



HAL
open science

Itinéraires du désir dans la philosophie de Giordano Bruno

Alberto Fabris

► **To cite this version:**

Alberto Fabris. Itinéraires du désir dans la philosophie de Giordano Bruno. Philosophie. Université de Lyon, 2018. Français. NNT : 2018LYSEN074 . tel-01997578

HAL Id: tel-01997578

<https://theses.hal.science/tel-01997578>

Submitted on 29 Jan 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Numéro National de Thèse : 2018LYSEN074

THESE de DOCTORAT DE L'UNIVERSITE DE LYON

opérée par

l'École Normale Supérieure de Lyon

École Doctorale N° 487

École doctorale de Philosophie – PHCR

Spécialité de doctorat :

Philosophie

Soutenue publiquement le 14/12/2018, par :

Alberto FABRIS

Itinéraires du désir dans la philosophie de Giordano Bruno

Devant le jury composé de :

BERNS Thomas, professeur, Université Libre de Bruxelles, Rapporteur

TREGO Kristell, maître de conférences HDR, Université Clermont-Ferrand II,
Rapporteure

REFINI Eugenio, assistant professor, The Johns Hopkins University, Examineur

ANSALDI Saverio, maître de conférences HDR, Université de Reims Champagne-Ardennes, Directeur de thèse

RAIMONDI Fabio, professore aggregato, Università degli Studi di Udine, Co-directeur de thèse

*À Giacomo Gambaro
& Marine Faup-Pelot*

De prima materia et quid sit. Che cosa sia materia prima, et come la possiamo trovare fra il non niente et il non qualche cosa, et quante cose l'ascondano. La materia prima esser Protheo et l'istesso essere, il vero genere generalissimo reale*

Giulio Camillo, *De transmutatione*

Les catégories (contes, mythes, légendes, romans, etc.), les analyses (philologiques, textuelles, esthétiques, psychanalytiques, etc.) sont des pièges compliqués que le chasseur peut mettre ou non dans sa besace : elles n'apprennent rien sur les proies.

Pascal Quignard, *Rhétorique spéculative*

* La matière première et sa nature. Qu'est-ce que la matière et comment nous pouvons la trouver entre le non-rien et le non-quelque-chose et combien de choses la cachent. La matière première est Protée et l'être lui-même, le réel vrai et très générale.

Table des matières

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Note introductive..... | 5 |
| Prélude | 10 |
| Dans la sylve du désir. Labyrinthes, palais, miroirs..... | 10 |
| Parcours I..... | 20 |
| Mécanique du désir..... | 20 |
| 1. Une nouvelle herméneutique du désir..... | 20 |
| 2. <i>Lampas triginta statuarum</i> : une cosmogonie du désir..... | 21 |
| 3. Les dialogues italiens..... | 48 |
| 3.1 <i>Le Souper des Cendres</i> : l'essence du mouvement..... | 50 |
| 3.2 <i>De la cause, du principe et de l'un</i> : l'iris de la Monade..... | 65 |
| 3.3 <i>De l'infini, de l'univers et des mondes</i> : espace matériel et désir infini..... | 98 |
| Parcours II | 108 |
| Morphologie du désir : désir et forme de vie | 108 |
| 1. <i>Cantus Circæus</i> : physiognomonie du désir | 109 |
| 2. <i>De vinculis</i> : les liens du désir..... | 135 |
| Parcours III..... | 156 |
| Le <i>Chandelier</i> ou Naples comme topographie du désir | 156 |
| Réouverture..... | 218 |
| Devenir désir | 218 |
| Épilogue..... | 232 |
| Bibliographie..... | 236 |

Note introductive

Nous avons décidé de consacrer le présent travail à la question du désir telle qu'elle émerge dans la philosophie de Giordano Bruno. En dépit de sa place relativement marginale dans le corpus très vaste des études brunniennes et malgré sa présence discrète dans les écrits du Nolain, nous pensons qu'une recherche sur le statut du désir peut ouvrir une perspective pertinente et radicale sur la pensée de ce philosophe de la Renaissance tardive. En effet, loin d'être une question accessoire, le désir se situe au cœur de la philosophie de Bruno et incarne le rythme immanent de sa réflexion. Cela est d'autant plus vrai que sa pensée possède une nature profondément unitaire ainsi qu'un caractère intimement systématique. Le fondement unitaire de la philosophie de Bruno repose sur un effort constant de structurer ses raisonnements en fonction de la nature de l'objet étudié, en d'autres termes, sur une instance cherchant inlassablement à *naturaliser la pensée*. L'élément central de la spéculation de Bruno est la théorisation d'un univers un, infini et immanent (caractères qui s'impliquent réciproquement) qui exclut toute forme de transcendance et d'ontologie scalaire. Outre qu'il rend impossible l'inscription du Nolain parmi les promoteurs de la nouvelle science mathématique et expérimentale ou parmi les défenseurs du géocentrisme scolastique, un tel postulat fait converger les multiples plans du discours. Assumer la perspective de l'infini (qui ne peut qu'être unitaire et immanent), signifie *de facto* nier la possibilité des théologies, des éthiques et des philosophies "traditionnelles". Ainsi, dans l'univers unitaire et infini de Giordano Bruno les multiples ordres du discours constituent des déclinaisons d'un même problème et la pensée est conforme à l'objet qu'elle se propose de questionner. La philosophie est, par conséquent, l'interrogation des lois sous-jacentes à cet univers infini (dont rien n'est externe) ; elle manifeste sa propre substantialité avec ce même monde. Partie intégrante de la matière infinie en constante métamorphose (qui l'amène à devenir en acte tout ce qu'elle peut être en puissance), la pensée qui appréhende le monde conceptuellement devient monde à son tour ... l'un des infinis mondes possibles. De même, le caractère unitaire de la spéculation brunienne se

manifeste dans le défi, pleinement assumé, de penser une éthique, une politique et une anthropologie résolument naturelles. Loin de pouvoir être considéré comme une thématique parmi d'autres, l'infini incarne l'horizon de sens et la méthode philosophique elle-même de Giordano Bruno.

Quant à l'organicité et au caractère systématique de la *Nolana filosofia*, il ne s'agit en réalité que d'un aspect complémentaire à l'unitariété de sa pensée et de son lien indissoluble avec la matière. Malgré la période plutôt restreinte pendant laquelle se développe la production intellectuelle de Bruno – une dizaine d'années car il passera huit ans en prison avant d'être condamné par l'Inquisition – et au cours de laquelle il doit faire face à un certain nombre de difficultés matérielles – il sera obligé de sillonner une Europe ravagée par les guerres de religion et ne trouvera que rarement le confort d'un séjour stable –, son œuvre demeure très vaste (plus de trente-neuf travaux !). Ainsi, ses écrits sont caractérisés par une étonnante variété de registres linguistiques, par la coprésence de sources parfois divergentes et par un éventail d'intérêts tout à fait remarquables – des traités cosmologiques aux manuels mnémotechniques, des dialogues moraux aux réflexions sur la magie. Toutefois, malgré les différences relatives à la spécificité de chaque argument et les caractéristiques propres à chaque étape de l'expérience personnelle et intellectuelle de l'auteur, nous croyons reconnaître une uniformité substantielle dans ses travaux. Certes, la singularité des questions et de la matière traitées implique un discours qui interagit systématiquement avec la méthodologie la plus appropriée (souvent pour la contester et proposer des solutions alternatives). Toutefois, le noyau théorique de la philosophie de Bruno et le mouvement unique de sa pensée sont à notre avis constants et procèdent au moyen de reformulations et de déclinaisons construites autour d'un axe portant, celui de la réalisation de l'infini au sein de chaque atome de la matière. Les êtres naturels tout comme le monde des hommes, les lois qui règlent la période de révolution des planètes aussi bien que l'éthique et la religion doivent libérer la puissance sous-jacente à chaque forme de vie pour lui permettre d'exprimer explicitement (dans le temps et dans l'espace) l'Un *implicatus*. Face aux modalités à

travers lesquelles le fini réalise et exprime l'infini – thème central de la *Nolana filosofia* –, la question du désir nous permet d'emprunter des chemins suggestifs au sein de l'œuvre imposante de l'ex-moine dominicain.

La nécessité de nous relationner au corpus brunien comme à un système unitaire nous a paru confirmée par l'insistance avec laquelle l'auteur lui-même revendique la nature rédemptrice de sa philosophie, la *Nolana filosofia*. À notre sens, il faut reconnaître dans l'identification entre auteur et pensée un caractère qui dépasse la subjectivité même du philosophe. Giordano Bruno sentait qu'il se situait à un moment historique fondamental dans le cycle des pensées, des mœurs et des civilisations qui, comme tout être naturel, étaient sujettes à des périodes expansifs et à des moments de crise. À ses yeux, l'Europe était en train de subir une transformation très profonde du sens naturel, aggravée par la violence des guerres de religion et par des savoirs incapables de comprendre et d'agir sur le réel. Œuvre d'un « Mercure envoyé par la providence des dieux », la *Nolana filosofia* représentait ainsi l'antidote capable de s'opposer aux facettes multiples du « siècle malheureux ». La critique de la perversion des sciences, la lutte contre l'intolérance religieuse et la réflexion toujours présente sur les implications politiques des savoirs doivent être considérées comme les innombrables fronts d'un même combat. Cette vocation « civile » de la pensée de Bruno nous permettra de montrer comment l'insistance sur les pulsions désidératives immanentes au corps social donne la possibilité à notre auteur de bâtir une philosophie politique fortement alternative à celle de théoriciens contemporains (Bodin et Hobbes par exemple). Au désamorçage de la puissance humaine et à l'institution d'un espace public fondé sur la peur (fondement des penseurs contractualistes), Bruno oppose une politique construite autour de la nature polyédrique de l'homme gouvernable en fonction de son désir.

Persuadé du caractère uniforme et systématique de la philosophie de Bruno, nous avons privilégié un regard visant à rendre explicites quelques-unes des voies que le désir – à l'instar d'une rivière souterraine – emprunte dans l'œuvre de notre auteur.

Nous avons donc préféré procéder de manière diachronique, en choisissant une approche conceptuelle plutôt qu'une exposée chronologique de la philosophie brunienne. Par conséquent, nous avons dû faire abstraction d'un certain nombre d'aspects, certes intéressants de la pensée de Bruno mais qui nous auraient éloigné de notre sujet principal. Nous nous sommes d'abord penchés sur un traité tardif, la *Lampas triginta statuarum*, où le désir apparaît comme la force qui amène les « ténèbres » indistinctes à exprimer la richesse infinie des formes qu'elles renferment en puissance. Ensuite, dans les dialogues italiens à sujet cosmologique, le désir – force immanente des révolutions des planètes qui assurent la succession des saisons et des civilisations –, réalise dans chaque être la vicissitude qui lui permet « d'être tout et de devenir tout ». Puis, la comédie italienne le *Chandelier* montre comment la poursuite d'un désir statique, obsessionnel et contraire à la nature mène inévitablement les personnages à leur perte. Cette même aspiration "civile" sera présente dans le traité magique *Des liens* où le philosophe-mage s'appuie sur l'amour, « le lien le plus puissant », pour donner vie à une république qui reflète la puissance infinie inhérente à la nature à travers ses citoyens. Enfin, nous verrons comment, dans *Des fureurs héroïques*, l'élan cognitif qui amène Actéon à « devenir nature » correspond à la manière plus proprement humaine de réaliser l'infini.

Par le choix d'une telle thématique, nous espérons avoir montré comment la philosophie de Giordano Bruno s'avère être une danse sur un fil tendu entre deux contraires, selon la célèbre image de Nietzsche. À ce propos, le désir – tension constante entre « déjà » et « pas-encore », homme et monde – est le seuil, la coïncidence, toujours dialectique, où se rencontrent les opposés. Le refus d'une médiation unique et exclusive – revendiqué dans l'Europe du *Cinquecento* respectivement par les Églises et par les États – amène Bruno à attribuer à chaque point de la matière la puissance de renvoyer à un « autre que soi ». Le principe matériel, traversé par une force vitale qui le rend la source de tout être, est caractérisé par « une aspiration et par un désir infini ». Penser et agir en consonance avec ce

désir permet à l'homme de dépasser les frontières de sa forme contingente pour s'ouvrir à l'expérience limite qui – en le situant face à l'Autre – l'ouvre au vertige de l'infini.

Prélude

Dans la sylve du désir. Labyrinthes, palais, miroirs

Comme toute quête authentique, la quête critique consiste, non point à retrouver son objet, mais à assurer les conditions de son inaccessibilité. (Giorgio Agamben, *Stanze*)

En principe, il y a seulement une donzelle qui fuit à travers une forêt en selle sur son palefroi. Savoir qui c'est, importe seulement jusqu'à un certain point : c'est la protagoniste d'un poème resté inachevé qui court pour rentrer dans un poème qui vient de commencer. Ceux qui en savent plus parmi nous peuvent expliquer qu'il s'agit d'Angelica, princesse du Cathay venue avec ses sortilèges parmi les paladins de Charlemagne, roi de France, pour les faire tomber amoureux d'elle et les rendre jaloux l'un de l'autre afin de les détourner de la guerre contre les Maures d'Afrique et d'Espagne. [...] Autour d'Angelica qui fuit, il y a un tourbillon de guerriers qui, aveuglés par le désir, oublient les sacrés devoirs de la chevalerie et, en proie à une précipitation excessive, continuent à tourner dans le vide.¹

Les strophes introductives du *Roland furieux*, le plus célèbre poème de la Renaissance italienne, sont devenues presque proverbiales : « Les femmes, les chevaliers, les armes, les amours ». Toutefois, comme Italo Calvino n'a pas manqué de le remarquer, le chef-d'œuvre de Ludovico Ariosto semble démarrer bien avant son commencement. Certes, le titre et le sujet du *Furioso* constituent une référence très explicite à Roland, neveu de Charlemagne et paladin de France, aussi bien qu'aux cycles carolingiens qui traversèrent l'Europe dès l'aube du Moyen-Âge. De plus, quelque temps avant la publication de la première édition de l'*Orlando furioso* (1516), Matteo Maria Boiardo avait composé l'*Orlando innamorato* (1483), un poème inachevé qui constitue l'antécédent du *Furieux*. Sans vouloir rentrer dans des discussions

¹ ITALO CALVINO, *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, Mondadori, Milan, 2003, p. 35. Nous traduisons

concernant la fortune de l'*Innamorato* ou ses particularités stylistiques liées à une langue fortement influencée par les vulgaires nord-italiens, il suffira de souligner ici que Boiardo a le mérite de présenter un Roland amoureux. Plongé dans l'atmosphère raffinée de la cour de Ferrare, le Roland de Boiardo est très différent du rude et chaste chevalier de la Chanson de Roland, influencée par le climat de croisade qui traversait l'Europe du XI^e siècle. La Chanson de Roland est la source idéale du cycle carolingien inspiré par les actes guerriers de roi Charles et de ses paladins et très répandus en Italie (notamment parmi les couches populaires). En France et dans les cours nobiliaires, le cycle carolingien fut rapidement supplanté par le cycle breton, centré sur Arthur et les chevaliers de la Table ronde et caractérisé par son érotisme et ses expédients magiques. Si la contamination entre les deux cycles est déjà attestée par d'autres poèmes italiens et français, l'*Orlando innamorato* l'insère dans le cœur de l'Italie humaniste.

Les aventures de l'*Innamorato* se déroulent dans le temps mythique du roi Charles et de ses fantomatiques guerres contre les Maures. Dans une Europe menacée par les Sarrasins, Charlemagne et ses chevaliers défendent la France, se battent en duel et se soumettent à tout genre d'épreuve. L'action dramatique, outre que par la guerre menée par les infidèles, est déclenchée par l'arrivée d'Angelica, princesse du Cathay, à la cour de France. Le gaillard et sage Roland est à tel point emporté par l'amour pour la femme qu'il oublie tous ses devoirs et la suit jusqu'en Orient. Angelica et sa magie (due à la fois à sa beauté charmante et aux sortilèges dont elle est experte) sont l'énergie qui vivifie et qui meut le poème entier. De plus, la princesse est très consciente du pouvoir qu'elle utilise pour réaliser ses plans. La beauté d'Angelica est une puissance matérielle qui traverse le livre et suscite l'action dramatique. C'est elle qui transforme de purs grumeaux de paroles en personnages, situations et actions. Après de nombreuses aventures d'amour, de magie et de guerre qui séparent Roland et Rinaldo, rivaux en amour, le roi Charles décide de confier la princesse au vieux Namo de Bavière qui la remettra au chevalier qui aura le mieux combattu lors de la bataille décisive contre les musulmans, près des Pyrénées. Même si le livre de Boiardo

continue encore quelque peu avant de s'interrompre, c'est à partir de ce point que Ludovico Ariosto poursuit.

L'*Orlando furioso* s'ouvre donc avec une donzelle qui fuit ou, pour mieux dire, avec la fuite d'une donzelle. Le personnage d'Angelica s'esquisse en fait en quelques traits essentiels. D'elle, nous saurons seulement qu'elle est « belle » (*Angelica bella*) et qu'elle a la peau blanche. Même quand il la figure nue, liée à un récif dans l'île d'Ebuda, l'Arioste passe très vite sur sa description physique. Pour le reste, elle est une pure puissance qui semble exister surtout dans la relation que les autres entretiennent avec elle. Angelica est avant tout la figure du désir qui traverse et anime le poème. Elle court et après elle courent aussi les paladins chrétiens ou musulmans qui, en poursuivant l'objet de leur désir, finissent par se perdre eux-mêmes. C'est notamment le sort de Roland « qui devint furieux et insensé/ d'homme si sage qu'il était estimé avant » (*Roland furieux*, chant I). Le livre de l'Arioste débute ainsi avec la course du désir qui règle la vie des hommes. Cette force, en réalité, prend forme bien avant la première lettre du poème ; elle lui préexiste, elle le constitue en le traversant. En ce sens — la course d'Angelica qui se lance du *déjà-accompli* vers le *pas-encore* nous le rappelle —, la création (artistique comme ontologique) n'est jamais une *creatio ex nihilo* et ne s'exprime guère comme le passage du rien à l'être. Cette traversée se répand ensuite dans une pluralité de ruisseaux qui s'enterrent et resurgissent sans cesse tout au long du poème pour converger seulement à la fin dans le port où fera son entrée le bateau-livre. En fait, les paladins — comme Calvino l'observe avec ironie — sont toujours « à la recherche de », même s'ils interrompent souvent leur quête pour poursuivre un objet nouveau. Tout comme un prisme, l'*Orlando furioso* fragmente et réfracte le flux du désir dans une multiplicité de forces convergentes ou divergentes. En l'interprétant (ou, mieux, en *l'incarnant*) chacun à sa manière, les personnages croisent leurs chemins dans des bois, des châteaux et des villes, concrétions architecturales d'un désir qui se fait labyrinthe. Les trajectoires individuelles et les destins personnels résultent de la réalisation d'une unique force

propulsive. Le *Roland furieux* est un “champ de forces” que chacun personnifie à sa manière.

Le Roland furieux est une immense partie d'échecs qui se joue sur la carte géographique du monde ; une partie démesurée qui se ramifie dans beaucoup de parties simultanées. La carte du monde est bien plus vaste qu'un échiquier, mais sur elle les coups de chaque personnage se succèdent selon de règles figées, comme pour le jeu des échecs².

Le monde du *Furioso* est l'immense échiquier où se rencontrent et se combinent lettres, signes et histoires. Chaque personnage-pièce et chaque vicissitude reflète à sa manière le principe qui meut l'intrigue et qui préside au devenir du poème. Le désir est donc la force propulsive, le moteur, la fin et le développement de ce livre qui ne raconte rien d'autre que lui-même, et qui est continuellement en train de se faire. Livre qui se reflète dans le livre même, le *Furieux* confronte ses lecteurs comme ses personnages à de continuels processus de mise en abîme. D'après une intrigante image de Corrado Bologna, c'est entre autres le cas d'Astolfo qui, en selle sur un hippogriffe, consulte le livre du mage Atlante. Ce livre serait l'*Orlando furioso* et Astolfo serait donc en train de lire une œuvre qui parle de lui, chevauchant son hippogriffe et lisant un livre. Tel est l'enchantement du mage Ariosto, véritable Dédale qui renferme dans son *château des destins croisés* tous les paladins du roman, chacun en train de se perdre pour poursuivre son véritable soi. Qu'est-ce que le désir sinon la poursuite du fantasme d'un soi accompli au plus haut degré ? Et qu'est-ce que le poème sinon la preuve de l'impossibilité d'y parvenir sinon à travers l'autre ? En effet, même un héros parfaitement achevé comme Roland sera obligé de sortir de lui-même pour se retrouver ; un résultat qui ne sera possible qu'à travers le *medium* de l'altérité. La logique immanente au livre et le procédé narratif de l'auteur fragmentent et réarticulent l'existence des personnages. La subjectivité que met en scène l'Arioste est brisée et recomposée tout au long de la ligne de fracture constituée par le désir. Ce dernier se configure comme le point de contact entre le soi et les autres ainsi que

² *Ibid.* Nous traduisons.

la limite d'une subjectivité toujours *en mouvement*³. La logique qui meut l'imposante *machina* de la pensée ariostèsque à travers son jeu d'associations et de mélanges est la *combinatoria* qui offre au réel une infinité de déclinaisons possibles.

L'*Orlando furioso* exprime au plus haut degré cette logique combinatoire qui règle les nombreux livres-*artificia* de l'époque, comme le *Theatro* de Giulio Camillo ou les œuvres mnémotechniques de Giordano Bruno. Le recours aux métaphores du jeu ou de la *machina* réalisées par des interprètes récents de l'Ariosto⁴ semble donc très pertinent. La fugue d'*Angelica bella* provoque un effet centrifuge qui amène tous les paladins loin du centre, Paris, où le roi Agramante a mené une guerre contre Charlemagne. Le sujet central du poème (la folie de Roland) est un événement « périphérique » par rapport à celui qui semble le centre de la grande Histoire : la guerre entre chrétiens et musulmans qui a « réuni » en France tous les héros des

³ Nous reprenons ici le titre du célèbre essai de JEAN STARONINSKI, *Montaigne en mouvement*, Gallimard, Paris, 1993. La critique n'a justement pas manqué de reconnaître l'importance de ce texte dans les études consacrées à la pensée du Bordelais. Nous renvoyons ici à la démarche de Starobinski car elle consacre des pages magistrales au statut et aux effets d'une « pensée en mouvement » capable de figurer le sujet comme processus. « Au départ, il y a cette question posée à Montaigne – cette question que Montaigne pose lui-même : une fois que l'individu, dans un accès d'humeur mélancolique, a récusé l'illusion du paraître, quelles expériences lui sont-elles réservées ? Que va découvrir celui qui a dénoncé autour de lui l'artifice et le déguisement ? Lui est-il permis de faire retour à soi, d'accéder à l'être, à la vérité, à l'identité intérieure, au nom desquels il jugeait insatisfaisant le monde dont il s'est écarté ? Montaigne met à l'épreuve cet espoir en composant les Essais. Mais « la prise et la serre » seront-elles possibles ? Si les mots et le langage sont, au dire de Montaigne, « une marchandise si vulgaire et si vile », quel paradoxe que de composer un livre et de s'essayer soi-même au fil des pages écrites ! L'on ne sort de l'apparence que pour s'engager dans une nouvelle apparence. Montaigne voit le doute s'étendre jusqu'au point où nulle opinion n'offre une garantie supérieure à celle de la vie sensible. Par le détour de la réflexion sceptique, il réhabilite le paraître, rétablit la « relation à autrui », reconnaît les droits de la coutume et de la finitude. Ce mouvement réconcilie la pensée avec ce qu'elle avait d'abord rejeté ; la condition humaine, malgré toute sa faiblesse, peut être le lieu de la plénitude ».

⁴ Italo Calvino, qui dans ses écrits critiques ainsi que dans ses romans a continué de jouer avec Ariosto, est probablement le premier à insister sur le « mécanisme » ludique du *Furioso*. Parmi les derniers interprètes, je trouve très pertinentes les observations de Lina Bolzoni dans *Il lettore creativo. Percorsi cinquecenteschi tra memoria, gioco, scrittura*, Guida Editori, Naples, 2012. L'un des points de force de ce travail est, selon nous, la tentative de déchiffrer les dispositifs à la base des processus de lecture et d'écriture à la Renaissance. Lecture, jeu et écriture sont en fait au carrefour des œuvres littéraires du Cinquecento, comme le témoigne l'*Orlando furioso*. Bolzoni consacre en outre un chapitre aux références ariostesques dans les dialogues de Bruno. Corrado Bologna (*La macchina del « Furioso ». Lettura dell'« Orlando » e delle « Satire »*, Einaudi, Turin, 1998) étudie le *Furieux* comme une immense machine combinatoire que l'auteur compare au *Theatro* de Camillo. Nous signalons enfin deux expositions qui ont eu lieu dans le cadre des célébrations pour le 500^e de la publication de l'*Orlando furioso* : « Di incanti e di follia/1 L'arte contemporanea legge l'Ariosto » (Chiuro (SO), Palazzo Andres, dal 13 agosto al 16 ottobre) et « Di incanti e di follia/2 Nel labirinto fantastico dell'Orlando furioso » (Tirano (SO), Palazzo Foppoli, dal 5 agosto al 4 settembre). <http://www.furiosoi6.it/di-incanti-e-di-follia/>

chansons chevaleresques. L'intrigue se forme donc dans l'acte de se soustraire, nié par la force constitutive du *Furioso*. L'Arioste, écrivain-architecte qui gère à la perfection ce livre-labyrinthe qui avance « à sauts et à gambades », procède à des divagations et à des détours constants. Maître dans l'art de laisser en suspens, le poète interrompt et reprend sans cesse une quête pour laisser la place à une autre, sans jamais perdre le fil de l'histoire pour autant. Le vrai *fil d'Ariane* est en fait le désir lui-même, dans l'acte de se faire histoire, livre et monde. *L'Orlando furioso* se configure ainsi comme la course perpétuelle d'un désir qui se dissout et se coagule, *solve* et *coagula*. Si la concupiscence entraîne les personnages au milieu de la forêt et cause leur perte, elle est aussi la force qui les fait exister et qui permet le déroulement de l'histoire. Par sa traversée du chaos et de l'informe (qui précèdent, eux aussi, le temps du récit), la fugue d'Angelica est un acte de production (*poiesis*) en devenir constant et non un acte de création, car le produit est le fruit de cette interaction vivifiante entre la matière et la force qui la traverse. Le désir est ainsi le point de convergence entre la traversée d'Angelica et le substrat de paroles et d'images qui prennent vie. Il s'agit pourtant d'un point, pour ainsi dire, dynamique. Le désir est en fait le lieu d'une interaction entre Angelica et les autres personnages qui, en la poursuivant « par des sylves, par des lieux sauvages et inhospitaliers », produisent au fur et à mesure les vers du poème. Angelica, Roland ou Rodomonte – nous le verrons – semblent être et subsister grâce à la relation « désidérative » qu'ils entretiennent les uns avec les autres – Angelica existant dans le fait même d'être désirée. *Que restera-t-il d'eux après le désir*, une fois que la magicienne se sera départie de son rôle d'*objet* du désir ?

L'histoire elle-même du *Roland furieux* est continuellement en train de se faire. Ariosto le souligne sans cesse au moyen d'expédients qui ne sauraient être purement rhétoriques⁵. La course folle du désir (et la poursuite qu'elle déclenche) est l'élément

⁵ Nous pensons aux fréquentes interventions de l'Arioste. En effet, celui-ci n'hésite pas à 'entrer' directement dans son poème. Par exemple, après avoir décrit la tempête qui fait couler le bateau sur lequel voyage Ruggiero, le poète passe soudainement à un autre sujet. Il revient ensuite à l'argument principal avec ces mots : « Ma mi parria, Signor, far troppo fallo, / se, per voler di costor dir, lasciassi / tanto Ruggier nel mar, che v'affogassi » (*Orlando furioso*, XLI, 46). Les personnages et les événements ont une existence 'autonome' qui se développe en marge de la narration. Les mots empruntés à un langage codifié et structuré (même dans le cas d'une poétique ouverte comme celle de l'Arioste), ne parviennent jamais à

constitutif du récit, de ses personnages, de son intrigue, du livre lui-même. En traversant l'amas amorphe du chaos, la princesse qui fuit est la force vitale et ordonnante qui précède et, dans un certain sens, suit le livre lui-même. Cette force sans principe ni fin, qui crée et dissout, ne peut guère aboutir à une forme définitive et accomplie en elle-même. L'*Orlando furioso* est en fait l'un des infinis mondes possibles, dans lequel se cacheraient tous les livres jamais écrits. Œuvre ouverte par excellence, le *Roland furieux* est l'une des formes que peut prendre le désir. Entrelacement d'existences interdépendantes, galerie de miroirs qui renvoient toujours l'image de l'Autre, le poème est constitué de la matière subtile et évanescence du palais d'Atlante.

Imposante forteresse constituée d'illusions, ce dernier est l'une des images les plus efficaces du poème dont il constitue un alter ego très abouti (tout comme Atlante peut l'être pour Lodovico Ariosto). L'expédient narratif est très réussi et il se dévoile petit à petit. À la hauteur du chant XII, après d'innombrables pérégrinations, Roland aperçoit finalement Angelica. Toutefois, elle est soudainement enlevée par un brigand qui l'emmène dans un palais où tous deux disparaissent. Le paladin remue ciel et terre pour la retrouver mais Angelica demeure insaisissable. De temps en temps, son cri se fait entendre et l'appelle à défendre sa virginité et son honneur mais, aussitôt qu'il s'approche, elle se dissout instantanément. Quand le comte sort du château, elle apparaît à une fenêtre pour le faire revenir. Le secret du palais nous sera dévoilé une dizaine de chants plus loin, quand la plupart des personnages auront quitté la scène. La bataille de Paris (chant XIV) donne à voir un Rodomonte solitaire massacrant l'armée ennemie sans qu'un champion chrétien ne puisse le contrer. Nous ne tardons pas à apprendre pourquoi : dans une dernière tentative de sauver Ruggiero d'une mort certaine, le magicien Atlante l'attire dans son palais ainsi que la plupart des chevaliers des deux fronts. Aucun ne parvient à en sortir car tous voient continuellement la chose à laquelle ils tiennent le plus menacée ou volée par des

exprimer l'infinité du réel. C'est pourtant dans ces interventions directes du je narratif (souvent associées à l'ironie ariostésque), qu'il est possible de saisir ce qui se cache entre les lignes. L'*Orlando furioso* est ainsi seulement l'un des infinis poèmes possibles auxquels il ne cesse pourtant jamais de tendre.

mirages créés par le magicien (un géant, un chevalier, un brigand, etc.). Le palais révèle au plus haut degré la viscosité du désir : il est la cage sans murs ni serrures dans laquelle les personnages s'auto-emprisonnent. Bradamante, Rolando et Ruggero n'ont pas besoin de geôliers ; ils sont les victimes de leurs propres désirs hallucinés. Dans le palais d'Atlante, tout le monde tourne en rond. La quête et le mouvement, bien qu'incessants, ne mènent nulle part. Le désir qui meut les héros, pourtant figuré par un objet concret, est une pure illusion, un fantôme. Victimes de leur aveuglement, les paladins sont enfermés dans l'espace statique d'un désir qui objectifie et rend univoque tout type de relation. Cloîtrés dans les subjectivités achevées et barricadées de leurs armures infranchissables, les chevaliers du *Furioso* ne font que se poursuivre eux-mêmes. L'Autre, dans ce cas, n'est qu'un reflet d'eux-mêmes et le désir est à sens unique. Le cas d'Angelica est plus qu'emblématique à ce propos : celle qui traverse le poème et suscite la convoitise de tous les guerriers est bien le point de convergence de toutes les pulsions mais, au fond, elle est toute aussi indifférente au monde. La magicienne n'est que l'image d'un désir d'autrui. Si parfois (comme dans le cas de Ferrau), elle semble profiter de son statut d'objet du désir, elle est en fait obligée d'assumer une position hétéro-normée. Angelica vit et existe à travers le regard de l'autre, qu'elle lui renvoie. De ce point de vue, le sien est un désir totalement mimétique.

La figure d'Angelica correspond à celle de Roland. Comme nous l'avons déjà évoqué, le héros est une individualité "monadique", parachevée et presque homérique dans son caractère statique. Si elle est *Angelica bella*, il est Roland vaillant – « Rollanz est proz », répète constamment la Chanson de Roland. Certes, l'*Orlando furioso* narre l'amour du paladin pour la princesse mais cela ne doit pas être entendu comme un « sentiment relationnel ». Roland, tout comme Rodomonte, est un être accompli et ne cherche rien en dehors de lui-même. En effet, la fureur du roi de Sarza (d'une certaine manière analogue à celle du chevalier chrétien) se manifeste quand Doralice lui préfère Mandricardo. Le fait que la femme ait choisi un autre guerrier l'amène à se perdre, à se soustraire à ses devoirs et à maudire le sexe féminin, « Messo tra noi

da la natura e Dio per una soma e per un greve fio » (Mis parmi nous par la nature et par Dieu tel qu'un poids et un châtement). Rodomonte interprète le rejet de Doralice comme une remise en question de sa propre personne. Angelica et Doralice ne sont que le reflet d'un désir de l'autre qui les transforme en de simples objets. Elles sont les fantômes qui hantent le château d'Atlante et qui emprisonnent les chevaliers dans leur propre désir, les empêchant ainsi de sortir d'eux-mêmes, de l'univocité de leur sentiment. Même quand elles cherchent à en profiter, elles ne peuvent que faire « résonner » un désir qui n'est pas le leur. Reflets d'un désir externe, elles peuvent tout au plus être un miroir pour les hommes. Le désir de Roland et de Rodomonte trahit la nécessité d'une forme de reconnaissance dans l'autre et par l'autre. Roland utilise en fait la réalité externe comme terrain d'essai du soi. La guerre, les innombrables épreuves de valeurs et les ennemis ne sont qu'une façon pour exprimer et faire exister son propre soi. L'attitude du héros chrétien vis-à-vis du monde est en substance un rapport d'assimilation. L'altérité n'est pour lui que le moyen de poursuivre et réaliser sa propre singularité. Elle n'est que le passage obligé pour revenir à soi-même.

L'avènement de la folie vient court-circuiter ce schéma. La fureur étant figurée comme une véritable sortie de soi-même, la scène de la découverte des traces de l'amour entre Angelica et Medoro est particulièrement révélatrice. Angelica se soustrait en tant qu'objet du désir et cesse de devenir le focus des pulsions des autres. La relation entre Angelica et Medoro est d'un genre totalement différent : c'est le rapport de deux sujets habités par un désir autonome et relationnel. Quand Roland parvient dans les lieux qui avaient accueilli l'amour du sarrasin et de la princesse du Cathay, il comprend que celle-ci lui a préféré un simple et anonyme fantassin. Il réalise aussitôt que la « soustraction » d'Angelica fait disparaître le correspectif de son désir auquel ne correspond donc plus aucun objet. Si pour le comte l'autre était le médium nécessaire pour subsister en tant que sujet (en termes de reconnaissance aussi bien que comme matière d'expression et de réalisation de sa subjectivité), la soustraction d'Angelica renverse ce type de logique. De fait, le retrait de l'objet du

désir équivaut à la négation du désir en tant qu'objet. Une fois l'Angelica-objet disparue, l'*intentio* de Roland n'a plus un *objectum* auquel imposer sa subjectivité. La frontière sujet/objet semble s'évanouir et Roland sort de lui-même, il se mélange au monde. En proie à une fureur bestiale, le paladin jette son armure (celle qui circonscrivait sa personne) et devient une pure force. À partir de ce moment, le chevalier se comporte comme un fauve ou une force de la nature : nu, avec sa peau noire et dure comme une pierre, il traverse le monde sans plus savoir faire la distinction entre lui-même et les choses. Roland est devenu nature : il se mélange aux arbres, aux animaux et aux éléments, non pas comme un sujet mais comme une volonté pure. Au désir monofocal du premier Roland se substitue la puissance dépourvue de direction du Roland fou. Si auparavant il parcourait le monde à la poursuite de l'objet de son désir, maintenant il s'éparpille et se dissipe dans la nature parce qu'il a perdu toute direction. Le nouveau Roland se situe au-delà de la distinction sujet/objet car il s'est transformé en tension pure.

Dans la fiction de l'Arioste, l'intrigue est résolue grâce à l'intervention d'un véritable *deus ex machina*, au sens propre du terme. Astolfo est un outil de la providence divine et c'est Saint Jean en personne qui se donne la peine de le lui dire lorsqu'il le conduit sur la Lune. Là-bas sont rassemblées toutes les choses que sont perdues sur Terre, temps et raison compris. C'est donc à Dieu de redonner, "par procuration", la raison à Roland, afin qu'il puisse rejoindre l'armée chrétienne et lui assurer la victoire contre les musulmans. Toutefois, dans le cadre de l'analyse proposée ici, ajoutons que le chevalier ne sera plus le même. Il se retrouvera uniquement après avoir parcouru la nature ; une fois qu'il sera devenu nature à son tour. Cela consacre le passage d'un désir qui lie et rend prisonnier d'une forme cristallisée et statique à un désir qui ouvre au monde. Un désir qui se fait autre, qui se fait monde.

I. Une nouvelle herméneutique du désir

Au cours de cette section, nous étudierons le désir comme force sous-jacente au déploiement du réel. Pendant un laps de temps assez prolongé, et dans des contextes très différents, Giordano Bruno reformule sans relâche cette question, en l'abordant de plusieurs perspectives. La structure sympathique et relationnelle qui lie toutes les parties du cosmos dans un organisme unitaire est un aspect central des philosophies et du "sens commun" à la Renaissance. Toutefois, dans le cadre du système brunien, cette thématique acquiert une profondeur et une relevance spéculatives inédites et tout à fait remarquables. La théorisation d'un univers infini et dépourvu de centre ou de périphérie, la matière comme substrat créatif, auto-productif et vital, la nature intellectuelle de tout vivant sont les grilles théoriques à la base d'une nouvelle herméneutique du désir. « Outrepassé les limites du monde, dissipé les murailles imaginaires des première, huitième, neuvième, dixième et autres sphères qui auraient pu leur être ajoutées selon de vains mathématiciens et suite à l'aveuglement des philosophes vulgaires »¹, les corps célestes ne sont plus destinés à un mouvement fixe imposé par un moteur extérieur. De la même manière, loin d'être le réceptacle amorphe ou l'amas inerte de la tradition péripatéticienne, la matière décrite par Bruno est la substance vitale qui réalise l'infinité du principe premier. Dans les deux cas, le mobile ou la cause efficiente et formelle ne sont pas à chercher ailleurs, car ils agissent de l'intérieur, expression de l'esprit qui pénètre et anime l'univers. Les étoiles et les planètes, comme n'importe quel autre organisme vivant, se

¹ GIORDANO BRUNO, *Le Souper des Cendres*, Les Belles Lettres, Paris, 1994, pp. 46-48. Texte original : « Trapassati gli margini del mondo, fatte svanir le fantastiche muraglia de le prime, ottave, none, decime, et altre che vi s'avesser potute aggiungere sfere per relazione de vani matematici, et cieco veder di filosofi volgari ». *Ibid.*, pp. 47-49. Dorénavant, toutes nos citations du *Souper des Cendres* seront tirées de cette édition.

meuvent poussées par leur propre désir de perpétuer et de réaliser leur état. De même, en donnant vie à l'infinité des formes qui se succèdent sans cesse « sur son dos »², la matière n'envisage aucun autre but que la réalisation de la totalité unitaire et infinie dont elle est la manifestation. Dans le substrat comme dans les êtres contingents, dans les corps célestes comme dans l'esprit humain, le désir est l'énergie qui accomplit l'Un à travers la totalité.

Nous prendrons ici en compte des textes appartenant à des périodes et à des contextes très différenciés. La *Lampas triginta statuarum* (Lampe des trente statues) est un traité mnémotechnique composé en Allemagne entre 1586 et 1587, mais qui n'a jamais été publié par Bruno. Les dialogues italiens appartiennent en revanche au séjour anglais du philosophe (1584-1585) et leur édition a été soigneusement suivie par l'auteur. Ici, nous avons choisi de privilégier une approche logico-discursive plutôt que chronologique. La *Lampas* est abordée en premier, car sa nature mnémotechnique (au sens brunien) et donc ontologique nous semblait jeter les prémisses et déployer les termes de la question dans toute son ampleur. En plus, son lexique archaïsant et cryptique met en scène une espèce de théogonie de l'univers avec toute la solennité des mythes fondateurs. Le désir se révélera comme le fil rouge capable d'unir l'*opus magnum* de l'univers et la dynamique de l'esprit humain.

2. *Lampas triginta statuarum* : une cosmogonie du désir

1. La *Lampas triginta statuarum* est une œuvre de maturité de Bruno. Sa composition remonte au séjour du philosophe à Wittenberg (1586-1588), bien qu'elle n'ait été publiée qu'en 1891 par Felice Tocco e Girolamo Vitelli dans le troisième volume des *Opera latine conscripta*. Ce traité latin est le fruit d'une période de profonde systématisation de la pensée de l'auteur et de confrontation étroite avec les sources. En effet, pendant son séjour à Wittenberg, Bruno peut finalement se consacrer à ses

² « Dos » et « ventre » de la matière sont des expressions récurrentes dans le lexique de Giordano Bruno. Voir à ce propos : EUGENIO CANONE, *Il dorso e il grembo dell'eterno. Percorsi nella filosofia di Giordano Bruno*, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pise-Rome, 2003.

études et enseigner la logique, la rhétorique et la philosophie naturelle d'Aristote à l'université de la ville. L'écriture de la *Lampas triginta statuarum* (contemporaine des trois autres *lampades* bruniennes : *De lampade combinatoria lulliana*, *De progressu et lampade venatoria logicorum* et *Animadversiones circa lampadem lullianam*) correspond à un moment tout à fait central dans la vie de son auteur. À cette époque, Bruno a déjà publié de nombreux traités mnémotechniques ainsi que la totalité des dialogues italiens. De retour à Paris, il a constaté l'alliance mortifère entre dogmatisme politico-religieux et pédantisme scientifique. La dispute qui a lieu en 1586 au Collège de Cambrai (dont nous conservons les *Centum et viginti articuli de natura et mundo adversus peripateticos*) est probablement le moment culminant de la prise de conscience de cette crise. Seul, sans la moindre possibilité de tisser des liens intellectuels dans une ville déchirée par les guerres de religion, Bruno décide alors de partir pour l'Allemagne. Après six ans de travaux et de pérégrinations entrecoupées parfois de quelque moment de stabilité – ce sera le cas de Wittenberg – le philosophe publiera les trois imposants poèmes de Francfort, véritables *summæ* lyriques de sa pensée. La *Lampas triginta statuarum* se situe exactement entre ces deux moments. Sensible aux thématiques exposées dans le corpus en langue italienne, elle constitue une transition idéale vers les œuvres lulliennes, mnémotechniques et de philosophie naturelle auxquelles il travaille vers la fin de sa vie.

Les œuvres élaborées avant les trois poèmes latins ont donc un caractère tout à fait remarquable dans l'économie de la pensée du Nolain. Nées suite à une période au cours de laquelle le philosophe éprouve une profonde exigence de réexposition des noyaux thématiques de sa pensée, elles se configurent comme un chantier constamment ouvert. Caractérisées par un latin extrêmement complexe et expérimental, par une compénétration des thématiques qui défie tout classement disciplinaire et par une ferme volonté de pousser la réflexion toujours plus loin, les travaux de cette période nous offrent un aperçu de la pensée de Bruno en train de se faire. La *Lampas triginta statuarum* est une œuvre emblématique de cette phase. Écrit énigmatique ne serait-ce qu'en raison de son titre, nous ne saurions donner une

définition univoque de son contenu. Si elle partage l'appellation de « lampe » avec d'autres textes d'inspiration lullienne du même moment, elle n'est pourtant pas une simple réexposition de l'*Ars magna* du moine catalan. Certes, le « mécanisme » qui l'anime élabore et développe de nombreux éléments typiques du lullisme de la Renaissance. Cependant, comme c'est toujours le cas dans l'*ars memoriae* de Bruno, la combinatoire qui en résulte donne vie à un système remarquablement productif et inventif. La *Lampas triginta statuarum* est donc à la fois un art de la mémoire et une *ars inventiva*, une extraordinaire machine permettant d'organiser, d'articuler et de découvrir le réel. Avec ce traité, l'auteur « se proposait de perfectionner les *lampades* précédentes, en élaborant une nouvelle *ars inventiva*, un art de la mémoire qui était en même temps un art de la pensée et une méthode pour philosopher. Son utilité (comme Bruno le déclare dans le paragraphe « *Utilitas Lampadis huius ad alias* ») consiste non seulement dans l'organisation des discours et des argumentations d'orateurs et de logiciens, mais aussi dans la production de connaissance nouvelle. Comme le remarquait Felice Tocco, « elle sert non seulement à se souvenir de ce que nous connaissons déjà, mais aussi pour découvrir ce que nous ignorons³ »⁴. Loin d'être un simple casier dans lequel insérer des éléments repérés préalablement, elle a l'ambition d'émuler l'esprit humain ainsi que la nature. Mieux, elle se configure comme un outil opératoire en mesure de conformer la *mens* humaine au rythme vital de la *natura*. Si le parallélisme entre la vicissitude de la matière et l'activité intellectuelle des hommes est une constante de la réflexion de notre auteur, la *Lampas* est un texte où la synthèse de ce deux plans est réalisée au plus haut degré. Pour cela, Bruno s'appuie sur les catégories cusaniennes de *complicatio* et d'*explicatio* qu'il intègre de manière indissociable dans son système philosophique. Certes, à la base de la métaphysique du Nolain il y a la position d'un seul principe unitaire et absolu. C'est à la lumière de ce postulat que le philosophe s'était naturellement tourné, dès ses

³ FELICE TOCCO, *Le opere inedite di Giordano Bruno*, Naples, 1981, p. 8. (Nous traduisons).

⁴ LUCIA VIANELLO, *Una lampada nella notte : l'Ars inventiva di Giordano Bruno*. Thèse de doctorat soutenue en 2014 à l'Université de Padoue. (nous traduisons). L'œuvre est disponible en ligne dans l'archive numérique de l'université : <http://paduaresearch.cab.unipd.it/6334/>. À présent, le travail de Lucia Vianello est l'une des plus consistantes monographies consacrées intégralement à la *Lampas*.

écrits de jeunesse, vers un auteur comme Parménide⁵, « ignoblement traité par Aristote »⁶. Bruno partage avec le philosophe d'Élée la thèse de l'unité de l'être, de même que ses positions infinitistes mais aussi un postulat épistémologique important comme l'homogénéité entre la structure de l'être et celle de la pensée⁷. À cet égard, la *Lampas triginta statuarum* est un point de vue fort stimulant sur la philosophie de l'auteur car le degré de synthèse des différents plans de sa spéculation est très accompli. Si la *Lampas* se veut une œuvre mnémotechnique au sens brunien, cela parce qu'elle est aussi un extraordinaire abrégé d'ontologie. Dans le cadre de la *Nolana filosofia*, il ne peut y avoir une vraie science de la mémoire que dans la perspective d'une ontologie unitaire du réel. Comme toutes les formes infinies qui se succèdent « sur le dos » de la matière, la pensée n'est qu'une *explicatio* du premier principe. À l'instar de tout le reste, la *mens* humaine est traversée par la même force vitale qui fait jaillir chaque chose du sein de la matière infinie. Sa destinée est donc commune à celle de toutes les formes de vie qui signifient de façon infinie et multiforme la puissance de l'Un infini au-delà du temps et de la forme. Comment est-il alors possible son effort cognitif envers le réel ? Quelle est la relation que le sujet connaissant entretient avec le premier principe ainsi qu'avec les autres êtres ? Si du *De umbris idearum* aux *Fureurs héroïques* Bruno ne cesse jamais de répéter qu'il n'y a aucune connaissance possible de l'Un (monade, lumière, Apollon) pour les hommes, il ne manque pas pour autant d'indiquer dans la vicissitude de la matière les traces qui nous ouvrent la seule notion possible du premier principe⁸. À travers les êtres et

⁵ En ce qui concerne la présence de Parménide, et plus largement des auteurs présocratiques dans la pensée de Bruno, voir : ANIELLO MONTANO, *Le radici presocratiche del pensiero di Giordano Bruno*, Libreria editrice Redenzione, Marigliano, 2013. Certes, la littérature secondaire consacrée à ce sujet est plutôt vaste, mais l'étude de Montano (voir le premier chapitre) en parcourt les moments principaux. Parmi les *protoi filosofi*, dont l'influence sur la pensée de Bruno est évidente, Parménide occupe certainement une place fondamentale, comme le souligne Montano dans le troisième chapitre (« Parmenide. L'universo uno infinito immobile »).

⁶ Cf. GIORDANO BRUNO, *De la cause, du principe et de l'un*, Les Belles Lettres, Paris, 1996, p. 216 : « De sorte qu'il n'est ni difficile ni ardu d'admettre en définitive que, selon la substance, le tout est un, comme le comprit peut-être Parménide, ignoblement traité par Aristote ». Dorénavant, toutes nos citations du *De la cause* seront tirées de cette édition.

⁷ Cf. ANIELLO MONTANO, *op. cit.*, p. 69.

⁸ Cf. NICOLA BADALONI, *La filosofia di Giordano Bruno*, Parenti, Florence, 1955, p. 29 : « La méthode d'exposition adoptée par Bruno dans les œuvres définies lulliennes serait inexplicable s'il n'était pas

leur succession, l'esprit humain comprend ainsi la nécessité dans le flux aléatoire et connaît l'Être dans la force vitale qui anime toute chose. Cette conclusion est au centre des traités tels que le *Sigillus sigillorum* et la *Lampas triginta statuarum*. Connaître signifie reconnaître la constance dans la mutation perpétuelle et construire des représentations de ce qui est fluide et changeant. Cela est l'une des fonctions principales des sceaux (*sigilli*) et des statues qui constituent les *imagines agentes* à travers lesquelles s'organise l'activité cognitive de l'esprit. Cependant, *statuæ* et *sigilli* désignent aussi des moments précis dans le processus constitutif du réel. Le déploiement vital du divin à travers la nature et le processus gnoséologique et créatif de la *mens* humaine s'inscrivent donc dans la même dynamique. Ils ne sont que deux réalisations de la puissance infinie de l'Un qui s'explique dans une infinité d'êtres finis. Réalisation de la force vitale de la matière dans la matière, l'âme de l'homme est à son tour nature. La voie par laquelle l'*anima mundi* féconde la matière de formes infinies et celle par laquelle l'homme remonte des formes multiples aux raisons idéales, puis de celles-ci à l'idée unitaire de la totalité est la même.

Tout d'abord, donc, je voudrais vous faire remarquer que c'est par une seule et même échelle que la nature descend pour produire les choses et que l'intellect monte pour les connaître, tous deux allant de l'unité à l'unité en passant par la multitude des moyens termes.⁹

Connaître signifie par conséquent remonter avec l'esprit par les multiples degrés de la nature et comprendre que :

L'univers est donc un, infini, immobile. Je dis que la possibilité absolue est une, que l'acte absolu est un. La forme, ou l'âme, est une ; la matière, ou le corps, est une. La chose est une. L'être est un. Le *maximum*, l'*optimum* est un, lui qui ne doit pas pouvoir être compris

possible de la ramener à l'équivalence qui s'établit entre la matière et la source des formes. Le lullisme de Bruno signifie précisément que toutes les formes sortent du sein de la matière, et le philosophe envisage de reproduire dans une description mentale le processus de l'un au multiple qui s'opère à l'intérieur des choses ». (nous traduisons).

⁹ GIORDANO BRUNO, *De la cause*, p. 290, Texte original : « Prima, dunque, voglio che notiate essere una e medesima scala per la quale la natura descende alla produzione de le cose, e l'intelletto ascende alla cognition di quelle; e che l'uno e l'altra da l'unità procede all'unità, passando per la moltitudine di mezzi ». *Ibid.*, p. 291.

et qui, par suite, est indéfinissable et non limitable, et donc infini et illimité, et par conséquent immobile.¹⁰

Expression particulière de cette unité, pour la *mens* humaine la connaissance est la découverte de son lien profond avec les autres choses, manifestations plurielles de l'Un. Pour connaître la nature, l'homme doit se connaître en tant que nature. À l'opposé de l'aristotélisme des pédants (mais aussi du nouveau savoir mathématique), Bruno refuse toute tentative d'appréhension purement logique et abstraite du réel. C'est seulement en se conformant au rythme vital de la nature que l'homme peut constituer un savoir conforme à la vraie essence des choses. Selon le philosophe, il n'y a de science qu'en correspondance avec son objet, à savoir la nature. Le contraire n'est qu'une abstraction logique qui, en déliant l'homme du monde, lui donne une illusion d'autonomie qui rend ainsi impossible toute vraie connaissance et toute opération efficace. Toutefois, un savoir qui reconnaît l'union profonde qui unit chaque chose à la source de l'être devient capable de penser et d'agir en conformité avec la nature. Ceci est le point d'union entre *scientia* et *praxis*, philosophie et magie. Fécondée par la nature, la *mens* de l'homme ne se limite pas à la connaissance passive des choses, mais émule la puissance créative de l'*anima mundi*.

Émanation de la puissance absolue du premier principe, la *phantasia* humaine est analogue à la matière qui « devient tout » sur l'action de l'*artifex* intérieur. Tout comme le premier principe se réalise dans la nature à travers la production de formes infinies (qui est la seule manière de réaliser l'Un dans le multiple), l'imagination fantastique¹¹ accomplit l'œuvre de la création dans l'intériorité de l'homme. Cette création – il est bon de le rappeler – n'est jamais l'acte d'un être suprême séparé de son œuvre. En réalité, la créature est toujours image, ombre et miroir de son créateur. C'est pour cela que même le concept de panthéisme n'est pas totalement pertinent

¹⁰ *Ibid.* p. 270. Texte original : « È dunque l'universo uno, infinito, immobile. Una, dico, è la possibilità assoluta, uno l'atto, una la forma o anima, una la materia o corpo, una la cosa, uno lo ente, uno il massimo ed ottimo; il quale non deve posser essere compreso; e però infinibile e interminabile, e per tanto infinito e interminato, e per conseguenza immobile ». *Ibid.*, p. 271

¹¹ Sur le statut de l'imagination à la Renaissance, voir SAVERIO ANSALDI, *L'imagination fantastique : images, ombres et miroirs à la Renaissance*, Les Belles Lettres, Paris, 2013.

pour désigner la pensée de Bruno¹² car il renvoie à son tour à une forme de séparation – ou au moins de distinction – entre le Créateur et la créature. Chez Bruno la coïncidence entre les deux est parfaite. La puissance de Dieu est en fait *absoluta* et c'est pourquoi elle doit s'exprimer à travers la totalité de ses formes. Dieu doit être tout ce qu'il peut et donner donc lieu à toutes ses possibilités. Certes, si Dieu coïncide totalement avec l'univers cela ne veut pas dire que chaque point de celui-ci soit absolument Dieu. Le fini ne peut s'assimiler absolument à l'infini, mais il doit le faire "dialectiquement", en devenant infiniment fini ; en parcourant la métamorphose infinie de ses formes. Il en va de même pour l'esprit humain qui ne peut renvoyer au premier principe dont il est une émanation, qu'à travers sa puissance créative infinie. Seul un savoir fidèle à l'essence des choses pourra offrir à l'homme de nouvelles potentialités. Nous observons ici la réexposition de l'une des thématiques qui étaient au centre d'un dialogue composé six ans auparavant, *Des fureurs héroïques* : celui qui connaît la nature-divinité au plus haut degré de ses possibilités finit pour coïncider avec celle-ci. C'est au fond la tâche suprême d'une œuvre telle que la *Lampas triginta statuarum*, miroir de la nature et véritable *memoria artificiata*. À travers une exposition fidèle du processus créatif de l'univers, signifié par les trente statues, sceaux de la vicissitude des formes, l'auteur élabore un système mnémotechnique complexe. Toutefois, cette *ars memoriae* ne se limite pas à fournir un support abstrait pour l'assimilation des concepts. Ses figures et son dispositif sont en fait animés par la puissance vitale du principe qui articule et innerve le corps de l'univers. En parcourant la voie qui amène de l'un (dont il n'y a toutefois pas de statue car il reste infigurable) au multiple, la *mens* humaine traverse les étapes du déploiement par lequel la matière s'explique dans l'infinité de ses formes. Ce processus dynamique est la force vitale qui parcourt l'univers dans sa réalisation à travers la totalité des formes infinies. Cette force vitale est Dieu lui-même, la réalisation à travers le temps et la forme de ce qui est au-delà de toute temporalité et de toute explication ; elle doit

¹² Voir à ce propos : FABIO RAIMONDI, *Il sigillo della vicissitudine. Giordano Bruno e la liberazione della potenza*, Unipress, Padoue, 1999.

devenir le moteur interne au processus créatif et imaginatif de l'esprit humain. L'œuvre ultime de cette *ars memoriae* est donc l'homme rénové, l'*homo faber* capable de penser et de réaliser *intus et extra l'opus magnum* de la création.

2. La *Lampas* est un traité au sein duquel métaphysique, logique et art de la mémoire sortent de leurs frontières pour donner vie à une extraordinaire œuvre-monde qui tisse, sans solution de continuité, des liens entre nature, homme, choses, images et paroles. La *Lampas triginta statuarum* se présente donc comme un abrégé parmi les plus accomplis de la méthode philosophique brunienne. Dès les premières lignes (dédiées à la quête de la vérité), l'auteur affirme s'être consacré « à cet art qui peut nous soustraire du sort de celui qui procède au hasard, presque à la merci de la fortune »¹³. Cela n'est possible que si nous sommes en mesure de retrouver l'unité sous-jacente à la multiplicité, l'ordre dans le chaos. Les statues qui constituent les principales figures conceptuelles du traité, tout comme les sceaux des *Sigilli*, nous restituent donc les formes constantes dans le devenir incessant du tout. « Le mouvement des choses – observe Nicola Badaloni – peut être contemplé dans un acte supérieur d'élévation intellectuelle qui nous fait saisir dans cette réalité en mouvement l'unité dont elle résulte, à savoir, l'immutabilité et la constance de l'énergie qui anime chaque chose. En d'autres mots, Bruno découvre que la constance de l'être n'est possible qu'à travers une constance de formes, enracinées dans la matière elle-même, qui sont ouvertes à la contemplation et à la réélaboration de l'esprit »¹⁴. Par conséquent, les statues de la *Lampas* figurent et rendent intelligible la récurrence des formes qui se succèdent sur le « dos de la matière » ainsi que la force vitale qui les anime. Elles raduisent en images intelligibles les points constants de la vicissitude qui explique l'unité du premier principe dans la totalité infinie des êtres.

¹³ GIORDANO BRUNO, *Lampas triginta statuarum* dans *Opere magiche*, Adelphi, Milan, 2000, p. 930. À présent, aucune édition critique en français de la *Lampas* n'est disponible. Nous ferons donc toujours référence à l'édition Adelphi (texte en latin avec une traduction italienne), en traduisant librement les passages cités.

¹⁴ NICOLA BADALONI, *La filosofia di Giordano Bruno*, Parenti, Florence, 1955, p. 22. Nous traduisons.

Les *imagines agentes*¹⁵ façonnées par Bruno condensent donc de multiples niveaux ontologico-discursifs. Par exemple, elles offrent à la contemplation de l'esprit des signes capables de présenter à la raison discursive le processus constant de constitution du réel. En ce sens, la *Lampas* est la lumière qui dévoile la logique opérée dans le chaos apparent. Derrière la prolifération infinie d'existences aléatoires et variables se cache en réalité une constance profonde. La multiplicité n'est que le reflet sensible d'un principe unitaire et permanent. Toutefois, ce faisant, les statues de Bruno ne se limitent pas à fournir une simple description de la structure ontologique du réel. Bien au contraire, la *machina combinatoria* de la *Lampas* reproduit la vitalité créatrice du *spiritus* et donne vie à l'*artificium* capable d'instituer une médiation entre homme et nature. Ce n'est plus dans la transcendance que le philosophe se propose de combler le hiatus entre l'être et les êtres. L'Un explique sa totalité simple et unitaire dans une infinité de combinaisons qui, à leur tour, renvoient à cette simplicité au-delà du nombre et de la forme. Le déploiement à travers lequel le simple se manifeste dans l'infini est tout sauf chaotique et dépourvu de raison. Le *spiritus*, la partie intellectuelle de l'*anima mundi*, traverse et vivifie chaque chose et réalise, dans la matière, la synthèse entre *minimum* et *maximum*, unité et infini. La matière est, par là, le sein infini dans lequel se produit cet acte constant de création. Il s'agit pourtant d'une création qui renverse les fondements sur lesquels s'appuie le concept chrétien de genèse car ici, à l'Être absolu qui crée tout *ex nihilo*, se substitue l'immanence d'une matière traversée perpétuellement par une vicissitude constante. À une ontologie scalaire qui sépare inévitablement créateur et créature (et qui est ainsi obligée de présenter le Christ comme la *seule* forme possible de médiation), Bruno substitue la coïncidence entre substrat et forme, cause et principe dans l'immanence de la matière. Le pivot de cette ontologie nouvelle passe ainsi de l'acte libre et impondérable d'un dieu qui décide de créer l'univers (chose qui n'altère aucunement

¹⁵ Pour la composition des images, Bruno fait largement référence au répertoire figuratif de la tradition classique et de la Renaissance. Pour une analyse approfondie des motifs iconographiques de la *Lampas*, nous renvoyons à l'apparat critique de *Lampas triginta statuarum* dans l'édition citée des *Opere magiche* ainsi qu'à LUCIA VIANELLO, *op. cit.*

la perfection de l'être absolu), à la raison qui anime la combinatoire du réel. Comme il le démontre tout au long des cinq dialogues composant le *De la cause, du principe et de l'un*, il n'y a rien d'extérieur à la matière qui « produit dans son sein les formes et qui, par conséquent, les a en soi ». Chaque point de la matière a la même valeur et le même potentiel car, sous l'action du *spiritus*, il donne lieu à une forme de vie essentielle à l'ordre cosmique. Il ne s'agit toutefois pas d'une forme imposée de l'extérieur car la cause efficiente, formelle et même finale sont immanentes à la matière.

« L'artiste intérieur » [...] informe et façonne la matière de l'intérieur, de même que, à partir de l'intérieur du germe ou de la racine, il fait sortir et déployer le tronc, à partir de l'intérieur du tronc il fait sortir les branches, à partir de l'intérieur des branches les rameaux dérivés, à partir de l'intérieur de ceux-ci il fait développer les bourgeons, à partir de l'intérieur de ces derniers il forme, façonne, tisse – et, pour ainsi dire, innerve – les feuilles, les fleurs, et les fruits ; et c'est de l'intérieur qu'à certaines époques il rappelle ses humeurs, depuis les feuilles et les fruits jusqu'aux rameaux, depuis les rameaux jusqu'aux branches, depuis les branches jusqu'au tronc et depuis le tronc jusqu'à la racine : de la même façon chez les animaux, il commence par déployer son ouvrage depuis la semence et le centre du cœur vers les membres externes, et il finit par replier vers le cœur les facultés qu'il avait expliquées, comme s'il se mettait à rembobiner le fil qu'il avait d'abord dévidé.¹⁶

Entre la matière unitaire et les formes infinies qui la traversent il n'y a aucun écart ontologique : tout est matière et rien ne lui est extérieur. L'esprit est matière aussi bien que les concrétions physiques soumises à la vicissitude. Certes, Bruno ne cesse jamais de souligner le caractère éphémère de ce qui s'alterne sur la surface du principe qui, seul, est en deçà du nombre et de la forme. Cela n'est toutefois guère en contradiction avec les racines de sa pensée car l'expression perpétuelle des formes est la seule manifestation possible de l'Un qui, dans son infinité absolue, doit être une identité infigurable. Conséquence de l'Un sur le plan de l'*explicatio* c'est un univers

¹⁶ *De la cause*, p. 116. Texte original : « “L'artefice interno” [...] forma la materia e la figura da dentro, come da dentro del seme o radice manda ed esplica il stipe; da dentro il stipe caccia i rami; da dentro i rami le formate brancie; da dentro queste ispiega le gemme, da dentro forma, figura, intesse, come di nervi, le frondi, gli fiori, gli frutti; e da dentro, a certi tempi, richiama gli suoi umori da le frondi e frutti alle brance, da le brance agli rami, dagli rami al stipe, dal stipe alla radice. Similmente negli animali spiegando il suo lavoro dal seme prima, e dal centro del cuore a li membri esterni, e da quelli al fine complicando verso il cuore l'esplicate facultadi, fa come già venesse a ringlomerare le già distese fila ». *Ibid.* p. 117.

infini qui doit être tel pour correspondre à la monade divine. S'il est bon et tout-puissant, Dieu ne peut que désirer le bien suprême, c'est-à-dire lui-même. Ce désir de soi doit donc s'expliquer dans le monde à travers la réalisation d'un infini radical totalement en acte. Comme le philosophe ne cesse jamais de le répéter, Dieu, pour être bon et omnipuissant, ne peut pas s'autolimiter en laissant inexprimée une partie de ses potentialités¹⁷. Cela serait en effet source de mal qui, dans l'optique de Bruno, est une forme de privation, de non expression du bien. Pourquoi Dieu, s'il peut donner lieu au plus grand bien, ne préférerait-il pas se communiquer entièrement à sa création pour éviter de causer ainsi une séparation entre lui-même et le monde ? Le faire signifierait introduire une fracture intrinsèque dans le premier principe (entre puissance et volonté) et compromettre l'unité divine. Chez Dieu, *summum bonum*, les attributs doivent forcément coïncider. Donner lieu uniquement à une partie de ses possibilités aboutirait à des conclusions paradoxales et contraires à sa nature. Soit Dieu aurait en effet décidé de ne pas exprimer tout le bien possible (chose qui ferait de lui l'auteur d'un mal) soit, si le *summum bonum* correspondait à l'explication d'une seule partie de sa puissance, la nature divine aurait en elle une possible source de mal. Dans le premier cas, la *voluntas* du premier principe serait mauvaise alors que, dans le second, c'est la *potentia* qu'il le serait. La position de Giordano Bruno dans ce débat pluriséculaire est très claire : à l'*absoluta potentia* divine doit correspondre le désir de donner vie à un univers infini, le seul correspondant à la nature de la Monade.

Émanation de Dieu, le monde lui correspond car il est infini. Si toutefois Dieu est l'infini *implicatus*, à savoir « condensé » au-delà du temps et de l'espace, l'univers doit être l'*unum explicatus*. Chaque point de la matière doit ainsi recouvrir la totalité des formes mais, en étant une seule chose à la fois, il ne peut le faire que dans le temps

¹⁷ Sur la question de la *potestas absoluta/potestas ordinata* et sur ses implications ontologiques ainsi que politiques, nous renvoyons à FABIO RAIMONDI, *Il sigillo della vicissitudine*, op. cit. chapitre 1. La littérature traitant de cette problématique est très vaste, mais le travail de Raimondi en parcourt les moments essentiels et en fournit une bibliographie essentielle. Pour un approfondissement des implications politiques sous-jacentes à ce sujet, nous renvoyons également à FABIO RAIMONDI, *La Repubblica dell'assoluta giustizia*, ETS, Pise, 2003, chapitre 4, § 2.

(infini). La relation qui unit la matière au principe premier s'exerce sur un plan d'immanence et passe par le déploiement de la puissance infinie de métamorphose qui la traverse. La thèse de Bruno est radicale et rompt avec les positions de ses illustres prédécesseurs. Comme l'observe Saverio Ansaldi, « La philosophie de la métamorphose de Giordano Bruno trouve son origine véritable dans la mise en crise du “programme” philosophique thomiste »¹⁸. Face au problème théologique de la relation entre Dieu – cause immuable – et le monde transitoire, Thomas d'Aquin avait soutenu que « la doctrine de l'analogie définit le seul rapport possible entre le fini et l'infini, c'est-à-dire entre les effets créés et la cause infinie productrice. Il s'agit d'un rapport qui ne peut jamais s'effectuer sur le mode de l'“égalité d'être”, mais toujours sur celui de l'éminence, c'est-à-dire de la disproportion nécessaire entre la cause transcendante infinie et l'effet produit infini »¹⁹. « Thomas – conclut Ansaldi – ne nie pas que Dieu soit la cause unique et universelle des choses, mais il nie que cette cause produise d'une manière univoque, c'est-à-dire selon une égalité d'être commune et immanente »²⁰. Si la philosophie chrétienne ne pouvait accepter aucune forme d'immanentisme, c'est précisément le chemin qu'entreprend Bruno. Quelle autre solution pourrait-on donner à la question que Thomas avait résolu en termes d'analogie ? Si, comme le fait Bruno, nous écartons la transcendance de l'Être (qui implique d'ailleurs le problème de la médiation), il faut donc définir en termes d'immanence la possibilité d'une relation entre ce qui est multiple, aléatoire et fini et le principe unitaire, absolu et infini. Du point de vue de Dieu, comme nous venons de le voir, l'univers est une explication de sa puissance infinie. Si le Principe est l'infini absolu au-delà de l'extension, l'univers est Dieu *communicatus* dans l'infini. Le fini donc, dans la philosophie de Bruno, est une tension constamment ouverte et un point de médiation qui exprime uniformément l'infini. D'après un motif typique de la

¹⁸ SAVERIO ANSALDI, *Giordano Bruno : une philosophie de la métamorphose*, Classiques Garniers, Paris, 2010, p. 10. Sur ce sujet, l'auteur renvoie aussi à MICHELANGELO GHIO, « Causa emanativa e causa immanente: S. Tommaso e Giordano Bruno », in *Filosofia*, 30 A, n° 4, 1979, p. 529-551 et TRISTAN DAGRON, *Unité de l'être et dialectique. L'idée de philosophie naturelle chez Giordano Bruno*, Vrin, Paris, 1999.

¹⁹ *Ibid.*, p. 9.

²⁰ *Ibid.*, p. 10.

pensée de Cusain, ce n'est que dans l'infini que *minimum* et *maximum* convergent comme le font une ligne et une courbe infinies. Si toutefois Dieu est l'infini en acte, chaque point de l'infini ne coïncide pas totalement avec Dieu et il n'est infini qu'en puissance, dans la vicissitude infinie de ses formes. La relation qui unit la matière à l'Un s'exprime donc en termes de puissance, de tension, de désir jamais réalisable une fois pour toute dans une forme accomplie. Pour recourir à un célèbre passage des *Fureurs héroïques* :

Sans doute est-il contraire à la nature de l'infini d'être compris ; il ne peut se donner comme fini : il cesserait d'être infini ; mais en revanche il convient et il est naturel que l'infini soit poursuivi sans fin [...].²¹

Cette « persécution infinie » est l'état constant de chaque point de la matière, toujours en train de « devenir tout et [de] se faire tout ». Comme la *Lampas* le souligne dès le début, le substrat matériel se caractérise par une aspiration et un désir infini qui font de lui l'élément le plus protéiforme. Désir, tension et métamorphose – dans la dimension infinie de la philosophie de Bruno – sont les ponts qui relient chaque forme de vie à l'incommensurabilité de Dieu. À « l'être-tout » de l'Un correspond un « pouvoir-être-tout » des formes ; à son essence infinie, leur désir infini. Ce désir, impossible à satisfaire sous une forme unique et absolue, est la source d'explication de l'Un dans le multiple ainsi que l'appétit qui amène la matière à produire une vicissitude infinie sur son dos. Cette énergie est à la base de l'ontologie de Bruno ; elle est l'une des forces qui veillent au déploiement de l'univers.

3. La première partie de la *Lampas triginta statuarum* est consacrée aux principes qui n'ont ni forme ni figure car ils sont préalables à toute expression formelle. Il s'agit en fait des substrats et des conditions de possibilité (et d'intelligibilité) de l'entière vicissitude des formes au sein de l'univers. Comme le dit

²¹ Giordano Bruno, *Des fureurs héroïques*, Les Belles Lettres, Paris, 1999, p. 166. Texte original : « atteso che non è cosa naturale né conveniente che l'infinito sia compreso, né esso può donarsi finito: perciocché non sarebbe infinito; ma è cosa conveniente e naturale che l'infinito per essere infinito sia infinitamente perseguitato ». *Ibid.*, p. 167. Dorénavant, toutes nos citations du *De la cause* seront tirées de cette édition.

Bruno à propos du *Chaos* (le premier des infigurables), il n'existe d'eux aucune figure ou statue possible.

Le Chaos n'a ni statue ni figure ni simulacre fantastique. Il ne peut être non plus conçu par l'imagination. Toutefois, comme sa raison intrinsèque est concevable par la raison, il n'est pas sans vérité.²²

Dès les premières lignes, la *Lampas* nous surprend par la radicalité de son questionnement qui pousse le langage jusqu'à la limite de l'inexprimable. L'œuvre s'ouvre avec l'exposition des principes qui, parce qu'ils représentent les conditions de possibilité de la vicissitude des formes, sont à l'origine de l'univers et du langage. En raison du caractère central de la faculté imaginative dans la pensée de Bruno²³, nous comprenons bien le recours aux trente statues dans cette *memoria artificiatu* qu'est la *Lampas*. Pourtant, en ouverture de son discours, l'auteur souligne avec force l'importance de ce qui est « dépourvu de forme et infigurable » (et donc unimaginable) dans la constitution de l'univers et de la pensée. Les deux triades qui introduisent la tractation gardent, sous le voile d'une parole qui touche à l'indicible, les fondements de la philosophie de Bruno. La synthèse extrême et le caractère prophétique de la prose latine semblent reproduire dans la matérialité du langage l'abîme profond de l'indistinct traversé par le désir de faire jaillir la lumière des ténèbres. Dans aucune autre œuvre nous ne trouvons une représentation de la genèse de l'univers qui nous fasse autant penser à la solennité archaïque des mythes fondateurs. Au moyen d'un lexique figuré riche de symboles, Bruno peut pousser la vigueur spéculative des dialogues italiens et des œuvres précédentes jusqu'aux territoires liminaires de l'être et de la pensée. L'effort constant de redéfinition et de resémantisation propre à la *Nolana filosofia* parvient ici à des résultats spéculatifs parmi les plus originaux de la Renaissance.

²² *Lampas*, p. 94I. Texte original : « Habet ergo Chaos non statuum, non figuram, non imaginationem seu imaginabilitatem: sed rationem, utpote rationabilitatem, non sine veritate ».

²³ Voir à ce propos : LEEN SPRUIT, *Il problema della conoscenza in Giordano Bruno*, Bibliopolis, Naples, 1988 et SAVERIO ANSALDI, *L'imagination fantastique : images, ombres et miroirs à la Renaissance*, Les Belles Lettres, Paris, 2013.

La première partie de la *Lampas* expose les deux « triades » d'éléments – antithétiques mais complémentaires au même temps – qui président au déploiement de l'univers. La première série s'ouvre avec le *Chaos* indistinct qui incarne la condition de possibilité de chaque chose. Fond noir duquel se détache l'univers infini, le Chaos n'est rien mais il préexiste et accueille en son sein chaque chose sans pour autant combler le vide absolu qui constitue son essence. Fils de l'abîme où ne peut pénétrer aucune lumière, l'*Orcus* – le deuxième principe de la triade inférieure – est la privation infinie qui se caractérise par conséquent comme aspiration infinie. Ce désir est la force qui traverse et anime tout l'univers. Émanation du Chaos, vide infini et pure puissance, l'*Orcus* désire la totalité des formes et aspire constamment à se réaliser dans l'acte absolu. Le désir se configure ainsi comme la force qui pénètre et vivifie chaque chose, en ouvrant le fini à la totalité des possibles. La Nuit (*Nox*), fille à son tour du désir, est le troisième principe de la triade inférieurs mais elle possède cependant une nature ambivalente : si, comme son père, elle est une forme de privation et résulte donc l'une des infigurables, de l'autre côté elle est un substrat des formes et a ainsi une statue propre.

Parallèle à la triade inférieure, celle de la privation, du manque et du désir, Bruno trace les contours de la triade supérieure : « la plénitude, la source des idées et la lumière ». De même que *Chaos*, *Orcus* et *Nox*, la *Mens*, l'Apollon universel et l'esprit ou lumière « sont des formes, non pas des choses formées et pour cela il n'y a pas de statues pour le représenter sous le plan de leur concept essentiel »²⁴. La triade supérieure est antinomique mais aussi complémentaire à la triade inférieure. Tout comme le Chaos, « le père, à savoir l'esprit ou la plénitude » est une sphère infinie coextensive à l'univers. Toutefois, si le Chaos est la pure puissance et le vide qu'aucun corps ne peut remplir, le père est l'être au plus haut degré, la totalité et l'acte pur. La *mens* est donc « centre de toute nature en tant qu'essence des essences, quiddité des

²⁴ *Lampas*, p. 1008.

quiddités »²⁵. Le parallélisme entre les deux triades est mis en évidence par l'auteur lui-même lorsqu'il nous introduit au deuxième « infigurable » de la triade supérieure, l'intellect premier : « Comme au vide s'oppose la plénitude, et comme au vide fait suite la privation, ainsi la plénitude s'accompagne d'une efficacité très active : l'intellect premier, idée première, idée des idées et source des idées »²⁶. Si l'*Orcus* incarne la privation absolue qui s'exprime dans un désir impossible à satisfaire, l'intellect premier est la lumière générée par le père qui se propage à la totalité de l'univers. La genèse de l'intellect est décrite par Bruno en termes néoplatoniciens : elle est le fruit d'un acte d'auto-contemplation du père qui éclate et remplit l'univers entier.

Les théologiens anciens signifient par ce centre la *mens* [ndt. esprit, pensée, faculté intellectuelle] du père qui, en se contemplant elle-même, produit presque un cercle et engendre l'intellect premier qu'ils appellent fils. Après avoir accompli cette conception, en se réjouissant dans l'image de sa propre essence, la *mens* du père émet un éclat appelé amour qui jaillit de l'acte avec lequel le père se contemple soi-même dans le fils.²⁷

Émanation directe et acte du père, qui est l'être des êtres, le fils est « beauté et désir d'engendrer ». L'*intellectus primus* est « la forme première dans laquelle se réjouit l'œil du père, comme s'il contemplait l'image qui le représente complètement ». Fils de la pensée, l'intellect est à son tour pensée car il n'est que l'acte de contemplation du père jamais externe à soi-même. Cet acte de contemplation, cette *visio Dei* par Dieu lui-même conçoit l'univers sous forme d'ordre. L'intellect universel est en effet la coïncidence pure de l'être et de la pensée : dans l'unité de Dieu, il contemple l'ordre de l'univers en tant que *Deus explicatus*. Résultat de cette activité spéculative est l'univers en tant qu'ordre et *histoire* de l'Un *implicatus*.

²⁵ *Ibid.*, p. 1017.

²⁶ *Ibid.*, p. 1024-1026. Texte original : « Sicut inani opponitur plenitudo, et sicut inane sequitur carentia, ita plenitudinem consequitur activissima efficacia, primum videlicet intellectus, prima idea, idea idearum et fons ».

²⁷ *Ibid.*, p. 1026. Texte original : « Antiqui theologi per centrum illud paternam mentem intelligunt, quae – dum se ipsam contemplatur – circulum quendam producit, et primum generat intellectum, quem filium appellant; qua conceptione perfecta, in imagine essentiae suae sibi complacens fulgorem emittit, quem amorem appellant, qui a patre se ipsum contemplante in filio proficiscitur ».

Il est source de vie ou mieux, il est la vie de toute chose : tout ce qui est participe avec sa propre existence à l'ordre de l'univers. Ce qui comprend et qui établit l'ordre de l'univers est en effet la véritable cause de ce dernier. Ce principe est l'intellect premier qui, en ordonnant l'univers, distribue aussi l'être et la vie et se configure comme vie essentielle (essentialiter).²⁸

Le troisième élément de la triade supérieure est la lumière ou esprit de l'univers.

Comme du centre de la plénitude découle la lumière, et de la lumière l'éclat, ainsi de la mens découle l'intellect, de l'intellect une sorte d'amour. La mens est principe de tout, l'intellect voit et ordonne, l'amour fabrique et dispose.²⁹

L'intellectus primus, comme nous l'avons vu, conçoit dans une idée simple la forme de toute chose. Enflammé par la beauté du père qui se reflète dans l'univers, l'intellect produit l'esprit qui pénètre partout et vivifie chaque chose. À travers un lexique emprunté aux philosophes néoplatoniciens et aux pères de l'Église, l'auteur adapte la doctrine de l'*anima mundi* à sa propre pensée en faisant d'elle l'opérateur universel qui féconde chaque chose. Si dans *l'intellectus primus* coexistent toutes les formes, il n'opère pourtant pas toujours de la même façon. Son union avec la matière – assurée par la médiation de l'esprit – engendre parfois des vivants animés et intelligentes et parfois des êtres apparemment inanimés. Bruno ne manque pourtant pas de souligner un point qui sera au centre d'autres travaux innombrables (en premier lieu le *De vinculis* et les œuvres magiques) : « Quoi qu'il fasse, il le fait à travers l'amour et en aimant. Comme il se réjouit dans les espèces des choses qu'il produit, il s'affaire à leur épanouissement »³⁰. L'amour est donc le moteur de la vicissitude universelle des formes et la force qui pousse l'*anima mundi* à engendrer sans cesse de

²⁸ *Ibid.*, p. 1030. Texte original : « Idem est fons vitae, imo [sic.], vita omnium: quicquid enim est, ideo est ut in ordinem concurrat universi. Ordinem vero universi causat, qui ordinem illum intelligit et dicitur. Hic autem est primus intellectus, qui – cum eo quod dat et disponit ordinem – distribuit esse atque vitam, estque essentialiter vita ».

²⁹ *Ibid.*, p. 1045. Texte original : « Sicut a centro plenitudinis prodit lux, a luce fulgor, ita a mente processit intellectus, ab intellectu procedit affectus, quidam seu amor. Mens super omnia sedet, intellectus omnia videt et distribuit, amor omnia fabricat et disponit ; [...] ».

³⁰ *Ibid.*, p. 1048. Texte original : « Quaecunque facit, ex amore facit, et amando: cum enim sibi complaceat in efficiendorum specie, ad eorum profectionem se promovet ».

nouvelles formes de vie au sein de la matière. Principe qui opère une multiplication de l'Un dans le multiple, l'amour est aussi la source de l'unité des êtres.

Il est le lien de toutes les choses et pour cela il est appelé « grand démon » et « double Cupidon » : par l'intellect les choses ont leur propre forme et leur propre espèce, par l'amour elles ont la connexion, l'union et l'ordre qui produit l'unité dans les contraires, l'identité dans ce qui est différent et l'univers dans la multitude.³¹

L'âme du monde est l'*artifex* intrinsèque aux choses, la force intime à tout être qui explique son action conformément à la nature. Elle est la nature elle-même et le principe qui lie la vicissitude individuelle de chaque créature à celle des autres et au principe premier. La réflexion sur l'amour est l'un des moments centraux de la philosophie de la Renaissance. Bruno s'insère dans ce débat et – compte tenu des spécificités liées à sa propre pensée – fait de l'amour un motif fondamental de sa méditation. Dans un système moniste et caractérisé par l'immanence de Dieu aux êtres, l'amour est le « grand démon » qui explique la pulsion vitale intime aux choses et la vicissitude qui traverse le « dos de la matière ». Grâce à cette force, il est possible de concevoir le mouvement des planètes, le *consortium* humain mais aussi la convergence des singularités dans la monade divine. L'esprit de l'univers n'est rien d'autre que l'amour, la force constitutive des êtres. Dans le cadre de la *Nolana filosofia*, en absence d'une figure de médiation exclusive comme celle proposée par les doctrines chrétiennes, l'amour est le *vinculum* immanent aux vivants qui « sort chaque chose de son individualité pour la connecter au tout ». L'amour est ainsi l'*artifex internus* de l'univers :

Ce qu'il fait, il l'ordonne à soi-même, tout comme il est à son tour ordonné à l'intellect suprême et à la *mens*. Pour cela il semble agir dans chaque chose comme un esprit, un souffle et une force qui ordonne à soi chaque chose en la sortant de son individualité et en la connectant au tout.³²

³¹ *Ibid.*, p. 1059. Texte original : « Ipse est nexus rerum omnium, unde dæmon magnus et geminus Cupido appellatur: per intellectum enim res habent propriam formam atque speciem, per amorem habent connexionem, unionem et ordinem, qui facit contraria unitum, diversa unitum, omnia universum ».

³² *Ibid.*, p. 1060. Texte original : « Omnia quae operatur ad se ipsum ordinat, seque ad supernam mentem atque intellectum; unde videtur in res omnes agere veluti spirans, efflans, et omnia ad se ipsum ordinare veluti trahens et aggregans ».

Après avoir brièvement présenté la structure du premier ordre de la *Lampas*, il est maintenant opportun de revenir sur la triade inférieure qui s'avère particulièrement importante pour comprendre le statut du désir dans la philosophie de Bruno. Même si cette thématique est spécifiquement développée dans la deuxième statue, nous pensons qu'il est nécessaire de montrer sa relation avec les deux autres figures pour préserver la cohérence de l'argumentation brunienne.

À travers le *Chaos*, nous l'avons vu, Bruno introduit le premier des principes infigurables. Sa représentation, étant donné qu'il n'y a pas de statue ou d'images possibles, s'appuie seulement sur un acte de la raison, le même qui rend possible de concevoir l'un dans le multiple, la stabilité et la constance dans la vicissitude incessante. Le chaos se situe en deçà du corps et de la forme car il en est la condition de possibilité. Pour cette raison, il ne peut pas être comparé au *vacuum* des atomistes anciens car il est préalable à tout autre élément, air et vide compris. Comme le dit Bruno, « l'espace doit être conçu sans aucun doute comme quelque chose de différent »³³ parce qu'il est ce qui préexiste et rend possible tout le reste. Ainsi, en raison de son infigurabilité et de son indistinction absolue, « il est plus un que la matière »³⁴. Si les choses matérielles, entraînées dans une vicissitude incessante, sont assujetties à un devenir constant qui ne leur permet pas d'être deux fois identique, au contraire, rien ne peut altérer le vide radical du *Chaos* « car personne ne pense que les corps sont contenus dans ceci comme s'ils pouvaient le combler »³⁵. La nature de ce principe est en fait incomparable à celle des éléments : « il n'agit ; il ne subit l'action, mais il est le plus oisif de tous les êtres : en fait toute action et toute passion se manifestent à l'intérieur de lui mais cela ne le touche aucunement »³⁶. S'il contient

³³ *Ibid.*, p. 944. Texte original : « quod [spacium] sane aliud esse oportet ab utrisque ».

³⁴ *Ibid.*, p. 946. Texte original : « ipsum est magis unum quam materia ».

³⁵ *Ibid.*, p. 946. Texte original : « Neque enim corpora ita intelliguntur esse in eo, tanquam plenitudinem suscipiat ».

³⁶ *Ibid.*, p. 946. Texte original : « Chaos neque agit neque patitur, sed omnium est otiosissimum: in ipso enim omnis actio est et omnis passio est ita ut ipsam minime possit attingit ».

potentiellement tout, cela n'altère aucunement son essence car il est l'infini en tant que *vacuum*.

En outre, il est l'infini en acte sans toutefois être un acte car il n'est pas lumière ni un composé de lumière et de nuit ni une puissance pour ainsi dire possible. Il est cependant le plus vrai parmi les êtres : s'il n'était pas, il n'y aurait pas de lieu ni rien pour l'occuper. [...] le vide est l'espace capable d'accueillir une grandeur infinie ; avec cela je ne veux pas dire qu'il est une grandeur mais le réceptacle de la grandeur, la réalité indivisible dans laquelle s'explique l'infini.³⁷

Le *Chaos* est donc la pure puissance qui préside au déploiement du tout ; il n'est pas l'un des êtres mais il en est la condition de possibilité. Du vide dérive ainsi le principe du désir selon une conséquence logique illustrée par Bruno au début de la section consacrée à l'*Orcus*.

L'Abîme, c'est-à-dire l'*Orcus*, suit le *Chaos* comme un fils suit le père : en fait, au vide et à l'infini immense suit une disposition, un manque ou un désir infini conformément au proverbe « la privation engendre l'appétit ».³⁸

“Génétiquement” corrélé au vide du *Chaos*, expression de la puissance absolue, le désir se place sous le signe de l'incommensurabilité. Pour qu'il y ait le désir – et donc, comme nous le verrons, le monde –, il est nécessaire de présupposer la totalité potentielle de la première figure. Seulement à partir de ce principe, nous pouvons concevoir l'aspiration incommensurable de l'*Orcus* dont le nom désigne le gouffre qu'aucun bien ne pourra jamais remplir. Comme Bruno l'explique, au deuxième article de l'argumentation : « Avec le nom d'*Orcus*, nous voulons signifier une sorte de gouffre vaste et infini qui joint aux attributs du vide, le fait de concevoir, désirer et attirer tout »³⁹. Nous avons ici affaire à des problématisations parmi les plus radicales de la

³⁷ *Ibid.*, p. 950. Texte original : « Prætera est quiddam actu infinitum, non tamen actus, quia non est lux, neque ex luce compositum et nocte, neque est potentia quasi possibile, sed est verissimum eorum quæ sunt: quod nisi sit, nullus erit locus, nullum poterit esse locatum. [...] vacuum est infinitæ magnitudinis capax spacium: non magnitudo – inquam –, sed magnitudinis susceptaculum, individuum, infiniti receptabilis ».

³⁸ *Ibid.*, p. 958. Texte original : « Sequitur, tamquam filius patrem, Chaos ipsa Abyssus seu Orcus: ex eo enim quod est vacuum et inane infinitum sequitur aptitudo quædam, cerentia seu desideratio infinita, ut et est proverbium quod “privatio parit appetentiam” ».

³⁹ *Ibid.*, p. 958. Texte original : « Nomine Orci igitur intelligimus veluti vastam et infinitam voraginem, quæ hoc addit inani, quod quodammodo omnia concipere et desiderare et attrahere queat ».

Nolana filosofia dont on ne peut occulter l'importance. À notre avis, les six figures préliminaires de la *Lampas* ont une fonction principalement logico-discursive et ne doivent pas être réifiées. De toute manière, nous ne pouvons pas manquer d'observer que Bruno décide expressément de commencer sa tractation non pas par une figure de plénitude comme celle de l'Un en acte, mais par la puissance pure et absolue du *Chaos*. Une telle radicalité lors d'un moment ontologique fondamental (il est question – nous le rappelons – du « devenir monde » de l'Un), fait de la *Lampas* une œuvre fondamentale. Si Bruno avait expliqué l'univers comme un « débordement » de Dieu, nous serions encore dans le cadre d'une exposition fondamentalement néoplatonicienne. En plaçant d'abord le « néant » comme condition de l'être, le philosophe ne se limite pas à inverser les termes de la question. Bien qu'inaltérable et indifférente à toute action, la négativité qui fonde la démarche spéculative du traité n'est pas décrite dans les termes d'une totalité surabondante et monolithique. Elle est plutôt l'être en tant que non-étant ; un réceptacle absolu dans lequel se déroule la vicissitude infinie de l'univers. Infiniment capable, le *Chaos* n'est jamais saturé par rien qui ferait de lui « quelque chose », un acte défini parmi d'autre. Au contraire, il est la puissance pure, le négatif qui rend possible l'univers et qui fait de lui un principe dynamique, perpétuellement en puissance, jamais en acte. La méditation brunienne sur le désir doit être située dans cette perspective. Fils direct de la *potentia* sur laquelle s'édifie le monde, l'*Orcus* est aspiration, volonté et appétit qui ne se satisfait de rien pour aller toujours plus loin. Cette tension continue est à la fois élan vital et « pulsion de mort », « car il [l'*Orcus*] incarne la privation qui s'oppose à l'entification »⁴⁰. Le résultat d'une aspiration infinie – thème qui sera au cœur des *Fureurs héroïques* – est le dépassement d'une condition finie pour s'ouvrir à l'infinité

⁴⁰ *Ibid.*, p. 958. Texte original : « quia omnem significat privationem et entitatis contradictoriam oppositionem ». Le mot entitas, « entité », que nous avons traduit comme « entification », mérite une attention particulière. Ce vocable est propre du latin médiéval et doit être comparé au mot *essentia* (voir *entitas* dans : JAN FREDERIK NIERMEYER, *Mediae Latinitatis Lexicon Minus*, Brill, Leiden, Boston, 1976, p. 375/1). En vertu de l'opposition *entitas/essentia*, nous ne partageons pas le choix de l'édition Adelphi qui rend le mot avec *esistenza* (existence). Loin de s'opposer à l'existence, l'*Orcus* est à la base de la vitalité qui parcourt les choses et anime la vicissitude incessante sur le dos de la matière infinie. Cela est possible précisément parce que toute forme finie devient infinie en parcourant la voie d'une métamorphose continue qui l'amène à dépasser son entité figée et singulière.

des possibles. Ici, dans l'immanence du désir, la mort coïncide avec la vie et le fini rejoint l'infini. Le désir est ainsi le moteur qui anime la vicissitude incessante des formes qui se succèdent sur « le dos de la matière » sans pouvoir jamais aboutir à une entité figée et définitive. « On croit qu'il rejette tout ce qui ne le remplit pas car le fini, face à un désir infini, n'admet aucune proportion ni connexion avec un désir infini »⁴¹. Géniture d'une privation infinie, l'*Orcus* réalise *a contrario* la nature du père en faisant participer le fini de l'infini.

Ce que nous appelons ici désir, dont l'objet est la fin sans fin, est à son tour infini : à un vide et à une privation infinie ne suit pas un appétit qui puisse être satisfait par un objet particulier, défini et déterminé. Il aspire en fait à ce qui est, comme lui, infini et indéterminable.⁴²

La rigueur du lexique scholastique, chez Bruno, va de pair avec une grande variété de références mythologiques au fort impact visuel : l'Achéron, les filles de Danaos, le foie de Prométhée. Cette dernière image permet d'expliquer l'action d'une convoitise infinie sur un substrat fini.

Si à une convoitise infinie est octroyé un objet ou un sujet fini, elle n'aura jamais de quoi se satisfaire. Si elle ne trouve rien, elle sera vaine. Si toutefois elle tombe sur un objet fini qui ne puisse en revanche avoir jamais fin – comme s'il pouvait être dévoré perpétuellement – alors, ce qui se fait présent ne cessera jamais de s'évanouir et ce qui s'évanouit ne cessera jamais de se faire présent.⁴³

L'image de l'éternelle reconstitution du foie dévoré par le rapace est présentée comme une analogie de l'action du désir au sein de la matière. Traversées par un désir d'infini, les concrétions singulières brûlent et resurgissent de leurs propres cendres : seulement ainsi chaque élément de la matière pourra effleurer l'infini sans jamais le posséder définitivement. *Sub specie temporis*, l'infini n'est jamais un état mais un

⁴¹ *Ibid.*, p. 958. Texte original : « Omne quod ipsum non explet abicere intelligitur, quia finitum appositum ad infinitum desiderium, cum infinito desiderio nullam admittit proportionem neque coherentiam ».

⁴² *Ibid.*, p. 960. Texte original : « Quia hic significatur desiderium, cuius obiectum est finis sine fine, ideo ipsum est infinitum: infinita enim vacuitati atque carentia non succedit appetitus cui obiciatur certum, definitum, determinativum appetibile, sed pari ratione infinitum et indeterminabile ».

⁴³ *Ibid.*, p. 960. Texte original : « Si quippe infinita appiscentia obiectum seu subiectum tribuatur finitum, non contenta erit unquam; si numquam, temeraria; si semper ita finitum ut etiam non finiatur – utpote perpetuo vorabile subiectum --, ita non absit ut presens absit, et absens praesto sit ».

processus (une puissance) toujours en train de se faire. La puissance implacable du désir manifeste ainsi son pouvoir créatif en traversant et en animant la matière. Fils de la privation, il transmet aux choses la soif d'infini qui les entraîne dans le cycle infini des métamorphoses : « [...] comme il a la puissance de faire l'infini, la puissance de contenir l'infini, ainsi il a la puissance de communiquer l'infini et de pousser vers l'infini »⁴⁴. Tel un feu, l'*Orcus* est l'aspiration perpétuelle, la puissance irréductible à l'acte qui se propage aux choses et donne vie aux mondes⁴⁵. L'univers est un désir constant, voire un désir qui se fait monde.

Entre l'*Orcus* et la plénitude, on dit que s'interpose un vaste *Chaos* car, entre un tel désir et un bien tellement grand, la mère Nuit et le père Lumière ont généré l'œuvre immense de l'univers.⁴⁶

Comme l'*Orcus* participe de la nature du père, ainsi la Nuit – c'est à dire la matière – est fille du désir.

Il [l'*Orcus*] est père de toute vicissitude car tout ce qui participe de l'ombre et du *Chaos* – en partageant sa même privation – nous semble pour ainsi dire affecté par l'influence de la mère ; en vertu de ce principe donc, toutes les choses désirent être tout. Par cela, je veux dire que parmi les individus, il n'y en a aucun qui ne désire la totalité de l'être, car l'impulsion de l'*Orcus* et de sa fille la Nuit les pousse à refuser toute lumière finie et déterminée pour ne pas être des descendants indignes de leur père, le *Chaos*.⁴⁷

La nature de son père est consubstantielle à la Nuit qui, à la différence des éléments précédents, se caractérise par un double statut. Elle est à la fois figurable et

⁴⁴ *Ibid.*, p. 962. Texte original : « [...] sicut est potens facere infinitum, potens capere infinitum, ita potens tradere infinitum et appellere ad infinitum ».

⁴⁵ Voir aussi art. XXIV p. 968 « Ignis ipse est flagrans et activissimus activitatis effectus, qui ab hoc desiderio proficiscitur, qui ita omnia quodammodo ad seipsum convertere et ad seipsum attrahere intelligitur, sicut etiam inter elementa activissimus ignis omnia in seipsum simili ratione convertere posse videtur ». (Le feu lui-même est l'effet flagrant et très actif de l'activité qui naît de ce désir qui nous semble convertir tout en lui-même et attirer tout vers soi. De la même manière, parmi les éléments, le feu et le plus actif et celui qui semble en mesure de convertir tout en soi en vertu d'un principe analogue).

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 962-964. Texte original : « Inter ipsum Orchum et ipsam plenitudinem Chaos vastum interiectum dicitur: quia – inter talem appetitum et tantum bonum – opus immensum universi a matre Nocte et patre Luce progenitum est ».

⁴⁷ *Ibid.*, p. 964. Texte original : « Omnis vicissitudinis intelligitur esse parens, quandoquidem eius privationis omnia umbræ et Chaos participia quasi materna affectione quadam intelliguntur esse infecta; omnia etenim ex hoc principio omnia esse desiderant: e singulis, inquam, nihil est quod totum esse non concupiscat, quandoquidem orcus appulsus et Noctis filiæ omnem finitam et determinatam lucem respuunt, ne a prothoparente Chaos degenerare videantur ».

infigurable dans la mesure où elle est privation (conformément à l'*Orcus*) aussi bien que substrat. La *Lampas* rend raison de cette nature ambiguë à travers une double tractation qui étudie la Nuit en tant qu'infigurable aussi bien que comme statue.

Le troisième infigurable accueille la vicissitude et se présente comme le réceptacle immuable qui reçoit la lumière. Il est le substrat stable et éternel qui persiste en deçà du changement.

Quand nous voyons que des natures diverses se succèdent selon un certain ordre dans la même matière insensible, alors nous sommes obligés de la distinguer de toutes les autres espèces naturelles en tant que substrat immuable et permanent.⁴⁸

En étant l'un des infigurable, il n'est pas concevable à travers une statue ou une image mais « il est une sorte de substrat insensible qui ne coïncide avec aucune espèce naturelle mais qui est conçu par la raison comme substrat indivisible et immobile des espèces naturelles »⁴⁹. Encore une fois, la connaissance de ce qui n'a ni forme, ni figure est possible seulement grâce à une appréhension intellectuelle qui nous permette de saisir la constance dans la vicissitude et l'unité dans le multiple. Cela est d'autant plus vrai que la Nuit est plus digne d'être considérée le substrat premier que n'importe quel autre principe :

On dit qu'elle est le substrat premier, car son père (la privation, c'est-à-dire l'*Orcus*) ne peut pas être un substrat, ni le peut le vide, qui est plutôt le réceptacle des substrats. Cependant l'ombre – qui remplit le *Chaos* universel et égale la grandeur de l'*Orcus* – est le principe qui accueille les êtres et qui accepte l'union avec l'acte, car elle peut se rejoindre avec la lumière.⁵⁰

⁴⁸ *Ibid.*, p. 974. Texte original : « [...] cum diversæ naturæ eidem insensibili materiæ ordine quodam succedere videntur, tum ipsam veluti immutabile atque permanens subiectum ab omnibus naturæ specibus distinguere cogimur ».

⁴⁹ *Ibid.*, p. 974. Texte original : « Umbra enim subiectum quoddam est insensibile, et nullam naturalem speciem refert, sed naturalium specierum subiectum individuum et immobile ratione concipitur ».

⁵⁰ *Ibid.*, p. 974. Texte original : « Dicitur ipsa primum subiectum, quia neque parens privatio seu Orcus subiectum esse potest, neque vacuum est subiectum, sed subiectorum receptaculum. Ipsa vero umbra – quæ Chaos universum implet, et Orbi amplitudinem exæquat – primum est quod entitati subiicitur, et actus veluti connubium acceptat, luci utpote coniugabilis ».

Pour cette raison, comme Bruno le souligne, l'ombre n'est pas une abstraction (*fictum*) ni un pur concept logique (*purum logicum*). Si elle n'est connaissable que par un acte intellectif, cela est dû au fait que nous ne pouvons saisir la constance dans la variation que par voie rationnelle.

Conséquemment à ce que nous venons de dire, l'ombre suit la matière première : l'ombre ne doit pas être considérée comme une abstraction, comme si elle était un pur concept logique. Bien au contraire, elle est très constante : elle est la nature très constante. En fait, parmi les êtres naturels, ce que nous voyons éternellement permanent est le sujet insensible autour duquel s'accomplit la vicissitude des formes.⁵¹

Sujet, substance, matière. Tout au long de la tractation, Bruno ne cesse jamais de souligner que « [l]a nature [de la Nuit] n'est pas d'agir, mais d'accueillir et de soutenir le principe agent »⁵². En ce sens, le statut de substrat correspond à la matière plus qu'à n'importe quel autre principe car c'est elle qui soutient la vicissitude éternelle des formes.

C'est le principe à l'origine de toute chose. Le vide et l'avidité de l'*Orcus*, même s'ils se retrouvent dans tous les composés, ne sont pas vraiment les principes à l'origine des êtres mais ceux qui les accompagnent. Comme nous l'avons déjà dit, ils ne sont pas des parties mais ils sont intrinsèques aux parties et ils embrassent tous les composés.⁵³

La matière est le *ex quo* de tous les composés. Immuable, éternelle et inaltérable comme le *Chaos* et l'*Orcus*, elle est la source et le réceptacle de la vicissitude qui advient constamment sur son dos sans jamais l'altérer. « C'est le principe par lequel s'accomplit la dissolution dernière des êtres corruptibles »⁵⁴. Ce sont précisément ce flux vital, cette mutation perpétuelle soumise à nos sens qui rendent

⁵¹ *Ibid.*, p. 976. Texte original : « Consequenter a proximo sequitur umbram materia prima: umbra non est habenda quid fictum, quasi purum logicum, sed constantissimum quid, immo constantissima natura: in rebus enim naturalibus, ipsum, quod manere perpetuo videmus, est insensibile subiectum illud circa quod formarum peragitur vicissitudo ».

⁵² *Ibid.*, p. 976. Texte original : « non enim ipsius est agere, sed agentis subiici atque substerni ».

⁵³ *Ibid.*, p. 978. Texte original : « Est primum ex quo aliquid fit. Inane enim et Orci aviditas, etiamsi in omnibus compositis invenia<n>tur, non sunt tamen vere ex quibus entia sunt, sed potius cum quibus : non enim partium rationem habent – ut supra dictum est – sed partibus inseruntur, et universa composita complectuntur ». Nous avons traduit la première phrase ainsi pour essayer de garder la double valeur – matérielle et de cause efficiente – du latin *ex quo*. La matière est en fait le facteur et la substance même de toute chose.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 978. Texte original : « Est in quod ultima corruptibilium fit resolutio ».

nécessaire et concevable la matière en tant que substrat. Tout comme le *Chaos* et l'*Orcus*, ce principe infigurable n'agit et n'est modifié par aucune action ; en effet, « dans le flux du temps, rien n'est plus invariable que la nuit (à savoir les ténèbres) et la lumière »⁵⁵. Toutefois, l'interaction de ces deux *invariabilia* – qui pourtant persistent dans leur univocité – donne vie au cycle incessant des formes infinies. Étrangère à l'action et à la passion, la matière est toutefois le substrat dans lequel la puissance du désir explique l'*opus magnum* de l'univers : « entre un tel désir et un bien tellement grand, la mère Nuit et le père Lumière ont généré l'œuvre immense de l'univers »⁵⁶.

Cependant la Nuit, comme nous l'avons déjà rappelé, peut être aussi conçue comme figurable et avoir ainsi une statue correspondante. « La Nuit a une idée, à savoir une statue dans laquelle il est possible de saisir les trente caractères qui la rendent concevable »⁵⁷. « Cause non causée », elle a une nature divine et « dans toutes les réalités où il est possible de distinguer l'être de l'essence, nous pouvons saisir la Nuit comme mère et la lumière comme père »⁵⁸. « Mère des hommes et des dieux »⁵⁹, la Nuit est à l'origine des réalités matérielles et immatérielles, sensibles et insensibles selon un postulat fondamental de la *Nolana filosofia* qui avait déjà été abordé dans le *De la cause*. La matière, au sens brunien, ne se limite pas aux êtres corporels mais constitue aussi ce qui est apparemment immatériel, comme la pensée. Pour mieux définir les caractères de la *Nox*, l'auteur recourt à des « statues » riches d'éléments symboliques qui nous font penser aux emblèmes d'André Alciat. À la différence des *Emblemata*, les statues de Bruno ne sont pas des images mais des « figures de pensée » écrites. Leur caractère allusif et fortement symbolique leur permet de condenser en quelque mots une grande articulation de sens et fait d'elles des instruments mnémotechniques sans égal. Chargées de références classiques, les statues de Bruno

⁵⁵ *Ibid.*, p. 990. Texte original : « Interim tamen nocte seu tenebris et luce nihil est invariabilis ».

⁵⁶ *Ibid.*, p. 962-964.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 994. Texte original : « Habet Nox ideam seu speciem in qua triginta complere licet contemplationes ».

⁵⁸ *Ibid.*, p. 994. Texte original : « In quibus videlicet esse distinguitur ab essentia, in his Noctem intueri licet matrem, et lucem patrem ».

⁵⁹ *Ibid.*, p. 996.

nous surprennent par leur caractère expressif et fortement imaginatif. Le lecteur doit ainsi sculpter dans son esprit une statue de la Nuit vieille, « car on pense qu'elle est vieille comme le temps »⁶⁰ et vêtue en deuil « car elle n'a rien ».

Elle a des ailes noires car chez elle acquisition et privation vont de pair. Elle ne possède rien mais elle l'effleure avec les ailes. Nous comprenons ainsi qu'elle est dépouillée par la privation.⁶¹

Nox est la fille de l'*Orcus*. Progéniture d'un désir insatiable, elle ne saurait se suffire des concrétions finies qui se forment sur son dos et qu'elle rejette sans cesse. Pour cela, elle « produit et accompagne la variation et la mutation »⁶². Conformément au *Chaos* et à l'*Orcus* elle est incommensurable et elle ouvre ses ailes sur l'infini.

Elle roule sur un char à deux chevaux puisque – comme le disent les Pythagoriciens – la matière est une espèce de dualité car elle est un principe de multiplicité qui lutte contre l'unité et la simplicité de la lumière.⁶³

Principe unitaire et permanent, elle est le siège de la vicissitude ; mère des êtres qui se succèdent sur son dos, elle ne se satisfait jamais des formes qu'elle produit et qu'elle réabsorbe pour donner vie à de nouvelles concrétions. Conformément à l'*Orcus*, la matière ne dépose jamais son caractère potentiel mais se configure comme une tension constante.

Elle est traînée par deux chevaux noirs et ailés, qui signifient son caractère de substance et de puissance. Ils sont noirs car ils viennent de l'*Orcus* et car dans la puissance il y a la privation de l'acte ; dans le substrat celle d'un terme.⁶⁴

⁶⁰ *Idem*.

⁶¹ *Idem*. Texte original : « Nigras habet alas, quia privatione intinctam habet adeptionem: nihil enim habet, et alis attingit, ut privatione exuta intelligatur ».

⁶² *Idem*. Texte original : « [...] variationem et mutationem efficit et concomitatur ».

⁶³ *Idem*. « Bigis vehitur, quia – ut declarant Pithagorici – materia dualitas quædam est, utpote multitudinis principium, contra lucis unitatem et simplicitatem commilitans ».

⁶⁴ *Ibid.*, p. 996-998. « Duobus equis nigris et alatis trahitur, qui significant eius subiectionem et potentiam. Nigris sunt, quia ab Orco deducti, quandoquidem in potentia actus orbitas, in subiectione termini privatio protestatur ».

Les chevaux qui tirent le char de la Nuit viennent de l'*Orcus*. Toutefois, nous ne devons pas penser que la Nuit soit mue par un principe extrinsèque. Cause non causée, la matière est cause, principe et un. Chez elle, causes matérielle, formelle et finale ne font qu'un. Ainsi, le désir inextinguible qui la caractérise la pousse à vouloir saisir l'infini, à le réaliser sous son dos. Cependant, si la matière demeure éternellement une et invariable, les formes et les accidents fluctuent perpétuellement.

Devant son char sont figurées des étoiles lumineuses pour signifier que la matière poursuit les formes et les espèces des choses en voulant les recevoir toutes. Toutefois, lorsqu'elle les a saisies à deux mains, elle se tourne vers d'autres choses et laisse tomber ce qu'elle avait auparavant. En effet, la matière ne peut accueillir la forme suivante sans avoir laissé la précédente.⁶⁵

Mélange entre la lumière et la Nuit, l'*umbra* est la dimension des choses soumises au nombre, au temps et au devenir. Certes, dans l'ombre brille la lueur de la *Lux* ; il ne s'agit pourtant pas de la clarté stable du soleil mais du scintillement tremblant d'une flamme qui éclaire les ténèbres. L'*umbra* est le territoire liminaire dans lequel se mélangent la *Lux* et la *Nox*, la haine et le désir. C'est ainsi que, dans la vicissitude de l'impermanent, la Nuit « se joint avec désir et amour à la lumière, la retient avec gêne et mépris et la répudie et la quitte avec haine »⁶⁶. Encore une fois, la contrariété et l'absolu ne sont qu'une illusion de perspective car, dans l'infinité de la matière, le fini correspond à l'infini, le désir à la haine.

3. Les dialogues italiens

⁶⁵ *Ibid.*, p. 1000. « Ante currum eius astra nitiscentia pinguntur, ad notandum quod ipsas rerum formas et species prosequitur ut omnes accipiat: dum – in manibus duabus ambabus arreptis – alias abripere pertentat, prius arreptæ illam effugiunt. Materia enim, sine precedentis formæ amissione, nequit admittere subsequentem ».

⁶⁶ *Ibid.*, p. 1004. « quia cum desiderio et amoris pollicitatione luci copulatur, cum tædio et aspernatione lucem retinet, cum odio dimittit et abiicit ».

Avec la mention de « dialogues italiens » nous nous référons aux six dialogues composés par Bruno en Angleterre entre les années 1584 et 1585. Malgré un bilan assez décevant sur le plan personnel (aggravé par l'impossibilité de trouver une position ou un interlocuteur sensible à sa philosophie), le séjour anglais est très fécond au niveau intellectuel. Au cœur d'un pays traversé par des événements socio-économiques et politico-religieux centraux pour la modernité, la spéculation de Giordano Bruno touche à des questions scientifiques et cosmologiques comme à des problématiques métaphysiques, morales et politiques. En seulement deux ans, l'auteur publie sept œuvres tout à fait centrales dans son parcours intellectuel ainsi que pour la philosophie de la Renaissance.

Nous nous concentrerons ici notamment sur *Le Souper des Cendres*, *De la cause, du principe et de l'un* et *De l'infini, de l'univers et des mondes* qui sont parfois définis comme des « dialogues cosmologiques ». Nonobstant les limites d'une telle caractérisation – due au fait que les écrits de Bruno sont marqués par un jeu très complexe de coprésences et de reformulations à partir d'autres perspectives – il est vrai que ces trois dialogues se focalisent globalement sur une remise en question de la cosmologie en clef infinitiste et “copernicienne” ainsi que sur le statut de la matière. Nous verrons que l'univers infini, dépourvu de centre et de périphérie, et le substrat matériel habité par une capacité infinie à donner vie à la totalité des formes seront les grilles de sens pour concevoir un désir qui se révèle l'une des composantes centrales du nouveau système brunien. Une fois brisées les sphères célestes et les écliptiques qui contraignaient les planètes à des mouvements déterminés, et une fois démentie la logique à la base des « lieux naturels », le désir est maintenant la seule raison du mouvement. Dans le cadre d'un cosmos infini où tout espace est relatif, le moteur ne peut qu'être immanent aux corps qui poursuivent ainsi leur désir de se conserver, qu'il s'agisse d'animaux ou de planètes. De cette façon, en exprimant et en souhaitant pour chaque être la nature qui lui est propre, l'infini est réalisé et la moindre *minuzzaria* (petit détail apparemment insignifiant) devient un moment indispensable dans le déploiement du tout.

Le même discours vaut pour la matière qui, en les ayant toutes en soi, ne nécessite l'action d'aucune forme extérieure. Dans son sein, les quatre causes de la tradition péripatéticienne (matérielle, formelle, agente et finale) coïncident. En produisant sans cesse les concrétions qui s'alternent sur son dos elle n'envisage qu'un seul but, le même que l'univers, champ vital des astres innombrables. En dépit des natures différentes et des désirs antithétiques qui animent les organismes, la nature n'aspire qu'à réaliser toujours et dans chaque point du substrat l'un, la monade, l'infini qui luit dans chacune de ses parties « de telle sorte que les mobiles différents et contraires concourent à la constitution d'un corps unique, et appartiennent à un seul ordre, et finalement sont un ».

3.1 *Le Souper des Cendres* : l'essence du mouvement

1. *Le Souper des Cendres* est le premier dialogue philosophique en Italien que Giordano Bruno publie à Londres en 1584. Même s'il est suivi par cinq autres dialogues dans la même langue, il présente déjà des éléments qui seront emblématiques de ce séjour anglais. Après avoir été lecteur extraordinaire au Collège royal pendant deux ans, Bruno quitte Paris à la suite de Michel de Castelnau, ambassadeur de France à la cour d'Élisabeth 1^{re}. Les causes de son départ demeurent encore en partie mystérieuses. Pendant le procès, le philosophe se limitera à mentionner les désordres qu'ont éclaté à Paris suite à un moment de recrudescence des guerres de religion. Quoiqu'il en soit, sa situation avait dû devenir particulièrement délicate et, pour une raison ou pour une autre, il ne pouvait plus compter sur le soutien de la faction « politique ». Malgré cela, sa proximité à un personnage influent comme l'ambassadeur de Castelnau (chez lequel il habite pendant tout son séjour anglais) semble confirmer qu'il n'était pas mal vu auprès des milieux royaux. Le diplomate français est en effet plusieurs fois mentionné dans les œuvres composées en Angleterre dont il est parfois même le dédicataire. Quand Michel de Castelnau accompagne le voïvode polonais Łaski en visite à l'université d'Oxford, Bruno est avec eux. Le soutien du cercle politique et intellectuel proche de

la souveraine lui permet aussi de donner quelques leçons dans la célèbre université. Toutefois, le désaccord avec les docteurs oxoniens et les cours « commencés et soudainement interrompus » à la suite de l'accusation de plagiat – très probablement instrumentale⁶⁷ – font immédiatement comprendre au Nolain la gravité de la situation anglaise⁶⁸. Toutes ces prémisses sont déjà très claires à l'auteur quand il se consacre à la rédaction du *Souper des Cendres* et resteront telles au cours des dialogues suivants. Le *Souper* – texte consacré à l'interprétation brunienne du nouveau système copernicien – s'ouvre sur une promenade allégorique par les rues de Londres au cours de laquelle l'auteur réfléchit à la décadence du *consortium civilis*. Les livres *De la cause, du principe et de l'un* commencent avec une palinodie où Bruno se défend d'avoir offensé, dans sa dernière œuvre, « toute une cité, toute une province, tout un royaume »⁶⁹. Dans *l'Expulsion de la Bête triomphante* la réforme des institutions et des liens sociaux demandera une *renovatio* des cieux et des constellations. À chaque fois, le contexte socio-politique de son temps est mis en relation avec des thématiques qui peuvent nous paraître très éloignées (la vicissitude des choses et des climats, des nouvelles théories astronomiques, le zodiaque, etc.). Le fait est que la pensée de Bruno est un puissant opérateur des synthèses qui reconduit les formes multiples dans lesquelles se manifeste le réel à leur noyau originaire.

Cela est au cœur de la démarche épistémologique du *Souper des Cendres* là où l'auteur se rapporte à l'aristotélisme et au copernicanisme et à leur incapacité de rendre compte de la complexité du réel. Si une lecture superficielle de l'œuvre

⁶⁷ Pour une analyse du séjour anglais de Bruno, et de la visite à l'université d'Oxford en particulier, nous renvoyons à : MICHELE CILIBERTO, *Umbra profunda. Studi su Giordano Bruno*, Edizioni di storia e letteratura, Rome, 1999, « l'esperienza inglese, "tra filosofia e teologia" », pp. 229-271. L'auteur contextualise le séjour de Bruno à Oxford avec la situation politico-religieuse de l'Angleterre élisabéthaine.

⁶⁸ Du 1583 au 1585, Giordano Bruno vit dans un pays en grande transformation. Sur le plan politique et économique, l'Angleterre élisabéthaine était en effet un véritable laboratoire de la modernité. Dans *La repubblica dell'assoluta giustizia : la politica di Giordano Bruno in Inghilterra* (ETS, Pise, 2003), Fabio Raimondi s'oppose à la vulgate d'un Bruno *apolitique* et étudie le philosophe en tant que penseur politique, en l'insérant dans les théories et dans les pratiques de son temps. Pour une contextualisation de Bruno dans les cadre des questions théologiques et politiques majeures du *Cinquecento*, voir : GILBERTO SACERDOTI, *Sacrificio e sovranità. Teologia e politica nell'Europa di Shakespeare e Bruno*, Einaudi, Turin, 2002.

⁶⁹ GIORDANO BRUNO, *De la cause, du principe et de l'un*, Les Belles Lettres, Paris, 1996, p. 66. Texte original : « tutta una città, tutta una provinzia, tutto uno regno ». *Ibid.* p. 67.

pourrait donner l'impression d'une critique du système aristotélico-ptolémaïque en faveur de l'héliocentrisme de Copernic, les choses se révèlent plus compliquées. Certes, au cours des dialogues Bruno souligne plusieurs fois « dans quelle mesure Copernic est digne de nos éloges »⁷⁰. L'astronome polonais a été capable de réfuter une conviction millénaire qui obligeait les scientifiques à de véritables torsions intellectuelles pour faire tenir le système et justifier la centralité de la Terre. Il mérite donc d'être considéré comme l'aube qui, après une longue nuit, annonce la lumière du nouveau jour. Cependant, l'aurore n'est pas le moment où le soleil brille le plus et les contours des choses sont encore flous, à mi-chemin entre lumière et ténèbres. Même s'il reconnaît la valeur de ses découvertes, l'estime de Bruno a donc bien peu de raison d'être considérée scientifique au sens actuel du terme. Pour lui, le copernicanisme est plutôt un signe du retour de l'*antiqua sapientia* occultée pendant des siècles par une philosophie qui imposait à la nature des formes purement rationnelles et abstraites. Revenir à la *prisca philosophia* signifie alors dépasser Copernic et tous les modèles logiques et mathématiques pour renouer les liens entre pensée et nature.

TEOFILO. [...] Ces jours derniers, deux hommes vinrent trouver le Nolain de la part d'un écuyer de la reine pour lui signifier son vif désir d'avoir avec lui un entretien : il voulait comprendre son Copernic et quelques autres paradoxes de sa nouvelle philosophie. À quoi le Nolain répondit qu'il se fiait à ses propres yeux, et non à ceux de Copernic ou de Ptolémée, pour établir ses conclusions et ses jugements ; encore qu'il reconnût sa dette, pour ce qui est des observations, envers ces grands mathématiciens et quelques autres dont les travaux successifs et les découvertes cumulées nous ont donné des bases assez solides pour asseoir notre jugement, dont la production exigeait au préalable de nombreux siècles de labeur. Toutefois, ajouta-t-il, ces savants sont semblables aux interprètes qui traduisent les mots d'un idiome dans l'autre, mais en laissant à d'autres les soins d'aller au fond des pensées. Ou encore, ils ressemblent à ces hommes frustes qui, pour expliquer un conflit dans sa forme et ses effets, les imputent à un capitaine absent : méconnaissant ainsi les pratiques, les raisons et les connaissances techniques qui leur ont donné la victoire, et que seul comprend celui qui a acquis plus d'expérience et une meilleure appréciation de l'art militaire. Aveugle, mais divin interprète, Tirésias déclarait ainsi à la thébaine Manto, qui voyait clair mais sans comprendre :

⁷⁰ GIORDANO BRUNO, *Œuvres complètes*, vol. II., *Le Souper des Cendres*, Les Belles Lettres, Paris, 1994, p. 10. Texte original : « di quante lodi sia capace il Copernico ». *Ibid.* p. 11. Dorénavant, toutes nos citations du *Souper des Cendres* seront tirées de cette édition.

À celui qui est privé de la vue, une grande partie de la vérité reste cachée ;
je me rendrais pourtant là où m'appellent ma patrie et Phébus.
Toi, ma fille, guide d'un père privé de lumière,
rapporte-moi les signes manifestes de cette cérémonie divinatoire.*

De même, quel jugement pourrions-nous émettre, si les nombreuses et diverses manifestations concrètes des corps supérieurs ou environnants ne nous avaient été dévoilées, et si elles n'avaient été exposées au regard de notre raison ? Assurément aucun. Toutefois, après avoir rendu grâce aux dieux, dispensateurs des bienfaits qui procèdent de la toute-puissante et infinie lumière originelle, et après avoir rendu justice au travail de ces nobles esprits, la conclusion s'impose très clairement : il nous faut prêter attention à ce qu'ils ont vu et observé, et non approuver d'emblée ce qu'ils ont conçu, compris et déterminé.

SMITHO. Éclairez-moi, je vous en prie : que pensez-vous de Copernic ?

TEOFILO. C'était un grand esprit, réfléchi, attentif, profond. Un homme à qui aucun astronome antérieur ne peut ravir la première place, sinon dans l'ordre chronologique. Un homme qui par le jugement naturel s'est montré fort supérieur à Ptolémée, à Hipparque, à Eudoxe et à tous les autres qui leur ont emboîté le pas. Supérieur parce qu'il s'est libéré de certains préjugés et erreurs – pour ne pas dire de l'aveuglement – de la commune et vulgaire philosophie. Non qu'il s'en soit écarté de beaucoup : plus porté à étudier la mathématique que la nature, il n'a pu aller assez profond ni assez avant pour déraciner entièrement certains inconvénients et vains principes, ce qui lui aurait permis de dénouer parfaitement toutes les difficultés et objections, en se libérant et en libérant les autres d'une foule de vaines recherches, afin de concentrer l'attention sur les choses constantes et sûres. Cela dit, qui pourra assez vanter la grandeur d'âme de ce germain qui, sans égard pour la multitude stupide, a opposé au torrent de la foi adverse une aussi solide résistance ? Bien que presque dépourvu d'arguments viables, reprenant en main les misérables fragments rouillés qu'avait pu lui léguer l'Antiquité, ne les a-t-il pas nettoyés, raboutés, recollés tant et si bien avec sa science plus mathématique que physique, qu'une thèse précédemment ridicule, méprisée, honnie, s'est trouvée réhabilitée, a forcé l'estime, est apparue plus vraisemblable que la thèse contraire, et très certainement mieux adaptée à la théorie et aux calculs ? Ainsi, bien que manquant des moyens qui lui auraient permis non seulement de résister à l'erreur mais de le vaincre, de l'anéantir, de l'extirper, cet Allemand est allé jusqu'à concevoir et proclamer ouvertement la conclusion qui s'impose en définitive : il nous faut plutôt admettre le mouvement du globe terrestre au regard de l'univers, que l'hypothèse selon laquelle l'ensemble innombrable de ces corps célestes, dont un grand nombre, comme on sait, sont plus magnifiques que le nôtre et d'une taille supérieure, aurait le terre pour centre et base de ses révolutions et de ses influx – ce que contredisent à grand cris la nature et le raisonnement, qui font très nettement percevoir que notre globe est en mouvement. Dès lors, comment serait-on assez grossier et impudent pour reléguer dans l'oubli l'œuvre immense d'un tel homme, désigné par les dieux comme une aurore annonçant l'apparition du soleil de l'antique et vraie philosophie, pendant tant de siècles ensevelie dans les ténébreuses cavernes de l'aveugle, de la maligne, de l'arrogante, de l'envieuse ignorance ?⁷¹

* *Sénèque, Œdipe*, 259-96 et 301-302, éd. Peiper-Richter. En latin dans le texte.

⁷¹ *Le souper des Cenres*, pp. 36-40. Texte original : « TEOFILO. [...] A i di passati vennero doi al Nolano da parte d'un regio scudiero, facendogl'intendere qualmente colui bramava sua conversazione, per intender il suo Copernico ed altri paradossi di sua nova filosofia. Al che rispose il Nolano, che lui non vedea per

Les mérites de Copernic – qui sera salué aussi dans les poèmes de Francfort, les derniers écrits que Bruno pourra publier – sont donc remarquables et relatifs en même temps. Après tant des siècles d’aveuglement, il a été le premier qui a su adapter son jugement à la nature. Plus que son nouveau système, Bruno célèbre la capacité d’observation de l’astronome qui a su écouter les « cris » d’une nature contrefaite par les calculs abstraits des mathématiciens et des logiciens aveugles. Une science sourde

gli occhi di Copernico, né di Ptolomeo ; ma per i proprii quanto al giudizio e la determinazione ; benché quanto alle osservazioni stima dover molto a questi ed altri solleciti matematici, che successivamente a tempi e tempi, giungendo lume a lume, ne han donati principii sufficienti per i quali siamo ridotti a tal giudizio, quale non possea se non dopo molte non ociose etadi esser parturito. Giungendo che costoro in effetto son come quelli interpreti che traducono da uno idioma a l’altro le paroli : ma sono gli altri poi che profondano ne’ sentimenti, e non essi medesimi. E son simili a que’ rustici che rapportano gli affetti e la forma d’un conflitto a un capitano absente ; ed essi non intendono il negozio, le ragioni e l’arte, co la quale questi son stati vittoriosi ; ma colui che ha esperienza e miglior giudizio ne l’arte militare. Cossì a la tebana Manto, che vedeva ma non intendeva, Tiresia cieco, ma divino interprete, diceva : *Visu carentem magna pars veri latet, / Sed quo vocat me patria, quo Phoebus, sequar. / Tu lucis inopem gnata genitorem regens, / Manifesta sacri signa fatidici refer.* Similmente che potremo giudicar noi, si le molte e diverse verificazioni de l’apparenze de’ corpi superiori o circostanti non ne fussero state dichiarate e poste avanti gli occhi de la ragione? Certo nulla. Tutta via dopo aver rese le grazie a gli dei distributori de’ doni che procedono dal primo ed infinito onnipotente lume, ed aver magnificato il studio di questi generosi spirti, conoscemo apertissimamente, che doviamo aprir gli occhi a quello ch’hanno osservato e visto, e non porgere il consentimento a quel ch’hanno conceputo, inteso e determinato. SMITHO. Di grazia, fatemi intendere, che opinione avete del Copernico? TEOFILO. Lui avea un grave, elaborato, sollecito e maturo ingegno; uomo che non è inferiore a nessuno astronomo che sii stato avanti lui, se non per luogo di successione e tempo; uomo che, quanto al giudizio naturale, è stato molto superiore a Tolomeo, Ipparco, Eudoxo e tutti gli altri, ch’han caminato appo i vestigi di questi. Al che è divenuto per essersi liberato da alcuni presuppositi falsi de la comune e volgar filosofia, non voglio dir cecità. Ma però non se n’è molto allontanato; perché lui, più studioso de la matematica che de la natura, non ha possuto profundar e penetrar sin tanto che potesse a fatto toglier via le radici de inconvenienti e vani principii, onde perfettamente sciogliesse tutte le contrarie difficoltà e venesse a liberar e sé ed altri da tante vane inquisizioni e fermar la contemplazione ne le cose costante e certe. Con tutto ciò chi potrà a pieno lodar la magnanimità di questo germano, il quale, avendo poco riguardo a la stolta moltitudine, è stato sì saldo contra il torrente de la contraria fede, e benché quasi inerme di vive ragioni, ripigliando quelli abietti e rugginosi fragmenti ch’ha possuto aver per le mani da la antichità, le ha ripoliti, accozzati e risaldati in tanto, con quel suo più matematico che natural discorso, ch’ha resa la causa, già ridicola, abietta e vilipesa, onorata, preggiata, più verisimile che la contraria, e certissimamente più comoda ed ispedita per la teorica e ragione calcolatoria? Cossì questo alemano, benché non abbi avuti sufficienti modi, per i quali, oltre il resistere, potesse a bastanza vincere, debellare e supprimere la falsità, ha pure fissato il piede in determinare ne l’animo suo ed apertissimamente confessare, ch’al fine si debba conchiudere necessariamente, che più tosto questo globo si muova a l’aspetto de l’universo, che sii possibile che la generalità di tanti corpi innumerabili, de’ quali molti son conosciuti più magnifici e più grandi, abbia, al dispetto della natura e ragioni che con sensibilissimi moti cridano il contrario, conoscere questo per mezzo e base de’ suoi giri ed influssi. Chi dunque sarà sì villano e discortese verso il studio di quest’uomo, che, avendo posto in oblio quel tanto che ha fatto, con esser ordinato dagli dei come una aurora, che dovea precedere l’uscita di questo sole de l’antiqua vera filosofia, per tanti secoli sepolta nelle tenebrose caverne de la cieca, maligna, proterva ed invida ignoranza ». *Ibid.* pp. 37-41.

aux signes que le réel et la raison (qui ne font qu'un) nous envoient continuellement ne peut qu'être une sophistication abstraite. Le geste de Copernic acquiert une dimension titanesque car, seul et sans craindre la multitude, il a su réhabiliter une science ancienne et vraie. Toutefois, quant à son élaboration, l'adhérence au langage mathématique a fini par l'écarter de la réalité. Loin d'être une méthode neutre et universelle, la nouvelle science exacte est aux yeux de Bruno une autre forme de « commune et vulgaire philosophie ». Elle rend prisonniers de certains « vains principes » qui déforment l'observation et entraînent des conséquences qui obligent à « une foule de vaines recherches ». Né cinq ans après la mort de l'astronome polonais, Bruno est un contemporain de Galilée. Pourtant, le passage que nous venons de citer se situe idéalement aux antipodes d'une des plus célèbres affirmations de l'histoire des sciences :

La philosophie est écrite dans cet immense livre qui se tient toujours ouvert devant nos yeux, je veux dire l'Univers, mais on ne peut le comprendre si l'on ne s'applique d'abord à en comprendre la langue et à connaître les caractères dans lesquels il est écrit. Il est écrit dans la langue mathématique, et ses caractères sont des triangles, des cercles et autres figures géométriques, sans le moyen desquels il est humainement impossible d'en comprendre un mot.⁷²

Les profils humains et intellectuels de Bruno et de Galilée sont, à leur manière, emblématiques de la polyphonie des voix qui caractérisaient encore la science vers la fin du XVI^e siècle. S'ils ont fait l'expérience directe d'une situation qui n'offrait plus les marges d'action et d'opinion qui étaient possibles encore peu de temps auparavant, les deux figures incarnent toutefois des attitudes qui étaient désormais inconciliables. Les temps avaient changé et « l'époque des magiciens »⁷³ commençait peu à peu à s'achever (même si des formes de magie ont perduré jusqu'à nos jours). Quand en 1588 Giuseppe Moleti mourut, la chaire des mathématiques de l'université de Padoue resta vacante pendant deux ans. Arrivé dans la ville vénitienne en 1591,

⁷² GALILEE, *L'Essayeur*, Annales littéraires de l'université de Besançon, Les Belles Lettres, Paris, 1980, p. 141.

⁷³ Pour les liens entre magie et savoirs scientifiques entre Renaissance et Âge Classique, nous renvoyons à PAOLO ROSSI, *Il tempo dei maghi. Rinascimento e modernità*. Raffaello Cortina Editore, Milan, 2006.

Bruno fit le possible pour l'obtenir et il publia notamment les *Prælectiones geometricæ* et d'autres importants traités. Il ne l'eut jamais. À sa place, en 1592, fut nommé un jeune professeur de vingt-huit ans qui passa là-bas « les meilleurs dix-huit ans de [sa] vie ». Cet homme était Galilée.

Quant au système aristotélico-ptolémaïque, les considérations de Bruno sont plus nettes : il est le « fruit du rêve et de l'imagination »⁷⁴. Si Copernic avait été un lecteur fidèle de la nature, dont il s'était toutefois éloigné sur la base de spéculations purement mathématiques, le géocentrisme part d'un constat qui engendre de nombreuses aberrations.

Ainsi, quand du regard nous balayons l'horizon, à partir du centre vers les bords, il nous est possible d'évaluer la plus ou moins grande distance qui sépare les objets les plus proches, ou qui nous sépare d'eux ; mais à partir d'un certain seuil, ils nous apparaîtront tous également éloignés. De même quand nous observons les étoiles du firmament : nous saisissons bien la différence de mouvement et d'éloignement de certains astres relativement proches, mais ceux qui se situent plus loin ou très loin nous apparaissent immobiles, également distants et éloignés dans la profondeur de l'espace.⁷⁵

Le géocentrisme est un vice d'observation élevé en système. « Aussi ne doit-on pas appeler *fixes* [certaines étoiles] sous prétexte qu'elles seraient toujours à la même distance de nous et les unes des autres, mais parce que leur mouvement ne nous est pas perceptible »⁷⁶. Ce système est donc la justification logique de ce qui n'a pas le moindre fondement dans la réalité. Le modèle aristotélico-ptolémaïque nie deux fois la nature. La première, quand à partir d'une erreur de l'observateur, il construit une vision altérée du monde ; la seconde, quand indifférent aux « cris » de la nature et de la raison il fait un usage spécieux de la logique et des mathématiques pour justifier ces présupposés et résoudre les nombreuses contradictions qui s'engendrent. On a ici affaire à un langage qui s'écarte progressivement de sa source et qui, en

⁷⁴ *Le Souper des Cendres*, pp. 250-252. Texte original : « quel sogno e quella fantasia ». *Ibid.*, pp. 251-253.

⁷⁵ *Ibid.* pp. 234. Texte original : « Come noi dal centro dell'orizzonte voltando gli occhi da ogni parte, possiamo giudicar la maggiore e minor distanza da, tra, et in quelle cose che son più vicine; ma da un certo termine in oltre, tutte ne parranno equalmente lontane: cossì alle stelle del firmamento guardando, apprendiamo la differenza de moti e distanze d'alcuni astri più vicini; a gli più lontani e lontaissimi, ne appaiono immobili, et equalmente distanti e lontani quanto alla longitudine ». *Ibid.*, p. 235.

⁷⁶ *Ibid.*, pp. 234-236. Texte original : « E però non denno esser chiamate fisse per che veramente serbino la medesima equidistanza da noi e tra loro : ma per che il lor moto non è sensibile a noi ». *Ibid.*, pp. 235-237

devenant autonome, est totalement incapable d'expliquer le monde. Délié de la nature, ce langage se cristallise dans un système qui transfère ses distorsions à la société et aux hommes. Si une évaluation erronée a attribué aux astres plus lointains des natures *autres*, fixes et immuables ainsi qu'une légèreté *absolue*, contraposées à la corruptibilité, au mouvement et à la lourdeur *naturelle* du monde sublunaire, une philosophie a justifié rationnellement toutes ces aberrations. La pensée péripatéticienne a employé la raison pour étouffer et contredire tous les signes que la nature n'a jamais cessé de nous envoyer. Toutefois, à bien y regarder, il ne s'agit que d'explications superficielles qui perdent leur sens chaque fois qu'elles doivent rendre compte de la réalité factuelle des choses. C'est ce qui est arrivé à Aristote lui-même. Face au mouvement incessant qui se vérifie sur la Terre et qui transforme une chose en son contraire, il n'a su trouver une explication exhaustive. S'il a été obligé d'admettre que la vicissitude des choses et des climats rend fertile une terre stérile et chaud un pays qui avait été froid pendant des siècles, ses explications se révèlent toutefois obscures et imprécises.

Demandez à Aristote : « d'où cela provient-il ? » Il répond : « du soleil et du mouvement circulaire ». Propos moins confus et obscurs que divins, profonds et très véridiques. Mais à quel titre les a-t-il tenus ? À titre de philosophe peut-être ? Non, mais de divin plutôt, ou bien en homme qui comprenait sans oser dire ; peut-être en homme qui voit, mais ne croit pas à ce qu'il voit ; et qui, s'il le croit, hésite à l'affirmer, par crainte qu'on ne le contraigne à fournir une explication qu'il n'a pas. Il rapporte des faits, mais de manière à fermer la bouche à ceux qui voudraient en savoir plus.⁷⁷

Si les justifications du Stagirite sont aussi maladroites, c'est précisément à cause du cadre conceptuel dont il a fini par être victime. Une philosophie contre-naturelle, à l'épreuve du monde physique, ne peut que révéler son caractère fictif et s'exposer à des contradictions insolubles. Il suffit de demander « à Aristote le

⁷⁷ *Ibid.*, pp. 264-266. Texte original: « Dimandate ad Aristotele: "Onde questo avviene?"; risponde: "Dal sole, e dal moto circolare". Non tanto confusa et oscuramente, quanto ancora da lui divina et alta e verissimamente detto. Ma come? Forse come da un filosofo? Non: ma più presto come da un divinatore; o pur da uno che intendeva e non ardiva de dire, forse come colui che vede e non crede a quel che vede, e se pur il crede dubita d'affirmarlo, temendo che alcuno non venghi a costringerlo di apportar quella ragione la qual non ha. Referisce, ma in modo col quale chiuda la bocca a chi volesse oltre sapere ». *Ibid.*, pp. 265-267.

principe et la cause » du mouvement et de la vicissitude pour s'en apercevoir. Dès l'instant où l'on est prisonniers d'un monde clos par les murailles du ciel étoilé, et où les planètes sont clouées et liées au périple des mobiles, l'essence du mouvement nous échappera toujours.

Loin d'être un détail, la question du mouvement est au centre de la critique de Bruno et de son copernicanisme radical. Le cinquième dialogue du *Souper des Cendres* s'ouvre avec une déclaration de Teofilo qui – avec l'élan lyrique qui caractérise sa prose – résume et relance les acquisitions des dialogues précédents.

Voyez-vous, les autres étoiles ne sont pas mieux ni autrement fixées au ciel que notre étoile, la terre, n'est fixée dans l'air de ce même firmament. Lequel ne mérite pas plus d'être appelé huitième sphère dans la zone où se situe la queue de l'Ourse que dans la zone où se situe la terre qui nous porte ; car c'est dans une même région éthérée que se trouvent, comme dans un grand espace ou champ, ces corps distincts et séparés les uns des autres par certains intervalles appropriés.⁷⁸

Copernic, nous l'avons vu, avait apporté des corrections au modèle ptoléméen mais les cieux et les sphères persistaient et le cadre conceptuel était encore celui de l'astronome alexandrin. En revanche, il suffit de lire les deux phrases citées pour comprendre que le discours de Bruno était d'une toute autre teneur car il se proposait de fonder une cosmologie sur des bases complètement différentes. Ici, il n'est plus question d'ajouter ou d'enlever des sphères, de corriger la trajectoire des planètes ou de remanier des calculs ; tout cela est entièrement dépourvu de sens car le cosmos est infini. Cette simple assertion suffit à elle seule à remettre en question le sens d'un centre et d'une périphérie de l'univers et, par conséquent, la logique des régions caractérisées par une légèreté ou une lourdeur naturelle ainsi que par un mouvement ou une immobilité intrinsèques. De plus, l'ouverture du « système solaire » vers l'univers un et infini, libère toutes les « étoiles » de la fixité des sphères qui les

⁷⁸ *Ibid.*, pp. 232-234. Texte original : « Perché non son più né altramente fissa le altre stelle al cielo, che questa stella che è la terra è fissa nel medesimo firmamento che è l'aria. E non è più degno d'esser chiamato ottava sfera dove è la coda dell'Orsa, che dove è la terra, nella quale siamo noi : per che in una medesima eterea reggione, come in un medesimo gran spacio e campo, son questi corpi distinti ; e con certi convenienti intervalli allontanati gli uni da gli altri ». *Ibid.*, pp. 233-235.

contraignaient à reproduire à l'infini le mouvement imprimé par le moteur immobile. Le *primus motor* ou cause première, couramment identifié comme Dieu, était le moteur non mû, la cause non causée qui faisait fonctionner la « machine du monde » en empêchant un *regressum ad infinitum*. Dans le géocentrisme de Ptolémée tout comme dans l'héliocentrisme de Copernic, la raison du mouvement était donc extrinsèque aux choses et aux planètes elles-mêmes qui, aux yeux de Bruno, étaient ainsi réduites à des sphères clouées à des engrenages, « quintessences, auxquelles on nous conte que ces lanternes et lumignons seraient fixés comme autant de clous »⁷⁹.

Si ces énormes corps étaient mis en mouvement de l'extérieur par autre chose que le bien qu'ils désirent et vers quoi ils tendent, leur mouvement serait violent et accidentel ; même s'ils étaient dotés de cette puissance que l'on dit non résistante, le véritable non-résistant étant le naturel ; et le naturel, qu'on le veuille ou non, est un principe intrinsèque, qui par lui-même conduit la chose à la place convenable. Dans toute autre hypothèse que la nôtre, le moteur extrinsèque ne pourra les mouvoir sans fatigue ; ou encore, il sera superflu et nullement nécessaire.⁸⁰

À travers la critique du mouvement s'explique l'un des enjeux théoriques majeurs du traité et le véritable point de convergence entre cosmologie et physique. Toute distinction entre monde sublunaire et monde céleste perd de son sens car il n'existe qu'un cosmos infini où tout obéit aux mêmes lois. Dans cet univers infini, le mouvement devient ainsi le signe explicite de la vicissitude et de la vitalité qui manifeste la consubstantialité de chaque être à Dieu. Le mouvement est la quintessence de la nature qui est – comme cela sera explicité dans le dialogue suivant – principe, cause et Un, et contient en elle-même les formes qui s'accomplissent sur son dos. Si Dieu est l'Un et le tout-puissant, l'univers doit nécessairement être un et infini et cela exclut toutes distinctions substantielles et toute ontologie scalaire. Présupposer un *primus motor* qui, extérieur au monde, pourvoirait à sa conservation,

⁷⁹ *Ibid.*, p. 238. Texte original : « quinte essenze, nelle quali come tanti chiodi siino inchiodate queste lucciole e lanterne ». *Ibid.*, pp. 238-239. *Ibid.*, p. 39.

⁸⁰ *Ibid.*, pp. 242-244. Texte original : « questi gran corpi, se fusser mossi dall'estrinseco, altrimenti che come dal fine e bene desiderato, sarebono mossi accidentalmente, ancor che avessero quella potenza la quale è detta non repugnante: per che il vero non repugnante è il naturale, et il naturale (o vogli o non) è principio intrinseco, il quale da per sé porta la cosa dove conviene: altrimenti l'estrinseco motore non moverà senza fatica, o pur non sarà necessario ma soverchio ». *Ibid.*, pp. 243-245.

est une violence contre la nature qui, d'ailleurs, n'explique nullement la nécessité du mouvement sinon en essayant de rendre raison logiquement à un constat empirique. Le mouvement, objecte Bruno, est l'essence de la nature et « le naturel, qu'on le veuille ou non, est un principe intrinsèque, qui par lui-même conduit la chose à la place convenable ». Les êtres n'ont pas besoin d'un conservateur externe car la nature est autosuffisante et elle est sa propre cause finale. *Le Souper des Cendres* ne se présente pas comme une révision du copernicanisme pour formuler une nouvelle forme de géocentrisme ; il tire plutôt les conséquences inévitables d'un nouveau type de philosophie naturelle, physique et métaphysique en même temps. L'invitation de Fulke Greville à exposer « son Copernic » n'est pour Bruno qu'un expédient, une concession au langage et à la science de son temps pour donner lieu à un discours complètement différent. D'ailleurs, l'auteur avait avoué dès le début « qu'il se fiait à ses propres yeux, et non à ceux de Copernic ou de Ptolémée, pour établir ses conclusions et ses jugements ». En effet, sa relecture du *De revolutionibus orbium caelestium* n'est pas centrée sur la lettre du texte et n'hésite pas à insérer de force le copernicanisme dans sa propre grille herméneutique. Par exemple, quand à la fin du quatrième dialogue Teofilo et maître Torquato donnent deux interprétations différentes de la position des planètes dans le système de Copernic, c'est celle du docteur anglais qui s'avère formellement correcte (même si Bruno le nie). Toutefois, au lieu de discréditer la version du Nolain, cela démontre ultérieurement qu'à ses yeux le copernicanisme, malgré son importance, doit être dépassé et qu'il ne saurait constituer le cœur de sa philosophie.

Pour expliquer la vraie raison du mouvement intrinsèque à tout être, il faut transférer le discours sur un autre plan. Celui dont nous parlent les fragments qui nous restent « d'Héraclite, de Démocrite, d'Épicure, de Pythagore, de Parménide, de Mélissos »⁸¹

qui conçoivent un espace infini, une région infinie, une forêt infinie, un infini réservoir d'innombrables mondes pareils au nôtre, qui effectuent leurs révolutions comme la terre

⁸¹ *Ibid.*, p. 238.

effectue la sienne. Aussi les appelait-on *ethera* dans l'Antiquité, c'est-à-dire coureurs, ambassadeurs, nonces de la magnificence de l'Unique et du Très-Haut, chargés de tempérer par harmonie musicale l'ordre constructif de la nature, vivant miroir de la déité infinie.⁸²

Le passage du monde clos à l'univers infini comporte un changement de perspective tout à fait radical. Le système de Copernic était borné par le ciel d'étoiles fixes et ses lois étaient justifiées par un Dieu externe et soustrait à ses dynamiques qui résolvait chaque contradiction et fonctionnait comme dernier ressort. Dans le cosmos de Bruno, interne et externe coïncident et toute raison doit être immanente aux choses puisqu'il n'y a plus un au-delà pour sauver les apparences. Chaque créature ne peut ainsi que « s'appuyer » sur elle-même car, une fois démentie l'existence d'un pivot absolu, centre et périphérie sont partout et la matière est toujours la même. Les révolutions des mondes infinis ne sont pas le signe de la providence du « totalement Autre » mais la manifestation de la vie universelle, le « vivant miroir de la déité infinie ». Le mouvement se configure ainsi comme « l'ordre constitutif de la nature », l'explication du Dieu immanent à l'univers. Refuser la différence ontologique signifie *de facto* exclure toute forme de mouvement extrinsèque qui ne soit pas « violent ou du moins non naturel »⁸³. Si l'univers est infini, constitué de la même substance et animé par la même intelligence, rien ne peut lui être externe et les quatre causes de la tradition péripatéticienne ne font qu'un. Comme il sera explicité dans les autres dialogues (notamment le *De la cause*), la matière universelle engendre par elle-même ses propres formes (qui lui sont intrinsèques) et, ce faisant, elle poursuit le bien suprême, à savoir soi-même en tant qu'infini. Dans le cadre de la réflexion cosmologique du *Souper des Cendres*, les conséquences du dépassement d'un modèle finitiste – qu'il soit géo ou hélio *centrique* – sont radicales : « Ces coureurs [i.e. étoiles et planètes] ont pour principe intrinsèque de mouvement leur propre nature, leur

⁸² *Ibid.*, p. 238. Texte original : « che conobbero uno spacio infinito, regione infinita, selva infinita, capacità infinita di mondi innumerabili simili a questo; i quali cossi compiscon i lor circoli come la terra il suo: e però anticamente si chiamavano *ethera*, cioè i corridori, corrieri, ambascadori, nuncii della magnificenza de l'unico Altissimo, che con musicale armonia contemprano l'ordine della costituzion de la natura, vivo specchio dell'infinita deità ». *Ibid.*, p. 239.

⁸³ *Ibid.*, p. 240.

âme propre, leur propre intelligence : car l'air fluide et subtil ne suffit pas à mettre en mouvement des machines si grandes et si compactes »⁸⁴. Comme les animaux qui, mûs par un appétit de conservation, poursuivent leur propre nature, ainsi font les mondes, définis plusieurs fois comme des « vivants dotés d'intelligence » (*animali intellettuali*). Les révolutions des corps célestes, à l'instar de l'instinct des animaux, sont liées à la volonté de conservation qui pousse les vivants à poursuivre leur propre essence en réalisant ainsi l'œuvre infinie de l'univers. C'est une loi générale de la vie : « tout ce qui éprouve désir et manque se meut vers la chose désirée et se change en elle autant que possible ; en souhaitant, pour commencer, occuper la même place »⁸⁵. De même que la faim et la soif amènent les organismes à rechercher les aliments, ainsi « tous les corps à l'entour se meuvent autour de lui [le soleil], dans la mesure où il leur est nécessaire (et où lui-même, peut-être, désire d'eux quelque chose) »⁸⁶. Le modèle cosmologique qui résulte de ces pages n'est reproductible par aucune sphère armillaire car il est un organisme infini traversé par des flux de forces qui se mêlent incessamment, sans qu'il n'y ait jamais un point d'équilibre. Peu importe le corps que l'on voudrait définir comme centre de l'univers ; « ce point ne [serait] rien d'autre que la trace laissée par le compas, quand on a dessiné l'épicycle »⁸⁷, à savoir une pure hypothèse de calcul à laquelle on voudrait attribuer une existence physique. Si Bruno refuse de reconnaître la validité de ces conjectures, c'est parce qu'il est convaincu que l'explication du mouvement des corps célestes ne peut faire abstraction de la nature métaphysique du cosmos. Rendre raison du mouvement – contrairement au simple constat descriptif que l'on trouve chez Aristote – signifie selon Bruno l'insérer dans une explication systématique du réel qui ne peut négliger la moindre *minuzzaria*. Loin

⁸⁴ *Ibid.*, p. 240. Texte original : « Questi corridori hanno il principio di moti intrinseco la propria natura, la propria anima, la propria intelligenza: perché non è sufficiente il liquido e sottile aria, a muovere sì dense e gran machine ». *Ibid.*, p. 241.

⁸⁵ *Ibid.*, pp. 240. Texte original : « e generalmente tutto quel che desidera et ha indigenza si muove alla cosa desiderata, e si converte in quella al suo possibile, cominciando dal voler essere nel medesimo loco ». *Ibid.*, p. 241.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 252. Texte original : « tutti i circostanti corpi si muovono circa lui, per tanto che di esso quelli han bisogno; et anco per quel che forse anco lui potesse desiderar da essi ». *Ibid.*, p. 253.

⁸⁷ *Ibid.*, pp. 228. Texte original : « quel punto non significava altro che la pedata del compasso, quando si delinea l'epiciclo ». *Ibid.*, p. 229.

d'être un détail, le mouvement est un aspect central dans la *Nolana filosofia* car il permet d'expliquer le processus d'infinetisation qui anime le fini et qui ouvre chaque forme contingente à la totalité du possible. Comme l'affirme Mancini⁸⁸, chez Bruno il n'est pas question d'opter pour un monisme *ou bien* pour un système où la pluralité des êtres serait préservée. Le Nolain met en question toute alternative statique et propose un modèle qui dépasse dialectiquement l'alternance entre deux pôles. La théorie du mouvement formulée dans *Le Souper des Cendres* va précisément dans ce sens. Par rapport au premier principe unitaire et absolu au-delà du temps et de la forme, les êtres finis peuvent tendre à l'infini seulement dans un temps et dans un espace non commensurable. De plus, en raison de l'homogénéité de la matière qui est *toute* dans tout, chaque point doit réaliser la totalité des formes possibles. Si l'Un est *l'infinitus implicatus*, les êtres adventices qui s'alternent sur le dos de la matière peuvent exprimer l'infini seulement à travers une vicissitude infinie qui les amène sans cesse à déposer une forme pour en acquérir une autre. Le mouvement infini devient ainsi le chiffre constituant de ce qui, en raison du caractère éphémère de son existence, ne peut que réaliser l'infini à travers un renouvellement et une renaissance constantes.

C'est pour se renouveler et renaître que ce corps est en mouvement. Sa disposition propre ne lui permet pas de se perpétuer ; de même ; les choses qui ne peuvent se perpétuer selon le nombre (ainsi qu'on dit communément) se perpétuent selon l'espèce, les substances qui ne peuvent pas se perpétuer sous le même aspect changent de visage progressivement. Car la matière et substance des choses, qui est incorruptible, doit en toutes ses parties être sujet de toutes les formes : afin qu'en toutes ses parties, pour autant qu'elle en est capable, elle devienne tout, elle soit tout sinon en un même instant d'éternité, du moins en différents temps, en divers instants d'éternité successivement et tour à tour. Si la matière dans sa totalité peut en effet assumer toutes les formes ensemble, en revanche toutes ses formes ensemble ne peuvent être assumées par chaque partie de la matière. Ainsi, comme il n'est pas dans l'ordre des choses que meure et se dissolve la masse entière dont se compose notre globe, notre astre, et comme il est impossible que sa nature soit entièrement annihilé, elle en vient à se renouveler périodiquement en suivant un certain ordre, en altérant et modifiant toutes ses parties: opération qui doit s'effectuer de manière réglée, chacune prenant à tour de rôle la place

⁸⁸ SANDRO MANCINI, *op. cit.* Voir, par exemple, §2 p. 27 sq.

de toutes les autres ; sans quoi ces corps dissolubles se dissoudraient parfois réellement, comme c'est le cas pour les vivants particuliers et mineurs que nous sommes.⁸⁹

À travers le mouvement, chaque chose poursuit la conservation et l'épanouissement d'une forme nécessaire à la réalisation du tout. Plus qu'une simple évidence, le mouvement est alors la modalité par laquelle la multiplicité réalise l'unité qui, en dernière instance, est la source de sens de toute chose. À travers soi-même, chaque être manifeste et déploie l'unité du premier principe. En tournant autour du soleil, la Terre rend possible l'alternance des saisons, des espèces et des civilisations humaines tout comme celle de la lumière et des ténèbres. Cependant, le rapport entre le soleil et les planètes, n'est pas le résultat des lois extrinsèques de l'astronomie ptolémaïque ni du déterminisme du système copernicien ; il est plutôt analogue à celui des êtres animés et intelligents qui poursuivent « le bien qu'ils désirent et vers lequel ils tendent ». Délivrés des écliptiques et des sphères, les corps célestes sont libres dans l'espace et animés par un « moteur intrinsèque ». Ce moteur, ce « principe d'animation universel » est le désir qui meut tout être « vers la chose désirée » et qui le pousse à « se change[r] en elle autant que possible ». L'éclatement du *cosmos* clos expose chaque forme de vie au vertige d'un bien infini dont elle est une manifestation contingente et pourtant nécessaire. À un bien infini ne peut que correspondre un désir infini, la seule force capable de faire transiter la puissance d'une existence factuellement limitée vers la totalité de ses possibles.

⁸⁹ *Le Souper des Cendres*, pp. 254-256. Texte original : « La caggione di cotal moto è la rinovazione e rinascenza di questo corpo; il quale, secondo la medesima disposizione, non può essere perpetuo; come le cose che non possono essere perpetue secondo il numero (per parlar secondo il comune) si fanno perpetue secondo la spezie, le sustanze che non possono perpetuarsi sotto il medesimo volto, si vanno tutta via cangiando di faccia. Perché, essendo la materia e sustanza delle cose incorrotibile, e dovendo quella secondo tutte le parti esser soggetto di tutte forme, a fin che secondo tutte le parti, per quanto è capace, si fia tutto, sia tutto, se non in un medesimo tempo ed instante d'eternità, al meno in diversi tempi, in varii instanti d'eternità successiva e vicissitudinalmente; perché, quantunque tutta la materia sia capace di tutte le forme insieme, non però de tutte quelle insieme può essere capace ogni parte della materia; però a questa massa intiera, della qual consta questo globo, questo astro, non essendo conveniente la morte e la dissoluzione, ed essendo a tutta natura impossibile l'annichilazione, a tempi a tempi, con certo ordine viene a rinovarsi, alterando, cangiando, le sue parti tutte: il che conviene che sia con certa successione, ognuna prendendo il loco de l'altre tutte; perché altrimenti questi corpi, che sono dissolubili, attualmente talvolta si dissolverebbono, come avviene a noi particolari e minori animali ». *Ibid.*, pp. 255-257.

3.2 *De la cause, du principe et de l'un : l'iris de la Monade*

1. Édité la même année que le *Souper des Cendres*, *De la cause, du principe et de l'un* se situe idéalement après le premier dialogue en langue italienne et poursuit l'exposition des principes fondamentaux de la *Nolana filosofia*. À vrai dire, outre que par une évidente continuité thématique, le trait-d'union avec le *Souper* est manifeste dans le premier des cinq dialogues de la *Cause* qui, malgré sa position, a été le dernier en termes de composition. Cet ajout s'était en effet avéré nécessaire en raison des violentes polémiques qui ont éclaté dans la capitale anglaise après la publication du *Souper*, dans lequel l'auteur dénonçait âprement la corruption des mœurs sur l'île. Bruno amorce donc (au moins formellement) le ton virulent du premier livre et, s'il condamne sans réserve le pédantisme académique, l'extrémisme religieux et la grossièreté populaire, il est évident néanmoins qu'il recherche le soutien du cercle proche de la reine Élisabeth. Sans nullement reculer sur le plan spéculatif, le philosophe cherche ici – comme il le fera jusqu'à la fin – un interlocuteur avec lequel établir un dialogue. Pour cela, il emploie les formes les plus adaptées à ses différents auditoires. Cette malléabilité lexicale est l'un des aspects les plus surprenants de la pensée brunienne qui s'avère un chantier constamment ouvert. La recherche d'un italien scientifique mais aussi dramatique dans les dialogues anglais, le latin lucrétien des poèmes de Francfort, la confrontation avec les tournures scolastiques dans la *Somme des themes métaphysiques* : le plurilinguisme de Bruno atteste de sa conscience pleine que la philosophie ne peut pas faire abstraction de son medium linguistique et que celui-ci doit, à son tour, se mesurer avec des contextes très différents. Plus qu'un véhicule d'expression scientifique, le langage est traversé par des instances à caractère politique et la raison, dès ses prémisses lexicales, transcende le plan spéculatif pour se mêler au système idéologique qu'elle soutient et par lequel elle est à son tour prédéterminée. Cela avait un sens et des implications tout à fait concrets dans l'Europe du *Cinquecento*, où emprunter un vocabulaire et une méthode

déterminés marquait déjà explicitement un choix de camp. Bien avant son séjour anglais, probablement en 1572 alors qu'il était encore diacre au couvent de San Domenico, le jeune Bruno se trouva déjà à défendre la possibilité de dire les choses « autrement », et à en faire les frais.

Un jour j'étais en train de discuter avec Mont'Alcino, un frère de notre ordre, Lombard, en présence d'autres Pères. Comme il soutenait que les hérétiques étaient ignorants et qu'ils n'avaient pas de termes scolastiques, je lui répondis que, même s'ils ne conduisaient pas leurs déclarations de manière scolastique, ils parvenaient néanmoins à exprimer commodément leur opinion. Ils faisaient donc comme les anciens pères de la Sainte Église quand il s'agissait de donner l'exemple de la forme de l'hérésie d'Arius. Si les scolastiques disent qu'il entend la génération du Fils par un acte de nature et non de volonté, il est possible de dire la même chose avec d'autres termes que les scolastiques comme le fait Saint Augustin, à savoir que le Père et le Fils ne sont pas de la même substance et qu'il procède, comme les créatures, de sa volonté. Après avoir entendu cela, ces Pères sursautèrent en disant que je défendais les hérétiques et que je prétendais qu'ils étaient savants.⁹⁰

Plutôt que de se tenir dogmatiquement à un seul *modus dicendi*, Bruno tentera toujours d'exploiter le potentiel de nombreuses traditions philosophiques pour dessiner les contours d'une pensée qui se nourrit de la confrontation avec des contextes et des auteurs innombrables (des grands classiques aux poètes de son temps). D'autant plus que la perspective de recherche qui s'esquisse dans les dialogues italiens défie souvent la possibilité même du discours et oblige l'auteur à avouer l'impossibilité substantielle de dire et de comprendre ce qui est au-delà du sensible et de la raison. Pour y remédier, Bruno ne dédaigne pas recourir aux images élaborées par d'autres traditions dans une tension syncrétique qui structure un lexique philosophique « toujours en mouvement ». La philosophie, y compris dans son expression linguistique, n'est pas l'acte isolé d'un penseur qui crée *ex nihilo* ses

⁹⁰ LUIGI FIRPO, *Il processo di Giordano Bruno*, Salerno Editori, Rome, 1993, p. 164. Nous traduisons. Texte original : « Raggionando un giorno con Mont'Alcino, che era un frate del nostro ordine, lombardo, in presenza de alcuni altri Padri, e dicendo egli che questi eretici erano ignoranti e che non avevano termini scolastici, diss'io che si bene non procedevano nelle loro dichiarazioni scolasticamente, che dechiaravano però la loro opinione commodamente e come facevano li padri antichi della Santa Chiesa, dando l'essempio della forma dell'eresie d'Ario, che gli scolastici dicono che intendeva la generazione del Figlio per atto di natura e non di volontà; il che medesimo si può dire con termini altro che scolastici, riferiti da sant'Austino, cioè che non è di medesima sostanza il Figliuolo ed il Padre, e che proceda come le creature dalla volontà sua. Onde saltarono quelli Padri con dire che io diffendevo li eretici, e che volevo che fossero dotti ».

concepts mais elle se structure comme dialogue constant avec les contemporains aussi bien qu'avec les maîtres d'un savoir oublié et éteint qui, cependant, ne cesse jamais de revenir.

Voici donc ce qu'il en est : de la substance divine, soit parce qu'elle est infinie, soit parce qu'elle est très éloignée des effets qui constituent le terme ultime du parcours de notre faculté discursive, nous ne pouvons rien connaître, sinon sur le mode de la trace, comme disent les platoniciens, ou sur le mode de l'effet lointain, comme disent les péripatéticiens, ou bien sur le mode vestimentaire, comme disent les cabalistes, ou encore sur le mode dorsal et postérieur, comme disent les talmudistes, ou enfin sur le mode spéculaire, ombreux et énigmatique, comme disent les auteurs d'Apocalypses.⁹¹

Comme Bruno le souligne plusieurs fois au cours du *De la cause, du principe et de l'un*, la méthode de chaque philosophe se situe dans un contexte précis et doit se rapporter à une tradition et à un vocabulaire déterminés ; si certains philosophes coupent radicalement avec les prédécesseurs, c'est souvent parce qu'ils « préf[èrent] parler moins bien, d'une manière moins adéquate et moins appropriée, mais avoir la renommée d'un maître, plutôt que de parler mieux, d'une meilleure manière, mais se faire une réputation de disciple[s] »⁹². Conscient de cela, l'auteur bâtit une œuvre ouvertement révolutionnaire en utilisant le lexique et les concepts de la culture scolastique, pour parvenir à des conclusions décidément anti-péripatéticiennes. En s'appuyant sur le langage et sur les formes de la tradition, le philosophe déstructure un jargon désormais figé et opère une véritable résémantisation de la puissance. Les œuvres de Bruno délient de nombreux lexiques des concepts « qui vont forcément avec » et nous donnent l'impression d'imposants palais édifiés sur des ruines. Cela est particulièrement vrai dans le cas du *De la cause, du principe et de l'un*, considéré par plusieurs interprètes comme l'épicentre du système brunien. Si, à notre avis, il

⁹¹ GIORDANO BRUNO, *De la cause, du principe et de l'un* dans *Œuvres complètes*, vol. III, Les Belles Lettres, Paris, 1996, pp. 104-106. Texte original : « Ecco dunque che della divina sostanza, sì per essere infinita, sì per essere lontanissima da quelli effetti, che sono l'ultimo termine del corso della nostra discorsiva facultade: non possiamo conoscer nulla se non per modo di vestigio come dicono i Platonici, di remoto effetto come dicono i Peripatetici, di indumenti come dicono i Cabalisti, di spalli o posteriori come dicono i Talmutisti, di spechio, ombra, etenigma come dicono gli Apocaliptici ». *Ibid.*, pp. 105-107.

⁹² *Ibid.*, p. 292. Texte original: « volse[ro] più tosto dicendo peggio, e con men comodo et appropriato modo, esser stimat[i] maestr[i], che dicendo megliormente, e meglio, farsi riputar discepol[i] ». *Ibid.* p. 293.

demeure difficile de trouver la clef de voute d'une philosophie qui n'a ni de centre ni de périphérie car il n'est pas évident que certains aspects soient le développement de ce qu'il faudrait considérer comme les prémisses fondamentales⁹³, il est pourtant vrai que l'entreprise théorique du dialogue est particulièrement audacieuse. Comme le titre l'indique déjà, le deuxième des dialogues italiens procède à travers une confrontation étroite avec les catégories scolastique qui, sous la pression d'une pensée cherchant à démontrer la coïncidence substantielle des contraires (conformément à la *lectio* du Cusain), "collapsent" et "entrent en collision" dans la définition de la matière brunienne. Tout comme les concepts qu'il est censé représenter, le langage aussi ne cesse d'être mis en cause au cours d'une tractation où la réflexion sur la matière avance en parallèle à celle sur les modalités de la signifier (*modi significandi*). Au début du deuxième dialogue, interrogé par Dicsono (« Croyez-vous, pour autant, que celui qui connaît les choses causées et principiiées connaisse la cause et le principe ? »⁹⁴), Teofilo – le personnage qui conduit les démonstrations – précise les limites gnoséologiques du questionnement : « Cela n'est pas facile, s'il s'agit de la cause et du principe prochains ; cela est très difficile (fût-ce sur le mode de la trace), s'il s'agit de la cause et du principe premiers »⁹⁵. Étudier la nature, selon un topos récurrent dans les écrits de l'auteur, est comme contempler une statue :

Comme nous ne voyons pas parfaitement cet univers dont la substance et le principiel sont si difficiles à comprendre, il résulte que notre connaissance du principe premier ou de la cause première à travers son effet est beaucoup moins fondée que celle que nous pouvons avoir d'Apelle à travers les statues qu'il a sculptées : car celles-ci, nous pouvons

⁹³ Si l'on a souvent abordé les traités mnémotechniques, politiques etc. comme des développements nécessaires du cœur métaphysique de la *Nolana filosofia*, nous croyons que les choses sont plus compliquées et articulées. Un dialogue comme *L'expulsion de la Bête triomphante* ou une pièce comme le *Chandelier* ne se limitent pas à développer sur un "autre terrain" l'"essence distillée" de la philosophie de Bruno. Au contraire, ces œuvres défient tout regard qui voudrait séparer la spéculation proprement ontologique du moment politique, éthique ou de la philosophie naturelle. Penser un univers sans centre ni périphérie, sans un moteur immobile qui – par le biais de sa stabilité substantielle – donne le mouvement à tout le reste signifie mettre en crise une telle approche. En ce sens, il n'y a pas de véritable centre de la *Nolana filosofia* car tout moment, loin d'être la reformulation d'un déjà-dit, est une mise en situation qui actualise intégralement la puissance spéculative de la pensée brunienne.

⁹⁴ *De la cause*, p. 100. Texte original : « Credete per questo che chi conosce le cose causate e principiate, conosca la causa e principio ? ». *Ibid.*, p. 101.

⁹⁵ *Ivi*. Texte original : « Non facilmente la causa prossima e principio prossimo; difficilissimamente (anco in vestigio) la causa e principio primo ». *Ivi*.

les voir toutes et les examiner partie par partie, alors que ce n'est pas le cas du grandiose effet infini de la puissance divine ; aussi cette ressemblance doit-elle être comprise comme n'étant pas une analogie proportionnelle.⁹⁶

Malgré l'impossibilité de reconduire l'œuvre d'art à son auteur, transférée à l'univers infini (en soi déjà insaisissable par notre regard), cette proportion manifeste toute son insuffisance à rendre compte de l'écart entre l'esprit humain et l'Absolu. Exclu « le soleil » de notre contemplation, nous ne pouvons que chercher à saisir « la lune », à savoir la nature qui reflète la puissance de la monade divine. Cela n'est pas seulement une limite due à une prétendue insuffisance humaine, mais il s'agit plutôt d'une question de perspective. Tout discours théologique présuppose un autre niveau d'argumentation, nous obligeant à quitter le terrain et la logique philosophiques pour nous appuyer sur la foi, à savoir sur « une lumière surnaturelle, et non pas naturelle »⁹⁷. La foi ne permet donc pas d'aller plus loin que l'enquête rationnelle ; elle est en revanche une attitude autre vers un objet différent. Pour employer les mots de Bruno : « C'est seulement sur ce point, me semble-t-il, que le théologien fidèle diffère du philosophe véridique » : ce dernier « ne cherche[...] pas la divinité au-dehors du monde infini et de l'infinité des choses, mais bien à l'intérieur de ce monde et de ces choses ». Si la tradition avait considéré l'illumination divine comme une élévation au-dessus du plan matériel et du discours naturel, c'était en raison d'une sous-estimation de la matière elle-même. Bruno, en revanche, peut revendiquer l'autosuffisance et la légitimité de la philosophie, précisément en vertu d'une attitude complètement opposée vers son objet. Partis de la matière, nous ne nous en éloignerons pas. Toutefois, elle sera considérée « dans une acception plus élevée et mieux développée »⁹⁸.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 106. Texte original : « Perché non veggiamo perfettamente questo universo di cui la sustanza et il principale è tanto difficile ad essere compreso, avviene che assai con minor raggione noi conosciamo il primo principio e causa per il suo effetto, che Apelle per le sue formate statue possa essere conosciuto: per che queste le possiamo vedere tutte, et essaminar parte per parte; ma non già il grande et infinito effetto della divina potenza: però quella similitudine deve esser intesa senza proporzional comparazione ».

Ibid., p. 107.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 252.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 202.

La perspective de recherche qui se dessine dans le *De la cause* ne doit donc pas être considérée comme le point de départ d'un discours qui s'élèvera au-dessus « de ce monde et de ces choses » pour parvenir – dans une suite hypothétique – à un principe immatériel. Si chaque chose, sauf le principe premier, descend d'un principe et d'une cause, le philosophe naturel doit cependant limiter son enquête aux réalités physiques.

Je dis qu'on n'exige pas du philosophe de la nature qu'il fasse intervenir toutes les causes ou tous les principes, mais seulement les causes et les principes physiques et, parmi eux, uniquement ceux qui sont principaux ou propres. Donc, bien que leur dépendance par rapport au principe premier ou à la cause première les fasse rapporter à cette cause ou à ce principe, il n'existe toutefois pas entre eux de relation si nécessaire que, de la connaissance des uns, on puisse inférer la connaissance des autres : et c'est pourquoi on n'exige pas qu'ils soient traités au sein d'une seule et même science.⁹⁹

Dès les premières pages, le *De la cause, du principe et de l'un* expose clairement l'objet et les limites de sa recherche. Il le fait à travers une mise au point très précise au niveau théorique et logique ainsi que linguistique. Nous pensons que ces plans ne sont pas dissociables car, comme Luigi Zanzi l'a noté à propos de Machiavel, « [chaque] logique recourt à des techniques argumentatives qui se reflètent aussi dans une multiplicité de “formes” syntactiques »¹⁰⁰. Pour reprendre les mots de l'historien : « parce que les problèmes ne s'inventent pas mais qu'ils s'imposent tous seuls dans un contexte bien précis, passer sous silence ou prendre pour acquise la solution aux questions “formelles” qui concernent les “ordres” de son “discours” signifie

⁹⁹ « Dico però che non si richiede dal filosofo naturale, che ammeni tutte le cause e principii: ma le fisiche sole, e di queste le principali, e proprie. Benché dunque perché dependeno dal primo principio e causa si dicano aver quella causa e quel principio: tutta volta non è sí necessaria relazione, che da la cognizione de l'uno s'inferisca la cognizione de l'altro: e però non si richiede che vengano ordinati in una medesima disciplina » *Ibid.* 102-103. Pour une analyse détaillée du statut de la philosophie naturelle de Bruno en relation à l'architecture médiévale, nous renvoyons à TRISTAN DAGRON, *op. cit.*, voir en particulier le chapitre I « Philosophie et théologie chez Bruno : la fin de l'architecture médiévale », pp. 21-45.

¹⁰⁰ LUIGI ZANZI, *Il metodo del Machiavelli*, Società editrice il Mulino, Bologne, 2013, p. 332. Nous traduisons. Texte original : « Tale logica si avvale di varie tecniche argomentative che si riflettono anche in varie “forme” sintattiche [...] ».

mécomprendre les contenus “matériels” d’un itinéraire de pensée »¹⁰¹. La théorisation de la *Nolana filosofia* avec toutes ses implications ontologiques, cosmologiques et physiques va de pair avec l’infiltration du vocabulaire scolastique par d’innombrables sensibilités philosophiques et scientifiques (distinction qui, soit dit en passant, n’avait pas de sens pour Bruno) antiques et modernes. Certes, la méditation de Nicolas de Cues (du *De docta ignorantia* au *De icona*; du *De venatione* aux recherches mathématiques) avait pour notre auteur une importance capitale tout comme d’ailleurs les *protoi filosofoi* qu’il lisait principalement par le biais d’Aristote. De même, les textes du Stagirite – notamment le *De anima* – étaient le pivot sur lequel Bruno s’appuyait pour remettre en cause l’aristotélisme à partir de ses propres prémisses. La réflexion d’Aristote sur le statut de l’âme et sur les modalités à travers lesquelles elle anime un corps matériel sans pour autant l’assimiler semblent implicites dans la description de l’intellect universel du *De la cause*. D’ailleurs, comme Jules Tricot n’a pas manqué de le souligner, dans une perspective aristotélicienne la psychologie était à son tour une forme de physique :

On peut du reste considérer le *De anima* comme rentrant dans le groupe d’écrits consacrés à la physique. L’âme est, en effet, la forme du corps, et, à ce titre, elle répond à la définition du *camus* : elle est engagée dans le sensible comme la substance formelle des φυσικά σώματα se réalise dans la matière.¹⁰²

L’aristotélisme – notamment tel qu’il est filtré par la médiation des penseurs arabes qui donna vie à l’averroïsme latin – qui se fondait à son tour sur un problème de *traduction* d’une pensée “autre” dans un contexte très différent, avait un rôle central dans la conception et dans la formulation de la nouvelle ontologie exposée dans la *De la cause*. En d’autres termes, on pourrait dire qu’un grand nombre de clefs pour repenser la scolastique provenaient chez Bruno d’un aristotélisme sensible aux

¹⁰¹ *Ivi*. Nous traduisons. Texte original : « [...] poiché i problemi non si inventano, ma si impongono da sé in un contesto inscindibile, il trascurare tacitamente o il dare per scontata la soluzione alle questioni “formali” che riguardano gli “ordini” del suo “discorso”, si riflette in un difettivo intendimento dei contenuti “materiali” di un itinerario di pensiero [...] ». *Ivi*.

¹⁰² JULES TRICOT, « introduction » dans ARISTOTE, *De l’âme*, Vrin, Paris, 1982, p. VII

problèmes physiques, psychologiques et médicaux (qui souvent ne faisaient qu'un). Ces influences sont d'ailleurs exhibées par Bruno lui-même, lorsqu'il affiche fièrement le nom de David de Dinant (choix d'autant plus remarquable qu'il ne le connaissait qu'à travers les quelques fragments cités par Albrecht de Bollstädt afin de le réfuter). Les penseurs grecs archaïques « traité[s] ignoblement par Aristote » d'une part ; David de Dinant qui considérait la matière comme « un être divin dans les choses » mais qui fut « mal compris par ceux qui en réfèrent l'opinion » d'autre part. La recherche presque archéologique d'un discours qui avait été effacé et dont il ne restait que les lambeaux défigurés par les détracteurs est conduite parallèlement à un vif intérêt pour les acquisitions physiques, magiques et médicales plus récentes – nous pensons entre autres à Ficin, Paracelse et Fracastoro. L'importance de ces derniers – notamment pour les implications pratiques de leurs recherches –, le penchant pour la veine naturaliste d'un certain aristotélisme (comme celui qui était enseigné à l'école de Padoue) et l'intérêt pour la magie et la médecine sont aussi des aspects fondamentaux de la mise en discussion de l'ontologie scolastique opérée dans le dialogue. De la même façon que dans le *Souper des Cendres* – où l'on prenait de la distance par rapport au modèle cosmologique qui, au lieu d'expliquer les mouvements des astres, prétendait les renfermer dans ses propres *a priori* – au centre de la reformulation du discours opéré dans le *De la cause* se trouve la critique de la prétention d'expliquer la nature au moyen d'un langage et de concepts qui se révèlent plus normatifs que descriptifs. La *praxis*, la médecine et les disciplines qui étaient capables de traduire leur compréhension du réel en termes d'efficacité devenaient ainsi pour Bruno des leviers propres à faire sauter un édifice qui tenait uniquement sur une logique immanente au discours mais totalement dénuée de la réalité factuelle des choses. Ce n'est pas un hasard si c'est expressément Gervasio (qui représente l'homme de la rue sans aucune culture académique) qui objecte au pédant Polihimnio :

Il fut un temps où je pensais que cette pratique constituait l'essentiel ; car quelqu'un qui ne connaît pas le grec peut entendre toute la pensée d'Aristote et trouver chez lui bien

des erreurs ; de même on voit bien que cette idolâtrie qui reposait sur l'autorité de ce philosophe (quant aux choses naturelles principalement) est entièrement abolie chez tous ceux qui comprennent les idées qu'apporte la nouvelle école du Nolain ; et quelqu'un qui ne sait ni le grec, ni l'arabe, ni peut-être le latin, comme Paracelse, peut avoir mieux connu la nature des médicaments et de la médecine que Galien, Avicenne et tous ceux qui se font entendre avec la langue des Romains. La philosophie et les lois ne se trouvent pas en perdition à cause d'une pénurie d'interprètes des mots, mais à cause d'une pénurie de ceux qui pénètrent profondément les pensées.¹⁰³

Encore une fois, Bruno souligne la séparation entre les mots et les choses et il argumente que c'est sur cet écart que se tient le savoir de ceux qui ne voient le monde qu'à travers l'autorité *du* Philosophe. De son côté, « la nouvelle école du Nolain » s'avère extrêmement perméable à tous ces courants qui s'étaient développés

dans le terrain fertile de l'humanisme, en se renouvelant même à travers ses crises, en s'appuyant sur les multiples perspectives de recherche scientifique que cette culture humaniste avait progressivement ouvertes, avec un écart toujours plus évident des observances scolastiques de la tradition.¹⁰⁴

Une étude sur les sources qui animent la pensée du *De la cause* et sur la manière dont l'auteur s'en sert pour ouvrir les cages des mots et des concepts scolastiques est tout sauf extrinsèque aux questions d'ordre spéculatif abordées dans l'œuvre. Malheureusement, nous ne pouvons pas poursuivre cette analyse ici car cela nous éloignerait trop de notre sujet. Nous nous limiterons cependant à observer que la "philologie" de Bruno, sa recherche d'une pensée et d'un langage alternatifs à ceux de la tradition est très distante de l'étude des textes qui s'était affirmé en Europe à partir de l'humanisme et qui occupait une grande place dans l'éducation de son temps. Au

¹⁰³ *De la cause*, p. 162. Texte original : « Alcun tempo io pensava che questa pratica fusse il principale; per che un che non sa greco può intender tutto il senso d'Aristotele, e conoscere molti errori in quello, come apertamente si vede: che questa idolatria che versava circa l'autorità di quel filosofo (quanto a le cose naturali principalmente) è a fatto abolita appresso tutti che comprendeno i sensi che apporta questa altra setta: et uno che non sa né di greco, né di arabico, e forse né di latino, come il Paracelso, può aver meglio conosciuta la natura di medicamenti, e medicina, che Galeno, Avicenna, e tutti che si fanno udir con la lingua romana. Le filosofie e leggi non vanno in perdizione per penuria d'interpreti di paroli: ma di que' che profondano né sentimenti ». *Ibid.*, p. 163.

¹⁰⁴ LUIGI ZANZI, *op. cit.*, p. 9. Nous traduisons. Texte original : « [...] nel terreno fecondo dell'umanesimo, traendo spunto saliente di rinnovamento anche dalle sue "crisi", facendo leva su molteplici prospettive di ricerca "scientifica" che quella cultura "umanistica" aveva progressivamente aperto, con sempre più netto distacco dagli ossequi "scolastici" della tradizione ».

contraire, pour le Nolain, la philologie humaniste était l'une des armes principales auxquelles les pédants recourraient pour réduire la nature à « lettre morte » et pour aplatir la pluralité des discours à l'univocité d'une seule *lectio*. La *littera* ne résout pas totalement l'esprit du texte comme le démontre Averroès

lui qui, bien qu'arabe et ignorant de la langue grecque, a pourtant compris, dans la doctrine péripatéticienne, plus de choses que n'importe quel Grec que nous ayons lu : et il aurait compris davantage encore, s'il ne s'était pas autant voué à son dieu Aristote.¹⁰⁵

La multiplicité de langages qui traversent l'histoire et nous parlent de la nature ne sont pas immédiatement assimilables aux langues des grammairiens et des érudits :

Même si vous possédiez toutes les langues, [...] il ne s'ensuivrait pas que vous soyez apte à juger les philosophes [...] ; de plus, rien n'empêche celui qui posséderait à peine une seule de ces langues, même bâtarde, d'être l'homme le plus savant et le plus docte du monde entier.¹⁰⁶

Les débats sur les langues eurent un impact remarquable au XVI^e siècle. En France, en Angleterre, en Italie (où la *questione della lingua* alla du XVI^e jusqu'au XIX^e siècle), l'affirmation et la structuration des langues nationales (processus souvent lié à la formation des états-nations) permettait aux langues vulgaires d'acquérir le statut

¹⁰⁵ *De la cause*, p. 248. Texte original : « [...] il qual quantumque arabo et ignorante di lingua greca, nella dottrina peripatetica però intese più di qualsivoglia greco che abbiamo letto: et arebbe più inteso, se non fusse stato cossì additto al suo nume Aristotele ». *Ibid.*, p. 249. Bruno s'était déjà prononcé sur ce sujet auparavant, par la bouche de Gervasio ; il soulignait l'écart entre ceux qui comprennent l'esprit des textes ainsi que l'essence des choses malgré leurs « carences linguistiques » et ceux qui restent prisonniers de la *lettre*, au sens propre : « Mais considérez de quelle utilité ont été les deux individus suivants : l'un, Français archipédant, a composé les *Scholies sur les Arts libéraux* et les *Observations contre Aristote* ; l'autre, déchet des pédants, un Italien, a barbouillé bien des cahiers avec ses *Discussions péripatéticiennes*. Chacun voit aisément que le premier montre très éloquemment son peu de science, tandis que le second, en parlant tout simplement, montre qu'il tient beaucoup de la bête et de l'âne. Du premier nous pouvons dire du moins qu'il a compris Aristote, mais qu'il l'a mal compris, et que, s'il l'avait bien compris, il aurait peut-être eu assez d'intelligence pour lui livrer une guerre honorable, à l'instar du judicieux Telesio de Cosenza. Du second nous ne pouvons dire qu'il l'ait bien ou mal compris, mais qu'il l'a lu et relu, décousu et recousu, et confronté avec mille autres auteurs grecs favorables ou défavorables, et qu'en fin de compte il a fourni de si grands efforts non seulement sans aucun profit, mais *etiam* avec de très grosses pertes [...] ». *Ibid.*, p. 166.

¹⁰⁶ *Ibid.* p. 164. Texte original : « [...] se voi aveste tutte le lingue che son [...] per questo [...] non siegue che siate atto a far giudizio di filosofi [...] : et anco non è che impedisca che uno ch'abbia a pena una de le lingue ancor bastarda, sia il più sapiente e dotto uomo di tutto il mondo ». *Ibid.*, p. 165.

de langues littéraires et scientifiques. Au cours de l'autonomisation progressive du latin, langue haute par excellence, les lettrés défendaient la noblesse intrinsèque de leurs idiomes, par rapport au latin et aux autres langues (il ne faut pas oublier que l'Italien était populaire au sein des élites au XVI^e siècle). La position du Nolain quant à la relation entre langue et science est tout à fait remarquable et permet de mieux comprendre sa conception du rôle de l'intellectuel ainsi que du langage comme vecteur capable de questionner les textes et de leur donner un élan toujours vital. Comme nous venons de le voir, faire référence à une langue en vertu de sa noblesse intrinsèque était pour Bruno un simple non-sens et équivalait à l'attitude fétichiste stigmatisée par le biais de personnages tels que Polihimnio ou Manfurio. En revanche, son emploi des langues "courantes" et son apologie de la traduction comme véhicule de divulgation et de contextualisation du savoir allait dans une toute autre direction. Aux « livres ambulants » qu'idolâtraient des « lettres mortes » sans en comprendre l'esprit, Bruno préférait sans hésitation le philosophe arabe qui, malgré son ignorance des *humanæ litteræ* et sa glose barbare, avait pourtant pénétré l'œuvre du Stagirite mieux que d'autres. De même, après avoir connu l'Oxford humaniste et réformé qui avait rejeté la philosophie pour adopter une approche philologique aux textes, le Nolain regrettait « ses princes de la métaphysique (quoique barbares de langue et encapuchonnés de profession) qui ont diffusé, dans toutes les autres universités des pays non barbares, l'éclat d'une très noble et très précieuse partie de la philosophie (aujourd'hui presque éteinte) »¹⁰⁷. Après avoir réfuté l'univocité qui liait une seule langue privilégiée au savoir, Giordano Bruno défendait la valeur de la traduction comme acte de divulgation et de resémantisation de la science. Cela n'a donc rien d'étonnant de trouver la trace des idées du philosophe dans les pages d'un traducteur comme John Florio, notamment dans la préface à sa traduction des *Essais* de Montaigne :

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 76. Texte original : « da que' suoi principi de la metafisica (quantumque barbari di lingua, e cucullati di professione) è stato il splendor d'una nobilissima e rara parte di filosofia (la quale a tempi nostri è quasi estinta) diffuso a tutte l'altre academie de le non barbare provinze ». *Ibid.*, p. 79.

Devrais-je m'excuser pour cette traduction ? Apparemment oui, dès lors que certains soutiennent (et ils ont le droit de le faire, car cela est leur domaine) qu'une telle conversion est la dissolution des universités. Dieu soit avec eux et qu'il les préserve des maux et des malheurs. Si c'était un changement en pire, la traduction des livres signifierait le bouleversement des bibliothèques. Soit, mais mon vieux compagnon Nolano me disait, et l'enseignait publiquement, que c'est de la traduction que naît toute science. Ainsi, comme la philosophie, la grammaire, la rhétorique, la logique, l'arithmétique, la géométrie, l'astronomie, la musique et toutes les mathématiques doivent leur nom aux Grecs, les Grecs ont tiré leur eau baptismale des aqueducs des Égyptiens et ces derniers des puits des Hébreux et des Caldées.¹⁰⁸

Aux yeux de Bruno, la nouvelle science de son temps, malgré son respect des lettres anciennes, prétendait se fonder sur l'oubli des découvertes passées. Les docteurs d'Oxford rejetaient le Moyen-Âge et sa scolastique sans se soucier du savoir qui se cachait sous un latin jugé "maladroit". Au contraire, le Nolain, souvent superficiellement considéré comme un penseur iconoclaste, insère sa spéculation dans une histoire de la philosophie profondément liée à l'ensemble de son système. Le *De la cause*, complexe traité ontologique, se révèle également comme la tentative de réécriture d'une histoire de la philosophie alternative à la rupture aristotélicienne. À travers une philologie éminemment spéculative, l'auteur cherche ainsi à recoudre les fils d'un discours interrompu par le feu et la *damnatio memoriae*. Conformément aux saisons et aux cycles naturels, l'histoire de la philosophie est faite d'oublis et de réapparitions. Les dieux ne cessent jamais d'envoyer aux hommes des Mercurès et la vérité se présente toujours sous une forme nouvelle. La rupture représentée par le *De la cause* est aussi la reprise d'un dialogue interrompu qui trouve dans une idée de matière alternative à celle proposée par Aristote le point d'appui pour un discours nouveau.

¹⁰⁸ JOHN FLORIO, "To the curteous Reader" dans *The Essayes or Morall, Politike and Millitarie Discourses of Lord Michaell de Montaigne*, Londres, 1603. Nous traduisons. Texte original : « Shall I apologize translation? Why, but some hold (as for their freehold) that such conversion is the subversion of universities. God hold with them, and withhold them from impeach or impair. It were an ill turn, the turning of books should be the overturning of libraries. Yea, but my old fellow Nolano told me, and taught publicly, that from translation all science had its offspring. Likely, since even philosophy, grammar, rhetoric, logic, arithmetic, geometry, astronomy, music, and all the mathematics yet hold their name of the Greeks; and the Greeks drew their baptizing water from the conduit-pipes of the Egyptians, and they from the well-springs of the Hebrews or Chaldees ».

2. De nombreux problèmes convergent autour du concept brunien de matière, l'un des noyaux toujours productifs dans la spéculation de notre auteur. Si le dialogue *De la cause, du principe et de l'un* se construit expressément autour de cette thématique, elle n'est pourtant pas étrangère aux travaux mnémotechniques, magiques ou éthiques. Au contraire, nous pourrions arriver à lire l'intégralité de la production du Nolain à travers cette perspective. Comme nous venons de le voir, le matérialisme de Bruno se construit au moyen d'une confrontation très articulée avec les principaux courants philosophiques et scientifiques connus à son époque, même s'il n'adhère jamais entièrement à leurs conclusions. L'importance de la tradition matérialiste est expressément revendiquée par le philosophe qui souligne, surtout pendant ses années de formation, comme elle lui avait permis de trouver une alternative aux contradictions de l'aristotélisme. Pendant longtemps donc, Bruno lui-même avait été partisan d'un matérialisme *absolu* qui l'avait poussé à penser que « les formes ne sont rien d'autre que certaines dispositions de la matière ». À cette première phase, au cours de laquelle la forme était intégralement subsumée par la matière, en succédera toutefois une plus complexe :

Démocrite et les épicuriens, donc, selon lesquels ce qui n'est pas corps n'est rien, soutiennent par conséquent que la matière seule est la substance des choses, et même qu'elle est la nature divine, comme l'a dit un Arabe nommé Avicebron : il le montre dans un livre intitulé *Source de vie*. Ils soutiennent également, de concert avec les cyrénaïques, les cyniques et les stoïciens, que les formes ne sont rien d'autre que certaines dispositions accidentelles de la matière : j'ai moi-même été longtemps un chaud partisan de cette opinion, pour cette seule raison que ces fondements correspondent plus à la nature que ceux d'Aristote ; mais après mûre réflexion, et eu égard à davantage d'éléments, nous trouvons qu'il est nécessaire de reconnaître dans la nature deux genres de substances : la forme et la matière ; car il est nécessaire qu'il y ait un acte absolument substantiel, dans lequel se trouve la puissance active de tout, et qu'il y ait aussi une puissance ou un substrat, dans lequel puisse se trouver une puissance passive du tout équivalente : dans le premier se trouve la puissance de faire, dans le second la puissance d'être fait.¹⁰⁹

¹⁰⁹ *De la cause*, p. 168. Texte original : « Democrito dunque, e gli Epicurei i quali quel che non è corpo dicono esser nulla, per conseguenza vogliono la materia sola essere la sustanza de le cose, et anco quella essere la natura divina, come disse un certo arabo chiamato Avicebron come mostra in un libro intitolato *Fonte di vita*; questi medesmi, insieme con Cirenaici, Cinici, e Stoici, vogliono le forme non essere altro, che certe accidentali disposizioni de la materia: et io molto tempo son stato assai aderente a questo parere, solo per questo, che ha fondamenti più corrispondenti alla natura, che quei di Aristotele: ma dopo aver più maturamente considerato, avendo risguardo a più cose: troviamo che è necessario conoscere nella natura doi geni di sustanza, l'uno che è forma, e l'altro che è materia, perché è necessario che sia un atto sustanzialissimo, nel quale è la potenza attiva di tutto: et ancora una potenza, et un

Si Bruno se détache progressivement des positions de Démocrite, des épicuriens et de Davis de Dinant ce n'est pas suite à l'abandon du matérialisme, mais parce que ces philosophes n'avaient pas su aller jusqu'au bout de leur enquête. Ses prédécesseurs auraient fait coïncider la matière avec les êtres corporels (« ce qui n'est pas corps n'est rien ») en méconnaissant ainsi « dans la nature deux genres de substances : la forme et la matière ». Malgré leur philosophie moins abstraite et contre-naturelle que celle d'Aristote, en séparant la matière *corporelle* de la forme, une véritable compréhension de l'infini devenait ardue. D'une certaine façon, ils reproduisaient la même erreur que le Stagirite, fût-elle de signe inverse. Acte et puissance, faire tout et devenir tout, matière corporelle et forme subsistent l'une en raison de l'autre et aucune des deux variantes ne peut s'élever en principe. Au lieu d'opter pour l'une des deux alternatives, Bruno propose un matérialisme situé sur un autre plan. Interrogé par Gervasio sur « ce [qu'il entend] par le mot “matière”, et ce qui est matière dans les choses naturelles »¹¹⁰, Teofilo en donne la définition suivante :

Tous ceux qui veulent distinguer la matière et la considérer en soi, sans la forme, recourent à la comparaison avec l'art. Ainsi font les pythagoriciens, les platoniciens, les péripatéticiens. Voyez par exemple l'art du menuisier, qui a le bois pour substrat de toutes ses formes et de tous ses travaux ; de même le forgeron et le fer, le tailleur et le drap. Tous ces arts produisent, dans une matière qui leur est propre, diverses images, compositions et figures, dont aucune n'est propre ou naturelle à cette matière. De même la nature, à laquelle ressemble l'art, a besoin d'une matière pour ses opérations : car il n'est pas possible qu'un quelconque agent, s'il veut faire quelque chose, n'ait pas de quoi la faire, ou, s'il veut opérer, n'ait rien sur quoi opérer. Il y a donc une espèce de substrat à partir duquel et dans lequel la nature effectue son opération, son travail, et qu'elle informe d'autant que se présentent des espèces diverses aux yeux de notre entendement. Et de même que le bois n'a, par lui-même, aucune forme artificielle, mais peut les avoir toutes par l'opération du menuisier, de même la matière dont nous parlons n'a, par elle-même et dans sa nature, aucune forme naturelle, mais peut les avoir toutes par l'opération de l'agent actif, du principe de la nature. Cette matière naturelle n'est pas perceptible comme la matière artificielle, parce que la matière de la nature n'a absolument aucune forme, tandis que la matière de l'art est une chose déjà formée par la nature, puisque l'art ne peut opérer qu'à la surface des choses formées par la nature, tels le bois, le fer, la pierre, la laine et autres choses semblables : la nature, en revanche, opère depuis le centre (si l'on peut dire) de son substrat ou de sa matière, qui est totalement

soggetto, nel quale non sia minor potenza passiva di tutto. In quello è potestà di fare; in questo è potestà di esser fatto ». *Ibid.*, p. 169.

¹¹⁰ *Ibid.* p. 172.

informe. Aussi les substrats des arts sont-ils multiples, et le substrat de la nature, unique : car les premiers, parce qu'ils sont diversement informés par la nature, sont différents et variés, tandis que le second, parce qu'il n'est nullement informé, est totalement indifférencié, attendu que toute différence ou diversité procède de la forme.¹¹¹

Comme nous venons de le voir, il y a plusieurs manières de se référer à la matière et chacune correspond à une exigence particulière. Quelques pages auparavant, Dicsono¹¹² avait défendu la légitimité des points de vue en raison du but que revendiquait chaque pratique : s'il fallait louer un philosophe pour avoir su remonter au plus grand nombre des causes, cela était superflu pour un médecin, dont l'objectif était d'ordre pratique. Encore une fois, la nature infinie rendait possibles plusieurs niveaux de lecture et s'ouvrait à d'innombrables possibilités d'action. Si certaines philosophies se révélaient plus capables que d'autres de s'approcher de la

¹¹¹ *Ibid.* pp. 172-174. Texte original : « Tutti quelli che vogliono distinguere la materia e considerarla, da per sé senza la forma, ricorrono alla similitudine de l'arte. Cossì fanno i Pitagorici, cossì i Platonici, cossì i Peripatetici. Vedete una specie di arte come del lignaiolo, la quale per tutte le sue forme, e tutti suoi lavori ha per soggetto il legno; come il ferraio il ferro, il sarto il panno. Tutte queste arti in una propria materia fanno diversi ritratti, ordini e figure, de le quali nessuna è propria e naturale, a quella: cossì la natura a cui è simile l'arte, bisogna che de le sue operazioni abbia una materia: per che non è possibile, che sia agente alcuno, che se vuol far qualche cosa, non abia di che farla, o se vuol oprare non abbia che oprare; è dunque una specie di soggetto del qual, col quale, e nel quale la natura effettua la sua operazione, il suo lavoro, et il quale è da lei formato di tante forme che ne presentano a gli occhi della considerazione tanta varietà di specie. E sì come il legno da sé non ha nessuna forma artificiale, ma tutte può avere per operazione de legnaiolo: cossì la materia di cui parliamo, da per sé et in sua natura, non ha forma alcuna naturale, ma tutte le può aver per operazione dell'agente attivo principio di natura. Questa materia naturale non è cossì sensibile, come la materia artificiale, perché la materia della natura non ha forma alcuna assolutamente, ma la materia dell'arte è una cosa formata già della natura, poscia che l'arte non può oprare se non nella superficie delle cose formate da la natura, come legno, ferro, pietra, lana, e cose simili: ma la natura opra dal centro (per dir cossì) del suo soggetto, o materia; che è al tuto informe. Però molti sono i soggetti de le arti, et uno è il soggetto della natura: per che quelli, per essere diversamente formati dalla natura, sono differenti e varii: questo per non essere alcunamente formato, è al tutto indifferente, atteso che ogni differenza e diversità procede da la forma ». *Ibid.*, 173-175.

¹¹² La structure narrative des dialogues italiens est très complexe et, comme de nombreux aspects de la *Nolana filosofia*, elle défie toute interprétation trop péremptoire. À ce propos, la relation dialogique entre les personnages nous semble particulièrement intéressante car, au fur et à mesure de l'avancement de la discussion, elle montre un équilibre discursif en évolution. Pour cette raison, même si certains critiques ont cru isoler un porte-parole de Bruno, nous pensons que la perspective de l'auteur requiert plutôt une vision d'ensemble et qu'elle est le résultat du processus dialogique lui-même. Certes, Teofilo ou Filoteo sont ceux qui conduisent le plus souvent le raisonnement et qui formulent les thèses fondamentales. Dans le *Supper des Cendres*, Teofilo parviendra même à dire que le Nolain « est aussi proche de moi que je peux l'être de moi-même » (*Cena*, p. 42). Cependant, dans les réponses de certains interlocuteurs – parfois même dans les boutades des personnages bouffonesques et dépourvus d'un savoir scolastique – il est possible de repérer des étincelles inattendues de *Nolana filosofia*.

cause unique et simple, cela ne dévalorisait aucunement les autres discours et n'aboutissait pas à la formulation d'une méthode unique.

Le matérialisme de Bruno se différencie donc de celui de ses précurseurs par sa volonté de considérer « les causes de la nature prises absolument selon toute l'extension de leur être [...] [et non] selon une acception limitée et appropriée »¹¹³. L'observation des phénomènes amenait le Nolain à convenir avec les autres matérialistes de l'individuation d'un substrat unique et constant dans le devenir des formes.

De même donc que dans l'art, les formes variant à l'infini (si cela est possible), c'est toujours une même matière qui persiste sous elles – la forme de l'arbre, par exemple, étant suivie de celle du tronc, puis de celle de la poutre, de la planche, du siège, de l'escabeau, de la caisse, du peigne et ainsi de suite, cependant que l'être du bois persiste toujours –, il n'en va pas autrement dans la nature, où, les formes changeant à l'infini et se succédant l'une l'autre, la matière reste toujours la même.¹¹⁴

L'arbre, la planche et le peigne n'étaient que des configurations différentes du même bois. Toutefois, si la plupart des matérialistes s'étaient arrêtés à une substance physique qui était « une chose déjà formée par la nature », la matière au sens brunien ne s'offrait pas aux sens et était toujours dépourvue d'une forme déterminée. L'enquête du traité ne porte donc pas sur la matière physique ou corporelle, mais sur la nature (ou matière naturelle), comme le résume Gervasio. Malgré sa simplicité et son ignorance, ce dernier saisit sans difficulté l'évidence d'un savoir conforme à la lumière naturelle :

GERVASIO. Maintenant j'ai bien compris. Mais il me semble que ce substrat de la nature ne peut être un corps, ni avoir de qualité définie ; car passant tantôt sous telle forme et tel être naturels, tantôt sous telle autre forme et tel autre être, il ne se manifeste pas

¹¹³ *De la cause*, p. 170-172.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 176. Texte original : « Sì come dumque ne l'arte variandosi in infinito (se possibil fosse) le forme, è sempre una materia medesima che persevera sotto quelle, come appresso la forma de l'arbore è una forma di tronco, poi di trave, poi di tavola, poi di scanno, poi di scabello, poi di cascia, poi di pettine, e cossì via discorrendo; tutta volta l'esser legno sempre persevera: non altrimenti nella natura, variandosi in infinito e succedendo l'una a l'altra le forme, è sempre una materia medesima ». *Ibid.*, p. 177.

d'une façon corporelle, contrairement au bois ou à la pierre, qui laissent toujours voir qu'ils sont matériels et qu'ils sont des substrats, quelle que soit la forme qu'ils revêtent.¹¹⁵

Les corps recevaient leur forme par l'action d'une opération externe (comme le travail de l'artisan) qui n'opérait d'ailleurs « qu'à la surface ». En soulignant son désaccord par rapport à cette conception, Bruno décrit une matière qui n'est « ni rien, ni quelque chose ». Pour être le fond immuable à partir duquel se réalisent toutes les formes, elle « n'a *absolument* aucune forme »¹¹⁶, contrairement à toute concrétion physique qui est matérielle aussi bien que formelle. Si ce substrat infini et jamais individué peut être tout, il ne doit jamais être une chose particulière car il est la totalité en puissance (et donc aussi en acte). De plus, si comme nous l'avons vu toute matière corporelle ne reçoit qu'une forme superficielle et extérieure (dans le double sens d'extrinsèque et de communiquée par un agent extérieur), « la nature, en revanche, opère depuis le centre [...] de son substrat ou de sa matière, qui est totalement informe ». Cette observation joue un rôle très significatif dans l'économie du traité où il est question d'unifier dans la matière toutes les causes distinguées par l'aristotélisme. Dans le deuxième livre en effet, il s'agissait d'expliquer la différence entre principe et cause et de montrer comment les deux acceptions se retrouvent unifiées dans l'âme du monde, forme universelle de l'intellect divin qui est l'« efficient physique universel ». D'abord, Bruno avait rappelé comme, d'après le lexique scolastique, le « principe [est] ce qui concourt intrinsèquement à la constitution de la chose et demeure dans l'effet, comme on le dit de la matière et de la forme, qui demeurent dans le composé » lorsque la « cause [est] ce qui concourt extérieurement à la production des choses et qui a son être en dehors de la composition »¹¹⁷. L'âme du monde est à la fois cause et principe car, conformément à la célèbre métaphore du pilote et de son navire, elle est immanente aux composés sans pour autant coïncider

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 178. Texte original : « Or l'ho capita molto bene. Ma questo soggetto della natura mi par che non possa esser corpo, né di certa qualità: per che questo che va strafugendo or sotto una forma et essere naturale, or sotto un'altra forma et essere, non si dimostra corporalmente come il legno o pietra, che sempre si fan veder quel che sono materialmente eo soggettivamente, pongasi pure sotto qual forma si voglia ». *Ibid.*, p. 178.

¹¹⁶ Nous soulignons.

¹¹⁷ Pour cette citations et les précédentes : *Ibid.*, pp. 110-112.

entièrement avec eux. Universelle et présente dans tous les êtres, l'âme est l'intelligence qui préside à la mutation et au devenir de toute chose. C'est elle qui – de l'intérieur – amène la graine à se transformer en plante et celle-ci à donner vie aux fleurs et aux fruits. C'est toujours elle qui, quand le temps est venu, réabsorbe les formes à l'intérieur de la matière en lui permettant d'expliquer partout l'infinité de ses possibilités. Ce principe d'animation universel habite et vivifie tout être, de sorte que rien n'est proprement inanimé, en tant qu'expression d'une puissance unique. Contrairement au sens commun, l'animation universelle ne s'explique pas seulement à travers la vie animale ou sensible ; en étant une expression de la matière, tout être participe à son vitalisme.

Après avoir montré comment cause et principe coïncident dans « l'efficient physique universel », Bruno accomplit un pas supplémentaire. L'âme du monde, comme nous l'avons vu, est la puissance intellectuelle qui, à travers la totalité des formes, exprime la vicissitude et permet à l'infini de s'expliquer dans le fini. Cette forme universelle, cet « artisan du monde »¹¹⁸ n'opère pas comme une force extrinsèque qui impose au substrat des figures externes. « Cet efficient est ce qui suscite et tire les formes à partir de la puissance de la matière »¹¹⁹ qui, ainsi, les a depuis toujours, les produit dans son sein et, au moment opportun, les rappelle à elle-même. Quant à la cause formelle, elle est « liée à la cause efficiente »¹²⁰ et n'est rien d'autre que la raison idéale.

Par conséquent, il faut que cet intellect, qui a la faculté de produire toutes les espèces et de le faire passer, en une si belle architecture de la puissance de la matière à l'acte, les contienne toutes au préalable sous un certain rapport formel, sans lequel l'agent ne pourrait procéder à sa fabrication ; de même, le sculpteur ne peut exécuter différentes statues sans avoir d'abord préconçu leurs différentes formes.¹²¹

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 114.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 260.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 118.

¹²¹ *Ibid.*, p. 118. Texte original : « e per tanto questo intelletto che ha facultà di produrre tutte le specie, e di cacciarle con sì bella architettura dalla potenza della materia a l'atto, bisogna che le preabbia tutte, secondo certa raggion formale, senza la quale l'agente non potrebbe procedere alla sua manifattura; come al statuario non è possibile d'exequir diverse statue, senza aver precogitato diverse forme prima ». *Ibid.* p. 119.

Il y a donc deux types de forme ou, pour le dire autrement, la forme a une double raison : « l'une est une cause qui, si elle n'est pas efficiente, permet à l'efficient de produire ses effets ; l'autre est un principe, et la cause efficiente la suscite à partir de la matière »¹²². *De la cause, du principe et de l'un* procède, pour employer une image, comme une spirale qui réarticule et redéfinit continuellement les statuts de matière et de forme et, par là, leur relation réciproque. En affirmant la nécessité de distinguer soigneusement les fonctions qui interviennent dans la constitution des choses, Bruno veille à ne pas donner lieu à une pensée de l'indistinct. S'il démontre progressivement la coïncidence, dans la matière, de la forme et des autres causes auxquelles la scolastique avait donné des existences autonomes, il le fait en se concentrant sur la nature et les fonctions de chaque « espèce ».

Absolument rien n'opère sur soi-même, et toujours il y a quelque distinction entre ce qui est agent et ce qui est fait, ou ce sur quoi portent l'action et l'opération : aussi est-il bon de distinguer, dans le corps de la nature, la matière d'avec l'âme ; et, dans l'âme, de distinguer la raison des espèces. C'est pourquoi nous affirmons qu'il y a trois choses dans ce corps : d'abord, l'intellect universel, infus dans les choses ; deuxièmement, l'âme vivificatrice du tout ; troisièmement, le substrat.¹²³

La matière brunienne, bien qu'en étant une et en produisant par elle-même les formes qui prennent vie sur son dos, comprend en soi plusieurs raisons. L'unité du tout est ainsi, non pas un présupposé indémontré, mais une conséquence nécessaire de la nature de chaque élément. À travers une analyse rigoureuse de l'acte et de la puissance, de la matière et de la forme, l'auteur prouve que l'unité des causes dans la matière est une conséquence immanente à leur logique. Après avoir expliqué comment l'efficient suscite les formes du cœur du substrat lui-même – qui comprend ainsi la raison formelle et efficiente – Bruno se demande comment entendre l'union

¹²² *Ibid.*, p. 120.

¹²³ *Ibid.*, p. 192. Texte original : « nienet assolutamente opera in se medesimo, e sempre è qualche distinzione tra quello che è agente e quello che è agente e quello che è fatto, o circa il quale è l'azione e l'operazione: là onde è bene nel corpo della natura distinguere la materia da l'anima; et in quella distinguere quella ragione delle specie. Onde diciamo in questo corpo tre cose: prima l'intelletto universale indito nelle cose; secondo, l'anima vivificatrice del tutto; terzo, il soggetto ». *Ibid.*, p. 193.

entre forme et de matière. Comme nous l'avons déjà observé, « rien n'opère sur soi-même absolument », sans aucune distinction tout au moins fonctionnelle.

Elle se joint à elle de manière à ce que la nature du corps, qui n'est pas belle en soi, en vienne dans la mesure où elle en est capable à participer de la beauté, attendu qu'il n'est pas de beauté qui ne consiste en quelque espèce ou en quelque forme, et qu'il n'est aucune forme qui ne soit pas produite par l'âme.¹²⁴

Comme cela sera réaffirmé au troisième livre, le mélange entre la matière, « réceptacle des formes », et l'âme du monde, « source des formes », est une nécessité puisqu'« il n'est pas possible qu'un quelconque agent, s'il veut faire quelque chose, n'ait pas de quoi la faire ou, s'il veut opérer, n'ait rien sur quoi opérer »¹²⁵. La beauté et l'excellence de l'univers – manifestation expliquée à l'infini du premier principe – justifient ainsi la nécessité de cette compénétration qui, dans l'immanence de la matière universelle, donne vie au monde. Le substrat passible de toute forme requiert ainsi un principe formateur pour qu'il puisse expliquer la totalité des formes qu'il possède déjà en puissance. En outre, l'« artisan interne » implique une puissance apte à devenir le lieu de son action. Cette matière, fécondée par l'« intellect infusé et agissant de l'intérieur »¹²⁶, est le principe fondamental et incorruptible qui subsiste et préside au devenir des concrétions qui se succèdent sans cesse sur son dos.

On peut en conclure [...] que rien ne s'annihile, ni ne perd l'être, sauf la forme accidentelle extérieure et matérielle : c'est pourquoi pas plus la matière que la forme substantielle de n'importe quelle chose naturelle, c'est-à-dire l'âme, n'est susceptible de se dissoudre ou de s'annihiler.¹²⁷

¹²⁴ *Ibid.*, p. 126. Texte original : « Se gli giunge di maniera che la natura del corpo la quale secondo sé non è bella, per quanto è capace viene a farsi partecipe di bellezza, atteso che non è bellezza se non consiste in qualche specie o forma, non è forma alcuna che non sia prodotta da l'anima ». *Ibid.*, p. 127.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 174.

¹²⁶ GIORDANO BRUNO, *Sigillus sigillorum* dans IORDANI BRUNI NOLANI *Opera Latine conscripta*, op. cit., N II, 2, p. 176.

¹²⁷ *De la cause*, p. 184. Texte original : « Da questo si può conchiudere [...] che nessuna cosa si anihila e perde l'essere, eccetto che la forma accidentale esteriore e materiale : però tanto la materia quanto la forma sostanziale di che si voglia cosa naturale, che è l'anima, sono indissolubili et adnihilabili ». *Ibid.*, p. 185.

Pour expliquer la modalité particulière par laquelle l'âme se joint à la matière, Bruno avait mentionné la *beauté* qui n'aurait guère pu se manifester sans l'action créatrice d'une intelligence dans la matière. La beauté est ici à concevoir comme manifestation de l'Un, l'univers en tant qu'existence actuelle de la totalité des formes possibles. Comme nous l'avons vu auparavant, un Dieu qui ne donnait pas lieu à l'intégralité de ses possibles était autocontradictoire car il niait sa toute-puissance ou sa bonté. Un univers déficitaire de quelque chose ne pouvait être ni beau ni bon car, en se privant d'une seule de ses formes, il introduisait une divergence dans sa propre nature : en étant autre chose par rapport à ce qu'il aurait pu être, l'acte aurait été autre chose que la puissance et l'intelligence de l'âme n'aurait pas été communiqué entièrement à la matière. La beauté était ainsi la fin de l'opération de « l'artisan intrinsèque » aussi bien que le processus, le déploiement de l'âme à travers la matière, à savoir la vicissitude incessante des choses. Chaque *minuzzaria* devenait ainsi une forme indispensable pour la réalisation du tout et pour la manifestation de l'un à travers la matière.

Ce type de questions avait déjà été abordé lors du deuxième dialogue où Giordano Bruno avait analysé les quatre causes aristotéliennes en fonction de son discours. Quand il avait expliqué que l'efficient universel réalisait des formes qui n'étaient pas extérieures au substrat, il avait aussi ajouté qu'en poursuivant la raison idéale, qui est ainsi cause formelle réveillée par l'intellect au cœur de la matière, l'artisan du monde n'avait pour but que la cause finale :

Le but, la cause finale que se propose l'efficient, c'est la perfection de l'univers, qui consiste en ce que, dans les différentes parties de la matière, toutes les formes aient une existence actuelle : et l'intellect se délecte et se plaît tant à poursuivre cette fin que jamais il ne se lasse de susciter toutes sortes de formes à partir de la matière, ainsi qu'Empédocle lui-même semble le soutenir.¹²⁸

¹²⁸ *Ibid.* p. 120. Texte original : « Il scopo e la causa finale la qual si propone l'efficiente, è la perfezzione de l'universo: la quale è che in diverse parti della materia tutte le forme abbiano actual existenza: nel qual fine tanto si delecta e compiace l'intelletto, che mai si stanca suscitando tutte sorte di forme da la materia, come par che voglia ancora Empedocle ». *Ibid.*, p. 121.

3. En agissant dans la matière, l'*artifex internus*¹²⁹ a pour finalité la réalisation actuelle de toutes les formes que le substrat contient en puissance. Cela représente en effet pour l'univers l'unique manière d'exprimer le Dieu implicite de façon explicite, la seule qui lui soit possible. Comme la lune reflète la lumière du soleil, l'infini *explicatus* est une analogie de l'Un *implicatus* qu'il ne peut réaliser qu'en donnant vie à la totalité des mondes et des êtres possibles. Pour cela, chaque point de la matière doit passer à travers des mutations perpétuelles qui l'amènent à exprimer toutes les formes réalisables. Toutefois, si l'Un est le tout en deçà de la forme et l'Univers est l'un en tant que totalité infinie des formes, chaque individu contingent ne peut qu'être une seule chose à la fois. La nature de l'homme est différente de celle du cheval et « il ne peut y avoir un même support individuel sous les accidents appartenant au cheval et sous les accidents appartenant à l'homme, sous les dimensions appartenant à une plante et sous les dimensions appartenant à un animal »¹³⁰. Pour revêtir des formes étrangères à son état actuel, chaque être doit redevenir pure puissance en retournant à la source d'où provient le tout. On appelle cela la mort mais, dans la perspective de Bruno, ce n'est que la réouverture constante du fini dans l'infini. Pour cette raison, comme le philosophe le rappelle souvent, son ontologie implique une attitude éthique diamétralement opposée à celle des péripatéticiens¹³¹.

¹²⁹ Il est intéressant d'observer que le concept brunien d'« artisan intérieur » a toujours suscité l'intérêt de la critique, même dans des contextes « inattendus ». À ce propos, voir : FRANCISQUE BOUILLIER, *Histoire et critique de la révolution cartésienne*, Imprimerie de L. Boitel, Lyon, 1842, pp. 71-72 : « Le principe actif et formateur ne réside pas en dehors du monde, mais dans le monde lui-même. Dieu est uni à l'univers comme l'âme est unie au corps. Il est l'âme du monde, il en est à la fois la substance et la cause, il est tout entier dans le monde et il est aussi tout entier dans chacune de ses parties. L'ouvrier est dans son œuvre, et Bruno lui donne le nom d'*artifex internus*, il l'appelle aussi *natura generans* et *natura generata*, expression qui a de l'analogie avec l'expression plus énergique encore de Spinoza, *natura naturans* et *natura naturata*. Dieu, le principe de la force et de la vie, étant uni à toutes les parties du corps, tout est animé dans l'univers et l'univers lui-même, suivant l'expression de Bruno, est un grand animal ».

¹³⁰ *De la cause*, p. 278.

¹³¹ À ce propos, voir *De la cause*, pp. 138-140. Ces pages explicitent la dérivation de l'éthique brunienne de ses fondements ontologiques : « Donc nous avons un principe intrinsèque formel, éternel et subsistant, incomparablement meilleur que celui inventé par les sophistes qui, ignorants de la substance des choses, ne traitent que des accidents et en arrivent à poser les substances comme corruptibles, du fait qu'ils appellent essentiellement, fondamentalement et principalement substance ce qui résulte de la composition, et qui n'est rien d'autre qu'un accident ne contenant en lui-même aucune stabilité ni aucune vérité, et se réduisant à rien. Ils disent que ce qui est véritablement l'homme, c'est ce qui résulte de la composition, et que ce qui est véritablement l'âme, c'est ce qui est la perfection et l'acte d'un corps vivant, ou bien quelque chose qui résulte d'une certaine proportion dans la constitution et dans les membres ;

La matière, loin d'être la masse amorphe et inerte nécessitant une action extérieure, se configure dans le *De la cause* comme une puissance et une tension constante. Elle est perpétuellement traversée et mue par un désir qui pousse ses parties à vouloir engendrer et manifester la vie comme force toujours agissante dans chaque composé. Dieu, dans son immanence, se reflète dans tout être qui n'est ainsi qu'un fragment du miroir de la nature. Un miroir qui, pour signifier la grande image sans forme de la monade, n'est jamais statique mais toujours traversé par une force sous-jacente. Comme les eaux ondulantes d'un lac qui, dans leur mouvement constant, renvoient le reflet de l'image, la vicissitude qui ride la surface de la nature réverbère l'unité du principe. La vicissitude incessante est ainsi la logique (non pas celle abstraite des aristotéliens ou des mathématiciens mais celle incarnée et vitale de la *Nolana filosofia*) à travers laquelle le fini manifeste l'infini.

Mais alors, pourriez-vous me dire, pourquoi les choses changent-elles, pourquoi la matière particulière s'efforce-t-elle vers d'autres formes ? Je vous répondrai qu'aucune mutation ne vise un autre être, mais un autre mode d'être. Et c'est là la différence entre l'univers et les choses de l'univers : car lui comprend tout l'être et tous les modes d'être, tandis que chacune des choses possède tout l'être mais non pas tous les modes d'être. Chacune ne peut posséder en acte toutes les particularités et tous les accidents, car plusieurs formes sont incompatibles dans un même substrat, soit parce qu'elles sont contraires, soit parce qu'elles appartiennent à des espèces différentes : par exemple, il ne peut y avoir un même supôt individuel sous les accidents appartenant au cheval et sous les accidents appartenant à l'homme, sous les dimensions appartenant à une plante et sous les dimensions appartenant à un animal. En outre, l'univers comprend tout l'être totalement, car rien ne peut exister en-dehors et au-delà de l'être infini, puisqu'il n'y a pas de dehors ni d'au-delà de l'infini ; en revanche, chacune des choses de l'univers comprend tout l'être, mais non pas totalement, parce que, en dehors de chacune d'elles, il existe une infinité d'autres choses. Vous devez donc comprendre que tout est en tout, mais non pas totalement ni sous tous les modes en chaque chose. Vous devez donc comprendre que chaque chose est une, mais non pas sous un mode unique.¹³²

dès lors, il n'est pas étonnant qu'ils fassent tant de cas et qu'ils aient une telle peur de la mort et de la dissolution, puisque selon eux la perte de l'être est imminente. Contre une telle folie, la nature se récrie à voix haute, en nous assurant que ni le corps ni l'âme ne doivent craindre la mort, parce que tant la matière que la forme sont des principes absolument constants ».

¹³² *Ibid.* pp. 276-278. Texte original : « Ma mi direste : perché dumque le cose si cangiano, la materia si forza ad altre forme? Vi rispondo, che non è mutazione che cerca altro essere ma altro modo di essere. E questa è la differenza tra l'universo e le cose de l'universo: perché quello comprende tutto lo essere e tutti modi di essere; di queste ciascuna ha tutto l'essere, ma non tutti i modi di essere. E non può attualmente aver tutte le circostanze et accidenti; perché molte forme sono impossibili in medesimo soggetto, o per esser contrarie, o per appartenere a specie diverse: come non può essere medesimo supposito individuale sotto accidenti di cavallo et uomo, sotto dimensioni di una pianta e di uno animale. Oltre,

Chaque chose est unique et incarne ainsi à sa manière l'infini. La nature est l'architecture infinie de l'intellect universel et manifeste donc une rationalité intrinsèque, dans l'ensemble comme dans les individus. Si la cause finale de l'âme du monde est « la perfection de l'univers », c'est-à-dire « l'existence actuelle de toutes les formes dans les différentes parties de la matière », le désir devient ainsi son chiffre constitutif. Faisant montre d'une tension vitale inextinguible, la matière brunienne est force, élan et puissance. Dans la partie conclusive du *De vinculis*, le dernier traité auquel Bruno a travaillé sans pouvoir pourtant le publier, le substrat matériel est défini comme parfait en raison de sa volonté insatiable : « l'amour pour le bien suprême est plus fort dans ce qui est parfait au plus haut degré »¹³³. Par conséquent, comme l'observe Nicoletta Tirinnanzi, « c'est précisément la migration continuelle des formes qui caractérise la perfection de la matière »¹³⁴. Comme nous venons de le voir, le rapport constitutif qui unit le substrat matériel au premier principe est une relation désidérative. Le désir se caractérise ainsi comme médiation entre Dieu et les êtres. Il s'agit toutefois d'un *vinculum* (lien) immanent car cette force pénètre le substrat et le pousse à ne vouloir être qu'un avec le principe, à exprimer le Tout et à le réaliser dans chaque point de la matière. La vicissitude est ainsi l'expression matérielle de « l'amour pour le bien suprême » et sa réalisation au sein du fini. Cependant, il est nécessaire de souligner, comme le fait Bruno, que le désir de la matière ne se manifeste pas comme un penchant « vers d'autres formes ». Il s'agit d'une « mutation [qui] ne vise aucun être, mais un autre mode d'être ». En étant la source des formes, en les ayant toutes dans son sein, la matière ne désire pas ce qu'elle possède depuis toujours.

quello comprende tutto lo essere totalmente, perché estra et oltre lo infinito essere, non è cos'ache sia: non avendo estra né' oltre; di queste poi, ciascuna comprende tutto lo essere, ma non totalmente, perché oltre ciascuna, sono infinite altre. Però intendete tutto essere in tutto; ma non totalmente et omnimodamente in ciascuno. Però intendete come ogni cosa è una; ma non unimodamente ». *Ibid.* pp. 277-279.

¹³³ Voir à ce propos les articles XIV et XV de la III^e section du *De vinculis in genere* dans GIORDANO BRUNO, *Opere magiche*, Adelphi, Milan, 2000.

¹³⁴ Cf. GIORDANO BRUNO, *Dialoghi filosofici italiani*, Mondadori, Milano, 2000, note 62, p. 1068. Nous traduisons.

Comme cette matière est en acte tout ce qu'elle peut être, elle a toutes les mesures, elle a toutes les espèces de figures et de dimensions ; et, parce qu'elle les a toutes, elle n'en a aucune, puisque ce qui est tant de choses différentes ne doit être aucune d'elles en particulier. Il faut que ce qui est tout exclue tout être particulier.¹³⁵

Substrat constant et traversé par une mutation perpétuelle afin d'exprimer la totalité dans l'entièreté de ses parties, ces oppositions coïncident dans la matière. Bien que sa relation au bien suprême s'exprime en termes de désir et de tension, ce qui la rend toujours gravide de formes nouvelles, elle ne peut pourtant pas aspirer à ce qui vient d'elle sans épuiser sa puissance créatrice. Bruno nous invite encore une fois à renverser la perspective en nous rappelant que, au sein de la matière, la genèse n'est pas la réception d'une forme extrinsèque mais plutôt l'accouchement d'un être « sur le mode de la séparation, de l'enfantement, de l'effluence »¹³⁶. Par rapport à la conception péripatéticienne, la relation matière/forme est ainsi renversée – ajoutons que, selon le Nolain, les catégories aristotéliennes sont des postulats abstraits et accidentels. La matière brunienne comprend aussi la forme et engendre les espèces particulières qui se succèdent sur son dos. En les réabsorbant en elle-même, elle rouvre constamment sa puissance vers l'infini et donne une existence actuelle à son désir pour l'Un. Le désir divin qui traverse et vivifie la matière présuppose ainsi « la haine » qui fluidifie et relativise toute forme finie qui ne peut qu'être un résultat transitoire. Exactement comme cela sera dit dans les *Fureurs héroïques* à la fin de l'expérience anglaise, aimer ce qui seul est vraiment un et bon signifie mépriser tout ce qui voudrait arrêter l'itinérance du furieux en l'ancrant dans une seule parmi les infinies formes possibles.

Étant donné que la matière ne reçoit rien de la forme, pourquoi voulez-vous qu'elle éprouve de l'appétit pour elle ? Si (comme nous l'avons dit) elle produit les formes à partir de son propre sein et, par conséquent, les a en elle-même, comment voulez-vous

¹³⁵ *De la cause*, p. 244. Texte original : « *Quella materia per essere attualmente tutto quel che può essere, ha tutte le misure, ha tutte le specie di figure e di dimensioni; e perché le have tutte, non ne ha nessuna, perché quello che è tante cose diverse, bisogna che non sia alcuna di quelle particolari. Conviene a quello che è tutto, che escluda ogni cosa* ». *Ibid.* p. 245.

¹³⁶ *Ibid.* p. 256.

qu'elle ait de l'appétit pour elles ? Elle n'a pas d'appétit pour ces formes qui changent quotidiennement sur son dos : car toute chose normale n'éprouve d'appétit que pour ce dont elle reçoit une perfection. Et qu'est-ce qu'une chose corruptible pourrait apporter à une chose éternelle ? Qu'est-ce qu'une chose imparfaite, telle que la forme des choses sensibles, qui est toujours mouvante, pourrait apporter à une autre chose tellement parfaite que, si on l'examine bien, elle est un être divin dans les choses – comme voulait peut-être le dire David de Dinant, mal compris de certains qui rapportent son opinion ? La matière ne désire pas la forme afin d'être conservée par elle, car la chose corruptible ne conserve pas la chose éternelle ; il est de plus manifeste que c'est la matière qui conserve la forme : et c'est donc plutôt à cette forme de désirer la matière afin de se perpétuer, car lorsqu'elle se sépare de la matière, c'est elle qui perd l'être et non la matière, qui a tout ce qu'elle avait avant que ne se présente la forme, et qui peut avoir d'autres formes. Sans compter que, lorsqu'on détermine la cause de la corruption, on ne dit pas que la forme fuit la matière, ou qu'elle l'abandonne, mais plutôt que la matière rejette une forme pour en prendre une autre. À ce propos, du reste, nous n'avons pas plus raison de parler d'un appétit que de parler, tout au contraire, d'une haine de la matière pour les formes (je parle de celles qui sont engendrées et qui se corrompent, car pour la source des formes, qu'elle contient en elle-même, la matière ne saurait avoir d'appétit, attendu qu'on n'éprouve pas d'appétit pour ce que l'on possède) ; de la même façon, en effet, qu'on dit qu'elle éprouve de l'appétit pour ce qu'il lui arrive de recevoir ou de produire, on peut dire qu'elle l'abomine quand elle le rejette et le renvoie. Sa haine est même plus puissante que son appétit, attendu qu'elle rejette pour l'éternité la forme singulière qu'elle a retenue pour un bref moment. Si donc tu n'oublies pas qu'elle rejette autant de formes qu'elle prend, tu dois autant m'autoriser à dire qu'elle en est dégoûtée, que moi je t'autoriserai à dire qu'elle les désire.¹³⁷

4. Au cours de l'exposition, pour signifier le désir et la génération propres au principe matériel, Bruno fait constamment référence au féminin et à la maternité.

¹³⁷ *Ibid.* pp. 264-268. Texte original : « Essendo che la materia non riceve cosa alcuna da la forma, perché volete che la appetisca? Se (come abbiamo detto) ella manda dal suo seno le forme, e per consequenza le ha in sé, come volete che le appetisca? Non appetisce quelle forme, che giornalmente si cangiano nel suo dorso; perché ogni cosa ordinata appetisce quello dal che riceve perfezione. Che può dare una cosa corrotibile ad una cosa eterna? una cosa imperfetta, come è la forma de cose sensibili, la quale sempre è in moto, ad una cosa eterna? una cosa imperfetta, come è la forma de cose sensibili, la quale sempre è in moto, ad un'altra tanto perfetta che, se ben si contempla, è uno esser divino nelle cose, come forse volea dire David de Dinanto, male inteso da alcuni che riportano la sua opinione? Non la desidera per esser conservata da quella, perché la cosa corrotibile non conserva la cosa eterna; oltre che è manifesto, che la materia conserva la forma: onde tal forma più tosto deve desiderar la materia per perpetuarsi, perché, separandosi da quella, perde l'essere lei, e non quella che ha tutto ciò che aveva prima che lei si trovasse, e che può aver de le altre. Lascio che, quando si dà la causa de la corruzione, non si dice che la forma fugge la materia o che lascia la materia, ma più tosto che la materia rigetta quella forma per prender l'altra. Lascio a proposito che non abbiamo più raggioni di dire che la materia appete le forme, che per il contrario le ha in odio (parlo di quelle che si generano e corrompono, perché il fonte de le forme, che è in sé, non può appetere, atteso che non si appete lo che si possiede), perché per tal raggione, per cui se dice appetere lo che tal volta riceve o produce, medesimamente, quando lo rigetta e toglie via, se può dir che l'abomina; anzi più potentemente abomina che appete, atteso che eternamente rigetta quella forma numerale che in breve tempo ritenne. Se dunque ricorderai questo, che quante ne prende tante ne rigetta, devi equalmente farmi lecito de dire che ella ha in fastidio, come io ti farò dire che ella ha in desio ». *Ibid.* pp. 265-269.

Ceci, en soi, n'a rien de surprenant dans une époque où la corporalité et le rapport de la femme à son corps et à la société opéraient une transition fondamentale¹³⁸. Le siècle de Giordano Bruno est celui où les *enclosures*, les lois sur le vagabondage, l'exploitation planifiée des colonies et la réduction en esclavage des populations locales façonnaient avec le fer et le feu le corps social d'un nouveau système socio-économique : le capitalisme¹³⁹. La lutte pour faire du corps (physique et social), et de

¹³⁸ Cette question a été étudiée dans des nombreux travaux. Ici je signale surtout : CAROLYN MERCHANT, *The Death of Nature: Women, Ecology and the Scientific Revolution*, Harper and Row, New York, 1980 et SILVIA FEDERICI, *Caliban and the Witch. Women, the Body and primitive Accumulation*, Autonomedia, Brooklyn, NY, 2004 maintenant traduit aussi en français : *Caliban et la sorcière. Femmes, corps et accumulation primitive*, co-édition Entremonde/Senonevero, Genève/Paris, 2017. La bibliographie rédigée par Federici est très utile pour explorer les sources primaires et secondaires sur cette question.

¹³⁹ Le *Vagabonds and Beggars Act* de 1494 ordonnait que tout « vagabond, oisif ou suspect doit être emprisonné aux ceps pendant trois jours et trois nuits sans autre nourriture que du pain et de l'eau et qu'après il doit être expulsé de la ville. Tout mendiant apte au travail doit être envoyé au *hundred* [une division administrative ndt] où l'on sait qu'il a récemment séjourné ou là où il est né et subir la peine susmentionnée ». Depuis, l'Angleterre promulgua régulièrement des lois qui criminalisaient la mendicité et l'errance, punies par la prison ou les travaux forcés. Pendant toute la durée du règne des Tudors (1485-1603), la promulgation des *Tudor Poor Laws* représentèrent la réponse (tout à fait répressive) à la croissance impressionnante du nombre de pauvres (selon certaines estimations cela concernait un tiers de la population de l'île. En outre, autour de l'année 1570, le 10% des Anglais auraient vagabondé à la recherche de moyens de subsistance). Le *Vagabond Act* de 1530, promulgué sous Henry VIII, sanctionnait la mendicité et le refus de travailler par la prison et la torture. De même, sous Élisabeth 1^{re} – peu de temps avant l'arrivée de Giordano Bruno en Angleterre – le *Vagabond Act* du 1572 chargea des magistrats de fichier tous les sujets incapables de travailler et, en les dépossédant *de facto* de l'autorité sur leur propre personne, les confia à la juridiction des paroisses. La loi de 1572 est idéalement liée au *Poor Act* de 1575 – au point que les historiens les analysent ensemble comme *Elisabethan Poor Laws* – pour souligner comme, dans l'Angleterre de la Renaissance, l'enfermement des pauvres et l'imposition du travail forcé constituaient les résultats d'un projet politique précis. L'*act* de 1575 institua des *poorhouses* (emblématiquement appelées aussi *workhouses*) pour éradiquer et « soigner » la pauvreté par le biais du travail. Désormais, la misère était considérée un crime et un mal moral à punir et à guérir par le travail, assimilé à un soin et à un moyen de rédemption. Après avoir massivement privatisé les *commons* (terrains et biens communs) qui rendaient possible la subsistance des paysans anglais la masse de pauvres et de mendiants devenait ainsi l'armée de réserve de travailleurs destinés à être employés (ou souvent asservis) dans les nouvelles maisons de production ou envoyés dans les colonies. Toutefois, comme Silvia Federici l'explique dans son analyse du moment clé de l'accumulation primitive, l'imposition du travail salarié n'alla jamais de soi mais rencontra des résistances vigoureuses. La criminalisation et la condamnation morale de la pauvreté, de la femme et de la sexualité sans fins de procréation par les sciences, la religion et les savoirs du XVI^e-XVII^e siècle, constituèrent un long travail de dressage et de façonnage du corps (biologique et social) destiné à être transformé en force-travail. D'ailleurs, il faudrait peut-être lire les considérations de Giordano Bruno à propos de la plèbe londonienne non pas comme une preuve de l'attitude aristocrate de l'auteur mais plutôt comme un témoignage du sens commun qui était en train de s'affirmer à propos des « misérables ». Dans *De la cause* (p. 74), en parlant du bas peuple de Londres, Bruno avait écrit : « ces gens-là [...] n'y sont rien d'autre que de l'ordure, du fumier ou des charognes, de sorte qu'on ne peut pas dire qu'ils fassent partie du royaume ou de la cité, sinon dans le sens où la sentine fait partie du navire » L'image de la « sentine » à propos de la plèbe est présente aussi dans le *Souper des Cendres*, (seulement dans l'édition « Aquilecchia » qui n'est pas prise en compte par la traduction des Belles Lettres) : « Mais, à ce propos, se place devant nos yeux une grand partie de la plèbe. Cela est une telle sentine qui, si n'était pas supprimée par les autres,

celui de la femme en particulier, un instrument totalement soumis aux nouvelles formes de travail et de production n'excluait aucun moyen. L'historiographie féministe a analysé dans cette perspective des phénomènes tels que la chasse aux sorcières, la soumission des femmes aux patriarcat et aux nouvelles formes de production et la réduction de leur corps à la sphère du domestique et du naturel. À la même époque que Bruno, Shakespeare écrivait *La Mégère apprivoisée* (probablement entre 1590 et 1592) et les femmes considérées coupables de rébellion contre le système social en train de se mettre en place étaient traitées de « mauvaises langues » et faites défiler dans les rues des villes avec des muselières en fer pour leur bloquer la langue¹⁴⁰. Loin d'être des phénomènes isolés, ancestraux et irrationnels, la misogynie, le mépris pour la corporéité et sa réduction au statut de « pure nature », de « chute de l'esprit » – qui sera sanctionnée par le dualisme corps/âme à l'Âge classique – faisaient de plus en plus partie du sens commun et du système de valeurs de l'époque. Si les lois interdisaient progressivement aux femmes l'exercice des nombreuses professions ou le droit de s'auto-représenter au tribunal¹⁴¹ et si l'économie politique naissante attribuait à l'État le contrôle sur les naissances et la souveraineté du corps, les lettres et les sciences fondaient l'horizon théorique et l'imaginaire socio-politique de cette expropriation. Si l'on a parfois tendance à considérer la misogynie, et le « dressage »

elle serait à tel point puante et nauséabonde qu'elle éclipserait le nom de n'importe quelle autre plèbe. Ainsi l'Angleterre pourrait se vanter d'avoir la plèbe la plus impertinente, sauvage, grossière, rustre, rude et mal élevée que la terre n'ait accueilli dans son sein ». GIORDANO BRUNO, *Dialoghi filosofici italiani*, Mondadori, Milan, p. 70.

¹⁴⁰ Cf. le chapitre « The accumulation of Labor and the Degradation of Women » dans Silvia Federici, *op. cit.*

¹⁴¹ Ceci rend encore plus intéressant le rôle des personnages féminins dans les pièces de Shakespeare. Dans *Le Marchand de Venise* (1596-1597) par exemple, la situation se résout seulement grâce à l'initiative de Porzia qui, déguisée en Baldassarre, un jeune avocat, sauve la vie à Antonio en s'appuyant sur une faille dans le contrat de Shylock. Au-delà de l'indiscutable efficacité scénique de la mascarade, le fait de présenter une femme (pour autant obligée de se déguiser en homme) dans une salle de tribunal et de lui confier le rôle de fine exégète des lois vénitiennes mérite d'être considéré sur la base de l'effet de distanciation qu'il devait provoquer sur des spectateurs pour lesquels un procès était réservé aux hommes. Si la littérature misogyne jouissait d'une grande fortune à l'époque (je pense par exemple à l'œuvre satyrique *The Parliament of Women* [anonyme, 1646]), l'attitude de Shakespeare est beaucoup plus nuancée et subtile. Dans tous les cas, l'intérêt et la fascination du Barde pour les figures féminines et ses expérimentations à travers des caractères *borderline* (la femme puissante et résolue, la sorcière, des personnages androgynes ou semi-bestiaux) ainsi que l'importance du thème du mariage font de ses pièces le miroir d'une société en profonde transformation.

du corps des femmes comme des caractéristiques intemporelles, il est vrai qu'à la Renaissance ces phénomènes atteignent une ampleur déconcertante. La chasse aux sorcières, le renfermement au foyer sous l'autorité patriarcale, la dépénalisation du viol et une politique nataliste très violente (l'avortement, toléré au Moyen-Âge, est maintenant souvent puni par la mort) constituent sans doute les moments les plus violents d'une véritable croisade contre le corps féminin¹⁴². De leur côté, comme nous l'avons évoqué, les lettres et les sciences construisaient un véritable cadre idéologique pour ce qui était désormais un système de pensée. Ce n'est pas par hasard si, lorsqu'il donne vie à la figure de Polihimnio – cet aristotélicien pédant adversaire de la *Nolana filosofia* – Bruno établit un lien idéal entre la misogynie du personnage et son hostilité vis-à-vis du matérialisme théorisé dans le *De la cause*. Bien plus que de simples boutades caricaturales, l'auteur du dialogue revient avec insistance sur la haine acharnée du pédant pour le sexe féminin et il la conceptualise en fonction des convictions physiques et philosophiques de Polihimnio. Ainsi, à la toute fin du premier dialogue *De la cause, du principe et de l'un*, juste avant de rentrer dans les détails de son exposition, le Nolain adresse une (vaine) prière à son détracteur :

Une fois encore, je vous en conjure, vous tous en général et toi en particulier, sévère, sourcilieux et très féroce maître Polihimnio : faites cesser cette rage tenace et cette haine si criminelle que vous éprouvez contre le très noble sexe féminin ; ne nous gênez pas tout ce que le monde contient de beau et que le ciel contemple de tous ses yeux si nombreux ; rentrez, rentrez en vous-même et reprenez vos esprits, afin de voir que votre rancœur n'est rien d'autre qu'une folie déclarée et une frénétique fureur. Y a-t-il plus insensé et plus stupide que celui qui ne voit pas la lumière ? Peut-il y avoir démence plus abjecte que d'être, pour une question de sexe, l'ennemi de la nature elle-même, comme ce barbare roi de Sarza qui, l'ayant appris de vos pareils, a dit :

Nature ne peut faire chose parfaite
puisque nature se dit au féminin.

Considérez un peu le vrai, levez les yeux sur l'arbre de la science du bien et du mal, voyez la contradiction et l'opposition qui existent entre l'un et l'autre, regardez bien qui sont les êtres masculins et qui sont les êtres féminins. Rendez-vous compte que, d'un côté vous avez pour ami le corps, masculin, et que, de l'autre, vous avez pour ennemie l'âme,

¹⁴² Nous renvoyons encore une fois au travail de Silvia Federici, notamment aux chapitres « L'accumulation du travail et la dégradation des femmes. *La construction de la "différence" dans la "transition au capitalisme"* » et « Le grand Caliban. *La lutte contre le corps rebelle* ».

féminine. D'un côté le masculin chaos, de l'autre la féminine organisation ; d'un côté le sommeil, de l'autre la veille ; d'un côté le ressentiment, de l'autre l'amitié ; d'un côté l'effroi, de l'autre la sérénité ; d'un côté le rigorisme, de l'autre la gentillesse ; d'un côté le scandale, de l'autre la paix ; d'un côté l'emportement, de l'autre la quiétude ; d'un côté l'errement, de l'autre la vérité ; d'un côté le défaut, de l'autre la perfection ; d'un côté l'enfer, de l'autre la félicité ; d'un côté le pédant Polihimnio, de l'autre la Muse Polymnie : en fin de compte, tous les vices, les manquements et les délits sont masculins, tandis que toutes les vertus, les excellences et les bontés sont féminines. Aussi est-ce au féminin que se nomment, que s'imaginent, que se décrivent, que se dépeignent et que sont en vérité la prudence, la justice, le courage, la tempérance, la beauté, la majesté, la dignité et la divinité.¹⁴³

Ce texte, qui se situe en position de force, peu de lignes avant l'exposition des prémisses à son matérialisme, est intéressant pour plusieurs raisons. D'abord, aussi bizarre que sa forme puisse nous paraître, il associe l'extrémisme grammatical du personnage à son incompréhension de la nature intime des choses. En outre, il oppose au pôle féminin-nature-matière, celui du pédantisme aristotélico-humaniste de Polihimnio, emblématiquement comparé au Rodomonte du *Roland furieux*¹⁴⁴. Dans le prélude à notre recherche, nous avons montré comment le roi de Sarza – anti-héros idéal du poème de l'Arioste – renfermé dans son armure d'écaillés de dragon, incarne une subjectivité autoreférentielle, isolé et hostile à l'altérité féminine. Dans une de ses célèbres invectives contre les femmes, Rodomonte avait associé la féminité au

¹⁴³ *De la cause*, p. 94-96. Texte original : « Torno a scongiurarvi tutti in generale, et in particolare te severo, supercilioso, e salvaticissimo maestro Polihimnio: che dismettiate quella rabbia contumace, e quell'odio tanto criminale, contra il nobilissimo sesso femine; e non ne turbate quanto ha di bello il mondo, et il ciel con suoi tanti occhi scorge; ritornate, ritornate a voi, e richiamate l'ingegno, per cui veggiate che questo vostro livore non è altro che mania espressa, e frenetico furore. Chi è più insensato e stupido, che quello che non vede la luce? Qual pazzia può esser più abietta, che per raggion di sesso, esser nemico all'istessa natura, come quel barbaro re di Sarza, che per aver imparato da voi, disse: *Natura non può far cosa perfetta, / Poi che natura femina vien detta*. Considerate alquanto il vero, alzate l'occhio a l'arbore de la scienza del bene et il male, vedete la contrarietà et opposizione ch'è tra l'uno e l'altro. Mirate chi sono i maschi: chi sono le femine. Qua scorgete per soggetto il corpo ch'è vostro amico maschio, là l'anima ch'è vostra nemica femina. Qua il maschio caos, là la femina disposizione; qua il sonno, là la vigilia; qua il letargo, là la memoria; qua l'odio, là l'amicizia; qua il timore, là la sicurtà; qua il rigore, là la gentilezza; qua il scandalo, là la pace; qua il furore, là la quiete; qua l'errore, là la verità; qua il difetto, là la perfezione: qua l'inferno, là la felicità; qua Polihimnio pedante, là Polihimnia musa. E finalmente tutti vizii, mancamenti, e delitti son maschi: e tutte le virtudi, eccellenze, e bontadi son femine. Quindi la prudenza, la giustizia, la fortezza, la temperanza, la bellezza, la maestà, la dignità, la divinità, cossì si nominano, cossì s'imaginano, cossì si descrivono, cossì sipingono, cossì sono ». *Ibid.*, p. 95-97.

¹⁴⁴ Les personnages du *Furieux*, comme nous l'avons vu, sont très importants dans l'imaginaire de Bruno. Pour les échos ariostésques dans l'œuvre du Nolain, nous renvoyons aux études précitées de Lina Bolzoni ainsi qu'à l'une de notre article « L'ombre de l'Arioste dans la pensée de Giordano Bruno », publié dans la revue électronique « Implications philosophiques », 20 septembre 2017 : http://www.implications-philosophiques.org/actualite/une/dans-la-sylve-du-desir/#_edn20

naturel tout-court en dénonçant ainsi l'incapacité de la nature à produire quoi que ce soit de parfait. De même, reclus dans son armure doctrinaire, Polihimnio est isolé du monde extérieur. Contrairement à Bruno, il ne voit que par les yeux d'Aristote mais sa perspective est néanmoins intéressante car elle nous dépeint tout un système de pensée. La misogynie du pédant se présente ainsi comme le pendant nécessaire de la physique et de l'ontologie péripatéticienne. Après avoir longuement assisté à l'exposition des fondements de la philosophie de Bruno, au début du quatrième dialogue, Polihimnio déclame :

Alors que j'étudiais dans mon cabinet de travail intérieur, in eum qui apud Aristotelem est locum incidi dans le premier livre de la Physique, in calce, où Aristote, voulant élucider ce qu'est la matière première, prend comme miroir le sexe féminin – ce sexe, dis-je, qui est récalcitrant, fragile, inconstant, mol, chétif, infâme, ignoble, vil, abject, négligé, indigne, réprouvé, sinistre, infâme, froid, difforme, vide, vain, confus, insensé, perfide, paresseux, fétide, dégoûtant, ingrat, tronqué, mutilé, imparfait, inachevé, déficient, coupé, amputé, diminué, rouille, vermine, zizanie, peste, maladie, mort :

Placé parmi nous par la nature et par Dieu
Comme un fardeau, et comme un rude châtiment¹⁴⁵

Dans les plis du style maniériste du Nolain, nous souhaitons mettre en évidence plusieurs aspects. Il est d'abord remarquable que le discours du docteur s'appuie sur le livre I de la *Physique*, où Aristote analyse le concept de devenir. Tout en critiquant les doctrines des Éléates – qui avaient défendu la thèse de l'immutabilité de l'être, concevable toutefois sous plusieurs modes – le Stagirite avait introduit les notions de substrat, de forme et de privation. Le devenir était ainsi présenté comme passage d'une puissance à l'acte à travers l'acquisition d'une forme. Le substrat matériel était ainsi déficitaire et dépendant de l'action du principe formel tout comme, selon la mentalité grecque classique, la faculté générative de la femme

¹⁴⁵ *De la cause*, p. 222. Texte original : « Studiando nel mio museolo in eum qui apud Aristotelem est locum incidi, del primo libro della *Physica*, in calce; dove volendo elucidare che cosa fosse la prima materia, prende per specchio il sesso femminile, sesso dico, ritroso, fragile, incostante, molle, pusillo, infame, ignobile, vile, abietto, negletto, indegno, reprobo, sinistro, vituperoso, frigido, deforme, vacuo, vano, indiscreto, insano, perfido, neghittoso, putido, sozzo, ingrato, trunco, mutilo, imperfetto, incoato, insufficiente, preciso, amputate, attenuato, rugine, eruca, zizania, peste, morbo, morte: *Messo tra noi de la natura e Dio/ per una soma e per un greve fio* ». *Ibid.*, p. 223.

nécessitait l'action ordonnant du principe masculin¹⁴⁶. Loin d'être une bizarrerie du grammairien, le fait d'associer la matière à la passivité, à une nature corporelle inerte et de la faire correspondre au féminin était un caractère enraciné dans une certaine tradition qui, à l'époque de Bruno servait d'appui idéologique à des politiques sociales et économiques précises. À travers la construction du caractère de Polihimnio, Bruno exploite au mieux la spécificité du registre dramatique-dialogique qui se révèle un moyen privilégié pour exprimer les nuances de sa pensée. Une *dramatis persona* incarnée par le maître péripatéticien permet au Nolain de mettre activement en lumière les différentes implications qui lient une vision philosophique du monde à des expressions sociopolitiques. Par le biais du *medium* scénique Bruno montre de façon synthétique et expressive l'articulation étroite entre pensée et forme de vie. Le recours final aux vers de l'Arioste par exemple met bien en évidence de quelle manière, dans le cadre du dualisme professé par un aristotélicien, la matière-femme ne pouvait qu'être un obstacle au déploiement d'une actualité sinon incorporelle et parfaite. Les échanges qui suivent avec Gervasio (qui se révèle tout sauf statique et imperméable à la pensée de Bruno) explicitent encore plus le lien idéal entre matière et féminin. Incité par son interlocuteur, le *magister* institue une comparaison entre la limitation que la matière impose à la forme et celle que la femme impose à l'homme ; celui-ci serait, sans elle, comparable à une « intelligence céleste » dépourvue d'attachement avec le monde d'ici-bas.

POLIHIMNIO – Bref, pour revenir à notre propos, la femme n'est pas autre chose que la matière. Si vous ne savez pas ce qu'est une femme, parce que vous ne savez pas ce qu'est la matière, étudiez un peu les péripatéticiens qui, en vous enseignant ce qu'est la matière, t'enseigneront ce qu'est la femme.

GERVASIO – Je vois bien qu'ayant un cerveau péripatéticien, vous avez peu appris, voire rien, appris, de ce qu'a dit hier Teofilo sur l'essence et la puissance de la matière.

¹⁴⁶ À ce propos, parmi les multiples exemples possibles, il est intéressant de remarquer que dans de nombreux textes grecs, le verbe « engendrer, donner vie à » se réfère à un sujet masculin. C'est le cas des premiers vers de l'*Hélène* d'Euripide, où la protagoniste situe géographiquement l'action dramatique. Ici, malgré le fait que la plupart des traducteurs attribuent l'action d'engendrer deux fils à la reine Psamathe, Euripide associe *τίχτει* (engendrer, donner vie à) au roi Protée. Cf. EURIPIDE, *Hélène*, dans *Tragédies, Tome V*, Les Belles Lettres, Paris, 1985, v. 8. Pour un encadrement théorique de la question, nous renvoyons aussi à SILVIA CAMPESE, PAOLA MANULI, GIULIA SISSA, *Madre materia: sociologia e biologia della donna greca*, Boringhieri, Turin, 1983.

POLIHIMNIO – Quoi qu'il en soit par ailleurs, moi je maintiens ce point qu'il faut blâmer l'appétit de la matière, qui est la cause de tout mal, de toute passion, de tout défaut, de toute ruine, de toute corruption. Ne croyez-vous pas que, si la matière se contentait de la forme présente, aucune altération ou passion n'aurait prise sur nous, que nous ne mourrions pas et serions incorruptibles et éternels ?

GERVASIO – Et que diriez-vous, si elle s'était contentée de la forme qu'elle avait il y a cinquante ans ? Existerais-tu, Polihimnio ? Et si elle en était restée à celle d'il y a quarante ans, serais-tu si adultère (je veux dire : si adulte), si parfait et si docte ? Donc, de même que tu es bien content que tes autres formes aient cédé la place à l'actuelle, de même est-il dans la volonté de la nature, ordonnatrice de l'univers, que toutes les formes se cèdent la place les unes aux autres. Sans compter qu'il est plus digne pour cette substance qui est la nôtre de devenir chaque chose, en recevant toutes les formes, que de rester partielle en n'en restant qu'une seule. Ainsi ressemble-t-elle, autant qu'elle le peut à celui qui est tout entier en tout¹⁴⁷

Ce passage est intéressant à plusieurs égards. D'abord, il montre que la structure narrative des dialogues est toujours en mouvement et que l'exposition de la *Nolana filosofia* est parfois le fruit d'une dialectique dramatique plus que celui d'une narration linéaire et univoque menée par un seul porte-parole de Bruno. Ici, un personnage simple et illettré comme Gervasio, se montre beaucoup plus réceptif que Polihimnio, aveuglé par son érudition superficielle. Ensuite, il aborde un aspect central, à savoir le lien entre matière et genre féminin, établi à travers une analogie de leur désir. Selon un topos récurrent auquel le pédant fait référence, le désir féminin serait caractérisé par une inconstance et une insatiabilité intrinsèques¹⁴⁸. De façon

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 228-230. Texte original : « POLIHIMNIO – In fine, per ritornare al proposito, la donna non è altro che una materia. Se non sapete che cosa è donna, per non saper che cosa è materia, studiate alquanto gli Peripatetici che con insegnarvi che cosa è materia, te insegnaranno che cosa è donna. GERVASIO – Vedo bene che per aver voi un cervello peripatetico, apprendeste poco, o nulla di quel che ieri disse il Teofilo circa l'essenza, e potenza della materia. POLIHIMNIO – De l'altro sia che si vuole: io sto sul punto del biasimar l'appetito de l'una e de l'altra, il quale è caggion d'ogni male, passione, difetto, ruina, corruzione. Non credete che se lamateria si contentasse de la forma presente, nulla alterazione o passione arrebe domino sopra di noi, non moriremmo, sarrebemo incorrottibili et eterni? GERVASIO – E se la si fosse contentata, di quella forma che aveacinquanta anni addietro, che direste? sareste tu Polihimnio? Sesi fusse fermata sotto quella di quaranta anni passati, sareste sì adultero, (dico) sì adulto, sì perfetto, e sì dotto? Come dumque ti piace che le altre forme abbiano ceduto a questa, cossì è in volontà de la natura che ordina l'universo, che tutte le forme cedano a tutte. Lascio che è maggior dignità di questa nostra sustanza, di farsi ogni cosa ricevendo tutte le forme: che ritenendone una sola, et essere parziale. Cossì al suo possibile ha la similitudine, di chi è tutto in tutto ». *Ibid.*, p. 229-231

¹⁴⁸ Cette image est reprise par un grand nombre de traités misogynes comme le *Corbaccio* de Boccace pour la critiquer. Bruno lui-même se reporte à l'image de la vulve comme gouffre insatiable dans la *Lampas* aussi bien que dans le *Chandelier*. Dans la pièce théâtrale, le pédant Manfurio avait composé un poème (plutôt maladroit) pour attaquer son détracteur dans lequel il le traitait entre autres de « Fauce indefessa, assai vorante gutture,/ Insipidissima arpia, di Tizio vulture,/ Terra mai sazia, fuoco e vulva cupida ».

analogue, la matière changeante et toujours avide de formes nouvelles serait assujettie à une mutation constante qui, en fin de compte, emmènerait avec elle « tout mal, toute passion, tout défaut, toute ruine, toute corruption ». À l’instar de Rodomonte, Polihimnio est prisonnier d’une vision immobile et hypostatique du réel. Renfermé dans le rêve d’un monde où « aucune altération ou passion n’aurait de prise sur nous [et où] nous ne mourrions pas et serions incorruptibles et éternels », il poursuit une chimère – songe d’un soi accompli et autoréférentiel – sans aucune connexion avec la réalité des choses. Au fond, sa misogynie n’est que le pendant d’une vision déformée du monde, incapable de saisir ce qui unit toute chose et qui la rend nécessaire à son contraire. Comme le candide Gervasio ne manquera pas de le lui faire remarquer, le désir « de la nature, ordonnatrice de l’univers » est la réalisation immanente dans chaque point de l’univers de « celui qui est tout entier en tout ».

3.3 *De l’infini, de l’univers et des mondes : espace matériel et désir infini*

I. Paru en 1584 à Londres¹⁴⁹ (la même année que le *Souper* et la *Cause*), *De l’infini, de l’univers et des mondes* conclut le cycle des dialogues « cosmologiques ». L’œuvre du Nolain est composée d’un jeu continu de références et de reformulations¹⁵⁰, de changements de perspective et d’insertions de nouvelles données dans les rouages de son mécanisme. Les noyaux thématiques qui animent sa pensée – à sa manière profondément systématique – organisent des images, des situations et des concepts très divers et nous montrent l’unité dans la variation et l’intelligence qui traversent le réel. L’un de ces noyaux est sans aucun doute le paradigme infinitiste qui mène l’aristotélisme et le copernicanisme à des aboutissement impossibles dans le cadre d’un monde clos. Comme Jean Seidengart l’a observé dans son commentaire à *De*

¹⁴⁹ À vrai dire, dans l’édition originelle nous lisons « imprimé à Venise. Anno M. D. LXXXIII » mais, comme Bruno lui-même déclare aux inquisiteurs pendant le procès, cela était une stratégie éditoriale plutôt fréquente à l’époque pour rendre l’ouvrage plus “exotique” et commercialement intéressante.

¹⁵⁰ La cosmologie et les planètes reviendront régulièrement dans l’ensemble des œuvres latines aussi bien que dans un dialogue comme *L’expulsion de la Bête triomphante* (1584) où elles deviendront la base d’une réflexion de caractère éthico-politique.

l'infini, « selon Bruno », des paradoxes comme ceux que l'on trouve dans les écrits du Stagirite, mais parfois aussi de Copernic, « naissent chaque fois que l'on applique des concepts finitistes à l'infini »¹⁵¹. À ce propos, *De l'infini, de l'univers et des mondes* se configure comme une discussion très proche des doctrines de l'école péripatéticienne touchant à l'infinité de l'univers et de la pluralité des mondes. Profondément enracinée dans le terrain spéculatif des dialogues précédents, cette œuvre est un pont idéal vers les poèmes de Francfort (non seulement le *De innumerabilibus, immenso et infigurabili* mais aussi ceux qui développent dans une perspective atomiste les théories brunniennes). Du point de vue dramatique, la structure du dialogue est fluide et témoigne de la liberté avec laquelle Bruno gère ce moyen d'expression de sa pensée : un personnage, initialement aristotélicien, s'approche progressivement de la philosophie de l'auteur, un autre se renferme toujours plus dans un aristotélisme qui va à l'encontre d'une négation ouverte de la civilité et, à la toute fin, une nouvelle figure fait son apparition : Albertino, possible *alter ego* d'Alberico Gentili que Bruno rencontra en Angleterre. Certes, d'une part ce dialogue dépend conceptuellement des prémisses exposées dans les deux écrits qui le précèdent et, d'autre part, il est principalement destiné à réfuter les arguments péripatéticiens contre l'infinité de l'univers, chose plus que jamais nécessaire à l'époque. Néanmoins, nous avons choisi de terminer sur cet ouvrage notre étude du désir comme moteur intrinsèque des mécaniques célestes car il présente des corollaires très intéressants à l'exposition brunienne des forces qui de animent la matière l'intérieur. Nous le verrons, la pulsion désidérative qui traverse et anime universellement la matière implique que le lieu, le vide, l'espace soit une configuration d'un tel désir. Contrairement au vide purement logique des nouvelles mathématiques, celui de Bruno est qualité, un champ de forces actif et créatif. En outre, la description du cosmos comme champ désidératif qui pénètre partout et qui héberge et alimente les mouvements pulsionnels des corps célestes toujours désireux de poursuivre leur être donne une sensation de vertige au

¹⁵¹ Cf. note 36, p. 79 dans GIORDANO BRUNO, *Opere italiane*, vol. 2, UTET, Turin, 2007. Nous traduisons.

lecteur. L'univers de Bruno est un organisme qui accueille en lui d'autres organismes composés de parties qui fluctuent de l'un à l'autre.

Ce sont des racines brisées qui germent, des choses anciennes qui reviennent, des vérités occultes qui se découvrent. C'est une lumière nouvelle qui après une longue nuit point à l'horizon de notre connaissance, et petit à petit s'approche du méridien de notre intelligence.¹⁵²

2. Comme le titre l'indique, le troisième dialogue anglais vise à démontrer l'existence d'un univers infini peuplé de mondes et de systèmes infinis. Par le terme « monde », le philosophe entend les planètes aussi bien que les étoiles, à leur tour occupées par des êtres conformes à la nature du milieu qu'ils habitent. Une fois démentie la centralité de la Terre, pivot de l'univers clos et déterminé de l'ancienne cosmologie, les raisons qui validaient une différence substantielle et qualitative entre monde lunaire et monde sublunaire tombent et, par là, le concept même de mouvement est remis en discussion. Le système aristotélico-ptolémaïque était fondé sur l'idée de *lieu naturel*, à savoir le lieu dans lequel chaque corps se tient naturellement ; le mouvement était ainsi imputable à l'essence des corps. Au contraire, la philosophie de Bruno (qui, sur ce point, manifeste une conformité avec Galilée plus apparente que substantielle) fait du mouvement le résultat d'une relation. Animés par un « principe intrinsèque impulsif », tous les êtres poursuivent, à travers le mouvement, les conditions de leur existence et de leur agrandissement. La Terre tourne donc autour du soleil parce qu'elle nécessite l'action vivifiante de sa chaleur, mais ce dernier bénéficie aussi de sa relation avec notre planète. Dans un univers infini et parsemé de mondes infinis, la réalisation actuelle de l'infinité implique l'impossibilité d'un système de référence unique. Il n'est pas étonnant alors que chaque être vivant tire sa subsistance de principes tellement divers. Tout comme

¹⁵² GIORDANO BRUNO, *De l'infini, de l'univers et des mondes*, dans *Œuvres complètes*, vol. IV, Les Belles Lettres, Paris, 1995, p. 296. Texte original : « Sono amputate radici che germogliano, son cose antique che rivegnono, son veritadi occolte che si scuoprono: è un nuovo lume che, dopo lunga notte, spunta all'orizzonte ed emisfero della nostra cognizione ed a poco a poco s'avicina al meridiano della nostra intelligenza ». *Ibid.*, p. 197.

notre planète accueille une grande multiplicité de formes de vie, le soleil et les autres étoiles (qui, pour Bruno, sont comparables à des planètes) nourrissent des animaux auxquels convient la nature du feu.

À bien y regarder, Bruno établit une certaine analogie entre notre Terre, le système solaire et l'univers entier. Tous trois fournissent les conditions d'existence aux êtres qui naissent dans leur sein et, au moment opportun, ils les réabsorbent pour donner suite à la vicissitude infinie des formes qui se succèdent sur leur dos. *De l'infini, de l'univers et des mondes* est un moment central dans l'exposition de la *Nolana filosofia* car la perspective "animiste" dialogue avec l'atomisme qui sera approfondi dans les poèmes de Francfort. Tout cela, et cela n'est pas un détail anodin, est développé au cours d'une critique des théories physiques de l'école péripatéticienne – signe évident de l'interpénétration toujours en acte dans la pensée brunienne entre différents horizons discursifs. L'auteur recourt aux systèmes philosophico-scientifiques anciens et contemporains pour élaborer un discours qui, à notre avis, ne doit pas être rigidement divisé en phases, comme l'ont soutenu ceux qui ont cru reconnaître d'abord un Bruno « animiste » puis un Bruno « atomiste »¹⁵³. Le cadre conceptuel proposé dans le *Souper des Cendres* et dans le *De la cause du principe et de l'un* est tout à fait valable aussi pour *De l'infini, de l'univers et des mondes* qui développe et poursuit le discours des autres dialogues cosmologiques. Le mouvement des corps célestes (tout comme celui des animaux qui les habitent) est le résultat de pulsions intrinsèques qui les poussent à poursuivre leur subsistance et leur croissance.

Parce que le principe intrinsèque impulsif ne procède pas de la relation qu'il entretient avec un lieu déterminé, un point donné et avec sa propre sphère, mais de l'impulsion naturelle à chercher où se maintenir et conserver le mieux et le plus rapidement en son être présent, si misérable qu'il soit : ce que toutes les choses désirent naturellement ; comme désirent par dessus tout vivre et craignent par dessus tout de mourir ces hommes qui ne sont pas éclairés par la vraie philosophie, qui n'appréhendent d'autre être que le présent et pensent qu'il ne peut survenir autre chose que ce qu'ils ont déjà en partage. Car il ne sont pas parvenus à comprendre que le principe vital ne consiste pas dans les accidents qui résultent de la composition, mais en une substance individuelle et indissoluble, à laquelle, si elle est sans trouble, ne conviennent ni le désir de se conserver,

¹⁵³ Voir à ce propos : ANTONIO CORSANO, *Il pensiero di Giordano Bruno nel suo svolgimento storico*, Sansoni, Florence, 1940 ; aujourd'hui disponible chez Congedo editore (Galatina, 2002).

ni la crainte de se perdre ; mais cela ne concerne que les composés, c'est-à-dire selon la raison de symétrie, de compulsion et d'accident : parce que ni la substance spirituelle conçue comme unificatrice, ni la substance matérielle conçue comme unificatrice ne peuvent être sujettes à une quelconque altération ou passion : et par conséquent elles ne cherchent pas à se conserver ; aucun mouvement ne convient à de telles substances, mais seulement aux composés. On comprendra une telle doctrine lorsqu'on saura qu'être grave ou léger ne convient ni aux mondes, ni à leurs parties ; parce que ces différences ne sont pas naturelles, mais positives.¹⁵⁴

Comme c'est souvent le cas, plusieurs genres de problèmes font surface dans les argumentations de Bruno. Rien d'étonnant donc dans le fait de trouver des considérations d'ordre éthique à la suite d'un raisonnement inspiré de la cosmologie. Au fond, la peur de la mort et d'autres nombreuses aberrations morales et politiques étaient la conséquence de l'incompréhension de la vraie nature des choses. En pleine conformité aux découvertes du *De la cause*, Bruno revient sur la stabilité et sur l'immutabilité de la substance spirituelle et matérielle. « Parmi les corps infinis, aucun n'est grave ni léger. Parce que ces qualités appartiennent aux parties en tant qu'elles tendent vers leur tout et vers le lieu de leur conservation, et ne se rapportent donc pas à l'univers, mais aux mondes particuliers ; contenant et entiers »¹⁵⁵. À l'infini, simple et inaltérable, ne convient aucune passion ni aucune altération tout comme Bruno remarquait dans le *De la cause* à propos de la matière que, en ayant tout *intrinsece*, elle ne pouvait être mue par aucun désir. Le mouvement appartient seulement à ce qui, partiel et éphémère, poursuit à travers le mouvement « le désir de se conserver ». Ouvertement polémique vis-à-vis d'Aristote qui soutenait qu'à travers

¹⁵⁴ De l'infini, pp. 270-272. Texte original : « perché il principio intrinseco impulsivo non procede dalla relazione ch'abbia a loco determinato, certo punto e propria sfera, ma da l'appulso naturale di cercar ove meglio e più prontamente ha da mantenersi e conservarsi nell'esser presente; il quale, quantunque ignobil sia, tutte le cose naturalmente desiderano. Come massime desiderano vivere quegli uomini, e massime temeno il morire coloro che non han lume di filosofia vera, e non apprendono altro essere ch'il presente, e pensano che non possa succedere altro che appartenga a essi. Perché non son pervenuti ad intendere che il principio vitale non consiste ne gli accidenti che resultano dalla composizione, ma in individua ed indissolubile sustanza, nella quale, se non è perturbazione, non conviene desiderio di conser varsi, né timore di sperdersi; ma questo è conveniente a gli composti, cioè secondo ragione simmetrica, compulsionale, accidentale. Perché né la spiritual sustanza, che s'intende unire, né la materiale, che s'intende unita, possono esser suggette ad alterazione alcuna o passione, e per consequenza non cercano di conservarsi, e però a tai sustanze non convien moto alcuno, ma a le composte. Tal dottrina sarà compresa, quando si saprà ch'esser grave o lieve non conviene a' mondi, né a parte di quelli; perché queste differenze non sono naturalmente, ma positiva e rispettivamente ». *Ibid.*, pp. 271-273.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 134.

le mouvement les êtres cherchaient leurs semblables, Bruno démontre que c'est parfois le principe contraire qui assure l'équilibre et l'harmonie dans des proportions opportunes. Comme la cause finale dans le principe matériel n'avait d'autre but que l'Un réalisé à travers l'infinité des formes possibles, la vitalité infinie de l'univers était assurée par la succession et l'action conjointe des contraires (l'alternance des saisons, la symbiose entre chaleur solaire et fraîcheur terrestre etc.) « de telle sorte que les mobiles différents et contraires concourent à la constitution d'un corps unique, et appartiennent à un seul ordre, et finalement sont un »¹⁵⁶. En poursuivant un désir consubstantiel et souvent antithétique à celui des autres formes de vie, chaque être contribue à réaliser le « tout dans tout » au sein de cette grande « machine » qu'est l'univers.

La perspective atomiste est tout à fait complémentaire à cet ordre de questionnement et souligne ultérieurement la consubstantialité des formes. Les concrétions qui se succèdent sur le dos de la matière ou dans le sein de l'univers ne sont que des agglomérats fluides d'atomes en échange constant. Pendant leur croissance, les vivants absorbent plus d'atomes qu'ils n'en expulsent pour céder ensuite la place à une phase de perte progressive des composantes élémentaires. La mort n'est que la libération des parties d'une structure qui n'avait jamais été autre que fluide¹⁵⁷ et correspond à la possibilité de donner vie à une infinité d'autres architectures possibles. En respirant, en nous alimentant et, tout simplement, en vivant nous absorbons et communiquons constamment avec l'infini « seul contenant qui comprend tous les grands corps et les grandes machines que nous voyons comme

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 150.

¹⁵⁷ L'assomption d'un paradigme ontologique fluide est présent dans la spéculation de nombreux philosophes de la Renaissance. Ici, à titre d'analogie, nous proposons un célèbre passage des *Essais* de Montaigne : « Or les traits de ma peinture ne fourvoient point, quoiqu'ils se changent et diversifient. Le monde n'est qu'une branloire pérenne. Toutes choses y branlent sans cesse : La terre, les rochers du Caucase, les pyramides d'Egypte : Et du branle public, et du leur. La constance même n'est autre chose qu'un branle plus languissant. Je ne puis assurer mon objet. Il va trouble et chancelant, d'une ivresse naturelle. Je le prends en ce point, comme il est en l'instant que je m'amuse à lui. *Je ne peins pas l'être. Je peins le passage* : Non un passage d'âge en autre, ou comme dit le peuple de sept en sept ans : mais de jour en jour, de minute en minute ». MICHEL DE MONTAIGNE, *Les Essais*, PUF, Paris, 2004, p. 804. Nous soulignons.

disséminés et répandus dans cet immense champ, où chacun de ces corps, astres, mondes et lumières éternelles est composé de ce que l'on appelle terre-eau-air-feu »¹⁵⁸.

L'univers infini, nous l'avons vu, est l'unité constante fidèle à elle-même, imperturbable par toute passion et tout changement. Le désir – force intrinsèque et vitale – altère et meut uniquement les composés qui obéissent cependant à des pulsions contraires et antithétiques. Il ne s'agit pourtant que d'un jeu de perspectives : c'est seulement à travers cette contrariété (apparente ou réelle selon le point de vue) que – par une espèce d'hétérogénéité des fins – chaque fini peut s'ouvrir à la vie, une et infinie, d'un univers sans centre et sans bornes.

De cette diversité et contrariété dépendent l'ordre, la symétrie, la liaison, la paix, la concorde, la composition et la vie. De sorte que les mondes sont composés de contraires ; et les uns, comme les « terraqués », vivent et prospèrent grâce à leurs contraires, comme les soleils-feux. Ce que, je pense, ont compris ce sage qui a dit de Dieu qu'il fait la paix entre les sublimes contraires, et cet autre qui considéra que le tout est consistant par combat d'accords et amour de combattants.¹⁵⁹

3. Comme nous l'avons relevé, les thèses fondamentales du *De l'infini, de l'univers et des mondes* sont exposées à travers une réfutation point par point de la cosmologie aristotélicienne. L'une des perspectives fondamentales de la critique brunienne est la détermination d'un concept de vide en opposition à celui qu'avait proposé Aristote. Selon Bruno, le Stagirite avait critiqué les doctrines physiques des Anciens en posant un concept de *vacuum* que personne n'avait en réalité soutenu. Sa pensée résultait donc infirmée car, au lieu de répondre à des objections réelles et pertinentes, il avait mal compris et caricaturé la philosophie naturelle de ses prédécesseurs.

¹⁵⁸ *De l'infini*, pp. 212-214.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 238. Texte original : « Dalla qual diversità e contrarietà dipende l'ordine, la simmetria, la complessione, la pace, la concordia, la composizione, la vita. Di sorte che gli mondi son composti di contrarii ; e gli uni contrarii, come le terre-acqui, vivono e vegetano per gli altri contrarii, come gli solifuochi. Il che credo intese quel sapiente che disse Dio far pace ne gli contrarii sublimi ; e quell'altro che intese il tutto essere consistente per lite di concordi et amor di litiganti ». *Ibid.*, p. 239.

Mais il ne les [les théories des *protoi philosophoi*, ndr] atteint pas plus que si, pour avoir supprimé le nom d'une chose, on pensait avoir supprimée la chose même ; parce qu'il détruit le vide, s'il le détruit, avec cet argument que peut-être personne n'a utilisé, attendu que les Anciens et nous considérons le vide comme ce dans quoi un corps peut être et qui peut contenir quelque chose, et où sont les atomes et les corps : lui seul définit le vide comme ce qui n'est rien, où il n'y a rien et où il ne peut rien y avoir. Prenant ainsi le nom de vide et lui donnant un sens que ne lui a donné, il en arrive à bâtir des châteaux en l'air et à détruire son propre vide, et non celui dont ont parlé tous les autres qui ont employé le mot « vide ». Et ce n'est pas autrement que procède ce sophiste pour toutes les autres questions – comme celle du mouvement, de l'infini, de la matière, de la forme, de la démonstration, de l'être : partout il édifie sur la foi de ses propres définitions et en donnant aux noms de nouvelles significations.¹⁶⁰

Une fois démasquée la superficialité de la réponse d'Aristote, l'hypothèse d'un *vacuum* infini revient avec toute sa vigueur. Toutefois, comme on l'a vu, il s'agit d'un concept très différent par rapport à celui qu'avait posé l'école péripatéticienne. Si le « sophiste » avait « défini le vide comme ce qui n'est rien, où il n'y a rien et où il ne peut y avoir rien » Bruno, au contraire, le conçoit comme un champ de force traversé par une tension infinie.

Maintenant si la matière a son appétit, qui ne doit pas être en vain, parce que cet appétit est naturel et procède de l'ordre de la nature première, il faut que le lieu, l'espace et le vide aient un tel appétit.¹⁶¹

Ce bref passage est, à notre avis, d'une importance notoire. S'il contredit les postulats de la physique aristotélicienne, il s'oppose aussi à celle d'inspiration galiléenne où le vide était défini comme absence de toute matière et comme milieu dépourvu de particules élémentaires. Au contraire, selon Giordano Bruno :

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 116. Texte original : « Le quali però non tocca, più che se, per aver tolto il nome di qualche cosa, alcuno pensasse di aver tolta la cosa; perché destrugge, se pur destrugge, il vacuo secondo quella raggione la quale forse non è stata presa da alcuno: atteso che gli antichi e noi prendiamo il vacuo per quello in cui può esser corpo e che può contener qualche cosa ed in cui sono gli atomi e gli corpi; e lui solo diffinisce il vacuo per quello che è nulla, in cui è nulla e non può esser nulla. Laonde, prendendo il vacuo per nome ed intenzione secondo la quale nessuno lo intese, vien a far castelli in aria e destruggere il suo vacuo e non quello di tutti gli altri che han parlato di vacuo e si son serviti di questo nome vacuo. Non altrimenti fa questo sofista in tutti gli altri propositi, come del moto, infinito, materia, forma, dimostrazione, ente; dove sempre edifica sopra la fede della sua definizione propria e nome preso secondo nova significazione ». *Ibid.*, p. 117.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 112. Texte original : « Ora se la materia ha il suo appetito, il quale non deve essere in vano, perché tale appetito è della natura e procede da l'ordine della prima natura, bisogna che il loco, il spacio, l'inane abbiano cotale appetito ». *Ibid.*, 113.

Le lieu, l'espace et le vide sont semblables à la matière, s'ils ne sont pas d'ailleurs la matière même, comme peut-être non sans raison semblent peut-être l'admettre Platon et tous ceux qui définissent le lieu comme un certain espace.¹⁶²

L'univers de Bruno est infini et homogène et le philosophe ne manque jamais de le souligner. L'espace se caractérise donc par les mêmes attributs que la matière « s'il n'est pas d'ailleurs la matière même ». Les conséquences de cette association ont une importance extraordinaire, tout comme le fait que le lien entre *vacuum* et matière est assuré par la nature désidérative des deux substrats. Nous avons ici affaire à un moment très particulier dans l'histoire de la philosophie et dans l'histoire des sciences car la spéculation brunienne sur la nature de l'univers, malgré l'influence de et le dialogue avec les théories contemporaines et antérieures, parvient à des résultats uniques et surprenants. La conception d'un substrat-substance infini et uniformément qualitatif différencie la science de Giordano Bruno du chemin qui parcourra la physique classique mais aussi les sciences pré-galiléennes. Tout comme « la matière a son appétit, qui ne doit pas être en vain » car il est la nature à travers laquelle s'explique l'Un, « il faut que le lieu, l'espace et le vide aient un tel appétit ». Notre auteur est en train de décrire un *espace matériel* où le caractère qualitatif de la matière – sa nature de désir toujours en acte – fonde la nécessité d'un univers infini. Il a ainsi réalisé la triple relation matière-désir-infini : « Si cette puissance s'y trouve, l'espace est donc d'une certaine façon matière : s'il est matière, il a l'aptitude ; s'il a l'aptitude, pour quelle raison devrions-nous lui refuser l'acte ? »¹⁶³. La puissance de

¹⁶² *Ivi*. Nous soulignons. Texte original : « il luogo, spacio et inane ha similitudine con la materia, se pur non è la materia istessa : come forse non senza caggione tal volta par che voglia Platone, e tutti quelli che definiscono il luogo come un certo spacio ». *Ibid.* p. 113.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 114. Texte original : « Se questa potenza vi è, dunque il spacio in certo modo è materia : se è materia ha l'aptitudine, se ha l'aptitudine, per qual ragione doviamo negargli l'atto ? ». Peu de lignes auparavant, Bruno avait répété la nécessité d'un univers infiniment actif comme conséquence de l'unité du principe premier dont il était l'explication. « Vraiment, je ne sais comment nous pouvons feindre qu'il puisse y avoir dans la matière une chose en puissance passive qui ne soit en puissance active dans l'efficient ; et par conséquent en acte, plus, qui ne soit l'acte même. Sans aucun doute, dire que l'infini est en puissance, dans une certaine succession et non en acte, entraîne nécessairement que la puissance active peut le poser en acte successif et non en acte achevé ; d'où il suivrait encore que la première cause n'a pas une puissance active simple, absolue et une, mais une puissance active à laquelle correspond la possibilité non distincte de l'acte ». *Ibid.* p. 110. Parmi les autres preuves de l'infinité de l'univers, il est intéressant de mentionner celle qui construit cette infinité comme « conséquence nécessaire » de l'imagination (de l'homme mais aussi de Dieu qui, lui, peut entendre *actuellement*) qui « conçoit actuellement une dimension infinie et un nombre infini ». cf. *ivi.*, p. 108.

l'espace infini rend nécessaire sa réalisation actuelle et cela, *de facto*, le rend analogue à la matière. L'« aptitude », la pulsion constante à réaliser tout et partout constitue l'analogie entre espace et matière. Encore plus radicalement, le désir, cette force matérielle qui vivifie l'espace tout comme la matière, est la substance même de l'univers.

Parcours II

Morphologie du désir : désir et forme de vie

Les textes que nous étudierons dans cette section appartiennent à deux moments chronologiquement opposés de la production philosophique de Giordano Bruno qui, nous le rappelons, occupe un intervalle temporel assez limité, de 1582 à 1591, peu de temps avant son arrestation. Le *Cantus Circaeus* est un traité mnémotechnique à peine postérieur au *De umbris idearum* – première publication de Bruno qui nous soit parvenue alors que le *De vinculis* (jamais édité par le philosophe) fut composé entre 1589 et 1591. Entre ces traités – tous les deux rédigés dans un latin expressif et expérimental propre à Bruno, l’auteur a publié un grand nombre d’ouvrages et a côtoyé des environnements culturels très hétérogènes. Au-delà des différences, qui témoignent d’un parcours intellectuel riche et extraordinaire comme celui du Nolain, nous avons cru reconnaître le même ordre de réflexions dans les deux travaux. Le terrain politique et l’horizon spéculatif qui nourrissent le *Cantus Circaeus* et le *De vinculis* sont ceux d’une Europe ravagée par les guerres de religion et par les réponses culturelles, politiques et juridiques à cette situation de crise. Les deux ont été pensés dans le cadre de la grande Réforme qui aurait dû parvenir à réaliser, aux yeux de Bruno, « de nouveaux cieux et une nouvelle Terre ». Cette profonde *renovatio* – dans laquelle la *Nova philosophia* jouait un rôle central – entraînait la réforme des savoirs et des mœurs indispensable pour sortir du « siècle très malheureux ». Ayant fui l’Italie, la Suisse et le Midi français en raison de la violence des guerres de religion, Bruno a compris une fois à Paris que l’opposition acharnée rencontrée par sa philosophie ne se réduisait pas à une question de divergences culturelles. Elle était plutôt le signe explicite de quelque chose de plus profond, d’une gangrène qui – pour recourir à une image de l’Arioste, poète cher à Bruno – « avait pénétré jusqu’aux os ». Faute de pouvoir s’arrêter à la surface du discours et d’exercer sa critique sur un plan exclusivement logico-discursif, la philosophie devait pénétrer les profondeurs de

l'âme humaine pour devenir l'antidote capable de libérer les hommes de la condition bestiale dans laquelle ils étaient tombés. Conformément à un *topos* ancien, le philosophe doit devenir médecin des âmes et donner vie à une pensée vivante, opposée aux pages mortes des grammairiens, des péripatéticiens et des théologiens. Tel le *pharmakon* donné par Hermès à Odysseus, la philosophie doit libérer les hommes des enchantements pervers des religions et des savoirs contre-nature et montrer la forme véritable de leur esprit. Contre une science qui, en étant dissimulation et sophistication, ne pouvait qu'être « ruine de l'âme », Bruno élabore une pensée capable de devenir chair et sang et de donner vie à l'homme qui habiterait la Terre renouvelée. Telle est la tâche implicite de l'art de la mémoire et de la magie conçus par Giordano Bruno : des pratiques créatrices capables d'émuler la nature-matière toujours féconde.

De la même manière que les astres et les autres *animaux* (tout être animé), l'homme est traversé par un désir qui l'amène à réaliser au plus haut degré sa propre forme de vie et à exprimer toutes les puissances qui lui sont sous-jacentes. Il s'agit de la même pulsion qui traverse l'univers et qui amène chaque atome de la matière à refléter l'Un à travers une vicissitude incessante des formes. Exprimer ce désir signifie manifester dans une forme de vie déterminée la puissance qui nous habite.

I. *Cantus Circæus* : physiognomonie du désir

1. En 1582, Giordano Bruno se trouve à Paris. Après avoir quitté l'ordre dominicain en 1576 suite à une accusation d'hérésie, il fuit à Rome puis dans le nord de l'Italie. Il séjourne dans plusieurs villes où il enseigne la grammaire et la cosmologie et – d'après ses déclarations pendant le procès lors duquel il sera condamné (1592-1600) – il publie *De' segni de' tempi* (*Sur les signes des temps*), un traité astrologique d'occasion, aujourd'hui perdu. En 1578 il est à Genève, où il ne tarde pas à rencontrer des problèmes avec les autorités politico-religieuses de la ville. Il part ainsi pour Lyon et, peu de temps après, pour Toulouse, où il dira avoir enseigné le *De anima* d'Aristote

et l'*ars memoriae* pendant deux ans. C'est l'époque des guerres de religion et la situation toulousaine devient insoutenable (ville catholique particulièrement intransigeante où la « délivrance » des protestants sera célébrée avec une procession annuelle jusqu'en 1791). En 1582, il décide alors de se rendre à Paris où il donne des cours sur les attributs de Dieu d'après Thomas d'Aquin ainsi que sur l'art de la mémoire, domaine dont il était l'un de plus grands spécialistes. Dix ans plus tard, devant les juges inquisiteurs, il proclamera que le succès de sa mnémotechnique fut tel que

Le roi Henri III me fit appeler un jour pour savoir si la mémoire que j'avais et que je professais était naturelle ou par art magique. Je le satisfis, et avec ce que je lui dis et ce que je fis essayer à lui-même, il reconnut que ce n'était pas le fruit d'art magique mais de science. Après cela, je fis imprimer un livre de mémoire titré *De umbris idearum* que je dédiai à Sa Majesté. Dans cette occasion, il me nomma lecteur extraordinaire et provisionné.¹

Le premier séjour parisien de Bruno (il y retournera en 1585, après son séjour anglaise) est un moment fondamental sur le plan humain et intellectuel. Malgré sa durée plutôt limitée (déjà en avril 1583 il suivra l'ambassadeur Michel de Castelnau à Londres), c'est un moment d'activité intense et de rencontres fondamentales. Sa fonction de « lecteur royal » lui ouvre les portes du Collège royal (ancêtre de l'actuel Collège de France) institué en 1530 par François I^{er} et l'introduit auprès des intellectuels proches de la Cour – notamment les poètes de la Pléiade² et Jacopo

¹ GARGANO ANTONIO (édité par), *Le deposizioni davanti al tribunale dell'Inquisizione*, La Città del Sole, Reggio de Calabre, 2000, p. 18. Texte original : « il re Enrico terzo mi fece chiamare un giorno, ricercandomi se la memoria che avevo e che professava, era naturale o pur per arte magica; al qual diedi sodisfazione; e con quello che li dissi e feci provare a lui medesimo, conobbe che non era per arte magica ma per scienza. E doppo questo feci stampar un libro de memoria, sotto titolo *De umbris idearum*, il qual dedicai a Sua Maestà; e con questa occasione mi fece lettore straordinario e provvisionato ». Nous traduisons. Cet épisode est analogue à celui noté dans le journal de Guillaume Cotin, auquel Bruno se confia plusieurs fois entre 1585 et 1586. Il semblerait que, quand il était encore novice (en tous les cas avant le 1^{er} mai 1572, date de mort de Pie V), il fut présenté au pape et au cardinal Rebiba en vertu de son excellence dans l'art de la mémoire. Il aurait aussi dédié au pape *L'Arca di Noé*, dont il ne reste aucune trace aujourd'hui. À ce propos, voir ANACLETO VERRECCHIA, *Giordano Bruno. La falena dello spirito*, Donzelli, Rome, 2002, pp. 27-28.

² Afin de situer Bruno dans le contexte historique, littéraire et philosophique de la cour des Valois (aussi bien que de celle des Tudors), nous renvoyons aux études de F. Yates et à : NUCCIO ORDINE, *Giordano Bruno, Ronsard et la religion*, Albin Michel, Paris, 2004 (1^{ère} édition, Les Belles Lettres, Paris, 1999) ; *Trois couronnes pour un roi. La devise d'Henri III et ses mystères*, Les Belles Lettres, Paris, 2011.

Corbinelli³. En 1582, il publie trois ouvrages de première importance : le *De umbris idearum* suivi par l'*Ars memoriae*, le *Cantus Circæus* et la comédie en vulgaire *Chandelier*. Ces trois écrits – les premiers de la considérable production de l'auteur – sont très complexes ; en raison de leur maîtrise de la tradition et, à la fois, de leur grande originalité, ils révèlent un long processus de gestation. De plus, le caractère “parisien” de ces travaux émerge par des nombreux indices et atteste la capacité de Bruno d'ancrer ses spéculations dans la situation contingente. Un traité comme *Les ombres des idées* expose les principes généraux de la nouvelle mnémotechnique brunienne tout en développant les questions soulevées pendant ses leçons. La publication du manuel se révèle également l'occasion pour régler ses comptes avec ses détracteurs, mentionnés un par un par le biais de pseudonymes – suffisamment éloquents pour tous ceux qui partageaient les mêmes références culturelles. Avant d'aborder les aspects techniques de l'*ars*, Bruno donne forme à l'armée de « ceux qui ne comprennent pas et qui, par ignorance et par méchanceté d'âme, ne font que cracher des calomnies contre l'auteur et contre l'art »⁴. En réponse aux attaques de ses adversaires, Philotimus, le porte-parole de l'auteur, s'abandonne à des commentaires plutôt virulents : « S'il avait une queue, il serait un cercopithèque » ; « Je n'ai aucun doute qu'il soit le petit-fils de l'âne que Noé sauva dans l'arche pour préserver

³ La proximité entre Bruno et Corbinelli (1535-1590) est confirmée, entre autres, par une lettre que ce dernier envoie à Gian Vincenzo Pinelli le 6 juin 1586 et dans laquelle il définit le Nolain comme un « compagnon agréable, de vie épicurienne » [piacevol compagno, epicuro per la vita] (la lettre est citée dans FRANCESCA YATES, *Giordano Bruno e la cultura europea del Rinascimento*, Laterza, Rome-Bari, 1988, p. 123). Le rôle de l'humaniste toscan dans la diffusion de la culture italienne à la Cour de France est remarquable. Proche de la reine mère Catherine de Médicis, il devient « lecteur royal » en 1575. Pendant sa permanence à la Cour, il se distingue comme traducteur et “médiateur” dans le contexte français « de tout un corpus d'œuvres italiennes, dont l'introduction en France dans les années 1574-1588 correspondait à un besoin réel et urgent, la restauration de l'autorité monarchique » (JEAN BALSAMO, « Note sur Jacopo Corbinelli », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, XIX, 1984, p. 48). Sur la figure de Corbinelli, nous renvoyons, outre qu'aux articles de F. Yates et de J. Balsamo, à : GINO BENZONI, « CORBINELLI, Iacopo » dans *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana, Rome, vol. 28, 1983 ; maintenant disponible en ligne sur le portail de l'*Enciclopedia Treccani* : [http://www.treccani.it/enciclopedia/iacopo-corbinelli_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/iacopo-corbinelli_(Dizionario-Biografico)/)

⁴ GIORDANO BRUNO, *De umbris idearum*, dans *Opere mnemotecniche*, Tomo I, Adelphi, Milan, 2004, p. 22. Nous traduisons. Texte original : « Multi, cum non intelligant, ob id ipsum quod non intelligunt, insuper et ex iniquo quo aguntur animo, multas adversus authorem ipsum et artem adglomerant calumnias ». Pour le texte du *De umbris idearum* et du *Cantus Circæus*, nous ferons toujours référence à l'édition Adelphi qui est la plus précise et la plus récente (texte latin et traduction italienne). La version en français sera notre traduction.

l'espèce » ; « Il a terminé le sermon d'autrui avec son propre braiement ; le vénérable docteur a réussi à faire le perroquet et l'âne à la fois »⁵. Certes, ces invectives sont typiques du style de l'époque et de celui de Giordano Bruno en particulier. Cependant, si l'on a parfois tendance à les considérer comme de simples "injures", il faut peut-être les lire à la lumière de l'"herméneutique des Silènes" qui, comme le Nolain ne cesse jamais de le rappeler, recommandait de réserver une grande attention aux éléments ironiques et badins. En traitant respectivement « le docteur Bobus », « maître Anthoc » et « le docteur Carpophorus » de singe, d'âne et de perroquet, Bruno stigmatise évidemment le pédantisme des trois érudits mais il accomplit par la même occasion une opération introspective qui vise à révéler la vraie nature des esprits cachés derrière une toge professorale. L'attention pour la manière avec laquelle les « mouvements de l'âme » (*moti dell'animo* dans le célèbre *Trattato della Pittura* de Léonard de Vinci) donnaient lieu à des traits physiques bien précis était propre à la physiognomonie, particulièrement florissante à l'époque. Si dans la pensée de Bruno cette science revêt des significations tout à fait inédites, elle est néanmoins une présence constante dans ses œuvres. Tout comme l'astrologie (fondée sur une cosmologie que Bruno ne partageait pas), la physiognomonie est intégrée dans son système et constitue l'une des nombreuses transpositions du discours avec les multiples langages employés par sa philosophie. Dévoiler la bête qui se cachait sous une veste professorale et sous un lexique humaniste livresque était pour Bruno la meilleure façon de représenter un savoir qui – éloigné des choses – contrefaisait la nature même du réel. Cette entreprise deviendra de plus en plus consciente et harmonisée avec les autres axes de recherche de Bruno au fur et à mesure qu'il fera l'expérience de situations politiques et de contextes culturels nouveaux. En 1584, dans une Angleterre où les lettrés et le clergé puritains avaient une influence croissante sur la vie culturelle et morale du pays, Bruno fera imprimer *L'expulsion de la Bête triomphante*, une œuvre allégorique où les animaux et les créatures du zodiaques

⁵ *Ibid.*, pp. 22-30. Texte original : « Huic si cauda foret, cercopitecus erat » ; « Hunc non dubitaverim esse nepotem illius asini, qui as conservandam speciem fuit in archa Noe reservatus » ; « Alienum sermonem ruditu proprio conclusit; psithacum egit venerabilis doctor et asinum ».

deviennent les manifestations sublimées de l'éthos terrestre. Expulser la Bête – dans toutes ses facettes – signifie purger l'humanité des vices qui la défigurent, comme semble l'indiquer la métaphore du centaure, emblème du christianisme et probable allusion à la double nature du Christ. La *Cabale du cheval Pégaséen* – publiée en 1585 accompagnée de l'appendice *l'Âne cyllénique* – revient sur la figure de l'âne, symbole récurrent dans la réflexion brunienne et riche de nuances⁶. Parallèlement à la valeur négative attribuée à la bête de somme, qui porte des trésors mais ignore leur valeur, l'auteur reconnaît une asinité positive et silénique : l'animal méprisé du plus grand nombre est un emblème d'endurance, de labeur, d'humilité et de persévérance. Ce jeu de correspondances entre humain et animal est encore plus évident dans *l'Âne cyllénique*, bref ouvrage qui développe, non sans ironie, le thème pythagoricien de la métempsychose. Il n'y a pas de différence substantielle entre l'âme des hommes et celle des animaux, comme nous le confirme Onorio, l'interlocuteur principal du dialogue. D'après ses souvenirs, avant d'être homme il était un âne qui mourut en tombant dans un ravin près duquel il se trouvait pour brouter un chardon. S'il se souvient de ce qui se passe après sa mort, c'est parce qu'il fait seulement semblant de boire l'eau du Léthé, le fleuve infernal de l'oubli. Il monte au ciel et, « pour ne pas offenser ceux qui méprisent tel animal », il devient un âne volant, plus connu sous le nom de « cheval Pégase ». L'âme de l'âne subit de nombreuses métempsychoSES avant de parvenir à son corps actuel. Elle se retrouve, entre autres, dans le corps d'Aristote « où, selon la lumière, ou plutôt les ténèbres qui régnaient en moi, je compris et enseignai de travers la nature des principes et la substance des choses ; je délirai, plus que le délire lui-même, sur l'essence de l'âme, ne pouvant rien comprendre correctement de ce qui touche à la nature du mouvement et de l'univers »⁷.

⁶ La figure de l'âne est une présence constante dans la littérature de la Renaissance. Sur l'emploi de ce topos, notamment dans la pensée de Bruno, nous renvoyons à NUCCIO ORDINE, *Le Mystère de l'âne. Essai sur Giordano Bruno*, Les Belles Lettres, Paris, 2005.

⁷ Giordano Bruno, *Cabale du cheval Pégaséen*, Les Belles Lettres, Paris, 1994, pp. 110-112. Texte original : « dove secondo il lume e per dir il vero, secondo le tenebre che regnavano in me, intesi ed insegnai perversamente circa la natura de li principii e sustanza delle cose, delirai più che l'istessa delirazione circa l'essenza de l'anima, nulla possevi comprendrer circa la natura del moto e de l'universo ». *Ibid.*, pp. 111-113.

Le dernier dialogue publié à Londres fait ressortir la physiognomonie (littéralement « connaissance de la nature ») applicable à l'association homme/animal qui caractérise de nombreux ouvrages de l'époque qui repropoisaient un répertoire de notions récurrentes. Dans les *Fureurs héroïques* (1585), il n'est aucunement question de réduire le caractère d'un sujet à ses manifestations somatiques ni d'établir des corrélations entre des types humains et une espèce animale correspondante. Les frontières entre sujet et objet, homme et nature sont brisées et la contemplation (représentée comme une *venatio sapientiae*) métamorphose en nature celui qui poursuit le savoir : « et le chasseur devint gibier ». Pour représenter cette chasse sapientielle, Bruno recourt au mythe d'Actéon qui, après avoir vu le reflet de Diane en train de se baigner dans une source, est transformé en cerf et dévoré par ses propres chiens. Tout comme le chasseur chanté par Ovide, le philosophe ne peut contempler le soleil (totalité de l'être dans son unité), et n'a accès qu'au reflet du reflet (la réverbération de la lune-Diane-nature dans les êtres naturels). Nous reviendrons en détail sur la symbolique complexe des *Fureurs héroïques* dans le dernier chapitre. Nous nous limiterons à observer ici que la conversion du chasseur en proie (et donc en nature) met en scène le dépassement d'une subjectivité qui ne se réduit à aucun jeu de correspondance et qui assume entièrement le « tout dans tout » de la vicissitude qui anime la matière.

Nous venons de voir comment, dans le *De umbris idearum*, la physiognomonie devient un instrument privilégié pour analyser le contexte culturel et politique parisien. Dans ce traité – il est nécessaire de le souligner – Giordano Bruno manifeste une approche fortement originale et inédit pour une discipline qui, au XVI^e siècle, était au centre de vifs débats et d'interprétations divergentes⁸. Peu de temps après la publication du *De umbris idearum*, toujours en 1582, le projet commencé avec le

⁸ Pour une histoire de la physiognomonie, et en particulier sur ses liens avec l'art occidental comme parcours de connaissance introspective de l'être humain, nous renvoyons à FLAVIO CAROLI, *Storia della fisiognomica. Arte e psicologia da Leonardo a Freud*, Mondadori Electa, Milan, 2012.

premier traité se poursuivra dans une autre œuvre à sujet mnémotechnique : le *Cantus Circæus*.

Le deuxième travail de Bruno se compose de deux dialogues corrélés mais de contenu assez différent : le *Cantus Circæus* proprement dit et une « méthode pour appliquer l'art de la mémoire au dialogue précédent ». Si le premier dialogue décrit les invocations de Circé au père Soleil et son « sortilège », le second commence avec une véritable mise en abyme où Alberico et Borista réfléchissent « à propos de la lecture du *Cantus Circæus* et du récit qu'il met en scène »⁹. Après les images extrêmement vivaces des premières pages qui nous projettent sans intermédiaire dans le palais de la magicienne, le sortilège est brisé et l'on nous révèle qu'il s'agit du livre que l'on tient entre les mains. À bien y réfléchir, outre que la marque du style « baroque » du philosophe napolitain, cela est particulièrement pertinent dans un manuel d'*ars memoriae* dont le but était celui d'apprendre à gérer la vie intérieure l'hypertrophique d'un homme à la Renaissance. En effet, la mnémotechnique est une pratique complexe de manipulation des fantasmes que la *phantasia* ne cesse jamais de produire car ils constituent notre outil privilégié d'appropriation du monde et de médiation avec la sphère du sensible¹⁰. Or, si pour un homme de la Renaissance il est tout à fait évident que l'action de *phantasmata* a un rôle difficile à sous-estimer (il peut arriver qu'ils tuent un individu par consommation des énergies psychiques comme cela advient souvent dans le cas de l'*amor hereos*), la mnémotechnique se propose justement de régler la vie phantasmatique du sujet pour ne pas le faire succomber à ses représentations¹¹.

Cela dit, l'étrange dialogue entre Circé et son ancelle Mœris ne nous semble pas se réduire à un simple support de la technique développée par la suite. La

⁹ *Cantus Circæus*, p. 654. Nous soulignons. Texte original : « in lectione Circæi cantus eiusdemque fictorum successuum ».

¹⁰ Dans *Eros et magie à la Renaissance. 1484* (Flammarion, 1984), Ioan Petru Culianu reconstruit une passionnante « histoire du fantastique » et son interrelation avec de nombreuses manifestations de la culture de l'époque (de la magie, au héros en littérature qui – comme l'auteur le montre – peuvent être compris dans leur caractère unitaire précisément grâce à leur mécanisme phantasmatique).

¹¹ Cet aspect a été souligné par Culianu (*op. cit.*) dans les chapitres qu'il a consacrés au « grand manipulateur ». En effet, mages, magiciens et sorciers devaient être capable de se protéger de leurs propres images pour ne pas se laisser entraîner dans leur filet fantastique.

complexe réflexion sur la nature humaine et sur l'écart entre essence et apparence qui y est développée mérite une attention toute particulière. C'est ce que nous nous proposons de faire dans les pages suivantes.

2. Dans la tradition culturelle à laquelle appartient Giordano Bruno, les livres ne sont pas des objets anodins. Ils sont 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 »¹². 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 »¹³, conscient que chacun l'accueillera en fonction de la disposition de son esprit. À l'instar des plantes et des animaux, certains hommes sont vivifiés par la science qui resurgit alors que « ceux qui agissent dans les ténèbres »¹⁴ se précipitent dans les antres d'un savoir « crépusculaire ». Le soleil de la *nova philosophia* permet finalement de distinguer les créatures solaires des fauves qui prospèrent dans l'obscurité.

Le *Cantus Circæus* se présente comme la suite idéale du premier traité. Après l'épître dédicatoire rédigée par Jean Regnault, secrétaire d'Henri d'Angoulême et frère naturel du roi, Giordano Bruno compose un poème qui s'adresse directement au livre.

Giordano au livre

Afin de voir la magicienne fille du grand soleil,
En sortant des cachettes,

¹² *De umbris idearum*, p. 36. Texte original : « Isti similes, cum fuerint Aristotelico repleti spiritu, ut iam vocales et progressivos libros liceat videre [...] ».

¹³ Cf. *De umbris idearum* pp. 16 sqq.

¹⁴ *Ivi*

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,
Avec le silence qui convient 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'approcheras trop
Il te mordra, il te salira et il te piétinera
Avec la boue, avec les dents et avec ses pattes ;
Et il sera nuisible avec son groin.

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

Si tu ne perdras l'esprit par peur des morsures
Ni les chiens par 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'emmenner vers la fille du soleil.¹⁵

¹⁵ *Ibid.* pp. 594-596. 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 sylvae bestias.// Concentu 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 adhaeseris:/ Limo, dentibu', pedibus/ Mordebit, inquinabit, inculcabit/ Et grunditu t' obtundet.// Iphis 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 »

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 sous le charme du mage Bruno, il 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 memoriae* 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 en passant la richesse sémantique du mot *cantus* qui, en latin peut désigner le chant (d'un homme comme d'un animal) ; un carme poétique mais aussi un enchantement ou une cérémonie magique. L'œuvre de 1582 est les trois choses à la fois 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 en fait un le véritable *cantus* à travers lequel l'enchanteur s'apprête à faire surgir le nouveau monde des ruines du passé.

À la suite du *liber* magique qui nous avait guidé dans un parcours d'initiation à travers les périls incarnés par des nombreux fauves, nous parvenons maintenant au palais de Circé. Après avoir été menacé entre autres par un porc et des chiens féroces et oisifs c'est enfin le coq qui nous escorte jusqu'à la magicienne. Le processus d'identification entre le roi – et progressivement le royaume de France – et cet animal avait commencé au Moyen-Âge, mais il s'était renforcé de plus en plus à la Renaissance¹⁶. Dans un traité édité à Paris et dédié à un membre de la famille royale, le recours à ce symbole pourrait sembler tout à fait évident. Cependant, comme c'est souvent le cas dans les écrits du Nolain, chaque figure acquiert une

¹⁶ Sur la symbolique des oiseaux, et du coq en particulier, voir : SANDRINE RESTELLI-IMBERT, MARIE-CHRISTINE BRAILLARD, HELENE CAVALIE, *Des oiseaux... de la fin du Moyen Âge au XXI^e siècle*, Digne-les-Bains, Musée départemental d'art religieux, 2011, catalogue de l'exposition *Des oiseaux*, cathédrale Saint-Jérôme de Digne-les-Bains et prieuré de Salagon, Mane, juillet 2011-avril 2012, p. 29.

richesse sémantique qui associe aux éléments traditionnels, des déclinaisons en ligne avec les perspectives philosophiques développées par Bruno. C'est ainsi que le coq, figure récurrente dans les écrits de l'auteur, insiste à la fois sur le caractère belliqueux de l'animal mais surtout sur sa nature solaire. Nous parvenons donc à la présence de la fille du soleil par la médiation d'un oiseau solaire.

En effet, les premiers mots de l'invocation de Circé sont une apostrophe à l'astre paternel : « Sol, qui illustras omnia solus »¹⁷. D'après un *leitmotiv* très présent dans la pensée de la Renaissance, le soleil, outre qu'un principe de vitalité universelle, était doublement impliqué dans la *visio*, la puissance visuelle et, par extension, l'activité spéculative. Si le soleil éclaire chaque chose et constitue la condition de toute perception, il structure aussi activement l'acte de la vision que certains, conformément à une doctrine platonicienne particulièrement réputée dans la tradition arabe médiévale, expliquent en recourant aux *radia* (rayons, radiations)¹⁸. Parmi les caractéristiques auxquelles elle rend grâce, la magicienne souligne l'importance particulière de la lumière solaire qui « dispens[e] aux éléments des natures admirables »¹⁹ :

C'est par ton intercession que l'univers est tel qu'il est et que, des idées à travers les raisons de l'âme du monde, les forces inscrutables des choses dont les herbes, les autres plantes et les pierres tirent des vertus variées et multiples, acquièrent le pouvoir d'attirer l'esprit du monde à travers les rayons des étoiles.²⁰

Le soleil, source d'animation universelle, suscite dans chaque être les vertus qui, comme des graines, demeurent en puissance. C'est dans des passages comme celui-ci que nous pouvons apprécier la différence entre l'"héliocentrisme" de Bruno

¹⁷ *Cantus Circæus*, p. 598 ; « Ô Soleil, qui – toi seul – éclaires toute chose ».

¹⁸ La théorie des rayons, émanant des étoiles et capables de pénétrer dans les choses, a occupé une place centrale dans l'épistémologie et dans la magie au Moyen-Âge et à la Renaissance. À ce propos, nous renvoyons à Culianu, *op. cit.*, chap. 5 §4 « La théorie des radiations » ainsi qu'à la traduction récente de AL-KINDI, *De radiis*, éditions Allia, Paris, 2003 (introduction de Didier Ottaviani).

¹⁹ *Cantus Circæus*, p. 600. Nous soulignons. Texte original : « Qui mirabiles impertiris naturas elementis ».

²⁰ *Ivi*. Texte original : « Cuius ministerio viget istius compago universi, inscrutabiles rerum rerum vires ab ideis per animæ mundi rationes ad nos usque deducens et infra, unde variæ atque multiplices herbarum, plantarum cæterarum lapidumque virtutes, quæ per stellarum radios mundanum ad se trahere spiritum sunt potentes ».

et celui de Copernic. Au-delà du langage figuré et inspiré par la tradition magique, pour le Nolain le soleil est à la fois le véhicule d'une force cosmique qui lie les éléments et circule parmi eux, et le 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 ultérieure. 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 siècles et dénoncées à maintes reprises par Bruno²¹. Cette pluralité de significations sera largement développée dans la suite du *Cantus*.

3. À la Renaissance, le mythe de Circé a exercé une fascination considérable chez les philosophes, les artistes et les poètes²². Rappelons qu'au Moyen-Âge l'Europe occidentale ne connaissait Homère que très superficiellement et que jusqu'au XV^e siècle références à la figure de Circé étaient, d'une part, les *Métamorphoses* d'Ovide, d'autre part, des interprétations de l'Antiquité tardive où elle apparaissait comme *maga famosissima & clarissima meretrix*²³. Si de nombreux poètes médiévaux comme Benoît de Sainte-Maure (*Roman de Troie*) attribuent à Circé certains des traits de caractère de la nymphe Calypso – créant une ambiguïté qui perdure dans de nombreuses figures magiques de la Renaissance comme Alcina, Armide et Morgane) – l'*editio princeps* d'Homère (Florence, 1488) et celle des *Moralia* de Plutarque (Venise,

²¹ Sur cet aspect, voir : ROSARIO VILLARI, *Elogio della dissimulazione. La lotta politica nel Seicento*, Laterza, Rome-Bari, 2003 ainsi que MIRIAM ELIAV-FELDON, TAMAR HERZIG (édité par), *Dissimulation and Deceit in Early Modern Europe*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2015.

²² À propos de la figure de Circé, voir : MAURIZIO BETTINI, CRISTIANA FRANCO, *Il mito di Circe. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Einaudi, Turin, 2010 ; IRENE BERTI, « Le metamorfosi di Circe : dea, maga e femme fatale », *Status Quaestionis*, n°8 (2015), revue électronique éditée par Università « La Sapienza » de Rome, pp. 110-140. Pour une bibliographie ultérieure, cf. FABIO RAIMONDI, « Liens et serments : magie et politique dans le *Cantus Circaeus* de Giordano Bruno » in ANTONELLA DEL PRETE, THOMAS BERNIS (dir.), *Giordano Bruno. Une philosophie des liens et de la relation*, éditions de l'université de Bruxelles, Bruxelles, 2016.

²³ [une sorcière très célèbre et une prostituée]. Cf. Augustin, *De civitate Dei*, 18, 17 ; Servius, *Commentarii in Vergilii Aeneidos libros*, 7, 19.

1509) rendront possibles d'autres lectures de ce personnage. C'est le cas de la *Circe* de Giovan Battista Gelli (1549) qui met en scène une sorcière bienveillante dont la magie est une source de bien-être pour les hommes. Dans l'œuvre de Gelli, la magicienne est prête à rendre à Ulysse ses compagnons, mais seulement après leur avoir demandé leur accord. La plupart d'entre eux n'hésitent alors pas à répondre que la condition animale est largement préférable à celle des hommes ; la biche argumente notamment que la vie des bêtes est beaucoup moins âpre que la condition d'assujettissement des femmes de son temps. Dans l'œuvre de Giordano Bruno, la figure de Circé revient à plusieurs reprises et s'apparente à d'autres personnages féminins comme Morgane ou Diane qui incarnent d'une certaine façon la philosophie même du Nolain ainsi que la mutation perpétuelle des choses. Fille du Soleil, elle devient l'emblème de la soif de connaissance dans un siècle de ténèbres, ainsi que la personnification de la nature en vertu de son caractère lunaire. De la même façon que pour Diane – associée à la lune dont la lumière est un reflet du soleil –, la magie de Circé est garantie par l'intercession de l'astre paternel. Le mythe de la nymphe capable de transformer les hommes en bêtes devait exercer une grande fascination sur le philosophe napolitain qui n'hésite pas à le modeler en fonction des implications originales de sa pensée. Ainsi, la sorcière apte à métamorphoser l'homme en animal n'est plus celle qui cache et corrompt la nature à travers des filtres et des opérations surnaturelles ; elle se révèle une magicienne naturelle qui reconnaît ce qui persiste en-deçà du flux incessant des formes²⁴.

Dans le texte homérique, Circé transforme les hommes en animaux et inversement, en utilisant des *phármaka* (remèdes et poisons). Et si dans un premier temps sa magie semble être une catastrophe, elle devient ensuite un instrument bénéfique fondamental pour la poursuite du voyage. La métamorphose magico-politique ramène à l'état sauvage mais ne s'y arrête pas, car les compagnons d'Ulysse, une fois retransformés en hommes, sont plus jeunes, plus beaux et plus grands. C'est un cercle qui se ferme ainsi, semblable à

²⁴ Il s'agit, à proprement parler, de la définition de magie telle que Bruno la donnera au début du traité *De la magie* : « Mage, en premier lieu, a signifié sage [...]. En second lieu, on emploie le terme de *mage* pour désigner celui qui accomplit des prodiges par la seule application de principes actifs et passifs, comme l'on voit faire en médecine et en chimie : c'est ce que l'on appelle communément la *magie naturelle* ». GIORDANO BRUNO, *De la magie*, Allia, Paris, 2014, p. 7.

celui de la tradition hermético-néoplatonicienne. Mais, comme nous le verrons, ce n'est pas celui de Bruno.

Si la Circé homérique prononce le « grand serment » (*mégan hórkon*), par lequel elle promet de ne pas tromper Ulysse et de faire correspondre les paroles aux faits, la Circé de Bruno *jure* de ne pas tromper son interlocuteur au sujet de la nature humaine et de l'utilité politique de l'art mnémotechnique du Nolain. Bruno met en jeu sa propre vie/philosophie mais sans « divinisation du *Logos* », parce que ce n'est pas la parole mais l'*ars* qui *montre* ou *prouve* la vérité du serment : « *successus rem ipsam comprobat* »²⁵.

Ainsi, dans l'œuvre de 1582, plus qu'altérer la nature humaine, la nymphe semble insister sur la « correspondance entre les paroles et les faits » et exercer une magie où le serment devient le garant de la vérité. Face aux tromperies du siècle, le verbe et le geste magiques se présentent comme une critique et une réinsertion de l'humain dans la nature. Cette réinsertion, il est important de le souligner, n'est pas confiée à une opération surnaturelle ou, comme dans l'*Odyssée*, à des filtres et à des outils magiques mais au *cantus*, parole et invocation au soleil qui surgit à nouveau. En opposition avec les pratiques occultes de l'époque, le *Cantus Circaeus* se veut une prière à l'astre pour qu'il montre les choses telles qu'elles sont en comblant l'écart entre essence et apparence. Comme la magicienne l'observe, à la fin du rite, à propos de sa magie : « Ce sont les cérémonies au moyen desquelles nous croyons pouvoir muter les lois mêmes de la nature : pourquoi, avec les mêmes, ne pourrions-nous pas restaurer ces lois qui ont été profanées avec impiété ? »²⁶. Le traité peut ainsi être lu comme une réflexion sur la parole (composant élémentaire, tout comme les images, de l'*ars memoriae*), architrave de la vie communautaire. À la fin de la première partie, en réponse à Mœris qui est étonnée face aux hommes transformés en fauves, la magicienne objecte que sa crainte n'a pas de raison d'être. La constitution humaine est nettement la plus dangereuse car, par sa maîtrise de la langue et de la main, elle peut dissimuler, pervertir et contrefaire la nature. Comme de nombreux auteurs de la Renaissance ne cessent de le répéter, l'homme n'est pas obligé de pousser toujours le même cri et, avec une parole trompeuse, peut apparaître autre que ce qu'il est.

²⁵ FABIO RAIMONDI, « Liens et serments : magie et politique dans le *Cantus Circaeus* de Giordano Bruno », *op. cit.*, p. 97.

²⁶ *Cantus Circaeus*, p. 618. Texte original : « Hæc sunt, quibus ipsas credimus nos posse mutare naturæ leges: cur non per ipsas licebit easdem impie prophanatas instaurare ? »

Cela était précisément la situation initiale quand, dans les ténèbres, il était impossible de saisir la vraie nature des êtres qui dissimulaient sous une apparence humaine des vices abominables et qui professaient un savoir contre-naturel. La nuit, absence de lumière solaire, était aussi le produit d'un discours fallacieux (« la nuit obscure des sophistes téméraires »²⁷) et des actes d'un temps où, en paraphrasant le célèbre *lamentum hermeticum*, « Les ténèbres l'emporteront sur la lumière, on jugera la mort plus utile que la vie, personne ne lèvera les yeux vers le ciel, on considèrera comme fou l'homme religieux, prudent l'impie, vaillant le furieux, bon le mauvais »²⁸. L'aube d'un jour nouveau – emblème récurrent de la *nova filosofia* – commence toutefois à mettre en évidence les contradictions qui soustrayaient à la condition humaine et à la vie politique leur dimension naturelle.

À la vue du père Soleil, Circé commence ainsi son *cantus* :

Je te demande : Quelle est la juste mesure des choses ? Voici des âmes bestiales cachées sous une écorce humaine. Convient-t-il qu'une âme bestiale habite dans un corps humain comme dans une tanière sombre et trompeuse ? Où sont les lois qui gouvernent les choses ? Y a-t-il le licite et l'illicite dans la nature ? Si Astrée est remontée au ciel, et pour cela sur terre il n'y a plus aucune trace d'elle, pourquoi donc n'apparaît-elle au moins dans le ciel ? Nous voici tous à la merci d'un chaos qui n'est occulte à personne. Pourquoi les mers ne se mélangent-elles pas aux feux, les astres luisants aux terres noires, si dans les terres elles-mêmes et dans ceux qui les gouvernent il n'y a rien qui montre clairement sa propre forme ? N'est pas notre propre mère nature qui nous trompe ? Mère ou aurais-je dû dire marâtre ? Rien ne doit être plus détestable pour la vérité que le mensonge ; rien n'est plus gênant pour la bonté que la méchanceté. Ô très claire lampe du monde, ce n'est pas rien pour nous d'être trompés par l'intelligence non seulement d'êtres visibles, mais aussi invisibles. Pourquoi devons-nous faire l'expérience d'une telle hypocrisie au sein de la nature elle-même ? Si aussi peu d'âmes humaines ont été façonnées, pourquoi alors autant de corps anthropomorphes ont-ils été formés ? Reviens, o Soleil, et venge-toi de cette grande offense contre ta dignité et ta nature. Désigne ta Circé – toi et les autres dieux très puissants – de façon que, par le biais de votre puissance, elle aussi puisse commander aux esprits qui vous servent et qui président de près à la formation des corps.

Je vous en prie, pour les apparences trompeuses desquelles procèdent les tricheries, pour la haute puissance qui défend la nature : en arrachant de chaque individu d'espèce

²⁷ GIORDANO BRUNO, *De l'infini, de l'univers et des mondes*, Les Belles Lettres, Paris, 1995, p. 182. Texte original : « la caliginosa notte di temerari sofisti ». *Ibid.*, p. 183.

²⁸ GIORDANO BRUNO, *Expulsion de la Bête triomphante*, vol. 2, Les Belles Lettres, Paris, 1999, p. 428. Texte original : « Le tenebre si preponeranno alla luce, la morte sarà giudicata più utile che la vita, nessuno alzarà gli occhi al cielo, il religioso sarà stimato insano, l'empio sarà giudicato prudente, il furioso forte, il pessimo buono ». *Ibid.* p. 429.

bestiale l'apparence humaine, obligez-les à se montrer sous leur forme extrinsèque véritable. Faites ainsi, s'il est vrai que, à un moment donné, tous les fleuves doivent avoir un terme, que tous les feux, à un moment donné, doivent flamboyer en haut, vers leur lieu naturel, qu'aucune violence n'est éternelle et que toutes choses doivent à la fin parvenir à leurs propre terme.²⁹

La caractéristique de son temps, aux yeux de Bruno, est donc la disproportion et l'inversion de « la juste mesure des choses ». L'humain se configure ainsi comme la dimension se situant alternativement en syntonie ou bien en antithèse avec « les lois qui gouvernent les choses ». Mus par des désirs et des appétits contraires à leur nature, les hommes défigurent l'humanité et provoquent un décalage entre être et paraître, *esse* et *operari*. Loin de se limiter à la cité, la « grande offense » blâmée par Circé affecte la structure même du réel. La disproportion d'une âme bestiale dans un corps humain – « hypocrisie au sein de la nature elle-même » – brise les liens entre les « créatures » et une nature qui – plus marâtre que mère – menace de dissoudre la « juste mesure des choses » dans un mélange informe où le feu se fond avec la mer et les astres avec les globes.

* * *

²⁹ *Ibid.*, p. 602. Texte original : « Quis, queso, rerum modus est ? Ecce sub humano cortice ferinos animos. Convenitne hominis corpus ut cæcum atque fallax habitaculum bestialem animam incolere ? Ubi sunt iura rerum ? Ubi fas nefasque naturæ ? Si repetivit Astræa cælum, cuius ne vestigium quidem terra videat, cur non de cælo saltem apparet Astræa ? Ecce subivimus minime occultum chaos. Cur non miscentur ignibus maria et limpida nigris terris astra, si in terris ipsis et earum gubernaculis nihil est, quod faciem demonstret suam ? Ipsane nos mater natura decipit ? Matrem dixerim an novercam ? Veritati nil ipsa odibilius esse debet falsitate ; bonitati nil ipsa malitia molestius. Non est, non est certe modicum, o clarissima mundi lampas, quod et visibilibus et non/ sensibilibus ratiocinantibus circumveniamur igeniis. Cur ergo similem debuimus in ipsa natura ypocrisim experiri ? Si perpauci hominum animi sunt effincti, cur quæso, tot hominum sunt efformata corpora ? Convertere igitur ad partes tuas, o Sol, et tantum naturæ et dignitatis tuæ præiudicium vindicato. Insignito Circem tuam, tu cæterique præpotens diis, ut eidempotentia qua ministerialibus spiritibus proximisque corporum istorum formatoribus imperare valet. Adiuro vos per mendaces vultus errorum ministros, per altam præsidium naturæ potentiam, ut a singulis brutalium specierum individuis humanam abstrahentes faciem, in suas ipsa faciatis extrinsecas atque veraces prodire figuras, si quando repressum cursum obire debent flumina, si quando altum suum arripere debet ignes, si nullum est æterno violentum, si tandem omnia suos ad terminos debent appellare ».

Si les deux premières invocations de Circé ne parviennent pas à rétablir le cours naturel des choses, la troisième – qui engage directement les principes qui président au déploiement du réel – offre un spectacle incroyable à Mœris :

C'est étonnant, Circé, vraiment étonnant : de tous les hommes que nous pouvions voir auparavant, il n'en reste que trois ou quatre qui, effrayés, s'enfuient à la recherche d'un abri. Je vois tous les autres transformés en animaux de genres différents : certains se réfugient dans les cavernes les plus proches, d'autres s'envolent dans les branches des arbres, d'autres encore se précipitent dans la mer voisine ; certains enfin, plus domestiques que les autres, se dirigent vers notre demeure.³⁰

Fidèle à sa propre forme physique, chaque animal agit en conséquence. Le hiatus entre physionomie et comportement est ainsi comblé : obéissant à l'instinct, une bête n'agit que d'une seule manière. Cependant, comme Circé ne manque pas de le souligner, elle n'a pas opéré une *transformation* au sens propre :

Bien au contraire, leurs formes appropriées, ils les ont explicitées seulement maintenant. Toutefois, des hommes insensés ne manqueront pas de traiter de maléfique la bienveillante Circé. Seulement ceux qui n'ont pas changé de forme sont des hommes véritables ; notre charme ne voulait ni ne pouvait les affecter en aucune façon.³¹

Tout vivant, après le *cantus* de la magicienne, exprime explicitement ce qu'il était déjà auparavant. Si précédemment, sous une apparence d'homme, chacun pouvait dissimuler ses véritables instincts et effectuer en cachette des actions hideuses, c'était en vertu de la nature ambiguë de la forme humaine, la seule capable d'abriter tout type d'âme. Cependant, et comme nous l'avons vu, cela créait une myriade d'existences brisées, uniques destinataires de la *réforme* circéenne qui, quant aux vrais hommes, « ne voulait ni ne pouvait les affecter en aucune façon ». À ce propos, il est utile de lire la suite du dialogue entre la nymphe et son ancelle :

³⁰ *Ibid.*, p. 620. Texte original : « Mirabile visu, Circe, mirabile : de tot, quos vidimus, hominibus tres quatuorve tantum, qui trepidi ad tuta confugiunt, remansere. Cæteros omnes, quorum alii in proximas se recipiunt cavernas, alii in arborum ramos advolant, alii se dedunt in proximum mare precipites, alii domestici magis ad nostras fores adproperant, in diversi generis animantia video transformatos ».

³¹ *Ivi.* Texte original : « Imo proprias explicavere formas. Futurum est ut inculper, Mœri : beneficam Circem maleficam impridentes homines appellabunt. Ii, qui adhunc perstant, veri sunt homines : Illos nec vult neque potest cantus noster attigisse ».

MÉRIS : Je suis tétanisée par la terreur, ma déesse et ma reine, car des fauves d'apparence terrible nous menacent !

CIRCE : Étais-tu effrayée il y a peu de temps ?

MÉRIS : Pas du tout.

CIRCE : Alors maintenant tu as encore moins raison d'avoir peur.

MÉRIS : Comment cela ?

CIRCE : Ces êtres que tu vois maintenant sous l'aspect de fauves féroces – comme tu l'as remarqué toi-même – ne diffèrent aucunement de ceux qui, il y a peu de temps, nous semblaient des hommes, sauf pour les griffes, les crocs, les aiguillons et les cornes, qui avant étaient seulement cachés. Au contraire – je veux que tu le saches – ils sont beaucoup moins nuisibles et effrayants maintenant qu'ils sont dépourvus de cet organe qui est le plus efficace pour porter atteinte aux profondeurs même de l'âme.

MÉRIS : Lequel ?

CIRCE : La langue.

MÉRIS : Que les dieux me protègent ! J'ai beaucoup plus peur de ce qu'ils ont fait que de ce qu'ils ont dit.

CIRCE : Tu ne te montres point judicieuse ! Je vais t'expliquer pourquoi tu ne dois pas prendre ainsi au sérieux tes craintes. Les mêmes que tu vois armés de cornes, d'aiguillons, de crocs et de griffes morales, étaient tous terribles car ils avaient en même temps des cornes, des aiguillons, des crocs et des griffes. Maintenant, au contraire, chacun est doué d'une seule arme pour se protéger et pour nuire aux autres alors qu'avant ils les avaient toutes.

MÉRIS : Comment penses-tu me persuader de cela ?

CIRCE : Ignores-tu que celui qui armé de la main est fourni de l'arme la plus puissante de toutes ? Ne vois-tu pas que la main n'a en soi aucune arme pour pouvoir être très puissante avec toute sorte d'arme ? Ignores-tu que, capable de se munir d'aiguillons, de poisons, de cornes et de crocs, la main ne doit craindre l'attaque d'aucune fauve et qu'avec un tel instrument il lui a été possible de dominer tous les animaux que tu vois ? C'est donc sans raison que tu te montres plus craintive qu'avant. Chasse toute peur de ton âme, rejette toute incertitude et viens examiner ces animaux avec moi.³²

³² *Ibid.* pp. 620-622. Texte original : « MÉRIS : Terrore concutior mea diva et regina, quoniam visu terribiles nobis bestiae comminantur./ CIRCE : Paulo ante formidabas?/ MÉRIS : Minimé quidem./ CIRCE : Nunc igitur minor tibi datur timoris occasio./ MÉRIS : Cur id?/ CIRCE : Non enim differunt haec quae modo vides bruta et bestias (ut et ipsa nosti) ab iis quos paulo ante videbas homines, praeter quam quod apertos nunc habent unguis, dentes, aculeos, et cornua quae latebant. Imo et hoc te non ignorare volo, quod cum illo careant organo, quod est ad ipsa animorum intima ledenda efficacissimum: longe minus nocua, atque formidanda sunt effecta./ MÉRIS : Quid ipsum?/ CIRCE : Lingua./ MÉRIS : Dii me ament quid fecerint magis timeo quam quid dixerint./ CIRCE : Minus ideo sapis. At et hoc indicabo tibi quod et nunc pro eo in quo versaris formidinis genere minus debeas esse sollicita. Ipsi enim, quorum alios cornutos, alios aculeatos, alios ita dentatos, alios letifere unguitos aspicias: erant omnes atque singuli cornu simul et aculeo, et dente, et ungue terribiles. Iam diversa atque singularia quibus se tueri, et alios ledere possint arma nacti sunt, cum prius haberent omnia./ MÉRIS : Quonam pacto id mihi suadebis?/ CIRCE : Nescis eum qui manu armatur magis omnibus armari? nescis manum omnibus carere armis: ut omnibus praepotens esse possit armis? ignoras ipsam sibi et aculeos, venena, et cornua, et dentes adaptantem, a nullis sibi timere bestiarum insultibus, et eo tantum instrumento animantibus omnibus quae videntur imperare consuevisse? Temere igitur et impru denter es facta timidior. Omnem igitur formidine pelle ex animo, omnem abigas ambiguitatem, et mecum in ipsorum examen pergito ».

Le *Cantus Circaeus* est une réflexion sur le rapport entre *modus vivendi* et *forme de vie*. Circé fait correspondre une forme extrinsèque aux qualités de l'âme mais, comme la magicienne le rappelle, la nature humaine peut donner lieu à des manifestations innombrables. Si un grand nombre de philosophes de la Renaissance (notamment Pic de la Mirandole) avaient insisté sur la correspondance entre l'homme et le cosmos que la forme humaine synthétisait en raison de sa position intermédiaire dans l'échelle de l'être, l'infinitisme brunien révolutionne les termes de la question. Au sein d'un cosmos infini, où chaque élément reflète un fragment de la grande image, la forme humaine n'est pas exprimable en termes univoques. Cependant, si certains modes de vie réalisent l'humanité et expriment au plus haut degré ses potentialités, d'autres la réduisent à une conduite bestiale. Le propre de l'homme est d'ouvrir sa forme de vie à la totalité des possibles à travers ses œuvres et sa conduite. Grâce à la main et à la langue, l'être humain est naturellement attiré par des œuvres et des études qui lui permettent de bâtir et d'être à la fois tout ce qu'il peut être. La morphologie humaine est ainsi le produit d'un travail d'autopoïèse et, loin d'être une prison pour l'âme, le véhicule qui lui permet de réaliser l'ensemble de ses potentialités. Les chiens oisifs, les porcs indifférents aux gemmes et les autres fauves se réduisent, après l'invocation de Circé, à la seule forme qu'ils ont choisi de réaliser. En revanche, le peu qui conservent leur morphologie humaine (et, par là, la langue et la main) continuent à n'avoir aucune forme préétablie pour pouvoir exprimer leur autodétermination.

Présentes dès les premiers écrits de Bruno, ces considérations traversent la totalité de son œuvre ; on peut en repérer des traces encore dans les derniers traités magiques qu'il n'a jamais eu le temps de publier et qui mènent une enquête très détaillée sur les plis de l'âme humaine et ses liens avec l'univers. Il est intéressant de relever que, deux ans après l'édition parisienne du *Cantus*, en réponse aux bouleversements politiques européens auxquels il assistait à Londres, *l'Expulsion de la Bête triomphante* reprend presque littéralement les intuitions du traité latin. Dans un contexte où la lutte politique et culturelle entre théologiens et philosophes était à son

comble, le Nolain critique les puritains et le modèle humain qu'ils prêchaient. Contre l'apologie faite de l'homme contemplatif, obéissant à l'autorité religieuse et sourd aux attraits du monde, Bruno célébrait le héros prométhéen (« dieu de la terre ») dont la *scientia* ne faisait qu'un avec la *praxis*.

[Jupiter] ajouta que les dieux avaient donné l'intelligence et les mains à l'homme, et qu'ils l'avaient rendu semblable à eux, en lui accordant un pouvoir capable de le mettre au-dessus des autres animaux, qui consiste non seulement à agir selon l'ordre de la nature, mais encore hors de ses lois, afin que formant ou pouvant former d'autres natures, d'autres cours, d'autres ordres grâce à son esprit et à cette liberté sans laquelle il ne leur ressemblerait pas, il puisse demeurer dieu de la terre. Mais cette liberté, lorsqu'elle viendrait à être oisive, serait vaine et décevante, comme sont inutiles l'œil qui ne voit pas, la main qui ne saisit pas. C'est pourquoi la providence a déterminé que l'homme se livrerait à l'action avec ses mains, à la contemplation avec intelligence, de manière à ne pas contempler sans action et ne pas agir sans contempler.³³

Être naturel, en réalisant sa propre forme de vie, l'homme dément l'idée selon laquelle la nature, par son caractère immuable et statique, serait antithétique à l'esprit. Bruno insiste donc sur le concept classique de liberté de l'être humain dans une perspective originale : l'homme peut exprimer pleinement sa liberté à condition qu'il pense et agisse en conformité avec l'infini qui anime la nature. Au lieu de se concevoir comme autre que la nature, l'être humain peut devenir un principe créateur et donner lieu à « d'autres natures, d'autres cours, d'autres ordres avec son esprit » s'il exprime l'infini au sein de la matière. *L'homo deus* de Bruno peut « s'élever à l'infini » (*a l'infinito m'ergo*) à travers son intelligence et la puissance créatrice de sa main, organe ouvrier par excellence. De plus, l'ascète prisé par les réformés prétend se réaliser uniquement par le biais de la grâce divine, en dépit des œuvres dont il

³³ GIORDANO BRUNO, *Expulsion de la Bête triomphante*, vol. 2, Les Belles Lettres, Paris, 1999, pp. 340-342. Texte original : « E soglionse che gli dei aveano donato a l'uomo l'intelletto e le mani, e l'aveano fatto simile a loro, donandogli facultà sopra gli altri animali; la qual consiste non solo in poter operar secondo la natura ed ordinario, ma, ed oltre, fuor le leggi di quella; acciò, formando o possendo formar altre nature, altri corsi, altri ordini con l'ingegno, con quella libertade, senza la quale non arrebe detta similitudine, venesse ad serbarsi dio de la terra. Quella certo, quando verrà ad essere ociosa, sarà frustratoria e vana, come indarno è l'occhio che non vede, e mano che non apprende. E per questo ha determinato la providenza, che vegna occupato ne l'azione per le mani e contemplazione per l'intelletto; de maniera che non contemple senza azione, e non opre senza contemplazione » *Ibid.*, pp. 341-343.

pourrait être l'auteur. En conformité avec les conclusions du *Cantus*, l'oisiveté serait un mauvais usage d'une liberté « vaine et décevante » et impliquerait ainsi une dégradation de la nature humaine. C'est encore une fois à travers le répertoire physiognomonique que le Nolain nous montre la régression à laquelle étaient destinés ceux qui ne savaient pas être dignes de la forme humaine.

Ces saints docteurs et ces rabbins éclairés ont vu et examiné ce qui était arrivé aux orgueilleux et présomptueux sages de ce monde qui, confiant en leur propre génie, ont eu la hardiesse, téméraires et gonflés de présomption qu'ils étaient, de vouloir s'élever jusqu'à la science des secrets divins et des tréfonds de la divinité. Comme ceux qui construisirent la tour de Babel, ils ont été confondus et dispersés, s'étant eux-mêmes barré le passage, au point de devenir moins aptes à la sagesse divine et à la vision de la vérité éternelle. *Que firent-ils ? Quel parti prirent-ils ?* Ils arrêtaient leur pas, croisèrent ou baissèrent les bras, fermèrent les yeux, bannirent toute attention et toute étude personnelle, condamnèrent toute pensée humaine, renièrent tout sentiment naturel, et enfin se tinrent pour des ânes. Ceux qui ne l'étaient pas déjà se transformèrent en cet animal : ils dressèrent, allongèrent, rendirent pointues, firent grossir et agrandirent leurs oreilles ; et ils reportèrent et rassemblèrent toutes les puissances de l'âme dans l'ouïe pour ne plus qu'écouter et croire, comme celui dont il est dit : « *In auditu auris obedivit mihi* ». C'est là que se sont concentrées et sont restées prisonnières de leur faculté végétative, sensitive et intellectuelle. Ils ont coincé les cinq doigts dans un sabot de manière à ne pouvoir, comme Adam, tendre la main pour prendre le fruit défendu de l'arbre de vie, ou comme Prométhée (la métaphore a le même sens) par ne plus pouvoir tendre les mains pour dérober le feu de Jupiter et allumer la lumière de la puissance rationnelle. C'est ainsi que nos ânes divins, privés de tout sentiment et de tout affect propres, ont fini par n'entendre plus les révélations des dieux ou de leur vicaires qu'exactement comme elles leur étaient soufflées à l'oreille, et en conséquence par ne se gouverner d'après aucune autre loi. Ils ne vont donc plus à droite ni à gauche qu'en suivant la leçon et la raison que leur donne celui qui a en main leur corde ou leur mors et les tient par l'encolure ou la bouche, et ils ne marchent qu'à l'allure où on les pousse. Leurs lèvres ont grossi, leurs mâchoires se sont consolidées, leurs dents se sont renforcées pour que, quelque dure, épineuse, âpre et difficile à digérer que soit la nourriture qu'on leur propose, elle ne manque pas de convenir à leur palais. Ils se nourrissent alors d'aliments plus grossiers et matériels que toutes les autres bêtes qui paissent sur le dos de la terre ; et tout cela pour en arriver à cette bassesse des plus viles, qui peut leur valoir le plus magnifique éloges, *iuxta* la formule : « *Omnis qui se humiliat exaltabitur* ». ³⁴

³⁴ GIORDANO BRUNO, *Cabale du cheval Pegaseen*, pp. 78-82. Texte original : « Veddero e considerorno que' santi dottori e rabini illuminati, che gli superbi e presumptuosi sapienti del mondo, quali ebbero fiducia nel proprio ingegno, e con temeraria e gonfia presunzione hanno avuto ardire d'alzarsi alla scienza de secreti divini e que' penetrarli della deidade, non altrimenti che coloro ch'edificârò la torre di Babelle, son stati confusi e messi in dispersione, avendosi essi medesimi serrato il passo, onde meno fussero abili alla sapienza divina e visione della veritade eterna. Che fêro? qual partito presero? Fermârò i passi, piegârò o dismisero le braccia, chiusero gli occhi, bandiro ogni propria attenzione e studio, riprovârò qualsivoglia uman pensiero, riniegârò ogni sentimento naturale: ed in fine si tennero asini. E quei che non erano, si transformârò in questo animale: alzârò, distesero, acuminârò, ingrossârò e magnificorno l'orecchie; e tutte

4. Nous avons déjà signalé le caractère hétéroclite du *Cantus Circaeus* (particularité commune à un grand nombre d'œuvres de Bruno) qui, comme les créatures transformées par Circé, semble cacher plusieurs natures. S'il se présente comme un manuel d'art de la mémoire, il décrit (et opère à son tour) un acte magique tout en fondant ses considérations sur des principes que nous avons ramenés à la physiognomonie. Comme une rivière souterraine, cette science traverse, la totalité de l'œuvre de Bruno bien qu'elle affleure dans certaines circonstances de manière plus explicite. Cependant, loin d'être une simple addition d'éléments disparates (de la patristique au savoir grec archaïque ; de la magie aux nouvelles découvertes scientifiques), la *machina* discursive brunienne organise les sciences qui la composent autour de noyaux conceptuels bien précis. Le résultat est un système cohérent où chaque élément renvoie à un autre et se révèle un fragment d'un ensemble unitaire. Il en va de même pour la physiognomonie qui, dans l'œuvre de Bruno, assume des déclinaisons inédites explicables seulement à la lumière des assertions ontologiques de sa philosophie.

Élément constitutif de la culture occidentale déjà bien avant Platon, la physiognomonie jouit d'une forte popularité au XVI^e siècle. Comme Flavio Caroli l'a remarqué (en se concentrant surtout sur ses liens qu'elle entretient avec l'histoire de

le potenze de l'anima riportorno e uniro nell'udire, con ascoltare solamente e credere come quello, di cui si dice: *In auditu auris obedivit mihi*. Là concentrandosi e cattivandosi la vegetativa, sensitiva ed intellettiva facultade, hanno inceppate le cinque dita in un'unghia, perché non potessero, come l'Adamo, stender le mani ad apprendere il frutto vietato dall'arbore della scienza, per cui venessero ad essere privi de frutti de l'arbore della vita, o come Prometeo (che è metafora di medesimo proposito), stender le mani a suffurar il fuoco di Giove, per accendere il lume nella potenza razionale. Cossì li nostri divi asini, privi del proprio sentimento ed affetto, vegnono ad intendere non altrimenti che come gli vien soffiato a l'orecchie dalle rivelazioni o de gli dei o de' vicarii loro; e per conseguenza a governarsi non secondo altra legge che di que' medesimi. Quindi non si volgono a destra o a sinistra, se non secondo la lezione e ragione che gli dona il capestro o freno che le tien per la gola o per la bocca, non caminano e non come son toccati. Hanno ingrossate le labbra, insolidate le mascelle, incotennuti gli denti, a fin che, per duro, spinoso, aspro e forte a digerir che sia il pasto che gli vien posto avante, non manche d'essere accomodato al suo palato. Indi si pascono de più grossi e materialacci appositorii, che altra qualsivoglia bestia che si pasca sul dorso de la terra; e tutto ciò per venire a quella vilissima bassezza, per cui fiano capaci de più magnifica exaltazione, *iuxta* quello: *Omnis qui se humiliat exaltabitur* ». *Ibid.*, pp. 79-83.

l'art), elle devient « l'instrument privilégié dont se sert la pensée pendant son voyage séculaire vers le Profond »³⁵. Pour paraphraser une intuition fondatrice exprimée par Léonard de Vinci, cette science se base sur le fait que l'âme qui gouverne les corps fait en sorte que les traits de l'esprit se manifestent avant même de parvenir à une conceptualisation rationnelle. L'histoire de la physiognomonie, au moins à ce stade, semble donc coïncider avec celle de la psychologie, de l'expression artistique et des études anatomiques comme l'atteste la collaboration entre De Vinci et les médecins Della Torre. L'attention de la peinture pour l'introspection, le rôle central de la folie (qui jouira d'une considération très différente au XVII^e) et la théorisation magico-psychologique des traités de physiognomonie sont quelques unes des manifestations les plus évidentes de ces liens étroits.

À l'époque de Bruno, les recherches de théoriciens tels que Jérôme Cardan, Girolamo Mercuriale et Felix Platter incarnent des attitudes bien différentes mais encore capables de dialoguer alors que l'âge classique – avec sa fascination pour le principe de rationalité – opérera des fractures insurmontables (entre autres, par l'institution des asiles). Quoi qu'il en soit, le champ d'application de la science physiognomonique devait être très vaste ; en effet, de nombreux auteurs y recourent comme auxiliaire des disciplines historico-morales afin de « représenter les personnages du passé dont nous possédons seulement les descriptions du caractère et des entreprises » et, ainsi, « déduire l'aspect physique et moral des hommes illustres »³⁶. L'une des caractéristiques les plus remarquables de la discipline est sans doute la recherche des correspondances zoomorphiques et naturelles, *signa* explicites de la propension véritable d'un individu. Certains personnages comme Alessandro Achillini et Bartolomeo Della Rocca, liés à l'environnement culturel très dynamique de Bologne, poursuivent leurs enquêtes dans une perspective sensible aux influences

³⁵ FLAVIO CAROLI, *op. cit.*, p. 10. Nous traduisons.

³⁶ *Ibid.*, p. 18. Pour un parcours plus détaillé à propos de l'histoire de la physiognomonie au XVI^e siècle, nous renvoyons au premier chapitre de l'étude de Caroli. Sur la physiognomonie dans le *Cantus Circæus* ainsi que dans l'ensemble de la production du Nolain, voir : PATRIZIA CASTELLI, « "Il porco è infatti un animale": fisiognomica e mitologia nell'opera di Giordano Bruno », *Bruniana & Campanelliana*, vol. 17, n°1, Fabrizio Serra Editore, Pise-Rome, 2011.

médicales et occultes. Le *De Chyromantie principiis et physionomie* d'Achillini (philosophe de formation aristotelico-averroïste) est publié en 1503 comme introduction méthodologique au *Chyromantie ac physionomie Anastasis* de Della Rocca. Si la préface s'efforce de légitimer les objectifs scientifiques de la discipline, le texte de Della Rocca s'intéresse surtout aux questions d'ordre pratique. Une telle collaboration constitue probablement l'une des perspectives les plus suggestives sur une science qui avait su harmoniser des positions souvent antithétiques.

5. Giordano Bruno devait être certainement familier d'un grand nombre d'ouvrages appartenant à cette tradition même s'il ne cite jamais explicitement de sources. Si ses travaux développent et approfondissent des thématiques inspirées de la physiognomonie, ils le font dans une perspective qui ne saurait être séparée de sa philosophie. Ainsi, dans le *Cantus Circæus*, l'opération physiognomonique qui restitue aux hommes la forme correspondant à leur âme ne fait qu'un avec la réflexion épistémologique sur la vicissitude des sciences (représentée par l'alternance soleil/ténèbres) de même qu'avec le refus de reconnaître une différence entre l'âme des hommes et celle des animaux, leur dissemblance n'étant qu'une question physique. Chez le Nolain, la physiognomonie devient un outil privilégié pour donner au discours une direction décidément politique, à un niveau où aucun autre théoricien n'était parvenu jusqu'alors. Si la dimension politique est un trait très présent dans la pensée de Bruno – évident pour un lecteur du XVI^e siècle comme il émerge des actes rédigés par les inquisiteurs pendant le procès contre le philosophe –, nous devons aujourd'hui accomplir un exercice non négligeable d'abstraction pour en apprécier l'importance³⁷. Faute de se limiter à un ouvrage en particulier, la réflexion politique de Bruno se mêle aux autres axes portants de la *Nolana filosofia* qu'elle décline selon une perspective *opérationnelle* bien précise. D'ailleurs, déjà

³⁷ L'étude de la nature intrinsèquement politique de la pensée de Bruno est au centre de *La repubblica de l'assoluta giustizia. Giordano Bruno in Inghilterra* de Fabio Raimondi, qui s'efforce de démontrer l'activisme du Nolain dans les controverses politiques et religieuses de son temps. Pour une étude en clef politique des emblèmes qui traversent l'*Expulsion de la Bête triomphante*, voir Nuccio Ordine, *Trois couronnes pour un roi*, *op. cit.*

pendant le procès vénitien, déclenché par la dénonciation de Zuane Mocenigo, l'une des accusations n'était-elle pas de vouloir donner vie à une « secte nouvelle » qui aurait opéré une réforme politico-religieuse ?

L'idée de réforme est très présente dans l'œuvre de Bruno et constitue l'une des clefs de sa pensée politique. Comme nous l'avons vu, le *Cantus* offre un point de vue très significatif sur cette question, d'autant plus qu'il se présente comme l'ouverture (à vrai dire assez singulière) d'un manuel mnémotechnique. L'*ars memoriae* était donc un instrument privilégié pour réaliser la véritable réforme, celle qui, loin de prendre position pour les catholiques ou les protestants, aspirait à renouveler l'homme à partir de son intériorité. De fait – toujours d'après la déposition de Mocenigo – le Nolain aurait déclaré que :

La méthode adoptée aujourd'hui par l'Église n'est pas celle des Apôtres car ceux-ci convertissaient les gens par le prêche et avec les exemples d'une bonne vie ; maintenant, celui qui ne veut pas être catholique doit subir le châtiment et la souffrance de lorsque, au lieu de l'amour, on emploie la force. Ce monde toutefois ne pouvait perdurer car il n'y avait que de l'ignorance et aucune religion n'était bonne. Il préférait l'église catholique aux autres mais elle aussi avait besoin de règles radicales. Les choses n'allaient pas bien de cette manière, mais bientôt le monde aurait connu une réforme générale car autant de corruption ne pouvait pas perdurer.³⁸

Si Bruno abhorrait « les tribunaux de la conscience »³⁹, bras armés des Églises et des États, il n'adoptera pas pour autant la solution de ceux qui isolaient le for intérieur de la sphère publique comme unique sortie des guerres de religion. Au contraire, toute séparation (homme/nature, *intus/extra*) ne pouvait que déraciner ultérieurement l'homme de lui-même et produire les corps abstraits qui seront à la

³⁸ ANGELO MERCATI, *Il sommario del processo di Giordano Bruno*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cité du Vatican, 1942, p. 74. Nous traduisons. Texte original de la déposition de Mocenigo : « il proceder ch'usa adesso la chiesa, non è quello ch'usavano gli Apostoli, perché quelli con le predicationi et con gl'esempi di buona vita convertivano la gente, ma che hora chi non vuol esser catholico, bisogna che provi il castigo et la pena, perché si usa la forza e non l'amore; che questo mondo non poteva durar così, perché non v'era se non ignoranza, et niuna religione che fosse buona; che la catholica gli piaceva ben più de l'altre; ma che questa ancora avea bisogno di gran regole; e che non stava bene così, ma che presto il mondo averebbe veduto una riforma generale di se stesso, perché era impossibile che durassero tante corruttele »

³⁹ Parmi l'immense bibliographie sur ce sujet, il est nécessaire de faire référence ici à ADRIANO PROSPERI, *Tribunali della coscienza. Inquisitori, confessori, missionari*, Einaudi, Turin, 1996 ainsi qu'aux études de Carlo Ginzburg.

base des modèles anatomico-politiques du XVII^e siècle. En revanche, la tentative brunienne adoptera une toute autre direction et se fondera sur le concept de *vinculum*, le lien. La crise politique, religieuse et culturelle ne pouvait être dépassée qu'en renouant les liens tranchés entre nature, homme et communauté. Comme les œuvres cosmologiques qui tentaient de réinsérer la spéculation dans la dimension naturelle, méconnue en raison d'un savoir autoréférentiel et abstrait, le *Cantus Circæus* ancre l'homme en lui-même et s'oppose à tout effort de dissimuler son âme véritable derrière les masques de la fiction politique. Malgré la grande place consacrée à la dissimulation du prince et des courtisans dans les traités de la fin du XVI^e siècle, Giordano Bruno prendra explicitement position dans *l'Expulsion de la Bête triomphante* contre la revalorisation "machiavélienne" du mensonge et de la trahison d'un point de vue politique. La magie circéenne rejette ainsi toute prétention de bâtir un *consortium civilis* sur la scission entre essence et action, existence naturelle et vie politique, et élève les liens et les relations à moment fondateur de la communauté humaine. Le premier *vinculum* à renouer est résolument celui qui lie l'homme à lui-même et, par là, à la nature dont il est une manifestation constitutive. Cela permet à l'auteur de souligner l'impossibilité de séparer la nature du moment politique, véritable raison de la crise de son temps. Des religions, des sciences et des communautés qui rejetaient fermement l'idée de nature (et par conséquent de raison) donnaient vie à des hommes abstraits qui ne pouvaient intégrer la société qu'en écartant leurs passions, sources latentes de désagrégation. Le *Cantus Circæus* est ainsi une enquête sur le potentiel politique des passions qui, en tant qu'éléments constitutifs du sujet, déterminent nécessairement sa vie active. Les solutions du traité latin sont radicales : au lieu de désamorcer le pouvoir subversif des passions pour donner vie à une communauté politique rationnelle où la singularité de tout homme était niée au nom du citoyen abstrait, Bruno revendique l'inséparabilité de l'être humain et de ses pulsions. Le politique est le terrain sur lequel la vie psychique et émotionnelle de l'homme s'exprime et où ce dernier se réalise véritablement. Le charme de Circé est une opération politique parce qu'il institue les conditions d'un

consortium civil stable et fondé sur l'expression des passions plutôt que sur leur répression. Tout bien considéré, le *Cantus Circaeus* nous dit qu'en exprimant les désirs qui les animent, les hommes deviennent l'incarnation de ces désirs mêmes. Plutôt que d'instituer une société fondée sur l'idée fallacieuse que tous les hommes sont égaux – cœur de la *fictio* politique moderne – le Nolain assume le défi d'une cité bâtie sur les différences. Ce qui importe, dans l'édification d'une république, n'est pas le masque derrière lequel cacher la multitude qui anime le corps mystique de l'État mais la compréhension des passions dont la vie civile est l'expression. Non plus relégué à un rôle prépolitique, le désir est le noyau qui renferme la puissance latente des formes de vie agrégée, celle qui n'est jamais réductible à un corps constitué mais qui cache le potentiel révolutionnaire de son dépassement. Toutes ces considérations seront développées dans une perspective pratique et opérationnelle dans les œuvres magiques de Bruno.

2. *De vinculis* : les liens du désir

1. La magie est une composante intégrante de la culture de la Renaissance qui tire parti de la vision du monde et de la partition des sciences contemporaines. Elle constitue un aspect toujours présent dans le discours de Giordano Bruno qui, naturellement, le reformule conformément aux fondements de sa philosophie.

Même dans des contextes très différents, le monde magique présente certaines constantes⁴⁰ : interconnexion de tous les éléments du cosmos, signifiante et opérativité universelle, présence d'une âme sous-jacente à toute chose. L'esprit qui traverse la matière vivifie toutes les parties du monde – celui-ci peut ainsi être considéré comme un grand organisme où tout est entre-lié. Malgré les différences

⁴⁰ Sur le monde magique et ses caractères fondamentaux, nous renvoyons à : ERNESTO DE MARTINO, *Le Monde magique*, Les Empêcheurs de Penser en Rond, Paris, 2003 ; IOAN PETRU CULIANU, *Éros et magie à la Renaissance. 1484*, Flammarion, Paris, 1984 ; PAOLA ZAMBELLI, *L'ambigua natura della magia*, Il Saggiatore, Milan, 1991 ; *White Magic, Black Magic in the European Renaissance. From Ficino, Pico, Della Porta to Trithemius, Agrippa, Bruno*, Brill, Leyde, 2007.

illusoires entre vie végétative, sensitive et ce qui est apparemment inanimé, chaque être n'est qu'un nœud du filet qui constitue la substance de l'univers. Il est donc impossible pour le mage ou pour le philosophe naturel d'agir ou de comprendre un élément sans considérer l'ensemble auquel il appartient. Dans le monde magique, tout être – même celui qui à première vue est totalement insignifiant – est une synapse traversée et mise en relation avec d'autres par un flux d'énergie. La pratique magique intervient dans un univers fondé sur une liaison cosmique entre toutes ses composantes ; plus radicalement encore, le monde magique n'est rien d'autre que ce *vinculum magnum*, ce flux d'énergie qui forme les individus et qui fait en sorte que l'univers ne soit que relation. Cette interconnexion mutuelle est à la base de la notion de sympathie : l'essence de chaque être est le point de convergence – toujours en mouvement – des liens qu'il établit avec les autres. C'est ainsi que, pour s'épanouir ou pour persévérer dans l'état qui leur est propre, tous les « animaux » (terme qui désigne chez Bruno toute forme de vie animée) doivent tisser des relations avec ce qui garantit l'épanouissement de leur nature. De la même façon, il est impossible d'intervenir sur quelque chose sans altérer l'équilibre global du système. Le cadre devient encore plus complexe si l'on pense que chaque vivant est à son tour un microcosme dont les parties sont en relation avec d'autres : un organe est lié à d'autres organes mais aussi à des éléments extérieurs. Pour soigner la mélancolie, il est ainsi nécessaire de contrebalancer l'excès de bile noire produite par la rate par l'action des autres fluides corporels (notamment le sang, dont la nature chaude et humide s'oppose à celle froide et sèche de l'atrabile). Conformément à ses propriétés, le sang est proche du soleil et des éléments solaires, comme le rubis, l'or, le crocus ou le coq. Si ces substances contribuent au bien-être et à la croissance du cœur, c'est en raison de la nature solaire qu'elles partagent, en vertu de laquelle ils établissent une relation sympathique. L'opérateur magique doit donc être conscient du réseau relationnel très articulé qui ourdit la structure du réel. Composants essentiels de cette structure (et condition de possibilité de toute opération magique) le *pneuma* (souffle, esprit) circule partout et l'*éros* (amour, désir) détermine les relations entre les choses.

Depuis l'Antiquité, la doctrine du *pneuma*⁴¹ permet d'expliquer la compénétration de l'esprit et de la matière (desquels il partage les natures respectives sans pour autant être matériel ou spirituel) et il est à la base de toutes les théories de l'imagination ainsi que de nombreuses doctrines cosmologiques. D'après les Gnostiques, par exemple, le *pneuma* est une émanation de Dieu qui constitue le germe vital et intellectuel du monde ; éloigné de l'*hyle* (matière et, donc, mal) et loin de se réduire à la *psychè*, il est une sorte de matière spirituelle et le sens sur laquelle se fonde la pensée humaine. Seule la nature ambiguë du *pneuma* peut garantir l'élaboration des sensations et l'activité spéculative. À la Renaissance, la pensée est inséparable de l'activité fantastique, autrement dit de l'élaboration de *phantasmata*, "images" – à vrai dire synesthésiques – qui constituent les composantes élémentaires de la vie psychique. C'est seulement à la suite de leur conversion en phantasmes que l'âme peut saisir les données qui proviennent des sens : comme le disait déjà Aristote, « l'âme ne pense-t-elle jamais sans phantasmes »⁴². Sans la médiation du *pneuma*, l'âme – totalement immatérielle – n'aurait aucun accès aux images et aux sons qui nous proviennent par les organes sensoriels. Marsile Ficin, auteur notoire et régulièrement repris par Bruno, insiste beaucoup sur cet aspect : en pénétrant dans le milieu spirituel, l'âme s'en sert comme d'un miroir pour contempler les reflets des choses qui lui seraient autrement inaccessibles.

Le fait est qu'il y a en nous trois parties : l'âme, l'esprit et le corps. L'âme et le corps, très différents l'un de l'autre par nature, sont unis par le truchement de l'esprit, qui est une vapeur extrêmement subtile et engendrée par la chaleur du cœur à partir de la partie la plus fine du sang. Répandu de là à toutes les membres, il reçoit les puissances de l'âme et les transmet au corps. Il reçoit également par les organes des sens les images des corps extérieurs qui ne peuvent impressionner l'âme parce que la substance incorporelle, plus excellente que le corps, ne peut recevoir d'eux sa forme grâce à la réception des images. En revanche l'âme, partout présente à l'esprit, voit aisément les images reflétées en lui comme en un miroir, et par elle juge des corps. C'est cette connaissance que les Platoniciens appellent la sensation. Contemplant ces images, elle conçoit en elle-même

⁴¹ Dans une certaine mesure, il serait possible de parcourir toute l'histoire de la pensée, de la médecine et des sciences naturelles de l'Occident en retraçant l'histoire du *pneuma*. Pour un compte-rendu exhaustif, nous renvoyons au livre de Culianu, *Eros et magie à la Renaissance*, *op. cit.* (notamment à la première partie) qui reconstruit la généalogie du concept, surtout en relation à l'imagination fantastique et à l'éros.

⁴² *De l'âme*, III, 7, 431a14-17. [hè psuchè oudepote noei aneu phantasmatos].

par sa propre puissance des images semblables et même bien plus pures. Cette faculté de concevoir, nous l'appelons imagination et représentation.⁴³

Le *pneuma* a donc un rôle central dans la vie de l'univers : il traverse toute chose et assure ainsi la continuité entre les parties du cosmos qu'il vivifie ; en outre, il permet la médiation entre des natures qui n'auraient autrement aucun contact. C'est seulement grâce à cet intermédiaire que la pensée et l'action (et donc aussi la magie) sont possibles. Après tout, ces trois pratiques ne réalisent que des médiations entre les choses par le biais du milieu pneumatique. Comme l'a remarquablement résumé Culiianu :

Au fond, tout se réduit à un problème de communication : âme et corps parlent deux langues non seulement diverses, ou même incompatibles entre elles, mais parfaitement *inaudibles* l'une pour l'autre. Le sens interne est le seul capable de les entendre et de les comprendre toutes deux, ayant aussi le rôle de traduire selon la direction du message, de l'une en l'autre. Mais, vu que les vocables du langage de l'âme sont des fantômes, tout ce qui lui parvient de la part du corps – y compris le langage articulé – devra être transposé en une séquence fantastique. En outre – faut-il encore le dire ? – l'âme a une primauté absolue sur le corps. Il en découle que *le fantôme a aussi la primauté absolue sur la parole*, qu'il précède à la fois l'articulation et l'entendement de tout message linguistique. D'où l'existence de deux grammaires distinctes, la première bien moins importante que la seconde : une grammaire de la langue parlée et une grammaire de la langue fantastique. Provenant de l'âme, et fantastique lui aussi selon son essence, l'intellect est le seul à jouir du privilège de comprendre la grammaire fantastique. Il pourra en faire des manuels et même organiser des jeux très sérieux de fantômes. Mais tout cela lui servira surtout à comprendre l'âme et à sonder ses possibilités latentes. Cette compréhension, qui est moins une science qu'un art, à cause de l'habileté qu'il faut déployer pour surprendre les secrets du pays mal connu où l'intellect voyage, représente le postulat de toutes les opérations fantastiques de la Renaissance : l'éros, l'Art de la mémoire, la magie, l'alchimie et la kabbale pratique.⁴⁴

⁴³ MARSILE FICIN, *Commentaire sur le Banquet de Platon, De l'Amour. Commentarium in Convivium Platonis, De Amore*, Les Belles Lettres, Paris, 2002, p. 140. Texte original : « Tria profecto in nobis esse videntur, anima, spiritus atque corpus. Anima et corpus natura longe inter se diversa spiritu medio copulantur, qui vapor quidam est tenuissimus et perlucidus per cordis calorem ex subtilissima parte sanguinis genitus. Inde per omnia membra diffusus anime vires accipit, et transfundit in corpus. Accipit item per organa sensuum corporum externorum imagines, que in anima propterea figi non possunt, quia incorporea substantia, que corporibus prestantior est, formari ab illis per imaginum susceptionem non potest. Sed anima ubique spiritui presens imagines corporum in eo tamquam in speculo relucentes facile inspicit perque illas corpora iudicat. Atque hec cognitio sensus a Platonicis dicitur. Dum eas inspicit, similes illis imagines multo etiam puriores sua vi concipit in ipsa. Huiusmodi conceptionem imaginationem phantasiamque uocamus ». *Ibid.*, p. 141.

⁴⁴ IOAN PETRU CULIANU, *op. cit.*, pp. 24-25.

Loin d'être un langage parmi d'autres, l'imagination est le pont jeté entre des dimensions différentes quoique constitutives de l'humain. À la base de l'appréhension intellectuelle du monde et des pratiques humaines il n'y a, au fond, rien d'autre que les relations du sujet à ses phantasmes. Même l'amour n'est qu'une complexe question de phantasmes qui s'emparent de la vie psychique de l'amant ; l'oublier signifie méconnaître une partie importante de la culture occidentale. Sans être mis en relation avec l'imagination fantastique par exemple, la poésie de l'amour courtois tout comme les œuvres à sujet érotique de la Renaissance nous sont incompréhensibles. La thématique de l'*amor hereos* ou *heroicus* – qui a eu un grand rôle au XVI^e siècle – doit être située au cœur des complexes théories fantastiques de la culture qui l'a théorisée. La question demeurant complexe⁴⁵, nous nous limitons à observer qu'à la Renaissance l'amour se joue essentiellement sur le plan fantastique. L'objet que l'amant contemple et celui dont il chante la blessure qui le tue petit à petit n'est pas forcément un sujet concret mais il s'agit principalement du fantasme qui s'est emparé de sa conscience et qui finit par vampiriser toutes les autres fonctions vitales. Entrés par "la porte" des yeux, les « dards d'amour » ont envahi le *sensus internus* et ils ont donné vie à un phantasme qui a monopolisé la vie psychique de la victime. Épris de cette image intérieure, l'amoureux méprise toute autre activité et néglige aussi sa propre subsistance : comme les poètes d'amour ne cessent jamais de le répéter, sa vie est désormais une espèce de mort – « Je vis, en une mort vivante, une vie morte/ Amour, hélas, m'a fait mourir de telle mort que de vie/ et de mort je suis à la fois privé »⁴⁶. Pour un homme du XVI^e siècle, l'amour est l'une des formes de magie les plus puissantes qui unit les êtres en vertu d'une relation sympathique et du

⁴⁵ Parmi les études très nombreuses sur ce sujet, nous avons trouvé particulièrement stimulantes les observations de Culiario (*op. cit.*) tout comme le grand classique de DENIS DE ROUGEMONT, *L'amour et l'Occident*, Plon, Paris, 1939, texte réédité plusieurs fois dont l'édition définitive est considérée celle de 1972 (Paris, Union générale d'éditeurs).

⁴⁶ Giordano Bruno, *Des fureurs héroïques*, Les Belles Lettres, Paris, 1999, p. 104. Texte original : « In viva morte morta vita vivo !/ Amor m'ha morto (ahi lasso !) di tal morte,/ Che son di vita insieme e morte provo ». *Ibid.* p. 105.

monopole de la dimension fantastique⁴⁷. Si l'amour est magie, la magie elle aussi n'est que de l'amour car, d'après une célèbre formule de Pic de la Mirandole, « *magicam operari non est aliud quam maritare mundum* »⁴⁸ (pratiquer la magie n'est rien d'autre que marier le monde).

L'amour est, bien entendu, magicien – l'invention de cette formule est, elle aussi, ficinienne (*Am.*, VI, 10, p. 106). Cela, parce que « la force entière de la Magie est fondée sur l'Éros. L'œuvre de la Magie consiste à rapprocher les choses l'une à l'autre par similitude naturelle. Les parties de ce Monde, comme les membres [c'est-à-dire les organes, note du traducteur] du même animal, dépendent toutes de l'Éros qui est un, elles sont en relation l'une à l'autre à cause de leur nature commune. C'est de la même manière que, dans notre corps, le cerveau, le poumon, le cœur, le foie et les autres organes ont des échanges entre eux, se favorisent mutuellement et souffrent chacun de la souffrance de l'autre. De même, les membres de ce grand animal, à savoir tous les corps de ce monde qui dépendent l'un de l'autre, communiquent entre eux et se transmettent leurs natures. De cette parenté naît l'Éros, qui leur est commun ; de cet Éros naît leur rapprochement mutuel : et c'est en cela que consiste la vraie Magie » (*ibid.*).

Cela revient à dire que, puisque la substance dans laquelle ont lieu les opérations de l'éros et de la magie est unique – le *pneuma* universel –, ces deux techniques sont fortement apparentées, voire identiques. De plus, l'éros est celui qui, présidant à toutes les activités spirituelles, assure la collaboration entre des secteurs de l'univers, celui-ci étant animé par un même *pneuma* en toutes ses parties, depuis les étoiles jusqu'au plus humble brin d'herbe. Amour est le nom qu'on donne à la force qui assure la continuité de la chaîne interrompue des êtres ; *pneuma* est le nom qu'on donne à la substance commune et unique qui met ces êtres en relation mutuelle. À cause de l'éros, et par lui, la nature toute entière se transforme en une grande magicienne.⁴⁹

Le magicien est celui qui sait convertir sa connaissance intime des lois naturelles en activité pratique ; ce faisant, il devient l'émule de la nature car sa *praxis* n'est possible qu'en conformité aux rythmes naturels. Sur ce point, la prise de position de Giordano Bruno contre les théoriciens d'une magie contre-naturelle sera très nette et tournera en dérision la prétention des savoirs vains car abstraits de la nature comme l'alchimie ou les *contractiones* extatiques des mystiques.

⁴⁷ Nous rappelons que déjà dans l'Antiquité classique la *fascinatio* (terme qu'on pourrait traduire comme « charme », « enchantement ») avait aussi une connotation érotique très explicite puisque *fascinus* était couramment employé pour désigner le membre viril. Dans ses traités à sujet magique, Giordano Bruno insistera beaucoup sur l'équivalence entre éros et magie.

⁴⁸ PIC DE LA MIRANDOLE, *900 conclusions philosophiques, cabalistiques et theologiques*, Allia, Paris, 2006, p. 194. Il s'agit ici de la treizième des « Vingt-six conclusions magiques selon mon opinion personnelle ».

⁴⁹ Couliano, *op. cit.*, pp. 125-126.

Dans ce domaine, il faut tenir pour acquis que la *magia naturalis*, étant donné la méthode cognitive qui en faisait une partie de la philosophie naturelle, s'était définitivement éloignée de la nécromancie. En même temps, elle s'était aussi éloignée de la *goetia*, dans laquelle le sorcier cherchait à agir à son avantage exclusif, et de la *teurgia*, où l'opération magique était accomplie en vue de la réunification avec les dieux. La magie naturelle s'intéressait en effet au fonctionnement des forces naturelles et à leurs effets dans un contexte théiste et anthropocentrique, dans lequel le mage, connaissant les possibilités et les limites de la nature, devenait le lien entre celles-ci et le monde humain, assurant ainsi, par son rôle moral, la coopération et la gestion de la création. Pour Bruno aussi, il y a deux sortes de magie : dans un cas, elle agit au travers de la crédulité et de mauvaises « contractions » ; dans l'autre, elle agit par la force d'une « fides réglée » ; et puisque toutes deux ont en commun d'être poussées par la recherche du bien et la fuite du mal, la magie, par l'émulation de la nature, pourra la gouverner. Et de manière analogue, la mnémotechnique, en se réglant sur le même principe de la nature, peut l'imiter et l'aider. Mais la *natura* de Bruno se distingue radicalement de celle des humanistes, car elle est *cause et principe* de toute chose, mais aussi *puissance infinie* dans « chaque détail, quelque insignifiant qu'il paraisse ».⁵⁰

Celui qui sait orienter sa pratique dans le sens propre au devenir des choses, possède une marge de manœuvre presque illimitée : « Celui qui veut amener à soi un cylindre le fait rouler non sur ses bases ou sur ses arêtes, mais sur sa surface arrondie »⁵¹, comme le dit Bruno lui-même. La connaissance de la nature se révèle ainsi le fondement indispensable à toute pratique magique qui, de son côté, peut être considérée comme la forme la plus accomplie de philosophie naturelle. Voilà pourquoi les traités magiques de Bruno, avec leur latin très expressif et leurs formules énigmatiques, synthétisent et présupposent les acquisitions physiques, cosmologiques et ontologiques de l'auteur. Nous avons vu à quel point les dialogues anglais insistaient sur l'importance du désir, force immanente aux planètes qui orbitent

⁵⁰ FABIO RAIMONDI, « Liens et serments : magie et politique dans le *Cantus Circaeus* de Giordano Bruno », *op. cit.*, pp. 89-90. Le 2 juin 1592, lorsque les inquisiteurs poussèrent Giordano Bruno à se prononcer sur la magie présente dans ses traités, il déclara : « La matière de tous ces livres, pour parler en général, est matière philosophique ... j'ai toujours raisonné en philosophe, et selon les principes de philosophie naturelle ». De la même façon, le jour suivant : « Je n'ai pas souvenir ... d'avoir voulu exercer autre profession que celle de philosophe, et m'appliquer à d'autres sciences » ; « Quant aux livres de conjurations et d'autres semblables, je les ai toujours méprisés, et n'en ai jamais possédés aucun, ni leur ai attribué efficacité aucune ; et quant à la divination, ... j'ai dit m'être proposé, et me propose encore, de l'étudier pour voir si elle possède aucune vérité ou conformité. Et ce dessein, je l'ai communiqué à diverses personnes, disant m'être appliqué à toutes les parties de la philosophie, et avoir été curieux de toutes sciences ». Nous citons la traduction fournie dans la postface à GIORDANO BRUNO, *Des liens*, Allia, 2010, p. III. Pour toutes les citations du *De vinculis* nous nous référons à cette édition.

⁵¹ GIORDANO BRUNO, *Des liens*, *op. cit.*, p. 28.

autour du Soleil pour assurer la vicissitude des espèces et exprimer ainsi la puissance du principe premier. Chaque être animé est mû par ce même désir qui le pousse à poursuivre sa propre subsistance en réalisant ainsi le *vinculum magnum* qui structure l'univers. Les traités *De la magie* et *Des liens* reprennent ce questionnement, sous-jacent à ensemble de la philosophie brunienne, dans le monde des hommes et des relations sociales. Le *lien d'amour* – ou *vinculum Cupidinis* – devient ainsi l'élément constitutif de la magie et de la politique qui se trouvent ainsi approchées dans ces étonnants ouvrages de la fin de la Renaissance.

2. Si l'on retrouve couramment parmi les œuvres de Giordano Bruno des thématiques d'inspiration magique, elles reçoivent une attention à part entière dans deux traités en latin que le Nolain n'eut jamais le temps de publier : *De magia* [*De la magie*] et *De vinculis* [*Des liens*]. Il faut d'abord rappeler que ces deux œuvres, comme l'ensemble des traités à sujet magiques conçus par Bruno entre 1589 et 1591, nous sont parvenues à l'état de notes rédigées par son disciple Hieronymus Besler sous la dictée du maître et ont été publiées par Tocco et Vitelli seulement en 1891. Il est donc ardu de se prononcer sur la destination et la fonction de textes que l'auteur n'eut jamais la possibilité d'achever. Nous pouvons cependant affirmer que pendant les années qui précèdent son emprisonnement, la magie acquiert une place de première importance chez Giordano Bruno.

Entre 1589 et 1591, le philosophe travaille beaucoup et séjourne dans un grand nombre de villes. Après une période plutôt brève à la cour impériale de Prague – il dédie ses *Articuli centum et sexaginta adversus huius tempestatis mathematicos atque philosophos*⁵² à Rodolphe II dont l'attrait pour les sciences occultes suscitait l'espoir

⁵² Il est intéressant d'observer que, malgré l'argument géométrique du traité, Bruno profite de la dédicace à l'empereur pour élaborer des considérations politiques. Il insiste notamment sur la nécessité de pratiquer la tolérance (notamment religieuse) afin de soigner le monde de tous ses maux. À ce propos – comme s'il était question d'énoncer sa profession de foi – Bruno écrit : « Partout est négligée la loi d'amour, répandue sur toute la terre ; une loi qui, conforme à la nature universelle, n'a certainement pas été établie par le démon malfaisant d'un seul peuple mais qui a été communiquée par Dieu, père de chaque homme. Cette loi génère une philanthropie qui s'étend à l'humanité entière, qui nous fait aimer aussi nos ennemis (ainsi que nous ne sommes pas semblables à des fauves ou à des barbares), et qui nous transforme en l'image de celui qui fait surgir son soleil sur les bons et sur les mauvais et qui fait tomber sur les justes

d'alchimistes et astrologues –, Bruno se rend à Helmstedt. C'est là que, grâce à la politique de tolérance et au patronage du duc Julius von Braunschweig, fondateur de l'*Academia Julia*, le philosophe passe des mois de vie paisible et de travail intense. Toutefois, la mort du souverain l'expose à l'excommunication du théologien luthérien et guide de la communauté locale Heinrich Boethius (ou d'après d'autres interprètes du pasteur Gilbert Vöet)⁵³. Malgré la perte de son poste à l'Académie, Bruno reste dans la ville allemande encore quelque mois avant de se rendre à Francfort où il publie, en 1591, les trois poèmes latins : *De triplici minimo et mensura ad trium speculativarum scientiarum et multarum activarum artium principia libri quinque*, *De monade, numero et figura liber consequens quinque* et *De innumerabilibus, immenso et infigurabili, seu De universo et mundis libri octo*. Par la suite, il sera invité à Zurich par le noble Hans Heinzl von Tägerstein à donner des cours avant de rentrer à Francfort à l'occasion de la célèbre foire du livre qui, déjà à l'époque, figurait parmi les plus importantes d'Europe. À cette occasion, l'éditeur et typographe Giambattista Ciotti lui transmettra l'invitation du patricien Zuane Mocenigo à Venise, où il arrivera en août 1591 ; là prendra fin sa vie libre et commencera le procès qui, neuf ans plus tard, le mènera au bûcher à Campo de' Fiori.

La composition de la plupart des traités d'argument magique, quoique partielle et inachevée, correspond probablement au séjour de Bruno à Helmstedt où

et sur les injustes la pluie de ses grâces. Cela est la religion que j'observe, pour ma propre conviction intime ainsi que par la coutume en vigueur dans ma patrie et chez mon peuple : il s'agit d'une religion qui exclut toute dispute et qui ne fomente aucune controverse ». La pratique d'une religion de la tolérance dont la loi principale, émanation directe du divin et commune à tous les membres de la société humaine, était la philanthropie est étroitement liée à la libre recherche philosophique. La liberté de penser et « de dire la vérité » – questions au centre du discours de Momus dans *l'Expulsion de la Bête triomphante* – sont aussi bien des « droits » à défendre, que les fondements de la *respublica*. Bruno attribue donc à la critique du philosophe un rôle central dans la vie politique que le souverain doit garantir pour le bien de l'État : « j'ai cherché abri des houles tempétueuses dans les temples libres de la philosophie et j'ai désiré seulement la compagnie de ceux qui enjoignent non pas de fermer les yeux mais de les ouvrir. Je n'aime pas dissimuler la vérité que je vois et je n'ai aucune crainte de la professer ouvertement ». [Nous traduisons du latin]. Pour le texte des *Articuli adversus mathematicos*, nous renvoyons à l'édition électronique des œuvres de Bruno : <http://bibliotecaideale.filosofia.sns.it/24ArticuliAdversusTOC.php>

⁵³ Sur ce point, nous signalons les interprétations divergentes de Michele Ciliberto et d'Anacleto Verrecchia. Si dans *Introduzione a Bruno* (Laterza, Rome-Bari, 1996, p. 117) Ciliberto attribue l'excommunication de Bruno à Vöet, Verrecchia (op. cit., p. 208) objecte que le pasteur n'aurait jamais été en charge à Helmstedt.

le philosophe avait pu travailler avec Hieronymus Besler ; celui-ci se rendra par la suite à Padoue, ville dans laquelle les deux se retrouveront encore à l'occasion du dernier voyage du Nolain. Font partie de ce cycle d'œuvres, toutes éditées en 1891 : *De magia*, les *Theses de magia*, *De magia mathematica*, *De rerum principiis et elementis et causis* et *Medicina lulliana*. En revanche, *De vinculis in genere* fut rédigé successivement, à Padoue, avec d'autres écrits d'inspiration géométrique. Le contexte de rédaction des manuscrits magiques est donc caractérisé par une période de contact avec des environnements culturels assez variés, par de nombreuses tentatives de trouver une situation stable qui lui permettrait de poursuivre ses études. Au même moment que les travaux magiques, le Nolain approfondit le lullisme et l'art de la mémoire, la géométrie et les sciences mathématiques ainsi que l'atomisme et la philosophie naturelle qui serviront de matière aux poèmes de Francfort. Loin d'être un domaine isolé, la magie se nourrit donc de l'interaction avec les savoirs de l'époque qu'elle décline dans une perspective opérationnelle. À ce propos, il est intéressant que Danielle Sonnier et Boris Donné, traducteurs et éditeurs de l'édition française du *De magia*, soient arrivés à associer le traité brunien sur la magie à la XI^e des *Thèses sur Feuerbach* du jeune Karl Marx⁵⁴.

On a pu présenter le *De la Magie*, au sein de l'œuvre de Bruno, comme un moment de rupture comparable à la XI^e des *Thèses sur Feuerbach* de Marx : « Les philosophes n'ont fait qu'*interpréter* le monde en diverses manières ; ce qui importe, c'est de le *transformer* ». La magie, cet art que détiennent les hommes « alliant le savoir au pouvoir d'agir », serait ainsi pour Bruno le moyen de dépasser une réflexion purement théorique sur l'ordre de l'univers et les forces qui le meuvent, par une véritable activité visant à changer le monde. Mais la rupture est-elle nette à ce point ? D'abord, il ne faut pas voir dans la thèse de Marx une opposition exclusive entre ces deux termes essentiels : renouveler la représentation du monde, aussi bien, c'est en quelque manière y introduire une force de transformation – s'il est vrai que les hommes ne sont limités par rien que par des opinions ... En ce sens, une bonne part des écrits de Bruno, bien avant le *De magia*, sont investis d'une telle visée active : c'est dans cette perspective que s'inscrivent les efforts constants du Nolain pour promouvoir la conception copernicienne du cosmos, voire celle (franchement hérétique) d'un univers infini où évoluent, comme autant de grands corps animés, une infinité de mondes.⁵⁵

⁵⁴ Comme l'indiquent les deux auteurs, ce parallélisme avait déjà été avancé par Bertrand Levergeois dans *Giordano Bruno*, Fayard, Paris, 1995, p. 427.

⁵⁵ *De la magie*, op. cit., p. 117.

L'intérêt du philosophe pour la magie correspond à un moment où sa recherche s'exprime à travers un important travail de reformulation. C'est ainsi que les acquisitions cosmologiques et métaphysiques des dialogues italiens sont redéclinées selon les perspectives novatrices des poèmes de Francfort. Jamais comme dans cette période, la pensée de Bruno procède à travers des réouvertures et des reformulations qui l'amènent à une confrontation très serrée avec les sciences de son temps. La géométrie – y compris celle strictement pratique de Fabrizio Mordente – représente aux yeux de Bruno l'instrument idéal pour prouver "*more geometrico*" la pertinence de sa spéculation. La structure intrinsèque de la matière et la disposition des atomes occuperont également une place centrale dans les poèmes de Francfort. Pour employer une image, nous pouvons dire que si les écrits cosmologiques précédents enquêtaient sur l'univers du point de vue de l'*infiniment grand*, c'est maintenant sur l'*infiniment petit* que s'appuie la recherche du Nolain. La matière est analysée à partir des relations intrinsèques entre ses parties, et la conformation géométrique du réel devient la perspective à partir de laquelle envisager le déploiement de l'univers. La dimension opérationnelle des écrits magiques n'est pas alternative au moment spéculatif car seulement une vue d'ensemble du monde et des liens entre ses parties rend possible la *praxis* magique.

Cette symbiose entre théorie et pratique émerge expressément dans le *De magie*, où Bruno étudie les conditions sous-jacentes aux phénomènes magiques : « *mage*, en premier lieu, a signifié *sage* : tels étaient les *Trismégistes* en Égypte, les *Druides* en Gaule, les *Gymnosophistes* en Inde, les *Cabalistes* chez les Hébreux, les *Mages* en Perse (depuis Zoroastre), les *Sophistes* chez les Grecs, les *Sages* chez les Romains »⁵⁶. Le mage, au fond, n'est autre que le philosophe naturel. Il est d'ailleurs intéressant de noter que, pour se relier à la tradition dont il se réclame (la *prisca sapientia* des Trismégistes et des Cabalistes), Bruno choisit explicitement la figure du mage. Certes, l'auteur ne manque pas de mentionner les différents types de magie reconnus et

⁵⁶ *Ibid.*, p. 7.

pratiqués en son temps : la « magie naturelle », la « magie des prestiges », la « magie extra-naturelle », la « magie mathématique, ou mieux encore philosophie occulte ». Toutefois, on comprend bientôt que Bruno se méfie ouvertement des pratiques superstitieuses de ceux qui se vantent de miracles opérés en vertu d'un dépassement des lois de la nature. Pour lui, la magie se fonde sur une compréhension très profonde des dynamiques naturelles, agit en conformité de ses rythmes et rend possible une véritable *scientia naturalis*. Si des nombreux traités contemporains plongeaient dans la narration de faits surnaturels ou d'épisodes scabreux, la prose du Nolain – malgré le recours à des anecdotes stupéfiantes et obscènes – est mue par d'autres intérêts. Au-delà de la multiplicité des exemples tirés des compendiums qui abondaient à l'époque⁵⁷, l'intérêt de l'auteur est orienté vers les lois agissant à la base des phénomènes, même si cette fois-ci elles sont abordées à partir du particulier. À travers une prose concise et dialogique, qui avance point par point, la nature des choses nous est présentée à travers la multiplicité de ses manifestations. L'interférence que nous pouvons apercevoir lorsqu'un tambour en peau d'agneau est joué à côté d'un tambour en peau du loup renvoie à la relation entretenue par les deux animaux et qui subsiste même après leur mort. De la même manière, l'art des nécromanciens et d'autres formes de magie peuvent intervenir à distance sur un corps (qu'il soit mort ou vivant) en agissant sur des habits, des cheveux ou des os de la personne en question. Le recours à ces exemples qui démentent souvent ce qui avait été soutenu peu de pages auparavant est aussi bien une caractéristique de la culture de l'époque, que la manifestation de l'attitude de Bruno face à un monde complexe et

⁵⁷ Comme c'est toujours le cas dans les œuvres de Giordano Bruno, le *De magia* se construit à travers un répertoire très vaste de citations, réélaborées et associées avec une grande originalité par l'auteur. Les motifs qui émergent dans le traité magique sont tirés des textes sacrés (*Livre de la Sagesse, Jérémie, Job, Psaumes, Épître aux Hébreux, Apocalypse, etc.*), des auteurs classiques (avec une attention particulière aux tractations naturelles dans l'*Énéide*, les *Bucoliques*, le *De rerum natura*, ou encore l'*Historia naturalis*.) ainsi que des manuels de la Renaissance. Parmi ces derniers, Corneille Agrippa avec son traité *De la philosophie occulte* (1533) occupe certainement une place de première importance. Il est également possible de repérer des citations directes du *De occultis naturæ miraculis* de Levinus Lemnius, de l'omniprésent Marsile Ficin ainsi que des références aux expériences médicales de cette époque. À ce propos, Sonnier et Donné font mention des expériences de rhinoplastie du médecin bolonais Gasparo Tagliacozzi (cf. *De la magie*, note 17, p. 96). Pour un indexage précis des sources du *De magia*, nous renvoyons à l'édition critique établie par Simonetta Bassi, Elisabetta Scapparone et Nicoletta Tirinnanzi (Giordano Bruno, *Opere magiche*, Adelphi, Milan, 2000).

varié. L'univers, nous l'avons vu, est une grande toile où chaque nœud est lié aux autres à travers une série infinie de correspondances. Cependant, cela n'implique pas que le rapport entre les choses soit identique car les liens peuvent être de nature très différente. Le loup est attiré par l'agneau, qu'il chasse pour assurer sa subsistance, alors que ce dernier est naturellement poussé à fuir le prédateur. L'enfant est mû par une crainte innée du serpent, tout comme le lion est effrayé par le chant du coq. L'observation de ce réseau d'affinité amène le magicien à élaborer une vision du monde nécessaire à toute intervention d'ordre pratique. C'est cette connaissance qui se nourrit d'une observation scrupuleuse des choses qui rend possible la magie dans toutes ses formes, de la médecine à la politique. Cette dernière réunissant la théorie et la pratique des liens qui associent les hommes dans une forme de vie communautaire est l'une des formes de magie parmi les plus complexes. Le philosophe naturel – tout comme le médecin – doit connaître la nature profonde de chaque être vivant et le réseau relationnel qu'il établit avec les autres. C'est seulement de cette manière que le guérisseur peut soigner un patient affecté par l'hypertrophie d'une humeur au moyen de substances contraires. La connaissance de chaque élément est une « connaissance relationnelle », de l'instant que l'essence de tout être ne peut pas faire abstraction des liens qu'elle tisse avec les autres. Tout cela, pour celui qui veut exercer une magie politique, présente encore une difficulté supplémentaire : plus que toute autre créature, l'espèce humaine est caractérisée par une variété de tempéraments et d'inclinations impressionnante. La *civitas* est le lieu où toutes ces complexions doivent coexister de manière harmonique afin de permettre l'épanouissement de la société. D'après Giordano Bruno, toute action politique doit se fonder sur la connaissance des qualités propre de chaque membre du *consortium civilis*, caractérisé par le fait d'être une forme de vie constitutivement relationnelle. La science politique peut ainsi être considérée comme une théorie et une pratique du lien, entité au centre de la praxis magique. Cette étude, abordée rapidement dans *De la magie*, sera la clef de voute de *Des liens*, un traité intégralement consacré au *vinculum*.

3. La partie finale du *De magia* définissait plusieurs types de lien selon leur nature. À la base des relations entre les choses, il y aurait donc :

la puissance active dans l'agent, la puissance passive dans le sujet ou le patient (c'est-à-dire la disposition définie comme l'aptitude, ou l'absence de répugnance, ou encore l'impuissance à résister : trois termes qui se réduisent à un seul, le potentialité de la matière) et l'application appropriée aux circonstances temporelles et locales, et autres données concomitantes.⁵⁸

Toute action magique doit tenir compte de la matière sur laquelle elle agit ainsi que du moment et de la situation précise. Confronté à un auditoire très varié, celui qui veut charmer quelqu'un doit aller à l'encontre de ses prédispositions : qui vient de satisfaire un appétit, n'éprouvera plus les mêmes pulsions ; avec l'âge, « le lieur » ne pourra plus compter sur les mêmes facteurs pour exercer son attrait. « Il faut donc prendre garde à la situation des particules, à leur composition, à leur spécificité, puisque par certain côté tout est pénétrable par tout, et par un autre, non »⁵⁹. Si de nombreux événements peuvent paraître “magiques” dans le sens de surnaturels, c'est finalement parce qu'ils « se produisent par la raison ultime et occulte qui réside dans les atomes ». Le mystère qui recouvre le savoir magique dépend donc de la difficulté que l'on a parfois à ramener tous les faits à leurs causes. Cette nécessité guide le regard de Bruno dans sa tentative de définir la nature du lien. Appliqué à la “matière humaine”, ce regard introspectif amène le philosophe à enquêter sur les innombrables formes de *vinculum* ; « procédant de la voie et du chant », « de la vue », « de l'imagination » ou « de la faculté intellectuelle ». D'une certaine façon, il serait plausible de soutenir qu'il y a autant de liens possibles que d'hommes et de situations concrètes. Plongé dans une étude qui menace de s'ouvrir *ad infinitum*, Giordano Bruno se propose de construire une « théorie générale du *vinculum* » avec le traité *Des liens*.

⁵⁸ *De la magie*, pp. 55-56.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 68.

Rédigé après le bref écrit sur la magie, le *De vinculis* en constitue la suite idéale, entièrement voué à l'étude des liaisons qui structurent la vie agrégée. Si ce petit traité inachevé a été ignoré jusqu'à son édition en 1891, il a su par la suite capturer l'attention de Ioan Petru Culianu – historien des idées – qui a considéré le traité politique comme le plus avant-gardiste de la Renaissance. À ses yeux, un classique comme *Le prince* de Machiavel (qui avait fourni un appui considérable à la réflexion de philosophes tels que Gramsci ou Althusser) était aussi brillant que dépassé et impraticable dans les années 1980, alors que Giordano Bruno s'était en revanche aventuré là où aucun théoricien de son temps n'avait su le faire. Le héros du secrétaire florentin était le prince capable de situer l'action politique au-delà du moment éthico-religieux (et encore plus du naturel) puisqu'il était aux yeux de Machiavel « le moyen très extraordinaire » pour arrêter la décadence immanente aux organismes « biopolitiques ». Cependant, en étudiant le *De vinculis*, l'historien des mythes et des religions avait pu constater comment Giordano Bruno avait confié la solidité des formes politiques non pas aux armes mais plutôt aux liens intersubjectifs invisibles. Pendant la rédaction d'*Éros et magie à la Renaissance*, Culianu ne pouvait pas s'empêcher de réfléchir à la manière dont l'ordre politique de son propre temps s'appuyait sur les *mass media* et sur les opérateurs de consensus plutôt que sur un usage *direct* de la force. Il avait cru reconnaître dans la figure du mage-« chasseur d'âmes » de Bruno, l'ancêtre de la gouvernementalité capables de pénétrer dans les sphères les plus intimes des sujets par le biais de pratiques de pouvoir telles que l'éducation, la propagande ou le *marketing*.

Aujourd'hui, celui qui entreprend la lecture du *De vinculis* sera probablement surpris par l'importance que Giordano Bruno attribue à la sphère du politique. D'après le philosophe, toute action politique requiert « une compréhension d'ensemble de l'univers » car, en fin de compte, « rien n'échappe à une réflexion d'ordre civil ».

Il est nécessaire que celui qui doit former un lien possède en quelque façon une compréhension d'ensemble de l'univers, s'il veut être capable de lier un homme – lequel est comme l'épilogue de toute la création. En effet, comme nous l'avons dit ailleurs, c'est dans l'espèce humaine qu'il est donné d'observer le mieux toutes espèces, par des rapports de correspondance : tel homme s'apparente aux poissons, tel aux oiseaux, aux serpents, tel encore aux reptiles, selon leur genre et leur espèce. De plus, ils ont chacun reçu en partage divers usages, coutumes, desseins, inclinations, complexions, âges ; ainsi, comme les poètes l'imaginent pour Protée ou pour Acheloüs, on peut imaginer qu'une même matière transmigre en diverses formes et figures, si bien qu'il faut, pour la lier, recourir continuellement à de nouvelles sortes de nœuds. Pour cela, il faut considérer les mœurs des humains, jeunes ou vieux, de condition médiocre ou bien nobles, riches, puissants, fortunés ; et puis les mœurs des jaloux, des ambitieux, des soldats, des marchands, les mœurs aussi de tous ceux qui occupent maintes fonctions de l'administration de l'État, ou de ceux qu'on voudrait employer comme intermédiaires et comme instruments, et qu'il importe dès lors de pouvoir lier à soi. Il semble enfin que rien, considéré de la sorte, n'échappe à une réflexion d'ordre civil, que ce soient ceux qui lient ou ceux qui sont liés, les liens ou les circonstances favorables à ces liens.⁶⁰

Comme Bruno ne manque jamais de le mettre en évidence, sa pensée politique est indissociable de son ontologie ; nous pourrions arriver à soutenir qu'elle en constitue même un moment fondamental. Parties intégrantes d'un univers qui ne cesse jamais de donner vie à une totalité de possibles, à travers le devenir incessant de ses formes, les hommes expriment continuellement par la pensée et l'action cette même puissance inépuisable. L'univers de Bruno est fondé sur le refus de toute forme de séparation substantielle et sur la coprésence constante de tout dans le tout. Toute forme de distinction homme/nature, immanence/transcendance, état de nature/vie politique n'a aucune raison d'être et ne subsiste que dans l'absurde prétention d'une raison qui renie son « être matière ». De même, l'horizon de sens et d'opérativité de la politique ne se réalise qu'au sein de cette matière infinie dont il est indispensable de reconnaître l'immanence infinie « pour qui considère les liens dans la vie civile ».

Si la matière était quelque chose de mal, il serait contre sa nature d'avoir appétit pour le bien ; de même si par nature elle était quelque chose de laid ; et quand elle le serait par similitude, elle se comporterait semblablement à un contraire qui n'a pas appétit pour son contraire, mais se clôt à lui et le repousse. En vérité, qui philosophe plus profondément comprend bien (comme nous l'avons dit clairement ailleurs) que la matière elle-même contient en son sein l'ébauche de toutes les formes – elle en tire alors toutes choses et les produit au jour ; il n'y a pas là la moindre forclusion – la matière

⁶⁰ *Des liens*, op. cit. pp. 7-8.

concevrait alors toute chose depuis l'extérieur, comme étrangères. Car hors le giron de la matière il n'existe nulle forme : elles demeurent toutes latentes en elle, et en émanent toutes. Dès lors, pour qui considère les liens dans la vie civile, et selon toutes raisons, ceci doit être évident : si, dans toute matière ou partie de matière, en tout individu ou tout être particulier, tous les germes demeurent latents et sont contenus dans les profondeurs, il s'ensuit alors que les applications de tous les liens peuvent être accomplies par quelque artifice habile.⁶¹

Agir politiquement signifie libérer la puissance immanente dans la matière. L'art du magicien, celui qui agit sur les germes latents dans les profondeurs du corps naturel et social, montre ainsi la convergence entre nature et vie civile. La nature est l'horizon de sens de la politique et, de son côté, la vie civile ne peut que renouer avec la nature pour réaliser pleinement l'essence humaine au lieu de la désamorcer dans des formes purement abstraites et formalistes. C'est dans ce sens que Bruno définit la magie comme une praxis qui émule la nature et qui coopère avec elle pour donner vie à l'infinité des mondes possibles. Or, parmi les multiples formes qu'elle peut assumer, la *magia civilis* n'est que l'un des visages de la *magia naturalis*. Ainsi, conformément à une formule qu'on retrouve déjà chez Ficin et chez Pic de la Mirandole, le mage est celui qui, en vertu de sa connaissance très profonde du naturel, acquiert le pouvoir d'agir sur le réel. La source de toute pratique réside ainsi dans la nature elle-même et l'*émuler* ne signifie rien d'autre que se situer dans son sein en assumant pleinement la naturalité de l'être humain et de la vie civile. Comme l'âme du monde, du cœur de la matière, ne cesse jamais de susciter et d'accomplir partout la totalité des formes, le mage agit sur la vie intérieure de l'être humain afin de le *reliare* (re-lie) à la totalité dont il fait partie. Pour cela, toute œuvre magique s'appuie sur la force qui fonde l'individualité de chaque être et qui, en même temps, l'unit à l'universalité du vivant : le désir. Nous avons déjà vu comment, dans ses écrits métaphysiques et cosmologiques, Giordano Bruno avait expliqué la révolution des planètes et le mouvement des astres à travers leur volonté « de se conserver et de poursuivre dans l'état qui leur était propre ». Dans le cadre d'une réflexion de nature civile, le Nolain revient sur cette force, principe et cause de toute action humaine, et fait d'elle le pivot

⁶¹ *Ibid.*, p. 75.

de la pratique magique. Tout être est mû par un désir qui l'enracine profondément dans la vie de la matière et qui l'amène à poursuivre sa propre conformation par l'entremêlement incessant avec les autres êtres. À partir de ce complexe système philosophique qui s'était progressivement esquissé dans les écrits précédents, les traités consacrés à la pratique magique approfondissent l'étude du désir, désigné dans le *De vinculis* comme « fondement de la liabilité »⁶². La magie se fonde alors avant tout sur le désir car c'est la force qui explique au plus haut degré l'être au monde de chaque individu et sa soif d'exprimer en acte les formes infinies dont il est potentiellement le destinataire.

La raison première qui fait que toute chose peut être liée, c'est qu'il y a en elle l'appétit de se conserver dans son être présent d'une part, et d'autre part l'appétit de s'accomplir parfaitement selon soi-même et en soi-même : c'est la philautie en général. Si quelqu'un pouvait éteindre cette philautie dans un sujet, il aurait toute puissance pour le lier et délier à sa guise. Autrement, quand la philautie est attisée, c'est par les genres de lien qui leur sont naturels que toutes choses sont plus facilement enchaînées.⁶³

Le concept de philautie, en soi, n'est certainement pas un aspect original de la philosophie de Bruno, d'autant plus qu'il avait déjà retenu l'attention de nombreux auteurs de la Renaissance. La φιλαντία était en effet l'un des piliers de l'éthique grecque et c'est dans cette acception que, dans son *Éthique à Nicomaque*, Aristote l'avait définie comme l'attachement naturel à la vie éprouvé par tout individu. Toutefois, à partir de l'Antiquité tardive et au cours du Moyen-Âge, des auteurs comme Philon d'Alexandrie ou Maxime le Confesseur avaient de plus en plus insisté sur les possibles déviations autoréférentielles de ce concept qui avait fini par incarner une forme morbide et exaspérée de complaisance pour soi-même. C'est généralement par cette tournure que le terme sera reçu par les auteurs de la Renaissance ; on le retrouve dans les écrits du réformateur anglais William Tyndale, dans *Le Tiers Livre* de Rabelais ainsi que dans les *Mémoires* de Marguerite de Valois. Après avoir lu le

⁶² Il s'agit du titre de l'article XIII du traité, tiré de la section consacrée aux « liables en général » et que nous exposerons par la suite.

⁶³ *Ibid.*, p. 43.

Discours sur la reine de Navarre de Pierre de Bourdeilles, abbé commenditaire de Brantôme, la reine Margot répondait à l'humaniste français : « Je louerais davantage votre œuvre, si elle ne me louait tant, ne voulant qu'on attribue la louange que j'en ferais plutôt à la philautie qu'à la raison, ni que l'on pense que, comme Thémistocle, j'estime celui dire le mieux qui me loue le plus »⁶⁴. Dans l'*Éloge de la Folie*, Érasme de Rotterdam opère quant à lui un sensible glissement sémantique car, cette fois-ci, la philautie apparaîtra à la cour de Moria comme la personnification du désir inné de reproduction de chaque espèce.

Comme cela advient souvent avec de nombreux concepts propres à son temps, l'interaction avec les mécanismes logico-discursifs de la *Nolana filosofia* implique un changement sémantique radical. Ainsi, dans le contexte de la réflexion avancée dans le *De vinculis*, la philautie devient la notion qui représente au mieux la sphère sémantique du désir. De fait, cet appétit pour la « vie en soi » propre à tout vivant exprime la volonté de réaliser au plus haut degré sa propre forme de vie, en donnant libre cours à la puissance d'être tout et de devenir tout ce que l'on peut être. Vivre ce désir signifie, en dernière instance, abolir toute distinction entre acte et puissance, entre soi-même et le monde. C'est en s'appuyant sur ce *vinculum magnum* que le mage peut opérer de véritables miracles, à savoir des opérations si intimes à la nature qu'elles résultent incompréhensibles pour celui qui n'a pas compris l'unité substantielle du réel : « c'est une magie très profonde que de tirer un contraire de l'autre ». Émule de la nature, le mage ouvre chaque forme à l'infinité du possible, Ἐν καὶ Πάν et miroir brisé de la déité infinie.

De ce qui vient d'être dit, il suit que l'amour par quoi nous aimons, l'appétit par quoi toutes choses ont appétence, sont ou bien intermédiaires entre le bien et le mal, le laid et le beau, ou bien (et sans être partant non laids, non beaux) bons et beaux selon une certaine communication et participation. En effet, le lien de l'amour procède des principes actifs et passifs, selon la raison commune par laquelle toutes choses, qu'elles

⁶⁴ MARGUERITE DE VALOIS, *Mémoires et discours*, édition d'Éliane Viennot, Presses universitaires de Saint-Étienne, Saint-Étienne, 2004, p. 45. Pour situer les observations de la reine Valois dans le cadre plus général des mémoires et du discours autoréflexif, nous renvoyons à Éliane Viennot : « Parler de soi : parler à l'autre. Marguerite de Valois face à ses interlocuteurs », *Tangence*, numéro 77, hiver 2005, p. 37-59. doi:10.7202/011698ar

agissent ou pâtissent, ou bien fassent l'un et l'autre, convoient d'être ordonnées, accouplées, unies et parfaites – dans la mesure où certaine nature produit l'ordre, l'accouplement, l'union et la perfection ; et sans ce lien, il n'y a rien, tout comme sans la nature il n'y a rien. Ce n'est pas pour autant qu'amour signifie imperfection, quand on le considère dans la matière et dans le Chaos d'avant la perfection des choses ; car tout ce qui, dans le Chaos et dans cette matière brute sur laquelle on a tant spéculé, est dit amour, est dit en même temps tout entier perfection ; cependant que tout ce qui est dit non-être, imperfection et désordre, se comprend comme non-amour. Il apparaît donc que l'amour, partout, est chose parfaite, et que ce lien partout atteste la perfection. Car quand l'imparfait aime à être parfait, cela qui aime à être parfait y parvient certes par le biais de l'imperfection, mais non pas grâce à l'imperfection ; bien plutôt, grâce à certaine participation à la perfection, grâce à la lumière de la divinité, et grâce à un objet de plus haute nature – ce d'autant plus vivement que son appétit est plus violent. Car ce qui est plus parfait s'embrace d'un amour plus fort pour le bien suprême que ce qui est imparfait. Il est donc parfait au plus haut point, ce principe qui veut devenir toutes choses, et qui ne se porte pas vers une forme particulière et vers une perfection particulière, mais vers la forme universelle et la perfection universelle. Telle est la matière, à travers l'univers, hors laquelle n'existe aucune forme ; dans la puissance, l'appétit et disposition de laquelle sont toutes formes ; et qui accueille en ses parties, successivement, par quelque vicissitude, toutes les formes – alors qu'elle ne pourrait en accueillir ne serait-ce que deux simultanément.⁶⁵

Figure capable d'unifier théorie et praxis, philosophie naturelle et vie civile, le magicien est pour Bruno le véritable *pontifex* (litt. « celui qui bâtit des ponts ») capable de faire communiquer l'humain et la totalité dont il est inséparable. Dans ce sens, la magie du philosophe constitue une fracture nette avec le refus du naturel commun à l'anthropologie et à la science politique contemporaines et immédiatement postérieures, contractualisme et mécanisme compris. À la base de la pratique magique de Bruno, il y a d'abord le rêve d'une politique diverse de celle qui, confrontée à une crise énochale, forgeait les liens de fer de l'absolutisme et des tribunaux des consciences. À ce propos, l'étude des notes magiques, rédigées peu de temps avant l'arrestation du philosophe peut éventuellement nous aider à jeter une nouvelle lumière sur une phrase très emblématique rapportée par Mocenigo lors de l'Inquisition vénitienne. D'après le patricien, Bruno aurait blâmé la méthode de l'Église car « en lieu de l'amour, [elle] employait la force » en opposant aux « prêches et aux exemples d'une bonne vie » de Christ et des Apôtres, « le châtement et la

⁶⁵ *Ibid.*, pp. 76-78.

souffrance »⁶⁶. Au lieu d'une rêverie irénique générique, cette observation – mal comprise d'abord par Mocenigo lui-même – révèle le sens attribué par Bruno à la magie et son interprétation des actes du Christ et des Apôtres comme des œuvres magiques. Plutôt que de contraster et de réprimander par « le châtement et la souffrance », le gouvernement doit seconder et rechercher l'épanouissement de la nature humaine. De cette façon seulement, la politique – opération intimement magique – pourra exprimer, à travers des pratiques et des institutions conformes, les mêmes lois qui organisent la vie de l'univers dans le monde des hommes.

⁶⁶ Cf note 38.

Parcours III

Le *Chandelier* ou Naples comme topographie du désir

La ville t'apparaît comme un tout dans lequel aucun désir ne vient se perdre et dont tu fais partie, et puisqu'elle-même jouit de tout ce dont tu ne jouis pas, il ne te reste qu'à habiter ce désir et en être content. Tel est le pouvoir, que les uns disent maléfique, les autres bénéfique, d'Anastasia, la ville trompeuse : si huit heures par jour tu travailles comme tailleur d'agates, d'onyx, de chrysoprases, ta peine qui donne forme au désir prend du désir sa forme, et tu crois jouir de toute Anastasia alors que tu en es seulement l'esclave. (Italo Calvino, *Les villes invisibles*)

I. [...] vous devez vous imaginer transportés dans la très royale ville de Naples, près du quartier de Nilo. La maison dont vous apercevez ici la forme servira ce soir de repaire à certains tire-laine, aigrefins et filous (prenez garde, vous aussi, qu'ils ne vous fouillent et ne vous soutirent quelque chose). C'est ici qu'ils vont tendre leurs filets ; et gare à qui touche. De ce côté-ci, on va chez le Chandelier, id est messire Bonifacio, chez sa femme Carubina et chez messire Bartolomeo. De ce côté-là, on va chez madame Vittoria, chez le peintre Gioan Bernardo et chez le nécromant Scaramuré. Dans ces parages déambule très souvent, sans que je sache qui l'y pousse, un très solennel pédant nommé Mamfurio. Vous le verrez tous passer, j'en suis sûr.¹

Résigné à l'impossibilité d'apprendre par cœur l'intrigue « si diablement compliqué[e] » de la comédie et affligé par une famine persistante, l'acteur chargé du prologue avait jeté l'éponge et était allé se faire moine. C'est donc le commissaire du

¹ GIORDANO BRUNO, *Œuvres complètes*, vol I. *Chandelier*, Les Belles Lettres, Paris, 1993, pp. 40-42. Texte original : « [...] dovete pensare di essere nella regalissima città di Napoli, vicino al seggio di Nilo. Questa casa che vedete cqua formata, per questa notte servirà per certi barri, furbi e marioli, (guardatevi, pur voi, che non vi faccian vedovi di qualche cosa che portate adosso) ; cqua costoro stenderanno le sue rete, e zara a chi tocca. Da questa parte, si va alla stanza del Candelaio, id est messer Bonifacio, e Carubina moglie, ed a quella di messer Bartolomeo. Da quest'altra, si va a quella della signora Vittoria, e di Gio. Bernardo pittore e Scaramuré che fa del necromanto. Per questi contorni, non so per qual'occasioni, molto spesso si va rimenando un sollennissimo pedante, detto Mamfurio. Io mi assicuro che le vedrete tutti », *Ibid.*, pp. 41-43. Pour le texte italien et la traduction française nous nous référerons toujours à cette édition.

« proprologue » qui nous donne à voir une représentation théâtrale destinée à rester orpheline du prologue, contrairement aux canons de l'époque². C'est de cette façon que "commence" la seule pièce "théâtrale" que Giordano Bruno ait jamais composée et qui mettra en scène l'anarchie constructrice du désir. La ville, l'intrigue et les personnages, comme nous le verrons, émanent tous d'un désir qui noue et délie, permettant ainsi le déroulement de l'action dramatique. Imprimé à Paris chez Guillaume Julien en 1582, le *Chandelier* se déroule à Naples, florissante capitale du vice-royaume espagnol. Le choix du lieu est significatif, car l'auteur y avait achevé ses études et était entré chez les Frères Prêcheurs le 15 juin 1565. Si, comme nous pouvons le penser, Naples rappelait au philosophe sa jeunesse, ses fréquentations mondaines et ses premières expériences intellectuelles, elle éveillait également en lui les souvenirs des rancunes internes au couvent et le procès pour hérésie qui l'avait obligé à s'enfuir et à mener une vie errante à travers toute l'Europe. Cette polyphonie de sentiments est bien restituée par l'épître dédicatoire placée en tête de la pièce : « à Madame Morgana B. son toujours respectueux serviteur ». Les premiers mots de cet hommage très ironique chantent les louanges – à vrai dire de façon quelque peu excessive – de Madame Morgana, vieille connaissance de Bruno, peut-être prostituée³. Elle aurait

² La structure très particulière des cinq sections qui introduisent la pièce (alla signora Morgana B., argomento et ordine della commedia, antiprologo, proprologo, bidello) a naturellement retenu l'attention de la critique. Giovanni Aquilecchia n'a pas manqué de remarquer que les quatre premières sections semblent reproduire les quatre typologies de prologue dans la comédie classique. La lettre dédicatoire correspondrait au prologue *σοστατικὸς* ou commendativus, l'antiprologue au prologue *ἀναφορικὸς* ou relativus, l'argomento et ordine della commedia à l'*ὑποδεικτικὸς* ou argumentativus et le proprologo au *μῶκτις* ou mixtus. À ce propos je renvoie à GIOVANNI AQUILECCHIA, *Schede bruniane (1950-1991)*, Vechiarelli editore, Rome, 1993, note 1, p. 1 où l'auteur fournit d'autres indications bibliographiques sur le prologue dans le théâtre de la Renaissance. Dans *Giordano Bruno e la 'mutazione' del Rinascimento* (Olschki editore, Florence, 1993, pp. 39-47), Pasquale Sabbatino analyse attentivement la structure introductive du "livre-théâtre". Sur les fonctions des prologues dans *Il Candelaio* je renvoie aussi à AMELIA BUONO HODGART, *Giordano Bruno's The Candle-Bearer. An Enigmatic Renaissance Play*, Lewiston-Queenston-Lampeter, The Edwin Mellen Press, Lewiston (New York), 1997.

³ Malgré les tentatives opérées par les critiques depuis Vincenzo Spampanato, 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, « Tradizione testuale e fortuna dei classici italiani » in *Letteratura italiana*, sous la direction de A. Asor Rosa, vol. VI, *Teatro, musica, tradizione dei classici*, Einaudi, Turin, 1986, pp. 681-682, nous traduisons). Pour notre part, nous partageons l'analyse de Pasquale Sabbatino (*Giordano Bruno e la 'mutazione' del Rinascimento*, op. cit., pp. 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

« labouré le champ de [son] esprit » et, « après avoir brisé les mottes de sa dureté et affiné son style, [lui aurait] fait couler dans l'intellect [...] cette eau divine qui prend sa source en [son] âme »⁴. Pour cela, Morgana aurait été considérée plus digne de recevoir les révérences du philosophe que « Sa Sainteté », « Sa Majesté impériale », « Sa Sérénité », « Son Altesse, Sa très illustre et révérendissime Seigneurie »⁵. Au-delà du mystère qui entoure cette figure féminine, les premiers mots de la comédie déplorent le sentiment de détachement entre Morgana-Naples (emblématiquement associée au sein d'Abraham) et Bruno, écarté par « un grand chaos » envieux de son bonheur. Ce sentiment ambivalent de nostalgie et de désespoir pour un bien perdu devait rappeler au philosophe que, dans sa terre natale comme dans chaque chose, les contraires ne pouvaient se passer l'un de l'autre. Ainsi, du côté opposé de la mer orageuse qui l'empêchait de faire retour, Giordano Bruno croyait reconnaître aussi l'un des détracteurs qu'il avait côtoyé pendant sa permanence au couvent de S. Domenico Maggiore. C'était à cette époque-là que l'ex prêtre dominicain manifesta les premières dissidences envers des questions théologico-philosophiques de première importance et qu'il ne cessera jamais d'approfondir tout au long de sa vie. Aux notes de nostalgie et de louage se superposent ainsi celles du blâme adressé à « l'autre Chandelier, de chair et d'os » qui avait probablement quelque responsabilité dans l'exil de l'auteur. La chandelle tendue par Bruno dans son « solennel offertoire » (jeu de mots blasphème et malicieux avec le titre de la comédie) servira ainsi pour montrer aux amis comme aux ennemis que son esprit n'avait « nullement périclité ». Cette chandelle avait aussi la lourde tâche de donner quelques élucidations sur *Les ombres des idées*, un traité mnémotechnique très inventif qu'il venait de publier à Paris et qui avait suscité l'indignation des pédants, peu enclins à ses innovations. *L'ars memoriae* qu'il y avait développé, comme nous l'avons vu, était fortement révolutionnaire et

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).

⁴ *Chandelier*, p. 10.

⁵ Sur ce point, voir la dédicace « À Madame Morgana B., son toujours respectueux serviteur », *Ibid.*, p. 10.

préfigurait des tâches beaucoup plus ambitieuses que de simples expédients pratiques visant à se souvenir d'éléments ou de parties d'un discours. De la même façon, la pièce théâtrale qu'il venait d'imprimer rompait visiblement avec la tradition dramatique de la Renaissance, qui avait perdu son élan vital et s'ouvrait progressivement au Baroque.

Conscient du caractère audacieux et explicitement provocateur de ses œuvres, qui n'attendraient pas longtemps avant de provoquer les plus grandes railleries de la part des défenseurs de la tradition, le philosophe implore l'aide de grammairiens et poètes pour conformer sa comédie aux modèles traditionnels. Les versificateurs, abreuvés aux sources inaccessibles des Muses, auraient dû composer « une épigramme, un sonnet, un panégyrique, un hymne, une ode » pour couvrir les pudenda d'une composition autrement condamnée à entrer nue sur scène. Le résultat de cette invocation « aux fils des Muses » (« *Voi che tettate di muse da mamma* ») est délibérément provocateur :

LE LIVRE
A CEUX QUI S'IMBIBENT
DANS LA FONTAINE PEGASEENNE

Vous qui ténez le sein des Muses
Et qui trempez dans leur jus rance
Jusqu'à la lippe : écoutez-moi, Vos Excellences,
Si de foi et de charité
Votre cœur peut s'embraser.

Je mendie quelques vers, exaucez ma prière :
Un sonnet ou un hymne, une ode, un compliment
Qui puisse orner ma poupe ou mon gaillard d'arrière
Et m'escorter joyeusement
Chez mon papa et ma maman.

Vainement je désire, hélas, d'aller vêtu ;
Pour mon malheur j'erre tout nu,
Comme Bias – et même pire :
Me faudra-t-il donc, pauvre sire,
Montrer sans voile à ma maîtresse
Et mon mandrin et mes fesses,
Comme au temps où le père Adam
Vivait tranquille en son couvent ?

Mais alors même que je mendie
Un caleçon, je vois surgir
Au grand galop dans la vallée
Les furieux qui vont m'étriller.⁶

Intimement contradictoire, ce bref poème est une sorte d'éloge de la contradiction. Aucun texte ne pourrait donc constituer une meilleure introduction à une comédie entièrement consacrée à la dissimulation, aux malentendus et aux masques. Bruno, ou plus précisément le livre lui-même, lève une première invocation non pas aux Muses, mais à leurs fidèles disciples qui sont également les principales cibles de ces vers polémiques. Par le recours à une composition conforme aux canons stylistiques conventionnels, le Nolain se moque ouvertement des représentants d'une tradition qui creuse davantage le fossé entre un jargon désormais stéréotypé et le réel. Certes, le motif du pédant mis au pilori est à son tour un topos de la comédie de la Renaissance que nous pouvons voir à l'œuvre chez un grand nombre d'auteurs comme Francesco Belo, probable source de Bruno. Néanmoins, les propos polémiques que le philosophe adresse à la pédanterie acquièrent un caractère tout à fait inédit et deviennent l'une des clefs de lecture pour expliquer la dégénérescence propre à son temps⁷. Les pédants ne sont plus simplement les maîtres d'école ou les grammairiens grossiers et accablés par une érudition stérile et contraire à la réalité des choses, ridiculisés dans les comédies de l'époque. Dans le déroulement des dialogues italiens, ils se révèlent progressivement les *angeli nocentes*, les mauvais Mercures, qui, grâce au monopole de la parole et des images, colonisent l'imagination et pervertissent les liens naturels entre mots et nature, *verba* et *res*. Bien sûr, dans le *Chandelier* le discours anti-pédantesque n'a pas le ton dramatique des derniers dialogues : l'auteur de la pièce

⁶ *Chandelier*, pp. 4-6. Texte original : « Voi che tettate di muse da mamma,/ E che natate su lor grassa broda/ Col musso, l'eccellenza vostra m'oda,/ Si fed'e caritad'il cuor v'infiamma./ Piango, chiedo, mendico un epigramma,/ Un sonetto, un encomio, un inno, un'oda/ Che mi sii posta in poppa over in proda,/ Per farmene gir lieto a tata e mamma/ Eimè ch'in van d'andar vestito bramo,/ Oimè ch'i' men vo nudo com'un Bia,/ E peggio: converrà forse a me grammo/ Monstrar scuoperto alla Signora mia/ Il zero e menchia, com'il padre Adamo,/ Quand'era buono dentro sua badia./ Una pezzentaria/ Di braghe mentre chiedo, da le valli/ Veggio montar gran furia di cavalli ». *Ibid.*, pp. 5-7.

⁷ Pour une analyse approfondie de la pédanterie chez Giordano Bruno, voir : MICHELE CILIBERTO, *La ruota del tempo. Interpretazione di Giordano Bruno*, Editori Riuniti, Rome, 2000.

veut exploiter au maximum les possibilités expressives du registre comique. De plus, la visite de l'université d'Oxford, le cycle de leçons commencées et soudainement interrompues tout comme l'âpre querelle sur le copernicanisme mise en scène dans *Le Souper des Cendres* n'avaient pas encore eu lieu. Ils aggraveront, aux yeux du philosophe, le sentiment de crise et le persuaderont de l'urgence d'une réforme radicale. Toutefois, si nous nous rappelons du *Cantus Circæus* (1582), qui précède directement le *Chandelier* et qui semble d'ailleurs influencer de nombreux passages de la comédie, nous pouvons apprécier la présence régulière de certains noyaux thématiques qui évoluent et qui sont reformulés pendant l'itinéraire philosophique de Bruno. Dans le *Cantus*, comme cela a été montré, la bonne magicienne comblait l'écart entre intériorité et extériorité, essence et apparence. La ré-forme de Circé s'appuyait sur le constat selon lequel la vie de la plupart des hommes est un outrage aux lois de nature : la fille du Soleil arrachait les masques et les déguisements revêtus par les hommes et leur attribuait une apparence correspondant à la bestialité de leurs vices. Plus que de transformer les hommes en fauves, la Circé brunienne les faisait redevenir ce qu'ils étaient déjà. Poursuivre un désir humain ou bestial nous ferait devenir respectivement homme ou animal. Bruno semble ici suggérer que la civilisation n'est pas propre à l'être humain, mais qu'il s'agit plutôt d'une quête passant par l'adéquation de l'*intus* (l'âme et l'aspect humain) et de l'*extra* (les œuvres et la vertu). En d'autres termes, nous ne naissons pas hommes, mais le devenons en réalisant l'une des nombreuses concrétions auxquelles donne vie la matière infinie. Quand Bruno publie *l'Expulsion de la bête triomphante* (1585), le sentiment de crise atteint des proportions inouïes : en effet, il n'est plus seulement question du « monde des hommes » car les vices semblent avoir désormais perverti la structure même du réel. La seule réforme possible à ce stade est une *renovatio* du ciel. Le contexte européen, brisé par les guerres de religion et les bouleversements socio-économiques qui rendaient toujours plus aigu le conflit entre savoirs et *praxis*, pousse alors Bruno à mettre en scène un dialogue cosmico-moral où la dimension éthico-politique est développée dans une perspective cosmico-ontologique. Lors de son premier séjour

parisien toutefois, ces thématiques ne sont pas encore traitées avec la radicalité des années anglaises (1583-1585). Dans le *Chandelier*, la polémique antipédantesque est conduite sur le plan littéraire et la figure de Mamfurio semble construite dans une perspective éminemment livresque. À la fin de la comédie, quand il décrète le *plaudite !*, en concomitance avec la représentation, le *magister* met un terme à son existence d'homme d'encre et de papier, prisonnier de l'horizon qui l'avait rendu aveugle à la vitalité du monde réel. Cependant, cet aspect n'affaiblit absolument pas la vigueur et la radicalité d'une critique qui, en partant de ce que nous pourrions considérer comme une question de style, remet immédiatement en cause la société contemporaine de l'auteur. Toujours soucieux de situer dans une continuité chacune des composantes du cosmos infini, Bruno détermine les liens qui unissent irréductiblement les plans stylistique, éthique, politique ou ontologique. Chaque tentative de les séparer équivaudrait selon lui à isoler ce qui, bien qu'ayant des caractères spécifiques et distincts, est soumis à la même loi et appartient au même horizon de sens. Toute analyse des œuvres de Bruno (et cela vaut naturellement aussi pour le *Chandelier*) doit tenir compte de cet aspect sans lequel il serait impossible de comprendre le complexe jeu de renvois entre les différents plans du discours. Un regard attentif sur la structure complexe de cette comédie ne manquera pas de le démontrer.

Lors d'une production poétique (dont la fonction principale est de regretter l'absence de rimes) le livre prend vie et devient le premier personnage à apparaître sur scène. Nous assistons ici au premier effet de déstructuration mis en place par l'auteur. À quoi avons-nous exactement affaire avec le poème « à ceux qui s'imbibent dans la fontaine pégaséenne » ? Quelle est sa place dans ce qui avait été annoncé dès le frontispice comme la « comedia del Bruno Nolano » ? Forme poétique qui dément son contenu dans l'acte même de le formuler, cette invocation semble remettre en question la nature du livre que nous avons entre les mains. S'agit-il d'une pièce composée pour être représentée sur scène ou plutôt d'une œuvre théâtrale singulière réservée à la lecture ? De nombreux éléments nous font douter : la longueur de la

comédie, l'enchevêtrement des séquences, la difficulté de sa mise en scène, le recours constant au “théâtre dans le théâtre” qui lève le rideau sur le spectacle du monde et nous rappelle que la comédie n'est autre que le monde lui-même qui se met en scène. Les ruelles de Naples, ses places et ses tavernes, sont de petits mondes qui nous permettent de tirer des conclusions plus générales sur le macrocosme dans lequel elles s'inscrivent. La scène du *Chandelier* est parcourue par un grand nombre de personnages qui, dans un mélange de “haut” et de “bas”, de sagesse et de folie, incarnent les différentes facettes de l'être humain. L'épisode de l'auberge du Cerriglio, lieu emblématique de la littérature et du théâtre napolitain entre le XVI^e et le XVII^e siècles⁸, est célèbre à cet égard : Marca raconte à Barra l'expédient mis en acte par lui et ses compères aux dépens du tavernier à la fin d'un copieux repas (*Chandelier*, III, VIII). Un acte d'escroquerie ordinaire, un épisode quotidien du Naples populaire, devient l'occasion pour réfléchir sur la condition humaine et la structure ontologique du réel. Le rideau se lève sur une scène nous offrant une perspective très singulière sur le monde : chaque individu – voilà l'une des premières “graines” de la *Nolana filosofia* destinées à germer dans les œuvres suivantes – ne serait qu'un fragment du miroir brisé qui renverrait à la “grande image”.

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 comme ça, les uns s'exprimant d'une façon et 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 comme le monde est fait, on se devrait d'avoir été de la partie.⁹

La scène napolitaine avec ses ruelles, ses trafics et ses tonalités crépusculaires et tragicomiques se révèle un arrière-plan idéal pour une comédie telle que le

⁸ Voir : PASQUALE SABBATINO, *Giordano Bruno e la 'mutazione' del Rinascimento*, op. cit., pp. 58-60. L'auteur présente les principales occurrences littéraires de l'« osteria del Cerriglio » et en fournit une bibliographie conséquente.

⁹ *Chandelier*, pp. 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.*, pp. 187-189.

Chandelier. Elle nous invite à un jeu de renversements et à des changements de perspective permanents, semblables à ceux qui se succèdent dans la taverne du Cerriglio. Dans cette tragicomédie, bien et mal s'alternent pour mieux mettre en lumière comment l'un se cache *in nuce* dans l'autre. Sur la scène du théâtre du monde, tout n'est tout est une question de perspective. Les rues et les gargotes de Naples transformeront les voleurs en justiciers, les ignorants en savants ; les pédants et les riches payeront cher leur aveuglement tandis que les femmes et le bas peuple, avec leur morale simple et pragmatique, seront mieux capables de s'adapter aux vicissitudes. Ces soudains glissements de perspectives s'étendront même aux spectateurs qui ignoreront jusqu'à la fin s'ils sont en train de lire ou de regarder une comédie qui englobera le monde entier et finira par l'envahir. Dans la dernière scène, effectivement, la frontière entre monde et théâtre se dissoudra et le personnage de Mamfurio apercevra l'espace d'un instant la silhouette du public.

Dans le *Chandelier*, Bruno fait du périmètre urbain de Naples le lieu privilégié pour observer l'action incessante de la vicissitude sur la vie universelle comme sur les existences singulières. Cependant, les acteurs de la comédie – intégrés dans ce vortex vital – n'ont pas accès au regard détaché avec lequel le spectateur lucrétien peut contempler le drame de l'existence humaine. Ce sentiment de désarroi, presque un détail intimiste, semble un instant émerger de la narration lorsque, dans l'épître dédicatoire, il envahit le cœur de Bruno, exilé et mal intégré dans un contexte culturel dominé par la pédanterie et l'extrémisme religieux. Tôt ou tard, la roue de la vicissitude aurait dû tourner et la nuit sombre dans laquelle il se trouvait aurait dû laisser sa place au jour. Par ailleurs, sa philosophie elle-même, dont le *Chandelier* peut être considéré comme une espèce de prélude, était pour lui un premier signe d'un changement imminent suite à l'« aube nouvelle » de la révolution copernicienne. Le temps « qui ôte tout et donne tout » aurait rendu possible un renversement de l'espace et l'exilé qui « *abiit in regionem longinquam* » aurait finalement pu dire

« *surgam et ibo!* »¹⁰. Comme cela sera souvent le cas dans les écrits de Bruno, les conclusions de profondeur théorique majeure sont confiées aux circonstances apparemment secondaires et aux personnages simples et marginaux. C'est ainsi que l'un des principes fondamentaux de la philosophie brunienne est presque murmuré dans l'oreille d'une amie de jeunesse, la mystérieuse Morgana (qui, d'ailleurs, en a déjà connaissance) :

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, tout ou tard.¹¹

De même que dans un tableau du Caravage la divinité apparaît dans une ruelle de Rome à des pèlerins déchaussés, dans le Naples du *Chandelier* les tavernes malfamées et les faubourgs populaires sont des lieux privilégiés pour héberger une épiphanie. La vérité, le centre et le miroir sont « ici ou là », partout et nulle part. Dans un système de pensée qui ne reconnaît à aucune figure le rôle de Sauveur, de médiateur exclusif entre Dieu et les hommes, chaque point de l'univers renvoie donc à la totalité et peut se transformer en Diane qui nous métamorphose en nature. S'abreuver à une telle source est toutefois une expérience qui risque d'ébranler les limites entre homme et nature, choses et principe jusqu'à nous mener à la folie, à savoir à une « gloire ruineuse »¹². Dès le début, l'éthique de Bruno semble s'affranchir de la *metriotés* aristotélicienne, une conséquence nécessaire de son enracinement dans un paradigme infinitiste.

¹⁰ « [il] partit pour un pays lointain » ; « je me lèverai et je partirai ». Bruno cite littéralement la parabole du fils prodigue dans Lc 15,13 et 15,18.

¹¹ *Chandelier*, pp. 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.*, pp. 13-15

¹² Cf. le poème « Merlin au juge sobre » qui introduit le *De umbris idearum*.

Au sein de l'infini, toute hiérarchie, toute distinction entre haut et bas, entre sacré et profane disparaît sans pour autant impliquer une égalité nivelante ; cela sera au contraire l'une des critiques que Bruno adressera à la religion réformée et à son mépris vers les œuvres humaines. Ce n'est pas un hasard si le Nolain confie une partie si importante de son message philosophique à une comédie telle que le *Chandelier*, « vieux ponton disloqué, disjoint et mal calfaté ». Livre-pièce, œuvre philosophique et littéraire à la fois, le *Chandelier* semble lancer un défi aux distinctions génériques. *Le Livre*, le premier personnage à prendre la parole dans cette mise en scène singulière qui dilue de plus en plus la distinction lecteur/spectateur, est à son tour l'auteur de renversements de perspective continuels, dans un tourbillon qui l'amène à être en même temps protagoniste et support de l'ouvrage. Livre-personnage qui élève des vers ambigus dès les premières lignes, pièce théâtrale qui s'annonce dans l'acte même de se dérouler (ou, pour mieux dire, de ne pas se dérouler, car l'*Antiprologue* pronostique son impossibilité), le *Chandelier* s'imposera une nouvelle tournure en prenant la forme du vieux navire qui permettra à la comédie de prendre la mer. « Prendre la mer, gagner le large », « sortir de ce havre sûr qu'est notre Mantracchio », « quitter le grand Môle de Naples »¹³ : ici comme ailleurs¹⁴, le Nolain semble attribuer une certaine importance aux images marines, notamment au naufrage et à la traversée de la mer orageuse, conformément à un *topos* très répandu. Chargé de trésors, véritable silène, le vieux navire a donc quitté la sûreté du port natal et s'est aventuré dans la mer furieuse d'une Europe secouée par les guerres de religion. Ce n'est donc pas un hasard si, naufragé à Paris, Bruno – “chandelier” envoyé par les dieux pour éclairer les ténèbres – se tourne vers « la très royale ville de Naples » pour y situer sa pièce. Naples, point de départ et destination, est élevée en métaphore de la ville, des vices et des intrigues de la civilisation urbaine d'une époque marquée par des découvertes sans précédent et qui avaient profondément changé la notion d'espace. La capitale du

¹³ « Prendre la mer, gagner le large », « lasciar questo sicuro porto del Mantracchio », pp. 36-39. J'intègre ici des éléments à la traduction de Yves Hersant.

¹⁴ Ces motifs seront très présents tout au long de *Le Souper des Cendres* ou dans l'épître introductive à *De la cause, du principe et de l'un*.

vice-royaume espagnol, bien que décrite avec précision et abondance de détails, renvoie directement à Paris, à Londres, à la ville comme espace d'action et horizon de pensée. Si nous considérons aussi le *Souper des Cendres* qui suit directement la parution du *Chandelier*, Bruno se montre très attentif à la ville et au type d'espace qu'elle constitue. Dans le premier des dialogues cosmologiques, l'itinéraire londonien tortueux et comblé de périls suivi par le philosophe pour se rendre à la résidence de Fulke Greville dénonce métaphoriquement la corruption morale d'une population hostile aux étrangers et aux bonnes formes de *civil conversazione*, mais il renvoie aussi au chemin gnoséologique de l'aveuglement à la lumière du nouveau système "héliocentrique". Cela représente peut-être un héritage de l'*ars memoriae* dans laquelle le Nolain était particulièrement versé, comme l'ont remarqué de nombreux spécialistes, parmi lesquels Giovanni Gentile¹⁵. En effet, les espaces que Bruno construit semblent être beaucoup plus que de simples arrière-plans. Ils sont plutôt complémentaires à l'action à laquelle ils participent activement au moyen d'un jeu très complexe de renvois. Dans le *Chandelier*, Naples est élevée en espace comique en pleine conformité avec les détournements et les bouleversements opérés par la pièce. La ville aimée et haïe, qui attire et repousse, *solve et cogula*, devient l'espace idéal pour cette ouverture philosophique qu'est le *Chandelier*.

2. La relation entre le *Chandelier* et la dimension du comique va bien au-delà de la linéarité naturelle qui corréle une comédie à son mètre linguistique¹⁶. Si le comique donne une vivacité inédite au genre du dialogue et contamine comme jamais la philosophie avec le théâtre, il se révèle aussi un moyen incomparable d'accomplir une tâche philosophique précise :

Des « haillons » de genres différents, des « haillons » de sciences différentes : une philosophie faites de fragments, c'est vrai, mais aussi habillée de guenille, déguisée,

¹⁵ GIOVANNI GENTILE, *Giordano Bruno e il pensiero del Rinascimento*, Vallecchi editore, Florence, 1920.

¹⁶ La relation entre le *Chandelier* et le registre comique a été étudiée par Nuccio Ordine dans son introduction aux dialogues italiens. À ce propos, voir les 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 ») in GIORDANO BRUNO, *Opere italiane*, tome I, UTET, Turin, 2007, pp. 26-68.

présentée comme une « comédie ». Du *Chandelier* aux *Fureurs*, le comique acquiert certainement une fonction très importante et devient l'instrument principal pour démanteler les lieux communs, les règles sans fondement et les prescriptions superflues. Bruno emploie avec enthousiasme sa force corrosive pour mettre en question les valeurs traditionnellement considérées les plus sûres et les plus stables et révéler comme illusoire leur prétention à être perçus comme définitifs et absolus. Toutefois, pas tous les lecteurs-spectateurs sauront saisir le sens profond de ce mécanisme. Le masque extérieur de la pièce et des dialogues finira nécessairement par sélectionner le public. Cela est exprimé clairement dans l'épître-prologue du *Souper des Cendres*, premier dialogue en vulgaire de la série londonienne : « Mais si, parfois, vous constatez une moindre gravité dans certains propos, qu'on ne saurait apparemment soumettre sans quelque risque à la sourcilieuse censure de Caton, eh bien, que vos doutes se dissipent ; car il faudrait à nos Catons beaucoup d'aveuglement et de folie pour ne pas découvrir ce qui se cache sous ces Silènes. [...] Notez aussi qu'il ne contient aucun mot oiseux ; car en chacune de ses parties il faut glaner et déterrer des choses qui ne sont pas de peu d'importance, surtout peut-être là où cela apparaît le moins ».¹⁷

La philosophie novatrice de Bruno (qu'il n'hésite pas à baptiser *nova filosofia*) doit d'abord détruire les obstacles et les structures figées par une longue convention. Seulement ainsi il sera possible de bâtir une nouvelle pensée capable de rendre raison d'un cosmos infini constitué de mondes infinis. Toutefois, entre la *pars destruens* et le moment constructif il n'y a aucune séparation. C'est ici que se révèle la portée innovante du registre comique. La puissance caustique du rire, la force irrévérencieuse des Silènes ne s'arrêtent face à rien en relativisant les valeurs les plus solides et les points de vue les plus ancrés dans la tradition. Le vide et les ruines des anciennes certitudes univoques et dogmatiques seront ainsi la condition qui

¹⁷ Nous traduisons de l'introduction de Nuccio Ordine aux *Dialogues italiens* dans l'édition UTET, *op. cit.*, pp. 18-20. La citation du *Souper des Cendres* est tirée de la traduction éditée par « Les belles lettres », *op. cit.*, p. 438. Texte original : « "Stracci" di differenti generi, "stracci" di scienze diverse: una filosofia fatta di frammenti, è vero, ma anche travestita di scarti, abbigliata in costume, presentata in "commedia". Dal *Candelaio* ai *Furori*, non c'è dubbio, il comico assume una funzione importantissima, diventa lo strumento principale per scardinare luoghi comuni, regole senza senso, superflue prescrizioni. Bruno se ne avvale con entusiasmo, sfruttando la sua forza corrosiva per mettere in crisi quei valori tradizionalmente considerati i più sicuri e i più saldi, per svelarne la natura illusoria e l'assurda pretesa di essere percepiti come definitivi e assoluti. Ma non tutti i lettori-spettatori sapranno cogliere il senso profondo di questo meccanismo. La maschera esteriore della *pièce* e dei dialoghi finirà necessariamente per selezionare il pubblico. È scritto a chiare lettere nell'epistola-prologo della *Cena*, primo dialogo in volgare della serie londinese: «Or qua se vedrete talvolta certi men gravi propositi, che par che debbano temere di farsi innate alla superciliosa censura di Catone, non dubitate: perché questi Catoni saranno molto ciechi e pazzi, se non sapran scuoprir quel ch'è ascolto sotto questi Sileni. [...] Considerate ancora che non v'è parola ociosa: per che in tutte parti è da mietere, e da dissotterrare cose di non mediocre importanza, e forse più là dove meno appare».

permettra aux graines de la nouvelle philosophie de germer. Une fois qu'ils auront perdu leurs richesses et leurs parures, Mamfurio, Bonifacio et Bartolomeo réussiront (ils y seront obligés) à voir la réalité et à dépasser un point de vue univoque et autoréférentiel. Ainsi, en relativisant toute sorte de certitude, le comique ouvre le réel à la polysémie du possible.

Le penchant de Bruno pour le registre comique qui s'exprime magistralement dans le *Chandelier* semble trouver un éclaircissement inattendu dans une note de Italo Calvino, significativement intitulée « Définitions de territoires : le comique ».

Ce que je recherche dans la transfiguration comique, ironique, grotesque ou dans les fumisteries, c'est l'issue de l'étroitesse et de l'univocité de chaque représentation et de chaque jugement. Une chose, il est possible de la dire au moins de deux façons : une façon par laquelle celui qui la dit veut dire cette chose seulement ; et une façon où, certes, nous voulons dire cette chose, mais en rappelant au même temps que le monde est beaucoup plus compliqué, vaste et contradictoire. L'ironie de l'Arioste, le comique de Shakespeare, le picaresque de Cervantes, l'humeur de Sterne, la fumisterie de Lewis Carroll, d'Edgar Lear, de Jarry, de Queneau valent pour moi car à travers eux, on parvient à cette espèce de détachement du particulier, à ce sens de l'ampleur du tout.¹⁸

Détacher les choses (ainsi que les mots qui les désignent) d'une perspective univoque et pétrifiée ; ouvrir le cas singulier à l'infinité des sens et des interprétations possibles : pour Bruno, le comique est une attitude épistémologique privilégiée. Grâce à laquelle le philosophe peut réaliser une représentation fidèle à une réalité changeante (et insoumise à un seul point de vue). La devise affichée en première page semble vouloir nous rappeler que l'hilarité est la source du chagrin, tout comme ce dernier peut tourner à la joie : chaque élément inclut la totalité des autres. Si le recours constant à des expressions ambivalentes, à des jeux des mots et à un *crescendo* de situations ambiguës est certainement caractéristique d'une comédie, chez Bruno

¹⁸ ITALO CALVINO, « Definizioni di territori », in *Saggi. 1945-1985*, Arnoldo Mondadori Editore, Milan, 1995, tome I, pp. 197-198. Nous traduisons. Texte original: « Quel che cerco nella trasfigurazione comica o ironica o grottesca o fumistica è la via d'uscire dalla limitatezza e univocità d'ogni rappresentazione e ogni giudizio. Una cosa si può dirla almeno in due modi: un modo per cui chi la dice vuol dire quella cosa e solo quella; e un modo per cui si vuol dire sì quella cosa, ma nello stesso tempo ricordare che il mondo è molto più complicato e vasto e contraddittorio. L'ironia ariostesca, il comico shakespeariano, il picaresco cervantino, lo humor sterniano, la fumisteria di Lewis Carrol, di Edgar Lear, di Jarry, di Queneau valgono per me in quanto attraverso ad essi si raggiunge questa specie di distacco dal particolare, di senso della vastità del tutto ».

nous assistons à de véritables superpositions de perspectives qui révèlent l'écart entre être et paraître, contingence et mondes-modes possibles. L'hilarité du *Chandelier* abrase la surface des choses, des apparences et des conventions sociales. Elle dépouille le monde des formes acquises et nous invite à relativiser notre point de vue, sans pour autant faire prévaloir le particulier sur l'universel. Un regard unilatéral et rigide nous empêche de saisir le flux incessant qui anime la vie et qui nous rend prisonniers de nous-mêmes. Telle est la situation de Bonifacio, Bartolomeo et Mamfurio, masques stéréotypés et figures d'antonomase d'une condition humaine incapable d'évoluer. Le fait d'être "ancrés" en nous-mêmes, en un point de vue statique et déterminé, conditionne notre devenir en en faisant le déploiement inéluctable de notre perspective sur le monde : Ἡθος, ἀνθρώπων δαίμων semble être la morale de la comédie, illustrée notamment par les cas de Bonifacio (ainsi que de Bartolomeo et de Mamfurio). Ses malheurs, d'après une brillante glose du peintre Gioan Bernardo, *alter ego* scénique de Bruno, ne sont que la suite d'un désir mal placé et d'une vision du monde univoque et détachée de la nature des choses.

Sur la tombe de Giacompon Tansillo, l'Ennuyé a écrit une épitaphe qui disait ceci :

Quand on agrafe mal le tout premier bouton,
le suivant nous échappe, et tous jusqu'au dernier ;
C'est dire si j'ai su très tôt ma destinée,
Moi qui repose ici et qui fus Giacompon.

La première fois que messire Bonifacio a boutonné samedi avec dimanche, c'est quand il s'est épris de Vittoria ; la deuxième fois, c'est quand il s'est laissé persuader que messire Scaramuré, avec son art magique, pouvait libérer Satanas de ses chaînes, faire voler à son grès les femmes dans les airs, et autres billevesées parfaitement étrangères au cours naturel des choses. De là découlent toutes les autres bizarreries qui se sont succédé comme aux enfants succèdent les petits-enfants, et aux petits-enfants les arrière-petits-enfants.¹⁹

¹⁹ *Chandelier*, p. 380. Texte original : « Scrisse un epitafio, sopra la sepoltura di Giacompon Tansillo, il Fastidito; che sonava in questa foggia: *Chi falla in appuntar primo bottone,/né mezzani né l'ultimo indovina:/ però mia sorte conobbi a mattina/ io che riposo morto Giacomone.* Il primo bottone che appuntò messer Bonifacio fuor della sua greffa, fu l'inamorarsi di Vittoria; il .II. fu l'averse fatto dar ad intendere che messer Scaramuré, co l'arte magica, facesse uscire Satanasso da catene, venir le donne per l'aria volando llà dove piacesse a lui, ed altre cose assai fuor dell'ordinario corso naturale. Da cqua tutti gli altri svariamenti sono accaduti l'uno dopo l'altro, come figli e figli de figli, nipoti e nipoti di nipoti », *ibid.*, p. 381.

Le registre comique, comme nous l'avons vu, permet à Bruno de transfigurer la réalité. Le rideau s'ouvre et la scène nous présente le monde dans sa complexité et dans sa pluralité de voix. Chaque personnage joue son rôle, mais le vrai protagoniste de la pièce est l'humanité entière, représentée comme un chant choral. La comédie se présente donc comme un jeu combinatoire qui multiplie voix après voix, perspective après perspective. Cela ne saurait pourtant épuiser la logique sous-jacente au discours de Bruno. Opérant à contresens, il procède parallèlement à un travail incessant de complication, d'articulation et d'ouverture des perspectives présentées. Chaque élément s'ouvre sur son contraire ; chaque situation est émoussée et rendue ambiguë. La transfiguration opérée par le comique ne consiste pas dans la transformation d'un élément dans un autre, elle permet plutôt de compliquer le réel et nous oblige à sortir des étroitesse propres à chaque jugement péremptoire. Le comique est en effet l'attitude épistémologique qui permet à une chose de signifier "ceci" et "cela" en même temps. Certes, dans la pièce il se fonde toujours sur des situations précises et grotesques, exemplifiées notamment par la façon d'être des protagonistes qui n'admettent aucune ambiguïté. Mais, à travers cela, il est question de démontrer *a contrario* que le monde est beaucoup plus compliqué et contradictoire. Tout comme un prisme, le *Chandelier* décompose la lumière dans une variété innombrable de reflets.

Dans *Chandelier* I-VIII, une telle attitude atteint une vigueur particulièrement expressive. La scène, plutôt courte, représente un dialogue entre Bonifacio et Gioan Bernardo. Le peintre ne perd aucune occasion de se moquer de la sottise de son interlocuteur qui naturellement ne saisit pas les nuances des réponses et reste perplexe : « Tout le monde se paie ma tête, pour une raison ou pour l'autre »²⁰. Cependant, avec les moqueries faites à l'encontre de Bonifacio, le discours de Gioan Bernardo cache de nombreuses graines de *Nolana filosofia*. En outre, à travers son

²⁰ *Ibid.*, p. 88. Texte original : « Tutti, chi da cqua chi da llà, mi motteggiano », *ibid.*, p. 89.

ironie sardonique, le peintre fouette justement le solipsisme de l'amoureux pétrarquisant : « Que Dieu vous donne ce que vous fait défaut »²¹.

GIOAN BERNARDO. Bien le bonjour et tous mes vœux, monsieur Bonifacio ; avez-vous bien travaillé [buona fazzione] aujourd'hui ?

BONIFACIO. C'est peu de le dire : j'ai fait aujourd'hui une chose que de ma vie je n'avais faite.

GIOAN BERNARDO. Ce que vous dites va très loin : un acte accompli aujourd'hui, par vous-même ou par n'importe qui, aurait-il pu s'accomplir hier ou quelque autre jour ? Et se peut-il qu'au cours de toute votre vie vous fassiez ce qui une fois a été fait ? Aussi bien ne ferez-vous plus jamais ce que vous avez fait hier ; et moi qui jamais n'avais peint le portrait que j'ai peint aujourd'hui, je ne pourrais pas davantage le refaire ; en revanche, je pourrai en peindre un autre.

BONIFACIO. Épargnez-moi vos finasseries. À propos de portrait, avez-vous vu celui que j'ai commandé ?

GIOAN BERNARDO. Je l'ai vu et revu.

BONIFACIO. Qu'en pensez-vous ?

GIOAN BERNARDO. Du bien : il vous ressemble beaucoup plus qu'à moi.

BONIFACIO. Quoi qu'il en soit, j'en veux un autre de votre main.

GIOAN BERNARDO. Pour l'offrir à quelque maîtresse, en souvenir de vous ?

BONIFACIO. Suffit : j'ai tout autre chose en tête.

GIOAN BERNARDO. C'est bon signe, quand les choses nous trottent par la tête ; prenez garde que ce ne soit la tête qui tourne avec les choses. Car elle pourrait rester collée à l'une d'elles, laissant le cerveau l'attendre en vain pour dîner ; il faudrait alors, comme la mère de famille, aller chercher l'intellect avec une lanterne. – Quant au portrait, je le pendrai dès que possible.

BONIFACIO. Parfait ; mais, je vous en supplie, faites-moi beau.

GIOAN BERNARDO. N'en demandez pas trop, si vous voulez être servi. Désirer que je vous fasse beau, c'est une chose ; vouloir que j'exécute votre portrait, c'en est une autre.

BONIFACIO. Restons sérieux, de grâce. Préparez-vous à faire du bon travail, car j'irai poser chez vous.

GIOAN BERNARDO. Quand vous voudrez, et ne doutez pas de la qualité de mon travail. Tâchez plutôt d'être à la hauteur, vous aussi, puisque...

BONIFACIO. Puisque quoi ?

GIOAN BERNARDO. ... vous renoncez à votre fonds de commerce.

BONIFACIO. Hein ? Du diable si je vous comprends.

GIOAN BERNARDO. Des chandelles, vous voulez passer aux bijoux.

BONIFACIO. Aux bijoux ? Des chandelles ?

GIOAN BERNARDO. Laissons cela ; je vous salue bien.

BONIFACIO. Que Dieu exauce vos désirs.

GIOAN BERNARDO. Que Dieu pourvoie à vos besoins.²²

²¹ *Ibid.*, p. 89. Nous traduisons. Texte original : « [Dio vi dia] quel che vi manca ».

²² *Ibid.*, pp. 84-88. Texte original : « GIOAN BERNARDO. — Bondì e bon anno a voi, misser Bonifacio. Avete fatta alcuna buona fazzione oggi? BONIFACIO. — Che dite voi? Oggi ho fatta cosa che giamai feci in tutto tempo di mia vita. GIOAN BERNARDO. — Voi dite di gran cose: è possibile che quello che hai fatto oggi abbi possuto far ieri o altro giorno, o voi o altro che sii? o che per tutto tempo di vostra vita possiate fare quel che una volta è fatto? Cossì quel che facesti ieri non lo farai mai più; et io mai feci quel

Les jeux de mots du peintre-philosophe multiplient sans cesse les plans du discours et nous donnent une sensation de vertige. Cet effet est en partie assuré par un choix très attentif des mots qui tire parti de l'ambiguïté de certaines expressions. C'est le cas par exemple de la formule *misser*, qui bascule entre *messer* et *miser*. *Messire* Bonifacio, le respectable homme *dabbene* (avec la double valeur d'honnête et de riche) devient ainsi le *miser* Bonifacio, Bonifacio le *misérable*. Ensuite, quand Bonifacio se vante d'avoir accompli une entreprise sans égal dans sa vie (*alcuna buona fazione*), Gioan Bernardo relativise immédiatement une telle banalité en s'abandonnant à une dissertation comico-philosophique sur l'impossibilité que le même acte se répète. L'infini se compose d'une myriade de moments uniques ; de la même façon, aucun peintre ne pourra jamais refaire deux fois le même portrait. Qu'il s'agisse d'actions, d'images ou de situations, dans l'univers en devenir perpétuel ne se reproduisent jamais deux moments identiques.

Le parallélisme philosophie-peinture est tout sauf accidentel, ainsi que le choix de Bruno d'entrer en scène sous le couvert de Gioan Bernardo. D'ailleurs, plus loin, le peintre lui-même élaborera une définition éloquente de son art : « Je pratique l'art de peindre et de mettre sous les yeux des gens du monde l'image de Notre-

ritratto ch'ho fatto oggi, né manco è possibile ch'io possa farlo più: questo sì, che potrò farne un altro. BONIFACIO. — Or, lasciamo queste vostre sofisticarie; mi avete fatto sovvenire del ritratto: hai visto quel che mi ho fatto fare? GIOAN BERNARDO. — L'ho visto e revisto. BONIFACIO. — Che ne giudicate? GIOAN BERNARDO. — È buono: assomiglia assai più a voi che a me. BONIFACIO. — Sii come si vuole, ne voglio un altro di vostra mano. GIOAN BERNARDO. — Che, lo volete donare a qualche vostra signora per memoria di voi? BONIFACIO. — Basta: son altre cose che mi vanno per la mente. GIOAN BERNARDO. — È buon segno quando le cose vanno per la mente; guàrdati che la mente non vadi essa per le cose: per che potrebbe rimaner attaccata con qualch' una di quelle, et il cervello la sera in darno l'aspettarebbe a cena; e poi bisognasse far come la matre di fameglia ch'andava cercando lo intellecto co la lanterna. — Quanto al ritratto, io lo farò quanto prima. BONIFACIO. — Sí: ma per vita vostra fatemi bello. GIOAN BERNARDO. — Non comandate tanto, si volete esser servito: si desiderate che io vi faccia bello, è una; si volete ch'io vi ritragga, è un'altra. BONIFACIO. — Di grazia lasciamo le burle: attendete a far cosa buona, ché io per questo verrò a ritrovarvi in casa. GIOAN BERNARDO. — Venite pur quando vi piace; e non dubitate di cosa buona, dal canto mio: attendete pur voi a far bene dal canto vostro; perché... BONIFACIO. — Che vuol dir « per che »? GIOAN BERNARDO. — ... lasciate l'arte antica. BONIFACIO. — Come? non v'intenderebbe il diavolo. GIOAN BERNARDO. — Da candelaiò volete doventar orefice. BONIFACIO. — Come orefice? come candelaiò? GIOAN BERNARDO. — Basta, me vi raccomando. BONIFACIO. — Dio vi dia quel che desiderate. GIOAN BERNARDO. — Ed a voi quel che vi manca ». *Ibid.*, pp. 85-89.

Seigneur, de Notre-Dame, et des saints du paradis »²³. Tout comme le philosophe, le peintre est celui qui saisit ce qui demeure au-delà de la vicissitude, le principe vital qui l'anime. C'est ainsi que, derrière une tournure silénique, nous pouvons peut-être interpréter les mots de Gioan Bernardo. Insoumise aux conventions sociales, la bonne peinture est celle qui reproduit la réalité telle qu'elle est : « Désirer que je vous fasse beau, c'est une chose ; vouloir que j'exécute votre portrait, c'en est une autre »²⁴.

Le *crescendo* toujours plus pressant de railleries attend son paroxysme quand le peintre, sur le point de prendre congé de son interlocuteur, adresse à ce dernier une dernière remarque particulièrement hermétique : « De chandelier, vous voulez devenir orfèvre ». Si le sot Bonifacio s'exclame confus « que diable voulait-il dire, celui-là, par orfèvre ? »²⁵, nous ne sommes pas sûr d'en comprendre davantage que lui. Que l'or et l'argent aient leur place dans une comédie où le protagoniste est défini comme un « alchimique soupirant »²⁶ (*alchimico innamorato*), il nous semble tout à fait compréhensible. D'autant plus que sa vénale maîtresse croyait avoir trouvé la pierre philosophale qui lui aurait assuré une retraite confortable.

Restée seule, madame Vittoria construit des châteaux en Espagne, présumant que la flamme d'un tel amour fera couler et fondre les métaux ; et que, sur l'enclume du cœur de Bonifacio, le marteau de Cupidon pourra frapper assez de monnaie pour épargner à l'intéressée, quand avec l'âge son art aura perdu toute efficacité, la nécessité de mettre aux enchères celui de Lucia, *juxta illud* : « Et iam facta vetus, fit rofiana Venus » (selon le vers célèbre : « Et devenue vieille, Venus se fait maquerelle »).²⁷

L'amour de Bonifacio est donc « alchimique » en raison son caractère illusoire et sans fondement, aussi bien que pour ses (prétendues) capacités de produire de la

²³ *Ibid.*, p. 388. Texte original : « La mia arte è di depengere, e donar a gli occhii de mundani la imagine di nostro Signore, di nostra Madonna e d'altri Santi di paradiso ». *Ibid.*, p. 399.

²⁴ *Ibid.*, pp. 86-88. Texte original : « Si desiderate che io vi faccia bello, è una ; si volete ch'io vi ritragga, è un'altra ». *Ibid.*, p. 89.

²⁵ *Ibid.*, p. 88. Texte original : « ecco costui non so che diavolo voglia intendere per l'orefice ». *Ibid.*, p. 89.

²⁶ Cf. *Ibid.*, pp. 24-25.

²⁷ *Ibid.*, p. 20. Texte original : « Rimasta la signora Vittoria sola, fa di bei castelli in aria presupponendo che questa fiamma d'amor facesse colar e fonder metalli; e che questo martello di Cupido co l'incudine del cuor di Bonifacio stampar potesse al men tanta moneta che, fallendo col tempo l'arte sua, non gli fusse necessario di incantar quella di Lucia, iuxta illud: "Et iam facta veuts, fit rofiana Venus" ». *Ibid.*, p. 21.

richesse. Cependant, la métaphore de l'or ne se résout pas dans de telles rêveries alchimiques. Pour le comprendre, il faut regarder d'un peu plus près l'étrange amour qui s'est emparé du protagoniste. En effet, au début de la comédie, lors d'une imprudente confession avec Bartolomeo, Bonifacio déclarait :

BONIFACIO. Mes quarante-deux premières années en ce monde, je les ai vécues de telle sorte qu'avec *mulieribus non sum* allez fornicuer (coinquinato). Mais parvenu à l'âge de mes premiers cheveux blancs, à l'âge où d'ordinaire l'amour tiédit et s'atténue...

BARTOLOMEO. Il disparaît chez les uns, se transforme chez les autres.²⁸

L'« amor di Bonifacio » se caractérise donc par une aversion acharnée et non-naturelle envers le sexe féminin. Cette exécration pour les femmes se manifesterait dans l'attitude sexuelle passive qui lui aurait valu l'appellation de « chandelier »²⁹. Toutefois, comme cela est plusieurs fois répété au cours de la pièce, son amour inconstant a changé et désormais « de chandelier il veut devenir orfèvre ». Le lexique délibérément équivoque de Bruno rend souvent ardue la pleine compréhension des expressions utilisées. C'est le cas du terme « chandelier » qui rend difficile de cerner si le désir de Bonifacio est une forme d'homosexualité plutôt qu'un amour frustré pour les femmes. Puisque, comme nous cherchons à le démontrer, la spécificité de la langue de Bruno et du registre comique en particulier comportent un effort constant d'ouverture et de resémantisation, une interprétation n'exclut pas forcément l'autre. Le désir de Bonifacio n'est pas univoque ; il incarne plutôt une sphère sémantique, celle du contre-naturel et du refus pour le caractère actif et performant de la nature. Sans prétendre épuiser la multiplicité de sens de la métaphore, nous proposons de lire les figures du chandelier et de l'orfèvre dans une perspective opérationnelle.

²⁸ *Ibid.*, p. 64. Texte original: « BONIFACIO. — Io ho vissuto da 42 anni al mondo talmente che con mulieribus non sum coinquinato. Gionto a che fui a questa etade nella quale comincio ad aver qualche pelo bianco in testa, e nella quale per l'ordinario suol infreddolirsi l'amore e cominciar a venir meno ...BARTOLOMEO. — In altri cessa, in altri si cangia ». *Ibid.*, p. 65.

²⁹ C'est du moins l'interprétation que suggère Giorgio Barberi Squarotti dans son appareil critique. Voir à ce propos la note 9, p. 266 : « Opposé à "chandelier", se dit de celui qui prouve attraction pour le sexe féminin. Nous comprenons ici et après que Bonifacio est "homosexuel" dans le sens que, avec sa femme, il n'a que de rapports sodomites ». Cette interprétation contraste toutefois à mon avis avec celle présentée un peu plus loin pour justifier le mot "orfèvre" : « L'expression signifie que Bonifacio a abandonné son homosexualité par amour de la femme » (Nous traduisons). (*Chandelier*, note 5 pag. 296).

D'autant plus que cette lecture nous semble confirmée par les paroles de Gioan Bernardo qui, en réponse à la perplexité de Bonifacio ajoute : « ... vous quittez l'art ancien ». D'ailleurs, dans la scène suivante, Bonifacio lui-même fournit d'ultérieures clefs de lecture, même s'il n'arrive pas à en saisir les implications. L'effet comique est assuré :

« Des chandelles, vous voulez passer aux bijoux » ? Me voilà bien. Tout le monde se paie ma tête, pour une raison ou pour une autre ; que diable voulait-il dire, celui-là, avec ses bijoux ? Un bijoutier n'a pas à se plaindre de son état ; seul inconvénient, il lui faut tremper les mains dans l'urine où mijotent parfois ses matières premières, or, argent et autres choses précieuses. Un jour ou l'autre, nous aurons la clef de ces énigmes.³⁰

Si le chandelier est un réceptacle passif, l'orfèvre est celui qui modèle la matière de son art. Dans les deux cas, pour reprendre Gioan Bernardo, le désir est une forme d'art car il façonne aussi bien son objet que le sujet désirant. Être orfèvre signifie alors s'insérer dans le cycle productif du désir conforme à la nature pour « tremper les mains dans [...] la matière de son art ». La différence entre les deux désirs est, entre autres, opérationnelle. Le premier est la force qui s'exprime en conformité à la nature des choses et qui arrive à manifester dans l'homme la puissance créatrice du premier principe. Pour l'homme-orfèvre le monde est la matière dont il se servira pour se donner une forme. Le second, au contraire, est l'expression d'un désir improductif et stérile. Le chandelier méprise la nature et il refuse de se salir (*coinquinare*) à son contact ; la haine de Bonifacio pour les femmes est une forme de répulsion pour l'altérité qui, à elle seule, permet de faire du désir le véhicule d'une genèse féconde.

Comme le démontrera la suite de la comédie, il n'est pas suffisant de faire muter l'objet de son désir pour en changer la nature. Même s'il s'est épris de Vittoria, Bonifacio reste néanmoins *candelaio*. Son désir est purement égotiste et méprisant vis-

³⁰ *Chandelier*, p. 90. Texte original : « 'Da candelaio volete doventar orefice': è pur gran cosa il fatto mio. Tutti, chi da cqua, chi da llà, mi motteggiano: ecco costui non so che diavolo voglia intendere per l'orefice. Lo essere orefice non è male: non ha egli altro di brutto che quel guazzarsi le mani dentro l'urina, dove tal volta pone in infusione la materia dell'arte sua, oro, argento ed altre cose preciose: pur queste parabole qualche di l'intenderemo ». *Ibid.*, p. 91.

à-vis de la nature qui s'exprime à travers l'autre. Seul la force caustique d'un mot d'esprit peut exprimer avec autant d'immédiateté un tel réseau de sens.

3. Le *Chandelier* est une comédie aux tonalités crépusculaires. D'amples zones d'ombre occupent la scène et le soleil ne parvient jamais à éclairer complètement les rues d'une ville qui nous semble peuplée uniquement d'ombres, de masques, d'existences interchangeables. Bonifacio, Bartolomeo et Mamfurio représentent trois déclinaisons différentes du même vice. S'ils se distinguent en incarnant respectivement « l'amour de Bonifacio, l'alchimie de Bartolomeo et la pédanterie de Mamfurio », à savoir un « amour insipide », une « avidité sordide » et une « pédanterie malotruie », cela advient uniquement en raison de l'« artificiosa testura » de la pièce.

Trois matières principales s'entrelacent dans la présente comédie : l'amour de Bonifacio, les ambitions alchimiques de Bartolomeo et la pédanterie de Mamfurio. Mais pour donner des sujets une connaissance distincte, pour rendre compte de leur ordonnance et clarifier une intrigue complexe, nous présentons d'abord pour lui-même l'insipide amoureux, en second lieu l'avare sordide, troisièmement le pédant balourd : étant entendu que l'insipide n'est pas sans balourdise ni sordidité, que le sordide est également insipide et balourd, que le balourd n'est pas moins sordide et insipide que balourd.³¹

D'ailleurs, Bruno avait prévenu ses spectateurs avant de les introduire à « un sujet comme celui qu'on vous présente ce soir »³². Le temps du *Chandelier* est donc la nuit : celle de la mise en scène, mais aussi celle de la décadence, de la corruption et des vices qui défigurent l'humanité. « Grande est la misère, malheureuse la situation sous notre climat campanien »³³ ! Bien sûr, nous rions de la sottise et du manque de sens de la réalité des trois personnages principaux. Toutefois, notre rire n'est pas

³¹ *Ibid.*, p. 16. Texte original : « Son tre materie principali intessute insieme ne la presente comedia: l'amor di Bonifacio, l'alchimia di Bartolomeo e la pedantaria di Mamfurio. Però, per la cognizion distinta de' soggetti, raggion dell'ordine ed evidenza dell'artificiosa testura, rapportiamo prima, da per lui, l'insipido amante, secondo il sordido avaro, terzo il goffo pedante: de' quali l'insipido non è senza goffaria e sordidezza, il sordido è parimente insipido e goffo, ed il goffo non è men sordido ed insipido che goffo ». *Ibid.*, p. 17.

³² *Ibid.*, p. 54. Texte original : « [...] un soggetto come questo che vi si fa presente questa sera ». *Ibid.*, p. 55.

³³ *Ibid.*, p. 198. Texte original: « Gran miseria et infelice condizione sotto questo campano clima ». *Ibid.*, p. 199.

l'hilarité cristalline et solaire de la jeunesse de la Renaissance, quand Ange Politien transformait la Florence des Médicis en un *hortus* où les seigneurs de la ville revivaient les mythes antiques. Les temps ont changé et Giordano Bruno évolue dans une Europe où l'astrologie millénariste cohabite avec de nouvelles théories astronomiques, une Europe brisée et ensanglantée par les guerres de religion. Les maux du Vieux Continent devaient sembler à ses contemporains tellement excessifs qu'ils se propageaient comme une peste au « monde enfant » qui venait d'être découvert. Bruno est un contemporain de Michel de Montaigne et Pierre de Lancre, de Tycho Brahe et Robert Fludd, de Fabrizio Mordente et Galileo Galilei. Chacune de leur biographies — et celle de Bruno en particulier — présente un parcours existentiel capable de faire tenir ensemble des mondes de plus en plus éloignés. Le rire de Bruno est un rire baroque.

Si vous connaissiez l'auteur, vous lui trouveriez un air égaré : on dirait qu'il a toujours sous les yeux les supplices de l'enfer ; on dirait qu'il a été foulé comme un bonnet de laine ; s'il rit, cet homme-là, c'est pour faire comme tout le monde ; la plupart du temps, vous lui verrez une expression ennuyée, réticente et bizarre : rien ne le satisfait, il est récalcitrant comme un octogénaire, lunatique comme un chien écorché, pleurnichard comme un mangeur d'oignons.³⁴

Humain et animal, paradisiaque et infernal, le rire de Bruno est une critique philosophique et morale du siècle du *chiaroscuro* : *In tristitia hilaris, in hilaritate tristis* ! Loin d'être de simples caractères stylistiques, le *chiaroscuro* et l'ombre étaient des modalités épistémologiques que le Nolain étudiait dans les années 1580, lorsqu'il composait ses premiers écrits mnémotechniques : *De compendiosa architectura et complemento artis Lullii* (Paris 1582), *De umbris idearum* suivi par une *Ars memoriae* (Paris, 1582) et *Cantus Circaeus* (Paris 1582). Cela ne pouvait manquer d'influencer profondément le *Chandelier*, dont les liens avec la philosophie de l'ombre sont explicités dès le titre. Bougie allumée au cœur d'une nuit profonde, il *Candelaio* fait

³⁴ *Ibid.*, p. 38. Texte original : « L'autore, si voi lo conosceste, dirreste ch'ave una fisionomia smarrita: par che sempre sii in contemplazione delle pene dell'inferno, par sii stato alla pressa come le barrette: un che ride sol per far come fan gli altri: per il più, lo vedrete fastidito, restio e bizzarro: non si contenta di nulla, ritroso come un vecchio d'ottant'anni, fantastico com'un cane ch'ha ricevute mille spellacciate, pasciuto di cipolla ». *Ibid.*, p. 39.

surgir un véritable « théâtre d'ombres » qui ne se limite pas à reconnaître sa dette envers les œuvres précédentes, mais qui prétend aussi les *éclaircir* :

[...] voici la chandelle que vous tend ce Chandelier issu de moi. Dans le pays où je me trouve, elle pourra jeter quelque lumière sur certaines Ombres des idées qui épouvantent pour de bon les imbéciles et qui, à l'instar des diables de Dante font reculer au loin les ânes.³⁵

Dès les premières pages, la pièce instaure un lien étroit avec le premier des traités mnémotechniques, *De umbris idearum*, composé la même année. La thématique de l'ombre associée aux variations du *chaos* (*chaos phantasticus* de l'esprit humain mais aussi chaos qui sépare le philosophe exilé de Morgana-Naples) est donc une ligne que nous devons suivre pour expliquer les connexions entre théâtre et *ars memoriae* ainsi que le rôle du désir au sein des processus créatifs de l'âme et de la vicissitude humaine.

Les liens profonds qui unissent théâtre et art de la mémoire à la Renaissance ont fait l'objet d'études innombrables, mais il reste encore des questions irrésolues, d'autant plus que le fonctionnement exact des systèmes mnémotechniques de l'époque (et de celui de Bruno en particulier) relève du mystère³⁶. Nous avons déjà montré à quel point l'art de la mémoire élaboré par Giordano Bruno bouleverse profondément les canons traditionnels. Au lieu de présenter une panoplie de techniques visant à renforcer la mémoire naturelle du pratiquant, elle aspirait plutôt à synchroniser l'homme et la nature, l'homme et la vie cosmique. La mémoire et la *mens* humaines auraient été ainsi capables de reproduire la vitalité infinie du premier principe, l'Un *implicatus* qui devait s'explicitier dans une multitude d'êtres infinis. Par

³⁵ *Ibid.*, p. 12. Texte original : « [...] eccovi la candela che vi vien porgiuta per questo Candelaio che da me si parte, la qual in questo paese, ove mi trovo, potrà chiarir alquanto certe Ombre dell'idee, le quali in vero spaventano le bestie e, come fussero diavoli danteschi, fan rimaner gli asini lungi a dietro ». *Ibid.*, p. 13.

³⁶ Sur ce point, il est presque superflu de mentionner les deux études qui représentent les précurseurs dans ce domaine : PAOLO ROSSI, *Clavis Universalis: arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, R. Ricciardi, Milan, Naples, 1960 et FRANCES AMELIA YATES, *The Art of Memory*, Routledge & Kegan Paul Ltd, London, 1966. Pour ce qui concerne mon travail, les relations entre le *Chandelier* et le *De umbris idearum* et la *Lampas triginta statuarum*, notamment par rapport au concept de chaos, ont été étudié par : PASQUALE SABBATINO, *Giordano Bruno e la 'mutazione' del Rinascimento*, Olschki editore, Firenze, 1993 et ANNA LAURA PULIAFITO-BLEUTEL, *Comica pazzia. Vicissitudine e destini umani nel Candelaio di Giordano Bruno*, Olschki editore, Firenze 2007. Leurs analyses représentent une prémisse incontournable à mes conclusions.

conséquent, on ne peut comprendre la nature de l'*ars memoria* de Bruno qu'en relation avec son système philosophique – dont elle est d'ailleurs l'une des manifestations principales. D'où le mépris ouvertement avoué pour le ramisme et pour les autres *artes* qui reléguent la mémoire artificielle au rang de simple instrument pédagogique. Tenter de comprendre les liens qui unissent l'art de la mémoire et le théâtre à la pensée de Bruno est donc le seul moyen pour déchiffrer les paroles de l'auteur et appréhender la façon dont le *Chandelier* « pourra jeter quelque lumière sur certaines *Ombres des idées* ». Hélas, le ton délibérément énigmatique de la dédicace nous empêche d'y voir trop distinctement et la tremblante flamme d'une chandelle ne parviendra pas à dissoudre complètement les ténèbres. Néanmoins, d'après l'auteur, elle devait être suffisamment lumineuse pour témoigner de la vigueur de son esprit face à ses adversaires et pour constituer une offre recevable pour Morgana. Mais pourquoi elle, plus que tout autre, aurait été en mesure de comprendre et apprécier le vrai sens d'une comédie étroitement liée à un complexe traité d'*ars memoria* ?

Comme tous les personnages des dialogues italiens, la figure de Morgana B., centrale dans le symbolisme de la pièce, semble osciller entre le plan des souvenirs personnels et celui de l'élévation symbolique. Amie de jeunesse, amante du philosophe ou prostituée, l'origine historique de Morgana est (du moins, si elle a existé) probablement perdue à jamais. Toutefois, il est possible d'avancer quelques considérations afin d'établir sa valeur symbolique et le sens de cette figure au tout début de la comédie. Comme nous l'avons déjà rapporté, Corrado Bologna a cru reconnaître dans le personnage de Morgana des références à la sorcière du cycle arthurien, reprise par Bruno et transformée en « la Mutation ». Il nous semble qu'une telle lecture pourrait s'appuyer sur des témoignages de l'époque qui attestent du grand intérêt que les habitants de la région de Nola avaient pour les contes mythologiques et pour le cycle arthurien³⁷ en particulier. Les signes les plus évidents

³⁷ Voir : SAVERIO RICCI, *Giordano Bruno nell'Europa del Cinquecento*, Salerno editrice, Rome, 2000. En outre, je renvoie à la fiche thématique réservée à Fraulissa Savolino, mère de Giordano Bruno (<http://vitadibruno.filosofia.sns.it/index.php?id=181>) dans le site web <http://vitadibruno.filosofia.sns.it/>, réservé à la vie et aux pérégrinations du philosophe.

de la diffusion des épopées magiques et des mythes nordiques en Campanie à l'époque de Bruno sont sans doute les noms singuliers donnés aux nouveau-nés, tels que Fraulissa, Mercurio, Morgana, etc. Une telle « mode » ne tarda pas à susciter la réprimande de la part des autorités ecclésiastiques qui préféraient l'attribution des noms traditionnels des saints et qui finirent par prohiber les alternatives « exotiques ». De toute façon, dès sa tendre enfance, Giordano Bruno devait être familier à ce type de références culturelles qu'il aurait après pu réutiliser pour exemplifier des motifs importants de sa pensée. Aussi Morgana – qu'elle soit une fée ou un personnage remarquable de sa vie privée, où les deux choses à la fois – semble-t-elle devenir la figure qui mieux que toute autre peut comprendre et faire sien l'un des messages profonds de la *Nolana filosofia* : tout change, rien ne disparaît.

Rappelez-vous, Madame, ce qu'il n'est sans doute pas nécessaire de vous enseigner : le temps ôte tout et donne tout ; toute chose se transforme, 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.³⁸

Plongé dans une longue nuit, le philosophe n'avait rien pu faire d'autre qu'allumer une petite bougie, ce qui revenait à prendre conscience de la nature de son temps et à formuler une philosophie capable de faire face à ses maux. Au fond, la nuit napolitaine du *Chandelier* avait un caractère semblable aux nuits parisiennes et aux innombrables nuits anglaises immortalisées dans les dialogues italiens. Deux ans plus tard en effet, dans *Le Souper des Cendres*, Bruno met en scène un violent débat avec des docteurs d'Oxford sur la question du système copernicien. Dans la première partie du dialogue, il représente allégoriquement les nombreux obstacles qui entravent son

³⁸ *Chandelier*, p. 12. Texte original : « Ricordatevi, signora, di quel che credo che non bisogna insegnarvi: — il tempo tutto toglie e tutto dà; ogni cosa si muta, nulla s'annihila; 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'aggrandisce 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 acqua o llà, o vicino o lungi o adesso o poi, o presto o tardi ». *Ibid.*, p. 15.

chemin vers la maison de sir Fulke Greville : le grand retard, les mauvaises conditions du chemin, la grossièreté des Londoniens, le fait de s'être finalement enlisé dans une ruelle impraticable – à tel point que l'*alter ego* du philosophe était sur le point de jeter l'éponge et de renoncer au défi – semblaient être les conséquences naturelles d'une seule prémisse malheureuse : le fait de s'être mis en route au crépuscule. Toutefois, avec un sursaut d'orgueil pour sa mission philosophique, il avait fini par poursuivre, malgré les difficultés, malgré la nuit profonde : « Ma seule déception jusqu'à présent, c'est que j'espérais mener cette affaire en plein jour ; or, à ce que je vois, on débattrà aux chandelles »³⁹. Aux yeux de Bruno, la nuit, les ténèbres et l'aveuglement étaient des motifs récurrents de son siècle, auxquels la pensée devait nécessairement se mesurer. Plus radicalement, briser l'homogénéité apparente des ténèbres afin d'en faire surgir l'aube d'un nouveau jour constituait pour le Nolain la tâche même de la philosophie. Le regard du philosophe devait être capable de voir l'Un dans le multiple et de saisir les lois qui réglaient toute mutation. Alors comme deux ans plus tôt, à Londres comme à Paris, la flamme de la *nova filosofia* transperçait l'obscurité et tentait d'éclairer la source de la vicissitude, principe à la base du devenir incessant des choses.

4. Dans la dédicace « À Madame Morgana B., son toujours respectueux serviteur », au commencement de la représentation, Giordano Bruno met en scène un offertoire avec d'évidentes intentions parodiques.

À présent vous vivez heureuse dans le sein d'Abraham, tandis que je brûle et me consume dans le désespoir, sans plus attendre le secours que tu me dispensais en me rafraîchissant la langue : désormais un grand chaos nous sépare, qui ne porte que trop atteinte à mon bonheur. Mais pour vous prouver que ce même chaos ne peut entraver mon amour, ni l'empêcher de vous apporter en gage un cadeau tout matériel, voici la chandelle que vous tend ce *Chandelier* issu de moi. Dans le pays où je me trouve, elle pourra jeter quelque lumière sur certaines *Ombres des idées* qui épouvantent pour de bon les imbéciles et qui, à l'instar des diables de Dante, font reculer au loin les ânes ; dans notre partie, où vous

³⁹ GIORDANO BRUNO, *Le Souper des Cendres, Œuvres complètes*, vol. II, Les Belles Lettres, Paris, 1994, p. 78. Texte original : « Sin adesso una cosa m'è venuta in fallo, ch'io sperava di far questo negocio a lume di sole, e veggio che si disputarà a lume di candela ». *Ibid.*, p. 79.

vivez, elle donnera à beaucoup l'occasion de scruter mon esprit et leur fera voir qu'il n'a nullement périclité.⁴⁰

Entre Paris et Naples, lieu de la mise en scène et résidence de Morgana, s'élève « un grand chaos qui sépare Bruno de son bien ». Le *Chandelier* est ainsi le seul moyen qui permet à Bruno de franchir cette distance et d'atteindre Morgana-vicissitude. Ces quelques lignes établissent un jeu complexe de références croisées et de rapports spatiaux : d'un côté Paris, lieu où l'auteur habite et où il a publié *Les ombres des idées* et le *Chandelier* ; de l'autre Naples, lieu de provenance et de formation de Bruno, où il avait fait la connaissance de Morgana et qu'il choisira pour situer sa pièce. Si le motif du chaos peut être interprété comme une possible référence aux bouleversements des guerres de religion qui rendaient précaire la position de Bruno⁴¹, son sens ne semble pourtant pas se limiter à une seule acception, comme nous le verrons. Motif récurrent dans la spéculation brunienne – des œuvres ontologiques aux écrits de philosophie naturelle, des traités mnémotechniques aux derniers travaux sur la magie –, le chaos renvoie à la totalité indistincte du réel sur la surface duquel 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 configurait comme la force hostile qui se dressait entre l'auteur et son bien. D'une certaine façon, il était à l'origine du *Chandelier*, conçu comme un moyen pour traverser la mer orageuse et mettre en communication le philosophe désirant avec l'objet de son amour. La comédie se présentait donc comme un navire mû par le désir, la seule force capable de pousser le

⁴⁰ *Chandelier*, pp. 10-12. Texte original : « Adesso che, tra voi che godete al seno d'Abraamo, e me che, senza aspettar quel tuo soccorso che solea refrigerarmi la lingua, desperatamente ardo e sfavillo, intermezza un gran caos, pur troppo invidioso del mio bene, per farvi vedere che non può far quel medesimo caos, che il mio amore, con qualche proprio ostaggio e material presente, non passe al suo marcio dispetto, eccovi la candela che vi vien porgiuta per questo Candelaio che da me si parte, la qual in questo paese, ove mi trovo, potrà chiarir alquanto certe Ombre dell'idee, le quali in vero spaventano le bestie e, come fussero diavoli danteschi, fan rimaner gli asini lungi a dietro; ed in cotesta patria, ove voi siete, potrà far contemplar l'animo mio a molti, e fargli vedere che non è al tutto smesso ». *Ibid.*, pp. 11-13.

⁴¹ Bruno lui-même fera explicitement référence à l'éclatement des guerres de religion comme cause de son départ, comme le confirme le témoignage du bibliothécaire Guillaume Cotin, ainsi que le procès-verbal de l'Inquisition de Venise. À ce propos, voir au moins : LUIGI FIRPO, *Il processo di Giordano Bruno*, Salerno Editori, Rome, 1993 ; BERTRAND LEVERGEOIS, *Giordano Bruno*, Fayard, Paris, 1995 ; MICHELE CILIBERTO, *Introduzione a Bruno*, Laterza, Rome-Bari, 1996 ; SAVERIO RICCI, *Giordano Bruno nell'Europa del Cinquecento*, Salerno editrice, Rome, 2000.

vieux bateau hors du port, vers la mer du chaos. Cependant, à son tour, la pièce est une émanation du chaos. En poursuivant les métaphores nautiques (fréquentes également dans les dialogues italiens pour représenter sa philosophie), Bruno compare le *Chandelier* à un ancien bateau sorti de l'abysse. Le chaos, l'abîme profond se configure ainsi comme un principe vital et une source d'où jaillissent des formes qui se manifestent dans le théâtre du monde. Créature née du chaos, vieux bateau qui s'apprête à y faire retour, le *Chandelier*, pour un soir, offrira aussi sa scène aux émanations qui, provenant du *chaos fantasticus*, s'alternent au théâtre de la vicissitude.

Hé bien, va donc te faire prologue ! Sers de canot à 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 ?⁴²

Si l'indisponibilité des acteurs (qui étaient ivres morts ou malades) et l'impossibilité de se souvenir du prologue et de la structure même de la pièce avaient découragé l'*Antiprologue* (un personnage réel qui monte sur scène !), le *Proprologue* quant à lui avait donné forme à l'informe en initiant les spectateurs à la comédie la plus étrange de la Renaissance. Oui, le vieux bateau « tiré des abysses profonds » mettra en communication Bruno et Morgana mais, comme le remarque Sabbatino⁴³, sans jamais bouger de Naples. En effet, le navire restera amarré au port de Naples, ville-frontière, pour saisir les images qui affleurent du chaos cosmique et y replongent.

Le « vieux ponton » tiré de l'abîme est la comédie et, au même temps, la philosophie dans un nouvel exercice cognitif : si, en ligne avec les métaphores de la *Lampas*, l'abîme

⁴² *Chandelier*, pp. 36-38. Texte original : « Or, v'è f'ò il prologo: s'ii battello di questo barconaccio dismesso, scasciato, rotto, mal impeciato; che par che, co' crocchi, rampini ed arpagini, s'ii 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.*, pp. 37-39.

⁴³ PASQUALE SABBATINO, *Giordano Bruno e la 'mutazione' del Rinascimento*, Olschki editore, Firenze, 1993, p. 53.

est fils du chaos, la comédie (ou la philosophie brunienne) émerge des profondeurs pour donner ordre aux images et la pensée.⁴⁴

Fils et produit du Chaos, le *Chandelier* le traverse et devient l'unique scène qui puisse donner une forme à l'informe et tenter de discerner la logique qui fait jaillir les êtres distincts de la totalité indéterminée.

La matière, le sujet, le mode, l'ordonnance et les circonstances afférentes vous seront présentés en bon ordre et apparaîtront en bon ordre sous vos yeux ; ce qui est bien préférable à l'ordre du récit. Voici une sorte de toile, où l'on voit à la fois la trame et le tissu : comprenez qui peut comprendre, entendez qui veut entendre.⁴⁵

« Rendre présent avec ordre » : voilà le but d'une comédie dont le sujet coïncide avec son déroulement. Sorti du chaos, le *Chandelier* portera sur scène le chaos lui-même en explicitant la logique interne. Sur la scène comme dans les pages de ce livre-comédie, formes, figures et personnages deviennent visibles dans leur singularité tout en manifestant leur relation avec la totalité. Comment le passage de l'informe à la forme advient-il ? Quelle loi préside au processus créatif du réel ? De telles questions, constantes dans la pensée de Bruno, trouvaient des réponses dans les mêmes années dans les écrits de nature mnémotechnique.

Si le chaos d'Anaxagore se présente comme une variété sans ordre, la diversité qui caractérise la réalité se distingue par une organisation merveilleuse qui unit chaque élément à tous les autres. Distinguer la connexion au sein d'une telle diversité permet de regarder le monde comme un seul grand être animé (*unius magni animalis*). Sans ordre, en effet, la diversité ne pourrait subsister, et réciproquement. Le premier principe, toutefois, conformément à sa nature n'a aucun ordre.⁴⁶

⁴⁴ ANNA LAURA PULIAFITO-BLEUTEL, *Comica pazzia. Vicissitudine e destini umani nel Candelaio di Giordano Bruno*, Olschki editore, Florence, 2007, p. 34. (Nous traduisons) ; texte original : « Il « barconaccio » che viene richiamato dal profondo abisso è la commedia e al tempo stesso la filosofia in un nuovo esercizio conoscitivo: se seguendo le metafore e le immagini della Lampas l'abisso è figlio del caos, la commedia (o la filosofia bruniana) emerge da esso ordinando immagini e pensieri ».

⁴⁵ *Chandelier*, p. 40. Texte original : « la materia, il soggetto, il modo ed ordine e circostanze di quella vi dico che vi si faran 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.

⁴⁶ GIORDANO BRUNO, *Opere mnemotecniche*. Tomo primo, Adelphi, Milan 2004, p. 58. (Nous traduisons) ; texte original : « Verum Anaxagoricum chaos est sine ordine varietas. Sicut igitur in ipsa rerum varietate admirabilem concernimus ordinem, qui supraeum cum infimis, et infimorum cum supremis connexionem faciens, in pulcherrimam unius magni animalis — quale est mundus — faciem universas facit conspirare partes, cum tantum ordinem tanta diversitas, et tantam diversitatem tantus ordo requirat

Le chaos d'Anaxagore est la source indistincte de toutes les formes *in nuce*. À l'instar des ténèbres profondes dans lesquelles ne brille aucune lumière, il est impénétrable à la pensée. Comment pourrait-il y avoir *logos* (logique, discours) là où règne la totalité informe ? Néanmoins, le chaos est aussi la force vitale qui détermine un processus incessant de multiplication de l'unité dans une multiplicité infinie de formes. Si le chaos en tant que *totum indistinctum* ou *sine ordine varietas* est exclu de l'ordre du discours, la philosophie se tourne pourtant vers la *ratio* qui le traverse dans son acte d'*explicatio*. Cette perspective de recherche sera poursuivie jusqu'à la fin de la vie libre de Bruno, quand il entreprendra la rédaction de la *Lampas triginta statuarum*, un texte qui mêle réflexions mnémotechniques, ontologiques et magiques. Dans cet ouvrage, l'auteur étudie le chaos en tant que moteur de la multiplication à l'infini des formes. La logique combinatoire à la base de la réforme brunienne de l'*ars memoriae* se trouve ainsi appliquée au *primum subjectum*, c'est-à-dire au grand vide qui contiendrait la totalité informe, même en étant amorphe et immatériel. La formation des choses est donc décrite comme un perpétuel jeu combinatoire qui donne lieu à un nombre infini de mondes. Le chaos, à son tour, principe limite au-delà de la forme et de la pensée, fait naître et anime la réalité. La pluralité des êtres et leur flux permanent nous permettraient ainsi d'apercevoir "à contre-jour" le *chaos Anaxagoricum*, réceptacle de la matière et intelligence qui la gouverne. Pour y parvenir la philosophie doit essayer de mettre en évidence l'unité se trouvant à la base de la multiplicité chaotique toujours en mouvement. La référence explicite à Anaxagore va dans ce sens. Le philosophe de Clazomènes (que Bruno connaissait surtout grâce à la médiation aristotélicienne et qu'il utilisait néanmoins contre le Stagirite) est le théoricien du *Nous*, l'intelligence et la force vitale qui ordonne le monde. D'après Anaxagore, la réalité n'est pas un acte de création (et d'annihilation), mais plutôt un

— "nullus enim ordo ubi nulla diversitas extat, reperitur" —, unde primum principium nec ordinatum, nec in ordine licet intelligere ».

mouvement de transformation par le biais de la combinaison des composantes originaires et sous l'action de l'intelligence ordonnatrice.

Tout comme les écrits sur l'art de la mémoire d'une part, et les œuvres ontologiques et magiques d'autre part, le *Chandelier* met en scène une réalité variée et polymorphe qui semble se constituer en fonction des rencontres aléatoires d'atomes toujours en mouvement. Cependant, un lecteur plus avisé sera capable d'aller au-delà de la surface et de distinguer « *l'ordinamento e tessitura* » qui, seuls, permettent d'avoir une vision d'ensemble de la pièce. Comme les innombrables créatures sorties du *vastum chaos* étaient le résultat de l'acte désidératif et volontaire du premier principe — qui, en se désirant amenait à la coïncidence entre Un et infini —, l'action dramatique du *Chandelier* semble le résultat des différents désirs des personnages. De la même façon que les planètes — grands animaux pourvus d'intelligence —, les êtres humains donnent un certain ordre au cosmos en poursuivant leur désir. La seule pièce théâtrale écrite par Bruno est une représentation lucide et désabusée de la société urbaine de son temps. À l'époque de sa rédaction, Naples, Paris et Londres étaient trois villes majeures en train de voir se manifester de ferments sociaux et culturels remarquables au sein desquelles se confrontaient des intérêts, des aspirations et des visions du monde diamétralement opposés. L'auteur jette un regard très profond sur son temps et nous en restitue une vision caricaturale et grotesque, mais toutefois capable d'en saisir fidèlement les traits principaux. Certes, comme nous l'avons déjà rappelé, le caractère napolitain de la comédie est indéniable, néanmoins la ville représentée dans ces pages semble s'affranchir des limites géographiques italiennes et suivre Bruno tout au long de ses pérégrinations en Europe. L'horizon scénique du *Chandelier* est la ville en tant que telle ; la ville comme champ d'action des désirs qui la constituent.

5. Le désir dans la diversité de ses formes et manifestations est le grand protagoniste du *Chandelier*. Bonifacio, Mamfurio, Bartolomeo mais aussi Gioan Bernardo, Vittoria et les autres personnages expriment des désirs qui correspondent

à des types humains très divers. Dans les paragraphes précédents, nous nous sommes concentrés sur la partie initiale de la comédie, là où l'auteur évoquait son état de manque et sa convoitise pour le bien dont un vaste chaos le séparait. La comédie se présentait alors comme le navire qui, mû par la force du désir, pouvait amener Bruno au-delà de la mer orageuse vers la Dame de la mutation. Le désir apparaît donc à l'origine d'une comédie dont il sera indiscutablement le vrai protagoniste et le moteur interne.

Comme le soutient le philosophe dans le *Cantus Circaeus*, chaque animal pousse le cri qui lui est propre. Chacun poursuit l'élément qui correspond à sa nature et fuit celui que s'y oppose. De cette façon, le lever du soleil (qui renvoie au retour de la *prisca sapientia*) est aussi bien salué par certains animaux diurnes que maudit par les fauves nocturnes. Chaque être, par nature, recherche en effet ce qui est conforme à son essence. En s'appuyant sur ce constat, Circé avait jeté le charme qui avait conformé l'extériorité des hommes à leur intériorité. Ceux qui étaient mûs par des vices abominables et des ambitions mesquines n'étaient pas dignes de se présenter sous une forme humaine. De tels individus, camouflés sous une apparence anthropomorphe, n'étaient en réalité que des fauves pernicioeux pour la *civitas*. Emportés par la bestialité des désirs qui conduisaient leurs actions, ces hommes se voyaient attribuer ainsi un aspect de brute. La magie de Circé ne relevait aucunement d'un acte surnaturel, bien au contraire ; elle était une forme d'*adequatio* entre intériorité et extériorité, dimension civile et naturelle⁴⁷. La conception ontologique du philosophe, qui revendiquait l'unité du réel contre toute forme de distinction scalaire, ne pouvait aller sans un certain nombre de répercussions "pratiques". En effet, déjà dans le *Cantus Circaeus*, son œuvre la plus ancienne, nous trouvons exprimée au plus haut degré l'idée que l'être des choses, plutôt qu'une forme statique, est un processus d'équilibre incessant entre *intra* et *extra*. Bien plus qu'un simple *synolon* de matière et de forme, d'esprit et de substance, l'homme que décrit Bruno est le point de convergence d'un

⁴⁷ Sur ce point, voir : FABIO RAIMONDI, « Liens et serments : magie et politique dans le *Cantus Circaeus* de Giordano Bruno » in ANTONELLA DEL PRETE, THOMAS BERNS (dir.), *Giordano Bruno. Une philosophie des liens et de la relation*, éditions de l'université de Bruxelles, Bruxelles, 2016.

champ de forces très articulé. D'une part, l'imagination façonne l'homme dans son rapport à lui-même aussi bien que dans son rapport au monde. D'autre part, désirs et volonté transcendent la puissance d'une forme finie et statique en la mettant en relation avec la multiplicité infinie du possible. En désirant, l'être humain se détermine et se projette au-delà de sa propre finitude.

Dès les premiers travaux de Bruno, le désir est donc abordé en relation avec la composante ontologique des choses. À chaque désir correspond un *modus essendi* précis et chaque forme d'amour peut amener un être déterminé à dépasser les bornes d'une nature qui n'est jamais renfermée sur elle-même. Cette intuition est l'un des fils rouges de la spéculation du Nolano qui revient régulièrement tout au long de sa vie intellectuelle, chaque fois dans une perspective différente. Dans *Des fureurs héroïques*, par exemple, il est question d'étudier l'élévation gnoséologique et ontologique assurée par l'amour. Au cours du dernier des dialogues italiens, Giordano Bruno déclare que l'amour est la condition qui nous permet de dépasser les frontières de notre nature particulière. Le désir est une force qui nous emporte vers l'au-delà et nous fait transcender les limites d'une corporéité qui nous ancre dans une situation déterminée. La fureur est ainsi la condition qui permet à Bruno d'exprimer au mieux l'état de celui qui se fait autre que soi en étant paradoxalement plus proche de soi que jamais. Néanmoins, dès les premières pages du dialogue, le philosophe précise qu'à des natures humaines différentes appartiennent des objets d'amour divers et, par conséquent, des formes de fureur opposées. Dépasser l'humanité peut en fait vouloir dire s'approcher d'une condition divine ou tomber dans un état bestial. Seul l'homme qui adresse son amour au principe premier au-delà des êtres singuliers pourra se conformer à une telle nature. Ce type d'expérience amoureuse, réservée à très peu d'hommes, devient le seul pont capable de mettre en communication l'*ens* avec l'*Esse*. Le désir se configure ainsi comme l'unique acte de médiation possible dans un système qui refuse toute distinction scalaire au sein de l'être.

* * *

La thématique du désir, tel qu'elle est présentée dans le *Chandelier*, renvoie à un ensemble de questions plutôt vaste. En effet, en poursuivant l'objet de leur désir, les chemins des personnages se croisent et créent le réseau tortueux de la ville. Après d'innombrables péripéties en quête d'un *objet* déterminé, chacun d'eux finira bon gré mal gré par se trouver lui-même. Poursuivre son propre désir, semble nous dire le Nolain, signifie courir après une projection du soi. Que recherchent les personnages de la comédie sinon une façon de se réaliser par eux-mêmes ? Cet aspect, comme nous le verrons par la suite, est intéressant pour saisir la nature ambiguë du concept : si, d'une part, le désir nous ouvre au monde et qu'il nous pousse à sortir de nous-mêmes, d'autre part, il est indéniable que c'est à partir de notre auto conscience ainsi que de notre vision du monde que nous désirons. C'est donc dans l'extraversion du désir, dans le fait de poursuivre et ouvrir notre forme en dehors de nous-mêmes que nous réalisons notre *humanitas*. Le désir reflète alors la conscience de soi et le sens du monde propre à chaque individu. Il exprime une vision précise de la nature et de la place de l'homme dans l'ordre des choses. Si le désir, en nous entraînant vers l'Autre, nous fait sortir de nous-mêmes, il le fait toujours à partir d'une situation intimement nôtre.

La condition humaine présentée dans le *Chandelier* se situe au carrefour entre être, connaissance et désir. Ainsi, le déroulement de l'action dramatique mettra en scène, mieux que ne pourrait le faire n'importe quelle tractation théorique, l'interconnexion entre ontologie et gnoséologie. Bâtie sur le registre comique, nous assistons à la présentation d'une théorie de la connaissance rigoureuse. À cet égard, comme l'a remarqué Nuccio Ordine dans son introduction à la pièce⁴⁸, l'*hilaritas* du *Chandelier* réside dans le fait que les protagonistes s'ignorent eux-mêmes. En s'appuyant sur un célèbre passage du *Philèbe* de Platon, Ordine place la perspective

⁴⁸ Voir l'introduction de N. Ordine à GIORDANO BRUNO, *Opere Italiane*, vol 1, UTET, Turin, 2002. La question du registre comique comme véhicule de connaissance est traitée dans les paragraphes II et III de l'introduction, pp. 26-68.

gnoséologique au centre de la comédie et il affirme que dans le *Chandelier* Bruno a mis en scène trois personnages étrangers à eux-mêmes :

Pour persuader son interlocuteur, Socrate résume dans une image célèbre la cause du ridicule : pour comprendre ce qui se passe sur la scène du théâtre ou sur celle de la vie, il faut penser « le contraire de ce qui commande l'inscription de Delphi ». En effet, l'élément qui déclenche le rire est précisément « l'ignorance de soi-même », un vice de l'âme qui engendre des opinions erronées sur sa propre valeur.⁴⁹

La conduite de Bonifacio, Bartolomeo et Mamfurio apparaît paradoxale et ridicule car, en étant l'opposé de ce qu'ils pensaient être, tous trois tombent par inadvertance dans toutes sortes de pièges. Le pédant, l'alchimiste avide et l'amoureux pétrarquisant incarnent donc des formes différentes du même vice : l'ignorance de soi. En s'estimant savants, rusés, riches et vaillants, les personnages du *Chandelier* démontrent n'avoir aucune auto-conscience. Leurs vêtements, leur rôle social, les symboles de leur appartenance à un certain rang ne font qu'approfondir le fossé entre *intus* et *extra*. La toge professorale, le couvre-chef, le manteau brodé d'or et les richesses ne sont en fait que des simulacres derrière lesquels se cachent une âme vile, des instincts blâmables et une nature bestiale. Tout comme le *Cantus Circaeus*, le *Chandelier* met en œuvre une opération d'*adequatio*. Dépossédés de leurs biens, ridiculisés, appauvris et dépouillés de leur ancien statut, les trois personnages sont obligés de se confronter à leur condition véritable. Cela nous semble l'un des sens suggérés par la scène finale de la comédie, lorsque Mamfurio met ses lunettes et qu'il s'aperçoit qu'il n'est que le personnage d'une représentation. Après avoir déconstruit des identités fondées sur des apparences fausses et contraires à la réalité des choses, le *Chandelier* aboutit aux conséquences extrêmes de ce mécanisme en dépassant ses propres limites scéniques. C'est ainsi que la comédie, qui n'avait jamais véritablement commencé, débouchera sur la vie réelle et que les masques se trouveront face aux spectateurs. La roue de la vicissitude accomplira son tour et des formes nouvelles revêtiront une matière éternelle. Le temps de la mutation sera donc l'auteur de

⁴⁹ *Ibid.*, p. 44. Nous traduisons.

l'enchantement qui nous fera retrouver Bonifacio, Mamfurio et Bartolomeo « sous une forme ou sous une autre, dans cette vie ou la suivante »⁵⁰. Avant d'y parvenir, il faudra plonger dans la longue nuit du *Chandelier*, dans un temps où les protagonistes redeviendront, en suivant leur désir, ce qu'ils étaient vraiment.

Naples, la ville au bord de l'abîme, métaphore de la ville en elle-même, sera le lieu où les désirs prendront forme. Plus précisément, au cours de la mise en scène nous assisterons à de véritables métamorphoses : en poursuivant leurs désirs, les protagonistes leur donneront une figure : la leur. Comme dans le mythe d'Actéon, souvent repris et paraphrasé par Bruno, le *Chandelier* nous montre que celui qui pourchasse l'objet de son désir au plus haut degré, finit inévitablement pour l'attraper. Cela sera notamment le cas de « Messir Bonifacio Candelaio », personnage éponyme de la pièce.

Considérez donc comment son amour pour madame Vittoria l'a fait pencher du côté des cornes ; et de quelle façon, quand il a cru la posséder, il est effectivement devenu cornard. Sa vraie figure, c'est Actéon, qui en allant à la chasse cherchait ses cornes ; au moment même où il a cru jouir de sa Diane, elle l'a changé en cerf. Rien d'étonnant, par conséquent, si Bonifacio est déchiré et mis en pièces par une meute de filous.⁵¹

En quelques phrases concises et salaces, l'auteur résume l'histoire entière du personnage et, à juste titre, synthétise le déroulement de la comédie. Dans sa première œuvre en langue vulgaire, l'auteur met en scène un Actéon qui, trois ans après, sera repris *a contrario* dans le quatrième dialogue *Des fureurs héroïques*. Si toutefois la fureur héroïque amène le *furioso* à "se défaire" au sein de l'infini qu'il avait poursuivi, le désir auto-référentiel de Bonifacio-Bartolomeo-Mamfurio coïncide plutôt avec une forme bestiale de folie. L'ébranlement opéré par les chiens-pensées dans le dernier dialogue italien signale l'expérience limite d'une subjectivité qui, en poursuivant l'infini, ne peut que constater sa propre finitude. Impossible de dire ou de penser, l'infini de

⁵⁰ *Chandelier*, p. 12.

⁵¹ *Ibid.*, pp. 26-28. Texte original : « Considerate, dunque, come il suo innamorarsi della signora Vittoria l'inclinò a posser esser cornuto, e, quando si pensò di fruirsi di quella, dovenne a fatto cornuto: figurato veramente per Atteone, il quale, andando a caccia, cercava le sue corne, e, allor che pensò gioir de sua Diana, dovenne cervo. Però, non è maraviglia si è sbranato e stracciato costui da questi cani marioli ». *Ibid.*, pp. 27-29.

Bruno est tellement radical qu'il met en cause la possibilité même d'une forme finie (dans la double acception de limitée et achevée). Face au vertige de l'infini, l'être et la pensée en tant qu'entités finies et distinctes sursautent et semblent s'évanouir. Le recours au mythe d'Actéon est donc une tentative pour essayer d'exprimer une expérience inexprimable car elle défie l'être et la pensée. L'infini en tant que coïncidence entre être et pensée, matière et forme reste en effet un concept limite qui dépasse toute forme de *logos*. Aveugle et indifférent au monde sensible, le furieux se perd après avoir vu Diane, car au sein de la nature infinie toute distinction doit tomber.

À l'opposé de la condition du furieux héroïque se situe celle de Bonifacio Candelaio. Certes, lui aussi « figuré par Actéon » et « déchiré par les chiens-brigands » finit par se perdre mais le résultat est complètement différent. Bonifacio, comme nous l'avons vu, est un masque, un amas de vêtements posés sur du vide. Son être coïncide avec son paraître car, comme Mamfurio, il dépend de sa reconnaissance sociale qui, à son tour, se fonde exclusivement sur sa parure extérieure. « *Nisi urgente necessitate, nefas esset habitum proprium dimictere* »⁵², répond le *magister* quand les voleurs-gendarmes lui proposent d'échanger leurs capes. Cependant, une fois tombé dans le piège, le pédant paye cher son ingénuité car, habillé comme un malfaiteur, il se voit répondre : « Mensonges : tu n'as ni l'aspect ni l'allure d'un professeur »⁵³. Dépouillés de leurs biens, de leurs capes, les trois personnages perdent leurs identités et deviennent méconnaissables. Si, tout comme le chasseur mythique, ils finissent par se perdre eux-mêmes, leur destinée connote un vécu diamétralement opposé à celui du furieux héroïque. Pour ce dernier, la perte de soi-même est la conséquence ultime d'une expérience qui excède les limites d'une forme de vie singulière et l'amène à déborder dans l'infini. Pour les trois personnages de la comédie elle est en revanche une implosion, un effondrement sur eux-mêmes dû à la frustration inévitable d'un désir impossible à satisfaire car égotique et autoréférentiel. Le *Chandelier* se présente

⁵² *Ibid.*, p. 212. « à moins d'une urgente nécessité, il est interdit de changer ses habitudes vestimentaires ; toutefois, néanmoins ... ».

⁵³ *Ibid.*, p. 276. Texte original : « Tu hai mentito : non hai forma né similitudine di maestro ». *Ibid.*, p. 277.

donc comme la mise en scène de trois figures perdues par la poursuite d'un désir contre nature et absolutisé. Cette quête traduit en réalité l'ambition de combler avec des fétiches une personnalité vide et abstraite, car construite en opposition à la nature. L'inassouvissement, la possession ratée produisent un dépouillement qui oblige les trois protagonistes à constater le pur vide qui les constitue. Nous assistons alors à un véritable court-circuit dans la pièce, qui atteint son point culminant dans la scène finale. Dépossédé de ses biens et de sa forme extérieure, Mamfurio voit alors seulement le public qui l'entoure et comprend « qu'il est dans une comédie ». Au moment où il réalise n'être qu'un figurant, le rideau se ferme sur la scène tout comme sur sa vie de personnage.

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*.⁵⁴

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 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'obietto visibile, venghi ad introdur la specie di quello nel senso interiore, idest, mediante il senso comone 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.*, pp. 417-419.

Si la volonté de s'affirmer soi-même amène le pédant à se retrouver nu et battu, le cas de Bonifacio est différent, mais uniquement en apparence car la poursuite de son désir le conduit à prendre une forme qui n'est pas la sienne. Sous prétexte de pouvoir jouir discrètement de Madame Vittoria, Bonifacio est en effet persuadé de se déguiser en Gioan Bernardo. Cependant, au même moment, sa femme Carubina se travestit elle aussi en Vittoria afin de pouvoir punir son conjoint infidèle. Au cours de cette mascarade baroque, Bonifacio, déguisé en Gioan Bernardo, pense coucher avec Vittoria, laquelle, en réalité, n'est autre que sa femme. L'évolution intérieure du personnage est donc seulement apparente car de *candelaio* il devient « concubin de sa femme »⁵⁵. Tous les efforts de Bonifacio sont donc inutiles et paradoxaux puisqu'il aura payé un soi-disant magicien pour posséder une prostituée et qu'il finira par perdre une épouse très fidèle. La succession de situations équivoques qui vient ainsi à se produire a d'inévitables effets comiques. Toutefois, si nous observons plus attentivement, nous nous rendons compte que le jeu de masque a aussi pour résultat de creuser un écart entre Bonifacio et la satisfaction de son désir. Non seulement il n'atteint jamais Vittoria car elle est substituée par sa femme, mais son impuissance est ultérieurement soulignée par le fait que, même au moment où il croit en jouir, c'est sous les traits de Gioan Bernardo. D'une part, un tel expédient valorise encore plus la figure du peintre qui peu de temps après jouira effectivement de la belle Carubina, d'autre part, il souligne la vacuité de Bonifacio. Ce personnage entièrement bâti sur l'apparence, au moment d'exprimer sa jouissance, est obligé de jouer le rôle de son rival. De plus, la poursuite d'un désir vain est condamnée dès le départ à être infructueuse, comme le met en évidence le paradoxal adultère qu'il commet avec sa femme. Non seulement il n'atteindra jamais l'autre, mais il perdra aussi ce qu'il avait déjà car dorénavant Carubina sera plus à Gian Bernardo qu'à lui.

6. Tout comme le vieux bateau dégingandé du *Chandelier*, Bonifacio est mû par un désir qui l'assujettit et le transporte. Victime de sa propre fureur érotique, il est

⁵⁵ *Ibid.* p. 392. Texte original : « concubinaro di sua moglie ». *Ibid.*, p. 393.

amené d'un bout à l'autre de la ville et il perd sa forme pour en acquérir une autre. Cependant, à la fin de son errance, de même que le navire de la comédie toujours amarré au port du Mantracchio, Bonifacio se retrouve au point de départ. Si l'amour philosophique de Giordano Bruno lui avait permis de combler la distance énorme qui le séparait de Morgana-Naples, cela demeure impossible pour Bonifacio, condamné à une passion stérile. L'amour d'un amant insipide ainsi que le désir bestial ressenti pour un objet fallacieux n'amènent à rien d'autre qu'à la perte de soi-même. La triple histoire d'amour narrée tout au long de la comédie semble donc se dérouler sous le signe de la folie.

Et quelle marque plus évidente de folie que de s'annihiler soi-même devant la volonté d'autrui ?

Les effets sont variés, mais la folie qui les produit est une. C'est comme une grande forêt, où quiconque se hasarde doit infailliblement s'égarer ; les uns vont en haut, les autres en bas, ceux-ci d'un côté, ceux-là d'un autre. En résumé, et pour conclure, voici ce que je dis : Celui qui s'abandonne à l'amour mérite, entre autres peines, les soucis et les chaînes qui l'attendent.⁵⁶

Le lexique de la folie est très présent dans le *Chandelier* et les trois personnages principaux sont souvent définis de « pazzo », « folle », « pazzocone », etc. Certes, comme nous l'avons vu, il y a une différence abyssale entre la fureur héroïque qui nous amène au divin et la folie bestiale qui défigure toute trace d'humanité en nous. Toutefois, même cette dernière n'est pas uniforme car, comme cela est souligné dans la pièce, « il y a plusieurs formes de folie ». Véritable chambre de merveilles en mouvement, le *Chandelier* nous présente ainsi un catalogue des fous et de leurs types de folie.

SANGUINO. Il y a de nombreuses espèces de folie ; de quel chapeau pensez-vous que ce gaillard travaille ?

⁵⁶ L'ARIOSTE, *Roland furieux*, traduction par Francisque Reynard, Alphonse Lelierre, Paris, 1880, p. 274. Texte original : « E quale è di pazzia segno più espresso | che, per altri voler, perder sé stesso? | Vari gli effetti son, ma la pazzia | è tutt'una però, che li fa uscire. | Gli è come una gran selva, ove la via | conviene a forza, a chi va, fallire: | chi su, chi giù, chi qua, chi là travia. | Per concludere in somma, io vi vo' dire: | a chi in amor s'inviechia, oltr'ogni pena, | si convengono i ceppi e la catena ». Pour l'Italien, nous faisons référence à l'édition : LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando furioso*, Einaudi, Turin, 1992 (1ère édition 1966). Chant XXIV, octaves I-II, p. 698.

ASCANIO. Les espèces de folie peuvent être considérées de divers point de vue ; si l'on choisit celui d'après lequel il y a des fous indifférents, des fous tristes et de bons fous, mon maître appartient aux trois familles : il est indifférent dans son sommeil, triste à l'état de veille, bon quand il est mort.

SANGUINO. Pourquoi madame Carubina l'a-t-elle pris pour mari ?

ASCANIO. Parce qu'il est fou.

SANGUINO. Croyez-vous qu'elle ait fait le bon choix ?

ASCANIO. Son choix est plus que bon, *ideste* excellent, au dire des poils de barbe de madame Angela. Cette vieille velue a été sa conseillère : elle remplit une fonction pastorale auprès de toutes les belles filles de Naples. Voulez-vous des *Agnus dei* ? voulez-vous des grains bénits ? voulez-vous de l'eau de Saint-Pierre Martyr, de la semence de Saint-Jean, de la manne de Saint-André, de l'huile du gras de la moëlle des os creux du corps de Saint-Piantorio ? voulez-vous suspendre un ex-voto pour que la chance vous sourie ? Allez trouver madame Angela Spigna. C'est cette femme que Madame Carubina est allée voir : « Ma mère, lui a-t-elle dit, « on veut me donner un mari : un parti se présente, Bonifacio Trucco, qui ne manque de rien ». La vieille a répondu : « Prends-le » ; « Oui, mais il est trop âgé », dit Carubina ; réponse de la vieille : « Ne le prends pas, ma fille » ; « Mes parents me conseillent de le prendre » ; réponse : « Prends-le » ; « Mais je ne l'aime guère », dit Carubina ; « Alors ne le prends pas », répondit l'autre. Carubina poursuivit : « Je sais qu'il est de bonne famille » ; « Prends-le », dit la vieille ; « Mais, à ce qu'il paraît, il n'attache pas son chien avec des saucisses » ; réponse : « Ne le prends pas » ; « On m'assure », dit Carubina, « qu'il est bien monté » ; « Prends-le », répondit la vieille madame Angela ; « Mais hélas », dit Carubina, « j'ai entendu dire qu'il mouche la chandelle aux garçons » ; « Ne le prends pas », dit l'autre. Alors Carubina : « Tout le monde le croit fou » ; « Prends-le, prends-le, prends-le, prends-le, prends-le, prends-le, prends-le », répéta sept fois la vieille, « peu importe qu'il soit chandelier, oublie qu'il est pres de ses sous, tant pis s'il n'est pas aimable, oublie son âge ; prends-le, prends-le, puisqu'il est fou : pourvu, quand même, qu'il ne soit pas de l'espèce implacable, amère et sauvage » ; « Je suis sûre que non », dit Carubina ; « Prends-le donc », dit madame Angela, « prends-le ».⁵⁷

⁵⁷ *Chandelier*, pp. 402-406. Texte original : « SANGUINO. – Essendonno molte le specie della pazzia, in quale pensate voi che lavori costui? ASCANIO. – Le specie della pazzia le possiamo prendere da più capi; ma prendendole da questo, che di pazzi altri sono indifferenti, altri son tristi, altri son buoni, costui viene ad essere di tutte tre le cotte: addormito è indifferente, desto è tristo, morto è buono. SANGUINO. – Perché l'ha preso madonna Carubina? ASCANIO. – Perché è pazzo. SANGUINO. – Vi par ch'ell'abbi fatto bene? ASCANIO. – Secondo il consiglio del mustaccio della barba di quella vecchia lanuta di madonna Angela, ha fatto più che bene, ideste benissimo. Quella è stata la sua consigliera: quella è la pastora di tutte belle figlie di Napoli. Chi vuol agnusdei; chi vuol granelli benedetti; chi vuol acqua di S. Pietro Martire, la somenza di San Gianni, la manna di Sant'Andrea, l'oglio dello grasso della midolla de le canne dell'ossa del corpo di S. Piantorio; chi vuol attaccar un voto per aver buona ventura, vada a trovar madonna Angela Spigna. A costei venne madonna Carubina e disse: "Madre mia, voglion darmi marito. Me si presenta Bonifacio Trucco, il quale ha di che e di modo"; rispose la vecchia: "Prendilo"; "Sì, ma è troppo attempato": disse Carubina; rispose la vecchia: "Figlia, non lo prendere"; "I miei parenti mi consigliano di prenderlo"; rispose: "Prendilo"; "Ma a me non piace troppo": disse Carubina; "Dunque, non lo prendere", rispose. Carubina soggiunse: "Io lo conosco di buon parentado"; "Prendilo": disse la vecchia; "Ma intendo che dà tre morsi ad un faggiuolo"; rispose: "Non lo prendere"; "Sono informata", disse Carubina, "ch'ave un levrier di buona razza"; «Prendilo»: rispose la vecchia madonn'Angela; "Ma, ehimè", disse, "ho udito dir ch'è candelai"; "Non lo prendere": rispose. Disse Carubina: «Lo stiman tutti pazzo»; "Prendilo, prendilo, prendilo, prendilo, prendilo, prendilo, prendilo": sette volte disse la vecchia, «non importa che sii candelai, non ti curar che dii tre morsi ad un faggiuolo, non ti fa nulla che non piace troppo, non ti curar che sii troppo attempato. Prendilo, prendilo, perché è pazzo: ma guarda che non sii di que' riggidi, amari,

La Renaissance est un véritable âge d'or de la folie, celle-ci s'y trouvant représentée sous toutes ses facettes. Sagesse déguisée chez Érasme, raptus qui entraîne vers le divin en suivant les suggestions de l'épître de Paul ou phénomène socio-médical dans le célèbre traité de Robert Burton. Le *Chandelier* de Bruno ne se soustrait pas au jeu et il nous présente les multiples effets de la folie dans l'enceinte de Naples. De nombreux personnages sont en proie à une *pazzia* qui les rends aveugles ; d'autres, par contre, savent bien profiter de la démence des premiers. C'est ce que semble suggérer la vieille madonna Angela à Carubina alors que cette dernière est à la recherche du mari idéal. Cela se reproduira ponctuellement à la fin de la comédie quand Bonifacio scellera, le sourire aux lèvres, le pacte d'infidélité entre Gioan Bernardo et sa femme.

Pendant l'un de ses monologues, la Signora Vittoria, illettrée mais savante, met la folie en relation avec l'ordre des choses et nous explique que les rusés sont ceux qui savent saisir le bon moment alors que les fous n'ont aucune conscience de la vicissitude des choses. Dupes et proies faciles pour toute sorte de voyou, les fous sont néanmoins partie intégrante de l'économie de la ville.

À mon avis, de même que parmi les vierges il en est qu'on dit stupides et d'autres sages, de même, parmi nous autres qui goûtons aux meilleurs fruits produits en ce monde, sont folles celles qui n'aiment qu'en vertu d'un plaisir passager, insouciantes de la vieillesse qui s'approche à toute allure sans qu'on la voie ni l'entende, éloignant du même coup les amis. À mesure que celle-là vous couvre le visage de rides, ceux-ci vous ferment la bourse ; quand elle vous consume l'humeur du dedans, [ils vous rationnent] l'amour au dehors ; quand elle vous frappe à bout portant, ils vous saluent de loin. Aussi est-il nécessaire de prendre ses précautions en temps voulu. Temporiser, c'est perdre du temps. Si j'attends le temps, le temps ne m'attendra pas. Il faut mettre à profit les affaires des autres, tant qu'ils semblent avoir besoin de nous. Attrape le gibier quand il te suit, sans attendre qu'il déguerpisse. Comment saisir l'oiseau en vol, quand on ne sait garder l'oiseau en cage ? Notre gaillard a peu de cervelle et le dos tordu mais sa bourse est vaillante : sur le premier point, tant pis pour lui ; sur le second, je n'ai rien à craindre ; c'est du troisième qu'il faut se soucier. Les sages vivent grâce aux fous, comme les fous

agresti"; "Son certa che non è di quelli", disse Carubina. "Prendilo, dunque", disse madonna Angela, "prendilo" ». *Ibid.*, pp. 403-407.

grâce aux sages. Si tous les hommes étaient des maîtres, ils ne seraient pas de maîtres : de même, s'ils étaient tous fous, ils ne seraient pas fous. Le monde va bien comme il va.⁵⁸

Au sein de l'univers, un contraire est fonctionnel à l'autre ; il en va de même à Naples. Certes, les fous et les dupes dépouillés et battus se plaindront de la « grande misère et malheureuse condition dans ce climat campanien » et ils imploreront la fin de cette tragédie. Les esprits pratiques et ceux qui savent « comment va le monde » par contre seront bien conscients que cela n'est que l'une des lois nécessaires dans la nature des choses. « Le monde — bref — va bien comme il est ». Ce n'est pas un hasard si Bruno choisit Naples comme miroir pour mettre en scène tout cela. La ville du *Chandelier* (tout comme la comédie en soi) est un véritable silène. Au milieu d'un monde renversé, Bruno met en scène un microcosme où des gens simples et plus proches d'un savoir vital conforment leur conduite à la vicissitude des choses tandis que les riches et les savants ne sont que des silènes renversés, aveuglés par une science fausse, stérile et contre-nature.

7. Au début de la comédie (acte I, scène II), Bonifacio réfléchit à son *innamoramento*. Vieux et déjà marié, il était en train de se promener à Posillipo quand il croise le regard de Madame Vittoria. Il en est soudainement foudroyé et tombe amoureux d'elle. La *Signora Vittoria*, comme nous le comprenons alors (le titre de *Signora* était réservé aux femmes nobles ou aux prostituées), est une courtisane jeune et très rusée. La raison de cet amour improbable est interprétée quelques scènes plus loin (scène X) par Scaramurè, un escroc qui se fait passer pour magicien. Se vantant

⁵⁸ *Ibid.*, p. 136-138. Texte original : « Considero, che, come di vergini, altre son dette sciocche, altre prudenti; cossì, anche de noi altre che gustiamo de miglior frutti che produce il mondo, pazze son quelle ch'amano sol per fine di quel piacer che passa, e non pensano alla vecchiaia che si accosta ratto, senza ch'altri la vegga o senta, insieme insieme facendo discostar gli amici. Mentre quella increspa la faccia, questi chiudono le borse; quella consuma l'umor di dentro e l'amor di fuori, quella percuote da vicino, e questi salutano da lontano. Però fa di mestiero di ben risolversi a tempo. Chi tempo aspetta, tempo perde. S'io aspetto il tempo, il tempo non aspettarà me. Bisogna che ci serviamo di fatti altrui, mentre par che quelli abbian bisogno di noi. Piglia la caccia mentre ti siegue, e non aspettar che ella ti fugga. Mal potrà prendere l'ucel che vola, chi non sa mantener quello ch'ha in gabbia. Benché costui abbia poco cervello e mala schena, ha però la buona borsa: del primo suo danno, del secondo mal non m'accade, del terzo se ne de' far conto. I savi vivono per i pazzi, ed i pazzi per i savii. Si tutti fussero signori, non sarebbero signori: cossì, se tutti saggi, non sarebbero saggi, e se tutti pazzi, non sarebbero pazzi. Il mondo sta bene come sta ». *Ibid.* pp. 137-139.

de posséder un savoir arcané, il conclut qu'il s'agit d'un cas de fascination « *Id est, parce que vous avez regardé cette femme tandis qu'elle vous regardait de même* »⁵⁹.

SCARAMURE. La fascination opère par la vertu d'un esprit brillant et subtil qui, produit par la chaleur du cœur à partir du sang le plus pur, est émis par les yeux ouverts, à la manière d'un rayonnement ; lorsqu'on regarde intensément l'objet dont on forme l'image, les rayons viennent blesser celui-ci, atteignent le cœur et s'en vont *afficere* le corps et l'esprit d'autrui, qui peut alors éprouver de l'amour, de la haine, de l'envie, de la mélancolie ou toute autre espèce de qualité passible. Il y a fascination amoureuse quand de très nombreux échanges de regards, intenses dans leur instantanéité, font qu'un œil s'unit à l'autre, que les rayons visuels se rencontrent, que l'éclat du regard s'accouple à l'éclat du regard. Alors l'esprit se joint à l'esprit ; et l'éclat supérieur guidant l'inférieur, ils viennent scintiller à travers les yeux, courant jusqu'à l'esprit interne qui est enraciné dans le cœur : voilà comment ils allument l'incendie d'amour. C'est pourquoi, si l'on veut éviter la fascination, il faut être extrêmement prudent et prendre garde aux yeux, qui dans la pratique amoureuse plus que toute autre sont les fenêtres de l'âme. D'où l'adage : « *Averte, averte oculus tuos* ». ⁶⁰

La doctrine magique de la *fascinatio*, patrimoine commun des médecins et des philosophes de la Renaissance, est ici reprise par Bruno de façon ironique. Le recours à un registre linguistique cryptique et spécialisé permet à Scaramuré de donner du crédit à ses compétences en les faisant passer pour un savoir transcendant et éloigné de la surface des choses. Si la tradition magique de la Renaissance a une influence remarquable sur sa pensée, Bruno la fonde toutefois sur des présupposés bien définis. Pour le philosophe, l'art magique s'appuie sur et opère seulement en conformité avec la nature. Le vrai magicien est celui qui « coopère » avec l'esprit universel pour insérer l'homme et ses actions dans les cycles vitaux de la nature. La nécromancie de

⁵⁹ *Ibid.*, p. 92. Texte original : « *Id est, per averla guardata guardando lei anco voi* ». *Ibid.*, p. 93.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 94. Texte original : « Scaramuré. — Fascinazione si fa per la virtù di un spirito lucido e sottile, dal calor del core generato di sangue più puro, il quale, a guisa di raggi, mandato fuor de gli occhi aperti, che con forte imaginazione guardando vengono a ferir la cosa guardata, toccano il core e sen vanno ad *afficere* l'altrui corpo e spirito: o di affetto di amore, o di odio, o di invidia, o di maninconia, o altro simile geno di passibili qualità. L'esser fascinato d'amore adviene, quando, con frequentissimo o ver (benché istantaneo) intenso sguardo, un occhio con l'altro, e reciprocamente un raggio visual con l'altro, si rincontra, e lume con lume si accopula. All'ora si giunge spirito a spirito; et il lume superiore inculcando l'inférieure, vengono a scintillar per gli occhi, correndo e penetrando al spirito interno che sta radicato al cuore: e cossì commuovono amatorio incendio. Però chi non vuol esser fascinato deve star massimamente cauto e far buona guardia ne gli occhii, li quali in atto d'amore principalmente son fenestre dell'anima; onde quel detto: "Averte, averte oculos tuos" ». *Ibid.*, p. 95.

Scaramur  ne se présente, elle, que comme un moyen tordu pour plier les lois de la nature aux désirs insensés de Bonifacio.

L'amour de Bonifacio — tout comme la magie à laquelle il recourt — est donc à l'image de la torsion et de l'inversion des rapports naturels. Le protagoniste est en fait décrit comme un « vieux » de quarante-deux ans, marié avec Carubina, « une femme ravissante, une jeunesse de vingt-cinq ans. Dans tout Naples, on aurait peine à en trouver une plus belle »⁶¹. D'après les confidences maladroit s qu'il fait imprudemment   Bartolomeo, Bonifacio avoue que, malgré son mariage avec Carubina, « mes quarante-deux premières années en ce monde, je les ai vécues de telle sorte qu'avec *mulieribus non sum* all  fornicuer »⁶². Comme nous l'avons vu, Bonifacio est *candelaio*, expression grivoise employée pour faire allusion à son homosexualité ainsi qu'à sa façon de se relationner aux femmes. Toutefois, si la flamme d'amour tend naturellement à s'éteindre avec la vieillesse, il arrive parfois qu'elle se transforme. L'influence du printemps et les immanquables références au *topos* littéraire de l'*innamoramento* au mois d'avril avaient en effet prédisposé son cœur aux blessures du « dard de l'amour ». Cela lui était arrivé pendant une promenade à Posillipo où il avait rencontré Vittoria. La mise en scène de l'idylle amoureuse de Bonifacio constitue une parodie des modèles littéraires p trarquistes de la Renaissance tardive.

BONIFACIO. Or donc, une fois éteint en mon cœur le feu qui l'avait amadou , je fus en avril dernier facilement rallum ...

BARTOLOMEO. C'est la saison où Pétrarque s' prit d'amour, et où les  mes commencent à lever la queue.

BONIFACIO. Pardon ?

BARTOLOMEO. Je disais que c'est la saison où Pétrarque s' prit d'amour, et où les  mes s'élèvent, elles aussi, jusqu'à la contemplation. Car les  sprits, contractés par le froid pendant l'hiver, dispersés par la chaleur pendant l'été, trouvent au printemps la juste moyenne d'une température modérée : l' me

⁶¹ *Ibid.*, p. 62. Texte original : « giovane di venticinque anni, pi  bella della quale non   facile trovare in Napoli ». *Ibid.*, p. 63.

⁶² *Ibid.*, p. 64. Texte original : « 42 anni al mondo talmente che con *mulieribus non sum* coinquinato ». *Ibid.*, p. 65.

est alors d'autant plus apte à la contemplation que le corps, tranquille et dispos, la laisse libre de vaquer à ses affaires.⁶³

La polémique de Bruno contre Pétrarque et le pétrarquisme renvoie à plusieurs questions. En premier lieu, elle représente un rejet des canons linguistiques, désormais stéréotypés, qui avaient à tel point perdu leur vigueur poétique que deux siècles plus tard, Didimo Chierico *alias* Ugo Foscolo comparera les vers du Toscan à « cent canaux paisibles et ombreux, où peuvent s'ébattre les gondoles des amoureux au son des instruments ; et elles sont si nombreuses [...] que ces canaux sont maintenant troubles et réduits à des biefs stagnants »⁶⁴.

Cependant, la distance entre mots et choses, pour le philosophe, n'était pas une simple question de style. Au contraire, elle témoignait de l'éloignement entre parole et nature qui rendait désormais les hommes incapables de comprendre l'essence des choses. Si la nature était le fondement de tout savoir, de toute religion, et de toute philosophie, une fois perdu le contact avec elle, il ne restait aux hommes que des lettres mortes, des cultes superstitieux et une magie sans aucune efficacité. Cela est effectivement le type de "savoir" qui réunit Bartolomeo, Bonifacio et Mamfurio : un art stérile et contraire à la nature. Au tout début de la comédie, « l'amoureux insipide » en fait l'éloge :

BONIFACIO, *seul*. L'art, Bonifacio, supplée les défauts de la nature. Le malheur veut que je ne puisse me faire aimer de cette traîtresse, ni même obtenir d'elle un semblant de regard amoureux ; mais elle qui est restée insensible aux discours de Bonifacio, à l'amour de Bonifacio, aux affres où elle voyait Bonifacio, qui sait si la philosophie occulte ne la forcera pas à céder. La magie, dit-on, est un art assez puissant pour contrarier la nature et faire que les rivières remontent leur cours, que la mer se fige, que les montagnes mugissent, que l'abîme se mette à chanter, que le soleil s'arrête, que la lune se décroche, que les étoiles se détachent, que le jour s'éteigne, que la nuit

⁶³ *Ibid.*, pp. 64-66. Texte original : « BONIFACIO. — Or essendo nel mio cor cessata quella fiamma che l'ha temprato in esca, facilmente fui questo aprile da un'altra fiamma acceso... BARTOLOMEO. — In questo tempo s'inamorò il Petrarca, e gli asini, anch'essi, cominciano a rizzar la coda. BONIFACIO. — Come avete detto? BARTOLOMEO. — Ho detto che in questo tempo s'inamorò il Petrarca, e gli animi, anch'essi, si drizzano alla contemplazione: perché i spirti ne l'inverno son contratti per il freddo, ne l'estade per il caldo son dispersi, la primavera sono in una mediocre e quieta temperatura, onde l'animo è più atto alla contemplazione per la tranquillità della disposizion del corpo, che lo lascia libero alle sue proprie operazioni ». *Ibid.*, pp. 65-67.

⁶⁴ UGO FOSCOLO, *Notizia intorno a Didimo Chierico/Notice sur Didyme Leclerc*, § X, [Pise, 1813] éd. et trad. de G. Genot, Minard, Paris, 1966, pp. 42-45.

s'immobilise. Ainsi l'Académicien de nulle Académie a-t-il écrit, dans un livre aujourd'hui disparu, ce détestable poème :

Des rapides torrents il inverse le cours ;
Il meut au firmament les étoiles dorées,
Du jour fait une nuit, de la nuit fait le jour,
Arrache notre lune à l'orbe accoutumé,
De la droite à la gauche il invertit son croissant ;
Il fait enfler la vague, il fige l'océan,
Donne aux quatre éléments quelque nouveau visage
Et au vouloir humain fait changer de plumage.⁶⁵

« L'art — s'exclame Bonifacio — supplée à l'insuffisance de la nature ». Dès les toutes premières répliques, la conception de la nature propre aux trois protagonistes est présentée de façon très claire. À leurs yeux, il s'agit d'une chose déficitaire et imparfaite qui nécessite un accomplissement venant de l'extérieur. L'art et la science sont donc les instruments avec lesquels l'homme peut, par la force, corriger la nature et lui imposer un nouveau cours. Entre nature et genre féminin semble s'instaurer immédiatement un parallélisme car, aux yeux des trois personnages, elles semblent toutes deux caractérisées par la même passivité et le même manque de puissance active. L'art, la raison et le masculin se caractérisent au contraire comme des forces actives qui expriment leur puissance sur un substrat passif ou amorphe. Tout comme le féminin, la nature peut et doit être assujettie par un savoir qui aurait le mérite de nous faire sortir d'un état primordial et inconsistant.

Une telle vision est à nouveau proposée dans les dialogues italiens quand il s'agit d'esquisser les figures des maîtres d'école aristotéliens ou, plus largement, des détracteurs du philosophe. À cet égard, il est intéressant de rappeler le *De la cause, du principe et de l'un* (1584), dialogue en cinq parties où Bruno expose avec une grande

⁶⁵ *Chandelier*, p. 58. Texte original : « L'arte supplisce al difetto della natura, Bonifacio. Or poi ch'a la mal'ora non posso far che questa traditora m'ame, o che al meno mi remiri con un simulato amorevole sguardo d'occhio, chi sa? forse quella che non han mossa le paroli di Bonifacio, l'amor di Bonifacio, il veder spasmare Bonifacio, potrà esser forzata con questa occolta filosofia. Si dice che l'arte magica è di tanta importanza che contra natura fa ritornar gli fiumi a dietro, fissar il mare, muggire i monti, intonar l'abisso, proibir il sole, despicar la luna, sveller le stelle, toglier il giorno e far fermar la notte; però l'Academico di nulla Academia, in quell'odioso titolo e poema smarrito, disse: *Don'a' rapidi fiumi in su ritorno, / smuove de l'alto ciel l'aurate stelle, / fa sii giorno la notte, e nott'il giorno. / E la luna da l'orbe proprio svelle / e gli cangia in sinistro il destro corno, / e del mar l'onde ingonfia e fissa quelle. / Terr', acqua, fuoco ed aria despiuma, / ed al voler uman fa cangiar piuma* ». *Ibid.*, p. 59.

précision sa conception de la matière. Au début de la quatrième partie, l'aristotélicien Polihimnio se rend au rendez-vous pour reprendre la discussion interrompue le jour précédent. Pendant les conversations préalables, Bruno-Teofilo avait déjà exposé de nombreux principes de sa philosophie naturelle mais Polihimnio s'est retranché dans son aristotélisme "orthodoxe" et absolument imperméable à la *Nolana filosofia*. Dès qu'il entre sur scène, le *magister* se livre à une longue invective contre le sexe féminin, ce qui n'est pas hors de propos dans un dialogue naturel-métaphysique. La matière, observe le pédant, est à l'image de la femme. Tout comme la vulve, la nature est un abîme difforme et insatiable, fait pour accueillir une force extérieure dont elle ne se repaît jamais. « [...] *Chaos, hyle, masse, puissance, privationi admixtum, peccati causa* »⁶⁶ figurent parmi les innombrables épithètes que Polihimnio adresse à la matière-nature-femme. Si la matière est la cause de la mort, des erreurs et des privations dans la nature, les femmes sont responsables de la chute et de toute sorte de défaite dans l'histoire humaine (d'Adam à Hannibal). Lorsque Gervasio lui demande si cette apostrophe n'était qu'un simple divertissement rhétorique, l'aristotélicien réplique : « [...] la femme n'est rien d'autre que matière. Si vous ne savez pas qu'est-ce qu'une femme car vous ignorez qu'est-ce que la matière, étudiez les péripatéticiens qui, en vous apprenant qu'est-ce que la matière, vous expliquent qu'est-ce qu'une femme »⁶⁷.

Les adversaires de Bruno réduisent le féminin à sa matérialité mais ils "féminisent" également la nature qui est considérée comme passive et insuffisante à elle-même. L'extraversion exercée par le masculin à travers la puissance performative de la forme ainsi qu'à travers la science, les savoirs et le désir, exprime d'une part une vigueur qui se manifeste contre les lois de nature et comble d'autre part l'insuffisance propre au féminin et au naturel. Opposé à l'acte génératif qui se vérifie quand une matière s'exprime par le biais d'une forme (et vice versa), le désir et les actes de Bonifacio, Bartolomeo et Mamfurio sont stériles car ils imposent une forme

⁶⁶ *De la cause*, p. 218.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 228. Texte original : « la donna non è altro che una materia. Se non sapete che cosa è dona, per non saper che cosa è materia, studiate alquanto gli Peripatetici che con insegnarvi che cosa è materia, te insegnaranno che cosa è donna » *Ibid.*, p. 229.

prétendument autonome à une matière considérée comme passive. Malgré les badinages de Bartolomeo, Bonifacio n'a donc pas réellement changé, bien que sa concupiscence s'adresse maintenant à une femme. Le *chandelier* n'arrivera jamais à devenir *orfèvre* car son désir demeure une forme "homoérotique"⁶⁸ d'expression de soi-même. Aveugle au monde, « l'amoureux insipide » est à la poursuite de lui-même, même s'il le fait *à travers* les autres. Cette conception instrumentale de l'altérité est mise en évidence un peu plus loin quand il s'adresse à Marta :

Notre-Seigneur en a disposé autrement, car il a fait les femmes pour les hommes et non les hommes pour les femmes ; elles ont été créées pour un certain usage, et quand elles n'y sont plus aptes, qu'elles aillent au diable, puisque le monde les répudie.⁶⁹

Dieu — s'exclame Bonifacio — « a fait les femmes *pour* les hommes et non pas les hommes pour les femmes ». Tout au long de la comédie, l'amour du *candelaio* se confirme comme une forme égoïste d'aveuglement envers la nature des choses. Son attitude envers l'altérité ne devient jamais rien d'autre que l'usage des autres pour exprimer soi-même. Cela devient particulièrement évident quand il recourt à une forme fausse et dégénérée de magie qui, de par son caractère présumément « *contra natura* », est une véritable forme de violence contre les autres. À l'origine du désir pervers de Bonifacio il y a donc une vision déformée de soi-même et de ce qui le pousse ainsi à devenir une forme caricaturale d'Actéon, en opposition à celle qui sera mise en scène dans *Les fureurs héroïques* trois ans plus tard.

Forme de vie analogue à l'« amoureux insipide », le pédant Manfurio se caractérise par un désir de même nature. Si la sexualité de Bonifacio refuse de se *coinquinare* avec l'altérité en tant que féminin, la science du pédant est un savoir oisif

⁶⁸ J'emploie délibérément ce mot équivoque et dans un contexte anachronique en référence à la célèbre théorie de Sándor Ferenczi . Le psychanalyste hongrois crée et emploie le concept d'homoérotisme en référence à sa théorie du narcissisme pour désigner un état entre l'auto-érotisme et l'hétérosexualité. Voir : SANDOR FERENCZI, « L'homoérotisme : nostalgie de l'homosexualité masculine », in *Psychanalyse*, tome 2, in *Œuvres complètes*, 1913-1919, Payot, Paris, 1994.

⁶⁹ *Chandelier*, p. 242. Texte original : « Dominedio non ha cossì ordinato: perché ha fatto le femine per gli omini e non gli uomini per le femine; e son state atte per quel servizio: e quando non son buone a quello, fàccisen presente al povero diavolo, per ch' il mondo non le vuole ». *Ibid.*, p. 243.

et aveugle au monde. La grammaire et les *auctores* de Manfurio sont en fait lettre morte car ils donnent vie à un encyclopédisme autoréférentiel et inutile pour expliquer le monde. Rien ne pourrait être plus loin de la sémiotique proposée par le philosophe dans ses travaux. De la même manière que les atomes et le vide donnent vie à la totalité des êtres, les signes et les paroles se mêlent et se dissolvent pour exprimer la puissance créatrice du premier principe et donner vie à la totalité des mondes infinis⁷⁰. Tout comme l'*ars memoriae* de Pierre de la Ramée, qualifié d'*arcipedante* par Bruno, la grammaire de maître Manfurio bloque le flux vital du langage et le cristallise dans une définition. Aux yeux du Nolain, le langage peut être fidèle aux choses uniquement s'il incarne leur force vitale. Quand il prétend résoudre le réel dans une définition, il finit inévitablement par soustraire les mots et les choses à leur puissance vitale, toujours en devenir. D'après Bruno, le langage n'est pas une simple représentation des choses mais il est à son tour matière. Traversé par l'esprit (l'intelligence ordonnante de l'*anima mundi*), il doit être analogue à la nature, source inépuisable des êtres. La grammaire qui fonde le savoir de Manfurio se situe à l'opposé de tout cela. La culture promulguée par le *magister* n'est que l'exaltation d'une civilisation fondée sur la séparation entre *civitas* et *natura*, savoir et ignorance, etc. « En trainant avec de telles bêtes, avec les gens du peuple, tu me réponds avec les mots qu'employait ta nourrice ! » s'exclame le maître pour réprimander son élève Pollula. L'érudition sépare le monde des doctes et celui des gens ordinaires et rend impossible toute forme de communication. Ce savoir qui se fait statut (Manfurio porte les symboles de sa *dignitas* comme les *doctores* d'Oxford) s'arroe le privilège de décréter quelle est la culture de référence et exclut *a priori* les formes qu'il estime dégénérées. Le pédant est l'intellectuel retranché dans sa tour d'ivoire, victime d'une science qui est devenue autonome et détachée du réel. Son refus pour la langue courante au profit d'un latin caricatural le marginalise de la *sociale conversatione* et en fait la victime privilégiée des voyous ignorants mais rusés, expression de la matérialité et du sens

⁷⁰ Voir à ce propos FABIO RAIMONDI, *Il sigillo della vicissitudine. Giordano Bruno e la liberazione della potenza*, Unipress, Padoue, 1999, voir en particulier les chapitres II « Linguaggio e immaginazione nel De umbris idearum », V « La potenza materiale del linguaggio » et VIII « Teatro senza maschere : il Candelaio ».

commun de la Naples populaire. À travers la figure de Manfurio, Bruno critique l'éducation et le savoir de son temps : une science qui se proposait de civiliser l'homme en le soustrayant à la nature et qui imposait une forme figée et extérieure au monde. L'impact avec le "monde réel" est habilement mis en scène dans les dernières scènes de la pièce, quand les voleurs déguisés en gendarmes, méprenant le discours du maître, s'exclament : « Fichue entrée en matière, quand on enseigne à des petits ! »⁷¹. La justice administrée par des délinquants est le digne *contrappasso* pour punir l'inversion du naturel opéré par le pédant. Si la métaphysique aristotélicienne enferme le monde dans « les murailles imaginaires des première, huitième, neuvième, dixième et autres sphères qui auraient pu leur être ajoutés »⁷², la grammaire de Manfurio emprisonne la puissance matérielle du langage dans les cages des cas et des formes figés des *autores* dont il faut reproduire la langue. Comme la nécromancie de Scaramurè, la parole de Manfurio est une violence contre la nature. Encore une fois Bruno, porte sur scène l'homoérotisme et l'antiféminisme de l'un de ses personnages. Les allusions réitérées à la pédérastie des maîtres d'école, outre que faire référence à un vieux topos littéraire commun à beaucoup de comédies, semblent donc reposer une considération valable à l'égard de Bonifacio. « *Ego quoque hinc pedem referam*, car je vois venir deux femmes, *de quibus illud "Longe fac a me"* »⁷³, s'exclame le pédant alors qu'il voit Lucia et Vittoria s'approcher. Le mépris de Manfurio pour le sexe féminin n'est qu'une forme d'exaltation de la partie au détriment de la totalité. Incapable de rendre compte du monde en tant que totalité, la science de Manfurio opère une articulation scalaire du réel. Lui, le plus digne, refuse de « se salir » au contact des femmes ou des gens communs car le savoir n'est pour lui qu'un exercice de soustraction et de refus de toute manifestation du naturel. Loin de la force vitale qui anime la nature, la science du pédant est incapable de comprendre le réel, même si

⁷¹ *Chandelier*, p. 280. Texte original : « Che diavolo di propositi insegnano a putti per la prima volta, costoro! ». *Ibid.*, p. 281.

⁷² *Souper*, p. 46. Texte original : « le fantastiche muraglia de le prime, ottave, none, decime ed altre, che vi s'avesser potuto aggiongere, sfere ». *Ibid.*, p. 47.

⁷³ *Chandelier*, p. 132. Texte original : « *Ego quoque hinc pedem referam*, perché veggio due femine appropriare, *de quibus illud "Longe fac a me"* ». *Ibid.*, p. 133.

elle tente de l'enfermer dans les cages d'une érudition artificielle. Elle n'est que l'*habitus* extérieur et superficiel qui altère et cache la substance des choses, tout comme le sont la cape et les ornements de Manfurio. Une fois que les brigands de Naples auront accompli leur travail et lui auront soustrait sa toge, le *magister* dévoilera alors sa vraie nature. « Mensonges : tu n'as ni l'aspect ni l'allure d'un professeur »⁷⁴, sanctionnera impitoyablement Sanguino, pour ajouter un peu plus loin : « 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 »⁷⁵. À l'instar du *Cantus circæus*, le *Chandelier* met en scène une opération d'*adequatio* entre intériorité et extériorité, *res* et *verba*. Dans le monde renversé, la seule forme de justice est exercée par des délinquants déguisés en gendarmes. En renversant l'artifice, les voleurs-justiciers mettent ainsi en lumière la vraie nature des trois personnages de la comédie qui se retrouvent pauvres, trahis et démentis. Cependant, sous leurs nouvelles formes, ils sont plus proches de la vérité que jamais. La longue nuit napolitaine nous montrera que « le temps prend tout et donne tout ; que chaque chose change mais rien ne se dissout ». Notre tâche de spectateurs sera donc de reconnaître que « si non sous la même veste, sous une autre ; si non dans la même, dans une autre vie » se cache une nature identique et que le pédant Manfurio est toujours le même.

La troisième incarnation du « même vice », comme nous l'avons vu, est l'alchimiste Bartolomeo. Si Bonifacio poursuit un amour déraisonnable et paradoxal avec des moyens dépourvus de sens et que Manfurio s'aime dans son rôle d'exposant d'un savoir superficiel et contre-naturel, Bartolomeo rêve d'une richesse obtenue au moyen de l'alchimie. Au début de la pièce, le personnage se moque ouvertement des amours de Bonifacio ; pourtant il n'en fait pas moins. L'amant insipide confie son amour aux soins surnaturels d'un magicien, tout comme l'alchimiste se donne sans réserve aux impostures de Cencio. Ce dernier lui fait croire qu'il connaît le secret de

⁷⁴ *Ibid.*, p. 276. Texte original : « Tu hai mentito: non hai forma né similitudine di maestro ». *Ibid.*, p. 277.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 278. Texte original : « Non ci ingannarrai, poltrone, con queste parole latine imparate per il bisogno. Tu sei qualche ignorante: si fussi dotto, non sarreste mariolo ». *Ibid.*, p. 279.

la fabrication de l'or et le lui révèle en échange d'une somme d'argent considérable. Si Bonifacio paye un nécromancier pour l'amour s'une prostituée, Bartolomeo dilapide sa fortune dans l'espoir de mieux devenir riche. Un désir mal orienté ne peut s'exprimer qu'à travers une série d'actions inconsistantes. L'avidité de l'alchimiste et son illusion de pouvoir produire magiquement de l'or est le corrélatif de l'amour non naturel de Bonifacio, qui cherche à son tour à pervertir les lois naturelles ainsi que le savoir autoréférentiel du pédant. Tous les trois sont victimes d'un désir qui nie le monde et rend prisonnier de soi-même. Tout comme l'érudition de Manfurio est un obstacle à la compréhension du monde, l'argent se révèle une surface réfléchissante empêchant Bartolomeo de voir autre chose que son reflet. Enfermé dans son laboratoire, l'alchimiste est aveugle au monde et déclare son amour à Madame Aurélie et Madame Argentine pendant qu'il fantasme à l'idée de l'or qu'il obtiendra. Son savoir ésotérique est une forme d'aliénation de la vie réelle qui le rend incapable d'entrevoir le piège dans lequel il est en train de tomber et qui apparaît pourtant de manière évidente à tout le monde. De plus, de la même manière que Manfurio et Bonifacio, Bartolomeo est victime d'une idée totalisante et il a une vision du réel à sens unique. À ses yeux, il n'y a que l'argent, principe et fin de l'univers. Ouvertement polémique avec les philosophes qui auraient situés la semence de toutes choses « *in verbis, in herbis et in lapidibus* »⁷⁶, l'alchimiste proclame : « Les métaux comme l'or et l'argent sont la source de chaque chose »⁷⁷. Si le monde de Manfurio s'arrêtait aux peu de sources littéraires qu'il répétait de façon purement formelle, celui de Bartolomeo ne va pas au-delà de ses richesses. Dans ses délires d'omnipotence il méprise ouvertement la science des philosophes qui, n'étant rien d'autre que du "bavardage", était incapable d'assurer la moindre richesse. L'alchimiste se lance alors dans une hardie cosmogonie où l'or, « matière solaire », et l'argent, « matière lunaire », sont proclamés principes générateurs du cosmos. Dans la vision du monde qu'il propose, l'être n'est qu'un complément de l'avoir. Quand le charme *circæus* opéré par l'escroc

⁷⁶ *Ibid.*, p. 156.

⁷⁷ *Ivi*. Texte original : « Li metalli, come oro et argento, sono il fonte de ogni cosa ». *Chandelier*, p. 157.

Cencio le laisse sans un sou, son existence elle-même est remise en question et il s'effondre alors sur lui-même. Le désir que Bartolomeo poursuit n'est en fait rien d'autre qu'une pulsion égoïste et l'argent qu'il vénère lui renvoie sa propre image et le rend aveugle au monde. Si sa cupidité immodérée est une forme perverse de désir, elle l'est encore plus car elle se fonde sur l'alchimie, présentée comme une science capable de transgresser les lois de nature. Nous rappelons à ce propos que l'adjectif *alchimico* avait été employé dans l'*argumento* à propos de Bonifacio pour décrire son recours à des moyens aptes à pervertir la nature des choses ainsi que l'espoir de Vittoria de le transformer en pierre philosophale pour s'assurer une "retraite" convenable. La jeune courtisane, contrairement aux trois protagonistes masculins de la pièce, est tout à fait consciente du devenir inexorable du temps. Elle sait bien que la jeunesse est un bien fugace et compte en profiter au mieux pour ne pas devoir entreprendre la profession de Lucia, sa souteneuse. Elle aussi donc est à la recherche d'une "pierre philosophale" pour transformer les amours séniles de Bonifacio en argent comptant, mais, à la différence de Bartolomeo, sa science ne se fonde pas sur des chimères métaphysiques. Vittoria, comme la plupart des gens du peuple, semble avoir très bien compris « comment est fait le monde ». Ses désirs s'appuient par conséquent sur une vision cohérente du réel.

Je pensais bien me constituer un petit pécule, grâce à la passion du bonhomme ; et voilà que j'apprends qu'il cherche à m'envoûter, avec mon portrait en cire. Comme si les forces conjuguées de l'abîme infernal, jointes à l'efficace que détiennent les esprits de l'air et de l'eau, pouvaient m'inciter à aimer un homme qui ne soit pas un sujet aimable ! Fut-il le dieu de l'amour lui-même, aussi beau qu'on voudra, il suffit qu'il soit pauvre ou avare – c'est tout un – pour que ma froideur le tue ; et pour que, devant lui, le monde entier reste de glace. « Pauvre », ou « avare », voilà en vérité une misérable et fort indécente épithète, qui fait paraître laids les beaux, ignobles les nobles, ignorants les doctes, impuissants les robustes. En ce monde, que peut-on mettre au-dessus des rois, des monarques et des empereurs ? Ceux-là aussi, pourtant, s'ils n'ont pas *de quibus*, s'ils ne font pas circuler le *de quibus*, ressembleront à des vieilles statues sur des autels désaffectés, que plus personne ne vénère. Entre le culte de Dieu et celui des mortels, impossible de ne pas établir une différence. Nous adorons les statues et les images divines, nous honorons les lettres du nom de Dieu, en élevant notre intention vers l'être qui vit à travers elles. Les autres dieux, ceux qui pissent et font caca, si nous les adorons et les honorons, en élevant notre intention et notre ferveur suppliante vers leur images et leurs statues, c'est afin que grâce à elles ils défendent les opprimés, agrandissent leurs frontières, protègent leurs gens et se rendent redoutables aux forces adverses : de sorte

que ni le roi, ni l'empereur de chair et d'os ne valent rien si leur statue ne circule pas. Que dire alors de Bonifacio ? comme s'il n'y avait pas d'autres hommes au monde, il se croit aimé pour ses beaux yeux ! Voyez le pouvoir de la folie. Ce soir, il entend bien se faire payer en comptant ; ce soir, j'espère lui montrer l'effet de son sortilège.⁷⁸

Dans son monologue, Vittoria fait le point sur la situation afin d'établir le meilleur moyen d'escroquer Bonifacio. Elle développe quelques considérations sur l'amour du « chandelier » et sur les moyens occultes pour obtenir ses faveurs. Plutôt qu'à la magie, il aurait mieux fait de se confier au pouvoir attractif de l'argent, véritable sève du monde. Comme cela arrive souvent dans la comédie, Bruno réserve parfois aux moments les moins dramatiques des conclusions de grande vigueur spéculative. Voilà la clef de sa « poétique du silènes » mise en œuvre régulièrement dans ses écrits.

Nous laisserons donc la multitude se gausser, se moquer, se rire et se divertir du masque de Silène des mimes, des comédiens et des acteurs, sous lequel est caché, mis à l'abri, bien protégé le trésor de la bonté et de la vérité, comme au contraire, il se trouve des hommes plus que nombreux qui, sous le sourcil sévère, le visage fermé, la barbe fournie, la toge magistrale et grave, cachent savamment au dam de tous une ignorance non moins vile que vaniteuse, et une méchanceté non moins pernicieuse que célébrée.⁷⁹

⁷⁸ *Ibid.*, pp. 216-218. Texte original : « Quando mi credevo di guadagnar una dote co l'amor di costui, sento dir che cerca d'affatturarmi, con l'avermisi formata in cera. E potrebbe giamai l'unita forza, fatta del profondo inferno, giunta alla efficacia che si trova ne' spirti de l'aria e l'acqui, far ch'io possa amar un che non è soggetto amoroso? Si fusse il dio d'amore istesso, bello quanto si voglia, si sarà egli povero o ver, – ché tutto viene ad uno, – avaro, ecco lui morto di freddo; e tutto il mondo agghiacciato per lui. Certo, quel dir povero, over avaro, è un miserabile e svergognatissimo epiteto, che fa parer brutti i belli, ignobili i nobili, ignoranti i savii, ed impotenti i forti. Tra noi che si può dir più che reggi, monarchi ed imperadori? questi pure, si non arran de quibus si non farran correre gli de quibus, saran come statue vecchie d'altari sparati, a'quali non è chi faccia riverenza. Non possiamo non far differenza tra il culto divino e quello di mortali. Adoriamo le sculture e le imagini, ed onoriamo il nome divinoscritto, drizzando l'intenzione a quel che vive. Adoramo ed onoramo questi altri dei che pisciano e cacano, drizzando la intenzione e supplice devozione alle lor imagini e sculture, perché, mediante queste, premiino i virtuosi, inalzino i degni, defendano gli oppressi, dilatino i lor confini, conservino i suoi, e si faccino temere all'avversarie forze: il re, dunque, ed imperator di carne ed ossa, si non corre sculpito, non val nulla. Or, che dunque sarà di Bonifacio, che, come non si trovassero uomini al mondo, pensa d'essere amato per gli belli occhii suoi? Vedete quanto può la pazzia! Questa sera intenderà che possan far contanti; questa sera spero che vedrà l'effetto della sua incantazione ». *Ibid.*, pp. 217-219.

⁷⁹ Giordano Bruno, *Expulsion de la Bête triomphante*, vol. 2, Les Belles Lettres, Paris, 1999, p. 8. Texte original : « Cossì dunque lasciaremo la moltitudine ridersi, scherzare, burlare e vagheggiarsi su la superficie de mimici, comici ed istrionici Sileni, sotto gli quali sta ricoperto, ascoso e sicuro il tesoro della bontade e veritade, come, per il contrario, si trovano più che molti, che sotto il severo ciglio, volto somnesso, prolissa barba e toga maestrale e grave, studiosamente a danno universale conchiudeno l'ignoranza non men vile che boriosa, e non manco perniciosa che celebrata ribaldaria ». *Ibid.*, p. 9.

Les toges, les bijoux et les formules grandiloquentes des trois personnages sont en réalité vides à l'épreuve des faits. Pour Vittoria, Gioan Bernardo et les gens du peuple c'est exactement l'opposé : une rhétorique pauvre et un statut marginal ne les empêchent pourtant pas de poser un regard fidèle et désabusé sur le monde. Au contraire, comme le *Chandelier* cherche à nous le montrer, la périphérie peut représenter un meilleur point d'observation car il est moins exposé aux préjugés d'un savoir abstrait et autoréférentiel. Cependant Bruno est très loin de célébrer la "perspective des derniers" en vertu de l'exaltation du discours du « bon sauvage » qui commençait à s'affirmer à cette époque. Pour comprendre cela, il suffit de garder à l'esprit le monologue de Vittoria que nous venons de citer. Certes, la jeune femme porte un regard lucide et désenchanté sur le monde qu'elle habite. Elle est une habitante consciente de l'une des villes majeures du XVI^e siècle dont elle comprend et *partage* les valeurs. Si elle ne s'abandonne pas aux rêveries fantastiques et "moyenâgeuses" des trois protagonistes, elle est néanmoins victime des idéaux de son siècle et que Bruno met en scène avec une lucidité remarquable. Le discours de Vittoria esquisse en réalité une véritable "métaphysique de l'argent" et de son pouvoir de création. Ce sujet revient avec insistance tout au long de la comédie ainsi que dans les œuvres postérieures. Naples, Paris, Londres, Venise ; la vie de Bruno se déroule dans des villes qui vivaient des transformations remarquables en raison notamment de l'avènement du système capitaliste. Bien que l'on puisse avoir l'impression d'un argument relativement traditionnel, la comédie du philosophe traite ce sujet avec une radicalité qui n'aurait pas été possible auparavant. Les grandes découvertes géographiques, la formation des états nations tout comme certaines transformations plus intimes mais radicales telles que les *enclosures* (qui commencent à faire leur apparition), bouleversent profondément le monde et les relations sociales. La Naples du *Chandelier* est une ville moderne traversée par d'importants flux de capitaux qui l'alimentent et se métamorphosent continuellement. Giordano Bruno semble l'avoir bien compris : l'argent n'est pas une possession statique, mais plutôt un flux incessant qui parcourt et vivifie la ville moderne. Fondement de la nouvelle civilisation urbaine,

l'argent donne forme à ses relations et à ses désirs et les incarne. Les mots de Vittoria et de Bartolomeo l'expriment de manière très explicite : dans la nouvelle société marchande, l'argent est avant tout « *de quibus* », la puissance dont dérive toute chose. « Si [les rois et les empereurs] n'auront pas *de quibus* — observe Vittoria —, s'ils ne feront pas circuler les *de quibus*, ils seront comme des vieilles statues dans des autels sans ornements auxquelles personne ne fait de révérences ». « Nous adorons les images », remarque la courtisane, faisant référence au culte divin. Et il en est de même pour les monarques. Cette observation a une valeur particulière à la lumière du contexte culturel dans lequel l'auteur l'insère. Il est évident que dans une France bouleversée par les guerres de religion, souligner que le culte divin ne peut valoir que s'il passe par des effigies matérielles n'était pas sans conséquences. D'autant plus que Bruno semble nuancer le fait que les dieux n'existent *qu'en* vertu de leurs images, entendant par là qu'un certain type de figuration peut donc se substituer au réel ou, plus précisément, que le réel n'a de valeur qu'en vertu des images qui s'y réfèrent. Les représentations liturgiques des rois, dieux mortels, sont précisément les pièces qui reproduisent leurs effigies. Désormais, à l'aube du capitalisme, un nouveau type d'image semble être devenue dépositaire du sens du réel.

Marginalia

☛ Dans son édition de *A Midsummer Night's Dream*, Paolo Bertinetti développe quelques considérations de grand intérêt sur le théâtre de William Shakespeare :

Il faut reconnaître que seules les conventions du théâtre élisabéthain pouvaient permettre l'épanouissement du génie de Shakespeare. La scène fixe et stylisée, la scénographie très réduite et la création du lieu de l'action étant confiée entièrement à la parole ont offert à Shakespeare une liberté absolue. Bien sûr, il ignora plus que d'autres tout souci d'ordre « aristotélicien » et il fut capable d'exploiter au mieux la totale indépendance des conventions réalistes de la scène élisabéthaine. Le résultat est une structuration des faits qui n'a pas de difficulté à opérer des changements continuels de lieu et de temps et qui saute d'une forêt à un palais, de la nuit à l'après-midi, de l'année

suiuante avec une fluidité qui seront possibles seulement au cinéma trois-cent ans plus tard.⁸⁰

En lisant la comédie « hétéroclite » de Giordano Bruno, nous auons l'impression que ces remarques pourraient en quelque sorte s'appliquer aussi au *Chandelier*. Certes, comme nous auons pu le constater, la structure même de la pièce ne nous permet pas de sauoir avec certitude si la comédie auait été conçue pour être lue ou mise en scène. Selon nous, les importantes divergences vis-à-vis de la forme "canonique" (nous pensons par exemple à la déstructuration du prologue) ne doivent pas être considérées seulement sur le plan stylistique. En écrivant le *Chandelier*, Bruno était conscient qu'il composait un type de comédie tout à fait novatrice. En effet, la structure de la pièce ne se prête pas particulièrement à une exécution théâtrale. À cet égard, nous constatons qu'un grand des sketches les plus amusants de la comédie (la bagarre à la taverne du Cerriglio, le « berne » contre le tavernier en dehors de Naples, la parabole du lion et de l'âne, etc.) adoptent une forme purement narrative. Leur mise en scène est confiée soit à des monologues, soit à de courts échanges entre les personnages qui, à travers des conversations assez statiques, évoquent les va-et-vient des foules, les manigances, les comédies et les tragédies d'une humanité qui fait soudainement irruption sur scène.

MARCA. Les gens ont accouru en foule : les uns pour se goberger, les autres pour s'attrister, les uns en larmes, les autres hilaires, 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 et les autres autrement ; comédie et tragédie se

⁸⁰ WILLIAM SHAKESPEARE, *A Midsummer Night's Dream / Sogno di una notte d'estate*, édité par Paolo Bertinetti, Einaudi, Turin, 2002. p. XXX. Nous traduisons. Texte original: « Qui bisogna riconoscere che solo le convenzioni del teatro elisabettiano potevano consentire la piena esplosione del genio di Shakespeare. La scena fissa ultrastilizzata, i minimi elementi scenografici, la delega totale alla parola della creazione del luogo dell'azione, permisero a Shakespeare di una libertà d'azione assoluta. Naturalmente poi fu lui a ignorare, più di altri autori, ogni preoccupazione « aristotelica » e fu poi una sua peculiarità quella di sfruttare al massimo la totale indipendenza dalle convenzioni di tipo realistico della scena elisabettiana per « raccontare » le sue storie. Il risultato fu quello di una strutturazione della vicenda che non trova ostacoli nel cambiare di continuo luogo e tempo dell'azione, che salta da una foresta a un palazzo, da una notte al pomeriggio di un anno dopo con la stessa fluidità e credibilità che sarà altrettanto naturale soltanto al cinema trecento anni dopo ».

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.⁸¹

L'abondance de personnages dans le conte de Marca, qui augmentent progressivement jusqu'au climax final, semblent envahir la scène et repousser les deux interlocuteurs principaux à l'arrière-plan. La narration prend le pas sur le récit et, l'espace d'un instant, elle devient la vraie protagoniste de la comédie. La complexité de l'action scénique est redoublée. Sur scène, deux acteurs discutent. Le décor et les objets sont réduits au minimum : deux figures englouties par l'ombre. Tout à coup, dans le fond noir de la scène, nous commençons à apercevoir l'intérieur d'une taverne, ses clients et des séquences de la vie populaire de Naples à la fin du XVI^e siècle. Certes, le tableau est très napolitain : les détails de la ville sont représentés fidèlement et l'auteur fait preuve d'une certaine habileté de paysagiste. Toutefois, la Naples du *Chandelier*, à peine esquissée dans la chorégraphie mais matérialisée par la parole, semble sortir de son périmètre urbain et s'élever en métaphore de la condition humaine universelle. À son tour, la comédie elle-même semble s'ouvrir à son propre dépassement. Si dans le *Chandelier* la philosophie se met en scène, nous voyons aussi à quel point Giordano Bruno exploite au mieux les spécificités du registre dramatique pour développer la réflexion philosophique. Bien sûr, l'entrelacement des différentes scènes "nous raconte une histoire", mais le *Chandelier* ne saurait pour autant se réduire à son intrigue. Par ailleurs, il serait erroné de vouloir lui imposer un seul axe de lecture. Pièce hétérodoxe sur l'amour et les tromperies, la comédie semble nous présenter des adages à méditer en profitant au maximum de l'effet dramatique d'une pièce théâtrale. Chatonnés dans le cadre du récit, il est possible d'entrevoir des emblèmes vivants qui confèrent un caractère réflexif de grande envergure spéculative à la force et à la suggestion des images en mouvement. Le fruit des recherches mnémotechniques du Nolain exerce donc une certaine influence dans l'élaboration

⁸¹ *Chandelier*, pp. 186-188. Texte original : « Marca — 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.*, pp. 187-189.

de la pièce qui semble transférer sur scène la vitalité des roues combinatoires et de la philosophie de l'ombre.

Si, d'après la redécouverte de Platon, le dialogue s'était démontré le meilleur support pour exprimer les exigences philosophiques de la Renaissance, Bruno continue (et continuera tout au long de sa vie) la recherche de formes d'expression nouvelles, conformes à une philosophie nouvelle. Des traités mnémotechniques aux dialogues, des poèmes lucrétiens aux manuels scolaires, la *Nolana filosofia* est strictement liée à son mode d'expression. Dans ce processus incessant de recherche et d'expérimentation, la forme théâtrale représente un moment très important, qui ne se limite pas au *Chandelier*. À cet égard, la forme dramatique des dialogues italiens, poursuivie avec une vigueur inégalée, constitue une heureuse continuation des modules expressifs inaugurés par le *Cantus Circæus*, le *De umbris idearum* et, certainement, par le *Chandelier*. Mais si, comme nous avons supposé, cette pièce n'est pas destinée à l'exécution mais plutôt au "théâtre de l'imagination" individuelle du lecteur, le pouvoir évocateur de la parole se manifeste dans toute sa puissance. Assis à son bureau, le livre à la main, le lecteur-spectateur de la comédie ainsi que des autres dialogues italiens assiste à la représentation d'un véritable mouvement spéculatif. Du fond noir de sa fantaisie, en conformité avec le rythme vital qui anime la réalité, les ombres, les formes, les concepts vont sur scène pour retourner ensuite à la source des choses. À son tour, comme les spectateurs du *Chandelier* – évoquées par Mamfurio à la fin de la représentation –, le lecteur se retrouve sur scène. Il prend conscience qu'il a été le support, le fond noir qui a permis aux figures du récit d'apparaître et d'avoir ainsi dévoilé, grâce à son imagination, le déroulement d'une comédie sinon impossible.

C'est de cette façon uniquement, à chaque fois, qu'il est possible de démentir la prophétie de l'*Antiprologue* qui, avant même que la pièce ne commence, semble en décréter l'impossibilité : « Oui monsieur, c'était bien vu, bien noté, bien agencé. N'ai-

je pas prédit qu'on ne jouerait pas notre comédie ce soir ? »⁸². Seulement si l'imagination et l'esprit du lecteur savent donner vie au livre et reproduire l'acte créatif du premier principe, la comédie pourra avoir lieu et nous dirons avec le *Proprologue* : « vous devez *vous imaginer* transportés dans la très royale ville de Naples »⁸³.

⁸² *Ibid.*, p. 36. Texte original : « Messer sì: ben considerato; ben appuntato; bene ordinato. Forse che non ho profetato che questa comedia non si sarebbe fatta questa sera ». *Ibid.*, p. 37.

⁸³ *Ibid.*, p. 40. Nous soulignons. Texte original : « dovete pensare di essere nella regalissima città di Napoli ». *Ibid.*, p. 41.

Réouverture

Devenir désir

1. Les dix dialogues de *Des fureurs héroïques* ne sont certainement pas le dernier travail de Giordano Bruno et, cependant, ils en représentent une sorte de conclusion. D'abord, ils ont été publiés en 1585 et se situent donc à la toute fin de l'expérience anglaise du philosophe, peu de temps avant son retour en France. Ils sont par conséquent le dernier écrit en langue italienne du Nolain ; après le départ de l'île, le reste de sa production sera rédigée en latin et se caractérisera par des structures formelles profondément différentes de celles adoptées dans les dialogues en langue vulgaire. Si la forme dialogique ainsi que les sujets de recherche présents dans les écrits de 1583 à 1585 seront ultérieurement approfondis et reconfigurés (notamment lors du passage de Bruno en Allemagne), la période anglaise reste un épisode singulier dans la réflexion de l'auteur et, plus généralement pour la philosophie de la Renaissance. Les *fureurs héroïques* représentent ainsi une sorte de congé d'une phase existentielle et intellectuelle de sa vie ainsi qu'une forme de testament spirituel. Ensuite, et c'est un point qui concerne plus directement notre recherche, ces dialogues – entièrement consacrés à la forme d'amour qui caractérise l'expérience des individus *héroïques* – nous offrent des réponses extrêmement riches et complexes quant au statut que le désir occupe dans la pensée de Giordano Bruno. Certes, comme nous l'avons vu, au cours des six années qui suivent l'œuvre de 1585 l'enquête sur la place de ce concept et sur son potentiel opérationnel occupera une place importante et aboutira à des résultats tout à fait remarquables. Toutefois, en dépit de la chronologie des travaux, de leurs reprises et de leurs reformulations, nous pensons qu'il faut reconnaître au dernier dialogue londonien un statut particulier. À travers un jeu serré de citations, de remodulations et de références (l'aristotélisme tout comme Pétrarque et le pétrarquisme du XVI^e siècle sont des objectifs polémiques privilégiés), Bruno construit sa théorie de l'amour en opposition nette avec les

doctrines principales de son temps. Même un auteur de première importance pour sa formation comme Marsile Ficin ne peut plus accompagner le Nolain dans cette entreprise extrême dans laquelle, en fin de compte, il doit continuer seul. La position d'un univers infini, dépourvu de toute distinction ontologique et scalaire, est une délimitation infranchissable pour la majorité des auteurs contemporains de Bruno et elle devient ainsi le fondement d'une philosophie de l'amour qui, malgré les ressemblances apparentes avec les autres théories de son temps, sera à la base d'un parcours sans égal. Les *Fureurs héroïques* procèdent en fait d'une raréfaction progressive qui touche au sensible comme à l'intelligible, pour remettre enfin en question la possibilité même d'une telle conceptualisation. En outre, confrontées au caractère surhumain de l'expérience figurée par Bruno (qui, à travers les mots, construit un véritable répertoire d'images), les catégories linguistiques et herméneutiques de son temps s'effondrent. La forme du *canzoniere* commenté des vers d'amour – qui se réclamait de l'héritage de prédécesseurs illustres tels que Dante, Pétrarque et, bien que d'une façon différente, Ronsard – apparaît très tôt dépassée par un sens et des structures formelles qui s'affranchissent des canons conventionnels. Il serait impossible de lire l'amour chanté par les vers de Bruno en recourant à des grilles herméneutiques préalables. Le désir dont nous parlent les *Fureurs héroïques* est indissociable de la philosophie brunienne et, devenu substance vive dans celui qui traverse à la première personne l'expérience de l'*amor heroicus*, il constitue l'aboutissement d'une philosophie qui ne peut être séparée de la vie unitaire de la matière. Dans le dialogue de 1585, le désir est sujet et objet, logique et thème, matière et force qui anime la philosophie de Bruno. L'œuvre qui conclut et, d'une certaine façon, résume la période anglaise élève le désir à un élément essentiel de la vie ainsi que de la pensée, toutes les deux convergeant enfin dans l'image d'Actéon qui se fonde avec Diane en dépassant le sens même de leur existence individuelle.

Nous avons choisi de suivre l'élan vital du *furieux* (un élan par lequel la vie finit par coïncider avec l'ouverture du sujet à l'infinité de la puissance) pour chercher à tirer les conclusions du parcours que nous avons proposé ici. À notre avis, les *Fureurs*

héroïques sont le moment où la question du désir – dans sa relation avec le mouvement spéculatif propre à la pensée de Bruno – est assumée avec la plus grande radicalité. De fait, loin de se résoudre à un objet de questionnement, quoique fondamental, le désir est ici le rythme immanent à la spéculation elle-même. Face à l'ineffabilité de la Lumière – conséquence non pas de son éloignement, mais de son immanence absolue –, la pensée ne peut s'exprimer qu'en tant que désir. Le furieux-philosophe pourra ainsi effleurer le Bien suprême mais seulement à condition de renoncer à soi-même. Dans une telle entreprise, même la barrière fragile de la subjectivité se révélerait un obstacle qui rendrait impossible le « vol fou » du furieux. À ce propos, le sonnet qui rapproche l'entreprise philosophique à la volée fatale du papillon de nuit qui s'approche trop de la bougie et qui finit par brûler est extrêmement éloquent :

Quand le papillon vole vers la lumière au doux
Éclat, il ne sait pas qu'elle est aussi flamme dévorante ;
Quand le cerf succombant à la soif court à la
Rivière, il ne sait rien de la cruelle flèche ; quand la
Licorne cherche asile au chaste sein, elle ne voit pas
Le lacet qu'on lui prépare : pour moi, à la lumière, à
La source et au cœur de mon bien, je vois les flammes,
Les traits et les chaînes.

Mais si dans ma douleur je me complais, c'est que
Cette face sublime me donne l'apaisement, que douces
Sont les blessures de l'arc divin et que par ce nœud est
Noué mon désir.

Que me soient donc tourments éternels au cœur
Les flammes, au sein les traits, à l'âme les chaînes.¹

Cette composition est d'autant plus intéressante et originale qu'elle se fonde sur une image déjà présente dans le *Canzoniere* de Pétrarque (CXLI) ainsi que dans *Le imprese illustri* de Girolamo Ruscelli (Venise, 1566). Dans sa réélaboration d'une figure classique, Bruno déplace le point focal sur le caractère conscient et volontaire de

¹ *Fureurs héroïques*, p. 124. Texte original : « Se la farfalla al suo splendor ameno/ vola, non sa ch'è fiamm' al fin discara;/se quand'il cervio per sete vien meno,/ al rio va, non sa della freccia amara;/ s'il lioncorno corre al casto seno,/ non vede il laccio che se gli prepara:/ i' al lum', al font', al grembo del moi bene,/ veggio le fiamme, i strali e le catene./ S'è dolce il mio languire,/ perché quell'alta face sì m'appaga,/ perché l'arco divin sì dolce impiaga,/ perché in quel nodo è avvolto il moi desire:/ mi sien eterni impacci/ fiamme al cor, strali al petto, a l'alma lacci ». *Ibid.*, p. 125.

l'auto-immolation du *furieux* à la flamme du savoir. Si le papillon, le cerf et la licorne finissent piégés par ignorance et par une erreur d'évaluation, l'expérience exaltée dans ce livre est une forme d'acceptation volontaire du dépassement de soi-même en tant qu'existence limitée et contingente². Le furieux héroïque doit être, pour ainsi dire, l'œil grand ouvert qui reflète sa vision et, dans cette expérience unifiante, il ne peut subsister que comme pur *acte* visuel. Une fois évanouies toutes formes apparentes de distinction, il ne reste que l'acte pur, l'ouverture de la puissance dans un élan de désir qui aime et se réalise dans l'infini et en tant qu'infini.

Les dix dialogues *Des fureurs héroïques* nous parlent du désir, mais en annulant la disjonction qui sépare le discours de ce qui est dit. À travers le furieux dont il suit les traces « par des bois et des forêts », le destin du livre (mais aussi celle du lecteur qui pénètre toujours plus en profondeur dans la *Nolana filosofia*) finit par s'ouvrir à l'*unio* non pas *mystica* mais totalement immanente d'Actéon. La fin du chasseur dévoré par ses propres chiens n'est ainsi pas un achèvement définitif car cela rend possible le déploiement de la puissance à l'infini. En devenant Dieu³, l'homme n'a plus à chercher l'infini en dehors de lui car il *réalise* enfin le bien dans lequel son désir l'a converti. En ligne avec son contenu philosophique, le livre ne peut ainsi aboutir qu'à une réouverture qui n'a jamais de fin. Pour cette raison, nous avons décidé de conclure le parcours commencé dans une sylve – celle de l'Arioste, où la fuite d'Angelica avait donné lieu à un éclatement d'histoires tenues ensemble par la force agrégative du

² Cf. *Fureurs héroïques*, p. 126 : « Là, il montre que son amour ne ressemble pas à celui du papillon, du cerf et de la licorne, qui fuiraient s'ils avaient quelque idée du feu, de la flèche et du lacet, et qui n'aperçoivent rien d'autre que le plaisir ; lui, au contraire, est guidé par une fureur bien sensée, qui n'est que trop lucide et qui lui fait aimer ce feu plus que toute fraîcheur, cette blessure plus que toute santé, ces liens plus que toute liberté. Car ce mal qu'il subit n'est pas un mal absolu, il ne l'est que par rapport à ce qui est tenu pour bien selon l'opinion : bien fallacieux, assaisonnement qu'ajoute à son repas le vieux Saturne quand il dévore ses propres enfants. Car ce mal, dans l'absolu et au regard de l'éternité, est tenu soit pour bien, soit pour guide conduisant au bien, attendu que ce feu est l'ardent désir des choses divines ; cette flèche, le foudroyant rayon émis par la beauté de la lumière céleste ; quant aux lacets, ils sont les espèces du vrai qui attachent notre esprit à la vérité première, et les espèces du bien qui nous font adhérer et nous unissent au premier et souverain bien ».

³ La notion d'*indiamiento* revêt un rôle très important dans la philosophie de Bruno et il faut souligner le caractère toujours progressif et tendanciel de l'assimilation de l'homme à Dieu, qui ne peut jamais aboutir à un état et à une coïncidence complète. Cela ne fait que rendre évidente la centralité du désir et de l'aspiration dans la philosophie de Bruno.

désir – dans une autres des forêts où les hommes de la Renaissance, contrairement à ceux du siècle suivant⁴, aimaient autant se perdre. Ceci n'est pas alors une conclusion mais un renouveau perpétuel qui nous permet, en consonance avec la vie de la matière, d'être tout et de devenir tout.

2. Quelle forme de désir rend possible l'expérience de la fureur héroïque ? Comment est-il possible de bâtir une éthique (voire, une philosophie) sur un sentiment de démesure et de déraison ? Si des réponses se structureront progressivement au cours de l'œuvre, au début de la tractation Giordano Bruno prend garde de se démarquer des formes perverses de manie érotique : « C'est vraiment [...] le propre d'un génie grossier, souillé et bas que de se donner pour sujet ou objet de zèle constant, y ayant attaché sa pensée et son inquiétude, la beauté d'un corps féminin »⁵. Toutefois, comme cela est explicité immédiatement, cette prise de position ne doit pas être attribuée à une prétendue misogynie de l'auteur car sa cible polémique n'est pas les femmes en tant que telles mais plutôt le rôle qu'une certaine poétique leur a attribué :

Que veux-je donc dire ? Que veux-je conclure ? Où veux-je en venir ? [...] Je veux dire qu'aux femmes, encore que parfois honneurs et hommages divins ne leur suffisent pas, il ne convient pas de les leur accorder. Je veux que les femmes soient aimées et honorées comme doivent être honorées et aimées les femmes [...]. Je veux dire enfin que ces fureurs héroïques sont héroïques en leur sujet et en leur objet, et ne peuvent donc pas être ravalées au rang d'amours vulgaires et naturelles que dauphins ne se pourraient voir sur les arbres des forêts et sangliers sous les roches marines. Aussi, pour délivrer chacun d'un

⁴ À ce propos, nous trouvons très éloquente la maxime *procédurale* élaborée par Descartes dans son *Discours de la méthode*, l'un des textes fondateurs de la modernité : « Ma seconde maxime était d'être le plus ferme et le plus résolu en mes actions que je pourrais, et de ne suivre pas moins constamment les opinions les plus douteuses, lorsque je m'y serais une fois déterminé, que si elles eussent été très assurées. Imitant en ceci les voyageurs qui, se trouvant égarés en quelque forêt, ne doivent pas errer en tournoyant, tantôt d'un côté, tantôt d'un autre, ni encore moins s'arrêter en une place, mais marcher toujours le plus droit qu'ils peuvent vers un même côté, et ne le changer point pour de faibles raisons, encore que ce n'ait peut-être été au commencement que le hasard seul qui les ait déterminés à le choisir : car, par ce moyen, s'ils ne vont justement où ils désirent, ils arriveront au moins à la fin quelque part, où vraisemblablement ils seront mieux que dans le milieu d'une forêt... » (*Discours de la méthode*, 3^{ème} partie « Quelques règles de morale tirées de la méthode »).

⁵ *Fureurs héroïques*, p. 4. Texte original : « È cosa veramente [...] da basso, brutto e sporco ingegno, d'essersi fatto costantemente studioso, ed aver affisso un curioso pensiero circa o sopra la bellezza d'un corpo feminele ». *Ibid.*, p. 5.

tel soupçon, avait-je pensé d'abord donner à ce livre un titre semblable à celui de Salomon, lequel, sous l'écorce d'amours et affections ordinaires, enferme pareillement de divines et héroïques fureurs, ainsi que l'interprètent les docteurs mystiques et kabbalistes ; je voulais, pour tout dire, l'appeler *Cantique*. Mais j'ai fini par y renoncer, pour plusieurs raisons dont je ne rapporterai que deux. L'une est la crainte que j'ai conçue du rigoureux sourcil de certains pharisiens qui m'auraient jugé coupable de profanation pour avoir usurpé, en mon discours naturel et physique, des titres sacrés et surnaturels [...]. L'autre raison est la dissemblance qui apparaît entre les dehors de cet ouvrage-ci et de celui-là, encore que même mystère et même substance d'âme soient compris sous l'ombre de l'un et de l'autre : personne en effet ne met en doute que le premier dessein du Sage fut plutôt de figurer des choses divines que d'en présenter qui ne le sont pas [...].⁶

Pour éclairer la nature des *Fureurs héroïques* et leur place avec le reste de sa production philosophique, Bruno prend d'abord ses distances par rapport à deux autres manières de concevoir l'amour⁷. En premier lieu, celle des auteurs qui ont consacré toutes leurs forces à un « amour profane » et qui ont adressé des louanges presque divines à une femme. Ceci est bien le cas de Pétrarque et de la tradition pétrarquiste, extrêmement populaire à l'époque malgré de nombreux critiques qui lui reprochèrent la répétition d'un schéma rebattu et désormais stéréotypé⁸. Le

⁶ *Ibid.*, pp. 10-14. Texte original : « Che dunque voglio dire ? che voglio conchiudere ? che voglio determinare ? [...] Voglio dire che a le donne, benché talvolta non bastino gli onori et ossequii divini, non perciò se gli denno onori et ossequii divini. Voglio che le donne sieno cossi onorate et amate, come denno essere amate et onorate le donne; [...] Voglio finalmente dire che questi furori eroici ottegnono soggetto et oggetto eroico: e però non ponno più cadere in stima d'amori volgari e naturaleschi, che veder si possano delfini su gli alberi de le selve, e porci cinghiali sotto gli marini scogli. Però per liberare tutti da tal suspizione, avevo pensato prima di donar a questo libro un titolo simile a quello di Salomone, il quale sotto la scorza d'amori et affetti ordinarii, contiene similmente divini et eroici furori, come interpretano gli mistici e cabalisti dottori: volevo (per dirla) chiamarlo *Cantica*. Ma per più caggioni mi sono astenuto al fine: de le quali ne voglio referir due sole. L'una per il timor ch'ho conceputo dal rigoroso supercilio di certi farisei, che cossi mi stimarebano profano per usurpar in moi naturale e fisico discorso titoli sacri e soprannaturali. [...] L'altra per la grande dissimilitudine che si vede fra il volto di questa opra e quella, quantumque medesimo misterio e sustanza d'anima sia compreso sotto l'ombra dell'una e l'altra: stante che là nessuno dubita che il primo istituto del sapiente fusse più tosto di figurar cose divine che di presentar altro [...] ». *Ibid.*, pp. 11-15.

⁷ La source d'inspiration directe pour la distinction entre *fureur bestiale* et *fureur divine* est encore une fois Marsile Ficin qui proposa aussi le mot latin *furor* pour traduire le correspondant grec *μωρία*. Cette bipartition se fonde à son tour sur la théorie ficinienne des deux *Venus*, la Venus céleste (*Aphrodite Urania*) et la Venus terrestre (ou *Aphrodite Pandemos*), respectivement incarnation d'un amour capable d'élever l'âme aux seuils de la contemplation et l'autre de l'enracinement dans les passions terrestres. Pour la reprise brunienne de ces concepts ficiniens, nous renvoyons à la note 22 (p. 493) rédigée par M. A. Granada in GIORDANO BRUNO, *Opere italiane*, op. cit.

⁸ Si la critique de Bruno au poète toscan est indissociable de ses positions philosophiques, le phénomène connu sous le nom d'anti-pétrarquisme (ou anticlassicisme) avait déjà connu des représentants dans la première moitié du XVI^e siècle. Parmi eux, nous rappelons ici au moins Angelo Beolco, dit Ruzzante (1496-1542), Francesco Berni (1497/98-1535), Teofilo Folengo (1491-1544) et Pietro Aretino (1492-1556).

jugement du Nolaïn envers « le poète toscan » est très sévère car, à ses yeux, il aurait consacré une existence entière et l'œuvre d'une vie à nourrir et à chanter un « amour bestial », c'est-à-dire finalisé essentiellement à la reproduction.

Et, par ma foi, s'il me plaît de défendre et proclamer la noblesse du génie de ce Toscan, de ce poète qui, aux rives de la Sorgue, se montra si éperdu d'amour pour une femme de Vaucluse, si je suis en humeur de soutenir qu'il n'était pas fou à lier, il faudra que je me donne à croire et m'efforce de persuader autrui que, faute d'aptitude à plus haute entreprise, il mit tout son zèle à nourrir cette mélancolie, travaillant sur cet écheveau, je veux dire expliquant les affections et obstinations d'un amour vulgaire, animal et bestial, non autrement que tant d'autres que jadis firent l'éloge de la mouche, du cafard, de l'âne, de Silène de Priape, et dont se sont faits les singes ceux qui, en notre siècle, vont célébrant le pot de chambre, la cornemuse, la fève, le lit, le mensonge, le déshonneur, le four, le marteau, la famine et la peste : tous objets qui sans doute n'ont pas à se montrer moins fiers et moins orgueilleux des illustres bouches qui les chantent que ne doivent le faire les susdites et d'autres dames des poètes qui les célèbrent.⁹

Malgré le processus de sublimation pratiqué par Pétrarque, la source de sa manie reste une expérience intimement profane et frustrée de surcroît. Incapable de s'élever à la contemplation d'un objet plus digne, l'auteur du *Canzoniere* aurait donné voix à cette forme de mélancolie à travers une poétique qui aurait tenté de spiritualiser une passion essentiellement « triste ». Même dans sa version transcendante, la fureur bestiale qui anime le pétrarquisme reste liée à une forme de médiation (par ailleurs inadéquate) et, dans sa tentative de s'en émanciper, elle ne fait que creuser le fossé entre immanence et transcendance, homme et divinité.

Cela nous revoie à la seconde typologie de fureur : la fureur divine. À cet égard, la question est plus complexe et Giordano Bruno précise que la folie divine

⁹ *Fureurs héroïques*, pp. 16-18. Texte original : « E per mia fede, se io voglio adattarmi a defendere per nobile l'ingegno di quel toscano poeta che si mostrò tanto spasimare alle rive di Sorga per una di Valclusa, e non voglio dire che sia stato un pazzo da catene, donarommi a credere, e forzarommi di persuadere ad altri, che lui per non aver ingegno atto a cose migliori, volse studiosamente nodrir quella melanconia, per celebrar non meno il proprio ingegno su quella matassa, con esplicar gli affetti d'un ostinato amor volgare, animale e bestiale, ch'abbiano fatto gli altri ch'han parlato delle lodi della mosca, del scarafone, de l'asino, de Sileno, de Priapo, scimie de quali son coloro ch'han poetato a' nostri tempi delle lodi de gli orinali, de la piva, della fava, del letto, delle bugie, del disonore, del forno, del martello, della caristia, de la peste; le quali non meno forse sen denno gir altere e superbe per la celebre bocca de canzonieri suoi, che debbano e possano le prefate ed altre dame per gli suoi ». *Ibid.*, pp. 17-19.

doit être ultérieurement répartie¹⁰. En s'appuyant sur les saintes Écritures, le Nolain relève comment, de leur propre aveu, les prophètes bibliques étaient des « vases comblés par l'esprit de Dieu ». Dans la logique de la prophétie, cet aspect confirmait l'authenticité de leur parole et sa réelle inspiration divine. Le prêche en plusieurs langues des Apôtres face à la communauté de Jérusalem le jour de Pentecôte ou la vision eschatologique de Saint Jean narrée dans l'Apocalypse sont des miracles rendus possibles par le Saint Esprit qui dépassent les capacités réelles de celui qui n'est à ce moment qu'un instrument animé par Dieu. Conformément aux pages de Platon consacrées à la manie divine, Bruno observe que nous avons ici affaire au « remplissage d'un vide » car paradoxalement l'homme, en vertu de ses propres limites ou grâce à des pratiques de purification, s'anéantit et peut alors accueillir la divinité. À propos de ces hommes pleins de grâce, Bruno remarque, non sans ironie, qu'ils sont comparables aux ânes chargés de biens précieux.

Les premiers ont, en eux, plus de dignité, de puissance et d'efficace, car ils ont la divinité ; les seconds sont, eux-mêmes, plus dignes, plus puissants, plus efficaces ; et ils sont divins. Les premiers sont dignes comme l'âne qui porte les sacrements ; les seconds, comme une chose sacrée. Dans les premiers la divinité s'offre elle-même à la considération et à la vue ; c'est elle qui est admirée, adorée et obéie ; dans les seconds on considère et on voit l'excellence de leur propre humanité. – Venons-en maintenant à notre propos. Ces fureurs dont nous parlons et dont nos discours présentent les effets ne sont pas oubli, elles sont mémoire ; elles ne sont pas négligence de soi, mais amour et ardent désir de beau-et-bien, modèle de perfection qu'on se propose d'atteindre en se transformant à sa

¹⁰ Cf. *Ibid.*, pp. 118-120 : « On pose, et il existe, plusieurs espèces de fureurs, lesquelles se réduisent toutes à deux genres : les unes, en effet, ne se manifestent que comme aveuglement, stupidité et impulsion irrationnelle, tendant à la folie bestiale ; les autres consistent en un certain entraînement divin, par l'effet duquel certains deviennent meilleurs que les hommes ordinaires. Les fureurs de ce dernier genre se divisent en deux espèces ; car parmi ceux qui les éprouvent, les uns, parce qu'ils sont devenus la demeure de dieux ou d'esprits divins, disent et opèrent des choses admirables dont ni eux-mêmes ni les autres n'entendent la raison ; et c'est le plus souvent d'un état d'inculture et d'ignorance qu'ils ont été élevés à ce degré ; vides d'un esprit et d'un sens qui leur serait propres, en eux comme en une maison nettoyée, s'introduit le sens divin, l'esprit divin, lequel a moins lieu de se manifester chez ceux qui sont comblés de raison propre et de sens propre, car il veut parfois que le monde sache avec certitude que ceux-là, si de toute évidence leurs discours ne s'inspirent pas de l'expérience et de l'étude, parlent et agissent nécessairement sous l'effet d'une intelligence supérieure ; en sorte que la foule des hommes leur témoigne, et à juste titre, plus d'admiration et de foi. D'autres, accoutumés ou habiles à la contemplation et naturellement doués d'un esprit lucide et intellectif, sous l'effet d'un aiguillon interne et d'une ferveur spontanée que suscite l'amour de la divinité, de la justice, de la vérité, de la gloire, qu'attisent le feu du désir et le souffle de l'intention, aiguissent leurs sens, et, dans le souffle de la faculté cogitative, allumant la lumière de raison, grâce à laquelle leur vue excède l'ordinaire. Ceux-ci en arrivent enfin à parler et à opérer, non comme réceptacles et instruments, mais comme principaux artisans et premiers auteurs ».

ressemblance. Elles ne sont pas un ravissement de l'homme pris aux lacets des affections bestiales, sous les lois d'une fatalité déshonorante, mais un élan raisonnable, consécutif à l'appréhension intellectuelle du beau-et-bien dont l'homme a connaissance, auquel, en se conformant à lui, il voudrait plaire, en sorte qu'il s'enflamme à sa noblesse et à sa lumière, et se revêt de la qualité et de la condition qui le feront apparaître illustre et digne. Par le contact de son intellect avec cet objet divin, il devient un dieu ; il n'a d'autre penser que des choses divines, et le laissent insensible et impassible les choses que le commun des hommes ressent le plus vivement et dont il est le plus tourmenté ; lui ne redoute rien ; dans son amour de la divinité, il méprise les autres plaisirs, et à sa vie n'accorde pas une pensée. Ce n'est point une fureur de mélancolie qui, hors de tout conseil, raison et action prudente, le ferait divaguer au gré du hasard, emporté par le flot désordonné de la tempête, comme ceux qui, ayant enfreint certaine loi de la divine Adrastée, sont condamnés à subir la férocité des Furies : elles les privent de tout repos par l'effet d'une dissonance tant corporelle, faite de séditions, ruines et maladies, que spirituelle, due à la perte de l'harmonie des facultés cognitives et appetitives ; c'est bien plutôt une chaleur engendrée dans son âme par le soleil d'intelligence, et un élan divin qui lui plante des ailes ; en sorte que, se rapprochant toujours d'avantage du soleil d'intelligence, rejetant la rouille des soucis humains, il devient un or éprouvé et pur, acquiert le sentiment de la divine et interne harmonie, conforme ses pensées et ses actes à la commune mesure de la loi insérée en toute chose. Il n'est pas comme celui qu'ont enivré les coupes de Circé et qui, de fossé en fossé, d'écueil en écueil, va trébuchant et se heurtant, ou comme un mouvant Protée qui à tout instant change de visage, sans jamais trouver lieu, mode ni manière de s'arrêter et de se fixer. Mais, sans rompre l'harmonie, il domine l'horreur des monstres vaincus, et s'il lui arrive de décliner, il retourne sans peine à la sixième planète, grâce aux profonds instincts qui en lui, pareils aux neuf Muses, entourent de leur chant et de leur danse la splendeur de l'universel Apollon ; sous les images sensibles et objets matériels, il perçoit les ordres et conseils divins. Il est vrai que parfois, ayant pour fidèle escorte l'amour, lequel est double, ou se voyant d'autres fois frustré, par quelque obstacle surgissant, du fruit de ses efforts, il ruine en sa fureur insensée l'amour de ce qu'il ne peut comprendre ; confondu par l'abîme de la divinité, il abandonne la partie, puis il y revient cependant et tâche d'obtenir par la volonté ce qu'il ne peut atteindre par l'intellect. Il est vrai aussi qu'il a coutume d'errer au hasard et de se transporter tantôt vers l'une vers l'autre forme du double Cupidon ; car le principal enseignement que lui donne Amour est de contempler en ombre (quand il ne le peut en miroir) la divine beauté ; et, à l'exemple des prétendants de Pénélope, de s'entretenir avec les servantes quand il ne lui est pas permis de converser avec la maîtresse.¹¹

¹¹ *Ibid.*, pp. 120-124. Texte original : « Gli primi hanno più dignità, potestà ed efficacia in sé, perché hanno la divinità; gli secondi son essi più degni, più potenti ed efficaci, e son divini. Gli primi son degni come l'asino che porta li sacramenti, gli secondi come una cosa sacra. Nelli primi si considera e vede in effetto la divinità; e quella s'admira, adora ed obedisce; ne gli secondi si considera e vede l'eccellenza della propria umanitate. Or venemo al proposito. Questi furori de quali noi raggioniamo, e che veggiamo messi in executione in queste sentenze, non son oblio, ma una memoria; non son negligenze di se stesso, ma amori e brame del bello e buono con cui si procure farsi perfetto con trasformarsi ed assomigliarsi a quello. Non è un raptamento sotto le leggi d'un fato indegno, con gli lacci de ferine affezioni; ma un impeto rationale che siegue l'apprension intellettuale del buono e bello che conosce, a cui vorrebbe conformandosi parimente piacere; di sorte che della nobiltà e luce di quello viene ad accendersi ed investirsi de qualitate e condizione per cui appaia illustre e degno. Doviene un dio dal contatto intellettuale di quel nume oggetto; e d'altro non ha pensiero che de cose divine, e mostrasi insensibile ed impassibile in quelle cose che comunmente massime senteno, e da le quali più vegnon altri tormentati; niente teme, e per amor della divinitade spreggia gli altri piaceri, e non fa pensiero alcuno

La fureur héroïque exaltée par Bruno diffère donc de la possession divine, dans la mesure où elle présuppose un effort volontaire et un élan d'autodétermination qui rend l'homme protagoniste de sa propre apothéose. Elle prend naissance à partir de la limite inhérente à une existence finie par rapport à l'infini exprimée par la tentative d'un individu héroïque de se situer en relation à l'absolu. La position d'un univers immanent et illimité fait sauter les postulats des éthiques et des épistémologies "traditionnelles": l'infini se situe au-delà de toute appréhension et achèvement possible et tout effort de le contempler et de le réaliser ne peut se manifester que comme tension et aspiration. La disproportion constitutive de tel "objet", situe toute tentative de s'y rapporter sous le signe de la démesure et de l'autoanéantissement; la plus haute réalisation de la nature humaine coïncide ainsi avec son propre dépassement et avec l'ouverture du furieux à l'immensité qu'il contemple. L'expérience liminaire décrite par Bruno dans le dernier traité londonien est ainsi le moment totalisant qui fusionne l'individu avec l'absolu qui s'ouvre à sa contemplation, et où la volonté ne fait qu'un avec l'intellect. L'incommensurabilité de la nature – reflet de l'univers – constitue une barrière infranchissable pour

della vita. Non è furor d'atra bile che fuor di consiglio, ragione ed atti di prudenza lo faccia vagare guidato dal caso e rapito dalla disordinata tempesta; come quei, ch'avendo prevaricato da certa legge de la divina Adrastia vegnono condannati sotto la carnificina de le Furie, acciò sieno essagitati da una dissonanza tanto corporale per sedizioni, ruine e morbi, quanto spirituale per la iattura dell'armonia delle potenze conoscitive ed appetitive. Ma è un calor acceso dal sole intelligenziale ne l'anima e impeto divino che gl'impronta l'ali; onde più e più avvicinandosi al sole intelligenziale, rigettando la ruggine de le umane cure, dovien un oro probato e puro, ha sentimento della divina ed interna armonia, concorda gli suoi pensieri e gesti con la simmetria della legge insita in tutte le cose. Non come inebriato da le tazze di Circe va cespitando ed urtando or in questo, or in quell'altro fosso, or a questo or a quell'altro scoglio; o come un Proteo vago or in questa, or in quell'altra faccia cangiandosi, giamai ritrova loco, modo, né materia di fermarsi e stabilirsi. Ma senza distemperar l'armonia vince e supera gli orrendi mostri; e per tanto che vegna a dechinare, facilmente ritorna al sesto con quelli intimi istinti, che come nove muse saltano e cantano circa il splendor dell'universale Apolline; e sotto l'imagini sensibili e cose materiali va comprendendo divini ordini e consigli. È vero che tal volta avendo per fida scorta l'amore, ch'è gemino, e perché tal volta per occorrenti impedimenti si vede defraudato dal suo sforzo, allora come insano e furioso mette in precipizio l'amor di quello che non può comprendere; onde confuso da l'abisso della divinità tal volta dismette le mani, e poi ritorna pure a forzarsi con la voluntade verso là dove non può arrivare con l'intelletto. È vero pure che ordinariamente va spasseggiando, ed ora più in una, or più in un'altra forma del gemino Cupido si trasporta; perché la lezion principale che gli dona Amore, è che in ombra contemple (quando non puote in specchio) la divina beltade; e come gli proci di Penelope s'intrattegna con le fante, quando non gli lice conversar con la padrona ». *Ibid.*, pp. 121-125.

l'intellect (qui s'exprime comme *mensura*) et, là où il n'y a plus aucun terme de comparaison possible, seul l'élan de la volonté qui peut guider les pas du furieux :

Dans les bois, le jeune Actéon, alors que le destin
L'engage sur la voie douteuse et imprudente, détache
Mâtins et lévriers et les lance aux traces des bêtes sauvages.

Or voici qu'au sein des eaux il voit le plus beau
Buste et le plus beau visage que puisse voir œil mortel
Ou divin – pourpre, albâtre et or pur. Il l'a vu, et le
Grand chasseur est devenu gibier.

Le cerf qui, vers les fourrés plus épais, dirigeait sa
Course plus légère fut bientôt dévoré par la meute
Nombreuse de ses grands chiens.

Ainsi je lance mes pensers sur la proie sublime, et
Mes pensers retournés contre moi me font mourir sous
Leurs dents cruelles.

Dans l'explication qui suit immédiatement cette composition – l'une des plus importantes et célèbres du recueil – l'auteur donne des éléments fondamentaux pour déchiffrer le complexe système symbolique du poème :

Actéon signifie l'intellect appliqué à la chasse de la divine sagesse, à l'appréhension de la beauté divine. *Il détache mâtins et lévriers*, ceux-ci plus rapides, ceux-là plus robustes ; car l'opération de l'intellect précède l'opération de la volonté, mais celle-ci est plus vigoureuse et efficace que celle-là, attendu qu'il est plus facile à l'esprit humain d'aimer la beauté-et-bonté divine que de la comprendre ; et de plus l'amour est ce qui meut et pousse en avant l'intellect afin que celui-ci le précède, comme une lanterne.¹²

La terre se dissout sous ses pas et la progression du chasseur transfère sa quête sur un autre plan. Ici, le discours et l'appréhension intellectuelle ne suffisent pas à eux seuls. Le savoir doit devenir l'amour qui, tel un feu, convertit une existence ordinaire

¹² Ibid. pp. 152-154. Texte original : « Alle selve i mastini e i *veltri* slaccia/ Il giovan Atteon, quand'il destino/ Gli drizz'il dubio ed incauto camino,/ Di boscareccie fiere appo la traccia./ Ecco tra l'acqui il più bel busto e faccia,/ Che veder poss'il mortal e divino,/ In ostro ed alabastro ed oro fino/ Vedde; e'l gran cacciator dovenne caccia./ Il cervio ch'a più folti/ Luoghi drizzav'i passi più leggieri,/ Ratto vorâro i suoi gran cani e molti./ *Pallargo i miei pensieri/ Ad alta preda, ed essi a me rivolti/ Morte mi dàn con morsi crudi e fieri.* – Atteone significa l'intelletto intento alla caccia della divina sapienza, all'apprension della beltà divina. Costui slaccia "i mastini et i *veltri*": de quai questi son più veloci, quelli più forti. Perché l'operazion de l'intelletto precede l'operazion della voluntade ; ma questa è più vigorosa ed efficace che quella; atteso che a l'intelletto umano è più amabile che comprensibile la bontade e bellezza divina, oltre che l'amore è quello che muove e spinge l'intelletto acciò che lo preceda, come lanterna ». Ibid., pp. 153-155.

en flamme brûlante, annulant ainsi toute distinction entre ce qui brûle, l'objet consommé et la puissance en acte de la flamme.

En dernier lieu (il s'agit ici de la seconde grande différence avec l'amour mystique), la fureur héroïque n'est pas une forme d'élévation vers la transcendance. Comme Giordano Bruno ne manque pas de le souligner, son discours ne sort jamais du domaine « naturel et physique ». Non seulement Actéon ne saurait avoir aucune communication avec la splendeur absolue du Soleil-Apollon, mais son regard se révèle aussi inadéquat pour saisir son reflet dans la Lune-Diane. La « mort pour ce monde » du chasseur mythique débute déjà à partir de sa vision du « buste d'albâtre et d'or pur » dans « le miroir de l'eau ». L'être humain n'a ainsi accès qu'au reflet d'un reflet et son expérience ne peut aucunement sortir de la sphère du naturel. Il s'agit naturellement d'une forme de limite mais, à bien y regarder, tout vécu humain se situe constitutivement sous le signe de la limite. La fureur héroïque elle-même n'est que la réaction démesurée d'un individu « héroïque et hors du commun » face à la limite, à savoir à soi-même en tant que limite. Ainsi, l'ineffabilité incommensurable de l'infini ne peut qu'être la source d'un désir et d'une aspiration inépuisables qui élèvent l'homme au-delà des bornes étroites et contraignantes d'une forme matérielle qui est ainsi obstacle et point de départ pour un genre supérieur de connaissance. Néanmoins, si le *raptus* divin était décrit par les mystiques comme une élévation de l'âme au-dessus des contraintes naturelles et corporelles, une telle perspective est résolument incompatible avec la métaphysique du Nolain. Contrairement à ce type de fureur divine, qui s'exprime comme le "saut" purement spirituel d'une âme qui s'émancipe de la tyrannie du corps, l'*indiamento* décrit dans les *Fureurs héroïques* est l'assomption de la matérialité comme seule perspective capable d'ouvrir l'homme à l'infini.

3. Parti à la recherche du bien qui, seul, fait de la vie humaine un moyen privilégié pour saisir l'infini qui donne un sens à tout le réel, Actéon s'était bientôt éloigné des sentiers battus. C'est le destin inévitable des individus héroïques qui

méprisent les biens éphémères chéris par la multitude et qui, ayant compris que chaque être n'est qu'un reflet de la Monade, n'ont aucune crainte de la mort. La vision de la réverbération de la nature dans les choses sensibles déclenche un processus de conversion qui anéantit tous les degrés de séparation entre l'homme et la source de son enthousiasme. Que veut dire Bruno lorsqu'il recourt au mythe du chasseur chanté par Ovide ? Comme cela advient presque toujours, le matériel hérité par ses sources n'est qu'un point d'appui – quoiqu'extrêmement suggestif – pour élaborer un discours autonome et souvent très distant du sens originel. Dans ce cas, le supplice du fils d'Aristée perd toute valeur punitive et devient l'image idéale pour décrire le stade ultime de la contemplation philosophique. Cette image se révèle en vérité comme un noyau symbolique extrêmement puissant pour condenser en peu de vers le sens plus profond de la philosophie de Bruno. Combien d'éléments se retrouvent en fait dans le sonnet introductif du quatrième dialogue ! Fidèle à la célèbre maxime qu'il formulera dans l'*Explicatio triginta sigillorum*¹³ (1583), Bruno peint des compositions poétiques d'une vigueur figurative et spéculative étonnantes. Les *Fureurs héroïques*

¹³ Cf. Giordano Bruno, *Explicatio triginta sigillorum*, in *Opere Mnemotecnica*, Tomo II, Adelphi, Milan, p. 120 : « Les peintres ont toujours eu le pouvoir d'oser tout genre de choses ». Le premier et principal peintre est la puissance de la fantaisie et le principal et premier poète réside dans l'élan créatif de la faculté cogitative ; c'est grâce à cet enthousiasme – inné ou acquis – que, par inspiration divine ou par quelque chose de semblable, peintres et poètes sont menés à représenter dans la manière plus pertinente ce qui est pensé. Ils ont donc en commun un même principe : pour cette raison, les philosophes sont d'une certaine façon peintres et poètes, les peintres poètes et philosophes et les peintres philosophes et poètes ; c'est ainsi que les vrais poètes, les vrais peintres et les vrais philosophes s'apprécient et s'admirent réciproquement. En effet, ne peut être considéré philosophe celui qui n'imagine et qui ne peint pas et, par conséquent, cette maxime prend tout son sens : « penser c'est réfléchir à travers des images » et « ou bien l'intellect est fantaisie, ou bien il n'est rien sans elle ». De la même façon, nous ne pouvons pas considérer peintre celui qui n'imagine ou ne réfléchit pas tout comme il n'y a pas de poésie sans une certaine forme de spéculation et de peinture. La fantaisie est alors un peintre, la faculté cogitative un poète et la raison un philosophe qui se trouvent ordonnés et liés de manière que l'action de celui qui suit n'est pas détachée de l'acte de celui qui précède » (Nous traduisons) ; texte original : « Pictoribus atque poetis quaelibet audendi semper fuit aequa potestas ». Primus praecipuusque pictor est phantastica virtus, praecipuus primusque poeta est in cogitativae virtutis adpulsu, vel connatus vel inditus noviter quidam enthusiasmus, quo vel divino vel huic simili quodam afflatu ad convenienter aliquid praesentandum excogitatum concitantur. Idem ad utrumque proximum est principium; ideoque philosophi sunt quodammodo pictores atque poetæ, poetæ pictores et philosophi, pictores philosophi et poetæ, mutuoque veri poetæ, veri pictores et veri philosophi se diligunt et admirantur; non est enim philosophus, nisi qui fingit et pingit, unde non temere illud: "intelligere est phantasmata speculari, et intellectus est vel phantasia vel non sine ipsa"; non est pictor nisi quodammodo fingat et meditetur; et sine quadam meditatione atque pictura poeta non est. Phantasiam ergo pictorem, cogitativam poetam, rationem philosophum primum intelligito, qui quidem ita ordinantur et copulantur, ut actus consequentis ab actu praecedentis non absolvatur ».

sont à plein titre un livre d'emblèmes – le plus surprenant que la Renaissance n'ait jamais produit –, d'autant plus qu'il n'y figure aucune illustration. L'expérience totalisante de l'effondrement de l'homme dans l'absolu ne peut qu'être suggéré par une parole qui empiète sur le discours poétique et sur l'image. L'infini ne peut aucunement être objet d'un discours ; tout comme le « divin chasseur » se dissout face à l'insoutenabilité de sa vision, ainsi l'appréhension rationnelle s'ouvre à la force évocatrice de l'image. Si la quête de la vérité est un effort qui continue pour une vie entière, la dissolution d'Actéon au sein de l'infini dépasse l'espace et le temps qui n'ont plus lieu dans l'absolu. Il n'y a plus que le désir, l'élan qui amène le furieux au-delà de toutes les formes impliquées par le fait d'être à son tour *une* forme. Force qui unit l'amoureux de la vérité à l'être un et infini, le désir devient aussi la substance dans laquelle se convertit celui qui est sorti des limites de sa propre subjectivité et pour lequel le monde n'est plus un objet mais l'essence même de son être. Tension constante qui réalise l'infini dans chaque être, le désir transforme le furieux en *monde*. Nous ne parlons donc pas d'une médiation qui élève l'homme vers un au-delà : rien n'étant extérieur à l'infini, la fureur héroïque est l'assomption de l'immanence comme seule perspective pour une apothéose de l'humain. Élément constituant de la réalisation de l'infini dans tout vivant – à travers une vicissitude infinie de formes –, le désir est aussi la seule modalité à travers laquelle l'homme peut approcher l'absolu. En fin de compte, la *libido* qui anime les pas du « divin chasseur » est la modalité la plus authentiquement humaine de réaliser le tout-dans-tout. Accepter, “comprendre” et désirer l'infini signifie ainsi devenir infini... « et le grand chasseur est devenu gibier ».

Épilogue

Tout au long du parcours que nous venons de proposer, le désir a été le fil d'Ariane qui nous a guidé dans le labyrinthe de la philosophie brunienne. Cependant, contrairement à Thésée, notre entreprise ne s'achèvera pas sur la sortie triomphale du palais de Dédale car, tout comme nous nous en sommes aperçus, le fil qui a orienté nos pas n'était pas différent la forêt dans laquelle nous nous sommes aventurés. Au fond, nous le savions dès le début, car la ficelle ne nous avait pas été offerte par quelque déesse bienveillante : nulle médiation ne pourra nous donner la clef pour traverser la *machina* de la pensée brunienne. Au contraire, nous pourrions dire que, de même que la course d'Angelica, c'est le désir lui-même qui a donné vie à cette architecture imposante. Force immanente de l'abîme du *Chaos*, le désir structure la vie de l'univers et règle les échanges entre ses éléments. Nous estimons qu'il est l'une des composantes fondamentales du cosmos car il réalise constamment l'infini, le « tout-dans-tout » qui exprime l'essence de chaque être. Le désir inné de toute espèce animale caractérise ainsi sa manière toute particulière d'assurer la réalisation de l'infini, partout et constamment en acte. De même pour l'homme, aspirer à l'infini – grâce à un effort concomitant de la volonté et de l'intellect – signifie se reconnaître dans la nature de celle il n'a pourtant jamais été séparé. Cette connaissance nous libérera enfin de la peur de la mort et de toute autre crainte : « 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 ». Après avoir regardé droit dans les yeux le mystère du labyrinthe, Actéon ne sera plus le même : le miroir de la nature est la forme la plus haute de connaissance accessible à l'être humain parce que sa manifestation implique en même temps un dépassement de sa propre existence partielle et singulière. Nulle forme de séparation ne peut finalement subsister : connaître l'infini signifie devenir infini.

Au fur et à mesure que notre réflexion avançait, nous nous sommes rendu compte que la question du désir ne pouvait être abordée comme une problématique parmi d'autres de la philosophie de Bruno. En effet, incarnant la modalité par laquelle chaque être réalise l'infini, le désir constitue à nos yeux une question essentielle et indépassable de la pensée du philosophe qui situe son discours sur un plan d'immanence radicale. Contrairement aux solutions proposées par les multiples courants néoplatoniciennes de la Renaissance, Bruno ne s'appuie jamais sur l'« aspiration infinie » propre au vivant pour proposer un dépassement de la nature en faveur d'une quelconque forme de transcendance. Le désir, dans ses manifestations multiples, n'est pas différent de la matière dont il exprime la force sous-jacente et l'énergie vitale. C'est pour cette raison qu'il nous a semblé représenter une perspective privilégiée pour comprendre comment l'entreprise philosophique du Nolain consiste à situer l'infinisisation du fini au sein de la nature. En antithèse à toute forme de séparation, la substance désirante dont parle Bruno constitue le point culminant de ce « courant chaud » qui, selon Ernst Bloch, « conçoit la matière comme mouvement en avant, ouverture en direction du futur, et qui considère l'homme comme un être inaccompli, poussé par des passions et des contradictions outre l'obscurité de l'instant qu'il a vécu »¹.

Même si nous nous sommes limités ici à l'univers de Giordano Bruno, ce travail nous a permis de constater l'importance que le désir revêt pour la pensée de la Renaissance et pour la philosophie en général. Il représente donc la première étape d'un parcours plus vaste que nous voudrions consacrer à cette force et à ses implications aussi bien ontologiques que politiques et sociales. Le désir, palpitation au cœur de la matière, nous semble la logique intrinsèque à un monde en perpétuel mouvement. Il n'est donc pas surprenant que ce concept ait une importance capitale dans la pensée du Nolain, qui, rappelons-le, fut le premier à attribuer un fondement

¹ Nous traduisons de l'introduction de Remo Bodei à l'édition italienne de ERNST BLOCH, *Filosofia del Rinascimento*, Il Mulino, Bologna, 1997.

philosophique au système “copernicien”. Sa théorie des corps célestes comme *machine* intellectuelles et désirantes est riche de suggestions et sera reprise – même s’il est parfois compliqué de démontrer ses filiations directes – par de nombreux théoriciens ultérieurs. Après sa redécouverte par des interprètes d’exception comme Schelling ou par d’autres auteurs historicistes (Labriola et Gentile, par exemple), le matérialisme brunien, saisi par une instance qui le projette constamment vers un futur immanent, n’a pas manqué de susciter l’intérêt de penseurs d’inspiration marxiste. Dans son imposante révision du matérialisme dialectique formulée après la tragédie de la Seconde Guerre mondiale, Ernst Bloch considéra Bruno comme une figure emblématique de l’*aristotelische Linke*. Malgré la distance apparente entre cette lecture et la lettre de la pensée brunienne, nous pensons que l’histoire d’une philosophie est inséparable de celle de ses interprétations et de ses filiations. Ce fil rouge qui lie le matérialisme de Bruno au principe espérance est peut-être moins arbitraire que l’on pourrait croire. À ce propos, nous pensons qu’un trait mettant en relation les deux philosophes – qui ont tous deux écrit et pensé dans une situation de crise – est l’urgence de définir des institutions matérialistes du réel. La philosophie naturelle de Bruno, caractérisée par le devenir incessant de la matière, est le terrain dans lequel le Nolain situe sa critique des religions, de la politique et, plus généralement, des institutions de son époque. À cet égard, la *nova filosofia* offre des perspectives très originales sur un temps de crise : la source de tous les maux se situait, selon Bruno, dans l’écart entre la matière et l’appréhension conceptuelle et institutionnelle opérée par les savoirs et les pratiques théologico-politiques. Les sciences et les institutions qui prétendaient abstraire l’homme du naturel ne pouvaient que l’emprisonner dans une forme figée et contraignante. Au contraire, le défi assumé par Bruno est celui de penser des pratiques capables de déployer la puissance qui ouvre l’homme à l’infinité de ses possibles. Enracinée dans la matière, l’institution devient ainsi le medium capable de réaliser au plus haut point la nature humaine. À partir de ce constat, nous aimerions nous concentrer, dans les travaux à venir, sur le problème de l’institution et de ses implications matérialistes et imaginaires. Problème fondamental pour la

philosophie politique du XX^e siècle, la critique des institutions a été un point d'accès privilégié pour questionner les liens étroits entre les savoirs et les pouvoirs légitimés par ces derniers. Réfléchir aux implications réciproques entre ces deux sphères est, à notre avis, une opération nécessaire pour comprendre – en ligne avec des théoriciens comme Foucault ou Basaglia – comment l'institution est un savoir « qui œuvre » et un pouvoir « qui sait ».

Bibliographie

Œuvres de Giordano Bruno

Œuvres complètes, vol. I-VIII, Les Belles Lettres, Paris, 1993-1999.

Opere italiane, UTET, Turin, 2007, 2 vol.

Dialoghi filosofici italiani, Mondadori, Milan, 2000.

Opere magiche, Adelphi, Milan, 2000.

Opere mnemotecniche. Tomo I, Adelphi, Milan, 2004.

Opere mnemotecniche. Tomo II, Adelphi, Milan, 2009.

Des liens, Allia, Paris, 2010.

De la magie, Allia, Paris, 2014.

Autres sources

AL-KINDI, *De radiis*, éditions Allia, Paris, 2003

ARIOSTO Ludovico, *Orlando furioso*, Einaudi, Turin, 1992 (1ère édition 1966).

ARISTOTE, *De l'âme*, Vrin, Paris, 1982.

CALVINO Italo, « Definizioni di territori », dans *Saggi. 1945-1985*, Arnoldo Mondadori Editore, Milan, 1995, tome premier, pp. 197-198 ; *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, Mondadori, Milan, 2003.

EURIPIDE, *Hélène*, dans *Tragédies*, Tome V, Les Belles Lettres, Paris, 1985.

FERENCZI Sándor, « L'homoérotisme : nostalgie de l'homosexualité masculine » in *Psychanalyse*, tome 2, in *Œuvres complètes, 1913-1919*, Payot, Paris, 1994.

FICIN MARSILE, *Commentaire sur le Banquet de Platon, De l'Amour. Commentarium in Convivium Platonis, De Amore*, Les Belles Lettres, Paris, 2002.

FLORIO John, *The Essayes or Morall, Politike and Millitarie Discourses of Lord Michael de Montaigne*, Londres, 1603.

FOSCOLO Ugo, *Notizia intorno a Didimo Chierico/Notice sur Didyme Leclerc*, § X, [Pise, 1813] éd. et trad. de G. Genot, Minard, Paris, 1966.

GALILEE, *L'Essayeur*, Annales littéraires de l'université de Besançon, Les Belles Lettres, Paris, 1980.

GARGANO Antonio (édité par), *Le deposizioni davanti al tribunale dell'Inquisizione*, La Città del Sole, Reggio de Calabre, 2000.

DE MONTAIGNE Michel, *Journal de voyage en Italie par la Suisse et l'Allemagne en 1580 et 1581*, Les Belles Lettres, Paris, 1946, p. 349 ; *Les Essais*, PUF, Paris, 2004.

PIC DE LA MIRANDOLE, *900 conclusions philosophiques, cabalistiques et théologiques*, Allia, Paris, 2006

SHAKESPEARE William, *A Midsummer Night's Dream / Sogno di una notte d'estate*, édité par Paolo Bertinetti, Einaudi, Turin, 2002.

DE VALOIS Marguerite, *Mémoires et discours*, édition d'Éliane Viennot, Presses universitaires de Saint-Étienne, Saint-Étienne, 2004

Études et commentaires

AGAMBEN Giorgio, *Stanze. Parole et fantasma dans la culture occidentale*, Rivages, Paris, 1998 ; *Opus Dei. Archéologie de l'office. Homo Sacer II*, 5, Seuil, Paris, 2012.

ANSALDI Saverio, *Giordano Bruno : une philosophie de la métamorphose*, Classiques Garniers, Paris, 2010 ; *L'imagination fantastique : images, ombres et miroirs à la Renaissance*, Les Belles Lettres, Paris, 2013.

AQUILECCHIA Giovanni, *Schede bruniane (1950-1991)*, Vecchiarelli editore, Rome, 1993.

BALSAMO Jean, « Note sur Jacopo Corbinelli », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, XIX, 1984, pp. 48-54.

BADALONI Nicola, *La filosofia di Giordano Bruno*, Parenti, Florence, 1955.

BENZONI Gino, « CORBINELLI, Iacopo » dans *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana, Rome, vol. 28, 1983. Maintenant disponible en ligne sur le portail de l'*Enciclopedia Treccani* : [http://www.treccani.it/enciclopedia/iacopo-corbinelli_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/iacopo-corbinelli_(Dizionario-Biografico)/)

BERTI Irene, « Le metamorfosi di Circe : dea, maga e femme fatale », *Status Quaestionis*, n°8 (2015), revue électronique éditée par Università « La Sapienza » de Rome, pp. 110-140.

BETTINI Maurizio, FRANCO Cristiana, *Il mito di Circe. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Einaudi, Turin, 2010.

BLOCH Ernst, *La philosophie de la Renaissance*, Petite bibliothèque Payot, Paris, 2007.

BOLOGNA Corrado, « Tradizione testuale e fortuna dei classici italiani », dans *Letteratura italiana*, dir. A. Asor Rosa, vol. VI, Teatro, musica, tradizione dei classici, Turin, Einaudi, 1986 ; *La macchina del « Furioso ». Lettura dell' « Orlando » e delle « Satire »*, Einaudi, Turin, 1998.

- BOLZONI Lina, *Il lettore creativo. Percorsi cinquecenteschi tra memoria, gioco, scrittura*, Guida Editori, Naples, 2012 ; « Come Giordano Bruno legge l'Ariosto », publié avec le titre « Note su Bruno e Ariosto » in *Rinascimento*, II série, XLI (2000), pp. 19-44 et maintenant réédité in *Il lettore creativo*.
- BORSELLINO Nino, *Rozzi e intronati. Esperienze e forme di teatro dal Decameron al Candelaio*, Bulzoni editore, Rome, 1976.
- BOUILLIER Francisque, *Histoire et critique de la révolution cartésienne*, Imprimerie de L. Boitel, Lyon, 1842.
- CAMPESE Silvia, MANULI Paola, SISSA Giulia, *Madre materia: sociologia e biologia della donna greca*, Boringhieri, Turin, 1983.
- CANONE Eugenio, *Il dorso e il grembo dell'eterno. Percorsi della filosofia di Giordano Bruno*, Bruniana & Campanelliana supplementi, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pisa-Rome 2003.
- CAROLI Flavio, *Storia della fisiognomica. Arte e psicologia da Leonardo a Freud*, Mondadori Electa, Milan, 2012.
- CASADEI Alberto, *Ariosto: i metodi e i mondi possibili*, Marsilio, Venice, 2016.
- CASTELLI Patrizia, « "Il porco è infatti un animale": fisiognomica e mitologia nell'opera di Giordano Bruno », *Bruniana & Campanelliana*, vol. 17, n°1, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Rome, 2011.
- CILIBERTO Michele, *Introduzione a Bruno*, Laterza, Rome-Bari, 1996 ; *Umbra profunda. Studi su Giordano Bruno*, Edizioni di storia e letteratura, Rome 1999 ; *La ruota del tempo. Interpretazione di Giordano Bruno*, Editori Riuniti, Rome, 2000.
- CORSANO Antonio, *Il pensiero di Giordano Bruno nel suo svolgimento storico*, Sansoni, Florence, 1940 maintenant réédité par Congedo editore, Galatina, 2002.
- CULIANU Ioan Petru, *Eros et magie à la Renaissance. 1484*, Flammarion, Paris, 1984.
- DAGRON Tristan, *Unité de l'être et dialectique. L'idée de philosophie naturelle chez Giordano Bruno*, Vrin, Paris, 1999.
- DEL PRETE Antonella, BERNIS Thomas (dir.), *Giordano Bruno. Une philosophie des liens et de la relation*, éditions de l'université de Bruxelles, Bruxelles, 2016.
- DE MARTINO Ernesto, *Le Monde magique*, Les Empêcheurs de Penser en Rond, Paris, 2003.
- DE ROSA Guido, *Il concetto di immaginazione nel pensiero di Giordano Bruno*, La città del sole, Naples, 1997.
- DE ROUGEMONT Denis, *L'amour et l'Occident*, Plon, Paris, 1939 ; ed. définitive : 1972, Union générale d'éditeurs, Paris.
- ELIAV-FELDON Miriam, HERZIG Tamar (édité par), *Dissimulation and Deceit in Early Modern Europe*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2015.
- FABRIS Alberto, « L'ombre de l'Arioste dans la pensée de Giordano Bruno », dans la revue électronique « Implications philosophiques », 20 septembre 2017 : http://www.implications-philosophiques.org/actualite/une/dans-la-sylve-du-desir/#_edn20

- FEDERICI Silvia, *Caliban et la sorcière. Femmes, corps et accumulation primitive*, co-édition Entremonde/Senonevero, Genève/Paris, 2017.
- FIRPO Luigi, *Il processo di Giordano Bruno*, Salerno Editori, Rome, 1993.
- GENTILE Giovanni, *Giordano Bruno e il pensiero del Rinascimento*, Vallecchi editore, Firenze, 1920.
- GHIO Michelangelo, « Causa emanativa e causa immanente: S. Tommaso e Giordano Bruno », in *Filosofia*, 30 A, n° 4, 1979.
- HODGART BUONO Amelia, *Giordano Bruno's The Candle-Bearer. An Enigmatic Renaissance Play*, Lewiston-Queenston-Lampeter, The Edwin Mellen Press, Lewiston (New York), 1997.
- YATES Frances Amelia, *Giordano Bruno et la tradition hermétique*, Dervy, Paris, 1988 (ed. originale : *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, University of Chicago Press, 1964) ; *L'Art de la mémoire*, Gallimard, Paris, 1987 (ed. originale : *The Art of Memory*, Routledge & Kegan Paul Ltd, London, 1966) ; *Giordano Bruno e la cultura europea del Rinascimento*, Laterza, Rome-Bari, 1988.
- LEVERGEOIS Bertrand, *Giordano Bruno*, Fayard, Paris, 1995.
- MANCINI Sandro, *La sfera infinita. Identità e differenza nel pensiero di Giordano Bruno*. Mimesis, Milan, 2000.
- MERCATI Angelo, *Il sommario del processo di Giordano Bruno*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cité du Vatican, 1942.
- MERCHANT Carolyn, *The Death of Nature: Women, Ecology and the Scientific Revolution*, Harper and Row, New York, 1980
- MONTANO Aniello, *Le radici presocratiche del pensiero di Giordano Bruno*, Libreria editrice Redenzione, Marigliano, 2013.
- NIERMEYER Jan Frederik, *Mediae Latinitatis Lexicon Minus*, Brill, Leiden, Boston, 1976.
- ORDINE Nuccio, *Giordano Bruno, Ronsard et la religion*, Albin Michel, Paris, 2004 (1^{ère} édition, Les Belles Lettres, Paris, 1999) ; *Le Mystère de l'âne. Essai sur Giordano Bruno*, Les Belles Lettres, Paris, 2005 ; *Trois couronnes pour un roi. La devise d'Henri III et ses mystères*, Les Belles Lettres, Paris, 2011.
- PAPI Fulvio, *Antropologia e civiltà nel pensiero di Giordano Bruno*, Liguori editore, Naples, 2006.
- PROSPERI Adriano, *Tribunali della coscienza. Inquisitori, confessori, missionari*, Einaudi, Turin, 1996.
- PULIAFITO-BLEUTEL Anna Laura, *Comica pazzia. Vicissitudine e destini umani nel Candelaio di Giordano Bruno*, Olschki editore, Florence 2007.
- RAIMONDI Fabio, *Il sigillo della vicissitudine. Giordano Bruno e la liberazione della potenza*, Unipress, Padova, 1999 ; *La repubblica dell'assoluta giustizia : la politica di Giordano Bruno in Inghilterra*, Edizioni ETS, Pisa, 2003 ; « Liens et serments : magie et politique dans le Cantus Circaeus de Giordano Bruno » in DEL PRETE Antonella, BERNIS Thomas (dir.), *Giordano Bruno. Une philosophie des liens et de la relation*, éditions de l'université de Bruxelles, Bruxelles, 2016.
- RESTELLI-IMBERT Sandrine, BRAILLARD Marie-Christine, CAVALIE Hélène, *Des oiseaux... de la fin du Moyen Âge au XXI^e siècle*, Digne-les-Bains, Musée départemental d'art religieux, 2011,

catalogue de l'exposition Des oiseaux, cathédrale Saint-Jérôme de Digne-les-Bains et prieuré de Salagon, Mane, juillet 2011-avril 2012.

RICCI Saverio, *Giordano Bruno nell'Europa del Cinquecento*, Salerno Editori, Rome 2000.

ROSSI Paolo, *Clavis Universalis: arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, R. Ricciardi, Milan, Naples, 1960 ; *Il tempo dei maghi. Rinascimento e modernità*. Raffaello Cortina Editore, Milan, 2006.

SACERDOTI Gilberto, *Sacrificio e sovranità. Teologia e politica nell'Europa di Shakespeare e Bruno*, Einaudi, Turin, 2002.

SABBATINO Pasquale, *Giordano Bruno e la 'mutazione' del Rinascimento*, Olschki editore, Florence, 1993 ; *A l'infinito m'ergo. Giordano Bruno e il volo del moderno Ulisse*, Olschki editore, Florence, 2004.

SORRENTI Zaira, « Giordano Bruno lettore dell'Ariosto », *Per leggere*, n° 14, 2008, pp. 19-43.

SPRUIT Leen, *Il problema della conoscenza in Giordano Bruno*, Bibliopolis, Naples, 1988.

STAROBINSKI Jean, *Montaigne en mouvement*, Gallimard, Paris, 1993.

ULLIANA Stefano, *Il concetto creativo e dialettico dello spirito nei dialoghi italiani di Giordano Bruno. Il confronto con la tradizione neoplatonico-aristotelica: il testo bruniano De l'infinito, universo e mondi*, thèse de doctorat soutenue en 2001 chez l'Università degli studi di Padova.

VERRECCHIA Anacleto, *Giordano Bruno. La falena dello spirito*, Donzelli, Rome, 2002.

VIANELLO Lucia, *Una lampada nella notte: l'Ars inventiva di Giordano Bruno*. Thèse de doctorat soutenue en 2014 à l'Université de Padoue. L'œuvre est disponible en ligne dans l'archive numérique de l'université : <http://paduaresearch.cab.unipd.it/6334/>

VIENNOT Éliane, « Parler de soi : parler à l'autre. Marguerite de Valois face à ses interlocuteurs » *Tangence*, numéro 77, hiver 2005, p. 37-59. doi:10.7202/011698ar

VILLARI Rosario, *Elogio della dissimulazione. La lotta politica nel Seicento*, Laterza, Rome-Bari, 2003.

ZAMBELLI Paola, *L'ambigua natura della magia*, Il Saggiatore, Milan, 1991 ; *White Magic, Black Magic in the European Renaissance. From Ficino, Pico, Della Porta to Trithemius, Agrippa, Bruno*, Brill, Leyde, 2007.

ZANZI Luigi, *Il metodo del Machiavelli*, Società editrice il Mulino, Bologne, 2013.