

L'IMAGE PLATONICIENNE DE LA CAVERNE DANS LA LITTÉRATURE BAROQUE EUROPÉENNE

Didier SOUILLER

Le mythe de la caverne, au livre VII de la République, demeure un des plus célèbres de toute l'œuvre du philosophe et introduit le lecteur au cœur d'une théorie de la connaissance. (...) Loin des polémiques suscitées par la notion de baroque, il a paru plus important de relever et de s'étonner de la fréquence dans la littérature du moment des allusions à la caverne et à toute une série de situations qui y sont liées : l'enfermement, l'errance dans un milieu obscur et trompeur, la fréquence des illusions.

Florence fut le foyer le plus éminent du Quattrocento, ses artistes les plus grands (Botticelli, Léonard de Vinci, Michel-Ange) n'échappèrent pas à ce curieux mélange d'humanisme, de christianisme et de platonisme qui s'élabora alors, « capable d'inspirer un sens nouveau à l'ensemble de l'héritage culturel de l'époque, à Virgile et à Cicéron comme à Saint Augustin et Dante, à la mythologie classique comme à la physique, à l'astrologie et à la médecine [...]. Le titre même de l'ouvrage qui fait à Ficin le plus d'honneur, *Theologia Platonica*, ne cache pas son ambition double de rendre au système platonicien son unité organique et de démontrer sa « parfaite harmonie » avec le christianisme » (E. Panofsky, *Essais d'iconologie : les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Paris, 1967, p. 204-205.). Ce courant si original continua à influencer les esprits quand la suprématie passa de Florence à Rome : Raphaël, le dernier Michel-Ange, puis, au début du XVIIe siècle, les familiers du Palais Barberini en témoignent suffisamment :

« Il me fut accordé en naissant, comme un gage assuré de ma vocation, cet amour du beau qui, dans deux arts à la fois, et me guide et m'éclaire. Mais croyez-moi : jamais je ne contemplai la beauté que pour agrandir ma pensée avant de saisir la palette ou le ciseau. Laissons des esprits téméraires ou grossiers ne chercher que dans les objets matériels ce beau qui émeut, qui transporte les esprits supérieurs jusqu'au ciel... »

(Michel-Ange, *Madrigal*, trad. A. Varcollier et R. Peyre, Paris, 1922.).

Il faut insister à la fois sur la force de ce courant platonicien, qui d'Italie gagna durablement le reste de l'Europe de la Renaissance, et sur sa spécificité, car ce n'était pas la première fois que l'enseignement de Platon se transformait, par l'action de ceux-là mêmes qui se réclamaient de lui avec le plus de sincérité: le disciple de Socrate n'avait pas laissé d'écrit systématique ou dogmatique et sa pensée semblait avoir évolué au fil des dialogues. Successivement, différentes écoles ont donc proposé leur lecture: au début de l'ère chrétienne, à Alexandrie, un platonisme éclectique, qui empruntait à l'aristotélisme et au stoïcisme, servit de point de départ à Philon le Juif dans sa tentative de fusion de la philosophie grecque et du message biblique; puis, avec Plotin, le néoplatonisme proprement dit insista sur l'idée d'univers hiérarchisé et de procession des êtres: c'est là que puisèrent les Pères de l'Eglise et notamment le Pseudo-Denys. Encore plus étroite et partielle fut la connaissance de Platon durant le Moyen-Age en Occident : tandis que les écrits originaux du maître et des néo-platoniciens restaient accessibles à Byzance, on ne lisait plus que les œuvres philosophiques en latin ou traduites du grec en cette langue : Cicéron, qui étudia auprès de l'Académie athénienne, finit par refléter le scepticisme qui y prédominait, de même que lors des premiers temps de cet éclectisme que l'on a évoqué précédemment. De Platon, ceux qui pratiquaient le latin ne connurent donc que les versions du *Timée* de Cicéron et Calcidius. Boèce, dont le *De Consolatione philosophiae* eut une grande influence au Moyen-Age, se rattache en vérité au néo-platonisme et il faut reconnaître que la répétition constante, par Saint Augustin, de sa conviction, que le platonisme est plus proche de la doctrine chrétienne que n'importe quelle autre philosophie païenne, demeure la source et la garantie de toutes les tentatives ultérieures pour les combiner.

Si, à partir du XIIIe siècle, l'aristotélisme devint le courant dominant de la pensée occidentale, la tradition

augustinienne persista et on voit aisément quels éléments venus du Moyen-Age ont survécu à la Renaissance: les contacts de Florence avec Byzance (avant l'effondrement de 1453), qui préjudèrent à une série de traductions sérieuses en latin des dialogues de Platon, se sont ajoutés à la pratique mystique née des *Confessions* ou du corpus de Denys l'Aréopagite (que le Moyen-Age confondit un temps avec Saint Denis à Paris !) pour assurer définitivement l'alliance du platonisme et des élans de l'âme avide de retrouver l'Être incréé en qui perdurent les formes universelles. La *devotio moderna*, engendrée par la méditation mystique allemande, aboutit à *l'Imitation de Jésus-Christ*, qui demeure le plus beau fleuron de cet héritage médiéval, dont l'influence se fera sentir bien avant dans le XVIIe siècle (cf. Corneille), chaque fois qu'il s'agira de clamer la misère de l'âme déchue, son infirmité et sa nostalgie devant Dieu.

La Renaissance, donc, accède aux textes authentiques de Platon, mais, en même temps, accueille l'héritage culturel d'un platonisme réinterprété et intégré dans un ensemble idéologico-religieux. Le mysticisme, dont l'inflation est une des caractéristiques de la littérature baroque européenne, s'y nourrit, de même que, dans le registre profane, depuis Pétrarque jusqu'aux sonnets de Shakespeare, en passant par Léon Hebreo, la poésie amoureuse emprunte ses images – et bientôt ses clichés – à la dialectique du *Banquet* : premier exemple d'une réutilisation par la littérature d'un réseau d'images issues de l'écriture platonicienne, sans pour autant s'intégrer le moins du monde aux schémas de l'idéalisme du Parménide.

La question se pose, après avoir ainsi rapidement rappelé l'itinéraire et les métamorphoses d'une pensée jusqu'au début du XVIe siècle, de voir quels nouveaux avatars va connaître le platonisme avec le début de l'âge baroque, marqué, aussi bien dans le monde réformé que dans celui de la catholicité romaine, par une sérieuse reprise en main, visant à éliminer tous les compromis plus ou moins douteux avec un héritage païen suspect de menacer l'orthodoxie. Le rétablissement de l'Inquisition et la création de l'Index vont de pair avec un retour en force du dogmatisme scolastique, nourri, on le sait, d'aristotélisme: les grands maîtres du savoir pendant un siècle, ceux qui vont définir les traits principaux de la culture européenne avant de la diffuser dans leurs collèges, les Jésuites donc, mèneront le mouvement : il suffit de considérer l'œuvre de Suarez, de Sebastian Izquierdo ou le programme de la *Ratio studiorum*. Le platonisme, au contraire, va persister de manière marginale, à l'écart des formes officielles du savoir et de la religiosité, comme la voie que peut emprunter le refus sous toutes ses formes: de la révolte à la simple insatisfaction, en passant par la recherche pré-scientifique.

Dans un domaine moins exposé, apparemment, à la vigilance des censeurs, celui de la poétique, l'idée platonicienne d'une inspiration divine du poète, analogue à une possession (*ION*, 534 d), connaît une nouvelle extension, bien au-delà de la conviction des écrivains de la Pléiade qu'ils accomplissaient une mission sacrée. Le fondateur de l'Académie vient maintenant appuyer les tenants de l'invention contre ceux de l'imitation et soutient les efforts pour secouer le joug de la Poétique d'Aristote, au nom de la liberté du vrai poète qui, à l'encontre des versificateurs, ne sépare pas la poésie de la fureur. On peut, en ce sens, considérer les *Fureurs héroïques* de Giordano Bruno comme un art poétique baroque d'inspiration platonicienne qui affirme des règles classiques qu'elles sont au service de qui veut devenir « non pas un nouveau poète et de sa propre muse, mais une ombre d'Homère, singe de la muse d'autrui ». Cependant, l'action de cette *Furor divinus* ne se limite pas à l'écriture, mais encourage un véritable héroïsme métaphysique : l'ascension vers Dieu et le retour à l'unité suprême de l'âme exilée en un monde marqué par la diversité et la multiplicité. Tentative sans doute inévitablement vouée à l'échec, comme le laisse entendre la reprise par Bruno des mythes d'Icare et d'Actéon, mais qui demeure l'occasion de fulgurantes audaces dans le domaine de la connaissance : de la contemplation de l'Être et de ses attributs naît l'idée de cause infinie ; or, une cause infinie a nécessairement un effet infini : de là, l'idée d'un univers infini, qui s'exprima dans la *Cène des cendres* et *De l'infini, de l'univers et des mondes* et conduisit Bruno au bûcher en 1600.

Ce sinistre événement invite à rappeler L'importance du platonisme dans la naissance de la science, à l'époque baroque, et dans la tentative, finalement victorieuse, de mathématisation de l'univers. Comme dans le domaine de la poétique, on peut réduire la question à une opposition entre l'aristotélisme de la tradition et les possibilités offertes par le pythagorisme de l'auteur de la *République* pour atteindre la vérité en soi, grâce à « ces nombres qui ne sont accessibles qu'à l'intelligence, que d'aucune autre manière il n'est possible de manier » (526 a, trad.

Léon Robin). Par ce moyen se trouve légitimé le recours à une physique quantitative et aux mathématiques, contre la physique qualitative chère aux aristotéliens : la métaphysique platonicienne peut, d'une certaine façon, être placée à l'origine de ce mouvement qui, en un siècle, va permettre le passage du monde clos à l'univers infini (A. Koyre). Il n'est que de considérer le *Dialogue sur les deux plus grands systèmes du monde* de Galilée (1632), qui oppose l'ancien et le nouveau : « or, si Galilée combat la philosophie d'Aristote, c'est au profit d'une autre philosophie, sous les bannières de laquelle il se range: au profit de la philosophie de Platon. En définitive, le mathématisme en physique est platonisme – même s'il s'ignore ; aussi l'avènement de la science classique est-il – vu d'en haut – un retour à Platon » (A. Koyre, *Etudes galiléennes*, Paris, 1939, t. 1, III, p. 53 et 120.).

A ce stade, on objectera aisément que cette récupération du platonisme est le fait de quelques esprits isolés, dont les préoccupations ont un enjeu qui dépassent largement les masses incultes et même les cercles cultivés et mondains auxquels était destinée la littérature baroque. Cela est incontestable, de même que le néo-platonisme de quelques âmes d'élite, éprises d'un abandon en Dieu, après une longue ascension dans la nuit (comme Jean de la Croix ou Angelus Silesius), ne concerne que le drame individuel et isolé – à la limite incommunicable – d'un tout petit nombre. Mais précisément, ce qui fut décisif pour eux ne pouvait être perçu que de manière confuse et dégradée par l'écrasante majorité: d'où un platonisme latent, limité à quelques images exprimant une situation et un désarroi, en dehors de toute préoccupation systématique ou herméneutique. Pour ne reprendre que le dernier exemple (religieux) cité, ce n'est pas un hasard si l'on observe que toute la littérature édifiante de l'époque baroque tourne autour de la notion platonicienne du nécessaire dépassement des apparences trompeuses et du détachement des biens illusoire de ce monde, pour tendre vers un au-delà où l'homme sera enfin pleinement lui-même.

Tout se passe comme si l'orateur sacré – dans bien des cas à son insu – invitait son auditoire à opérer la sortie salvatrice hors de la caverne aux simulacres. que préconise La *République*, pour ne plus contempler que la lumière aveuglante du Bien (Dieu) : « en assimilant au séjour dans la prison la région qui se présente à nous par l'entremise de la vue, et, d'autre part, [...] en admettant que la montée vers le haut et la contemplation de ce qu'il y a en haut représentent la route de l'âme pour monter vers le lieu intelligible, tu ne te tromperas pas sur ce qui est l'objet de mon espérance à moi », déclare Socrate (517 b), en des termes que l'on peut aisément comparer au thème espagnol, inlassablement repris dans la littérature du Siècle d'Or : le *desengano* (ou désabusement). Tel est le constat du prince Sigismond :

Qui donc pour vaine gloire humaine
acceptera de perdre une gloire divine ?

(Calderon, *La Vie est un songe*, III, v. 2970-71, trad. B. Sese.)

mais aussi du héros du Tasse, dans *la Jérusalem délivrée*, le sage Godefroi, qui, « fatigué du monde, méprise ses plaisirs fragiles, et se dirige vers le ciel par une voie solitaire » (V, 62, trad. A. Desplace). Et l'on voit à qui Bossuet doit cette description de l'homme enfermé dans un monde de simulacres : « Ha ! vraiment l'homme passe de même qu'une ombre, ou de même qu'une image figure ; et comme lui-même n'est rien de solide, il ne poursuit aussi que des choses vaines, l'image du bien et non le bien même... » (Sermon sur la mort, fin du premier point).

En tenant compte à la fois du discours religieux, d'une tradition profane du discours amoureux, qui fait de la femme la médiation révélatrice d'un autre monde, et de la crise de la connaissance à la fin du XVI^e siècle et au début du siècle suivant, quand les certitudes de la tradition aristotélicienne sont mises en doute, sans que l'on sache encore quelle sera la démarche salutaire pour des esprits tentés par le scepticisme, on comprend pourquoi l'image de la caverne est devenue une des formes les plus fréquentes de la représentation du monde dans la littérature baroque. Par là s'expriment simultanément les données de l'anthropologie religieuse, l'impasse du savoir et le sentiment de l'existence, pour plusieurs générations plongées dans les turbulences historiques qui vont des guerres de religion à la fin de la Guerre de Trente Ans (1648) et à la Fronde.

L'image peut même s'imposer comme une hallucination symbolisant la malédiction qui pèse sur l'humanité, ainsi dans ce Sermon de John Donne en 1619 : « Tous, nous sommes conçus dans une étroite prison dans le sein maternel, tous nous sommes prisonniers ; quand nous naissons, nous n'avons que les limites de la maison ; prisonniers encore quoique au sein de murs plus vastes... » En ce sens, la caverne-matrice marque plus l'angoisse de l'enfermement et la sensation d'étouffement qu'elle ne représente les illusions qui entourent l'homme. Toute la poésie baroque (mystique ou profane) reprend la métaphore du corps-tombeau – prison de l'âme, enfermée et diminuée durant sa vie terrestre. Or, cette assimilation a son origine dans Platon, plus précisément dans un jeu de mots du *Gorgias* (493 a) sur le corps sépulcre (en grec *sôma* et *sêma*), qui fournira une source inépuisable de médiations à la tradition néo-platonicienne, de Plotin (*Ennéades*, IV, 8, 3) à Saint Augustin (*Contra Academicos*, I, 11, 9), avant de passer lieu commun de la littérature baroque :

Ton mal c'est ta prison, et ta prison encore
Ce corps dont le souci jour et nuit te dévore :
Il faut rompre, il faut rompre enfin cette prison.

Sponde

... cette âme infortunée est comme dans une prison obscure, liée par les pieds et par les mains, incapable d'accomplir un seul acte méritoire, aveugle enfin et muette.

Thérèse d'Avila

Pense dans quelle misérable prison tu languis...
Mais pense que la Mort t'a maintenant tiré de prison ;
Tu peux maintenant prendre toute ton expansion,

John Donne

De la prison du corps au monde comme prison, il n'y a qu'une amplification de la même image dont les connotations sont identiques. Si l'âme platonicienne n'a plus que des réminiscences de sa splendeur passée, durant sa vie terrestre et corporelle, cette dernière existence, comparée à une errance dans la grotte aux illusions, semble condamnée à l'erreur, puisque toute perception ne livre que des simulacres. Ici s'intègre à merveille le topos de la vie est un songe, qui, de Shakespeare à Corneille et Calderon, en passant par Montaigne et Descartes, se rencontre avec régularité dans la littérature baroque européenne. La confusion du songe et de la veille n'est que l'exemple le plus extrême de la faiblesse de la connaissance, dans l'impossibilité de départager les perceptions réelles des images oniriques. Pour reprendre l'expression de Pascal, l'homme demeure la proie des puissances trompeuses et l'enfermement dans la caverne platonicienne est ce qui définit le mieux les conditions de son existence :

Dieu vienne en aide à l'homme ainsi enveloppé dans les replis infinis de l'erreur.

Spencer

La vie humaine n'est qu'une illusion perpétuelle ; on ne fait que s'entre-tromper et s'entre-flatter.
L'homme n'est donc que déguisement, que mensonge, et en soi-même et à l'égard des autres.

Pascal

Oh, qu'elle est misérable la condition de la vie humaine, où l'on court tant de dangers et où l'on arrive si difficilement à la connaissance de la vérité. Ce qu'il y a de plus clair et de plus vrai nous semble plus obscur et plus incertain: nous fuyons ce qui nous convient le mieux [...] Si on veut arriver à suivre la voie sûre, il faut nécessairement fermer les yeux et marcher dans les ténèbres pour esquiver les ennemis

domestiques, c'est-à-dire nos sens et nos puissances.

Jean de la Croix

Peut-être tient-on avec cette image platonicienne la source logique d'une part de l'imaginaire baroque, dont certains développements pourraient se comprendre soit comme acceptation résignée de cet enfermement, soit comme tentative désespérée pour y échapper. Dans le premier cas, l'importance de l'illusion expliquerait la place qu'accordent les littératures baroques au magicien (et à ses doubles, tous maîtres des apparences trompeuses), que l'iconologie traditionnelle fait vivre significativement dans une grotte sombre, comme Alcandre dans *L'illusion comique* ou le sinistre Ismen de *La Jérusalem délivrée* : « Et maintenant, du fond des cavernes où loin du vulgaire, il exerce une science occulte... » (II, 2). Devant le constat de la puissance de l'illusion sur l'entendement, il ne reste plus qu'à élaborer une sagesse masquée, dont le dernier mot serait le retrait en soi derrière le voile de la feinte: non plus subir le paraître, mais tenter de le maîtriser dans ses relations avec autrui. Tel est le sens de la construction entreprise par Gracian, dans ses œuvres qui traitent du héros moderne : « la science du plus grand usage est l'art de dissimuler. Celui qui montre son jeu risque de perdre. Que la circonspection combatte contre la curiosité. A ces gens qui épluchent de si près les paroles, couvre ton cœur d'une haie de défiance et de réserve. Qu'ils ne connaissent jamais ton goût, de peur qu'ils ne te préviennent, ou par la contradiction, ou par la flatterie » (Maxime 98 : *Dissimuler in l'homme de cour*, trad. Amelot de la Houssaye.) Savoir jouer des apparences dépasse vite le cadre de la morale individuelle, à partir du moment où intervient un véritable art de la mise en scène collective qui fait, par exemple, « préférer les qualités éclatantes à celles qui frappent moins » (*Le Héros*, titre du chap. VIII.)

De cette manière, grâce au glissement du topos « la vie est un songe » à celui « le monde est un théâtre », on saisit dans la littérature baroque la continuité d'une réflexion, qui passe du constat de l'illusion du paraître à la domination exercée sur celui-ci, par une technique (celle du théâtre), quand tout le monde joue et accepte ce jeu: prise de conscience que développe à satiété le thème du *theatrum mundi* avec une belle régularité, de l'Angleterre de Shakespeare à l'Espagne de Calderon. La fascination de l'époque pour le théâtre et l'extraordinaire développement des techniques d'illusion de la scène à l'italienne, à ce moment précis, marquent à la fois l'acceptation de la situation de l'homme dans sa sombre prison et une tentative pour la dominer.

Au demeurant, l'identité entre la caverne platonicienne et la salle de théâtre comme lieu obscur et fermé, producteur de simulacres, n'a pas échappé aux contemporains; effet de miroir, qui se rajoute à celui du théâtre comme reflet de la vie sociale, où chacun joue son rôle. Le subtil Cervantès fait ainsi passer Don Quichotte de la grotte de Monte-sinos (où le rêve le plus profond du héros s'impose à lui comme réalité) au spectacle des marionnettes de maître Pierre (que Don Quichotte spectateur prend non comme une représentation mais comme un événement réel) (*Don Quichotte*, deuxième partie, chap. XXII-XXIII et XXVI). Corneille, quant à lui, s'amuse à faire de son magicien, metteur en scène de la vie du héros de *L'illusion comique*, l'habitant d'une grotte qui se lit comme une anamorphose: soit caverne soit scène de théâtre ; l'ambiguïté du texte est soigneusement préservée dans les premiers vers de la pièce :

La nuit qu'il entretient sur cet affreux séjour,
N'ouvrant son voile épais qu'aux rayons d'un faux jour,
De leur éclat douteux n'admet en ces lieux sombres
Que ce qu'en peut souffrir le commerce des ombres... (v. 2 et sqtes).

La boucle est ainsi bouclée et le lieu maléfique, où l'homme éprouvait sa faiblesse, devient l'endroit où il s'abandonne volontairement aux délices de son imagination. Car, si « tels sont les jeux de cette puissante imagination que, voulant simplement concevoir une joie, elle aperçoit une personne qui l'apporte ; ou bien la nuit, si elle imagine un sujet de crainte, qu'elle prend aisément un buisson pour un ours ! » alors, les œuvres théâtrales ne seront que des prétextes ou des pièges, frustes sans doute, mais efficaces, pour le rêve éveillé : « les meilleures du genre ne sont que des ombres ; et les pires ne valent guère moins, pourvu que l'imagination les corrige » (Shakespeare, *Le Songe d'une nuit d'été*, V, v. 18-22 et 209-210, trad. M. Castelain.)

Une deuxième tentative pour fuir l'enfermement dans la caverne du monde reste bien sûr la voie mystique : parcourir le chemin de l'existence, c'est traverser une nuit épaisse et dangereuse; descendre en soi-même, c'est pénétrer dans la prison-tombe de l'âme. Mais, dans les deux cas, Dieu fournit la réponse lumineuse à l'âme assoiffée de vérité, par une chute vertigineuse qui est, en même temps, montée vers le centre :

O flambeaux de feu, ô vous
Dans les splendeurs éclatantes
De qui, les profondes cavernes du sens,
Obscur jadis et aveugle,
En d'étranges excellences
Chaleur et lumière donnent à l'Ami

(Jean de la Croix, Poème liminaire de *La vive Flamme d'Amour*,
trad. par le P. Cyprien de la Nativité (Desclée de Brouwer).

Pour Thérèse d'Avila, il s'agit pareillement de permettre à la lumière divine de briller au plus profond du château de l'âme : « Quant à celle qui est privée de la grâce, j'avoue qu'elle est dans les ténèbres; ce n'est pas la faute du Soleil de justice, qui est au dedans d'elle pour lui donner de l'être, s'il ne l'éclaire pas, mais elle est incapable de recevoir sa lumière... cette âme infortunée est comme dans une prison obscure, liée par les pieds et par les mains, incapable d'accomplir un seul acte méritoire, aveugle enfin et muette » (*Le Château de l'âme*, Septièmes demeures, trad. du R. P. Grégoire de Saint Joseph). On ne saurait mieux opposer à la lumière vraie la déréliction de l'existence.

On a ainsi tenté d'esquisser un double parcours : celui d'une philosophie et de ses métamorphoses, tandis qu'elle s'intégrait à une culture ; celui d'une image, qui, bien que conçue à l'origine pour illustrer une théorie de la connaissance, est devenue une sorte de lieu commun, caractéristique de l'univers poétique baroque, lui-même le reflet d'une crise profonde de l'esprit, fasciné par la prolifération des apparences, au moment où la substance, l'Etre, qui donne un sens au paraître, se dérobe. A la limite, on assiste au spectacle paradoxal d'un thème platonicien venu finalement illustrer la disparition problématique du monde des essences. Ce retournement du platonisme n'a-t-il pas été pressenti par Platon lui-même ? « Il se peut que la fin du *Sophiste* contienne l'aventure la plus extraordinaire du platonisme : à force de chercher du côté du simulacre et de se pencher sur son abîme, Platon, dans l'éclair d'un instant, découvre qu'il n'est pas simplement une fausse copie, mais qu'il met en question les notions même de copie... et de modèle » (G. Deleuze, *Logique du sens*, Paris, 1969, p. 295). L'époque baroque semble bien hésiter entre la dénonciation des apparences et leur prise en considération : « Maintenant, toutes les images qui habitent notre esprit, qu'elles proviennent, transmises par les sens, du monde extérieur, ou qu'elles soient un produit de notre imagination, possèdent une valeur incontestable de réalité. A la Renaissance, les représentations d'un Bosch ou d'un Bruegel semblaient des caprices de l'imagination, des rêves; au XVIIe siècle, des représentations aussi incongrues quant à l'expérience apparaissent vraisemblables ou tout au moins acceptables en tant que créations plus ou moins réelles de l'imagination » (G.C. Argan, *l'Europe des capitales*, Genève, 1964). Les termes prudents de l'historien de l'art traduisent bien l'incertitude des esprits quand il s'est agi d'accorder un statut au simulacre. En insistant sur la force et la richesse de l'image de la caverne, il n'a nullement été question de prétendre cerner un schéma appartenant à l'inconscient collectif : aux philosophes de définir ces structures invariantes et leur valeur université (Voir G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, 5e, Paris, 1978, p. 275-277). On a voulu montrer seulement son développement logique et son extension dans la littérature baroque, tout en esquissant quelques explications susceptibles de rendre compte de la situation de la conscience contemporaine et de sa vision du monde. Par là pourrait se dessiner une réconciliation entre historiens et philosophes. Vaste tâche...