

Methodos

Savoirs et textes

20 | 2020 :

Lire

Lire

Textes, lecteurs et *machinæ* mnémotechniques dans la philosophie de Giordano Bruno

Texts, readers and mnemotechnics' machinæ in Giordano Bruno's philosophy

ALBERTO FABRIS



HOME

CATALOGUE

OF 570

JOURNALS

OPENEDITION SEARCH

All

OpenEdition

Français English

La production philosophique et littéraire de Giordano Bruno (1548-1600) est traversée par un questionnement constant sur les relations réciproques entre texte et lecteur — l'un se construisant systématiquement par rapport à l'autre. Dans cet article, nous nous concentrerons en particulier sur la comédie italienne *Chandelier* (1582) et sur le traité mnémotechnique *Cantus Circæus* (1582) pour montrer comment le rapport texte/lecteur est essentiel pour saisir les implications philosophiques des deux textes. À la Renaissance, la lecture est un véritable exercice d'assimilation et l'*ars memoriæ* se configure comme un outil pour agir sur l'âme humaine. À travers un lien très étroit avec le lecteur, les œuvres de Bruno visent ainsi à renouveler l'être humain et à conformer son intellect à l'*opus magnum* de l'univers.

The philosophic and literary production of Giordano Bruno (1545-1600) is characterised by a constant issue about the mutual relationships between a text and its reader, both being the result of a reciprocal construction. In this article, we will focus especially on the Italian comedy *The Candle Bearer* (1582) and on the art of memory's treatise *Cantus Circæus* (1582) to show how the relation text/reader is essential to understand the philosophical implication of the two works. During the Renaissance, reading has to be considered an authentic assimilation exercise and the Art of memory was conceived as a tool to act on the soul. Through a very deep link with the reader, Bruno's works seek to renovate the human being and to shape his intellect according to the *opus magnum* of the universe.

Entrées d'index

Mots-clés : Bruno Giordano, ars memoriae, Candelaiio, Cantus Circæus, lecture

Texte intégral

Réécriture et création : lire à la Renaissance

- 1 La relation entre un texte et son lecteur ne dénote jamais un geste statique et purement réceptif : chaque (re)lecture donne vie au réseau intertextuel qui devient partie intégrante du texte lui-même. En outre, elle ne peut être identique d'une époque à l'autre : la culture, les supports et les conditions matérielles sont seulement quelques-unes des variables qui déterminent le rapport texte-lecteur. Si cet aspect a été au centre de la définition de « classique » proposée par Italo Calvino¹, il acquiert une importance particulière quand l'on s'intéresse aux auteurs de la Renaissance. Qu'on ait affaire à des sources politico-juridiques, théologiques, philosophiques ou littéraires, il est nécessaire de considérer écriture et lecture comme des *pratiques* qui font interagir et qui résementent à chaque fois les figures convergentes d'auteur, commentateur et lecteur. Les exemples en sont multiples. Machiavel, secrétaire de la chancellerie florentine, connaît et maîtrise les codes des grands juristes et de leurs commentateurs qui constituent des références fondamentales pour interpréter son lexique et ses arguments². L'antiaristotélisme acharné de Giordano Bruno et de Tommaso Campanella s'abreuve à l'*Aristoteles latinus* inséparable des commentaires d'Averroès et de Thomas d'Aquin. Les octaves de la *Jérusalem délivrée* cachent l'immense bibliothèque de Torquato Tasso qui propose continuellement au lecteur des itinéraires souterrains et variables dans son poème, ouvert à une lecture *créative* et jamais définitive. Toute écriture se présente ainsi comme une relecture qui jette un pont entre texte(s) et contextes et réinterprète les uns à la lumière des autres. Pendant son voyage en Italie, Michel de Montaigne s'étonnait de voir comment les vers de l'Arioste, mis en musique, étaient chantés par les gens du peuple et devenaient ainsi des phrases proverbiales. De la même façon, dans le jeu des sorts, très aimé à l'époque, il était question d'adapter des strophes tirées au hasard d'un livre (souvent le *Roland Furieux*) à l'un des participants. Giordano Bruno raconta comment, pendant son noviciat au couvent de S. Domenico Maggiore de Naples, on lui avait attribué l'octave « *d'ogni legge nemico e d'ogni fede* » que, plusieurs années après, il avait reconnu comme particulièrement conforme à son destin³. Dans ce témoignage du philosophe italien, son parcours biographique et intellectuel est présenté comme une relecture/récriture du vers ariostesque. Loin de rester confinée aux livres, la lecture – comme Montaigne ne cesse de le répéter – est un véritable acte d'« assimilation cannibale » qui transfère la page écrite au vécu, et vice-versa.
- 2 Dans les dernières années, nous avons assisté à un grand développement des recherches sur les pratiques de lecture aux XVI^e et XVII^e siècles. Les études de Jean Starobinski, Lina Bolzoni et Corrado Bologna ont montré à quel point la lecture à la Renaissance est une activité intimement « fantastique⁴ » (toute connaissance se joue dans la *phantasia*), qui lie étroitement paroles et images, et les associe dans un libre jeu de mémoire et d'*inventio*. Si un auteur comme Montaigne fluidifie au maximum les

frontières entre écrivain, texte et lecteur (les *Essais*, comme Starobinski l'a montré, sont constitutivement en mouvement), la production philosophique et littéraire de Giordano Bruno (1548-1600) est traversée par un questionnement constant sur les implications réciproques entre texte et lecteur – l'un se construisant systématiquement par rapport à l'autre. Figure tardive de la Renaissance, ce dominicain apostat en est à la fois l'un des protagonistes les plus emblématiques, excentriques et difficiles à cataloguer autrement qu'à travers l'adjectif qu'il choisit toujours pour définir sa propre philosophie : brunienne⁵. Lecteur attentif et « infidèle » des textes fondamentaux de son temps (de la tradition aristotélicienne et scolastique, aux écrits magiques et mnémotechniques de Paracelse et de Lulle, aux œuvres d'Érasme), Bruno traverse l'Europe et, sous l'influence de contextes différents, il donne des déclinaisons multiples à une pensée qui nous semble profondément unitaire et qui, du reste, s'exprime seulement sur une dizaine d'années (il est arrêté en 1592, avant d'être exécuté en 1600). Si la longue errance (1576-1592) à travers des environnements politiques et religieux très différents l'oblige à emprunter des chemins de grand intérêt pour l'historien de la philosophie, cela atteste aussi l'incompatibilité de son message avec la plupart des contextes culturels de son temps. Ainsi, les tensions et les convergences entre un grand nombre de traditions, toujours présentes dans ses écrits, rendent tangible son effort d'adapter sa pensée aux situations dans lesquelles elle devait s'exprimer. Lire Bruno signifie donc suivre le philosophe dans un exercice constant de relecture et de réinterprétation des auteurs qu'il choisit de temps en temps comme interlocuteurs⁶. Pour cette raison, le titre d'*Académicien de nulle Académie* arboré au début de la pièce théâtrale *Le Chandelier*⁷, au-delà de sa valeur polémique, met en question quelque chose de plus profond : le sens même de tradition comme dogme et patrimoine défini une fois pour toute. Pour le philosophe de Nola, sources et auteurs (même ceux envers lesquels il manifeste sa plus grande admiration) sont le champ d'une confrontation toujours en acte dans laquelle naît la philosophie comme pratique toujours ouverte et jamais renfermable dans une *Summa* ou dans un système.

- 3 L'œuvre de Giordano Bruno définit ainsi de façon extrêmement éloquente le moment de transformations profondes qu'est la Renaissance tardive, tout en restant un cas unique et particulier dont la postérité demeure toujours difficile à tracer⁸. Cependant, dans un recueil d'études consacré à la lecture, nous avons choisi de nous concentrer précisément sur cet auteur car il nous semble non seulement confier au lecteur ce potentiel créatif bien décrit par Bolzoni⁹, mais aussi parce que, pour ainsi dire, il établit un lien très profond entre la philosophie et ses lecteurs. Si auteurs et lecteurs partagent tout au long de la Renaissance le rôle actif et la pratique combinatoire qui font du texte un élément fluide et ouvert – grâce au jeu de *imitatio*¹⁰ et au statut de la mémoire – à une lecture qui devient réécriture et création¹¹, Bruno semble aller encore plus loin. Texte et lecteur s'impliquent réciproquement étant l'un l'horizon de l'autre. Dans de nombreuses situations, le penseur napolitain avait violemment attaqué des sciences purement livresques qui ne savaient être rien d'autre que lettre morte ou pur débat académique. Au contraire, Giordano Bruno bâtit sa relation avec le lecteur sur une profonde exigence de vérité car, durant le « siècle de la dissimulation¹² », sa philosophie est plus que jamais une volonté de renouvellement de l'homme. La lecture n'est donc jamais un acte neutre ou indifférent car un lecteur dépourvu peut se retrouver piégé et emprisonné par un auteur, et devenir ainsi un « livre ambulante » (selon une formule brillante qu'il utilise pour définir les pédants aristotéliciens dans son *De umbris idearum*). Parmi les multiples formes de magie identifiées à la Renaissance (à savoir d'opérations accomplies sur et à travers des images-*phantasmata*¹³), l'écriture (dans ses déclinaisons multiples) est l'une des plus

puissantes. Des peintures de Botticelli aux fresques de Fra Angelico ou aux images christologiques flamandes, de l'*Idea del Theatro* de Giulio Camillo aux *Exercices spirituels* d'Ignace de Loyola, peu importe le support matériel : toute forme d'*écriture* produit des images qui s'impriment dans l'âme. Bruno lui-même, d'ailleurs, reconnaît explicitement l'analogie entre philosophie, poésie et peinture dans le *Sigillus sigillorum*, une œuvre mnémotechnique visant à *imprimer* la Vicissitude¹⁴ incessante du réel dans l'âme humaine :

« Les philosophes sont de quelque façon peintres et poètes, les poètes peintres et philosophes, les peintres philosophes et poètes. Ainsi les vrais poètes, les vrais peintres et les vrais philosophes se préfèrent les uns avec les autres et ils s'admirent réciproquement¹⁵ ».

- 4 Une œuvre littéraire se vivifie seulement si elle se transfère dans la chair et dans l'esprit du lecteur à travers un exercice d'assimilation que l'on retrouve aussi dans les pratiques médiévales de lecture¹⁶. Au lieu de nous concentrer sur la figure de « Bruno lecteur » (déjà au centre de nombreuses études¹⁷), nous avons préféré porter notre attention sur la place que ses propres textes attribuent à un lecteur qui constitue un élément essentiel au déploiement de sa pensée et qui, à son tour, se construit dans une relation étroite avec la parole philosophique. La comédie italienne *Chandelier* (1582) nous invite à réfléchir sur la spécificité d'une pièce conçue pour « être représentée » dans l'*imagination fantastique*¹⁸ du lecteur, qui se révèle ainsi une faculté active. Ce dernier, à la fois lecteur et spectateur, se retrouve même sur scène à la fin, devenant ainsi support matériel et personnage d'une des comédies les plus énigmatiques de la Renaissance. De la même manière, dans le dialogue introductif du *Cantus Circæus* (1582) le lecteur apparaît soudainement dans le palais de Circé avec un livre qui ne cesse jamais de basculer entre sa dimension de texte écrit et celle de *lieu* textuel, donc d'espace de la mémoire¹⁹.

Le Chandelier

- 5 Publié en 1582 à la fin du séjour parisien de notre auteur, le *Chandelier* se déroule à Naples, ville (et véritable *locus memoriæ*) qui devient l'emblème de la mutation incessante des choses au sein de la matière infinie²⁰. Surgi du *chaos phantasticus* de l'imagination – puissance étroitement liée au vitalisme de la matière à la base de la philosophie de Bruno –, Naples est animé par la même puissance créatrice et peut ainsi devenir le cadre d'un véritable *theatrum mundi*²¹. Si l'on pouvait faire confiance à l'inscription qui apparaît au frontispice – « comédie de Bruno de Nola » – les choses seraient très simples. Il suffit toutefois de lire les deux phrases suivantes pour comprendre que, dorénavant, toute certitude doit s'apprêter à être mise en question. L'auteur de la comédie se présente en fait comme « Académicien de nulle Académie, dit l'Ennuyé » et introduit son travail par la devise « *In tristitia hilaris, in hilaritate tristis* ». Le registre comique, dès le début, semble inséparable de sa source tragique conformément à la doctrine de Nicolas de Cues de la *coincidentia oppositorum* ou au topos, très récurrent à la Renaissance, du *Democritus ridens, Heraclitus flens*. Pièce brillante ou drame sombre, dans le *Chandelier* « comédie et tragédie se montr[ent] ensemble²² » l'une n'étant pas possible sans l'autre. La pièce entière, à vrai dire, oscille constamment entre affirmation et déni car chaque élément, après avoir été annoncé, est progressivement déconstruit. Ainsi, les trois protagonistes principaux (Mamfurio, Bonifacio et Bartolomeo), en dépit de leur richesse et de leur position sociale, vont

inéluctablement vers leur perte, étant incapables de « lire » le monde et d'adapter leurs actions au *rythme*²³ immanent aux choses. Un cas exemplaire est celui de Mamfurio : le maître de grammaire qui s'habille avec une robe professorale, exhibant un savoir pédant et stérile, est privé des symboles de son statut par des gens du peuple qu'il méprise. Dépourvu des vêtements qui cachaient la nullité de son être, il est arrêté par des voleurs déguisés en gendarmes.

« Mamfurio : [...] Et cessez de me frapper, *quia conquerar* : est-ce une manière de traiter des hommes de science, des professeurs éclairés ?

Sanguino : Mensonges : tu n'as ni l'aspect ni l'allure d'un professeur (vlan, vlan).

Mamfurio : Je vais vous réciter cent vers du poète Virgile ; *aut, per capita*, toute l'Énéide. Selon certains, le premier chant commence par : « *Ille ego qui quondam* » ; selon d'autres, qui attribuent ces vers à Varius, il a pour début « *Arma virumque cano* » ; au deuxième chant, on trouve : « *Conticuere omnes* » ; au troisième : « *Postquam des Asiae* » ; au quatrième : « *At regina gravi* » ; au cinquième : « *Tu quoique littoribus nostris* » ; au sixième : « *Conticuere omnes* » ...

Sanguino : Tu ne nous abuseras pas, minable, avec ces mots latins, appris pour la circonstance. Tu n'as aucune instruction : si tu étais lettré, tu ne serais pas truand.²⁴ »

- 6 Le dialogue entre les personnages tourne autour du hiatus entre intériorité et extériorité qui est l'un des axes thématiques de la pièce. Une fois habillé en gendarme, même un voleur peut assurer la justice et un ignorant, pourvu qu'il maîtrise un certain jargon, peut se faire passer pour savant. Le déconstructionnisme du *Chandelier* se situe précisément à ce niveau car la comédie — véritable mise en scène de la philosophie de Bruno — est une représentation du temps de la vicissitude :

« Le temps ôte tout et donne tout ; toutes choses se transforment, aucune ne s'anéantit ; l'un seul est immuable, l'un seul est éternel et peut demeurer éternellement un, semblable et même. — Avec cette philosophie, mon esprit prend une autre dimension et mon intellect se magnifie. Ainsi donc, en quelque point que se situe mon attente de ce soir, si la mutation s'avère, moi qui suis dans la nuit j'attends le jour ; ceux qui sont dans le jour n'attendent que la nuit. Tout ce qui est ne peut être qu'ici ou là, près ou loin, maintenant ou ensuite, tôt ou tard.²⁵ »

- 7 Les trois personnages principaux de la pièce n'incarnent en réalité qu'un seul vice, réunissant trois formes de violence contre la nature : un amour absurde et égoïste, un savoir éloigné des choses réelles et une idolâtrie pour la richesse. Bonifacio espère gagner l'amour d'une prostituée à travers la magie, Bartolomeo recourt à l'alchimie pour s'enrichir sans travail et Mamfurio, qui méprise à la fois les femmes et le peuple, n'aime que son savoir abstrus et livresque. Naples, espace symbolique de la représentation et emblème de la culture urbaine du XVI^e siècle, est cependant la *machina-monde*²⁶ qui réalise, à travers le concours de protagonistes multiples, l'œuvre de la vicissitude. Cela semble en fait correspondre beaucoup plus à la morale des classes populaires, toujours conscientes du caractère éphémère des choses et de l'opportunité de saisir le bon moment, qu'à la vision du monde solipsiste et abstraite de Bonifacio, Bartolomeo et Mamfurio.
- 8 La nature « spatiale » de la comédie est une question très compliquée, centrale pour définir le rapport du *Chandelier* avec son public de lecteurs/spectateurs. Le livre se présente à la fois comme une pièce théâtrale, comme une ville ouverte sur le monde

(qui tend constamment à envahir la scène) mais aussi comme un lieu de mémoire²⁷ et comme un « vieux bateau » sorti de l'abîme du chaos. Cette image, au-delà de ses implications comiques dans la représentation, est riche de références à la pensée spéculative de son auteur et à la culture mnémotechnique (toujours implicite dans les processus créatifs) que Bruno partageait avec d'autres théoriciens et artistes de son temps²⁸. Au début du *livre*, avec un effet de retard sur l'*action dramatique*, le Prologue lui-même, en forme de *dramatis persona*, dénonce que la structure « si diablement compliqué[e]²⁹ » de la pièce et l'indisponibilité des acteurs risquent de compromettre l'exécution de la comédie. Le *Chandelier* est ainsi comparable à une épave tirée du fond de la mer, un « vaisseau fantôme » animé par une étrange force.

« « [...] ce vieux ponton disloqué, disjoint et mal calfaté ! À croire qu'on l'a extrait du fond de l'abîme avec force crochets, grappins et crampons : il fait eau de partout, il est tout dégoudronné. Et c'est ça qui veut prendre la mer, gagner le large ? Sortir de ce havre sûr qu'est notre Mantracchio ? Quitter le grand Môle de Naples ?³⁰ »

- 9 L'horizon du *Chandelier* est ainsi l'espace liquide de la mer, un non-lieu qui sépare et unit, qui prend et qui donne à nouveau³¹. Quelques pages auparavant, dans la dédicace, Bruno avait comparé le *Chandelier* à la lumière qui, quoique faible, était en mesure d'éclairer les ténèbres d'un « siècle malheureux ». Exilé en terre étrangère, l'auteur l'offrait ainsi à la mystérieuse Morgana³² dont il était séparé par un « grand chaos³³ ». La comédie devenait ainsi l'instrument capable de traverser le vaste chaos qui séparait Naples-Morgane du philosophe, ainsi qu'une œuvre en mesure de « jeter quelque lumière sur certaines *Ombres des idées*³⁴ », un compliqué traité mnémotechnique aux fortes implications ontologiques, publié par Bruno la même année. Comme il advient constamment avec l'écriture silénique³⁵ de Bruno, chaque élément, même quand il plonge dans le registre comique ou quand il se construit sur le modèle d'un topos conventionnel, peut renvoyer au cœur de sa pensée philosophique. La référence au chaos, en lien avec le *De umbris idearum*, nous permet ainsi de comprendre que, tout en étant l'une des comédies les plus brillantes de la Renaissance, le *Chandelier* est aussi une réflexion philosophique de premier ordre. Élément central dans des œuvres mnémotechniques comme les *Ombres des idées* ou la *Lampe des trente statues*, le chaos est ce qui précède toute détermination tout en étant immanent à la pensée. À cet égard, dans la *Lampas* (traité tardif que Bruno n'eut jamais le temps de publier), le *Chaos* (avec *Orcus* et *Nox*) est l'un des *infigurabilia* qui précède l'exposition des éléments concevables par l'imagination. Défini aussi *totum indistinctum* ou *sine ordine varietas*, le chaos est impénétrable par la pensée tout en étant la force vitale qui détermine un processus incessant de multiplication de l'unité dans une multiplicité infinie de formes. Conscient des risques qu'un tel rapprochement peut comporter, nous voudrions rappeler une observation de Deleuze et Guattari qui, dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*³⁶, définissent Bruno comme l'un des philosophes qui avaient payé de leur vie l'injection dans le monde d'une dose d'immanence capable de porter atteinte à la transcendance de Dieu.

« Le plan d'immanence est comme une coupe du chaos, et agit comme un crible. Ce qui caractérise le chaos, en effet, c'est moins l'absence de déterminations que la vitesse infinie à laquelle elles s'ébauchent et s'évanouissent : ce n'est pas un mouvement de l'une à l'autre, mais au contraire l'impossibilité d'un rapport entre deux déterminations, puisque l'une n'apparaît pas sans que l'autre ait déjà disparu, et que l'une apparaît comme évanouissante quand l'autre disparaît comme ébauche. Le chaos n'est pas un état inerte ou stationnaire, ce n'est pas un mélange au hasard. Le chaos chaotise, et défait dans l'infini toute consistance. Le problème de la philosophie

est d'acquérir une consistance, sans perdre l'infini dans lequel la pensée plonge (le chaos à cet égard a une existence mentale autant que physique).³⁷ »

- 10 Le chaos renvoie à la totalité indistincte du réel sur la surface de laquelle affleurent les éléments qui émergent et sombrent dans la nuit sans fond. Au début de la comédie, comme nous l'avons vu, le chaos se configure comme la force hostile qui se dresse entre l'auteur et son bien. D'une certaine façon, il est à l'origine de la pièce qui, sortie du chaos, maintient intacte la vitesse de l'infini et porte sur scène le rythme incessant de la vicissitude. Il y a, à notre avis, une certaine analogie entre le chaos qui anime le *Chandelier* et le *chaos phantasticus* que Bruno décrit dans les traités mnémotechniques auxquels il travaillait au même moment. Selon un postulat que le Nolain ne cesse jamais de répéter, le fini peut s'ouvrir à l'infini seulement en étant traversé par la puissance (dissolvante) du chaos qui ouvre toute forme (constitutivement limitée) à la totalité des possibles³⁸. Source indistincte et réceptacle des formes, le chaos est ainsi un analogue de la matière et du potentiel créatif de la mémoire. À cet égard, nous pouvons peut-être trouver des indices de quelque intérêt au début du *propologue*.

« Je vous assure que la matière, le sujet, le mode, l'ordonnance et les circonstances différentes vous seront présentés en bon ordre et apparaîtront en bon ordre sous vos yeux ; ce qui est bien préférable à l'ordre d'un récit. Voici une sorte de toile, où l'on voit à la fois la trame et le tissu : comprenez qui veut comprendre, entendez qui veut entendre.³⁹ »

- 11 Plus qu'un simple récit, la structure « diablement compliqué[e] » du *Chandelier* est une question de « bon ordre », autrement dit, de *dispositio*. L'œuvre est ainsi la « toile » qui met sous les yeux du spectateur une succession d'événements qui, par son ampleur, offre une image adéquate du théâtre du monde. Dans le *Chandelier*, théâtre du monde et théâtre de la mémoire coïncident dans l'effort de représenter « la trame et le tissu » du réel, et de porter sur scène la dynamique qui anime la vicissitude incessante du réel. Comme une longue tradition d'études sur les mnémotechniques de la Renaissance l'a montré, les traités d'*ars memoriæ* n'avaient pas seulement pour but d'aider le lecteur à se souvenir des choses mais ils étaient souvent des *machinæ* pour façonner le sujet dans son for intérieur. Selon une image récurrente, l'âme était une substance malléable comme la cire sur laquelle on pouvait imprimer des images à travers des « sceaux ». C'est ainsi que la pratique quotidienne des méditations proposée par Ignace de Loyola pouvait conformer le fidèle à l'image du Christ. D'une manière analogue, la scène du *Chandelier* présente au spectateur la grande image du monde, mais ne se contente pas de le faire abstraitement. L'univers de Giordano Bruno est l'infini où chaque point reflète la grande image du premier principe. Le fini peut signifier l'infini seulement s'il correspond au rythme immanent à l'infini, en d'autres mots, seulement à travers une vicissitude infinie de formes. La scène napolitaine de la taverne du Cerriglio par exemple, devient le microcosme à travers lequel le spectateur peut contempler l'image du macrocosme.

« Les gens ont accouru en foule : les uns pour se goberger, les autres pour s'attrister, les uns en larmes, les autres hilares, les uns pour prodiguer des conseils, les autres des espérances, les uns tirant une mine comme ci, les autres une mine comme ça, les uns s'exprimant d'une façon, les autres tout autrement ; comédie et tragédie se montraient ensemble, certains carillonnaient et d'autres sonnaient le glas. En somme, si l'on veut savoir comment le monde est fait, on se devrait d'avoir été de la partie.⁴⁰ »

- 12 Le *Chandelier* bascule encore une fois entre la dimension de pièce théâtrale et celle

de *machina*-monde et, en défiant une fois de plus toute possibilité de représentation, transporte sur la scène l'humanité entière. Le voile de la fiction se déchire et l'œuvre de Bruno laisse transparaître ce chaos sur lequel elle avait pour un instant construit des formes. Des passages comme celui qui vient d'être cité montrent, à notre avis, que la « *comedia del Bruno nolano* » n'avait pas été conçue exclusivement pour être mise en scène (ou, du moins, cela n'était pas sa seule destination). L'entrelacement si compliqué, une structure qui défie non seulement les canons traditionnels, mais aussi toute possibilité de représentation, le passage sur la scène de foules entières : la scène du *Chandelier* est celle du théâtre intérieur du lecteur. La pièce prédispose ainsi à une lecture qui se fait fantasmagorie et qui permet au lecteur/spectateur d'intérioriser le rythme vital qui anime toute chose. La scène du théâtre coïncide ainsi avec l'espace de la ville (qui s'ouvre constamment sur le monde), avec le livre comme objet physique (qui au début prend aussi la parole) et avec l'espace intérieur du lecteur/spectateur. Les deux activités se trouvent ainsi unifiées dans une comédie qui demande au lecteur un rôle de plus en plus actif jusqu'à faire de son imagination le support *agens* d'« une sorte de toile [...] où la trame et le tissu » se font ensemble. La fin de la pièce réserve cependant encore un « coup de théâtre » à un lecteur appelé à faire désormais partie de la représentation. Le déroulement du *Chandelier* déconstruit l'apparence extérieure de Bartolomeo, Bonifacio et Mamfurio et la fait coïncider avec le vide de leur intériorité. Les trois personnages dépossédés, l'un de sa robe professorale, les autres de leurs biens et de leurs femmes, s'anéantissent au fur et à mesure que la pièce s'approche de sa conclusion alors que le lecteur/spectateur rentre soudainement sur scène.

« Ascanio : Holà, maître Mamfurio, maître Mamfurio !

Mamfurio : Qui est là, qui m'a reconnu ? qui m'a remarqué dans cette tenue et cette triste situation ? qui m'appelle par mon nom propre ?

Ascanio : Laisse ces questions, qui n'ont que peu ou pas d'importance : ouvre les yeux, et regarde où tu es ; vois un peu où tu te trouves.

Mamfurio : *Quo melius videam*, pour fortifier mon regard et affirmer l'acte de ma puissance oculaire, afin que l'acuité de ma pupille émette son rayon avec plus d'efficacité le long de la ligne visuelle jusqu'à l'objet visible, et vienne ainsi à en introduire l'image dans le sens interne, *idest* à l'insérer par l'intermédiaire du sens commun dans la cellule de la faculté imaginative, je vais me coller mes besicles sur le nez. Oh, je vois la guirlande d'une foule de spectateurs.

Ascanio : N'avez-vous pas l'impression d'être dans une comédie ?

Mamfurio : *Ite sane*.

Ascanio : Ne vous croyez-vous pas sur scène ?

Mamfurio : *Omni procul dubio*.

Ascanio : À quel point voudriez-vous qu'en fût arrivée cette comédie ?

Mamfurio : *In calce*, au point final : *neque enim et ego risu ilia tendo*.

Ascanio : Alors, composez et donnez le *plaudite*.⁴¹ »

13 Après avoir mis ses lunettes, Mamfurio, qui jusqu'à ce moment avait été « aveugle », s'aperçoit qu'il n'est qu'un personnage de comédie, une pure image faite de mots. De cette façon, il arrive à croiser le regard des spectateurs : public et acteurs se reflètent l'un dans l'autre et les frontières entre réel et fictif s'effondrent. La perspective du *Chandelier* a montré à ses lecteurs que, animée par une mutation infinie, toute forme

se change « sur le dos⁴² » de la matière. Ayant intériorisé, grâce à cette représentation intérieure, la loi sous-jacente à l'infinie vicissitude des choses, le lecteur/spectateur peut comprendre ainsi qu'il n'est à son tour que l'un des masques multiples du théâtre du monde.

Cantus Circæus

14 Nous venons de voir combien de métamorphoses sont imposées par Giordano Bruno à un texte qui se construit de façon très étroite avec son lecteur. Dans la tradition culturelle à laquelle le philosophe appartient, les livres ne sont pas des objets anodins mais de véritables *agentes* auxquels l'auteur confie un rôle performatif dans un contexte bien précis. Un livre, en effet, peut transformer le lecteur (c'est bien le cas d'une œuvre mnémotechnique), mais ce dernier peut aussi devenir à son tour livre. C'est le cas des détracteurs blâmés dans le *De umbris idearum* : « comblés comme ils sont par l'esprit d'Aristote, ils se réduisent à des livres qui parlent et qui marchent ». Cela ne sera que l'une des nombreuses transformations visant à conformer l'apparence physique des interlocuteurs à la qualité de leur âme. Contre ces livres en chair et en os, Hermès (personnage inspiré du dieu grec ainsi que d'Hermès Trismégiste) incite le *De umbris* lui-même à « entrer sur scène », conscient que chacun l'accueillera en fonction de la disposition de son esprit. Il y a autant de livres que de lecteurs car chaque interlocuteur, transformé par la lecture, transforme à son tour le texte. D'après une image récurrente dans ses écrits, Bruno arrive même à affirmer que, si certaines substances fortifient certains animaux et sont nuisibles pour d'autres, de la même manière une œuvre de bonne et vraie philosophie peut susciter les réprimandes des « bêtes qui vivent dans les ténèbres ». Le *Cantus Circæus* (1582) se présente comme la suite idéale du *De umbris idearum*. Comme dans le cas du *Chandelier*, le livre n'est pas l'anonyme support de la pensée du philosophe, mais il est à plein titre une *imago agens*, un personnage qui acquiert une vie autonome et qui instaure ses propres relations avec les autres personnages et avec le lecteur lui-même. Cette théâtralité, comme nous avons vu, n'est pas un simple expédient rhétorique mais une pratique qui – enracinée dans la *vis phantastica* du lecteur – peut réaliser cette forme d'autopoïèse que Bruno attribue à l'*ars memoriæ*.

« Giordano au livre

Afin de voir la magicienne fille du grand soleil,
En sortant des cachettes,
Tu iras – ô livre – dans la demeure de Circé
Qui occupe une région vaste.

Tu t'apprêtes à voir les brebis bêlantes et les bœufs,
Les pères des chevreaux sautillants,
Tout le bétail champêtre
Et tous les fauves sylvestres.

Les oiseaux du ciel, avec des chants variés, parcourront
 La terre, les ondes et la mer.
 Les poissons te feront passer sans aucun souci,
 En silence, conformément à leur nature.

Cependant, sois attentif quand tu t'approcheras de la maison
 À l'encontre des animaux domestiques :
 C'est alors que, à l'entrée du palais
 Recouvert de boue,

Viendra vers toi le porc et, si tu t'approches trop
 Il te mordra, il te salira et il te piétinera
 Avec la boue, avec les dents et avec ses pattes ;
 nuisible avec son groin.

Puis, sur le seuil, à l'entrée du porche
 Une meute de chiens oisifs
 T'importunera avec ses aboiements
 Et ses dents terribles.

Si tu ne perds pas l'esprit par peur des morsures
 Et si les chiens n'ont pas crainte de ton bâton,
 Eux ne te mordront pas, et tu ne les frapperas guère :
 Poursuis car eux ne te l'empêcheront pas.

Une fois que tu auras réussi dans toutes ces épreuves grâce à ta persévérance,
 Parvenu à l'intérieur de la maison,
 Viendra vers toi l'oiseau solaire, le coq
 Pour t'emmener vers la fille du soleil.⁴³ »

- 15 Il ne pourrait pas y avoir de meilleure façon d'introduire une œuvre qui, dès le début, « peint le passage » et la métamorphose. Le livre, celui que nous sommes en train de lire, prend vie et part à la recherche de Circé. Il s'agit du même texte qui mettra en scène le *Cantus Circæus* et qui, en représentant la correspondance naturelle (ce n'est pas une trans-formation) homme/animal, ne manquera pas d'agir sur le lecteur et sur le contexte auquel il est destiné. Nous comprenons ici que l'*ars memoriæ* de Bruno est, entre autres, une pratique politique radicale car elle se propose d'opérer une conversion de l'homme à partir de son intériorité. Notons au passage que, au seizième siècle, les plis les plus intimes de l'âme humaine étaient l'objet d'une guerre acharnée entre des projets de réforme très différents. Bruno se démontre parfaitement conscient de cela quand, dans *l'Expulsion de la Bête triomphante*, il affirme que pour renouveler les cieux il faut d'abord purger l'être humain des vices qui le défigurent. Tous ces éléments, même si la perspective n'était pas exactement la même, étaient déjà présents dans les

œuvres antérieures. Parmi les autres formes d'opération avec les *phantasmata*, la lecture se démontre ainsi capable d'agir en profondeur sur le sujet et d'exercer une opération de façonnage de son âme aux fortes implications civiles. À cet égard, le *Cantus Circæus* représente parfaitement la conception brunienne d'écrit mnémotechnique et de parole philosophique au sens large. Par ailleurs, le mot latin *cantus* dispose d'une certaine ampleur sémantique car il désigne à la fois le chant (d'un homme comme d'un animal) ; une composition poétique mais aussi un enchantement ou une cérémonie magique. L'œuvre de 1582 combine ces trois aspects comme le suggère l'invocation de « Giordano au livre ». La parole poétique – véritable *poiesis* et, par-là, activité éminemment pratique – crée et parcourt le livre, l'anime, le vivifie et devient le charme grâce auquel l'enchanteur s'apprête à faire surgir le nouveau monde des ruines du passé.

16 Cette première partie du *Cantus*, au lieu d'être détachée de la suite, constitue la meilleure introduction au traité mnémotechnique proprement dit et nous permet de comprendre le caractère opérationnel de l'*Ars* selon Bruno. Après nous avoir introduit dans le palais de la magicienne Circé, le livre-personnage se transforme en pure vision et nous assistons directement au dialogue entre la sorcière et Meri. L'humanité, comme Meri le souligne, a perdu la capacité de comprendre la vraie nature des choses et appelle maintenant vertu et savoir ce qui contredit la nature et la raison. Face à une humanité défigurée par les vices et la brutalité, la fille du Soleil demande au père d'opérer une grande transformation pour faire correspondre l'aspect extérieur des hommes à la qualité de leurs âmes. Le soleil, source d'animation universelle, suscite dans chaque être les vertus qui, comme des graines, demeurent en puissance. Au-delà du langage figuré et inspiré par la tradition magique, le soleil est pour le Nolain à la fois vecteur d'une force cosmique qui lie les éléments et circule parmi eux, et principe auquel les planètes, « animaux doués d'intelligence », s'adressent pour subsister. Le fait de « dispenser aux choses des natures admirables » dans l'invocation initiale semble se charger d'une nuance supplémentaire. Si les ténèbres sont le lieu de l'indistinction où tous les animaux s'équivalent, la lumière permet de distinguer les qualités de chaque créature. Au-delà de sa capacité à susciter les puissances latentes de la matière, le soleil révèle également la vraie nature des choses et démasque l'imposture et la dissimulation, vertus politiques faisant débat aux XVI^e et XVII^e siècles⁴⁴, et dénoncées à maintes reprises par Bruno. Sous les bons auspices de l'astre solaire, la magie s'accomplit et la plupart des hommes se retrouvent transformés en animaux : des lions, des porcs-épics mais aussi des prédateurs nocturnes. Le choix de la faune du livre n'est pas aléatoire mais fournit le support symbolique et mnémotechnique pour une analyse très détaillée des vices de son temps⁴⁵. L'*ars memoriæ* se fait ainsi l'outil idéal pour reconnaître les maux dissimulés par la bonne réputation, la richesse et même par les *bonæ litteræ* des humanistes. Pour cette raison, quand Meri avoue avoir peur face à tous les fauves qui ont apparu, la réponse de Circé est exemplaire. La crainte de sa servante n'a pas de raison d'être, car son rite n'a fait qu'exposer ce qui auparavant était caché derrière une apparence anthropomorphe. L'être humain est d'ailleurs la créature la plus dangereuse car, grâce à ses mains et surtout à ses paroles, il peut camoufler ses vraies intentions et altérer la vérité. Au contraire, l'opération mise en place par le livre de Bruno vise à fonder un rapport renouvelé entre l'homme et la parole. Comme le soleil montre le vice et suscite au plus profond de l'homme les forces latentes de son âme, une œuvre telle que le *Cantus Circæus* vise à faire surgir la lumière au sein de l'intériorité du lecteur, pour donner vie à l'humanité renouvelée que propose la philosophie de Bruno. Les œuvres mnémotechniques constituent donc l'un des axes fondamentaux de la pensée de notre auteur et fondent leur projet sur une relation très

stricte avec le lecteur. Cependant, comme Bruno le mentionne au début du *De umbris idearum*, s'abreuver à une telle source entraînera des conséquences très profondes sur celui qui décidera d'aller jusqu'au bout. Comme un nouvel Actéon – figure chère au Nolain – un lecteur qui veut pénétrer les secrets de l'univers reviendra au monde des hommes transfiguré. L'*ars memoriæ* est ainsi la médiation capable de conformer l'intellect humain à l'*opus magnum* de l'univers, c'est-à-dire de donner à l'homme une forme de vie adéquate à l'absolu. À travers la lecture donc, l'œuvre créatrice de la philosophie peut exprimer son potentiel et permettre à l'auteur de devenir l'*artifex* qui, en consonance avec la matière, donne vie à des mondes infinis.

Bibliographie

- Agamben, Giorgio (1977), *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Turin, Einaudi.
- Ansaldi, Saverio (2013), *L'imagination fantastique. Images, ombres et miroirs à la Renaissance*, Paris, Les Belles Lettres.
- Aquilecchia, Giovanni (1993), *Schede bruinane (1950-1991)*, Rome, Vechiarelli editore.
- Bárberi Squarotti, Giorgio (1993), « Introduction », in Giordano Bruno, *Œuvres complètes I, Chandelier*, Paris, Les Belles Lettres.
- Blum, Paul Richard (2016), *Giordano Bruno lettore di Aristotele. Ricezione e critica*, Sarzana, Agorà & Co.
- Bologna, Corrado (1986), « Tradizione testuale e fortuna dei classici italiani », in *Letteratura italiana*, sous la direction de A. Asor Rosa, vol. VI, *Teatro, musica, tradizione dei classici*, Turin, Einaudi, p. 681-682.
- Bologna, Corrado (1998), *La macchina del « Furioso ». Lettura dell'« Orlando » e delle « Satire »*, Turin, Einaudi.
- Bolzoni, Lina & Pietro Corsi (éds.) (1992), *La cultura della memoria*, Bologne, il Mulino.
- Bolzoni, Lina & Pietro Corsi (1995), *La stanza della memoria. Modelli iconografici e iconografici nell'età della stampa*, Turin, Einaudi.
- Bolzoni, Lina & Pietro Corsi (2000), « Il cacciatore di anime. Note su poetica, retorica e magia in Giordano Bruno », in Nicola Longo (éd.), *Studi sul manierismo letterario, per Riccardo Scrivano*, Rome, Bulzoni Editore.
- Bolzoni, Lina & Pietro Corsi (2012) *Il lettore creativo. Percorsi cinquecenteschi fra memoria, gioco, scrittura*, Naples, Guida Editori.
- Bruno, Giordano (1879-1891), *Sigillus sigillorum*, in *Opera latine conscripta*, Naples-Florence.
- Bruno, Giordano (1993), *Œuvres complètes I, Chandelier*, Paris, Les Belles Lettres.
- Bruno, Giordano (2004), *Cantus Circæus*, in *Opere mnemotecniche*, vol. I, Adelphi, Milan.
- Buono Hodgart, Amelia (1997), *Giordano Bruno's the Candle-Bearer. An Enigmatic Renaissance Play*, Lewiston-Queenston Lampeter, Edwin Mellen Press.
- Calvino, Italo (2018), *Pourquoi lire les classiques*, Traduit de l'italien par Jean-Paul Manganaro et Christophe Mileschi, Paris, Gallimard, édition numérique.
- Canone, Eugenio (2003), *Il dorso e il grembo dell'eterno. Percorsi nella filosofia di Giordano Bruno*, Rome, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali.
- Castelli, Patrizia (2011), « "Il porco è infatti un animale": fisiognomica e mitologia nell'opera di Bruno », *Bruniana e Campanelliana* 17, 1, p. 99-115.
- Cavaillé, Jean-Pierre (2002), *Dis/simulations. Jules-César Vanini, François La Mothe Le Vayer, Gabriel Naudé, Louis Machon et Torquato Accetto, Religion, morale et politique au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion.
- Cavallo, Guglielmo & Roger Chartier, Roger (éds.) (1995), *Storia della lettura nel mondo occidentale*, Rome-Bari, Laterza.
- Ciliberto, Michele (1985), « Nascita dello « Spaccio » : Bruno e Lutero », Introduction à

- Giordano Bruno, *Spaccio della Bestia trionfante*, Milan, Rizzoli.
- Culianu, Petru (1984), *Eros et magie à la Renaissance. 1484*, Paris, Flammarion.
- Deleuze, Gilles & Félix Guattari (2005), *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris, Les Éditions de Minuit [1991].
- del Giudice, Guido (2016), « 'D'ogni legge nemico e d'ogni fede'. In un verso di Ariosto la sorte di Giordano Bruno », in *La Biblioteca di Via Senato, Speciale V centenario Orlando Furioso (1516-2016)*.
- De Sanctis Francesco (1879), *Storia della letteratura italiana*, Naples, Antonio Morano Editore [1871].
- Fabris, Alberto (2018), *Itinéraires du désir dans la philosophie de Giordano Bruno*, thèse de doctorat de l'ENS-Lyon soutenue le 14/12/2018.
- Ingegno, Alfonso (1987), *Regia pazzia. Bruno lettore di Calvino*, Urbino, Quattro Venti.
- Klein, Robert (1956), « L'imagination comme vêtement de l'âme chez Marsile Ficin et Giordano Bruno », *Revue de métaphysique et de morale* 61, 1, p. 18-39.
- Long, Zackariah (2018), "Shakespeare, Memory, and the Early Modern Theatre", in Andrew Hiscock & Lina Perkins Wilder (éds.), *The Routledge Handbook of Shakespeare and Memory*, Routledge.
- Maifreda, Germano (2018), *Io dirò la verità. Il processo a Giordano Bruno*, Rome-Bari, Laterza.
- Mauss, Marcel (1936), « Les techniques du corps », *Journal de psychologie* XXXII, 3-4.
DOI : 10.1522/cla.mam.tec
- Ordine, Nuccio (2005), *Le Mystère de l'Âne. Essai sur Giordano Bruno*, Paris, Les Belles Lettres.
- Ordine, Nuccio (2007), « II. La filosofia in teatro e il teatro nella filosofia : il comico come conoscenza » et « III. Gli inganni dell'ignoranza : il Candelaio tra realtà e apparenza », in Giordano Bruno, *Opere italiane*, tome I, Turin, Utet, Introduzione, p. 26-68.
- Ossola, Carlo (1988), *Figurato e rimosso. Icone e interni del testo*, Bologne, il Mulino.
- Puliafito-Bleutel, Anna Laura (2007), *Comica pazzia. Vicissitudine e destini umani nel Candelaio di Giordano Bruno*, Florence, Olschki editore.
- Raimondi, Fabio (1999), *Il sigillo della vicissitudine. Giordano Bruno e la liberazione della potenza*, Padoue, Unipress, 1999.
- Ricci, Saverio (2000), *Giordano Bruno nell'Europa del Cinquecento*, Rome, Salerno Editrice.
- Rossi, Paolo (1993), *Clavis Universalis. Arts de la mémoire, logique combinatoire et langue universelle de Lulle à Leibniz*, Grenoble, Éditions Jérôme Millon.
- Sabbatino, Pasquale (1993), *Giordano Bruno e la 'mutazione' del Rinascimento*, Florence, Olschki editore.
- Saenger, Paul (1982), « Silent reading: its impact on late medieval script and society », *Viator* 13, 1982, p. 367-414.
DOI : 10.1484/J.VIATOR.2.301476
- Spampanato, Vincenzo (1899), *Bruno e Nola*, Castrovillari, Francesco Patitucci.
- Stone Peters, Julie (2004), « Theater and Book in the History of Memory: Materializing Mnemosyne in the Age of Print », *Modern Philology* 102, 2, p. 179-206.
- Yates, Francis (1987), *L'art de la mémoire*, Paris, Gallimard.
- Zagorin, Pérez (1990), *Ways of Lying. Dissimulation, Persecution and Conformity in Early Modern Europe*, Cambridge-Londres, Harvard University Press.

Notes

1 Voir, par exemple, la définition n° 7 du *Pourquoi lire les classiques* : « Les classiques sont des livres qui, quand ils nous parviennent, portent en eux la trace des lectures qui ont précédé la nôtre et traînent derrière eux la trace qu'ils ont laissée dans la ou les cultures qu'ils ont traversées (ou, plus simplement, dans le langage et les mœurs ». Italo Calvino (2018),

Pourquoi lire les classiques, Traduit de l'italien par Jean-Paul Manganaro et Christophe Mileschi, Paris, Gallimard, édition numérique.

2 Voir, à ce propos, au moins Diego Quaglioni (2011), *Machiavelli e la lingua della giurisprudenza. Una letteratura della crisi*, Bologne, Il Mulino.

3 Cf. Lina Bolzoni (2012), *Il lettore creativo. Percorsi cinquecenteschi tra memoria, gioco, scrittura*, Naples, Guida Editori et Guido del Giudice (2016), « 'D'ogni legge nemico e d'ogni fede'. In un verso di Ariosto la sorte di Giordano Bruno », in *La Biblioteca di Via Senato*, Speciale V centenario Orlando Furioso (1516-2016), Jul 22.

4 Sur le rôle de l'imagination et de la fantaisie à la Renaissance, voir : Saverio Ansaldi (2013), *L'imagination fantastique. Images, ombres et miroirs à la Renaissance*, Paris, Les Belles Lettres.

5 En effet, l'indissociabilité entre son message philosophique et sa personne historique est toujours revendiquée par Bruno lui-même qui définit la *Nolana philosophia* comme un antidote offert par les dieux à un siècle ravagé par les guerres de religion et par l'ignorance des grammairiens et des pédants. Bruno s'attribue ainsi le rôle de Mercure envoyé par une forme de providence (alternative à celle des christianismes de son temps), afin de restaurer la *prisca sapientia* occultée après des siècles de fois et de savoirs contraires à la nature. Parallèlement avec cette « personnalisation » de sa pensée, Bruno la situe aussi dans le contexte géographique de sa ville natale, Nola, près de Naples. Ces deux aspects, de grande importance et qui reviennent constamment dans la vaste production de l'auteur, ont toujours captivé l'attention des spécialistes de la pensée de Bruno (dès Vincenzo Spampinato, *Bruno e Nola*, Castrovillari, Francesco Patitucci, 1899 qui cite en exergue une phrase emblématique du philosophe et théologien Christian Bartholmèss, auteur d'une des premières études modernes sur Bruno : « Bruno a répandu le nom de Nola à travers l'Europe »). Sur ces aspects, nous renvoyons à Saverio Ricci (2000), *Giordano Bruno nell'Europa del Cinquecento*, Rome, Salerno Editrice.

6 C'est, par exemple, le cas des philosophes présocratiques, qu'il valorise en opposition à leur réfutation opérée par Aristote. De la même façon, Avicébron et David de Dinant sont pour lui des interlocuteurs précieux dans son effort de dépasser la conception péripatéticienne de matière.

7 Dans sa monumentale *Storia della letteratura italiana* (1870-1871), Francesco De Sanctis élève cette devise au paradigme de l'œuvre de Bruno et de son attitude à l'égard de la société de son temps : « Cosa è questo primo lavoro? Una commedia, il *Candelaio*. Bruno vi sfoga le sue qualità poetiche e letterarie. La scena è in Napoli, la materia è il mondo plebeo e volgare, il concetto è l'eterna lotta degli sciocchi e de' furbi, lo spirito è il più profondo disprezzo e fastidio della società, la forma è cinica. È il fondo della commedia italiana dal Boccaccio all'Aretino, salvo che gli altri vi si spassano, massime l'Aretino, ed egli se ne stacca e rimane al di sopra. Chiamasi accademico di nulla accademia, detto il Fastidito. Nel tempo classico delle accademie il suo titolo di gloria è di non essere accademico. Quel fastidito ti dà la chiave del suo spirito. La società non gl'ispira più collera; ne ha fastidio, si sente fuori e sopra di essa ». Cf. Francesco De Sanctis, (1879 [1871]), *Storia della letteratura italiana*, Naples, Antonio Morano Editore, vol. 2, p. 238.

8 Dans *Io dirò la verità. Il processo a Giordano Bruno* (Laterza, 2018), Germano Maifreda montre que, pendant le procès contre le philosophe, les inquisiteurs avaient accès seulement à quelques-uns des livres qu'il avait publié. Maifreda suppose ainsi que la pensée de Bruno n'avait qu'une circulation très réduite et limitée à des environnements élitistes et courtisans. Un autre argument présenté par l'auteur, est le fait que, malgré sa présence dans l'Index des livres interdits, le nom de Bruno cesse très tôt d'être mentionné parmi les auteurs contre lesquels il fallait concentrer la répression. Au même temps, l'accueil reçu par Henri III et les échos bruniens dans les œuvres de Shakespeare, Marlowe, Campanella semblent prouver une certaine considération parmi ses contemporains. En tout cas, la question est encore ouverte.

9 Cf. Lina Bolzoni (2012), *Il lettore creativo. Percorsi cinquecenteschi fra memoria, gioco, scrittura*, Naples, Guida Editori. Dans ce livre, nous renvoyons en particulier aux chapitres II « Per una tipologia cinquecentesca del lettore creativo » et III « Come Giordano Bruno legge l'Ariosto », consacré à l'étude de Bruno en tant que lecteur.

10 Comme dans le cas de la culture visuelle, pour comprendre le *fonctionnement* de textes tels que le *De Imitatione Christi* ou les *Exercitia spiritualia* d'Ignace, il est nécessaire de les situer dans un contexte où la lecture (tout comme la prière et la contemplation des images) constitue un procès d'écriture intérieure. À cet égard, nous renvoyons à Corrado Bologna (1992), « Esercizi di memoria. Dal 'theatro della sapientia' di Giulio Camillo agli "esercizi spirituali" di Ignazio di Loyola », in Lina Bolzoni et Pietro Corsi (éds.), *La cultura della memoria*, Bologne,

Il Mulino, p. 169-221.

11 Sur la culture de la mémoire et de la lecture à la Renaissance, nous disposons maintenant d'une bibliographie très vaste. Les considérations que nous développons ici sont redevables en particulier à : Giorgio Agamben (1977), *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Turin, Einaudi ; Carlo Ossola (1988), *Figurato e rimosso. Icone e interni del testo*, Bologne, il Mulino ; Lina Bolzoni & Pietro Corsi (éds.) (1992), *La cultura della memoria*, Bologne, il Mulino ; Lina Bolzoni (1995), *La stanza della memoria. Modelli iconografici e iconografici nell'età della stampa*, Turin, Einaudi ; Lina Bolzoni (2000), « Il cacciatore di anime. Note su poetica, retorica e magia in Giordano Bruno », in Nicola Longo (éd.), *Studi sul manierismo letterario, per Riccardo Scrivano*, Rome, Bulzoni Editore ; Lina Bolzoni (2012), *Il lettore creativo. Percorsi cinquecenteschi fra memoria, gioco, scrittura*, Naples, Guida Editori.

12 Simulation et dissimulation entre XVI^e et XVII^e siècle ont fait l'objet de nombreuses études. Nous nous limitons ici à signaler : Pérez Zagorin (1990), *Ways of Lying. Dissimulation, Persecution and Conformity in Early Modern Europe*, Cambridge-Londres, Harvard University Press, et Jean-Pierre Cavaillé (2002), *Dis/simulations. Jules-César Vanini, François La Mothe Le Vayer, Gabriel Naudé, Louis Machon et Torquato Accetto, Religion, morale et politique au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion. Le même auteur, sur le site du Groupe de Recherches Interdisciplinaires sur l'Histoire du Littéraire (Grihl), propose une bibliographie évolutive sur le sujet : <https://journals.openedition.org/dossiersgrihl/2103>. Bien que plusieurs auteurs aient attribué à Bruno une attitude dissimulatrice, nous partageons la position de Fabio Raimondi : « In Bruno infatti non ci sono linguaggi cifrati, codici di stampo manierista o barocco; il suo *gioco* con i linguaggi è sempre totalmente esposto e manifesto, nulla viene volutamente nascosto o tenuto segreto e i suoi inquisitori l'avevano capito: la «studiosa Dissimulazione» di cui parla lo Spaccio e “a cui Giova fa lecito che talvolta si presente in cielo, e non già come dea, ma come tal volta ancella della Prudenza e scudo della Veritate” (SBT, II, 707-709) non è omissione del vero, ma anzi *gioco* serio e rischioso attraverso cui lo si esprime in *latenza*. Ciò non significa che tutto sia evidente ed esplicito così come si presenta, ma piuttosto che sempre evidente è la *pratica* linguistica, il movimento reale, che consente questo tipo di pensiero e di scrittura, a meno che non si utilizzi il letteralismo, cioè una lettura non *consonante* con gli infiniti significa(n)ti della scrittura stessa, di cui è esemplificazione la figura del pedante ». Fabio Raimondi (1999), *Il sigillo della vicissitudine. Giordano Bruno e la liberazione della potenza*, Padoue, Unipress, p. 116

13 Parmi le grand nombre d'études à cet égard, nous trouvons toujours stimulantes les considérations proposées par Ioan Petru Culianu (1984), in *Eros et magie à la Renaissance. 1484*, Paris, Flammarion, où, entre autres, il présente une perspective intéressante sur l'évolution des théories fantasmatiques dans la culture occidentale.

14 La Vicissitude (*Vicissitudine*), à savoir l'alternance incessante des formes dans la matière, une et constante, est un des concepts fondamentaux de la philosophie de Bruno. Pour une analyse approfondie du sujet, voir : Fabio Raimondi, (1999), *Il sigillo della vicissitudine*.

15 Giordano Bruno (1879-1891), *Sigillus sigillorum*, in *Opera latine conscripta*, Naples-Florence, p. 133.

16 Pour une histoire des pratiques de lecture, voir : Guglielmo Cavallo & Roger Chartier (éds.) (1995), *Storia della lettura nel mondo occidentale*, Rome-Bari, Laterza ; Marcel Mauss (1936), « Les techniques du corps », *Journal de Psychologie* XXXII, 3-4, 15 mars-15 avril. L'article est aussi disponible en ligne sur le site de l'Université du Québec à Chicoutimi : http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/socio_et_anthropo/6_Techniques_corps/Techniques_corps.html ; Paul Saenger (1982), « Silent reading: its impact on late medieval script and society », *Viator* 13, p. 367-414.

17 À ce propos, en plus des études citées de Lina Bolzoni, voir : Michele Ciliberto (1985), *Nascita dello « Spaccio » : Bruno e Lutero*, Introduction à Giordano Bruno, *Spaccio della Bestia trionfante*, Milan, Rizzoli ; Alfonso Ingegno (1987), *Regia pazzia. Bruno lettore di Calvino*, Urbin, Quattro venti, 1987 ; Paul Richard Blum (2016), *Giordano Bruno lettore di Aristotele. Ricezione e critica*, Sarzana Agorà & Co.

18 Voir à ce propos Saverio Ansaldi, *L'imagination fantastique. Images, ombres et miroirs à la Renaissance*, Paris, Les Belles Lettres, 2013.

19 Malgré les spécificités de chaque *ars memoriae*, l'édification d'un palais de la mémoire intérieur et la partition du for intérieur en *loci* est un caractère très recourant. À ce propos, voir : Yates, Francis, *L'art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1987 et Paolo Rossi, *Clavis Universalis. Arts de la mémoire, logique combinatoire et langue universelle de Lulle à Leibniz*, Editions Million Jerome, 1993.

20 Comme c'est toujours le cas dans les œuvres de Bruno, le *Chandelier* présente une structure très compliquée, construite à travers la relation d'éléments innombrables qui mériteraient une analyse à part entière. Pour des raisons de cohérence interne, nous devons nous limiter à reconstruire la place réservée par l'auteur aux « spectateurs » de sa comédie, tout en sachant qu'il est impossible de l'isoler des autres éléments de la pièce. Pour offrir à nos lecteurs une perspective plus complète sur le *Chandelier*, outre à la préface de Giorgio Bárberi Squarotti dans Giordano Bruno (1993), *Œuvres complètes I, Chandelier*, Paris, Les Belles Lettres, nous l'invitons à consulter : Giovanni Aquilecchia (1993), *Schede bruinane (1950-1991)*, Rome, Vecchiarelli editore ; Pasquale Sabbatino (1993), *Giordano Bruno e la 'mutazione' del Rinascimento*, Florence, Olschki editore ; Amelia Buono Hodgart, *Giordano Bruno's he Candle-Bearer. An Enigmatic Renaissance Play*, Lewiston-Queenston Lampeter, Edwin Mellen Press, Lewiston (New York), 1997 ; Anna Laura Puliafito-Bleutel (2007), *Comica pazzia. Vicissitudine e destini umani nel Candelaio di Giordano Bruno*, Florence, Olschki editore, ainsi qu'aux chapitres II (« La filosofia in teatro e il teatro nella filosofia: il comico come conoscenza ») et III (« Gli inganni dell'ignoranza: il Candelaio tra realtà e apparenza ») de l'introduction rédigée par Nuccio Ordine à Giordano Bruno (2007), *Opere italiane*, tome I, Turin, Utet, p. 26-68.

21 Sur les liens entre théâtre et art de la mémoire, voir : Julie Stone Peters (2004), « Theater and Book in the History of Memory: Materializing Mnemosyne in the Age of Print », *Modern Philology* 102, 2, p. 179-206 ; Zackariah Long (2018), *Shakespeare, Memory, and the Early Modern Theatre*, in Andrew Hiscock & Lina Perkins Wilder (éds.), *The Routledge Handbook of Shakespeare and Memory*, Routledge.

22 Giordano Bruno (1993), *Œuvres complètes I, Chandelier*, Paris, Les Belles Lettres, p. 188. Dorénavant, nous ferons toujours référence à cette édition, qui sera citée simplement comme « *Chandelier* ».

23 Élément toujours présent dans la pensée de Bruno, la nécessité d'adapter l'action avec le rythme, la qualité intrinsèque au moment est un aspect toujours souligné par les penseurs politiques (et les mages) à la Renaissance. Cf. la célèbre formulation de Machiavel, (*Le Prince*, XXV) : « Credo, ancora, che sia felice quello che riscontra el modo del procedere suo con le qualità de' tempi e similmente sia infelice quello che con il procedere suo si discordano e' tempi ».

24 G. Bruno (1993), *Chandelier*, p. 276-278. Texte original : « Mamfurio : [...] E non mi bussate, quia conquerar : cossì si trattano uomini di dottrina ed eruditi maestri ? / Sanguino : Tu hai mentito : non hai forma né similitudine di maestro (zò, zò). / Mamfurio : Vi recitarò cento versi del poeta Virgilio ; aut, per capita, tutta quanta la Eneide. Il primo libro secondo alcuni comincia : « *Ille ego qui quondam* » ; secondo altri che dicono quei versi di Varo, comincia : « *Arma virumque cano* » ; « il secondo : « *Conticuere omnes* » ; « il terzo : « *Postquam res Asiae* » ; « il quarto : « *At regina gravi* » ; « il quinto : « *Tu quoque littoribus nostris* » ; « il sesto : « *Conticuere omnes* ». / Sanguino : Non ci ingannarrai, poltrone, con queste parole latine imparate per il bisogno. Tu sei qualche ignorante : si fussi dotto non sarreste mariolo. », *ibid.*, p. 275-277.

25 G. Bruno (1993), *Chandelier*, p. 12-14. Texte original : « Il tempo tutto toglie e tutto dà ; ogni cosa si muta, nulla s'annichila ; è un solo che non può mutarsi, un solo è eterno, e può perseverare eternamente uno, simile e medesimo. — Con questa filosofia l'animo mi s'aggrandisse, e me si magnifica l'intelletto. Però, qualunque sii il punto di questa sera ch'aspetto, si la mutazione è vera, io che son ne la notte, aspetto il giorno, e quei che son nel giorno, aspettano la notte: tutto quel ch'è, o è cqua o llà, o vicino o lungi, o adesso o poi, o presto o tardi ». *Ibid.*, p. 13-15.

26 Cette définition est librement inspirée de la lecture du *Roland furieux* proposée par Corrado Bologna (1998), *La macchina del « Furioso »*. *Lettura dell'« Orlando » e delle « Satire »*, Turin, Einaudi.

27 Sur les caractères spécifiques de la culture mnémotechnique, voir : Lina Bolzoni & Pietro Corsi (éds.) (1992), *La cultura della memoria*, ainsi que : Francis Yates (1987), *L'art de la mémoire*, Paris, Gallimard [paru en anglais en 1966], livre parfois daté mais toujours fondamental pour son apport à ce champs d'études, et Paolo Rossi (1993), *Clavis Universalis. Arts de la mémoire, logique combinatoire et langue universelle de Lulle à Leibniz*, Éditions Jérôme Millon [paru en italien en 1960]. L'importance de cette tradition pour situer les textes et les images « de Lulle à Leibniz » a été entre-temps approfondie dans une pluralité de perspectives (de la physiognomonie à l'histoire des sciences). L'édition des œuvres mnémotechniques de Giordano Bruno (entre 2004 et 2009), en édition critique avec le texte latin, a permis de jeter une lumière nouvelle sur le rapport du philosophe avec l'*Ars magna*.

28 Cf. Robert Klein (1956), « L'imagination comme vêtement de l'âme chez Marsile Ficin et Giordano Bruno », *Revue de métaphysique et de morale* 61. 1, p. 18-39.

29 Cf. G. Bruno (1993), *Chandelier*, p. 36.

30 G. Bruno (1993), *Chandelier*, p. 36-38. Texte original : « sii battello di questo barconaccio dismesso, scasciato, rotto, mal impeciato ; che par che, co crocchi, rampini ed arpagoni, sii stato per forza tirato dal profondo abisso ; da molti canti gli entra l'acqua dentro, non è punto spalmato, e vuol uscire e vuol fars'in alto mare ? lasciar questo sicuro porto del Mantracchio ? far partita dal Molo del silenzio ? », *ibid.* p. 37-39.

31 Nous avons analysé plus largement cette question et d'autres relatives à la comédie dans le chapitre III — « Le Chandelier ou Naples comme topographie du désir » de notre thèse de doctorat : Alberto Fabris, « Itinéraires du désir dans la philosophie de Giordano Bruno », thèse de doctorat de l'ENS-Lyon soutenue le 14/12/2018, disponible en ligne.

32 Malgré les tentatives opérées par les critiques depuis Vincenzo Spampinato, la figure de Madame Morgana reste entourée de mystère. Corrado Bologna soutient que Morgana serait « l'ancienne fée de Merlin, maintenant devenue simplement "la Mutation" » (Corrado Bologna (1986), « Tradizione testuale e fortuna dei classici italiani » in *Letteratura italiana*, sous la direction de A. Asor Rosa, vol. VI, *Teatro, musica, tradizione dei classici*, Turin, Einaudi, p. 681-682, nous traduisons). Pour notre part, nous partageons l'analyse de Pasquale Sabbatino (1993), *Giordano Bruno e la 'mutazione' del Rinascimento*, p. 40-41 : Morgana appartient très probablement aux souvenirs personnels du philosophe mais, au-delà des données biographiques, « [...] fait partie de la famille philosophique de Bruno et connaît l'axe central de la mutation vicissitudinale » (nous traduisons). Elle serait donc une première ébauche de la figure féminine qui, à la fin des Fureurs héroïques, redonne la vue aux neuf aveugles. Pour reprendre les paroles de Sabbatino : « Sans nous laisser emporter par des envolées interprétatives inutiles, Morgane reste ce qu'elle est, à savoir un premier noyau, à un niveau littéraire, de la femme allégorique reprise et développée dans le traité philosophique, de celle qui encourage le saut de l'amour ordinaire à l'amour héroïque et de l'aveuglement spirituel à la vision de Dieu dans l'univers infini » (nous traduisons).

33 G. Bruno (1993), *Chandelier*, p. 10.

34 G. Bruno (1993), *Chandelier*, p. 10-12.

35 Dans *Banquet* 215a-215d, Platon écrit : « Les Silènes étaient des petites figurines fendues par le milieu et fabriquées ainsi afin de pouvoir s'ouvrir et étaler leurs richesses, alors que, refermées, elles présentaient la silhouette ridicule et grotesque d'un joueur de flûte ». À la Renaissance, Érasme de Rotterdam fonde sur ce passage une herméneutique : la vérité est toujours cachée, souvent sous une apparence humble et désaffectée. Cette thématique est très présente dans l'œuvre de Bruno, souvent associée à celle de l'asinité (positive). Voir à ce propos : Nuccio Ordine (2005), *Le Mystère de l'Âne. Essai sur Giordano Bruno*, Paris, Les Belles Lettres.

36 Gilles Deleuze & Félix Guattari (2005 [1991]), *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris, Les Éditions de Minuit, p. 47.

37 Gilles Deleuze & Félix Guattari (2005 [1991]), *Qu'est-ce que la philosophie ?*, p. 44-45.

38 Sur cet aspect essentiel de la pensée de Bruno, voir Fabio Raimondi (1999), *Il sigillo della vicissitudine*.

39 G. Bruno (1993), *Chandelier*, p. 40. Texte original : « la materia, il soggetto, il modo ed ordine e circostanze di quella vi dico che vi si farran presenti per ordine, e vi sarran poste avanti a gli occhi per ordine : il che è molto meglio che si per ordine vi fussero narrati. Questa è una specie di tela, ch'ha l'ordimento e tessitura insieme : chi la può capir, la capisca ; chi la vuol intendere, l'intenda », *ibid.*, p. 41.

40 G. Bruno (1993), *Chandelier*, p. 186-188. Texte original : « Concorsero molti, de quali altri pigliandosi spasso altri attristandosi, altri piangendo altri ridendo, questi consigliando quelli sperando, altri facendo un viso altri un altro, altri questo linguaggio ed altri quello : era veder insieme comedia e tragedia, e chi sonava a gloria e chi a mortoro. Di sorte che, chi volesse vedere come sta fatto il mondo, derebbe desiderare d'esservi stato presente », *ibid.*, p. 187-189.

41 G. Bruno (1993), *Chandelier*, p. 416-418. Texte original : « Ascanio. – O là mastro Mamfurio, mastro Mamfurio./ Mamfurio. – Chi è chi mi conosce ? chi in questo abito e fortuna mi distingue ? chi per nome mio proprio m'appella ? Ascanio. – Non ti curar di questo, che t'importa poco o nulla : apri gli occhi, e guarda dove sei ; mira ove ti trovi./ Mamfurio. – Quo melius videam, per corroborar l'intuito e firmar l'acto della potenza visiva, acciò l'acie de la pupilla più efficacemente per la linea visuale emittendo il radio a l'objecto visibile, venghi ad

introdur la specie di quello nel senso interiore, idest, mediante il senso comune collocarla nella cellula de la fantastica facultade, voglio applicarmi gli oculari al naso. Oh, veggio di molti spectatori la corona.”/ Ascanio. – Non vi par esser entro una comedia ? Mamfurio. – *Ita sane.* /Ascanio. – Non credete d’esser in scena ?/ Mamfurio. – Omni procul dubio./ Ascanio. – A che termine vorreste che fusse la comedia ?/ Mamfurio. – *In calce*, in fine : *neque enim et ego risu ilia tendo.*/ Ascanio. – Or dunque, fate e donate il *plaudite* », *ibid.*, p. 417-419.

42 Cette image, très fréquente dans les écrits de Bruno, est étudiée par Eugenio Canone (2003), *Il dorso e il grembo dell’eterno. Percorsi nella filosofia di Giordano Bruno*, Rome, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali.

43 Giordano Bruno (2004), *Cantus Circæus*, in *Opere mnemotecniche*, vol. I, Milan, Adelphi, p. 594-596. Nous traduisons. Texte original : « Visurus magam magni solis filiam,/ His procedens e latebris,/Ibis Circeum, liber, in hospicium,/ Haud arctis arctis clusum terminis.// Balantes oves, mugientes et boves,/ Crissantes haedorum patres/ Visurus, univers’ et campi pecora,/ Cunctasque sylvæ bestias.// Contentu vario errabunt caeli volucres,/ In terra, in und’ in aere./ Et te dimittent illaesum pisces maris,/ Naturali silentio.// Tandem caveto, quando domum appuleris,/ Inventurus domestica:/ Namque antè fores, aditumqu’ ant’ atrii/ Limosum se praesentans// Occurret porcus, cui si forte adhaeris:/ Limo, dentibu’, pedibus/ Mordebit, inquinabit, inculcabit/ Et grunditu t’ obtundet.// Ipsi in foribus, in adituqu’ atrii,/ Morans genus latrantium/ Molestum fiet baubatu multiplici./ Et faucibu’ terribile.// Hoc ni desipias, et nisi desipiat,/ Metu dentis, et baculi./ Te non mordebit, ipsum non percuties:/ Perges, nec te praepediet.// Quae cum solerti evaseris industria,/ Interiora subiens:/ Solaris volucer te gallus excipiet,/ Solis committens filiae »

44 Voir note 12, *supra*.

45 Pour une analyse détaillée des relations entre physiognomonie et discours moral dans le *Cantus Circæus*, voir : Patrizia Castelli (2011), « “Il porco è infatti un animale”: fisiognomica e mitologia nell’opera di Bruno », in *Bruniana e Campanelliana*, 17, 1, p. 99-115.

Pour citer cet article

Référence électronique

Alberto Fabris, « Textes, lecteurs et *machinæ* mnémotechniques dans la philosophie de Giordano Bruno », *Methodos* [En ligne], 20 | 2020, mis en ligne le 18 février 2020, consulté le 19 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/methodos/7270> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/methodos.7270>

Auteur

Alberto Fabris

The Johns Hopkins University

Droits d’auteur



Les contenus de la revue *Methodos* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d’Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.