrive que ces références soient trop implicites et trop peu thématisées, comme dans l'article sur la transmission et la transgression scientifique dans l'Angleterre de la première modernité, où la référence à Greenblatt reste trop indirecte, par exemple. De même, si les questionnements me paraissent presque toujours contextualisés, ils pourraient parfois être plus finement situés sur le plan social ou historique. Enfin, certaines hésitations confinent parfois à la contradiction : je ne crois plus, par exemple, que la tempête créée par Prospero soit pure illusion. La divergence qu'on aura peut-être notée à ce sujet entre l'article sur la « science spectacle » de Prospero d'une part (dossier, item n°4, p.50) et le chapitre sur la science illimitée chez Shakespeare et Bacon d'autre part (dossier, item n°18, p.218) est l'indice d'une réinterprétation de la pièce.

Cela dit, il est inévitable, sans doute, que la méthode et les idées d'un chercheur se précisent

143 *Ibid.*, *ibidem*.

et s'affinent peu à peu, de même qu'il n'est pas surprenant que son orientation théorique se dessine de plus en plus clairement au fur et à mesure qu'il progresse dans son travail. L'un des intérêts majeurs, à mes yeux, du présent document de synthèse tient au fait qu'il permet précisément de faire apparaître, *a posteriori*, une cohérence théorique qui était jusque là lovée dans les plis du discours, en attendant de pouvoir s'incarner dans la pleine lumière de la conscience critique. Il reste qu'en plaçant l'accent sur la contextualisation historique et sur la nécessité de concevoir les « formations sociales » comme résultant « d'une constellation spécifique de conditions et de pressions particulières » (voir notamment item n°2, p.22) ; en choisissant de penser le pouvoir comme une « relation » plutôt que comme une « essence » ; enfin en exprimant leur préoccupation récurrente pour la question de l'ambiguïté et de la polysémie, les articles et les travaux du dossier témoignent aussi d'une certaine cohérence méthodologique, en dépit des réserves que je viens d'exprimer. Ils annoncent aussi, à leur manière, le plan de ce document de synthèse puisque les deux derniers thèmes cités – à savoir le pouvoir et la polysémie – forment le sujet des prochains chapitres de ce document de synthèse.

II

Dire et Agir :

Le théâtre, la science et la transformation du monde.

2.1. Essence immuable ou contingence historique

Dans les pages qui vont suivre, je voudrais souligner ce qui me paraît constituer l'un des principes architectoniques de mon travail de chercheur, en insistant sur les effets du théâtre élisabéthain et de la science baconienne sur le monde physique et humain dans lequel ils s'inscrivent. Comme le soulignent M. Fludernik et J. Drakakis, cette thèse constitue l'un des principes méthodologiques du New Historicism (voir ci-dessus, p.50). Elle implique par ailleurs de considérer le pouvoir au sens large comme une « relation » plutôt que comme une essence immuable, détachée des contingences historiques. En exergue de son livre *Radical Tragedy*, Jonathan Dollimore place la citation suivante de Bertolt Brecht : « We ask you expressly to discover / That what happens all the time is not natural. For to say that something is natural / [...] is to / Regard it as unchangeable ». Ce que rappelle ici Brecht, c'est qu'il importe de dénaturer le naturel, afin de pouvoir penser le changement. Or le pouvoir est précisément l'une de ces idées dont il importe de révéler la dimension historique, et donc contingente.

Les études shakespeariennes, qu'elles soient passées ou plus récentes, ne manquent pourtant pas de pages célébrant avec enthousiasme le génie du dramaturge élisabéthain en tant qu'il dessinerait, sous sa forme artistique la plus parfaite et la plus accomplie, le visage éternel et immuable de la condition humaine pensée comme essence. Ce que donnerait à voir le théâtre de Shakespeare, ce serait moins telle façon particulière d'habiter le monde que l'humanité dans sa dimension universelle, au-delà des contingences historiques dans lesquelles, comme le plumage du cygne dans le sonnet de Mallarmé, les individus sont pris. Pour Wilson Knight, par exemple : « the soul-life of a Shakespearean play is, indeed, a thing of divine worth. Its perennial fire is as mysterious, as near and yet as far, as that of the sun, and like the sun it burns while generations pass »¹. Peut-on trouver meilleure illustration de cette tendance à la « naturalisation » de l'œuvre

¹ Cité par John Drakakis in *Alternative Shakespeare*, John Drakakis éd., New York, Routledge, p.19. Dans le même

shakespearienne – au sens où celle-ci deviendrait une partie intégrante du monde naturel, au même titre que les phénomènes du monde physique ?

Ainsi, en détachant Shakespeare – plus encore que Marlowe, Kyd ou Jonson – du moment historique qui fut le sien, une certaine critique idéaliste qu'on a parfois appelée « humaniste » a pu lire son œuvre comme une vaste encyclopédie de la nature humaine. En définitive, ce que le théâtre de Shakespeare donnerait à voir, ou à entendre, ce serait la formulation de vérités trans-historiques valables en tout temps et en tout lieu. On pourrait croire, peut-être, que si cette thèse était recevable, elle offrirait un principe de convergence entre le théâtre de Shakespeare et la démarche scientifique qui, comme on l'a vu, vise l'universel. Il me semble pourtant que cette façon de penser le théâtre shakespearien (ou élisabéthain) n'est pas pertinente et que, s'il y a bien convergence entre l'œuvre de Shakespeare et la science baconienne autour de la question de l'universel et du particulier, c'est d'une façon plus complexe et plus dynamique, et plus inductive, comme j'ai essayé de le montrer dans le premier chapitre de ce document de synthèse.

Par ailleurs, dès lors que le théâtre shakespearien est pensé comme « universel », il devient difficile, voire impossible, de comprendre la façon dont il interagit avec les formations sociales dont il procède et qu'il contribue à transformer. Déshistoriciser, c'est aussi dépolitiser, au sens le plus large du terme. Si John Drakakis s'élève contre une telle interprétation du dramaturge élisabéthain, c'est parce qu'elle transforme le personnage shakespearien en une sorte d'« Everyman », ce héros générique de la moralité composée sous le règne d'Henry VIII², « quintessence de ce qui fait que les hommes sont hommes » (« the abstract of what makes men men³ ») :

The eradication of historical pressures, allied with the uncritical acceptance of a non-political, universal humanity is itself [...] a function of ideology. 'Eternal Man' or 'Everyman' is thus created and then drained of history. In the case of Shakespeare's plays, the world which they are said to imitate is reduced to a unified a-historical cipher divested of all contradiction. Shakespeare as eternal and universal Man, and the body of the texts which he produced under determinate historical circumstances as the repository of human wisdom, function together to encourage the eradication of the memory that they were once made⁴.

esprit, Dollimore cite l'exemple de *The Death of Tragedy* de George Steiner : voir *Radical Tragedy*, p.xvi. Quant à Mallarmé, la référence est bien sûr au sonnet « Le vierge le vivace et le bel aujourd'hui » : « Tout son col secouera cette blanche agonie / Par l'espace infligée à l'oiseau qui le nie / Mais non l'horreur du sol où le plumage est pris ».

2 Comme François Laroque, je ne traduis pas ici le titre de la pièce qui est aussi le nom du personnage principal. Voir *Everyman. L'homme face à la mort*, traduction de François Laroque in *Théâtre élisabéthain I*, édition publiée sous la direction de Line Cottagnies, François Laroque et Jean-Marie Maguin, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2009.

3 John Drakakis, *Alternative Shakespeares*, New York, Routledge, 2001, p.3.

4 *Ibid.*, p.4.

De même, ma propre perspective critique s'inscrit en faux contre une telle lecture déshistoricisante de l'œuvre shakespearienne (comme de celle de ses contemporains, bien entendu). S'il s'agit en effet de montrer comment l'universel y dialogue avec le particulier, il importe de ne jamais dissocier celui-ci de celui-là, et de ne pas oublier que l'universel s'enracine toujours dans un terreau historique particulier, c'est-à-dire dans un environnement socialement et culturellement déterminé – dans le cas de Shakespeare, l'Angleterre de la première modernité. Pour le dire sous la forme d'un oxymore, le théâtre élisabéthain, qu'il s'agisse de l'œuvre de Marlowe ou de celle de Shakespeare – les deux principaux auteurs sur lesquels porte mon travail de recherche – ouvrent sur une forme d'universel qu'on pourrait qualifier de spécifique. Ainsi, s'il n'est pas faux de dire que des pièces telles que *Richard III* ou *Henry VIII* interrogent la question générale du pouvoir et de la souveraineté⁵, ou que *Docteur Faustus* s'intéresse au but et aux limites de la science, c'est toujours depuis un lieu et un temps déterminés. Cette inscription historique particulière, ou cette « re-territorialisation », n'est pas sans conséquence sur la façon de poser et de penser tel ou tel problème : la question du pouvoir se déploie ainsi à l'intérieur d'un cadre idéologique qui est celui de la monarchie absolue de droit divin telle qu'elle s'incarne dans les dynasties Stuart et Tudor. De même, à la fin du seizième ou au début du dix-septième siècle, la réflexion sur la science est toujours hantée par le risque de la transgression religieuse et par le danger de l'athéisme. À cet égard, le savant marlovien fait d'autant plus figure de paria, de marginal ou de sourde menace que, comme le rappelle Stephen Greenblatt, l'athéisme, à la fin du seizième siècle, prend presque systématiquement les traits de l'altérité : « [atheism] in the late sixteenth century [...] was almost always thinkable only as the thought of another »⁶.

En outre, voir en Shakespeare le peintre de la nature humaine, comme le proposèrent en leur temps Wilson Knight et A.C. Bradley, par exemple, ce n'est pas seulement faire preuve d'une forme coupable d'amnésie historique, c'est également céder à l'une des plus puissantes « illusions occidentales », pour reprendre le titre d'un livre de l'anthropologue Marshall Sahlins. Shakespeare, en effet, ne parle pas la langue des Ojibwés ou des Tukano, et, tout poète qu'il est, il ne pense ni comme les Inuit ni comme les Chewongs, lesquels se disent « plus proches de certaines personnes non humaines, y compris les artefacts, que des blancs ou d'autres hommes plus éloignés dans

5 Sur la façon dont *Henry VIII* pose spécifiquement la question générale de la souveraineté, voir mon article dans *Shakespeare au risque de la philosophie*, Pascale Drouet et Philippe Grossos (dir.), Paris, Hermann, 2017 // Dossier item n°16, p.175-190.

6 Stephen Greenblatt, « Invisible bullets : Renaissance authority and its subversion, *Henry IV* and *Henry V* » in *Political Shakespeare. Essays in Cultural Materialism*, Jonathan Dollimore and Alan Sinfield éd., Manchester, Manchester University Press, 1994, p.19. Pour une discussion de cet essai et de sa place dans l'histoire du New Historicism, voir par exemple Fredric Jameson, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, École Supérieure des Beaux-Arts de Paris, 2011, p.277-280.

l'espace »⁷. En revanche, il est l'héritier d'une culture et d'une tradition intellectuelle qui, s'enracinant en Grèce antique et se déployant à travers les auteurs latins et les théologiens médiévaux, informent toute la pensée occidentale moderne. Il s'agit donc de mieux inscrire Shakespeare dans un lieu et un temps précis, et, sinon de « re-provincialiser » son œuvre, du moins de mieux la contextualiser en rappelant que l'Occident n'a pas le monopole de la « nature humaine ». Il existe « d'autres mondes humains » et d'autres *Weltanschauungen* que la nôtre, comme le souligne encore Marshall Sahlins⁸. Or c'est l'une des choses les mieux partagées, que de croire que notre façon de penser le monde est la seule qui vaille : « comme de vrai il semble, que nous n'avons d'autre mire de la vérité et de la raison, que l'exemple et idée des opinions et usances du pays où nous sommes. Là est toujours la parfaite religion, la parfaite police, parfait et accompli usage de toutes choses »⁹. Dans le cas de la nature humaine, on pourrait ajouter qu'il s'agit non pas seulement de la plus « parfaite », mais encore de ce que nous pensons être la seule et unique conception possible, tant il est vrai que nous vivons, pour la plupart d'entre nous, dans l'ignorance de ces mondes alternatifs que nous révèle l'anthropologie.

Le théâtre de Shakespeare, comme celui de Marlowe, doivent donc être réinscrits dans l'espace matériel et culturel qui les rendent possibles : tel est précisément l'objet d'un courant critique comme celui du Cultural Materialism, dont j'ai expliqué plus haut que j'avais adopté certains des principes et des présupposés méthodologiques dans mes propres travaux de recherche. En faisant du théâtre élisabéthain non pas une voie d'accès vers une vérité éternelle valable en tout temps et en tout lieu, mais plutôt une pratique historiquement située, on s'autorise à poser plus finement la question de son pouvoir et de ses effets sur la société à laquelle il appartient. Comme l'écrit encore Dollimore : « literature was a practice which intervened in contemporary history in the very act of representing it » (Dollimore, p.10). La question des effets du théâtre élisabéthain a donc partie liée avec la tension entre vérité éternelle et détermination historique, offrant ainsi un double point de comparaison avec la science.

D'un côté, en effet, la science se meut dans la sphère de l'universel. Mais la visée de l'universel n'exclut pas nécessairement le souci du particulier, comme j'ai essayé de le montrer dans le premier chapitre de cette synthèse au sujet de l'intérêt que les savants de la Renaissance portent à la *varietas rerum*. Ainsi, la science baconienne ne cesse de faire dialoguer le particulier et le général puisqu'il s'agit de remonter de la « forêt » des faits individuels vers les lois de la nature, pour redescendre ensuite vers la concrétude du réel – réel qui, selon Bacon, doit être transformé, et non

⁷ Marshall Sahlins, *La nature humaine, une illusion occidentale. Réflexions sur l'histoire des concepts de hiérarchie et d'égalité, sur la sublimation de l'anarchie en Occident, et essais de comparaison avec d'autres conceptions de la condition humaine*, Paris, Éditions de l'éclat, 2009, p. 91.

⁸ *Ibid*, p.88.

⁹ Montaigne, « Des Cannibales », *Essais I*, éd. cit., p. 396.

pas seulement compris. Le théâtre shakespearien, quant à lui, propose une autre négociation possible entre le particulier et le général : il ne traite pas de la « condition humaine » de façon atemporelle – comme s'il appartenait à cette « étrange contrée, sublime et sauvage, qui s'étend hors de l'espace et hors du temps », imaginée par Edgar Allan Poe dans son poème *Dreamland*. Au contraire, il met en scène des figures singulières prises dans des situations particulières. Celles-ci, cependant, transcendent le cadre historique de la société élisabéthaine ou jacobéenne pour s'adresser à des spectateurs et à des lecteurs qui en sont très éloignés dans le temps comme dans l'espace. Là encore, il y a donc une forme d'articulation entre le particulier et le général et un mouvement ascendant de celui-là vers celui-ci.

L'autre point de convergence concerne, comme on l'a dit, la question des effets du théâtre. C'est à cette question que ce chapitre est plus spécifiquement consacré, et je voudrais montrer que le théâtre shakespearien sur lequel j'ai travaillé n'est pas moins préoccupé par la transformation du réel que ne l'est la science baconienne, dont l'objectif est à la fois spéculatif et opératoire, théorique et pratique.

2.2. Pouvoir et effets du théâtre élisabéthain

Cette idée ne va pas de soi. Aux yeux de certains critiques, en effet, le théâtre shakespearien est comme la philosophie kantienne décrite par Péguy¹⁰ : s'il a les mains pures, c'est qu'il n'a pas de mains. Son but ne serait pas de faire advenir quoi que ce soit dans le monde réel, mais seulement de divertir, de plonger les spectateurs au sein d'un véritable tourbillon de mondes fictifs et de situations imaginaires. Il s'agit moins d'instruire ou de pousser à agir que de divertir, comme l'écrit par exemple Indira Ghose dans son livre (par ailleurs passionnant) sur Shakespeare et le rire :

By privileging entertainment over didacticism, the Shakespearan theatre implements the radical idea that Sidney puts forward but whose name he dare not speak – the notion that the aesthetic is a world that obeys its own laws. [...] Shakespeare's comedies continually remind us that they are performances, not a slice of reality. The comedies are cross-hatched with metatheatrical moments which foreground the fact that it is all a game staged for our entertainment¹¹.

10 Charles Péguy, *Oeuvres Complètes*, tome IV, Paris, Nouvelle Revue Française, 1916, p.496 : « Je compte Halévy, que vous ne réglerez point ces débats par les méthodes kantienne, par la philosophie kantienne, par la morale kantienne. Le kantisme a les mains pures, mais il n'a pas de mains. Et nous nos mains calleuses, nos mains noueuses, nos mains pécheresses, nous avons quelquefois les mains pleines ».

11 Indira Ghose, *Shakespeare and laughter. A cultural history*, Manchester, Manchester University Press, 2008, p.12.

S'il en est ainsi, alors il faut sans doute renoncer à penser le théâtre shakespearien comme ayant la moindre prise sur le réel. Non seulement le poète n'affirmerait rien (« the poet nothing affirmeth »), comme l'écrit Sidney, mais il ne *pourrait* rien non plus : « in the period between 1599 to 1625 the early modern theatre was vested in projecting a view of itself as powerless. It was engaged only in producing harmless entertainment, it seemed to say. [...] It was in the business of providing collective daydreams, not dispensing political advice »¹². Et pourtant, Indira Ghose semble hésiter à aller trop loin dans cette voie. Après avoir répété que les comédies de Shakespeare n'ont pas d'intention didactique et qu'elles ne font rien advenir de concret (« laughter makes nothing happen¹³ »), elle concède – au risque de se contredire – que le rire n'est pourtant pas sans effet : il crée notamment un lien entre les rieurs. Ce faisant, il construit des communautés, ce qui lui confère une dimension proprement politique : « As I have hope to have shown, laughter is not primarily about subversion – or didacticism. But in addition to its analgesic properties, laughter does make things happen. Laughter is about creating communities based on the shared experience of pleasure. A collective is shaped out of an agglomeration of disparate individuals »¹⁴. Transformer un agrégat d'individus isolés en une communauté plus ou moins homogène, telle est bien l'une des définitions possibles de la politique¹⁵. On ne peut pas dire, dès lors, que le théâtre ne produise pas d'effets dans le monde « réel », ou qu'il soit sans pouvoir.

Comme on l'a vu, l'une des ambitions premières du Cultural Materialism et du New Historicism est de montrer comment le théâtre élisabéthain interagit avec le monde « réel » qui le contient en articulant une réflexion d'ordre politique. Loin d'être coupé de la société, il en propose au contraire un commentaire, une critique, ou à tout le moins une image – fût-elle déformée. Le théâtre élisabéthain n'est donc pas seulement ce jeu gratuit et innocent dont le but premier, sinon unique, serait de divertir le spectateur, comme le laissait entendre Indira Ghose. De plus, si les dramaturges insistent autant sur le caractère inoffensif de leurs pièces, n'est-ce pas aussi, et peut-être surtout, afin de devancer les objections de tous ceux – censeurs, élite dirigeante, prédicateurs – qui lui reprochent précisément sa trop grande dangerosité, c'est-à-dire son efficacité ? Jonathan Dollimore n'a pas tort de souligner que les théoriciens de la Renaissance se montraient souvent fort soucieux des effets de la représentation théâtrale. En simplifiant à l'extrême la diversité des positions, on peut dire que deux camps se faisaient face. D'un côté, les auteurs qui, tel Heywood,

12 *Ibid.*, p.80. Voir aussi, sur le même thème, Paul Yachnin, *Stage-Wrights : Shakespeare, Jonson, Middleton, and the Making of Theatrical Value*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1997.

13 Ghose, *op. cit.*, p.199. Voir aussi la dernière phrase du livre, p. 204 : « laughter and tragedy may not make anything happen, but they offer us the pleasure of playing through the anxieties and the fantasies of our lives ».

14 *Ibid.*, p.203.

15 Sur cette question, voir notamment Frédéric Lordon, *Imperium, Structures et affects des corps politiques*, Paris, La Fabrique, 2015.

souhaitaient que la scène servît à instruire le peuple – c'est-à-dire à lui rappeler son devoir d'obéissance au prince. De l'autre, ceux qui redoutaient que les dramaturges ne contribuent à démystifier l'autorité du prince et, par conséquent, à subvertir les fondements de la monarchie. Ainsi, tandis que Heywood soutenait que les pièces visaient à montrer « la fin prématurée de ceux qui fomentèrent des soulèvements, des révoltes et des insurrections » (« the untimely end of such as have moved tumults, commotions and insurrections »)¹⁶, Samuel Calvert se plaignait en 1605 de ce que le théâtre « n'épargne ni le roi, ni l'État, ni la religion, et qu'il représente le temps présent de façon si absurde et avec une telle liberté qu'il n'y a pas de spectateur qui n'en serait effrayé » (« [they represent] the present Time, not sparing King, State or Religion, in so great Absurdity, and with such Liberty, that any would be afraid to hear them »)¹⁷. Qu'il fût censé consolider l'ordre établi ou qu'on redoutât au contraire son pouvoir subversif, une chose est certaine : le théâtre de la Renaissance fut rarement pensé sur le mode de l'inefficacité par ceux qu'il concernait au premier chef. Il y a donc bien lieu de s'interroger sur le rôle politique du théâtre élisabéthain (ou jacobéen), et d'examiner concrètement les voies par lesquels il concourt à renforcer l'ordre établi, ou au contraire à le fragiliser.

À cet égard, le Cultural Materialism n'est pas sans quelque utilité sur le plan théorique. Dollimore rappelle en effet que le courant critique dont il se réclame s'organise autour de trois thèmes principaux, qu'il nomme « consolidation, subversion and containment » : « three aspects of historical and cultural process figure prominently in materialist criticism : consolidation, subversion and containment. The first refers, typically, to the ideological means whereby a dominant order seeks to perpetuate itself ; the second to the subversion of that order, the third to the containment of ostensibly subversive pressures »¹⁸.

On voit comment cette triade idéologique, sans la recouvrir complètement, rejoint la célèbre distinction opérée par Raymond Williams entre culture dominante (« consolidation » / « containment »), culture alternative (« consolidation »), et culture oppositionnelle (« subversion » / « containment »)¹⁹. Le Cultural Materialism, dans sa déclinaison littéraire, se réclame d'ailleurs ouvertement du théoricien britannique : « the term 'cultural materialism' is borrowed from its recent use by Raymond Williams ; its practice grows from an eclectic body of work in Britain in the post-war period which can be broadly characterised as cultural analysis »²⁰. On voit également que les

16 Thomas Heywood, *An Apology for Actors*. Cité par Dollimore, *op. cit.*, p.8.

17 Cité par Dollimore, *op. cit.*, p.8.

18 *Ibid.*, p.10.

19 Voir par exemple Raymond Williams, *Culture et Matérialisme*, traduction par Nicolas Calvé et Étienne Dobenesque, Paris, Les Prairies ordinaires, 2009, p.40-1 et, du même auteur, *Marxism and Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1977.

20 Voir Dollimore, *op. cit.*, p.2.

protestations d'inefficacité formulées par les dramaturges élisabéthains dont il a été question plus haut²¹ doivent sans doute être prises avec circonspection : à l'instar de l'actrice dont Gertrude, dans *Hamlet*, souligne qu'elle proteste avec trop de force (« the lady protests too much, methinks », 3.2.219), leurs dénégations valent plutôt affirmation. Plus ils prétendent que le théâtre ne peut rien, plus le soupçon grandit qu'il pourrait bien en être autrement. Prospero a beau répéter que « [son] spectacle [est] immatériel » et que « les acteurs », qui sont autant d'esprits, « sont partis en fumée », « [en] se fondant dans l'air subtil », il reste que son « art »²² – c'est-à-dire sa science – a produit des effets qui sont bien réels : Miranda héritera de l'ancien duché de son père et les ennemis de celui-ci, à l'exception de son frère Antonio, se sont repentis de leurs fautes.

Il faut dire un mot ici de la postérité critique du Cultural Materialism et des raisons pour lesquelles certaines de ses déclinaisons les plus récentes n'occupent pas dans ce document de synthèse la place qu'on aurait peut-être voulu qu'elles tiennent. À partir des années 2000, en effet, les courants connexes du Cultural Materialism et du New Historicism, qui s'étaient montrés particulièrement vigoureux dans les années 80 et 90, furent peu à peu critiqués et parfois remplacés par ce qu'on a pu appeler « le Nouveau Matérialisme » (« New Materialism »). Or ce nouvel avatar se distingue de ses formes précédentes par le fait qu'il relègue au second plan la question politique, comme le note Douglas Bruster : « By materialism, this critical genre understands an attention to physical things – matter, that is, interpreted literally. In place of class struggle, hegemony, or ideology, the new materialism attends to objects in the world: clothing, crockery, sugar²³ ». De plus, sous certaines de ses formes les plus extrêmes, l'intérêt porté à la matérialité du monde physique dans sa réalité objectale conduisit les tenants de ce nouveau courant de pensée à nier qu'il puisse exister quoi que ce soit qui transcende l'ordre purement matériel – position avec laquelle je ne me trouve pas en accord. Ainsi, pour Gabriel Egan : « those who believe in something beyond the physical structure of reality have fallen under the spell of mysticism and left the rational behind »²⁴. Dès lors, l'intérêt pour les objets du monde physique donna naissance à un nouveau courant critique qui eut tendance à reléguer au second plan les tentatives visant à explorer ce que James A. Knapp appelle « l'autre côté de l'équation » : « For the last three decades or so, to admit belief in anything immaterial has been to admit that one lives in the realm of the unenlightened. [...] While an appeal to materiality and to material culture has become the guarantor of critical currency, attending to the

21 Voir, à la note 11 supra, les analyses d'Indira Ghose et Paul Yachnin.

22 La traduction est de François Laroque. Voir William Shakespeare, *La Tempête*, édition établie, présentée et annotée par François Laroque, Paris, Le livre de poche, 2011, p.142.

23 Douglas Bruster, *Shakespeare and the Question of Culture: Early Modern Literature and the Cultural Turn*, New York, Palgrave, 2003, p.192. Cité par James A. Knapp, « Beyond Materiality in Shakespeare Studies », *Literature Compass* 11/10 (2014):677.

24 Cité par James A. Knapp, *art. cit.*, p.683.

immaterial is to reveal one's intellectual naïveté ». Sans nier qu'il puisse être utile de placer l'accent sur les objets du monde physique – sur le sucre, la vaisselle ou les vêtements pour reprendre l'énumération ternaire citée par Douglas Bruster – je préférerai m'interroger sur la manière dont les idées dialoguent avec le monde matériel dans lequel elles naissent et s'enracinent, tant il est vrai, pour reprendre la formulation heureuse de James A. Knapp, qu'il « n'y a d'idées que dans les choses et de choses que dans les idées » (« no ideas but in things, no things but in ideas », *art. cit.*, p.683). Dès lors, mon intérêt se porta moins sur les objets du monde physique en tant que tels – par exemple sur les instruments scientifiques – que sur la façon dont les idées, les mots, les théories interagissent avec l'ordre du monde auquel ils sont intimement liés, c'est-à-dire vers ce que le philosophe Evan Thompson appelle « les théories hybrides de l'esprit au cœur de la vie » (« hybrid theories of the mind in life »)²⁵. Mais ces deux courants critiques ne me paraissent nullement incompatibles : ainsi, dans une communication récente, dans le cadre de deux journées d'études consacrées à la représentation des catastrophes naturelles dans la littérature anglaise de la première modernité, organisées par Sophie Chiari à l'université de Clermont-Ferrand en septembre 2018, j'ai tenté de montrer comment l'examen des techniques et des pratiques concrètes de réfrigération – et donc la fabrication de « glaciers » – permettait de penser la naturalisation progressive de la catastrophe naturelle, dans ce qui s'apparentait à une tentative de rapprochement entre New Materialism et Cultural Materialism.

Parmi bien d'autres exemples possibles, *As You Like It* fournit une illustration lumineuse de la manière dont une comédie Shakespearienne et les idées qui s'y expriment, loin de ne renvoyer qu'au monde clos de la représentation théâtrale, sont susceptibles d'interagir avec la société élisabéthaine dans sa dimension la plus concrète. Tout en considérant que la pièce articule *in fine* une vision plutôt conservatrice de la société – dans la mesure où elle sert à la fois à exprimer et à contenir l'exubérance de Rosalind, et où l'ordre patriarcal, après avoir été bousculé, est finalement restauré – Louis Montrose souligne l'ambivalence d'une comédie qui permet simultanément de contester et de conforter l'ordre établi. En ce sens, et pour reprendre les catégories forgées par Raymond Williams, *As You Like It* ouvre un espace propice à l'expression de la culture dominante et d'une culture alternative, sans jamais se montrer réellement oppositionnelle ou subversive. La comédie de Shakespeare permet donc de contenir les velléités d'émancipation dont font preuve les femmes (Rosalind) et les cadets (Orlando), au sein d'une société régie par la domination patriarcale et par la règle de primogéniture. C'est ce qui autorise Louis Montrose à se démarquer des lectures plus radicales de la pièce, souvent portées par la critique féministe, comme dans le cas de

²⁵ *Ibid.*, p.686.

l'interprétation proposée par Juliet Dusinberre dans *Shakespeare and the Nature of Women*²⁶ : « Several generations of critics – most of them men, and quite infatuated with Rosalind themselves – have stressed the exuberance and ignored the containment. Much the same may be said of some recent feminist critics [...], although they approach the character in another spirit. The "feminism" of Shakespearean comedy seems to me more ambivalent in tone and more ironic in form than such critics have wanted to believe »²⁷. Ici, la pièce contribue donc, par son effet émoullent, à apaiser les tensions qui divisent la société élisabéthaine. Elle concilie et réconcilie. Pour Montrose, elle participe en effet d'une stratégie d'endiguement (« containment ») de la contestation sociale et, par là-même, d'une consolidation de l'ordre établi. Et pourtant, il y a bien une interaction – qui prend ici la forme d'un reflet et d'une conciliation – entre la scène et la société élisabéthaines :

Through the subtle and flexible strategies of drama – in puns, jokes, games, disguises, songs, poems, fantasies – *As You Like It* expresses, contains, and discharges a measure of the strife between the men and the women. Shakespeare's comedy manipulates the differential social relationships between the sexes, between brothers, between father and son, master and servant, lord and subject. [...] And as the actions within the play are dialectically related to each other, so the world of Shakespeare's characters is dialectically related to the world of his audience. *As You Like It* is both a theatrical reflection of social conflict and a theatrical source of social conciliation²⁸.

Que la pièce ne produise aucun *changement* dans le monde « réel » – c'est-à-dire au sein de la société élisabéthaine – ne signifie pas qu'elle ne produise aucun *effet*, tant il est vrai que la perpétuation du *statu quo* est un effet en soi. L'ordre établi n'est pas une donnée intangible, une loi de la nature. Il peut donc être contesté, fragilisé, voire renversé. C'est un processus historiquement contingent, le résultat d'un rapport de forces. Comme tel, il doit en permanence assurer sa survie contre les forces subversives qui le contestent et le menacent. Ainsi que le rappelle encore Raymond Williams : « alternative political and cultural emphases, and the many forms of opposition and struggle, are important not only in themselves but as indicative features of what the hegemonic process has in practice had to work to control »²⁹.

Les articles qui accompagnent et sous-tendent ce document de synthèse ne portent pas spécifiquement sur les notions de *consolidation*, de *containment* ou de *subversion* – à l'exception

26 Juliet Dusinberre, *Shakespeare and the Nature of Women*, London, Macmillan, 1975.

27 Louis Adrian Montrose, « The Place of a Brother » in *As You Like It : Social process and comic form*, *Shakespeare Quarterly*, Vol. 32, n°1 (1981) : 52.

28 *Ibid.*, p.54.

29 Raymond Williams, *Marxism and Literature*, éd. cit., p.113.

peut-être de ceux qui interrogent plus directement les questions de transgression et de marginalité au sein du monde savant³⁰. Néanmoins, plusieurs d'entre eux s'intéressent au pouvoir du langage, c'est-à-dire à la façon dont les mots peuvent servir à transformer la réalité sociale. Ainsi, ce qui vient d'être dit sur les effets de la parole théâtrale s'applique notamment à *Measure for Measure* et à *Love's Labour's Lost*, deux des pièces de Shakespeare sur lesquelles il m'a été donné de travailler dans le cadre de mes activités d'enseignant et de chercheur.

Le premier exemple pourra paraître paradoxal puisqu'il traite de l'échec rhétorique dans *Measure for Measure*³¹. Mais l'échec suppose justement la *possibilité* du succès. Le seul fait que la parole y soit investie d'une telle mission – celle de sauver Claudio de la mort – suggère que la rhétorique y est bien placée sous le signe de la puissance. Que les efforts répétés d'Isabella ne soient pas immédiatement couronnés de succès ne signifie pas que les mots n'auraient pas atteint leur but dans un autre contexte, ou qu'ils ne puissent pas agir sur Angelo pour le transformer. Ce qui est suggéré, au contraire, c'est plutôt que, pour être pleinement efficace, la parole doit s'incarner dans un corps, ou être prolongée par un geste – celui du Duc Vincentio, par exemple, lorsqu'il découvre enfin sa véritable identité. De même, c'est finalement moins par la force pure de ses arguments rhétoriques que par la grâce de ses charmes qu'Isabella obtient une concession de la part d'Angelo. Ainsi, à la différence de certaines pièces de Shakespeare, comme *Richard III* ou le *roi Jean*, dans lesquelles les mots possèdent une vertu quasi miraculeuse – que l'on pense par exemple à la façon dont le prince Arthur convainc Hubert de lui laisser la vie sauve, ou à la force de conviction dont Richard fait montre tout au long de la pièce – dans *Measure for Measure*, les mots censés convaincre produisent rarement à eux seuls l'effet perlocutoire escompté. En revanche, lorsqu'ils s'incarnent dans un corps, leur *sens* se double d'une dimension *sensuelle* qui ajoute encore à leur puissance et à leur efficacité : jouant sur les mots et usant d'une antanaclase, Angelo reconnaît lui-même que les raisons d'Isabella (« *such sense* ») attisent sa passion (« *my sense* ») au point qu'il ne peut rester sourd à sa demande : « She speaks, and 'tis such sense / That my sense breeds with it » (2.2.142-43). Or, qu'est-ce que le théâtre, sinon l'incorporation d'un texte, la mise en voix et en corps, pour ainsi dire, de la littérature ? Le théâtre, c'est le verbe fait chair, l'esprit matérialisé³².

30 Voir mes articles « Deux portraits du savant élisabéthain en paria : les exemples croisés de John Dee et du *Docteur Faustus* de Christopher Marlowe » in P. Drouet et Y. Brailowsky (éds.) in *Le bannissement et l'exil en Europe aux XVIe et XVIIe siècles*, Rennes, PUR, 2010, p.121-140 et « Between Transmission and Transgression. John Dee, Thomas Harriot, and the Early Modern Man of Science » in *Transmission and Transgression. Cultural challenges in early modern England*, Sophie Chiari & Hélène Palma (éds.), Aix-Marseille, Presses Universitaires de Provence, 2014, p.79-90 // Dossier items n°7 et 12.

31 Voir mon article « “I will open my lips in vain” (3.1.192): l'échec rhétorique dans *Measure for Measure* » , *Sillages critiques* [En ligne], 15 | 2013, mis en ligne le 14 janvier 2013, consulté le 13 avril 2018. URL : <http://journals.openedition.org/sillagescritiques/2622>. // Dossier item 9, p.109-116.

32 Sur ce sujet, voir notamment Matthieu Haumesser, *L'autre scène. Philosophie du théâtre*, Paris, J. Vrin, 2018. Voir aussi l'illustration shakespearienne que l'auteur donne de la thèse principale de son livre dans l'émission d'Adèle Van Reth, sur France Culture, « Les Chemins de la Philosophie », <https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la->

Après tout, Isabella ne se contente pas de lire platement une supplique ou une pétition – ce qui serait déjà une incorporation du texte, mais sur un mode minimal – elle *joue* pleinement son rôle d'intercesseur, comme un acteur jouerait un rôle : on se souvient d'ailleurs que Lucio la pousse dans ses retranchements, l'encourageant à donner la pleine mesure de son talent, comme le ferait un metteur en scène en présence d'un acteur : « You are too cold [...] Ay, touch him : there's the vein » (2.2.56 et 70). Dans *Measure for Measure*, les mots seuls ne suffisent pas, et c'est pourquoi le titre de l'article évoque l'échec de la rhétorique – bien que la rhétorique ne puisse évidemment se résumer au seul discours. Mais cet insuccès est tout relatif, et il ne suffit pas à remettre en cause l'idée, partagée par de nombreux théoriciens de la Renaissance, selon laquelle les mots permettent d'agir sur le réel : comme le souligne Keir Elam dans son livre sur l'univers discursif des comédies de Shakespeare, « it is possible [...] to see the figure as a strategic move within the discursive, dramatic and even theatrical make-up of the comedy. And indeed Renaissance rhetoricians conceived of the figures precisely as persuasive doings with words »³³.

Le second exemple est tiré de *Love's Labour's Lost*, comédie de Shakespeare dans laquelle le trait d'esprit est à Berowne ce que l'art rhétorique était à Isabella dans *Measure for Measure*, c'est-à-dire une seconde nature³⁴. En effet, de même que Claudio disait de sa sœur qu'elle maîtrisait à merveille « l'art heureux » de convaincre par la raison et le discours (« [...] she hath prosperous art / When she will play with reason and discourse, / And well she can persuade, 1.2.174-76), de même Berowne est le rire personnifié. Ainsi, aux yeux de Rosaline, Berowne ressemble à une mécanique parfaitement huilée, à une sorte de machine douée d'intelligence, qui aurait été conçue pour amuser jeunes et moins jeunes :

His eye begets occasion for his wit,
 For every object that the one doth catch
 The other turns to a mirth moving jest,
 Which his fair tongue, conceit's expositor,
 Delivers in such apt and gracious words
 That aged ears play truant at his tales,
 And younger hearings are quite ravished,
 So sweet and voluble is his discourse (2.1.69-76).

[philosophie/matthieu-haumesser-lautre-scene-philosophie-du-theatre-0](#), consultée le 13 avril 2018.

³³ Elam, Keir, *Shakespeare's Universe of Discourse. Language-Games in the Comedies*. Cambridge, Cambridge University Press, 1984, p.17.

³⁴ Voir mon article « Rire et rieurs dans *Love's Labour's Lost* » in Delphine Lemonnier-Textier et Guillaume Winter, *Lectures de Love's Labour's Lost* de William Shakespeare, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, pp. 81-94 // Dossier item n°13, p.149-158.

Pourtant, le rire est à double tranchant, car il blesse autant qu'il amuse : il y est d'ailleurs souvent décrit au moyen de métaphores guerrières. Les plaisanteries de Berowne comme celles des *ladies* sont autant de flèches ou de projectiles qui fendent l'air et ne manquent jamais leur cible : « Their conceits have wings / Fleeter than arrows, bullets, wind, thought, swifter things » (5.2.260-261). Comme dans *Measure for Measure*, les mots ne sont donc pas sans effet, loin s'en faut : ils détruisent et construisent à la fois, car, si le rire moqueur qui se déploie dans la pièce rappelle la définition qu'en propose Thomas Hobbes, fondée sur l'idée d'une supériorité (« a sudden glory arising from sudden conception of some eminency in ourselves, by comparison with the infirmity of others, or with our own formerly³⁵»), il existe aussi un autre type de rire, plus positif et fédérateur, qui permet de faire lien entre les rieurs. Cette seconde conception s'inspire de Mikhaïl Bakhtine, ainsi que l'explique Edward Berry : « [this] kind of laughter, in which human and societal divisions are dissolved in communal merriment, we might call, loosely following Bakhtin, carnivalesque »³⁶. L'un des enjeux de la pièce, et de sa conclusion ouverte, consiste précisément à passer d'un rire à l'autre, c'est-à-dire à faire en sorte que s'opère une purification de l'esprit – au sens que prend ce mot lorsqu'on parle d'un « trait d'esprit ». S'il veut conserver une chance d'épouser Rosaline, Berowne doit redécouvrir la vertu régénératrice du rire face à la souffrance d'autrui et utiliser celui-ci non plus comme une arme mais comme un médicament, non pas comme un moyen de susciter des antagonismes, mais comme un instrument de cohésion. Ainsi, qu'il serve à blesser ou à guérir, le rire shakespearien tel qu'il s'exprime dans *Love's Labour's Lost* est toujours suivi d'effet. Loin d'être clos sur lui-même, il façonne la relation humaine et remodèle la société en composant et en recomposant les groupes qui la constituent. Pour détourner le titre français du célèbre ouvrage d'Austin³⁷, dans *Love's Labour's Lost*, rire, c'est donc faire. À cet égard, la pièce met en abyme la force perlocutoire du théâtre lui-même : aux protestations d'impuissance dont il a été question plus haut, *Measure for Measure* ou *Love's Labour's Lost* répondent en montrant, dans l'économie même de leur développement dramatique, ce que peuvent les mots. Mais dans un cas comme dans l'autre, cette démonstration s'inscrit dans le cadre spécifique de la société aristocratique de cour telle que la connaissaient les contemporains de Shakespeare : aussi bien Angelo que Berowne sont des membres de la classe dirigeante qui font jeu égal avec le Duc (Vincentio) et le Prince (de Navarre). À la fin de la pièce, néanmoins, leur assurance et leur superbe se trouvent, sinon niées, du moins interrogées, tandis que certains de ceux qui leur étaient « inférieurs » socialement, se voient

35 Thomas Hobbes, *The Elements of Law Natural and Politic*, J.C.A/ Gaskin éd., Oxford, Oxford World's Classics, Oxford University Press, 1994, p.54.

36 Edward Berry, « Laughing at others » in Leggatt Alexander (éd.), *The Cambridge Companion to Shakespearean Comedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p.123.

37 *How to do things with words*, traduit en français sous le titre *Quand dire, c'est faire*.

partiellement réhabilités, comme Don Armado ou Mariana, par exemple, à la faveur de plaidoyers égalitaires qui réaffirment le primat de l'humaine fraternité sur toute considération de préséance aristocratique. On peut donc dire que se déploie aussi, dans l'une et l'autre pièces, une pensée alternative à la culture de cour dominante – laquelle, bien sûr, ne saurait cependant être envisagée comme un tout monolithique.

2.3. La science baconienne et la transformation du monde

Si la scène shakespearienne s'ouvre sur la société à laquelle elle appartient, la science baconienne se donne également pour but la transformation du monde physique et humain. Dans le cas de Bacon, néanmoins, ce qui est mis au premier plan, ce n'est plus la dimension politique ou morale de l'existence humaine telle qu'elle s'incarne dans une société particulière, comme pour le théâtre de Shakespeare, mais plutôt la relation que l'homme entretient avec la nature. Cela dit, ainsi que le souligne Guido Giglioni, Bacon se montra toujours soucieux d'articuler politique et philosophie naturelle : en particulier, dans la mesure où la connaissance des formes naturelles était encore insuffisante pour donner lieu à de véritables innovations technologiques, et bien que la réforme de la science fût de loin l'aspect le plus souvent thématique dans son œuvre, Bacon se convainquit que l'amélioration de la nature devait commencer par le perfectionnement des sociétés humaines³⁸. Ce qui est certain, en tout cas, c'est que l'idée que se fait Bacon de la philosophie le prémunit contre la célèbre critique formulée par Marx dans ses *Thèses sur Feuerbach* : « les philosophes n'ont fait qu'interpréter le monde de diverses manières ; ce qui importe, c'est de le transformer »³⁹. Chez Bacon la mise au jour des lois physiques qui régissent le monde prend bien le nom « d'interprétation de la nature », mais celle-ci prépare nécessairement la production des « œuvres », c'est-à-dire, précisément, la transformation du monde naturel, dont l'homme fait partie intégrante.

Dans le sillage de Marx, on a souvent reproché aux philosophes d'avoir voulu « philosopher la réalité », au lieu de « réaliser la philosophie », comme le souligne Guy Debord, pour qui le projet philosophique occidental est l'ancêtre de cette société du spectacle qu'il s'emploie à dénoncer dans son livre le plus célèbre. À ses yeux, la philosophie n'est pas réellement pouvoir, mais « pouvoir de la pensée séparée » et « pensée du pouvoir séparé »⁴⁰. Qu'on souscrive ou non à cette critique, il

38 Guido Giglioni, « Francis Bacon and the Theologico-political Reconfiguration of Desire in the Early Modern Period » in *Francis Bacon on Motion and Desire*, G. Giglioni, James A.T. Lancaster, Sorana Corneanu, Dana Jalobeanu (éd.), Berlin, Springer, p.32.

39 Karl Marx, *Thèses sur Feuerbach*, xi, in Karl Marx, *Philosophie*, Maximilien Rubel éd., Paris, Gallimard, 1982, p.235.

40 Guy Debord, *La Société du Spectacle*, Paris, Gallimard, collection Folio, § 19 et § 20, 1992, p.23-24.

reste qu'il faut bien admettre que les philosophes se meuvent souvent dans une sphère séparée, et qu'ils se soucient davantage de construire une représentation abstraite du monde que de réfléchir aux moyens concrets de le transformer. Dans une veine moins critique que celle de Guy Debord, Luc Ferry ne conteste pas que l'idée de « représentation » soit constitutive de la philosophie moderne. Il fait même coïncider cette nouvelle posture intellectuelle avec les débuts de l'âge classique, soit avec Descartes. Citant abondamment Heidegger, il explique ainsi que le propre de l'époque moderne est d'avoir placé la subjectivité humaine au centre et au fondement du monde, rendant ainsi possible l'émergence de « quelque chose comme une conception du monde » :

« Le processus fondamental des Temps modernes, c'est la conquête du monde en tant qu'image conçue. » « A la grande époque grecque », et même dans le monde médiéval chrétien, « une chose telle qu'une conception du monde (*Weltbild*) était impossible ». La modernité n'advient comme telle que « lorsque l'homme est devenu sujet et le monde image conçue ». Ces trois propositions constituent le fond de la réflexion heideggerienne sur la vérité. [...] Brièvement : l'essence métaphysique des Temps modernes réside dans la définition de l'étant comme « objectivité de la représentation », et de la vérité comme « certitude de la représentation ». [...] S'il n'y a pas de conception du monde antique ou médiévale, si même une telle idée est absurde, c'est inversement, que, dans la pensée médiévale ou antique l'étant n'est pas défini comme ce qui est présent pour un sujet dans une représentation. [...] Dans le monde médiéval en effet, un étant est un étant parce qu'il est *ens creatum*, être créé par un Dieu personnel agissant en tant que cause suprême. L'abîme qui sépare la modernité de l'ontologie grecque est encore plus grand : en elle, en effet, l'étant n'est ni fondé dans une théologie, ni a fortiori mesuré à l'aune d'une subjectivité : il ne tire pas son être de sa capacité à être représentable, visible par l'homme, de sorte qu'il conserve encore la part d'obscurité (d'invisible) et de mystère qui s'attache indissolublement à la question, ainsi laissée ouverte de sa provenance »⁴¹.

Ainsi, tandis qu'à l'époque médiévale, l'étant – pour reprendre la terminologie heideggerienne – était fondé théologiquement, à l'époque moderne, il se définit d'abord comme la représentation d'un sujet pensant. Les objets du monde deviennent représentations, choses pensées, images conçues pour un sujet qui les pense. Ils se mesurent à l'aune d'une subjectivité et n'existent que parce qu'ils peuvent être représentés, pensés et donc visibles par l'homme sous la forme d'une

41 Luc Ferry, *Le droit : la nouvelle querelle des Anciens et des Modernes* in Luc Ferry, Alain Renaut, *Philosophie politique*, Paris, PUF, collection quadriga, 2007, page 21-22. Dans cet extrait, les passages entre guillemets renvoient à des citations extraites des *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1962, p.84-86.

image mentale. De ce fait, la philosophie, comme le théâtre, et comme le spectacle en général, a partie liée avec le sens de la vue : c'est là un nouveau point de convergence entre le théâtre de Shakespeare et la philosophie baconienne qui construit elle aussi des représentations du monde, comme on l'a dit au premier chapitre de ce document de synthèse. Mais comme pour le théâtre shakespearien, la question est de savoir si la science n'est rien d'autre qu'une représentation mentale, ou s'il est possible d'en proposer une définition qui articule théorie et pratique.

Or, pour sa part, Bacon refuse que la philosophie s'épuise en pure représentation. Plusieurs des aphorismes du *Novum Organum*, ne disent pas autre chose que ce que Marx écrira à son tour deux siècles plus tard, à savoir que la philosophie ne doit pas se perdre dans les brumes de la pure spéculation, mais qu'elle doit au contraire transformer le monde et œuvrer à l'amélioration de la condition humaine : « or le but véritable et légitime des sciences n'est autre que de doter la vie humaine d'inventions et de ressources nouvelles »⁴². Il s'agit donc de marier la théorie et la pratique, la spéculation et l'opération, l'entendement du philosophe et la main de l'artisan, comme Bacon ne cesse de le répéter, car « on ne triomphe de la nature qu'en lui obéissant ; et ce qui dans la spéculation vaut comme cause, vaut comme règle dans l'opération » (*Novum Organum*, I, §3). La voie à suivre est donc double, à la fois spéculative et opérative : elle réconcilie l'interprétation et l'action, si bien qu'elle « ne se tient pas dans un même plan : elle monte et elle descend. Elle monte d'abord aux axiomes et descend ensuite aux œuvres »⁴³. C'est ce double mouvement, ascendant et descendant, théorique et pratique, que je voudrais résumer ici afin de montrer comment la philosophie de Bacon, à l'instar de ce qu'on a dit plus haut au sujet de la scène élisabéthaine, marie le dire et l'agir. Chez Bacon, il ne s'agit jamais de penser pour penser, mais de penser pour améliorer la vie des hommes, c'est-à-dire la rendre plus longue, plus riche et plus douce, car comme le dit lui-même le philosophe dans *La Nouvelle Atlantide*, à propos de la Maison de Salomon : « the End of our Foundation is the knowledge of Causes and secret motions of things ; and the enlarging of the bounds of Human Empire, to the effecting of all things possible »⁴⁴.

À la question qu'est-ce que la science, Bacon répond donc qu'il s'agit à la fois d'un discours et d'une pratique. Comme le rappellent Michel Malherbe et Jean-Marie Pousseur dans leur introduction au *Novum Organum* qui constitue l'un des meilleurs exposés synthétiques en français de la méthode inductive baconienne, tout commence dans la forêt de l'expérience sensible par la collecte de ce que Bacon nomme les particuliers (*particularia*), c'est-à-dire l'opposé des généralités logiques. Les particuliers doivent être saisis par les sens, mais comme ceux-ci sont faibles,

42 Francis Bacon, *Novum Organum*, § 81, traduction de Michel Malherbe et Jean-Marie Pousseur, Paris, PUF, 1986, p.141.

43 *Ibid.*, § 103, p.161.

44 Francis Bacon, *New Atlantis*, éd. cit., p. 177.

imparfaits et trompeurs, il est nécessaire de s'adjoindre le concours d'un instrument. L'entendement humain pourra alors s'engager dans la voie qui, traversant les « labyrinthes et les forêts des particuliers [...] mène aux clairières des axiomes vrais »⁴⁵, lesquels permettront ensuite de remonter jusqu'à l'invention des formes, c'est-à-dire vers la connaissance vraie de la nature, pour redescendre finalement vers la production des œuvres (« the effecting of all things possible », *New Atlantis*, p.177). Dans un célèbre aphorisme, Bacon renvoie dos à dos les fourmis empiriques et les araignées théoriques, récusant à la fois la matière sans forme des premières et la pure raison sans matière des secondes. Jusqu'à présent, le savoir se distribuait entre ses deux extrêmes qui ne permettaient pas l'alliance de l'esprit et des choses. Poursuivant son analogie, Bacon propose une voie moyenne, celle de l'abeille qui dispose désormais d'une méthode par laquelle « elle transforme la matière en l'œuvre du miel dans la géométrie des alvéoles », si bien « que l'alliance instrumentale des facultés empirique et rationnelle garantit une science active en vérités et en œuvres ». Ainsi, « portés par l'instrument » (c'est-à-dire par la méthode de l'*organum*), le « connaître et l'opérer se rejoignent »⁴⁶.

Mais quelle est donc cette méthode que Bacon appelle de ses vœux ? D'une certaine manière, on peut dire qu'elle tient en une règle double qui concilie la certitude et la liberté. En effet, comme il a été dit plus haut, il s'agit de tracer un chemin qui remonte de la forêt des particuliers à la connaissance des formes vraies de la nature. Une nature phénoménale étant posée – par exemple le chaud – comment en connaître la forme (c'est-à-dire la cause véritable) ? La règle de certitude implique la règle de présence : la forme d'une nature donnée (le chaud, dans le cas présent) est telle que si la forme est présente, alors la nature est elle aussi présente : la forme est cause de la nature en question. Cette condition est nécessaire à la détermination de la forme mais elle n'est pas suffisante, car il pourrait se faire qu'une autre cause produise le même effet. C'est pourquoi la règle de présence doit être complétée par la règle d'absence qui pose que, si la forme est absente, alors la nature ne saurait être présente : celle-ci ne peut donc avoir d'autre cause que la forme considérée. Michel Malherbe et Jean-Marie Pousseur résumant l'objet de cette double règle en des termes très clairs qui méritent d'être cités un peu longuement :

Le travail de l'invention inductive consiste à inventer la forme d'une nature qui est donnée phénoménalement et qui, en tant que telle, est toujours engagée dans quelque matière. La règle de présence qui est la première règle appliquée, permet d'établir que la forme inventée est bien cause de la nature donnée. À son tour, la règle d'absence montre que la nature étudiée ne peut subsister sans la forme inventée, et elle confirme le lien causal en le rendant

45 Michel Malherbe et Jean-Marie Pousseur, « Introduction » in Francis Bacon, *Novum Organum*, Paris, PUF, 1986, p.26.

46 *Ibid.*, p.27.

nécessaire. Il en résulte la convertibilité de la forme et de la nature étudiée, convertibilité qui énonce la détermination propre du lien causal établi⁴⁷.

Pour Bacon, cependant, la connaissance des causes (ou des formes) n'est jamais une fin en soi. Il s'agit au contraire de connaître pour agir et d'agir pour connaître, de sorte qu'il serait tout aussi erroné de penser la pratique comme l'application de la théorie que d'affirmer que celle-ci dérive de celle-là. En réalité, la partie « spéculative » de la science et sa partie « opérative » se complètent et se nourrissent l'une l'autre en un cercle vertueux. C'est précisément cette imbrication de la connaissance et de l'action, ou si l'on veut, de la « cognition » et de la « construction », que Perez-Ramos résume par l'expression « maker's knowledge tradition » : « a tradition which goes back to classical Antiquity postulates an intimate relationship between objects of cognition and objects of construction, and regards knowing as a kind of making or as a capacity to make (*verum factum*) »⁴⁸. Pourtant Bacon ne se contente pas de renouer avec une ancienne tradition. Au contraire, il la développe et la prolonge au prix d'une véritable rupture philosophique avec la pensée aristotélicienne dont il ne cesse de vouloir se démarquer, tout en lui empruntant certains de ses concepts cardinaux (comme celui de forme, par exemple). Aussi curieux que cela puisse paraître, l'usage que fait Bacon des termes *potentia* ou *scientia operativa* est inédit dans la littérature philosophique du XVII^e siècle, de sorte qu'on peut dire qu'il réinvente profondément ces deux concepts. Ainsi, on chercherait en vain chez Aristote l'idée selon laquelle la science a partie liée avec la transformation du monde physique. Pour Aristote, puis, plus tard, pour les scolastiques, savoir, ce n'est pas tenter de modifier le cours naturel des choses au moyen d'une intervention humaine. S'il s'agit bien de relier les causes et leurs effets, cette mise en relation demeure purement abstraite : « for the textbook authors of Bacon's age, science, in the sense of natural philosophy, is the purely contemplative grasp achieved by the natural philosopher when, for example, he correctly joins effects and causes »⁴⁹. Pour devenir des objets de science ou constituer un savoir reconnu comme tel, les choses dont nous faisons l'expérience sensorielle doivent être passées au tamis du langage : ce qui n'est pas pris dans un moule linguistique ne saurait relever de la science. Et c'est précisément cette idée que tente de résumer J. H. Randall en définissant la science aristotélicienne par l'expression « Science as Right Talking »⁵⁰.

Or rien n'est plus étranger à Bacon que l'idée selon laquelle la science serait coextensive au langage, ou que celui-ci serait le vecteur privilégié de celle-là. Au contraire, le langage est une

47 *Ibid.*, p.39.

48 Perez-Ramos, *Francis Bacon's Idea of Science*, *op. cit.*, p.48.

49 *Ibid.*, p.85.

50 J. H. Randall, *Aristotle*, New York, 1962, p.32-58. Cité par Perez-Ramos, *op. cit.*, p.85.

source d'erreurs et de confusion, et Bacon en fait même l'un des quatre genres d'idoles « qui assiègent l'esprit humain », genre qu'il nomme « idoles de la place publique » : « mais les idoles de la place publique sont de toutes les plus incommodes ; elles se glissent dans l'entendement à la faveur de l'alliance des mots et des noms avec les choses. Les hommes croient en effet que leur raison commande aux mots. Mais il se fait aussi que les mots retournent et réfléchissent leur puissance contre l'entendement ; effet qui a rendu sophistiqués et inactives les sciences et la philosophie » (*Novum Organum*, Livre I, aphorisme 59). Prenant l'exemple du mot « humide », Bacon montre comment, loin de donner lieu à la cristallisation ou, plus simplement, à la formulation de quelque savoir que ce soit, le « mot humide n'est rien d'autre que la marque confuse de diverses actions qui n'admettent rien de fixe ni de commun » (I, 59). La forme acquiert donc son sens plein et entier non pas dans l'ordre langagier mais sur le plan pratique, comme le souligne encore Antonio Perez-Ramos : « clearly, to define human scientia in this way reflects a complete break with the tradition thus far examined, since its object (the Form) acquires its full meaning in the realm of operation » (p.85). La forme baconienne ne doit donc pas être comprise comme une simple unité idéelle appréhendée par l'entendement humain au terme d'un cheminement contemplatif, mais bien comme un concept orienté vers l'action et doté, à ce titre, d'un versant théorique et d'un versant pratique : « de l'invention des formes suivent donc la spéculation vraie et l'opération libre » (*Novum Organum*, II, 3). C'est en ce sens qu'il devient possible de parler, au sujet de Bacon, d'une définition « constructiviste » de la vérité : le savoir sûr de la science ne se donne plus comme une réalité linguistique mais sous l'aspect d'une « opération » ou d'une « construction ». S'il est vrai que le chercheur baconien ne peut s'affranchir entièrement d'un corps d'axiomes et de principes, et que ceux-ci continuent à guider son exploration du monde naturel, il n'en reste pas moins que, dans l'idée que se fait Bacon de la science, ces « axiomes » et ces « principes », loin d'être figés une fois pour toutes à la manière de vérités immuables, ont au contraire vocation à évoluer au gré de l'expérimentation, puisque celle-ci ne peut manquer de faire émerger des faits nouveaux, jusqu'alors inconnus. Dans la doctrine baconienne, la forme est donc à la fois principe d'explication et de manipulation, et principe d'explication *parce que* principe de manipulation. Comme l'explique encore Perez-Ramos en un paragraphe aussi limpide que précis :

The cognitive standard of Aristotelian science as knowledge of causes is now reformulated in terms of the most un-Aristotelian criterion of physical production of effects : « vere scire est [per causas] producere posse ». To know x, as the end of the above aphorism establishes, is, in Bacon's ideal project of natural enquiry, to be able to (re)produce x, y, or z⁵¹.

51 Perez-Ramos, *op. cit.*, p.108.

La science baconienne est donc tout entière dirigée vers l'action car la théorie ne saurait être séparée de la pratique. Mais ce qui précède explique pourquoi l'on commet un contresens en réduisant le projet baconien à sa dimension prétendument utilitaire. Identifier les œuvres que le philosophe appelle de ses vœux à un cortège de machines, d'ustensiles, d'outils, d'artefacts divers et variés, c'est se méprendre gravement sur le sens que Bacon donne au mot *opera*, qu'il traduit, dans ses textes anglais par « *works* ». Au reste, c'est également méconnaître le sens de ce mot – ou de ces deux mots – au XVII^e siècle. Aussi bien le terme latin (« *opus* ») que sa traduction anglaise (« *work* ») renvoient au champ sémantique de l'agir, et désignent à la fois l'action par laquelle on fait et le résultat de cette action. Cela ne signifie pas que Bacon ne s'intéresse pas *aussi* aux artefacts et aux machines, mais seulement qu'on ne peut rabattre le sens de son concept d'« *opus* » sur les seuls objets de la technique ou sur les arts mécaniques. En réalité, ce qu'il s'agit de dévoiler, ce n'est pas tant une série d'artefacts que les effets de la nature. Ce que le savant cherche à connaître – et donc à maîtriser pour les reproduire – c'est, par exemple, le chaud, le dense, la couleur, le mouvement. Reproduire le chaud ou telle ou telle forme de mouvement, voilà ce qui constitue l'une des actualisations possibles de ces « œuvres » dont Bacon fait l'aboutissement ultime de la science : « it is noteworthy that its [i.e. « Bacon's idea of science »] instrumentality is not synonymous with the production of material tools. Opera are not simply utensils ; Bacon's model of the true object of knowledge is not the machine »⁵².

On voit combien cette conception de la vérité s'oppose à la thèse d'Heidegger, citée au début de cette section, selon laquelle l'apport décisif de la modernité ne serait rien d'autre que la conquête du monde en tant qu'image conçue (ou « représentation »). Dans la philosophie baconienne, la vérité est bien plus que la certitude d'une représentation du sujet pensant, comme chez Descartes. Elle a partie liée avec la manipulation du monde. Chez Bacon, il s'agit moins de « concevoir » que de « faire » et de « construire ». Comme l'explique Amos Funkenstein : « the study of Nature in the seventeenth century was neither predominantly idealistic nor empirical. It was first and foremost constructive, pragmatic in the radical sense. It would lead to the conviction that only the doable – at least in principle – is also understandable »⁵³.

2.4. Cultural Materialism et matérialisme philosophique.

D'une certaine façon, on retrouve donc, avec la philosophie baconienne, la bifurcation

52 *Ibid.*, p.143.

53 A. Funkenstein, *Theology and the Scientific Imagination from the Middle Ages to the Seventeenth Century*, Princeton, Princeton University Press, 1986, p.178. Cité par Perez-Ramos, *op. cit.*, p.145.

analysée plus haut au sujet du théâtre : mais ici, le départ se fait entre une science aristotélicienne qui se meut dans une sphère purement linguistique et une science baconienne qui tente, au contraire, de lier le dire et le faire, et qui conçoit la vérité comme une tension créatrice entre la théorie et la pratique. D'un côté, le couple que forment le théâtre pensé comme un pourvoyeur de vérités éternelles ou comme un jeu gratuit, c'est-à-dire comme une représentation inoffensive, coupée de toute détermination historique, et la science conçue comme « right talking », c'est-à-dire comme pure représentation mentale et discursive ; de l'autre, un théâtre qui façonne la société, et une science qui s'efforce de lier cognition et construction, compréhension et transformation du monde. Il y a donc bien là deux façons antagonistes de penser l'activité intellectuelle – qu'il s'agisse de théâtre ou de philosophie – et ses effets. Compte tenu de ce qui a été dit plus haut au sujet du Cultural Materialism, on ne sera pas surpris que mon travail épouse clairement les principes théoriques qui sous-tendent le second terme de cette alternative.

Ainsi, si le premier chapitre de ce document de synthèse tentait de montrer la convergence de mes deux objets d'étude – la science baconienne et le théâtre élisabéthain – autour de la dialectique du particulier et de l'universel et d'un modèle à la fois continuiste et dialogique du savoir dans l'Angleterre de la première modernité, ce deuxième chapitre s'efforce de construire une autre forme de convergence autour de l'articulation entre le dire et le faire, et du concept de « matérialisme », qu'il soit culturel ou philosophique. Ce concept mérite d'être explicité car il est évident que je ne cherche pas à faire de Bacon un précurseur de Marx, et moins encore l'inspirateur du Cultural Materialism. En effet, comme le souligne à juste titre Guido Giglioni :

When posed in the brutal terms of one of the many 'isms' that afflict the study of history, the question of Bacon's materialism sounds undoubtedly naïve and ill-informed, and this for various reasons. The principal one is that materialism as a philosophical current is shaped by precise historical and cultural assumptions. In this respect, Bacon is not a materialist in the same sense as Democritus and Lucretius, or Darwin and Marx⁵⁴.

Mais Giglioni s'empresse de nuancer sa position, soulignant l'importance que revêt le concept de matière dans la pensée de Bacon et le rôle explicatif que celui-ci y joue, même lorsqu'il s'agit de révéler des mécanismes qu'on aurait pu croire immatériels, comme ceux qui régissent le fonctionnement de l'âme humaine ou le raisonnement intellectuel :

54 Guido Giglioni, « Introduction : Francis Bacon and the Theologico-political Reconfiguration of Desire in the Early Modern Period », in *Francis Bacon on Motion and Power, op. cit.*, p.15.

And yet Bacon wrote of the 'materiate' states of nature and of the 'infinitely' materiall' weight of philosophical inquiries concerning the soul and the « invisible' dimensions of nature. While not a materialist, Bacon was nevertheless fully aware of the material conditions that determine the exercise of human thinking and its development »⁵⁵.

La question du matérialisme de Bacon est donc moins évidente qu'il n'y paraît, de sorte que Giglioni préfère lui substituer celui de « matérialité », dans un effort de conciliation entre le souci d'exactitude terminologique et l'intérêt manifeste du penseur anglais pour les conditions matérielles de l'existence humaine. Cette matérialité s'entend en deux sens distincts, le premier ontologique, le second empirique. Au sens ontologique, explique Giglioni, la pensée ne se déploie jamais dans un vide métaphysique, elle requiert au contraire l'existence préalable d'une matière sans laquelle elle ne peut ni commencer, ni continuer son activité pensante. Elle ne peut échapper à ses propres préjugés – ce que Bacon nomme les « idoles » (*idola*) de l'entendement – ni tourner à vide, indépendamment de toute information en provenance des sens ou de ce qui a déjà été pensé et dit auparavant. Perez-Ramos résume en une formule aussi concise que lumineuse cette dépendance de la pensée à l'égard d'une matière qui lui préexiste : « there is no thinking in a vacuum : man is beset by what others thought before him, and therefore he is the appointed heir to all past sects and philosophies »⁵⁶. Le concept de raison pure est un concept kantien et non pas baconien ! Mais Bacon se démarque aussi en cela de Descartes, de sorte que Giglioni croit pouvoir attribuer ce qu'il appelle « Bacon's Sfortuna » au triomphe du modèle cartésien en la matière – si l'on ose dire. Au sens empirique, dire que la pensée est toujours tributaire d'une matière qui la précède revient à donner au savoir et à l'action une dimension intrinsèquement politique : « in an empirical sense (with respect to the natural history of human thought), to say that thinking depends on pre-existent matter means for Bacon that knowledge and action are constitutively political, both in the realm of nature and in that of human beings ». En effet, la matière est pour Bacon semblable à un être vivant, doté d'une force désirante, dont le mouvement n'est jamais que la manifestation visible⁵⁷. L'ensemble du monde naturel, qu'il soit animé ou inanimé, se transforme donc en véritable arène politique, en espace agonistique⁵⁸, où se heurtent les désirs contradictoires des parties qui le constituent : « the covetous and acquisitive character of natural beings, regardless of whether animate or inanimate, makes the

55 *Ibid.*, p.15.

56 Antonio Perez-Ramos, « Francis Bacon and Man's Two-Faced Kingdom » in George H.R. Parkinson (éd.), *The Renaissance and Seventeenth Century Rationalism*, *op. cit.*, p.144.

57 Cf. Giglioni, *op. cit.*, p.9 : « Bacon looked at matter as an infinitely pliable substratum throbbing at all time with a finite number of structural motions. [...] This also meant that nature was everywhere political, since motion was a manifestation of desire ».

58 Sur la définition de la politique comme activité agonistique, voir notamment Chantal Mouffe, *Hegemony, radical democracy, and the political*, James Martin ed., London, Routledge, 2013.

whole field of nature an arena of competitive and riotous individuals »⁵⁹. Si tout est politique, c'est-à-dire si la catégorie fondamentale qui permet de penser l'univers baconien est celle de l' « agir » et du « faire », comme on a essayé de le montrer dans ce chapitre, alors on voit en quoi on peut dire de Bacon que sa philosophie s'inscrit dans un courant matérialiste.

Car, le concept de « matérialisme » ne se comprend que par référence à celui d' « idéalisme », de sorte que l'opposition des deux termes recouvre en réalité la dichotomie que ce chapitre se proposait d'explorer entre le dire et le faire, l'interprétation et la transformation du monde. Aussi curieux que cela puisse paraître, en effet, le matérialisme de Marx ne se réfère pas prioritairement à la matière mais bien à l'activité pratique, à la *praxis*. Comme l'explique Étienne Balibar dans son introduction à la philosophie de Marx : « le matérialisme de Marx n'a rien à voir avec la matière [...] Si Marx a déclaré que changer le monde est un principe matérialiste, en cherchant en même temps à se différencier de tout le matérialisme existant, [...] c'est manifestement pour prendre le contre-pied de l'idéalisme »⁶⁰. Et pourtant, l'idéalisme est lui-même traversé par une contradiction interne qui menace de le changer en son contraire. Certes, l'idéalisme fait primer l'interprétation du monde sur sa transformation, mais l'interprétation étant toujours le fait d'un sujet, et donc le résultat d'une activité subjective, Marx considère que l'activité pensante et subjective « dont parle l'idéalisme est au fond la trace, la dénégation (la reconnaissance et la méconnaissance à la fois) d'une activité plus réelle, plus effective, si l'on ose dire »⁶¹. Ce n'est pas pour rien, par exemple, que Hegel décrit la fonction du concept comme un « travail » (le travail du négatif). On le voit, comprendre le monde, c'est déjà agir. Mieux, c'est agir sur lui : en ce sens, on peut donc dire, sans risque de se tromper, que la philosophie baconienne possède bel et bien une évidente dimension matérialiste.

Une telle conception de la philosophie ne va pas de soi, et je voudrais clore ce chapitre en citant un passage de Lord Macaulay qui résume parfaitement, me semble-t-il, la tension que j'ai cherché à explorer, ainsi que les deux pôles théoriques d'une opposition par rapport à laquelle j'ai tenté de me situer. Ce que dit ici Macaulay de la philosophie est transposable sur le plan théâtral : de même que, selon lui, la philosophie doit viser à élever l'âme au-dessus des contingences matérielles, de même l'art doit, dit-on parfois, permettre au spectateur de se libérer des problèmes du quotidien. Dans les deux cas, le mot demeure cet « aboli bibelot d'inanité sonore »⁶² qui ne débouche sur rien d'autre que lui-même :

59 Giglioni, *op. cit.*, p.16.

60 Étienne Balibar, *La philosophie de Marx*, Paris, La Découverte, 2014, p.61.

61 *Ibid.*, p.63.

62 Mallarmé, « Sonnet en x ».

What was the end which Bacon proposed to himself? It was, to use his own emphatic expression, « fruit ». It was the multiplying of human enjoyments and the mitigating of human sufferings [...] Two words form the key of the Baconian doctrine, Utility and Progress. The ancient philosophy disdained to be useful and was content to be stationary [...] It could not condescend to the humble office of ministering to the comfort of human beings [...] Once indeed Posidonius [...] so far forgot himself as to enumerate, among the humbler blessings which mankind owed to philosophy, the discovery of the principle of the arch, and the introduction of the use of metals [...] Seneca vehemently disclaimed these insulting compliments. Philosophy, according to him, has nothing to do with teaching men to rear arched roofs over their heads. The true philosopher does not care whether he has an arched roof or any roof. Philosophy has nothing to do with teaching men the use of metals. She teaches us to be independent of all material substances, of all mechanical contrivances [...] The ancient philosophers did not neglect natural science ; but they did not cultivate it for the purpose of increasing the power and ameliorating the condition of man [...] Seneca wrote largely on natural philosophy, and magnified the importance of that study. But why ? [...] solely because it tended to raise the mind above low cares, to separate it from the body⁶³.

Une telle conception idéaliste de la philosophie, et par ricochet, du théâtre, se situe aux antipodes de celle que j'ai cherché à défendre dans les pages qui précèdent. En insistant sur ce qui me semble tenir lieu de fil rouge théorique dans mon travail, j'ai voulu montrer combien l'articulation de la pensée et de l'action constituait un possible principe de convergence entre le théâtre shakespearien et la philosophie baconienne de la science. À travers les exemples de l'utopie, des récits de voyage et du théâtre historique de Shakespeare, le chapitre qui va suivre se propose de montrer comment cette articulation du « dire » est du « faire » est solidaire d'un travail sur la langue qui fait primer la polysémie sur la monosémie.

63 Thomas Babington, Lord Macaulay, « Essay on Bacon » (1837) in *Historical Essays*, 2 vols., London, 1961, ii, 290-398. Cité par Perez-Ramos, p.137.

III

« Parler Double » :

Le théâtre, la science et la polysémie

3.1. La clarté et l'évidence

Les deux premiers chapitres ont tenté de montrer que la science et le théâtre anglais de la première modernité partageaient à la fois un objet commun – à savoir la totalité du monde physique et humain, totalité que l'une et l'autre pratiques discursives s'efforçaient de représenter dans toute sa variété – et une même ambition, celle d'agir sur la réalité pour la transformer. C'est notamment au titre de cette double convergence que le choix d'un modèle continuiste et discursif, d'une part, et l'adoption des principes méthodologiques du Cultural Materialism ou du New Historicism, d'autre part, m'avaient paru s'imposer, sinon comme une évidence, du moins comme une solution opératoire et pertinente pour l'étude d'un corpus double comme celui que je m'étais choisi. Non seulement la science nouvelle telle que la concevait Bacon, et le théâtre tel que le pratiquait Shakespeare (mais aussi nombre de ses contemporains), proposaient deux façons singulières d'articuler le particulier et le général, c'est-à-dire l'ordre du sensible et celui de l'intelligible, mais dans les deux cas, dramaturges et philosophes ne se limitaient pas à la seule sphère langagière, puisque, bien souvent, la question de la représentation mentale ou discursive se trouvait intimement liée à celle de l'action. De cette lecture politique, voire subversive du théâtre élisabéthain, la rébellion du comte d'Essex offre bien sûr l'illustration la plus célèbre et comme l'exemple paradigmatique. Dans un article consacré à la façon dont la monarchie anglaise de la première modernité se pense et s'imagine à travers les arts visuels et la culture des processions royales, des masques de cour et des arches triomphales, Stephen Orgel évoque l'entretien désormais célèbre que la reine Élisabeth accorda à l'archiviste William Lambarde en août 1601, soit sept mois après qu'Essex eut été exécuté pour trahison. Lambarde avait apporté à la reine une synthèse des documents conservés à la Tour de Londres : Élisabeth s'arrêta sur le règne de Richard II et lorsque Lambarde lui en demanda la raison, elle répondit, « I am Richard II, know ye not that ». L'archiviste comprit aussitôt que la reine faisait

allusion à la façon dont Essex s'était emparé de la pièce de Shakespeare dans un but politique, en faisant jouer *La tragédie du roi Richard II* par les hommes du Lord Chambellan la veille du jour où l'ancien favori d'Élisabeth tenta de marcher sur Londres :

Lambarde responded, « Such a wicked imagination was determined and attempted by a most unkind gentleman, the most adorned creature that ever your majesty made ». This was obviously the right response, and Elizabeth continued, « He that will forget God will also forget his benefactors ; this tragedy was played forty times in open streets and houses ». In fact, that season Shakespeare's tragedy was played only once. [...] Clearly Elizabeth saw the implications of that single performance extending well beyond the confines of the Globe and a particular afternoon. « Forty times in open streets and houses » : her fantasy made the whole of London a huge civic theatre in which she was continually mimed and deposed »¹.

Il ne s'agit pas de débattre ici de l'authenticité de l'anecdote rapportée par Lambarde ou du rôle exact – à l'évidence, limité – que joua cette unique représentation théâtrale dans la rébellion proprement dite, mais plutôt de souligner que cet échange entre la reine et son archiviste indique, une fois encore, que le théâtre est pensé, par les contemporains de Shakespeare, sous le rapport de l'action et non sous celui de la pure parole. La porosité entre la scène théâtrale et la scène politique est un trait distinctif de ce que Patrick Collinson nomme « la psyché et l'imagination » de la société élisabéthaine². Comme le rappelle Orgel, ce qui se joue sur scène déborde le cadre du Globe. De même, dans le cas de la philosophie baconienne, on ne peut séparer ce qui se pense de ce qui se fait : théorie et pratique doivent être conçues de façon solidaire car elles se complètent et s'enrichissent mutuellement.

De ce qui précède découlait par conséquent un double principe d'unité de mon corpus. Se posait néanmoins avec acuité la question de la langue. Car postuler une communauté d'objet (le monde physique et humain) et de visée (la compréhension et la transformation de cet objet), laisse pendante la question des moyens, notamment linguistiques, grâce auxquels cet objet peut être saisi par la science et par le théâtre. Si on ne peut les réduire à cette seule dimension, comme j'ai essayé de le montrer, il n'en reste pas moins que les deux démarches sont aussi éminemment verbales, de sorte qu'on ne peut faire l'impasse sur la façon dont l'une et l'autre manient et s'approprient la langue. Or, sous cet aspect du moins, il semble que tout oppose le discours littéraire et le discours

1 Stephen Orgel, « I am Richard II » in *Spectacular Performances. Essays on Theatre, Imagery, Books and Selves in Early Modern England*, Manchester, Manchester University Press, 2011, p.7.

2 Patrick Collinson, *This England. Essays on the English nation and commonwealth in the sixteenth century*, Manchester, Manchester University Press, 2011, p.81.

scientifique (ou philosophique), dans la mesure où le premier valorise l'ambiguïté, tandis que le second est censé rechercher la clarté et fuir comme une guigne le paradoxe. C'est aussi ce que rappelle Cleanth Brooks dans un texte célèbre, *The Well-Wrought Urn : Studies in the Structure of Poetry*, publié en 1947 : « there is a sense in which paradox is the language appropriate and inevitable to poetry. It is the scientist whose truth requires a language purged of every trace of paradox ; apparently the truth which the poet utters can be approached only in terms of paradox »³. Qu'il s'agisse de démontrer un théorème, de concevoir une théorie, ou de forger un nouveau concept, le scientifique comme le philosophe cherchent – en général – à être compris sans ambiguïté : la chose est d'ailleurs préférable si la théorie en question doit permettre de construire un pont ou de faire voler un avion. C'est pourquoi les définitions occupent toujours une place centrale en philosophie ou en science. L'Angleterre de la première modernité ne fait bien sûr pas exception et puisqu'il en a été question plus haut, on peut citer ici, comme illustration de ce souci de clarté, les premières pages du traité de Hopton, dans lequel l'auteur prend soin de définir les termes du sujet, et notamment les disciplines connexes que sont la « géographie », la « chorographie » et la « cosmographie »⁴. À la Renaissance, les trois disciplines renvoient en effet à des échelles et à des pratiques différentes. Comme l'explique Frank Lestringant, le chorographe s'intéresse au fourmillement singulier du divers et à la grande échelle qualitative. Il embrasse du regard « l'or des moissons et les prairies émaillées de fleurs » à l'intérieur d'un espace circonscrit (« any particular place », dit Hopton), afin d'examiner les traces et les cicatrices qu'y a laissées l'histoire. À l'inverse, le géographe, moins poète que stratège, et plus ouvert à l'avenir que soucieux du passé, découpe, « dans l'azur océan, le compas et l'équerre en main, la limite d'aires d'influences toute théoriques »⁵. On pourrait presque dire que le chorographe est un savant des champs et des villes, quand le géographe pratique une science du grand large. De plus, le premier s'intéresse à la *qualitas*, tandis que le second s'occupe de la *quantitas*. Enfin, élargissant encore son étreinte spéculative, le cosmographe lève les yeux sur les sphères célestes :

Topography (which some called chorography) is an art whereby we be taught to describe any particular place, without relation unto the whole, delivering all things of note contained therein [...] Geography (as Vegnerus in his paraphrasis says) is an imitation of

3 Cleanth Brooks, *The Well-Wrought Urn : Studies in the Structure of Poetry*, New York, Reynal & Hitchcock, 1947, p.3.

4 Arthur Hopton, *Speculum topographicum: or The topographicall glasse Containing the vse of the topographicall glasse. Theodelitus. Plaine table, and circumferentor. With many rules of geometry, astronomy, topography perspectiue, and hydrography*, London, N[icholas] O[kes], 1611.

5 Pour reprendre la définition contrastive qu'en donne Frank Lestringant dans *L'atelier du cosmographe ou l'image du monde à la Renaissance*, Paris, Albin Michel, 1991, p.13. Voir aussi, du même auteur *Le Huguenot et le Sauvage. L'Amérique et la controverse coloniale, en France, au temps des guerres de Religion (1555-1589)*, Genève, Droz, 2004.

the whole earth and his principal and most known parts, differing from topography because it respects but places of note, and from cosmography because it has no relation unto the circles of the sphere, only describing the world by hills, rivers, and therefore geography may serve well for a general description of particular places, rivers, etc.. in the world (Hopton, *op. cit.*, p.2-3).

Le traité d'Arthur Hopton n'est pas un cas isolé et on pourrait prendre bien d'autres exemples du même type, à commencer par la préface de John Dee aux *Éléments d'Euclide*, texte qui a déjà été cité dans le premier chapitre et dont la table de classification des sciences procède autant d'une exigence de clarté terminologique que du désir de donner à voir, sous une forme graphique, la prééminence des sciences mathématiques. Un bref coup d'œil aux titres des traités écrits par les hommes de science anglais suffit à se convaincre que « clarté » et « utilité » sont les deux qualités les plus souvent citées pour vanter les mérites d'un ouvrage. Ainsi de Thomas Blundeville⁶ dont plusieurs des textes se recommandent au lecteur par leur « simplicité » et leur « clarté », comme son traité sur l' « art de la logique » : *The art of logike Plainely taught in the English tongue, by M. Blundeuile of Newton Flotman in Norfolke*⁷. Du même auteur, citons également le livre sur la manière d'écrire l'histoire, et sur les leçons qu'il est possible d'en tirer, inspiré de Francesco Patrizzi et de Giacomo Acontio, *The true order and methode of wryting and reading hystories*⁸, ou encore son traité de cosmologie, le dernier qu'il écrivit, intitulé *The theoriques of the seuen planets*⁹. Au sujet de celui-ci, Blundeville précise qu'il l'a traduit en anglais à des fins de clarté et de simplicité : *Now more plainly set forth in our mother tongue by M. Blundeuile*. Bien sûr, Blundeville est avant

6 Sur Thomas Blundeville, voir l'article de Jean Jacquot, « Humanisme et science dans l'Angleterre élisabéthaine. L'oeuvre de Thomas Blundeville », *Revue d'histoire des sciences*, tome 6, n°3 (1953):189-202.

7 Thomas Blundeville, *The art of logike Plainely taught in the English tongue, by M. Blundeuile of Newton Flotman in Norfolke, aswell according to the doctrine of Aristotle, as of all other moderne and best accounted authors thereof. A very necessarie booke for all young students in any profession to find out thereby the truth in any doubtfull speech, but specially for such zealous ministers as haue not beene brought vp in any Vniuersity, and yet are desirous to know how to defend by sound argumentes the true Christian doctrine, against all subtill sophisters, and cauelling schismatikes, [and] how to confute their false sillogismes, [and] captious arguments*, London : Imprinted by Iohn Windet, and are to be sold at Paules Wharfe, at the signe of the Crosse Keyes, 1599.

8 Thomas Blundeville, *The true order and methode of wryting and reading hystories according to the precepts of Francisco Patricio, and Acontio Tridentino, two Italian writers, no lesse plainly than briefly, set forth in our vulgar speech, to the great profite and commoditye of all those that delight in hystories. By Thomas Blundeuill of Newton Flotman in Norfolke. Anno 1574*, Imprinted at London : By Willyam Seres, [1574].

9 Thomas Blundeville, *The theoriques of the seuen planets shewing all their diuerse motions, and all other accidents, called passions, thereunto belonging. Now more plainly set forth in our mother tongue by M. Blundeuile, than euer they haue been heretofore in any other tongue whatsoever, and that with such pleasant demonstratiue figures, as euery man that hath any skill in arithmeticke, may easily vnderstand the same. ... VVhereunto is added by the said Master Blundeuile, a breefe extract by him made, of Maginus his Theoriques, for the better vnderstanding of the Prutenicall tables, to calculate thereby the diuerse motions of the seuen planets. There is also hereto added, The making, description, and vse, of two most ingenious and necessarie instruments for sea-men ... First inuented by M. Doctor Gilbert ... and now here plainly set downe in our mother tongue by Master Blundeuile*, London, Printed by Adam Islip, 1602.

tout un vulgarisateur, et on dira que, chez lui, l'exigence de clarté relève d'une volonté d'exposer clairement les savoirs constitués, et non d'un effort d'invention scientifique, ce que semble confirmer le sous-titre des *Exercises*¹⁰, son livre le plus célèbre, dans lequel il se donne pour ambition, préfigurant en cela Bacon, de lier théorie et pratique et de mettre à disposition du plus grand nombre les principes mathématiques utiles à la navigation. Le sous-titre précise ainsi que la section consacrée à l'arithmétique doit permettre à chaque lecteur doté d'une intelligence moyenne d'acquérir les bases nécessaires à l'art de la navigation, et cela, sans l'aide d'un professeur : « First, a verie easie Arithmeticke so plainlie written as any man of a mean capacitie may easilie learn the same without the helpe of any teacher ». En effet, si de tels traités fleurirent en si grand nombre, c'est d'abord pour des raisons politiques et économiques, comme le remarque Jean Jacquot au sujet du groupe d'artisans, de marins et de praticiens des mathématiques dont s'entoure John Dee et qui s'organise sur la base d'une stricte division du travail. Une fois encore, la science sert l'entreprise coloniale :

Il s'agissait en effet d'établir une collaboration entre des savants qui possédaient, outre leurs dons d'observation, une profonde culture classique et le goût de la théorie, d'autres que leur adresse technique orientaient surtout vers la solution de problèmes pratiques, des hommes d'action épris d'aventure autant que de science et des hommes de gouvernement. Les bons vulgarisateurs avaient place parmi eux. L'essor de la navigation, né lui-même du besoin d'expansion de l'Angleterre rendait nécessaire cette division du travail¹¹.

Dans le cas de Blundeville, l'impératif de clarté se justifie par la nature même de l'entreprise : il faut rendre les mathématiques accessibles aux artisans et aux marins, mais aussi contribuer à la création d'un puissant mouvement d'opinion en fournissant « à ceux qui s'intéressent aux expéditions et aux conquêtes le moyen de comprendre les problèmes que posait l'organisation d'une expédition »¹². Si la clarté est l'exigence première de tout bon vulgarisateur, un souci similaire anime également les auteurs qui, comme Giacomo Acontio, s'occupent moins de vulgarisation que

10 Thomas Blundeville, *M. Blundeville his exercises containing sixe treatises, the titles wherof are set down in the next printed page: which treatises are verie necessarie to be read and learned of all yoong gentlemen that haue not bene exercised in such disciplines, and yet are desirous to haue knowledge as well in cosmographie, astronomie, and geographie, as also in the arte of navigation ... To the furtherance of which arte of navigation, the said M. Blundeville speciallie wrote the said treatises and of meere good will doth dedicate the same to all the young gentlemen of this realme*, London : Printed by Iohn Windet, dwelling at the signe of the crosse Keies, neere Paules wharffe, and are there to be solde, 1594.

11 Jean Jacquot, *art. cit.*, p.194. Sur cette question, voir aussi, Marc-Antoine Mahieu et Mickaël Popelard, « 'A People of Tractable Conversation' : A Reappraisal of Davis's Contribution to Arctic Scholarship (1585-1587) » in Frédéric Regard (dir.), *The Quest for the Northwest Passage*, London, Pickering and Chatto, 2013, p.71-87.

12 *Ibid.*, p.194.

d'invention proprement dite. Comme le souligne encore Jean Jacquot, Acontio, protestant italien établi en Angleterre à l'avènement d'Élisabeth, se distingue lui aussi « par le souci des définitions exactes et des démonstrations rigoureuses »¹³. Comme on le voit, les hommes de science se targuent de parler une langue « simple et claire ». Or ces deux adjectifs ne sont pas sans rappeler les « idées claires et distinctes » dont Descartes fait un gage de vérité dans son *Discours de la Méthode* :

Et ayant remarqué qu'il n'y a rien du tout en ceci : je pense donc je suis, qui m'assure que je dis la vérité, sinon que je vois très clairement que, pour penser, il faut être : je jugeai que je pouvais prendre pour règle générale, que les choses que nous concevons fort clairement et fort distinctement, sont toutes vraies ; mais qu'il y a seulement quelque difficulté à bien remarquer quelles sont celles que nous concevons distinctement¹⁴.

De sorte qu'il semble raisonnable de conclure qu'en matière de clarté du discours et de la pensée, ce qui vaut pour la science vaut également pour la philosophie. Face à cette exigence philosophique ou scientifique de parler une langue « claire et distincte », l'ambiguïté et la polysémie qui définissent la littérature menacent donc d'introduire un élément dissonant dans l'harmonie du savoir renaissant. Pourtant, ce que ce chapitre se propose de montrer, c'est que philosophes et scientifiques s'autorisent parfois quelques détours stylistiques et arabesques formelles, de sorte qu'une fois encore, science et littérature se révèlent plus convergentes qu'on n'aurait pu le penser à première vue. Pour ce faire, je voudrais montrer, notamment à travers l'exemple de l'utopie, qu'une même poétique de l'ambiguïté, et une commune stratégie d'« écriture oblique », rapprochent parfois dramaturges, philosophes et hommes de science. Il n'est pas question de nier, bien sûr, que la « clarté » et « l'évidence » soient des valeurs cardinales en science comme en philosophie, mais plutôt de suggérer qu'à l'occasion, ces valeurs passent au second plan, tant il est vrai que pour parler ou penser droit, il faut aussi parfois écrire courbe.

3.2. « Poétique de l'incompréhensibilité »

On sait que les tenants du formalisme et les auteurs se réclamant de la New Criticism firent une règle de l'idée selon laquelle la littérature se définit précisément par son ambiguïté et sa polysémie. De cela, certains de leurs ouvrages portent la trace explicite dans leurs titres. C'est notamment le cas du livre de William Empson, *Seven Types of Ambiguity*. L'ouvrage parut en 1930

¹³ *Ibid.*, p.192.

¹⁴ René Descartes, *Discours de la Méthode*, Paris, 10/18, 1951, p.53.

et exerça une influence profonde et durable sur la critique littéraire anglo-saxonne. Empson définit l'ambiguïté comme « toute nuance verbale, aussi fine soit-elle, qui donne lieu à des réactions alternatives face au même fragment de discours »¹⁵. Selon Empson, c'est la métaphore qui traduit le mieux la façon dont l'ambiguïté s'inscrit au cœur de l'œuvre littéraire. Pour illustrer son propos, il se tourne vers le Sonnet 73 de Shakespeare¹⁶ dans lequel le poète se compare d'abord à un arbre qui perd ses feuilles, puis à un chœur nu décrépît où de jeunes oisillons chantaient encore il y a peu (« Bare ruined choirs, where late the sweet birds sang »)¹⁷. Les deux métaphores semblent fusionner et déteindre l'une sur l'autre, voire se contredire. Car comment le poète pourrait-il être à la fois un chœur et un arbre à feuilles caduques ? De plus, en quel sens doit-on comprendre le mot « *choir* » ? Renvoie-t-il à l'une des parties de l'église ou au contraire à un groupe de jeune chanteurs ? L'ambiguïté ne naît pas seulement de la tension qu'engendre le rapprochement de deux métaphores hétérogènes mais aussi de la polysémie du terme anglais « *choir* ». Pourtant, c'est bien cette ambiguïté qui fait la beauté de la poésie : « there is a sort of ambiguity in not knowing which of [a long list of reasons for a particular meaning] to hold most clearly in mind. Clearly this is involved in all such richness and heightening of effect, and the machinations of ambiguity are among the very roots of poetry »¹⁸. Empson ne croit pas que l'ambiguïté poétique ne puisse être au moins partiellement levée, notamment au moyen d'explications historiques ou psychologiques – ce en quoi il se distingue des New Critics américains par exemple – de sorte que Jonathan Gil Harris peut résumer sa pensée en parlant des destinations non ambiguës de l'ambiguïté empsonienne – « destinations that lend fixed compass points to the otherwise turbulent slippages and oscillations of poetic meaning » (Harris, *op. cit.*, p.18). À l'inverse, pour Cleanth Brooks, le paradoxe constitue l'essence même du poème. À ce titre, il ne peut se dissoudre complètement à la faveur d'une explicitation ou d'une explication rationnelle du texte. Relisant *The Phoenix and the Turtle*, Brooks estime par exemple que Shakespeare y célèbre la répudiation de toute distinction rationnelle entre l'unité et la dualité.

Cette conclusion, pour spécifique et ancrée qu'elle soit dans la lecture d'un poème particulier, donne lieu à une réflexion générale sur l'écriture poétique : « the nature is single, one, unified but the name is double... If the poet is to be true to his poetry, he must call it neither two nor one : the paradox is his only true solution »¹⁹. Le poète n'a pas d'autre choix que le paradoxe, l'ambiguïté, la polysémie. Sans aller aussi loin que les partisans de la déconstruction, qui, quelques

15 William Empson, *Seven Types of Ambiguity*, London, Chatto and Windus, 1949, p.1 : « any verbal nuance, however slight, which gives room for alternative reactions to the same piece of literature ».

16 Sur ce passage voir l'analyse de Jonathan Gil Harris, *Shakespeare and Literary Theory*, *op. cit.*, p.18.

17 William Shakespeare, Sonnet 73.

18 William Empson, *Seven Types of Ambiguity*, p.2-3. Cité par Jonathan Gil Harris, *op. cit.*, p.18.

19 Cleanth Brooks, *op. cit.*, p.18.

années plus tard, feront de l'indétermination du texte une limite radicale à sa compréhension, Empson et Brooks signalent l'un et l'autre qu'on ne saurait penser la littérature sans recourir à la catégorie de la polysémie. C'est pourquoi la littérature est aux antipodes de la langue scientifique, comme elle l'est de la langue ordinaire, dans laquelle, comme le théorise Paul Grice dans *Logic and Conversation*, toute ambiguïté est à proscrire. Ainsi, selon lui, parmi les maximes censées régir la conversation ordinaire figurent notamment les deux règles suivantes : « avoid obscurity of expression » ; « avoid ambiguity »²⁰.

Au-delà des considérations théoriques que l'on vient d'exposer sur la différence entre la langue poétique, d'une part, et les langues scientifique ou usuelle, d'autre part, il existe au moins deux autres raisons pour lesquelles l'ambiguïté a partie liée avec le théâtre de la Renaissance, de sorte qu'en la niant, ou en cherchant à en atténuer les effets, on commet un double contresens. La première raison – qui n'est pas spécifique à la Renaissance mais au théâtre – est d'ordre générique et tient à la nature même de la forme dramatique : en déployant une pléiade de personnages sur scène, le dramaturge fait entendre une polyphonie de voix dont certaines peuvent parler un langage ambigu. Dans l'économie de la pièce, tel personnage, troublé, inquiet, amoureux ou, comme Lear, frappé de folie, peut tenir un discours incohérent. Trop souvent, pourtant, les éditeurs des pièces de Shakespeare ont cherché à réduire l'ambiguïté de tel ou tel vers, considérant, à l'exemple de Samuel Johnson, et pour paraphraser Aristote, que ce qui n'était pas « compréhensible pour eux » n'était pas « intelligible en soi ». Le passage en question devait donc être corrigé, voire réécrit : « These lines I do not understand; with the licence of all editors, what I cannot understand I suppose unintelligible, and therefore propose that they may be altered... »²¹. Mais, à force de clarté, on en vient à nier la logique dramatique, qui veut que l'ambiguïté puisse faire partie de ce qu'*exprime* tel ou tel personnage, au-delà même de ce qu'il *dit*.

Plus fondamentalement encore, comme le montre très bien Stephen Orgel dans son article « The Poetics of Incomprehensibility », agir de la sorte, c'est traiter la pièce de théâtre en objet purement textuel dont l'obscurité doit être réduite, expliquée, voire éliminée à tout prix : « in this form the play becomes a transaction between the reader and the author, enabled and mediated by the editor »²². Or – et c'est la deuxième raison, historique et culturelle, qui doit nous amener à accueillir l'ambiguïté avec davantage de sérénité théorique et de tolérance éditoriale – le public de la Renaissance ne considérait pas l'obscurité du même œil que les spectateurs contemporains : « We need to remember that the Renaissance tolerated, and indeed courted, a much higher degree of

20 John Grice, *Logic and Conversation*, cité par Vickers, *Appropriating Shakespeare*, *op. cit.*, p.71.

21 Cité par Stephen Orgel, « The Poetics of Incomprehensibility », *Shakespeare Quarterly*, Vol. 42, No. 4 (Winter, 1991) : 431.

22 Orgel, *art. cit.*, p.435.

ambiguïté et opacité que nous faisons ; nous tendons à oublier que l'âge souvent trouvé dans l'incompréhensibilité est une vertu positive »²³. Orgel rejoint ainsi les conclusions auxquelles était parvenu Aby Warburg en son temps, dans un article sur les *intermezzi* des Médicis en 1589 : « the meaning of the performance, and indeed the very identity of the symbolic figures, was opaque to even the most erudite members of the audience »²⁴. Que tout ne soit pas compris de tous ne faisait pas problème, bien au contraire : loin de dérouter son public, l'écrivain l'incite à s'interroger sur ce qui se cache derrière le voile des apparences.

Ce goût pour l'oblique ne se limite d'ailleurs pas à la langue théâtrale – laquelle, soit dit en passant, favorise d'autant plus la polyphonie, et donc l'ambiguïté, qu'elle se déploie sur le mode de l'oralité. Il s'exprime également dans bien d'autres pratiques culturelles et artistiques, comme le souligne Jean-Jacques Chardin à propos de *Minerva Britannia*, le recueil d'emblèmes composé par Henry Peacham en 1612. L'emblématique est, par essence, un art polysémique : « la topique du travers semble constitutive du fonctionnement même de l'emblème, à la fois comme mode d'écriture et comme instrument de lecture ». Il s'agit en effet d'un discours du clair-obscur qui fonctionne sur le principe « de l'ombre portée » et qui « révèle par le détour ou le travers »²⁴. On retrouve ici l'idée exprimée plus haut selon laquelle pour penser – ou lire – droit, il faut parfois écrire courbe. Il y a, dans les images qui composent le recueil de Peacham un trop-plein de sens que les textes ne suffisent pas à résumer, moins encore à épuiser. Pareille polysémie invite le lecteur à faire jouer aussi bien les ressources de son érudition biblique et classique – certaines images renvoyant, par exemple, à l'Ancien Testament et à l'*Odyssée* – que les ressorts de son intelligence critique. Pour citer la très belle formule de Jean-Jacques Chardin, ce que donne à voir le recueil de Peacham, c'est « la fécondation du texte par l'image » : l'emblème tient lieu de « miroir à la fois clair et opaque »²⁵, dans la mesure où il cache ce qu'il cherche à faire voir. On verra plus bas qu'une logique similaire est à l'œuvre dans certains textes de Bacon, et notamment dans *La Nouvelle Atlantide*, où, me semble-t-il, il s'agit non pas tant de faire *voir* que de faire *comprendre* et de faire *agir* par le truchement d'un discours oblique.

Mais avant de me tourner vers le discours philosophique, je voudrais montrer, à l'aide d'un dernier exemple, comment la polysémie et l'ambiguïté caractéristiques du champ littéraire, théâtral ou artistique peuvent, à l'occasion, se conjuguer avec l'intérêt pour la question politique – question

23 *Ibid.*, p.436.

24 *Ibid.*, p.437 ; « I Costumi Teatrali per gli Intermezzi del 1589 », *Atti dell'Accademia del Reale Istituto Musicale di Firenze: Commemorazione della Riforma Melodrammatica*, Florence, 1895, pp. 125-26. Voir aussi A. R. Braunmuller, « 'To the Globe I rowed': John Holles Sees A Game At Chess », *English Literary Renaissance* 20 (1990): 340-356.

24 Jean-Jacques Chardin, « Les emblèmes de Peacham : écrire de travers pour lire droit », *Shakespeare en devenir - Les Cahiers de La Licorne - Shakespeare en devenir* n°11 (2016).

25 *Ibid.*

dont on a dit plus haut qu'elle constituait l'une des préoccupations majeures du Cultural Materialism et du New Historicism. Cet exemple est tiré d'*Henry VIII*, l'une des dernières pièces écrites par Shakespeare (en collaboration avec John Fletcher). Pour certains critiques, cette pièce propose une vision téléologique de l'histoire dynastique anglaise, dans la mesure où elle retrace l'archéologie du règne glorieux d'Élisabeth sous la forme d'un récit hagiographique. Ainsi, selon Leonard Tennehouse, par exemple :

In *Henry VIII* [...] Shakespeare uses quite different means to idealise political authority. This work of the mature playwright suppresses the discontinuities and contradictions which give Elizabethan history plays, as well as the monarchs which came to dominance in them, their distinctive form. [...] Operating in violation of the very strategy he so perfectly realised right through the end of the Epilogue of *Henry V*, Shakespeare makes genealogy one and the same thing as Providence in *Henry VIII*. [...] It should be noted that, unlike the political heroes of an earlier stage, Henry VIII does not have to overpower those who possess the symbol of authority in order to make his line legitimate²⁶. »

Dès lors, l'avènement d'Élisabeth I^{re} représenterait l'aboutissement d'un processus historique par lequel la volonté divine trouverait à s'accomplir dans le règne d'une souveraine idéale. D'autres critiques, à l'instar de Timothy Burns, vont jusqu'à dénier à la pièce tout caractère véritablement politique, dans la mesure où la délibération humaine s'effacerait derrière la volonté divine²⁷. En effet, si la politique, au sein de la cité, consiste en une confrontation des arguments visant à décider du meilleur gouvernement possible – quelle que soit la forme prise par celui-ci, monarchique, aristocratique ou démocratique – alors, là où il n'y a ni choix ni alternative, il n'y a pas non plus de politique, celle-ci se réduisant dès lors à l'art de manœuvrer habilement les hommes et ne méritant plus son nom. Le monarque de droit divin ne laisse aucune prise à la délibération des hommes : élu par Dieu, il tient sa légitimité d'une autorité transcendante que nul, dans l'Angleterre de la première modernité, n'imagine vraiment remettre en cause. Se rebeller contre l'autorité du prince, c'est se montrer séditieux envers Dieu lui-même. Dans son discours au Parlement du 21 mars 1609, Jacques I^{er} prend d'ailleurs bien soin de rappeler ses sujets à leur devoir d'obéissance : « I conclude then this point touching the power of kings with this axiom of divinity, that as to dispute what God may do, is blasphemy, but *quid vult Deus*, that divines may lawfully, and do ordinarily dispute and discuss;

26 Leonard Tennehouse, « Strategies of state and political plays: *A Midsummer Night's Dream*, *Henry IV*, *Henry V*, *Henry VIII* », in Jonathan Dollimore et Alan Sinfield eds., *Political Shakespeare. Essays in Cultural Materialism*, Manchester, Manchester University Press, 1994, p.123.

27 *Shakespeare's Political Wisdom*, New York, Palgrave Macmillan, 2013, p. 3.

for to dispute *A posse ad esse* is both against logic and divinity: so is it sedition in subjects to dispute what a king may do in the height of his power²⁸.

Il me semble pourtant qu'à plusieurs reprises dans son théâtre, et en particulier dans *Henry VIII*, Shakespeare laisse entrevoir la possibilité d'une dissonance entre la théorie du droit divin et le fait politique. Il n'est pas rare que l'autorité du souverain s'y trouve niée par une ou plusieurs voix qui refusent de voir en lui la manifestation providentielle de la volonté divine : ces voix rejettent la convergence entre généalogie et providence dont parlait Tennehouse. On remarquera d'ailleurs – est-ce pure coïncidence ? – que *Henry VIII* fut précisément écrite au moment où Jacques I^{er} réaffirmait, face à un Parlement peu enclin à lui accorder les subventions qu'il réclamait, l'origine divine et la nature illimitée de sa souveraineté. Contre l'opinion qui tient parfois *Henry VIII* pour une œuvre univoque, car uniformément hagiographique, je voudrais suggérer que la pièce propose au contraire l'exemple d'une écriture double qui fragilise le pouvoir monarchique au moment même où elle prétend le célébrer. Car, comme le note Patricia Parker, Shakespeare ne donne pas à la succession monarchique l'évidence d'un processus régulier, naturel et inéluctable. Au contraire, il laisse entendre qu'elle comporte aussi son lot de sursauts et d'à-coup, comme une chaîne qui, dans un mécanisme, en viendrait parfois à se gripper, à sauter ou à rompre. À force de mettre en scène la linéarité de la succession dynastique, celle-ci finit par acquérir un caractère problématique :

The play's repeated underscoring of narrative sequence [...] mirrors the processional sequences that link the linearity of its narrative “process” with the procession of successors, the succession of events, the “course / And process” of the time (II, iv, 37-38), and the legality of the “proceeding” against Katherine. For all of its apparent underwriting of what legitimately follows, succeeds, or proceeds, however, Shakespeare's *Henry VIII* casts doubt on the very legitimacy of Elizabeth, its apparent panegyric object²⁹.

Loin de diviniser le roi, lieutenant de Dieu sur terre, la pièce humanise Henry, dont elle ne cache pas les idiosyncrasies : le roi se reconnaît à son « Ha » caractéristique, véritable signature verbale. Elle ne masque pas non plus ses travers et ses défauts. En mettant en scène la première partie du règne d'Henry VIII – mais on pourrait en dire autant des autres pièces historiques – Shakespeare contribue à désacraliser la personne royale : il humanise cet émissaire de Dieu qui se voulait tout puissant et infaillible, et qui se révèle en réalité « humain, trop humain ». La

28 Jacques Ier, « Discours du 21 mars 1609 », in *The Political Works of James I*, Charles Edward McIlwain ed., Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1918, p.281.

29 Patricia Parker, *Shakespeare from the Margins, Language, Culture, Context*, Chicago, The University of Chicago Press, 1996, p. 53.

représentation de la royauté implique aussi une forme de trivialisation de la grandeur, ce qui, on s'en souvient, n'avait pas échappé à Samuel Calvert³⁰. Homme parmi les hommes, Henry ne vaut pas mieux que Wolsey, dont il partage l'intempérance et la voracité : tous deux possèdent ce que Katherine appelle « an unbounded stomach » (4.2.33) ; tous deux se révèlent incapables de borner leur pouvoir et de refréner leur désir.

Ce que fait apparaître un tel rapprochement, c'est qu'il est impossible de condamner l'immodération chez Wolsey sans la dénoncer aussi chez le roi : Henry a beau avoir reçu l'onction divine, il n'en reste pas moins qu'il se comporte comme celui des personnages dont toute la pièce vise à montrer qu'il est un très mauvais ministre, et ferait donc un très mauvais souverain. C'est peut-être aussi ce qui explique l'abondance des figures alternatives de souveraineté dans la pièce, depuis Wolsey jusqu'à Elizabeth I, en passant par Buckingham et Mary. Pour chacun de ces quatre personnages, la pièce présente soit l'esquisse imaginaire d'un règne hypothétique (Buckingham, et dans une moindre mesure, Wolsey) soit la vision prophétique d'un règne à venir (Mary, Elizabeth). En d'autres termes, Shakespeare et Fletcher rappellent que ce qui est pourrait être autrement : pour paraphraser Leibniz, ils laissent entendre qu'il y a d'autres mondes possibles, c'est-à-dire, en l'espèce, d'autres souverains potentiels. Buckingham, Wolsey, Mary ou Elizabeth sont autant de monarques en puissance qui exerceraient différemment leur *imperium*. On a dit que la pièce se concluait par l'évocation du règne futur d'Elizabeth, règne que Cranmer compare à un nouvel âge d'or : « This royal infant – heaven still move about her – / Though in her cradle, yet now promises / Upon this land a thousand thousand blessings, / Which time shall bring to ripeness » (5.4. 17-20).

Quant à Katherine, elle imagine l'avenir de sa fille Mary, dont on sait qu'elle deviendra reine d'Angleterre à la mort d'Edward VI : « She is young and of a noble, modest nature ; / I hope she will deserve well » (4.2.135-136). Il y a là, à l'évidence, une intention ironique de la part des auteurs de la pièce dont les spectateurs, pour l'essentiel acquis à la cause protestante, ne peuvent manquer de voir en Mary Tudor cette souveraine catholique et (prétendument) tyrannique que ses adversaires ont rétrospectivement baptisée « Bloody Mary » (« Marie la Sanglante »). De son côté, Wolsey se pense comme l'égal du roi, voire, aux dires de Norfolk, comme son maître, puisqu'il traite Henry comme son domestique : « Then, that in all you writ to Rome, or else / To foreign princes, 'ego et rex meus' / Was still inscribed, in which you brought the King / To be your servant » / (3.2.314-316). Enfin, si Buckingham est très injustement accusé d'avoir voulu renverser Henry pour s'emparer de la couronne, il n'en reste pas moins que son intendant se charge de donner à entendre ce que le duc n'a jamais pensé. Ce faisant, il déploie fictivement le scénario d'une éventuelle bifurcation dynastique et suggère que le règne d'Henry n'a peut-être pas, tout compte fait, le

30 Voir plus haut, chapitre 2, page 50.

caractère d'évidence qu'on lui prête rétrospectivement :

First, it was usual with him – every day
It would infect his speech – that if the King
Should without issue die, he'll carry it so
To make the sceptre his [...] He was brought to this
By a vain prophecy of Nicholas Hopkins [...]
His confessor, who fed him every minute
With words of sovereignty (1.2.133-135, 146-147 et 149-150).

Le pouvoir, ici, est bien pensé comme une relation, et non comme une essence. Tout ceci concourt, me semble-t-il, à affaiblir l'idée selon laquelle le roi exerce son pouvoir illimité au nom de Dieu pour le plus grand bien de l'ensemble de ses sujets. Bien sûr, il ne s'agit pas de dire que la pièce dénonce la monarchie absolue de droit divin, alors que l'épisode de la naissance d'Élisabeth I^{re} en constitue au contraire le point culminant sur le plan dramatique. Mais, à la manière de Katherine qui, prononçant l'éloge funèbre du Cardinal et affirmant faire preuve de charité, critique en réalité vertement Wolsey, il n'est pas interdit de penser que la pièce parle double : en même temps qu'elle semble valider la thèse selon laquelle la Providence divine organise la succession dynastique pour le plus grand bien de l'Angleterre, elle rappelle que la monarchie de droit divin ne fait pas nécessairement monter sur le trône le meilleur des souverains possibles. Sans faire de Shakespeare un révolutionnaire ou un penseur radical – car ce serait commettre à la fois un anachronisme et un contresens sur son œuvre – il est néanmoins possible de dire que la philosophie politique qui soutend *Henry VIII* n'est pas dénuée d'une certaine ambiguïté et que la pièce est donc plus complexe qu'il n'y paraît. Car il peut se faire que celui ou celle qui détient l'*imperium*, après avoir capté la puissance de la multitude au nom de l'autorité divine, ne soit pas le meilleur ni le plus sage des souverains possibles. C'est pourquoi il est permis de penser que le jugement porté sur la pièce par nombre de critiques a souvent conduit à en réduire indûment la complexité. Certes, comme le rappelle Kermode, Henry ne souffre pas d'un défaut de légitimité sur le plan de la succession dynastique, contrairement à la plupart des rois dont le règne forme le sujet des autres pièces historiques de Shakespeare :

The Tudor king was God's deputy, and so, of course, were the kings of the History Plays. But in every case there was something wrong with their title and their rule ; they were punished, or their children's children were punished. Henry VIII, on the other hand had nothing wrong

with his title, nor with his rule. [...] He is a representation of an exalted view of kingship fostered by the Tudors out of experience perhaps, but accepted by James and his subjects as a natural law³¹.

« *As a natural law* », insiste Kermode. Il me semble, au contraire, que la pièce dénaturalise le pouvoir henricien pour lui restituer son caractère pleinement humain, c'est-à-dire, comme on l'a dit plus haut, contingent, et donc politique. Henry n'incarne pas *nécessairement* la monarchie idéale, une forme de « vérité » dynastique ultime, appuyée sur la providence divine : il n'est que l'un des visages possibles de la royauté. Comme le montre bien Gordon McMullan, la pièce se plaît à problématiser l'idée même de vérité et à déconstruire les certitudes établies. À cet égard, le sous-titre de la pièce (« *All is True* »), est un chef-d'œuvre d'ambiguïté. « Tout est vrai » peut s'entendre comme l'expression d'un souci de véracité historique de la part des auteurs, ou, plus ironiquement peut-être, comme une allusion au caractère relatif de la vérité : tous les points de vue sont vrais. *Henry VIII* ne propose pas une vérité unique, mais plutôt une multiplicité de perspectives contradictoires, privant le lecteur ou le spectateur de tout point de vue objectif qui pourrait l'aider à démêler le vrai du faux. Ainsi les deux gentilshommes qui commentent la chute de Buckingham ne parviennent pas à lever l'ambiguïté, comme aurait pu le faire, par exemple, un chœur censément objectif. Ils ne permettent pas au lecteur ou au spectateur de séparer la vérité du mensonge, ou la culpabilité de l'innocence :

They do not cut through the confusion of events, as a chorus ought to do, offering an anchor of objectivity ; on the contrary, their dialogue, as Bliss notes, 'pointedly fails to resolve the kinds of questions – truth or deception, guilt or innocence – which the play repeatedly raises³².

En d'autres termes, *Henry VIII* est une pièce qui produit de la multiplicité à partir d'une trame historique bien connue, invitant les spectateurs et les lecteurs à s'interroger sur leur propre présent en même temps que sur leur passé, c'est-à-dire à transformer le spectacle historique en méditation politique.

On voit comment cette proposition d'analyse s'efforce de tisser ensemble la question de l'ambiguïté littéraire et certains des concepts ou des interrogations politiques chers au Cultural

31 Frank Kermode, « What is Shakespeare's *Henry VIII* About ? », in Eugene M. Waith ed., *Shakespeare. The Histories. A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1965, p. 172.

32 Voir Gordon McMullan, « Introduction » in *Henry VIII*, The Arden Shakespeare, Gordon McMullan ed., Londres, Thomson Learning, 2000, p. 103.

Materialism. En vérité, dans le cas d'espèce, politique et ambiguïté sont indissociables, car cette parole contraire que font entendre Shakespeare et Fletcher ne peut se déployer qu'à la faveur d'une écriture ambiguë. Elle seule permet à la « pensée oppositionnelle », pour reprendre le concept forgé par Raymond Williams, de se lover dans les plis de la culture dominante sans se heurter de front à la censure³³. Derrière l'apparente célébration de la monarchie, ce que le lecteur et le spectateur attentifs peuvent aussi entendre, c'est la force d'une parole dissidente qui, comme le lierre sur l'arbre, coexiste avec l'idéologie dominante tout en contribuant à l'affaiblir. Sous des dehors faussement conformistes ou conservateurs, *Henry VIII* bouscule bien quelques certitudes établies.

3.3. Philosophie de l'ambiguïté

Il peut paraître paradoxal d'aligner l'écriture baconienne sur celle de Shakespeare en prêtant au philosophe anglais un penchant similaire pour l'ambiguïté et la polyphonie, et cela, d'autant plus que sa théorie des idoles semble l'interdire formellement. Bacon n'y dénonce-t-il pas les chausse-trappes du langage et la façon dont les mots interposent entre l'esprit et le monde le filtre d'un médium déformant ? Des humanistes, Eugenio Garin écrivait qu'ils contemplaient le monde à travers « le diaphragme du texte »³⁴. Bacon élargit ce constat au langage dans son ensemble et à l'humanité tout entière. Notre appréhension du monde est tributaire des mots et des notions qui servent à nommer les choses, lesquels sont souvent défectueux – « vicieux, difformes et erronés », écrit Bacon (*Novum Organum*, I, §60). Tout se passe donc comme si le sujet connaissant était pris dans les rets du langage :

Les idoles que les mots imposent à l'entendement sont de deux sortes : ou ce sont des noms de choses qui n'existent pas ; [...] ou ce sont des noms de choses qui existent, mais des noms confus, mal déterminés, abstraits des choses à la légère ou irrégulièrement. Du premier genre sont la fortune, le premier moteur, l'orbe des planètes, l'élément du feu, et les fictions de cette sorte qui doivent leur origine à des théories creuses et fausses. Et les idoles de ce genre sont les plus aisément chassées, car on peut en finir avec elles, en reniant et en abrogeant résolument ces théories. Mais l'autre genre est complexe et profondément

33 Sur l'épineuse question de la censure dans l'Angleterre de la première modernité, et le débat sur son existence et sa réalité, voir notamment Annabel Patterson, *Censorship and Interpretation. The conditions of Writing and Reading in Early Modern England*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1984; Debora Shuger, *Censorship and Cultural Sensibility. The Regulation of Language in Tudor-Stuart England*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2006; Richard Dutton, *Licensing, Censorship, and Authorship in Early Modern England*, Houndmills, Palgrave Macmillan, 2000 et Janet Clare, 'Art made tongue-tied by authority': *Elizabethan and Jacobean Dramatic Censorship*, Manchester, Manchester University Press, 1990.

34 Eugenio Garin, *L'éducation de l'homme moderne, 1400-1600*, Paris, Fayard, 1968, p.70.

enraciné, car il est produit par une abstraction fautive et malhabile (*Novum Organum*, I, §60).

On notera que Bacon ne pense pas que le langage induise nécessairement le philosophe en erreur. Il n'y a pas de fatalité à ce que les mots masquent ou déforment la réalité. D'ailleurs, comme le souligne à juste titre David Colclough, toute l'entreprise baconienne demeure éminemment textuelle : « it is apparent [...] that despite Bacon's desire to evade the destructive influence of language, his method remains an extremely textual one »³⁵. Elle suppose donc qu'il soit possible d'utiliser le langage à bon escient. Pour ce faire, il importe de réformer notre usage de la langue. Car s'il est impossible, aux yeux de Bacon, de « divorcer de ces faussetés et de ces fausses apparences, parce qu'elles sont inséparables de notre nature et des conditions imposées à notre vie » (*The Advancement of Learning*, p. 397), il reste que toutes les idoles ne sont pas également pernicieuses. Ainsi que l'explique Thierry Gontier :

Toutes les idoles ne captivent pas notre esprit au même degré : s'il est impossible de se prémunir entièrement contre celles de la tribu (attachées à notre nature d'homme), les trois autres autorisent une forme plus large de contrôle : [...] celles du marché sont attachées à notre usage du langage, et, s'il est impossible de se passer de l'usage de la parole, il est néanmoins possible, selon Bacon, de réformer le langage de la philosophie en l'expurgant des opinions reçues que les termes communs véhiculent insidieusement³⁶.

Cette critique du langage, véritable « obstacle épistémologique » pour parler comme Bachelard, enjoint au philosophe de faire l'usage le plus clair et le plus rigoureux des concepts qu'il forge et manipule. Pourtant, à cet égard, l'œuvre philosophique de Bacon n'est pas univoque : si le *Novum Organum* prend soin d'éviter toute ambiguïté conceptuelle et de proposer une écriture aussi droite et sèche que possible, notamment à travers la forme aphoristique, que penser en revanche d'un texte comme la *Nouvelle Atlantide*, dans lequel le discours philosophique se déploie sur un plan double, à la fois théorique et littéraire ? Il ne s'agit pas tant ici, me semble-t-il, de doubler la lecture littérale d'une interprétation morale, allégorique ou anagogique, comme le théorisaient les exégètes médiévaux, et comme Bacon le fera lui-même dans son *De Sapientia Veterum*, que de permettre le déploiement d'une certaine liberté interprétative, et d'ouvrir un espace discursif dans

35 David Colclough, « Non canimus surdis, respondent omnia sylvae : Francis Bacon and the Transmission of knowledge » in *Textures of Renaissance Knowledge*, Philippa Berry et Margaret Tudeau-Clayton (éds.), Manchester University Press, 2003, p.86.

36 Thierry Gontier, *Le Vocabulaire de Francis Bacon*, Paris, Ellipses, 2003, p.41.

lequel le lecteur pourra s'engouffrer pour mieux s'appropriier le texte. Il faut faire en sorte que, l'adoptant comme sienne, le lecteur soit en mesure non seulement de mieux comprendre le sens du texte, mais également de mettre en œuvre la philosophie de son auteur. La thèse que je voudrais défendre ici est la suivante : à côté de cette écriture droite qui répond au besoin, exprimé par Bacon, de purger le langage de ses « faussetés et de ses fausses apparences », on trouve aussi une écriture courbe, ou, si l'on préfère, elliptique, qui remplit une autre fonction, celle de donner aux vérités philosophiques une forme plus accessible, mais aussi, peut-être plus efficace. William Rawley, le secrétaire particulier de Bacon, n'écrit-il pas, au sujet de la *Nouvelle Atlantide* :

This fable my Lord devised, to the end that he might exhibit therein a model or description of a college instituted for the interpreting of nature and the producing of great and marvellous works for the benefit of men, under the name of Salomon's House, or the College of the Six Days' Works » (*New Atlantis*, p.151).

Or, pareil usage didactique de la fable n'est pas sans précédent dans l'histoire littéraire anglaise. Il est d'ailleurs probable que Bacon ait choisi de mettre ses pas dans ceux de Thomas More, tant la *Nouvelle Atlantide* présente d'affinités avec l'*Utopie*. Bien sûr, chaque « utopie » est singulière, de sorte que celui ou celle qui souhaite écrire l'histoire du genre utopique est souvent conduit à inscrire « une série de monographies particulières dans une synthèse d'ensemble », pour reprendre l'expression de Paul Ricoeur dans *L'idéologie et l'utopie* : « les utopies sont éclatées non seulement dans leurs projets et leurs contenus, mais dans leurs intentions mêmes. [...] Si l'on en reste aux différences sémantiques de surface, nous sommes confrontés à une pluralité d'utopies individuelles qu'il est difficile de rassembler sous le même nom »³⁷. Pourtant, qu'il existe un cousinage entre les deux œuvres et que Bacon ait utilisé le livre de Thomas More comme une source d'inspiration, sinon comme un modèle à suivre, c'est ce qui ressort clairement de la lecture du texte, dans la mesure où le chancelier cite l'ouvrage de Thomas More, sans toutefois le nommer explicitement. L'un des personnages avoue en effet avoir lu un livre sur « une République imaginaire » (« a Feigned Commonwealth ») : « I have read in a book of one of your men, of a Feigned Commonwealth, where the married couple are permitted, before they contract, to see one another naked » (*New Atlantis*, p.174).

L'*Utopie* a souvent dérouté la critique. Celle-ci, comme le rappelle Stephen Greenblatt dans *Renaissance Self-Fashioning*, en a souvent proposé des lectures contradictoires :

³⁷ Paul Ricoeur, *L'idéologie et l'utopie*, Paris, Le Seuil, 1997, p.357.

If, for over four hundred years, criticism has, more often than not, consisted of attempted seizures of the libellus – for the Church, the British Empire, the Revolution or even Liberal Democracy – it is both because *Utopia* insists that any interpretation depends upon the reader's position and because the stakes seem surprisingly high³⁸.

Or, précisément, la clé de l'œuvre se trouve peut-être dans son caractère labile et insaisissable et je voudrais conclure ce chapitre en étendant à Bacon une partie des conclusions que Carlo Ginzburg croit pouvoir tirer de sa lecture de l'*Utopie*. Dans un essai intitulé « L'Ancien et le Nouveau Monde vus depuis Utopie », Ginzburg propose en effet de ne pas ignorer l'ambiguïté et la polysémie d'un texte dont la clé interprétative se situe dans ce qu'il nomme « une stratégie oblique » d'écriture. Ce faisant, il se démarque de Quentin Skinner, dont les analyses lui paraissent réductrices car trop univoques : « mais l'argumentation de Skinner me paraît dans l'ensemble peu convaincante. Il convient de se demander si l'*Utopie* de Thomas More rentre tout entière, comme il le soutient, dans ce genre de la théorie politique de la Renaissance qui tente de définir la meilleure forme de l'État »³⁹. En réalité, selon Ginzburg, More s'inspire autant de Lucien que de Platon : c'est pourquoi on trouve dans l'*Utopie* un curieux mélange de dérision et d'esprit de sérieux, ainsi qu'une subtile oscillation entre le plan de la fiction et celui de la réalité. Schoeck et Greenblatt ont donc raison de penser le texte de More comme un « livre à double foyer » (Schoeck), ou comme un ouvrage qui fait naître, chez son lecteur, « une sensation de perspectives incompatibles entre lesquelles il flotte sans repos » (Greenblatt). Mais Ginzburg pousse sa lecture plus loin encore. Ce qui l'intéresse, c'est la manière dont cette écriture oblique permet de porter un regard différent et plus aiguisé sur la réalité :

Les paradoxes de Lucien auront fait entrevoir à More un monde de possibilités qui a entraîné la modification de son projet initial. Des hypothèses extravagantes purement imaginaires le poussèrent à regarder la réalité d'un point de vue insolite, à poser à la réalité des questions obliques. Qu'arriverait-il si l'on mettait aux enchères les différentes philosophies comme le suggère Lucien ? Qu'arriverait-il si la propriété privée était abolie⁴⁰ ?

Le texte de More devient donc l'analogie littéraire de l'anamorphose picturale des *Ambassadeurs* – analogie déjà soulignée par Greenblatt : s'y déploient des formes oblongues et

38 Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*, Chicago, The University of Chicago Press, p.58.

39 Carlo Ginzburg, « L'Ancien et le Nouveau Monde vus depuis Utopie », in *Nulle île n'est une île. Quatre regards sur la littérature anglaise*, traduit de l'italien par Martin Rueff, Paris, Verdier, 2005, p.16.

40 *Ibid.*, p.46-7.

curieuses que l'esprit du lecteur doit déplier pour les déchiffrer. Comme dans le tableau de Holbein, ce qui est visible n'est pas immédiatement lisible. Ces questions « obliques » et ce regard « insolite », voilà – entre autres choses – ce que l'*Utopie* de Thomas More et certains textes littéraires de Bacon ont en commun. À première vue, pareille affirmation a de quoi surprendre. Outre que Bacon plaide pour une réforme du langage, comme on l'a dit plus haut, ne distingue-t-il pas aussi clairement entre la philosophie, qui relève de la faculté rationnelle de l'homme, et la poésie, qui ressortit à son imagination ? Ce serait une erreur pourtant d'opposer l'une à l'autre, ainsi que j'ai essayé de l'expliquer dans les deux premiers chapitres de ce document de synthèse. Entre les disciplines, il y a moins opposition que complémentarité. De plus, celles-ci possèdent une origine commune, comme un arbre dont le tronc se change peu à peu en ramure, ou comme un fleuve qui, en son delta, se divise en une série de bras, à la fois semblables quant à leur nature et différents quant à leur parcours. Les séparations entre les disciplines ne sont pas des lignes infranchissables mais plutôt des espaces de transition, des zones de passage :

And generally let this be a rule, that all partitions of knowledges be accepted rather for lines and veins than for sections and separations; and that the continuance and entireness of knowledge be preserved. For the contrary hereof hath made particular sciences to become barren, shallow, and erroneus, while they have not been nourished and maintained from the common fountain. So we see Cicero, the orator, complained of Socrates and his school, that he was the first that separated philosophy and rhetoric; whereupon rhetoric became an empty and verbal art⁴¹.

On peut donc exprimer une même théorie sous différentes formes, selon qu'on décide d'utiliser les ressources de la poésie ou celles de la philosophie. Mais il arrive aussi que Bacon choisisse de donner la primeur de certaines idées à la poésie, plutôt qu'à la philosophie. Ainsi, si le *Gesta Grayorum*, court divertissement théâtral datant de la jeunesse de Bacon, annonce, sous une forme fictionnelle, certains des thèmes que le philosophe développera plus tard dans le *Novum Organum*, notamment la complémentarité de la théorie et de la pratique, par exemple, il contient aussi des idées qui ne réapparaîtront que dans un autre texte « littéraire » de Bacon, la *Nouvelle Atlantide*, comme l'affirme Brian Vickers :

The ideas contained in these speeches have many parallels with Bacon's writings on civic

41 Francis Bacon, *The Advancement of Learning*, The Oxford Francis Bacon IV, Michael Kiernan ed. Oxford, Clarendon Press, p.93.

and political matters, and the speech on behalf of philosophy is a virtual digest of his lifelong programme for the reformation of scientific research, with some details only reappearing in the posthumously published *New Atlantis*⁴².

Ce n'est pas seulement que la langue poétique met le mot en figure, offrant ainsi un accès plus facile et plus direct aux pensées éthérées, c'est aussi qu'elle permet de tordre la nature pour lui faire prendre des formes qui n'existent que dans l'imagination du lecteur ou de l'auteur : « it doth raise and erect the mind, by submitting the shows of things to the desires of the mind; whereas reason doth buckle and bow the mind unto the nature of things »⁴³. On retrouve ici ce que Ginzburg disait du regard oblique chez More, et de l'anamorphose chez Holbein. « Raise and erect », écrit Bacon. Ces deux verbes doivent peut-être se prendre en plus d'un sens. La réforme de la science que Bacon appelle de ses vœux ne consiste-t-elle pas précisément à « redresser » l'esprit afin de « construire » ou « ériger » une autre réalité, c'est-à-dire une nature qui déploierait enfin toutes ses virtualités ? Et qui sait si les formes nouvelles que rêve le philosophe ne trouveront pas justement dans la fable ce mystique aliment qui fera leur vigueur ?

Car en donnant à son texte la forme d'une fable, Bacon le dote aussi d'une dimension polysémique. Cette part d'ambiguïté doit être « négociée » par le lecteur, lequel devient, selon la théorie élaborée par Wolfgang Iser, partie prenante dans la construction du sens : les blancs et les non-dits qui ponctuent la narration – pourquoi le roi est-il aussi peu présent, par exemple, ou que faire de ce culte du secret qui caractérise les habitants de Bensalem ? – doivent être interprétés par le lecteur à la faveur de ce que Iser nomme la « réalisation » du texte. Dès lors, la vérité devient œuvre collective : ce n'est pas seulement que le sens doit être « co-construit », comme le souligne Iser. Il appartient désormais au lecteur de poursuivre la tâche commencée par l'auteur, ce que Bacon n'a cessé de répéter tout au long de son œuvre philosophique, de sorte qu'il n'est peut-être pas interdit de lire *La Nouvelle Atlantide* comme le prolongement littéraire et fictionnel du *Novum Organum* ou de *The Advancement of Learning*. Que la *Nouvelle Atlantide* soit une œuvre inachevée n'a rien d'anodin : l'ouverture du texte rappelle que la réforme de la science ne sera effective que si les lecteurs s'emparent du travail du philosophe pour transformer la réalité.

La polysémie n'est donc pas nécessairement paralysante. Elle n'est pas forcément source de confusion, elle peut aussi être un ressort de l'action :

42 Brian Vickers, « Introduction » in Francis Bacon, *A Critical Edition of the Major Works*, Brian Vickers ed., Oxford, Oxford University Press, 1996, p.532.

43 Francis Bacon, *The Advancement of Learning*, The Oxford Francis Bacon IV, Michael Kiernan ed., Oxford, Clarendon Press, p.73-74.

And when he had said this, he stood up; and I, as I had been taught, kneeled down, and he laid his right hand upon my head, and said : "God bless thee, my son; and God bless this relation, which I have made. I give thee leave to publish it for the good of other nations; for we here are in God's bosom, a land unknown". And so he left me; having assigned a value of about two thousand ducats, for a bounty to me and my fellows. For they give great largesses where they come upon all occasions. [The rest was not perfected.]

Comme on le voit, la *Nouvelle Atlantide* est une œuvre ouverte qui invite le narrateur, mais aussi le lecteur, à rapprocher l'idéal utopique de la réalité vécue. Cette question figure d'ailleurs au cœur de la monographie originale qui accompagne ce document de synthèse et dont je voudrais dire quelques mots pour conclure, ainsi que des autres projets vers lesquels je souhaiterais à présent me tourner.

IV

Projets et perspectives de recherche

Au terme de cette synthèse, il me reste à indiquer quelles seront, telles que je les envisage aujourd'hui, mes perspectives de recherche pour les années à venir. Pour ce faire, je propose de les classer en trois grandes catégories : d'une part, les différents projets collectifs dans lesquels je suis actuellement engagé ; d'autre part, les travaux « individuels » en cours, avec un accent particulier sur la monographie qui accompagne ce document de synthèse, monographie qui, comme j'essaierai de le montrer, résume à elle seule la plupart de mes centres d'intérêts, depuis la littérature jusqu'à la science et la philosophie, en passant par l'exercice de la traduction ; enfin les projets moins aboutis, mais dont j'ai bon espoir qu'ils pourront voir le jour dans un avenir proche.

Depuis le début de mon parcours de chercheur, en 2007, j'ai eu l'occasion de nouer des relations à la fois professionnelles et amicales avec plusieurs collègues shakespeariens dont les travaux sont devenus pour moi une source stimulante d'inspiration. En premier lieu, je voudrais citer le nom de Sophie Chiari, qui, après m'avoir invité à participer au colloque « Transmission et Transgression » à Marseille en 2012, m'a proposé de réfléchir à la question des rapports entre Shakespeare et la science. De cette réflexion est né le double panel du même titre que nous avons organisé en avril 2014 à Paris, dans le cadre de l'anniversaire « Shakespeare 450 », panel qui prit dans un second temps la forme matérielle d'un ouvrage intitulé *Spectacular Shakespeare, Supersition and Technology*, paru aux presses universitaires d'Édimbourg en 2017.

Cette première collaboration se poursuit sous d'autres cieux et sous d'autres égides, d'abord à Clermont-Ferrand, où je fus invité à participer au colloque « New Perspectives on early modern censorship », puis à Chicago, dans le cadre du congrès annuel de la *Renaissance Society of America*, où, en mars 2017, j'organisai un panel sur le thème « Rethinking early modern politics », dans lequel Sophie tint le rôle de *respondent*. À Paris, comme à Chicago et à Clermont-Ferrand, je pus ainsi nouer des contacts avec des collègues anglais et américains, avec lesquels j'envisage une collaboration future : c'est notamment le cas de Janet Clare (University of Hull), de Carla Mazzio,

(University at Buffalo, State University of New York) et d'Edward Paleit (University of London), qui, à des titres divers, ont exprimé leur intérêt pour la poursuite d'une réflexion commune sur les thèmes scientifique ou politique, soit dans le cadre ponctuel d'une journée d'études caennaise (pour Janet Clare), soit sous la forme d'un colloque de plus grande envergure à Caen.

À cet égard, le colloque que je dois organiser à Caen en 2019 en compagnie de mon collègue Jeremy Elprin (« Representations of the Commons in British Literature from the 16th to the 19th century »), et auquel nous entendons donner une dimension internationale, sera l'occasion de croiser les champs politique et littéraire sur une période qui englobe et dépasse la première modernité. Nous aimerions que des spécialistes de la philosophie, de la littérature et de l'histoire anglaise y confrontent leur idée du « commun », et la déclinent sous ses différents aspects, depuis son sens économique et agraire jusqu'aux sens plus politiques, voire plus métaphysiques, que la notion est susceptible de recouvrir. Ce sera pour nous l'occasion d'inviter, outre les collègues précédemment cités (Edward Paleit m'ayant déjà donné son accord de principe), des spécialistes venus d'horizons géographiques et disciplinaires variés, dont plusieurs philosophes qui participent à l'édition française des œuvres de Bacon, projet en cours dont je parlerai ci-dessous. Par son sujet, mais aussi par son approche interdisciplinaire et par le croisement qu'il propose entre le politique et le poétique, ce futur colloque s'inscrit pleinement, à mon sens, dans le cadre théorique du Cultural Materialism tel que j'ai essayé de le définir tout au long de cette synthèse.

Parallèlement aux projets que je viens d'évoquer, et auxquels il faudrait ajouter plusieurs participations à des journées d'études sur des thèmes touchant à mes principaux centres d'intérêt – dont une journée clermontoise sur les catastrophes naturelles dans l'Angleterre de la première modernité, qui s'est tenue les 28 et 29 septembre 2018 à Clermont-Ferrand et une collaboration au projet IDEX « Planetas » dirigé par Caroline Bertonèche (Université de Grenoble – Alpes) – une partie non négligeable de mon activité de chercheur concerne l'œuvre de Francis Bacon. Ce travail est à la fois collectif et individuel : collectif, d'abord, car il s'inscrit dans le cadre d'une édition complète des œuvres du chancelier, sous la direction d'Arnaud Milanèse (Philosophie, ENS LSH Lyon), à laquelle participe une équipe internationale de chercheurs comprenant notamment des philosophes, des historiens et des anglicistes ; individuel, ensuite, car mon rôle, au sein de cette entreprise scientifique consiste à traduire et à présenter les œuvres littéraires de Bacon qui, dans la traduction française que j'en propose, ont vocation à former le premier volume de ce vaste ensemble éditorial. L'ouvrage, qui sera publié au début de l'année 2019 par Classiques Garnier, constitue par ailleurs la monographie inédite sur laquelle s'appuie mon dossier d'habilitation à diriger des

recherches. Reprenant une partie des conclusions exposées ici, il s'agit pour moi de montrer comment les textes « littéraires » de Bacon ne s'inscrivent pas en marge du reste de son œuvre mais en constituent au contraire un versant central. Contre l'idée qui voudrait que Bacon se contente d'y illustrer les thèses philosophiques présentées dans les ouvrages réputés plus « sérieux », qu'il s'agisse du *Novum Organum* ou du *De Augmentis*, j'ai souhaité au contraire suggérer que ces textes vernaculaires pénètrent au cœur de l'œuvre baconienne, tout en permettant au lecteur d'articuler le travail interprétatif et l'œuvre productive, soit ce que Bacon nomme la spéculation et l'opération. Ainsi, par un curieux paradoxe, l'écriture oblique rejoint finalement la voie droite de la science, qu'elle contribue encore à consolider.

Enfin, le troisième volet de ce chapitre prospectif concerne les projets qui demandent à être confortés. Il s'agit néanmoins d'une série de travaux qui me tiennent à cœur car ils compléteraient et prolongeraient les directions de recherche que j'ai tâché de présenter dans ces pages. Parmi ceux-ci figure la traduction, accompagnée d'une édition critique, de deux récits de voyage à coloration scientifique : d'une part, *A Brief and True Report of the New Found Land of Virginia* (1588), de Thomas Harriot, qui consigne la trace du premier contact entre des voyageurs anglais et des indiens algonquins à la fin du XVI^e siècle ; d'autre part, les récits retraçant les trois expéditions arctiques de John Davis entre 1585 et 1587. Dans un cas comme dans l'autre, la fascination qu'éprouve le voyageur face aux mille et un visages de l'altérité humaine n'entrave ni la rigueur de l'observation, ni le souci d'objectivité, de sorte que ces textes constituent deux exemples remarquables de proto-ethnographie. Dans leur traduction française, ces textes me paraissent susceptibles de s'insérer dans la collection des récits de voyage publiés par les éditions Chandeigne. Bien qu'elle soit, à l'origine, spécialisée dans le monde lusophone, cette maison d'édition a récemment élargi ses horizons géographiques et son domaine linguistique au point d'inclure parmi ses titres, plusieurs auteurs anglais de la première modernité. Un premier contact avec cette maison d'édition a été pris en ce sens, et j'ai bon espoir qu'il portera ses fruits.

Ces pistes de recherche ne visent pas à circonscrire un espace clos au sein duquel je proposerais d'enfermer mes futurs travaux comme ces « *birds and beasts* » au sujet desquels Bacon imagine, dans la *Nouvelle Atlantide*, que les savants de Bensalem conduiront toutes sortes d'expériences à l'intérieur de certains parcs et enclos : « We have also parks and enclosures of all sorts of beasts and birds which we use not only for view or rareness [...] ». Ce que m'a enseigné l'expérience, c'est que, comme l'écriture littéraire, les voies de la recherche sont souvent obliques et riches en surprises – ou en déconvenues. S'il fallait en chercher une figuration allégorique, et pour

ce qui me concerne du moins, ce n'est pas vers Descartes ou vers Bacon, mais plutôt vers Shakespeare que je me tournerais. Car il me semble que le parcours du chercheur ne ressemble que rarement à la marche rectiligne et assurée décrite dans le *Discours de la Méthode* :

Imitant en ceci les voyageurs qui, se trouvant égarés en quelque forêt, ne doivent pas errer en tournoyant, tantôt d'un côté, tantôt d'un autre, ni encore moins s'arrêter en une place, mais marcher toujours le plus droit qu'ils peuvent vers un même côté, et ne le changer point pour de faibles raisons, encore que ce n'ait peut-être été au commencement que le hasard seul qui les ait déterminés à le choisir¹.

Certes, comme l'expliquent à la fois le philosophe tourangeau et le vicomte de St Albans, il est utile, et même indispensable, de se munir d'une méthode qui fera office de boussole et de compas et qui permettra au chercheur de tracer son chemin dans les forêts du monde sensible. Mais il est bon aussi, me semble-t-il, de ne pas s'interdire tel ou tel détour, au gré des rencontres et des appels auxquels le promeneur aurait tort de rester insensible. Ne faut-il pas plutôt comparer le chercheur à Ferdinand dans *la Tempête* : sûr de lui, fort de ce qu'il est comme de ce qu'il sait – mais aussi de ce qu'il ignore encore – il suit certes son chemin mais ne répugne pas à se laisser guider, à l'occasion, par telle ou telle sollicitation extérieure. Ainsi de cet air de musique chanté par Ariel : « Where should this music be ? I'th' air, or th' earth ? / It sounds no more, and sure it waits upon / Some god o' th' island. [...] Then I have followed it / (Or it hath drawn me, rather) but 'tis gone. No, it begins again » (1.2.388-390 ; 394-396).

Si l'on accepte cette analogie, ce dernier chapitre prend un caractère plus prospectif encore. Car avant que ces perspectives et ces projets ne revêtent leur forme définitive, il n'est pas impossible que ceux-ci subissent autant de métamorphoses que les nuages ont de visages différents dans le célèbre discours d'Anthony : «

Sometimes we see a cloud that's dragonish,
A vapor sometime like a bear or lion,
A towered citadel, a pendant rock,
A forkèd mountain, or blue promontory
With trees upon 't that nod unto the world
And mock our eyes with air. Thou hast seen these signs.

¹ René Descartes, *Discours de la méthode*, éd. cit., p.44-45.

They are black vesper's pageants (*Anthony and Cleopatra*, 4.15.2-8).

Mais que le dernier mot revienne finalement à Shakespeare, et que celui-ci concerne à la fois la science, les signes et la beauté du monde sensible, en sera-t-on vraiment surpris ?

Conclusion :

Le même et l'autre

Dans ce qui précède, j'ai essayé de déconstruire une idée du sens commun : non, la littérature n'est pas l'autre de la science – en tout cas, ce n'est pas ainsi qu'il faut penser leurs rapports dans l'Angleterre de la première modernité. Entre le théâtre de Shakespeare ou de Marlowe d'une part, et la science pratiquée par John Dee ou celle rêvée par Francis Bacon d'autre part, les convergences sont nombreuses. Certes, science et littérature relèvent de deux provinces distinctes au sein du continent unifié du savoir renaissant : on ne joue pas les traités de Bacon sur scène – sauf dans le cas du *Gesta Grayorum* – et les pièces de Shakespeare n'ont pas vocation à enseigner l'arithmétique ou à faire progresser les connaissances médicales. Mais entre ces deux provinces, les frontières sont poreuses et les échanges nombreux, de sorte que les modèles théoriques que j'ai choisi d'adopter mettent tous l'accent, à des titres et à des degrés divers, sur la continuité plutôt que sur la discontinuité, qu'il s'agisse de l'idée, défendue par Howard Marchitello, selon laquelle les rapports entre science et littérature doivent être pensés sur un mode dialogique ; de la notion foucauldienne d'*épistémé*, qui dessine, de façon synchronique, de grandes configurations discursives à l'intérieur de l'espace du savoir, reconstituant ainsi « le système général de pensée dont le réseau en sa positivité, rend possible un jeu d'opinion simultanées et apparemment contradictoires »¹ ; du Cultural Materialism qui montre comment le texte ne peut manquer de dialoguer sur le plan politique, économique ou social avec la société qui le produit ; ou encore du New Historicism qui tente de penser ensemble la textualité de l'histoire et l'historicité du texte.

Parmi les titres possibles pour ce document de synthèse, « *discordia concors* » aurait pu convenir s'il n'avait laissé entendre que l'harmonie se faisait entre des domaines opposés, sinon contraires. Or, comme on l'a vu, la thèse que j'ai voulu défendre récuse l'idée d'une altérité radicale entre les deux domaines, que celle-ci finisse ou non par être réduite, effacée ou « accordée ». Inversement, interroger la relation dynamique qui unit la science de la Renaissance anglaise au

¹ Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, p.89.

théâtre shakespearien, élisabéthain, ou jacobéen, ce n'est pas non plus postuler leur identité. En un sens, ma position rejoint la conclusion de Françoise Lavocat dans le livre qu'elle a récemment consacré aux rapports entre fait et fiction : « nous plaidons, en définitive, pour une appréhension de la fiction à travers ses différentes modalités d'hybridation avec le factuel, qui font, la plupart du temps, ressortir les contours de la fictionnalité et de la factualité plutôt qu'elles ne les effacent »². Une frontière et des contours, donc. Mais une frontière poreuse, perméable et franchissable en tout point de son tracé, et des contours souples et mouvants entre les disciplines, à l'instar de ce que nous dit Bacon : « because the distributions and partitions of knowledge are not like several lines that meet in one angle, and so touch but in a point, but are like branches of a tree that meet in a stem³ ».

Entre la science et la littérature de la Renaissance anglaise, il n'y a donc ni pure altérité ni stricte identité, mais plutôt complémentarité et convergence. Ce que les pages qui précèdent ont tenté de montrer, c'est que cette convergence se faisait sur trois plans au moins : à la Renaissance, science et littérature partagent un objet commun, à savoir la compréhension du monde physique et humain dans toute sa variété. Pour le savant comme pour le dramaturge, il s'agit de négocier les rapports entre l'universel et le particulier, et de subsumer la diversité du monde sous l'unité de la pensée. Par définition, l'art du dramaturge, tout comme celui de l'acteur, relèvent d'une forme de jeu, mais ce jeu n'est ni gratuit ni autotélique, comme certains critiques l'ont parfois cru. Il y est aussi question de connaissance. Ce que les sciences cognitives ont montré, c'est qu'on aurait tort de sous-estimer « le rôle des fictions dans l'acquisition de la connaissance et leur influence sur les croyances »⁴. Le théâtre nous parle du monde, il nous en propose une représentation qui ouvre la voie à une autre forme de connaissance de la réalité sensible. « Il y a plus de choses au ciel et sur la Terre, Horatio, que n'en rêve ta philosophie », fait valoir Hamlet à son ami. En déformant son propos, on pourrait dire, « il y a plus de choses sur la scène d'un théâtre, Horatio, que n'en rêve parfois la philosophie ». Certaines connaissances ne s'acquièrent en effet que par le truchement de la fiction, comme le rappelle le philosophe Frédéric Worms au sujet des romans d'Iris Murdoch : « la vérité et l'amour sont des expériences dont on ne peut pas parler de l'extérieur de façon théorique : j'ai beau faire de la philosophie, c'est dans l'art qu'on accède à la vérité des expériences humaines »⁵.

Le deuxième principe de convergence ne touche pas à l'objet que tentent d'appréhender la science et la littérature, mais à leur but ou à leur visée – c'est-à-dire à ce qu'elles font ou entendent faire de cet objet. Comme j'ai essayé de le montrer – en inscrivant mes pas dans ceux des tenants du

2 Françoise Lavocat, *Fait et Fiction. Pour une frontière*, Paris, Le Seuil, 2016, p.522.

3 Francis Bacon, *The Advancement of Learning*, éd. cit., p.78.

4 F. Lavocat, *op. cit.*, p.525.

5 Voir l'entretien de Frédéric Worms dans l'émission « l'idée culture », France Culture, 28/01/2017: <https://www.franceculture.fr/emissions/lidee-culture/frederic-worms-et-les-romans-diris-murdoch-cest-dans-lart-quon-accede-la>.

Cultural Materialism – le théâtre de Shakespeare et la science de Bacon ne se contentent pas du monde tel qu'il existe. Sans vouloir enrôler Shakespeare au service d'une cause, il est difficilement contestable que son théâtre s'empare des grands sujets d'inquiétude qui traversent la société élisabéthaine dans toute sa diversité : de cela, j'ai tenté de donner quelques exemples, qu'il s'agisse de la question du pouvoir et de la souveraineté, comme dans *Henry VIII* ou *Richard II* ; de la question économique ; ou encore de la remise en cause, même partielle, de la règle patriarcale, dans *As You Like It*. De même, toute l'œuvre de Bacon est orientée vers la transformation du monde : car si le monde doit être compris et « interprété », c'est dans la mesure où « ce qui vaut comme cause dans la spéculation, vaut comme règle dans l'opération » (*Novum Organum*, I, §3). On ne saurait séparer la théorie et la pratique, l'esprit et la main, la scène et la ville. Pour le dire autrement, ni la beauté (dans le cas du théâtre) ni la vérité (dans le cas de la science) ne se suffisent à elles-mêmes. Ce que dit Bacon des spéculations oiseuses de ses prédécesseurs vaut aussi pour l'art, qui ne doit pas tourner à vide dans un ronronnement autotélique aussi riche en mots qu'il est pauvre en effets. Peut-être faut-il plutôt s'inspirer du narrateur proustien qui, selon Jean Starobinski, comprend finalement que :

le livre à écrire devra être fait autrement que ceux qui ont eu la seule beauté descriptive pour objet (tels ceux de Bergotte). Il est chargé d'une finalité méta-esthétique, mais qui restituerait une nouvelle légitimité à l'œuvre d'art. [...] Le futur auteur de la *Recherche* a découvert qu'il ne pouvait plus rien attendre d'une littérature dont le seul souci n'eût été que de chanter la beauté naturelle⁶.

Ce qui ne veut pas dire que la beauté et la vérité ne soient rien, mais seulement qu'elles ne sont pas tout.

Enfin, j'ai proposé un troisième principe de convergence, autour d'un usage commun de la langue, usage que j'ai appelé « oblique ». À première vue, cette troisième idée peut paraître plus iconoclaste que les deux premières, tant il est évident que l'écriture de la science doit être aussi claire et transparente que possible afin de ne pas prêter à interprétation, et moins encore à confusion. En cela, elle se distingue de l'écriture littéraire, par essence polysémique et ambiguë. Là où il n'y a pas ambiguïté, il n'y a pas non plus littérature. On pourrait d'ailleurs étendre cette affirmation à la relation esthétique dans son ensemble, toujours fondée sur un « malentendu générateur », selon l'expression heureuse de Michel Thévoz⁷. Qui se souvient que *Guernica* fut

6 Jean Starobinski, « La littérature et la beauté du monde » in Jean Starobinski, *La beauté du monde. La littérature et les arts*, édition établie sous la direction de Martin Rueff, Paris, Gallimard, 2016, p.229-230.

7 Michel Thévoz, *L'art comme malentendu*, Paris, Les éditions de Minuit, 2017, p.65.

d'abord conçue par Picasso « comme un florilège des scènes de corridas, de viols et de zoophilie auxquelles le peintre s'était consacré » dans la décennie qui précéda le bombardement de la ville espagnole par l'aviation nazie ? La toile devient alors ce palimpseste polysémique que l'histoire et le regard du spectateur investissent d'un sens politique : « le malentendu fragilise la concaténation signifiante, il réveille la polysémie des figures et des mots, et il expose des signifiants désaffectés et désormais flottants à l'attraction de signifiés latents candidats à l'expression »⁸.

Rien de tel en science ou en philosophie, dira-t-on. Pourtant, en m'appuyant sur deux textes singuliers de Bacon, à savoir, *Gesta Grayorum* et *La Nouvelle Atlantide*, j'ai voulu montrer qu'en science, ou du moins en philosophie – mais, à l'époque de Bacon, la « philosophie naturelle » n'est-elle pas l'autre nom de la science ? – l'ambiguïté a parfois ses vertus. On trouverait d'ailleurs, dans certains traités scientifiques de la Renaissance, la tentation d'une écriture littéraire, et le goût pour un style qui ne dédaigne ni la polyphonie, comme au théâtre, ni les figures de rhétorique, comme en poésie : c'est le cas, notamment, chez Thomas Harriot ou chez John Davis. Chez Bacon, l'écriture oblique, à l'œuvre dans le divertissement théâtral comme dans la fable utopique, sert l'ambition philosophique : il s'agit pour le chancelier de donner à voir, sous une forme concrète et accessible, les bienfaits futurs de sa réforme de la science. Mais il s'agit aussi d'un appel à l'action : au fur et à mesure qu'il lit et décode l'allégorie, le lecteur est invité à faire siens les principes qui la soutiennent. Par la double vertu de l'identification et de l'interprétation, il devient partie prenante dans la construction du sens. L'inachèvement de la *Nouvelle Atlantide* n'indique pas un défaut ou une imperfection, comme le laisse supposer la dernière phrase du texte, mais bien un passage de relais, la transmission d'un flambeau, une marche asymptotique vers une forme de « perfection » : « the rest was not *perfected* ».

Voir, savoir, pouvoir. Ou plus exactement, voir pour savoir mais aussi pour pouvoir. À la Renaissance, comme encore aujourd'hui sans doute, la science et la littérature s'efforcent de comprendre le monde tel qu'il existe sans toutefois se contenter du *statu quo*. Elles tentent aussi de faire voir aux spectateurs comme aux lecteurs que d'autres mondes sont pensables, et donc possibles, à condition qu'on se donne la peine de les découvrir, de les inventer, de les créer. Par la pensée, l'une et l'autre se meuvent dans des *multivers*. Si bien qu'il ne s'agit pas seulement, pour l'écrivain, le philosophe ou l'homme de science, de faire en sorte que l'œil du lecteur découvre sur la page ce que sa langue avait toujours cherché à dire sans jamais réussir à le formuler, mais bien de l'inviter à agir, c'est-à-dire à s'emparer à son tour de la plume pour dessiner, dans l'espace laissé blanc par l'auteur, les contours possibles du monde futur.

⁸ *Ibid.*

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires. Textes littéraires, philosophiques et scientifiques.

- ANONYME, *Everyman. L'homme face à la mort*, traduction de François Laroque in *Théâtre élisabéthain I*, édition publiée sous la direction de Line Cottagnies, François Laroque et Jean-Marie Maguin, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2009, LXV + 1775 pages.
- ARISTOTE, *Seconds Analytiques*, Paris, Vrin, 1979, 432 pages.
- BACON, Francis, *The Works of Francis Bacon*, James Spedding, Robert Leslie Ellis et Douglas Heath éd., 14 vols., Londres, Longman & Co, 1857-74.
- BACON, Francis, *The Oxford Francis Bacon*, Graham Rees ed., 16 vols., Oxford, Oxford University Press, 1996- ?
- BACON, Francis, *Novum Organum*, Michel Malherbe et Jean-Marie Pousseur, ed., Paris, Presses Universitaires de France, 1986, 349 pages.
- BACON, Francis, *New Atlantis and The Great Instauration*, Jerry Weinberger ed., Wheeling, Harlan Davidson, 1989, 86 pages.
- BACON, Francis, *La Nouvelle Atlantide*, traduction de Margaret Llasera et Michèle Le Doeuff, Paris, Flammarion, 1995, 177 pages.
- BACON, Francis, *New Atlantis in Three Early Modern Utopias*. Utopia. New Atlantis. The Isle of Pine, Susan Bruce ed., Oxford, Oxford World's Classics, Oxford University Press, 1999, 250 pages.
- BACON, Francis, *The Advancement of Learning, The Oxford Francis Bacon*, Vol. IV, Michael Kiernan ed., Oxford, Clarendon Press, 2000, 420 pages.
- BACON, Francis, *The Major Works*, Brian Vickers éd., Oxford, Oxford University Press, 2008, 813 pages.
- BLUNDEVILLE, Thomas, *The true order and methode of wryting and reading hystories according to the precepts of Francisco Patricio, and Accontio Tridentino, two Italian writers, no lesse plainly than briefly, set forth in our vulgar speach, to the great profite and commoditye of all those that delight in hystories. By Thomas Blundeuill of Newton Flotman in Norfolke. Anno 1574*, Imprinted at London : By Willyam Seres, [1574].
- BLUNDEVILLE, Thomas, *M. Blundevile his exercises containing sixe treatises, the titles wherof are set down in the next printed page: which treatises are verie necessarie to be read and learned of all yoong gentlemen that haue not bene exercised in such disciplines, and yet are desirous to haue knowledge as well in cosmographie, astronomie, and geographie, as also in the arte of navigation ... To the furtherance of which arte of navigation, the said M. Blundevile speciallie wrote the said treatises and of meere good will doth dedicate the same to all the young gentlemen of this realme*, London : Printed by Iohn Windet, dwelling at the signe of the crosse Keies, neere Paules wharffe, and are there to be solde, 1594.
- BLUNDEVILLE, Thomas, *The art of logike Plainely taught in the English tongue, by M. Blundeuile of Newton Flotman in Norfolke, aswell according to the doctrine of Aristotle, as of all other moderne and best accounted authors thereof. A very necessarie booke for all young students in any profession to find out thereby the truth in any doubtfull spech, but specially for such*

zealous ministers as haue not beene brought vp in any Vniuersity, and yet are desirous to know how to defend by sound argumentes the true Christian doctrine, against all subtile sophisters, and cauelling schismatikes, [and] how to confute their false sillogismes, [and] captious arguments, London: Imprinted by Iohn Windet, and are to be sold at Paules Wharfe, at the signe of the Crosse Keyes, 1599.

- BLUNDEVILLE, Thomas, *The theoriques of the seuen planets shewing all their diuerse motions, and all other accidents, called passions, thereunto belonging. Now more plainly set forth in our mother tongue by M. Blundeuille, than euer they haue been heretofore in any other tongue whatsoever, and that with such pleasant demonstratiue figures, as euery man that hath any skill in arithmeticke, may easily vnderstand the same. ... VVhereunto is added by the said Master Blundeuille, a breefe extract by him made, of Maginus his Theoriques, for the better vnderstanding of the Prutenicall tables, to calculate thereby the diuerse motions of the seuen planets. There is also hereto added, The making, description, and vse, of two most ingenious and necessarie instruments for sea-men ... First inuented by M. Doctor Gilbert ... and now here plainely set downe in our mother tongue by Master Blundeuille*, London, Printed by Adam Islip, 1602.
- DEE, John, *The elements of geometrie of the most auncient philosopher Euclide of Megara. Faithfully (now first) translated into the Englishe tounge, by H. Billingsley, citizen of London. Whereunto are annexed certaine scholies, annotations, and inuentions, of the best mathematiciens, both of time past, and in this our age. With a very fruitfull praeface made by M. I. Dee, specifying the chiefe mathematicall scie[n]ces, what they are, and wherunto commodious: where, also, are disclosed certaine new secrets mathematicall and mechanicall, vntill these our daies, greatly missed*, London, John Daye, 1570.
- DESCARTES, René, *Discours de la Méthode*, Paris, 10/18, 1951, 245 pages.
- HOBBS, Thomas, *The Elements of Law Natural and Politic*, J.C.A. Gaskin (éd.), Oxford, Oxford World's Classics, Oxford University Press, 1994, 284 pages.
- HOPTON, Arthur, *Speculum topographicum: or The topographicall glasse Containing the vse of the topographicall glasse. Theodelitus. Plaine table, and circumferentor. With many rules of geometry, astronomy, topography perspectiue, and hydrography*, London, N[icholas] O[kes], 1611.
- JAMES I, *The Political Works of James I*, Charles Edward McIlwain éd., Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1918, 354 pages.
- MARLOWE, Christopher, *Doctor Faustus / Le Docteur Faust*, François Laroque éd., traduction de François Laroque et Jean-Pierre Vilquin, Paris, Garnier-Flammarion, 1997, 306 pages.
- MONTAIGNE, Michel de, *Essais, Livre premier*, édition présentée, établie et annotée par Emmanuel Naya, Delphine Reguig et Alexandre Tarrête, Paris, Gallimard, Folio, 2009, 709 pages.
- RACINE, Jean, *Supplément à l'histoire de Port-Royal in Œuvres complètes de Jean Racine*, vol. 4, L. Aimé-Martin éd, Paris, Lefèvre et Furne, 1844.
- RECORDE, Robert, *The Ground of Artes, teachyng the worke and practise of arithmetike, moch necessary for all states of men. After a more easier [et] exacter sorte, then any lyke hath hytherto ben set forth: with dyuers newe additions, as by the table doth partly appeare*. Londres, R. Wolfe, 1543.
- RECORDE, Robert, *The urinal of Physick*, Londres, R. Wolfe, 1547.
- RECORDE, Robert, *The Pathway to Knowledge, containing the first principles of geometrie, as they may moste aptly be applied vnto practise, bothe for vse of instrumentes geometricall, and astronomicall and also for proiection of plattes in euerye kinde, and therefore much necessary for all sortes of men*, Londres, R. Wolfe, 1551.
- RECORDE, Robert, *The Castle of Knowledge*, Londres, R. Wolfe, 1556.
- RECORDE, Robert, *The whetstone of witte whiche is the seconde parte of Arithmetike: containyng the extraction of rootes: the cossike practise, with the rule of equation: and the woorkes of*

surde nombres. Though many stones doe beare greate price, the whetstone is for exercise ... and to your self be not vnkinde, Londres, John Kyngston, 1557.

- SHAKESPEARE, William, *The Oxford Shakespeare. The Complete Works*. Second Edition, John Jowett, William Montgomery, Gary Taylor and Stanley Wells éd., Oxford, University Press, 2005, 1344 pages.
- SHAKESPEARE, William, *La Tempête / The Tempest*, édition bilingue, traduction française d'Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, collection Folio / Théâtre, 1997, 389 pages.
- SHAKESPEARE, William, *La Tempête*, édition établie, présentée et annotée par François Laroque, traduction par François Laroque, Paris, Le Livre de poche, 2011, 187 pages.
- SIDNEY, Philip, *An Apologie for Poetry or the Defense of Poetry* [1595], Geoffrey Shepherd ed., troisième édition revue et augmentée par R.W. Maslen (édition originale 1965), Manchester, Manchester University Press, 2002, 352 pages.

Sources secondaires. Ouvrages critiques et autres textes.

- ALBANESE, Denise, *New Science, New World*, Durham, N.C. : Duke University Press, 1996, 264 pages.
- BACHELARD, Gaston, *La Formation de l'esprit scientifique. Contribution à une psychanalyse de la connaissance objective*, Paris, J. Vrin, 1999 (édition originale 1938), 256 pages.
- BADIOU, Alain, *Éloge des mathématiques*, Paris, Flammarion, 2015, 127 pages.
- BALIBAR, Étienne, *La philosophie de Marx*, Paris, La Découverte, 2014, 263 pages.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, 471 pages.
- BARRY, Peter, *Beginning Theory. An Introduction to Literary and Cultural Theory*, Manchester, Manchester University Press, 2009, 338 pages.
- BATE, Jonathan et Dora THORNTON eds, *Shakespeare : Staging the World*, Londres, The British Museum Press, 2012, 304 pages.
- BERRY, Edward, « Laughing at others » in Alexander LEGGATT ed, *The Cambridge Companion to Shakespearean Comedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp.123-138.
- BERRY, Philippa et Margaret TUDEAU-CLAYTON eds, *Textures of Renaissance Knowledge*, Manchester University Press, 2003, 227 pages.
- BOULIER, Philippe, « Conception mathématique de la nature et qualités sensibles chez Bacon et Descartes », in Élodie CASSAN ed, *Bacon et Descartes, Genèse de la modernité philosophique*, Lyon, ENS éditions, 2014, p.69-85.
- BROOKS, Cleanth, *The Well-Wrought Urn : Studies in the Structure of Poetry*, New York, Reynal & Hitchcock, 1947, 299 pages.
- BUCKNILL, John Charles, *The Medical Knowledge of Shakespeare*, Londres, Longman and Co., 1860.
- BUCKNILL, John Charles, *The Mad Folk of Shakespeare*, Londres, Macmillan, 1867.
- CASSAN, Élodie ed., *Bacon et Descartes, Genèse de la modernité philosophique*, Lyon, ENS éditions, 2014, 190 pages.
- CÉARD, Jean, *La Nature et les prodiges. L'insolite au XVI^e siècle*, Genève, Droz, 1977, 538 pages.
- CHARDIN, Jean-Jacques, « Les emblèmes de Peacham : écrire de travers pour lire droit », *Shakespeare en devenir - Les Cahiers de La Licorne - Shakespeare en devenir* n°11 (2016).
- CHARDIN, Jean-Jacques, « A New Historicist Reading of Henry Peacham's Minerva Britannia », *Poetics Today, Theoretical Approaches to the Early Modern : Beyond New Historicism* Volume 35, n°4 (Winter 2014) : 635-658.
- CHESNEY, J. Portman, *Shakespeare as a Physician : Comprising every word which in any way*

relates to medicine, surgery or obstetrics, found in the complete works of that writer, with criticism and comparison of the same with the medical thought of today, Chicago, J. H. Chambers & Co., 1884.

- CHIARI, Sophie et Mickaël POPELARD eds, *Spectacular Science, Technology and Superstition in the Age of Shakespeare*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2017, 288 pages.
- CHIARI, Sophie et Hélène PALMA eds, *Transmission and Transgression. Cultural challenges in early modern England*, Aix-Marseille, Presses Universitaires de Provence, 2014, 208 pages.
- CLARE, Janet, *'Art made tongue-tied by authority': Elizabethan and Jacobean Dramatic Censorship*, Manchester, Manchester University Press, 1990, 242 pages.
- CLARK, Cumberland, *Shakespeare and Science : A study of Shakespeare's interest in, and literary and dramatic use of, natural phenomena : with an account of the astronomy, astrology, and alchemy of his day, and his attitude toward these science*, Birmingham, Cornish Brothers Ltd, 1929.
- COHEN, Adam Max, *Shakespeare and Technology*, New York, Palgrave Macmillan, 2006, 231 pages.
- COLCLOUGH, David, « Non canimus surdis, respondent omnia sylvae : Francis Bacon and the Transmission of knowledge » in *Textures of Renaissance Knowledge*, Philippa Berry et Margaret Tudeau-Clayton eds, Manchester University Press, 2003, p.81-97.
- COLIE, Rosalie, « Cornelis Drebbel and Salomon de Caus : Two Jacobean Models for Salomon's House », *Huntington Library Quarterly* 18 (1954-1955) : 245-260.
- COLLECTIF, « Francis Bacon et l'invention », *Revue Philosophique de la France et de l'Etranger* n°193 (2003):1.
- CORNEANU, Sorana, « Francis Bacon and the Motions of the Mind », in Guido GIGLIONI, James A.T. LANCASTER, Sorana CORNEANU et Dana JALOBEANU eds., *Francis Bacon on Motion and Power*, Berlin, Springer, 2016, p.201-229.
- COURCELLES, Dominique (de), *La Varietas à la Renaissance. Actes de la journée d'étude organisée par l'École nationale des chartes (Paris, 27 avril 2000)*, Paris, École des chartes, 2001, 167 pages.
- COUZINET, Marie-Dominique, « La variété dans la philosophie de la nature » in *La Varietas à la Renaissance. Actes de la journée d'étude organisée par l'École nationale des chartes (Paris, 27 avril 2000)*, réunis par Dominique de COURCELLES, Paris, École des chartes, 2001, pp 105-117.
- CUMMINS, Juliet et David BURCHELL, eds., *Science, Literature and Rhetoric in Early Modern England*, Aldershot, Ashgate, 2007, 241 pages.
- CUSSET, François, *French Theory: Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, Paris: La Découverte, 2003, 367 pages.
- DASTON Lorraine et Katherine PARK eds, *The Cambridge History of Science*, Vol. 3, *Early Modern Science*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, 865 pages.
- DAWBARN, Frances et PUMFREY, Stephen, « Science and Patronage in England, 1570-1625 : A Preliminary Study », *History of Science* 42 (2004) : 137-188.
- DEAR, Peter, *Discipline and Experience : The Mathematical Way in the Scientific Revolution*, Chicago, University of Chicago Press, 1995, 290 pages.
- DEBORD, Guy, *La Société du Spectacle*, Paris, Gallimard, Collection Folio, 1992, 210 pages.
- DE LUCA, Erri, *La Parole contraire*, Paris, Gallimard, 2015, 48 pages.
- DOLLIMORE, Jonathan, *Radical Tragedy. Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and his contemporaries*, New York, Harvester Wheatsheaf, 1989 [1984], 312 pages.
- DOLLIMORE, Jonathan et Alan SINFIELD eds, *Political Shakespeare. Essays in Cultural Materialism*, Manchester, Manchester University Press, 1994, 295 pages.
- DRAKAKIS, John ed, *Alternative Shakespeares*, New York, Routledge, 2001, 271 pages.
- DRAKAKIS, John et Monika FLUDERNIK, *Poetics Today, Theoretical Approaches to the Early Modern : Beyond New Historicism*, Volume 35, Number 4 (Winter 2014) : 495-737.

- DROUET, Pascale ed, *The Spectacular In and Around Shakespeare*, Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2009, 180 pages.
- DROUET, Pascale et Philippe GROSSOS éd., *Shakespeare au risque de la philosophie*, Paris, Hermann, 2017, 526 pages.
- DUTTON, Richard, *Mastering the Revels: the Regulation and Censorship of English Renaissance Drama*, Iowa, University of Iowa Press, 1991, 305 pages.
- DUTTON, Richard, *Licensing, Censorship, and Authorship in Early Modern England*, Houndmills, Palgrave Macmillan, 2000, 218 pages.
- DUSINBERRE, Juliet, *Shakespeare and the Nature of Women*, London, Macmillan, 1975, 329 pages.
- EDWARDS, Michael, *Racine et Shakespeare*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, 173 pages.
- EGAN, Gabriel, *Green Shakespeare : From Eco-politics to Eco-criticism*, New York, Routledge, 2006, 203 pages.
- ELAM, Keir, *Shakespeare's Universe of Discourse. Language-Games in the Comedies*. Cambridge, Cambridge University Press, 1984, 339 pages.
- ELLACOMBE, Henry Nicholson, *The plant-lore and garden-craft of Shakespeare*, Exeter, Edward Arnold, 1896.
- FARRINGTON, Benjamin, *Francis Bacon, Philosopher of Industrial Science*, New York, H. Schuman, 1949, 202 pages.
- FATTORI, Marta, *Études sur Francis Bacon*, Paris, Presses Universitaires de France, « Épiméthée », 2012, 492 pages.
- FERRY, Luc et Alain RENAUT, *Philosophie politique*, Paris, Presses Universitaires de France, collection quadrige, 2007, 603 pages.
- FINDLEN, Paula, *Possessing Nature : Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*, Berkeley, University of California Press, 1994, 449 pages.
- FLOYD-WILSON, Mary, *Occult Knowledge, Science, and Gender on the Shakespearean Stage*, Cambridge: Cambridge University Press, 2013, 236 pages.
- FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, 400 pages.
- FOUCAULT, Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, 269 pages.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la Folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972, 585 pages.
- FRENCH, Peter, *John Dee : The World of an Elizabethan Magus*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1972, 243 pages.
- FUNKENSTEIN, Amos, *Theology and the Scientific Imagination from the Middle Ages to the Seventeenth Century*, Princeton, Princeton University Press, 1986, 421 pages.
- GARIN, Eugenio, *L'éducation de l'homme moderne, 1400-1600*, traduit de l'italien par Jacqueline Humbert, Préface de Philippe Ariès, Paris, Fayard, 1968, 264 pages.
- GHOSE, Indira, *Shakespeare and laughter. A cultural history*, Manchester, Manchester University Press, 2008, 230 pages.
- GIGLIONI, G., J. A.T. LANCASTER, S. CORNEANU, D. JALOBÉANU eds., *Francis Bacon on Motion and Power*, Berlin, Springer, 2016, 312 pages.
- GINZBURG, Carlo, « L'Ancien et le Nouveau Monde vus depuis Utopie », in *Nulle île n'est une île. Quatre regards sur la littérature anglaise*, traduit de l'italien par Martin Rueff, Paris, Verdier, 2005, 144 pages.
- GIONO, Jean, *Un roi sans divertissement*, Paris, Gallimard, 1972 (édition originale 1948), 297 pages.
- GRAFTON, Anthony, avec April SHELFORD et Nancy SIRAISSI, *New Worlds, Ancient Texts : the Power of Tradition and the Shock of Discovery*, Cambridge (Mass.), Belknap Press of Harvard University, 1992, 282 pages.
- GREENBLATT, Stephen, *Renaissance self-fashioning. From More to Shakespeare*, Chicago, The University of Chicago Press, 1980, 321 pages.

- GREENBLATT, Steven (ed.), *The Norton Anthology of English Literature*, New York, Norton, 2006.
- GREENBLATT, Stephen, « Invisible bullets : Renaissance authority and its subversion, *Henry IV* and *Henry V* » in *Political Shakespeare. Essays in Cultural Materialism*, Jonathan Dollimore and Alan Sinfield eds., Manchester, Manchester University Press, 1994, pp. 18-47.
- GURR, Andrew, *Playgoing in Shakespeare's London*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
- GURR, Andrew, *The Shakespearean Stage, 1574-1642*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- HANCOCK, Dugald S., *Meteorology in Shakespeare : Being an attempt to prove the poet's success as an observer of meteorological phenomena by copious quotations from his works*, Bognor Regis, 1936.
- HARKNESS, Deborah, *The Jewel House, Elizabethan London and the Scientific Revolution*, New Haven, Yale University Press, 2007, 349 pages.
- HARRIS, Jonathan Gil, *Shakespeare and Literary Theory*, Oxford, Oxford University Press, 2010, 224 pages.
- HAUMESSER, Matthieu, *L'autre scène. Philosophie du théâtre*, Paris, J. Vrin, 2018, 240 pages.
- HILLMAN, David and Carla MAZZIO eds, *The Body in Parts: Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*, New York, Routledge, 1997, 344 pages.
- HILLMAN, David, *Shakespeare's Entrails: Belief, Skepticism and the Interior of the Human Body*, New York, Palgrave Macmillan, 2007, 263 pages.
- JACQUOT, Jean, « Humanisme et science dans l'Angleterre élisabéthaine : L'œuvre de Thomas Blundeville » in *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications*, tome 6, n°3 (1953):189-202.
- JAMESON, Fredric, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, École des Beaux-Arts éditions, 2011, 605 pages.
- KASTAN David Scott et Peter STALLYBRASS eds., *Staging the Renaissance. Reinterpretations of Elizabethan and Jacobean Drama*, New York, Routledge, 1991, 293 pages.
- KAUFMANN, Ralph J., *Elizabethan Drama : Modern Essays in Criticism*, New York, Oxford University Press, 1961, 372 pages.
- KERMODE, Frank, « What is Shakespeare's *Henry VIII* About ? », in Eugene M. WAITH (ed.), *Shakespeare. The Histories. A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1965, p. 168-179.
- KINNEY, Arthur F., *Shakespeare's Webs : Networks of Meaning in Renaissance Drama*, Londres, Routledge, 2004, 168 pages.
- KNAPP, James A., « Beyond Materiality in Shakespeare Studies », *Literature Compass* 11/10 (2014):677.
- KOYRÉ, Alexandre, *Du Monde clos à l'univers infini*, Paris, Presses Universitaires de France, 1962, 279 pages.
- KOYRÉ, Alexandre, *Études d'histoire de la pensée scientifique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1966, 372 pages.
- KUHN, Thomas, *The Essential Tension : Selected Studies in Scientific Tradition and Change*, Chicago, The University of Chicago Press, 1977, 366 pages.
- KUNZ, George Frederick, *Shakespeare and Precious Stones : Treating of the Known References of Precious Stenes in Shakespeare's Works, with Comments as to as to the Origin of his Material, the Knowledge of the Poet Concerning Precious Stones, and References as to Where the Precious Stones of his Time came from*, Philadelphia, London, J. B. Lippincott Co., 1916.
- LAVOCAT, Françoise, *Fait et Fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016, 619 pages.
- LEGGATT Alexander ed, *The Cambridge Companion to Shakespearean Comedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, 237 pages.
- LE GOFF, Jacques, *Les Intellectuels au Moyen Age*, Paris, Le Seuil, 1985, 219 pages.

- LEMONNIER-TEXIER Delphine et Guillaume WINTER, *Lectures de Love's Labour's Lost de William Shakespeare*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, 236 pages.
- LESTRINGANT, Frank, *Le Huguenot et le Sauvage. L'Amérique et la controverse coloniale, en France, au temps des guerres de religion*, Genève, Droz, 2004, 628 pages.
- LESTRINGANT, Frank, *L'atelier du cosmographe ou l'image du monde à la Renaissance*, Paris, Albin Michel, 1991, 270 pages.
- LEVINE, George, *Realism, Ethics and Secularism : Essays on Victorian Literature and Science*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, 283 pages.
- LEVY-LEBLOND, Jean-Marc, *Aux Contraires. L'exercice de la pensée et la pratique de la science*, Paris, Gallimard, 1996, 435 pages.
- MCMORRIS, M.N., « Science as Scientia », *Physis*, 23 (1981): 171-96.
- MAHIEU, Marc-Antoine et Mickaël Popelard, « 'A People of Tractable Conversation' : A Reappraisal of Davis's Contribution to Arctic Scholarship (1585-1587) » in Frédéric Regard (dir.), *The Quest for the Northwest Passage*, London, Pickering and Chatto, 2013, p. 71-87.
- MALHERBE, Michel, *La philosophie de Francis Bacon*, Paris, Vrin, 2011, 190 pages.
- MARCHITELLO, Howard, "Science Studies and English Renaissance Literature," *Literature Compass* 3:3 (2006): 341-65.
- MARCHITELLO, Howard, *The Machine in the Text. Science and Literature in the Age of Shakespeare and Galileo*, Oxford, Oxford University Press, 2011, 236 pages.
- MARGOLIN, Jean-Claude, « Analogie et Causalité chez Jérôme Cardan » in *Sciences de la Renaissance, VIIIe congrès international de Tours*, Paris, Vrin, 1973, p.67-81.
- MARTIN, Julian, *Francis Bacon, the State and the Reform of Natural Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, 236 pages.
- MARX, Karl, *Thèses sur Feuerbach* in *Philosophie*, Maximilien Rubel éd., Paris, Gallimard, 1982, 688 pages.
- MAZZIO, Carla, « Shakespeare and Science, c.1600 », *South Central Review* 26.1&2 (Winter & Spring 2009) : 1-23.
- MONTROSE, Louis Adrian, « The Place of a Brother » in *As You Like It : Social process and comic form* », *Shakespeare Quarterly*, Vol. 32, n°1 (1981) : 28-54.
- MOUFFE, Chantal, *Hegemony, radical democracy, and the political*, James Martin ed., London, Routledge, 2013, 241 pages.
- MOYES, John, *Medicine and kindred arts in the plays of Shakespeare*, Glasgow, J. MacLehose & Sons, 1896.
- ORGEL, Stephen, « What is a Text ? » in David Scott KASTAN and Peter STALLYBRASS, *Staging the Renaissance. Reinterpretations of Elizabethan and Jacobean Drama*, New York, Routledge, 1991, p.83-87.
- ORGEL, Stephen, *Spectacular Performances. Essays on Theatre, Imagery, Books and Selves in Early Modern England*, Manchester, Manchester University Press, 2011, 284 pages.
- ORGEL, Stephen, « The Poetics of Incomprehensibility », *Shakespeare Quarterly* Vol. 42, N°4 (1991) : 431-437.
- PARKER, Patricia, *Shakespeare from the Margins. Language, Culture, Context*, Chicago, The University of Chicago Press, 1996, 392 pages.
- PARKINSON, George H.R., *The Renaissance and Seventeenth-Century Rationalism*, Routledge History of Philosophy, Volume 4, London, Routledge and Kegan Paul, 1993, 445 pages.
- PATTERSON, Annabel, *Censorship and Interpretation. The conditions of Writing and Reading in Early Modern England*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1984, 288 pages.
- PATTERSON, Robert, *Letters on the Natural History of Insects mentioned in Shakespeare's plays. With incidental notices of the Entomology of Ireland*, Londres, 1838.
- PELTONEN, Markku, ed., *The Cambridge Companion to Bacon*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, 372 pages.

- PEREZ-RAMOS, Antonio, *Francis Bacon's Idea of Science and the Maker's Knowledge Tradition*, Oxford, Clarendon Press, 1988, 334 pages.
- PEREZ-RAMOS, Antonio, « Francis Bacon and man's two-faced kingdom » in George H.R. PARKINSON, *The Renaissance and Seventeenth-Century Rationalism*, Routledge History of Philosophy, volume 4, London, Routledge and Kegan Paul, 1993, p.140-166.
- PESIC, Peter « Wrestling with Proteus : Francis Bacon and the 'torture' of nature », *Isis* 90 (1999) : 81-94.
- PETTIGREW, Todd Howard James, *Shakespeare and the Practice of Physic*, Newark, University of Delaware Press, 2007, 197 pages.
- PEPELARD, Mickaël, *Francis Bacon : l'humaniste, le magicien, l'ingénieur*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, 230 pages.
- PEPELARD, Mickaël, « “I will open my lips in vain’ (3.1.192): l’échec rhétorique dans *Measure for Measure* », *Sillages critiques* [En ligne], 15 | 2013, mis en ligne le 14 janvier 2013, consulté le 13 avril 2018. URL : <http://journals.openedition.org/sillagescritiques/2622>.
- PEPELARD, Mickaël, Recension de *La Maison de Salomon : histoire du patronage scientifique et technique en France et en Angleterre au XVIIe siècle*, de Aurélien RUELLET, in *Les Annales* 72-2 (2018) : 567-9.
- POUSSEUR, Jean-Marie, *Inventer la science*, Paris, Belin, 1988, 271 pages.
- PRICE, Bronwen, ed., *Francis Bacon's New Atlantis. New Interdisciplinary essays*, Manchester, Manchester University Press, 2002, 210 pages.
- RANCIÈRE, Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, 145 pages.
- RICOEUR, Paul, *L'idéologie et l'utopie*, Paris, Le Seuil, 1997, 409 pages.
- ROSS, S., « Scientist : The Story of a Word », *Annals of Science* 18 (1964): 64-85.
- ROSSI, Paolo, *Francesco Bacone, dalla magia alla scienza*, Bari, Laterza, 1957, 528 pages.
- ROSSI, Paolo, *Francis Bacon : From Magic to Science*, transl. S. Rabinovitch, London, Routledge and Kegan Paul, 1968, 280 pages.
- RUELLET, Aurélien, *La Maison de Salomon : histoire du patronage scientifique et technique en France et en Angleterre au XVIIe siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, 340 pages.
- SACKS, Oliver, *L'homme qui prenait sa femme pour un chapeau*, traduction par Édith de la Héronnière, Paris, Seuil, 1990, 319 pages.
- SAHLINS, Marshall, *La nature humaine, une illusion occidentale. Réflexions sur l'histoire des concepts de hiérarchie et d'égalité, sur la sublimation de l'anarchie en Occident, et essais de comparaison avec d'autres conceptions de la condition humaine*, Paris, Éditions de l'éclat, 2009, 111 pages.
- SAHLINS, Marshall, *Âge de pierre, âge d'abondance : l'économie des sociétés primitives*, traduction par Tina Jolas, Paris, Gallimard, 2017, 587 pages.
- SALOMON, Jean-Jacques, *Les Scientifiques. Entre pouvoir et savoir*, Paris, Albin Michel, 2006, 441 pages.
- SAWDAY, Jonathan, *Engines of the Imagination : Renaissance Culture and the Rise of the Machine*, Londres, Routledge, 2008, 402 pages.
- SHANK, J.B., « Les figures du savant, de la Renaissance au siècle des Lumières » in *Histoire des sciences et des savoirs, tome 1, De la Renaissance aux Lumières*, sous la direction de Stéphane Van Damme, Paris, Seuil, 2015, p.43-65.
- SHAPIN, Steven et Simon SHAFFER, *Leviathan and the Air-Pump : Hobbes, Boyle and the Experimental Life*, Princeton, Princeton University Press, 1985, 440 pages.
- SHAPIN, Steven, *The Scientific Revolution*, Chicago, University of Chicago Press, 1996, 218 pages.
- SHAPIN, Steven, *A Social History of Truth : Science and Civility in Seventeenth-Century England*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, 483 pages.
- SHAPIN, Steven, « The Man of Science » in *The Cambridge History of Science*, vol. 3, *Early*

- Modern Science*, L. Daston and K. Park, ed., Cambridge: Cambridge University Press, 2006, p.179-191.
- SHAPIRO, Barbara J., *Probability and Certainty in 17th century England ; A Study of the Relationships between Natural Science, Religion, History, Law and Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1983, 347 pages.
- SHEPHERD-BARR, Kirsten, *Science on Stage : From Doctor Faustus to Copenhagen*, Princeton et Oxford, Princeton University Press, 2006, 270 pages.
- SHERMAN, William H., *John Dee : The Politics of Reading and Writing in the English Renaissance*, Amherst, The University of Massachusetts Press, 1995, 291 pages.
- SHUGER, Debora, *Censorship and Cultural Sensibility. The Regulation of Language in Tudor Stuart England*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2006, 360 pages.
- SNOW, Charles Percy, *The Two Cultures and the Scientific Revolution: The Rede Lecture 1959*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993 [édition originale 1961], 107 pages.
- SOKAL, Alan, *The Sokal Hoax : The Sham that shook the Academy*, Lincoln et Londres, The University of Nebraska Press, 2000, 271 pages.
- SPILLER, Elizabeth, *Science, Reading, and Renaissance Literature: The Art of Making Knowledge, 1589-1670*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007 214 pages.
- SPILLER, Elizabeth, "Shakespeare and the Making of Early Modern Science: Resituating Prospero's Art," *South Central Review*, 26/1&2, Winter and Spring 2009: 24-41.
- STAROBINSKI, Jean, *La beauté du monde. La littérature et les arts*, édition établie sous la direction de Martin Rueff, Paris, Gallimard, 2016, 1339 pages.
- THÉBAUD-SORGER, Marie, « Spectacles de sciences » in *Histoire des sciences et des savoirs, tome 1, De la Renaissance aux Lumières*, sous la direction de Stéphane Van Damme, Paris, Seuil, 2015, p.133-153.
- THÉVOZ, Michel, *L'art comme malentendu*, Paris, Éditions de Minuit, 2017, 93 pages.
- TURNER, Henry S., *The English Renaissance Stage. Geometry, Poetics, and the Practical Spatial Arts 1580-1630*, Oxford, Oxford University Press, 2006, 326 pages.
- TURNER, Henry S., *Shakespeare's Double Helix*, New York, Continuum, 2007, 129 pages.
- VAN DAMME, Stéphane (dir.), *Histoire des sciences et des savoirs, tome 1, De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Seuil, 2015, 507 pages.
- VERGER, Jacques, *Les Gens de savoir en Europe à la fin du Moyen Age*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, 240 pages.
- VERLET, Loup, *La Malle de Newton*, Paris, Gallimard, 1993, 487 pages.
- VEYNE, Paul, *Foucault. Sa pensée, sa personne*, Paris, Albin Michel, 2008, 214 pages.
- VICKERS, Brian, *Francis Bacon and Renaissance Prose*, Cambridge, Cambridge University Press, 1968, 315 pages.
- VICKERS, Brian, « Francis Bacon and the progress of knowledge », *Journal of the History of Ideas*, 53 (1992) : 485-518.
- VICKERS, Brian, *Appropriating Shakespeare. Contemporary Critical Quarrels*, New Haven, Yale University Press, 1993, 508 pages.
- WATT, Ian, *The Rise of the Novel*, Londres, The Hogarth Press, 1987 [éd. originale 1957], 319 pages.
- WELLS, Stanley, *Shakespeare & Co. Christopher Marlowe, Thomas Dekker, Ben Jonson, Thomas Middleton, John Fletcher and the Other Players in His Story*, Londres, Penguin Books, 2007, 285 pages.
- WILLIAMS, Raymond, *Marxism and Literature*, Oxford University Press, 1977, 212 pages.
- WILLIAMS, Raymond, *Culture et Matérialisme*, traduction par Nicolas Calvé et Étienne Dobenesque, Paris, Les Prairies ordinaires, 2009, 246 pages.
- WILSON, Richard, *Shakespeare in French Theory. King of Shadows*, New York, Routledge, 2007, 320 pages.
- WILSON, Richard et Richard DUTTON eds., *New Historicism and Renaissance Drama*, New York,

Routledge, 2013 [édition originale 1992], 249 pages.

YACHNIN, Paul, *Stage-Wrights : Shakespeare, Jonson, Middleton, and the Making of Theatrical Value*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1997, 210 pages.

ZAGORIN, Perez, *Francis Bacon*, Princeton, Princeton University Press, 1998, 286 pages.

INDEX

- A Midsummer Night's Dream* 20,31
Absolutisme 52, 57, 91
Acontio, Giacomo 82, 83
Albanese, Denise
alchimie 28
alternative (culture) 61, 63
ambiguïté (voir aussi polysémie) 15, 51-54, 81-87
92-98, 108-9
analogie 22, 39-40, 71, 96, 103
anamorphose (voir aussi illusion et trompe-l'œil)
96, 98
anatomie 11, 31
Angélique (abbesse de Port Royal) 33
anthropologie 58
Aristophane 25
Aristote 17, 24, 72-3, 86
arithmétique 23, 39, 45, 83, 106
As You Like It 16, 20, 21, 63-4
athéisme 57
Austin, J.L. 67
Bachelard, Gaston 14, 26, 42, 44-6, 51, 94
Bacon, Francis
Badiou, Alain 7, 26
Bakhtine, Mikhail 19, 53, 67
Bate, Jonathan 18
Berry, Edward 67
Blundeville, Thomas 82, 83
Boyle, Robert 29
Brecht, Bertolt 8, 55
Brooks, Cleanth 51, 81, 85-6
Burchell, David 31
Burns, Timothy 88
Calvert, Samuel 61, 90
Candolle, Alexandre de 33
Cardan, Jérôme 18, 21-3
causalité 22
censure 93
Chardin, Jean-Jacques 52, 87
Chewongs 57
Chiari, Sophie 51, 63, 100
chimie 5, 10-11
Chorographie 81
Churchill, Caryl 8
Clark, Cumberland 27
Clucas, Stephen 43
Cohen, Adam Max 31
Colclough, David 35, 94
Collinson, Patrick 80
comédie 11, 39, 60, 63, 66
constructivisme 73
containment 61, 64
continuïste (modèle) 14, 26, 27, 75, 79
Corneanu, Sorana 38, 39, 44, 68
cosmographie 81, 83
cosmologie 23, 82
Couzinet, Marie-Dominique 18, 23
Cultural Materialism 14, 15, 34, 35, 48-53, 58,
60-64, 74, 75, 79, 87, 91, 101, 106, 108
Cummins, Juliet 31
Cunningham, William 25
Cusset, François 6
Daston, Lorraine 30, 34
Davis, John 102, 109
Dawbarn, Frances 25
De Augmentis Scientiarum 36, 38, 102
Dear, Peter 29
Debord, Guy 68, 69
Dee, John 25, 29, 34, 38, 39, 40, 49, 82, 83, 106
Deleule, Didier 43
Deleuze, Gilles 6
Descartes, René 22, 27, 69, 74, 76, 84, 103
dialogique (modèle) 23, 50, 75, 106
Diderot, Denis 10
Digges, Leonard / Thomas 25
discursive model (voir modèle dialogique)
Doctor Faustus 9, 11, 19, 25, 57
Dollimore, Jonathan 50, 55, 56, 58, 60, 61, 88
dominante (culture) 61, 63, 68, 93
Drakakis, John 49, 52, 55, 56
Drebbel, Cornelis 12, 13, 25, 49
Dreyfus (affaire) 33
Drouet, Pascale 15, 25, 57, 65
Dusinberre, Juliet 64
Dutton, Richard 50, 93
Eakins, Thomas 11, 12
écocritique 31
Edson, Margaret 8
Egan, Gabriel 31, 62

Elam, Keir 66
 Élisabeth I / Elizabeth I 19, 25, 79-80, 84, 88-91
 Ellis, Robert Leslie 41, 42
 emblématique 48, 52, 87
 empirisme 16, 27, 45, 46, 47, 71, 76
 entomologie 28
 Essex (comte d') 79, 80
 Euclide (*Éléments*) 39, 82
 Fattori, Marta 43
 Ferry, Luc 69
 Findlen, Paula 29, 30
 Fletcher, John 20, 52, 88, 90, 93
 formation discursive 14, 46-8
 forme(s) (de la nature) 21
 Foucault, Michel 6, 14, 44, 46-8, 51, 53, 106
 Frayn, Michael 8
 Friel, Brian 8
 Galilée 7, 19, 22, 27
 Garin, Eugenio 93
 génétique 31, 47
 géographie 39, 81
Gesta Grayorum 15, 36, 97, 106, 109
 Ghose, Indira 59, 60, 62
 Giglioni, Guido 39, 44, 68,
 Ginzburg, Carlo 96, 98
 Giono, Jean 19
 glouton 22
 Gontier, Thierry 94
 Grafton, Anthony 29
 Greenblatt, Stephen 20, 53, 57, 95, 96
 Grice, Paul 86
 Gurr, Andrew 19
Hamlet 19, 62, 107
 Harkness, Deborah 26
 Harris, Jonathan Gil 48, 51, 85
 Heath, Douglas 41, 42
 Heidegger, Martin 69, 74
Henry V 57, 88
Henry VIII 52, 53, 56, 57, 88-92, 108
 Heywood, Thomas 60-61
 Hillman, David 31
 Hobbes, Thomas 29, 67
 Holbein, Hans 97, 98
 Hopton, Arthur 23, 24, 81, 82
 horométrie 39
 horticulture 28
 humanisme/ humanistes 9, 29, 34, 41, 89, 93
 Huygens, Constantin 12
 idéalisme 56, 77, 78
 idoles (théorie des) 45, 73, 76, 93, 94
 illusion (voir aussi anamorphose et trompe-l'œil)
 23, 24, 25, 38, 47, 53, 57, 58
 imitation (voir aussi mimesis) 24, 81
 induction (inductif) 14, 21, 33, 56, 70, 71
influence model 30
 ingénieurs 9, 10, 29, 41
 Iser, Wolfgang 98
 Jacques Ier 12, 25, 52, 88, 89
 Jacquot, Jean 82, 83
 Jalobeanu, Dana 39, 44, 68
 Johnson, Samuel 86
 jugements déterminants / réfléchissants 14
 Kant, Immanuel 14, 59, 76
 Kastan, David Scott 14, 15
 Kermode, Frank 91, 92
King Lear 51, 53, 86
 Kinney, Arthur 31
 Kircher, Athanasius 16
 Knapp, James 62, 63
 Koyré, Alexandre 22, 26, 42, 43
 Kuhn, Thomas 42, 43
 Lambarde, William 79, 80
 Lancaster, James 39, 44, 68
 Lavocat, Françoise 107
 Le Doeuff, Michèle 38, 43
 Le Goff, Jacques 33
 Lestringant, Frank 81
 Levine, George 30
 Lévy-Leblond, Jean-Marc 7
 Linacre, Thomas 29
 Llasera, Margaret 38, 43
 logique 38, 70, 82, 86, 87
Love's Labour's Lost 20, 52, 65, 66, 67
 Lucien 96
 Macaulay 77, 78
Macbeth 48
 machines (et machineries) 10, 25, 30, 66, 74
 magie 19
 Mahieu, Marc-Antoine, 83
 Malherbe, Michel 13, 43, 45, 70, 71
man of science 34, 65
 Marchitello, Howard 30, 31, 41, 51, 106
 Margolin, Jean-Claude
 Marlowe, Christopher 9, 13, 19, 20, 25, 32, 56,
 57, 58, 65, 106
 Martin, Julian 43, 44
 Marx, Karl 68, 70, 75, 77
 masque 38, 79
 matérialisme 61, 62, 74-78
 matérialisme culturel (voir Cultural Materialism)

mathématiques 7, 27, 37, 38, 39, 82, 83
 Mazziò, Carla 28, 29, 31, 32, 34, 36, 41, 51, 100
 McMullan, Gordon 92
 McMullen, Ken 8
Measure for Measure 66-7
 médecine (et médecins) 9, 11, 23, 28-9, 31, 34
 Médicis 87
 métallurgie 39
 météorologie 29
 mimesis 24
 minéralogie 29
 monosémie (voir aussi polysémie et ambiguïté) 78
 Montaigne, Michel Eyquem de 6, 18, 58
 Montrose, Louis 48, 63, 64
 More, Thomas 95-8
 Morvan, Alain 9
 musique 37, 38, 39, 103
 nature 16, 18, 22-7, 33, 35-9, 41-2, 45, 51-2, 55-6, 58, 64, 68, 70, 71-7, 83, 85-6, 95, 97, 98
 nature humaine 55-6, 64, 94
 navigation (théorie et pratique de) 83
New Atlantis (/ *Nouvelle Atlantide*) 13, 15, 21, 23, 25, 38, 43, 46, 52, 53, 70, 71, 87, 94, 95, 97, 98, 99, 102, 109
 New Criticism 84, 85
 New Historicism 14, 15, 44, 48, 49, 50-8, 60, 62, 79, 88, 106
 New Materialism 62, 63
Novum Organum 13, 15, 45, 70, 71, 73, 93, 94, 97, 98, 102, 108
 obstacle épistémologique 44, 45, 94
 oppositionnelle (culture) 61, 63, 93
 Orgel, Stephen 79, 80, 86, 87
 ornithologie 28
 Park, Katherine 30, 34
 Parker, Patricia 89
 particulier (fait) 14, 17, 18, 20, 21, 23, 36, 51, 56-9, 70, 71, 75, 79, 85, 89, 107
 Pascal, Blaise 32
 Patrizzi, Francesco 82
 Peacham, Henry 52, 87
 Peltonen, Markku 43, 44
 Perez-Ramos, Antonio 40-3, 72, 73, 74, 76, 78
persona 34, 35
 Pesic, Peter 42
 Pettigrew, Todd Howard James 28, 31
 philosophie première 36
 physique 6, 11, 21, 22, 27
 Pic (de la Mirandole) 39
 Picasso, Pablo 109
 Platon 17, 96
 Poe, Edgar Allan 59
 politique 5, 15, 19, 37, 38, 41, 50, 51, 52, 60, 61, 68, 69, 76, 77, 78, 79, 80, 83, 87, 88, 89, 91, 92, 96, 101, 106, 109
 polysémie (voir aussi monosémie et ambiguïté) 9, 15, 51-4, 78, 79, 84-7, 96, 98, 108, 109
 Portman, Chesney 28
 postmodernisme 57
 Pousseur, Jean-Marie 13, 43, 45, 70, 71
 primogéniture 63
 Proust, Marcel 108
 Pumfrey, Stephen 25
 qualité / science qualitative / *qualitas* 21, 22, 27, 81
 quantité / science quantitative / *quantitas* 22, 37, 45, 81
 Racine, Jean 20, 33
 rationalisme 21, 27
 Rawley, William 95
 Recorde, Robert 23, 25
 Rees, Graham 42, 43
 Rembrandt 11, 12
 représentation 9-10, 24, 25, 60, 63, 69, 70, 74, 75, 79, 80, 89, 107
 république des lettres 35
 Révolution Scientifique 9, 22, 26, 29
 rhétorique 36, 65, 66
Richard II 79, 80, 108
Richard III 57, 65
 Ricoeur, Paul 95
 rire 19, 59, 60, 66, 67
 Rossi, Paolo 43
 Ruellet, Aurélien 26
 Sacks, Oliver 8
 Sahlins, Marshall 57, 58
 savant (voir aussi scientifique) 8, 9, 12, 13, 23-7, 29, 31-38, 45, 53, 57, 58, 65, 74, 81, 83, 102, 107
 Sawday, Jonathan 31
science plays 8, 32
 scientifique (voir aussi savant) 5-11, 15, 21-32, 32-42, 45, 48, 49, 50, 51, 53, 63, 81, 83, 84, 86, 101, 102, 109
 Shakespeare, William (voir titre des œuvres)
 Shank, J.B. 29, 34, 35
 Shapin, Steven 29, 34, 35
 Shelford, April 29
 Shepherd-Barr, Kirsten 8, 9, 32, 36
 Sidney, Philip 35, 36, 39, 40, 59, 60

Siraisi, Nancy 29
 Snow, C.P. 5, 6, 8, 9, 14
 Sokal, Alan 6-7
 sous-marin 12
 spectacle 10, 12, 13, 16, 24, 25, 49, 50, 51, 53, 62, 68, 70, 92
 Spedding, James 36, 41, 42
 Spiller, Elizabeth 30, 41
 Stallybrass, Peter 14, 15
 Starobinski, Jean 108
 Steiner, George
 Stephenson, Shelagh
 Stoppard, Tom
 subversion
 superstition/superstitieux 27, 28, 31, 41
 table de présence et d'absence 45-46
 technique (voir aussi machines) 10, 25, 26, 31, 41, 42, 63, 74, 83
Tempest, The 9, 25, 38
 Tennehouse, Leonard 88-9
 thaumaturgique 39
The Advancement of Learning 31, 36-8, 94, 98, 107
The Phoenix and the Turtle 85
 Thébaud-Sorger, Marie 10, 11, 16, 25
 Thévoz, Michel 108
 Thornton, Dora 18
 trompe-l'oeil (voir aussi illusion et anamorphose) 23
 Turner, Henry 31-2
Twelfth Night 22
 universel / universalité 17-22, 36, 39, 55-8, 75, 107
 utopie 15, 46, 78, 84, 86, 97
 Valéry, Paul 10
varietas rerum 14, 18, 21-2, 26, 58
 Verger, Jacques 34
 Vésale, André 12
 Veyne, Paul 47, 48
 Vinci, Léonard de 9
 Warburg, Aby 87
 Wells, Stanley 19, 20
 Wertenbaker, Timberlake 8
 Whewell, William 33
 Williams, Raymond 61-4, 93
 Wilson, Richard 48, 50
 Wolsey, Thomas 90-1
 Worms, Frédéric 107
 Wright of Derby, Joseph 12