

*Le Théâtre de la mémoire*

GIULIO CAMILLO

*Le Théâtre de la mémoire*

Traduit de l'italien par  
EVA CANTAVENERA  
& BERTRAND SCHEFER

Annoté et précédé de  
*Les Lieux de l'image*  
par BERTRAND SCHEFER

I D E M • V E L L E



A C • I D E M • N O L L E

EDITIONS ALLIA

16, RUE CHARLEMAGNE, PARIS IV<sup>e</sup>

2007

TITRE ORIGINAL  
*L'Idea del Theatro*

LES LIEUX DE L'IMAGE

LE système du monde édifié au XVI<sup>e</sup> siècle par Giulio Camillo aura sans doute de quoi hanter notre monde moderne. L'hypothèse, à la fois sublime et audacieuse, sur laquelle se fonde le nouveau théâtre encyclopédique nous en a donné depuis fort longtemps une définition stricte: comment transformer la pensée en image et l'image en mémoire; comment réduire le monde à un ensemble fini de représentations et muer toute connaissance en spectacle. Ce projet, sans doute aussi radical que paradoxal, à la fois résumé démesuré de toute la Renaissance et somme de préceptes philosophiques tombés dans l'oubli, se présentait comme la synthèse et l'aboutissement d'une culture remontant à la plus ancienne tradition antique: le théâtre du monde et l'art de la mémoire. Pourtant, le monde qu'il a ouvert et mis en place devait lui survivre à peine plus d'un demi-siècle et, par un étrange caprice de l'Histoire, était voué à disparaître au moment même où il naissait. Peu d'auteurs et peu d'œuvres ont connu de tels revers de fortune: admiré par les savants et les seigneurs de son temps, Camillo et sa merveilleuse machine devaient

bientôt tomber dans l'oubli le plus total. Il faut attendre la sagacité de quelques érudits pour que le XX<sup>e</sup> siècle retrouve et réhabilite peu à peu son œuvre<sup>1</sup>. Mais la "réouverture" progressive du Théâtre de Camillo, jusqu'à présent inédit en France, suscite aujourd'hui les mêmes interrogations, la même admiration et peut-être aussi les mêmes chimères qu'alors. L'œuvre n'aurait donc rien perdu de sa magie ni de sa puissance. Car il est aisé d'y percevoir toutes sortes d'anticipations sur l'évolution et la classification de nos actuels moyens de communication, un garant théorique à quelques sciences modernes ou aux réalités virtuelles, en constatant ceci: le Théâtre de la Mémoire s'est érigé sur de nouvelles bases qui constituent aujourd'hui le fondement de la pratique et du vocabulaire de la nouvelle rhétorique visuelle encyclopédique: sites, icônes, fenêtres, portails, liens et hypertextes<sup>2</sup>. Car, à l'image de son auteur et

1. Voir la bibliographie en fin de volume.

2. On consultera notamment, dans l'ordre des sciences, *La fabbrica del pensiero. Dall'arte della memoria alle neuroscienze*, Milan, Electa, 1989; Mario Turello, *Anima Artificiale. Il Teatro magico di Giulio Camillo*, Udine, Aviani editore, 1993. Plusieurs sites informatiques sont actuelle-

de son époque si singulière, le grand Théâtre, engendré dans les conditions mêmes dont dépendait sa disparition, était destiné à renaître dans un monde qu'il avait non seulement anticipé, mais dont il avait également su montrer à sa façon la fuite définitive.

LE mystère qui entoure l'existence et l'œuvre du "divin" Giulio Camillo dit Delminio (vers 1480-1544), mystère qu'il cultivait en grande partie lui-même, est à l'image d'un siècle où les influences les plus occultes, telles que la cabale, la magie, l'hermétisme ou l'alchimie dépassèrent largement le cadre que la Renaissance florentine leur avait assigné un demi-siècle plus tôt. Bon nombre d'humanistes du XVI<sup>e</sup> siècle, et sans doute la plupart, en particulier dans les centres actifs à Venise et Padoue, s'étaient donné plus ou moins explicitement pour tâche de perpétuer et d'accomplir l'œuvre inachevée de Pic de la Mirandole, grand initiateur du mouvement cabalistique renaissant et des interprétations magiques des textes de la plus ancienne tra-

ment consacrés au Théâtre de Camillo, chacun y cherchant une paternité conceptuelle ou symbolique.

dition sapientiale, publiés et commentés au Quattrocento par Marsile Ficin au sein de son Académie platonicienne. Parmi les faux prophètes et les alchimistes les plus singuliers, les philosophes et les érudits mêlaient les savoirs et les arts d'école aux traditions les plus obscures. Beaucoup de savants, d'hommes de lettres ou de science devinrent, à l'image de Giulio Camillo, Trithème, Corneille Agrippa ou Paracelse, des hommes faustiens, à la fois respectés et calomniés, divins pour les uns, mystificateurs et charlatans pour les autres.

Riche de toutes ces influences, Camillo s'est d'abord imposé aux yeux de ses contemporains comme un subtil connaisseur de la rhétorique et des lettres classiques. Partisan résolu de l'éloquence de Cicéron, dont il prit la défense après Jules Scaliger dans son traité *De l'imitation*, dirigé contre les virulentes critiques du *Cicéronien* d'Érasme, Camillo consacra la plupart de ses écrits à des analyses rhétoriques très poussées sur les "matières" ou sujets de l'éloquence, sur l'imitation, les verbes simples, la topique et la grammaire et produisit de savants commentaires des *Idées* du rhéteur Hermogène et des *Rimes* de Pétrarque.

Camillo enseigna quelque temps à Bologne, et fit de fréquents voyages à Venise et Milan

qui lui permirent de faire connaître son travail à des personnes influentes. Il se lia d'amitié avec les plus éminentes figures du monde des lettres et des Beaux-Arts: ami de l'Arétin, proche de Bembo, Titien et Lorenzo Lotto, ou encore de l'Arioste qui lui dédia ces vers du *Roland Furieux* (XLVI, 12): "Voici celui qui vient nous guider sur les pentes de l'Hélicon et montre une nouvelle route, plus aisée et plus courte, Giulio Camillo." Après deux siècles d'oubli, l'homme de lettres du Frioul, qui fut l'une des personnalités les plus célèbres de son temps, resurgira dans l'*Emile* de Rousseau sous la figure de l'alchimiste Julius Camillus, "autre Prométhée" à qui l'on attribuait la création en laboratoire de l'homme alchimique, l'*homunculus*.

La confrontation des influences occultes, des philosophies spéculatives et de l'éloquence classique avait depuis longtemps donné à Camillo l'idée de réunir son savoir sous une forme elle-même particulière: la construction, dans un amphithéâtre de bois rempli d'images, d'un nouveau système d'art de mémoire que son érudition rhétorique lui avait rendu familier. Grâce à ce projet, sa renommée parvint jusqu'en France, où il effectua plusieurs voyages et finit par obtenir la protection du roi François 1<sup>er</sup> en personne.

Avec l'appui de ce dernier et la bienveillance du gouverneur de Milan, le marquis del Vasto, Camillo put entamer la construction de son fameux Théâtre auquel il consacra les dernières années de sa vie. Cette “merveilleuse machine”, dont son auteur n'aurait, dit-on, révélé le secret du fonctionnement qu'au seul roi de France, ne devait être à l'origine qu'une extension systématique des arts de mémoire de la tradition rhétorique classique et se présentait comme une consécration de l'éloquence des anciens. Mais le “Théâtre de l'Eloquence” annoncé laissa progressivement place au “Théâtre de la Mémoire” ou “Théâtre de la Sagesse” et finit par se muer en un véritable système du monde.

### *L'art de la mémoire*

L'ART de la mémoire (*ars notoria* ou *ars memorativa*), fondement de l'œuvre de Giulio Camillo, fut originellement élaboré à partir de l'une des cinq parties dont se composait traditionnellement l'éloquence classique : l'invention, la disposition, l'élocution, la mémoire et la prononciation<sup>1</sup>. L'effort de mémoire considé-

1. Pour une histoire complète de l'art de la mémoire,

rable que les orateurs de l'Antiquité devaient fournir pour retenir la totalité des discours qu'ils avaient à prononcer les conduisit à établir progressivement un procédé mnémotechnique visant à améliorer et à augmenter la capacité de la mémoire. Cette technique consistait à diviser les parties du discours, puis à en faire des sortes de synthèses visuelles : “Aussi, pour exercer cette faculté du cerveau, il faut, selon le conseil de Simonide, choisir en pensée des lieux distincts, se former des images des choses que l'on veut retenir, puis ranger ces images dans les divers lieux. Alors, l'ordre des lieux rappelle les choses elles-mêmes. Les lieux sont les tablettes de cire sur lesquelles on écrit ; les images sont les lettres qu'on y trace<sup>1</sup>.” Deux choses président donc à cette mnémotechnique qui est à l'origine même de la notion de *topique* : la conversion de l'ordre des idées et du discours en images mentales susceptibles de les synthétiser et de les évoquer et la projection intérieure ou subjective de ces images sur des

cf. Frances A. Yates, *L'Art de la mémoire*, trad., Paris, Gallimard, 1975 et P. Rossi, *Clavis universalis. Arts de la mémoire, logique combinatoire et langue universelle de Lulle à Leibniz*, trad., Grenoble, Millon, 1993.

1. Cicéron, *De oratore*, II, LXXXVI, 351-354, Yates, *op. cit.*, p. 14.

lieux visibles. L'orateur devait "confier" ou "laisser en dépôt", suivant un ordre précis et par association d'idées, des images évocatrices capables de stimuler l'imagination (*imagines agentes*) et d'éveiller la mémoire dans un certain nombre de lieux (*loci*). En parcourant une maison, par exemple, les images qui avaient été systématiquement associées à des lieux et à des emplacements spécifiques (une porte, une colonne, etc.) revenaient à l'esprit de l'orateur qui retrouvait ainsi d'un simple regard tous les éléments de son discours. Cette technique, d'autant plus déconcertante que nous n'en concevons plus guère le sens ni l'usage aujourd'hui, visait donc à constituer mentalement une sorte d'alphabet visuel localisé dans un espace architectural. Par ailleurs, les traités rhétoriques insistent sur le caractère efficace qu'il fallait donner aux images. En effet, pour être véritablement actives et évocatrices, ces images devaient fortement frapper l'imagination jusqu'à prendre parfois un aspect hallucinatoire et fantastique ("une personne tachée de sang, souillée de boue ou couverte de peinture rouge"). La mémoire ne pouvait être artificielle qu'en ayant recours aux artifices de l'imagination, à partir de laquelle elle se constituait selon la division aristotélicienne des facultés de l'âme.

Les procédés mnémotechniques, fondés sur toutes sortes d'analogies, d'associations d'idées ou de ressemblances sonores (entre une chose et un nom propre, par exemple), atteignirent rapidement des raffinements et des organisations systématiques de plus en plus complexes et fastidieuses. Mais, au-delà du procédé purement rhétorique qui devait progressivement perdre de son utilité avec l'évolution des pratiques oratoires et l'invention de l'imprimerie, on s'attacha à l'idée plus proprement philosophique qu'il était possible de convertir une faculté naturelle en faculté artificielle et, partant, qu'il était possible de constituer un système de correspondances ou une combinatoire universelle, comme tentèrent de le faire notamment l'Art de Raymond Lulle, Giordano Bruno ou Leibniz. C'est ainsi que, jusqu'au <sup>XVI</sup><sup>e</sup> siècle, un nombre considérable d'arts de mémoire et de traités mnémotechniques continuèrent de voir le jour.

Mais l'art de la mémoire, qui pour toutes ces raisons était destiné à disparaître, connut cependant un renouveau considérable à la Renaissance, sous la forme d'un système hermétique, magique et cabalistique. Car le sens nouveau accordé par ces traditions aux notions d'image et d'imagination, bouleversant les rapports entre nature et artifice, per-

mit de retrouver dans l'ancienne notion d'*image agissante* de la rhétorique classique une signification qui s'y articulait parfaitement. Le cabaliste Johann Reuchlin avait ainsi explicitement accordé, avant Camillo, une nouvelle fonction aux images de mémoire: "Les symboles, dans leur énigme, nous donnent à nous qui mesurons le champ immense des réalités divines et humaines, et qui traitons de sujets sans nombre, plus de mémoire<sup>1</sup>." En remplaçant les images agissantes, ou en se superposant à elles, les symboles acquièrent ainsi une double fonction: évoquer les mystères divins sans qu'ils soient profanés (dans la mesure où ils ne sont pas déchiffrables directement et supposent une conversion de l'esprit) et éveiller la mémoire, c'est-à-dire retrouver la trace ou le "sceau" constitutif des choses par lequel chaque réalité est soutenue dans sa relation à l'ensemble du monde et de l'essence. L'image symbolique désigne alors la réalité supérieure déposée en nous par l'esprit divin et l'objet matériel capable, grâce à la captation de forces occultes, d'évoquer ou de *rappeler* ce même esprit.

1. *De arte cabalistica*, II, trad. F. Secret, Milan, Archè, 1995, p. 161.

Cependant, le projet de Camillo reste quant à lui tout à fait unique par sa forme et son ampleur. S'il doit tout, selon ses propres mots, à l'art des anciens rhéteurs, il cherche explicitement à le dépasser pour élaborer un système mnémotechnique universel qui rende éternels les principes, les images et les lieux contingents que la rhétorique appliquait au cas par cas à tel ou tel discours. Or, la création d'un lieu réunissant de manière universelle tous les lieux de mémoire suppose au moins deux choses: que l'on dispose d'une "matière" absolue, c'est-à-dire que les discours dont il fallait se souvenir à la vue des images traitent non seulement de choses universelles, mais qu'ils aient encore définitivement atteint la perfection dans leur genre, autrement dit, que l'éloquence des anciens puisse ainsi constituer le fonds, l'expression parfaite et enfin la mémoire de tout le savoir humain; que l'on tienne une forme stable, c'est-à-dire des images universelles et susceptibles d'exprimer définitivement telle chose ou telle idée, autrement dit des images "conventionnelles" ou symboliques. A cette fin, Camillo puise dans le grand répertoire des "nouvelles images" de la Renaissance, essentiellement fondées sur la mythologie classique: les *imagini*, *imprese*, emblèmes et icônes symboliques.