

SYMBOLES
DE LA
RENAISSANCE

EXTRAIT

PRESSES DE L'ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE

Septembre 1976

**ARS MEMORIAE ET SYMBOLES VISUELS:
LA CRITIQUE DE L'IMAGINATION ET LA FIN DE LA RENAISSANCE**

D. ARASSE

Frances Yates a raison. A part les spécialistes, peu de gens savent que les Grecs ont inventé, entre autres arts, un art de la mémoire¹. Moins de gens encore, sans doute, distinguent l'importance que cet art a eue dans la constitution de la culture européenne et dans la mise au point de certaines de ses formes les plus élaborées, jusqu'au début du XVII^e siècle.

Si l'art de la mémoire a été ainsi oublié, ce n'est pas sans raisons.

D'abord, l'art de la mémoire est un art secret; sans parler des formes magiques ou occultes qu'il a pu prendre au Moyen Age ou à la Renaissance, c'est de toute façon un art, une *τέχνη*, qui reste, à part les exposés théoriques ou pédagogiques qui en sont faits, un art intérieur: ses inventions ne se donnent pas à voir dans la mesure même où elles ne servent qu'à permettre le souvenir de ce dont on parle, de ce que l'on montre. A l'origine, l'art de la mémoire est en effet lié à la rhétorique: pour se rappeler ses discours, l'orateur antique imaginait des bâtiments, des architectures dans lesquelles s'articulaient des «lieux de mémoire» — *loci* latins, *τόποι* grecs —; dans ces *loci*, il disposait, selon un ordre déterminé, des images auxquelles étaient liées des idées — *res* — ou des mots — *verba*. Pour prononcer le discours ainsi mémorisé, l'orateur n'avait plus qu'à parcourir son bâtiment mnémorique: il trouvait «chaque chose à sa place», il reconstituait par ce parcours la succession de ses arguments. La Mémoire était une des cinq parties de la Rhétorique, l'outil et l'expression de la connaissance².

Malgré sa complexité, malgré sa nature secrète, l'art de la mémoire s'est pourtant adapté à l'évolution de la culture européenne depuis son «invention» par Simonide de Céos³ jusqu'à la fin de la Renaissance. Il a même, au prix de métamorphoses successives, gardé une place centrale dans la constitution de cette culture; c'est que, jusqu'au XVII^e siècle, la culture occidentale avait trouvé un instrument privilégié dans cette «mémoire artificielle» qui secondait la «mémoire naturelle». De l'Antiquité à la Renaissance, Mnémosyne est la Mère des Muses, c'est-à-dire de tout le savoir. Mais l'invention de l'imprimerie lui porte un coup qui sera, finalement, fatal. La multiplication et la diffusion des exemplaires imprimés rend beaucoup moins urgente la nécessité d'avoir une mémoire bien exercée: la librairie de Montaigne lui tient déjà lieu de mémoire. Ce qui était un «art» de la connaissance n'est plus qu'une mnémotechnique, amusante souvent, utile parfois, essentielle jamais.

Le texte qui suit voudrait, sur certains points, étudier, du point de vue de la mémoire, la réorientation de la culture européenne au cours de ce que l'on a appelé la «fin de la Renaissance». Car, si l'art mnémorique survit quelque temps à l'invention de l'imprimerie — en devenant un outil de la révélation hermétique —, il ne survit pas au succès de la Méthode.

Si l'on réussit en effet à dégager les raisons pour lesquelles une culture a rejeté ce qui était encore pour Giordano Bruno ou Tommaso Campanella l'instrument privilégié d'une révélation supérieure, et pour lesquelles elle n'y voit plus, avec Descartes, que «fécondes sottises»⁴, on peut espérer mieux cerner certaines de ces implications et mieux saisir la signification sociale et imaginaire de ce moment — peu définissable — où la Renaissance s'achève en Age de la Raison. Car, au XV^e et au XVI^e siècles et depuis longtemps, l'art de la mémoire n'était plus seulement l'affaire de l'orateur: il concernait l'écrivain, le peintre, le philosophe, l'homme politique même et le croyant.

C'est volontairement que les pages qui suivent abordent un nombre de thèmes presque trop élevé. Il s'agit d'abord de montrer que l'art de la mémoire, sujet «marginal», est effectivement un sujet central; en outre, plus que des résultats définitifs, je propose des constatations partielles, ponctuelles, reliées par des hypothèses à prendre comme un programme de travail et d'enquêtes, qui restent à effectuer.

L'analyse des *Dialogues Italiens* de Giordano Bruno du point de vue de la mémoire est particulièrement suggestive: on y voit comment les schémas mnémoniques structurent une œuvre littéraire⁵. Déjà la *Divine Comédie* était apparue comme un système de *loci* mnémoniques garnis d'images et parcourus selon un ordre déterminé, destiné à rappeler ce qui constitue l'essentiel de la pensée morale du Moyen Age: les châtiments de l'Enfer et les récompenses du Paradis⁶. Avec les *Dialogues Italiens* et en particulier la *Cena delle ceneri*, Bruno produit une œuvre littéraire dont la composition est également héritée des principes et des règles de l'art de la mémoire. La découverte est intéressante car elle fait apparaître le fonctionnement même de l'imagination littéraire de Bruno et, à travers lui sans doute, de créateurs dont les outils intellectuels et les structures mentales nous sont profondément étrangers. Le travail de Miss Yates doit être continué et, pour ce faire, les matériaux sont riches.

Un exemple suffit: en 1564 paraissent à Padoue *Le Pitture* d'A.F. Doni (1513-1574)⁷. Il s'agit d'un recueil de descriptions de peintures imaginaires, situées dans une villa tout aussi imaginaire et dédiées «aux illustrissimes Académiciens Ethérés», membres d'une académie padouane réelle. L'ouvrage nous plonge en plein dans la réalité des recherches qui se faisaient dans les académies du Nord de l'Italie dans la seconde moitié du Cinquecento. *Le Pitture* constitue en effet un exemple typique d'*ekphrasis*, de ces descriptions littéraires, d'œuvres figuratives réelles ou imaginaires, très en vogue à l'époque et dont le rôle n'est pas à négliger, tant en ce qui concerne le thème de la concurrence entre les capacités descriptives de la peinture et de la littérature que la mise au point du vocabulaire et de la pensée esthétiques classiques⁸. Mais ce traité dépasse le cadre strict de la «littérature d'art», car Doni abandonne souvent sa fiction et son thème pour se laisser aller à des divagations philosophiques ou morales⁹: tout est instabilité et vanité, l'homme est misérable, il est l'esclave du Temps, le jouet des passions et seule la mort est pour lui certitude. La démoralisation débouche sur l'instabilité mentale, qui rejoint l'instabilité ressentie dans le monde: seuls refuges, la bouffonnerie, l'ironie et le rire¹⁰. Tout cela fait des *Pitture* un exemple typique de la pensée «maniériste» sur l'homme et le monde.

Ce qui m'intéresse davantage ici, c'est la façon dont la composition et l'imagination littéraires des *Pitture* sont orientées par les principes de l'art de la mémoire.

Doni n'a pas pris la peine de décrire les pièces dans lesquelles sont censées de trouver ses douze «peintures». Avant même d'en arriver là, il a plus ou moins renoncé à la fiction de sa villa construite en haut d'une «montagne circulaire»¹¹. Mais il commence son traité en décrivant avec précision l'escalier qu'il faut emprunter pour accéder aux pièces principales de cette villa imaginaire¹² et pouvoir en contempler le «théâtre»¹³:

«La montée est un escalier de 42 marches, taillées dans une pierre dure et vive. Quatre personnes peuvent y avancer commodément de front, à bonne distance l'une de l'autre. De chaque côté, de forts et gros pilastres soutiennent la voûte en berceau décorée de compartiments hexagonaux et circulaires: à trois marches de l'escalier correspondent trois compartiments; par exemple, au-dessus des trois premiers degrés, le compartiment hexagonal est réservé à la peinture du Jugement, et de chaque côté les compartiments circulaires contiennent la Prudence et la Bonté»¹⁴.

L'ascension continue avec la Diligence (entourée du couple Oisiveté-Paresse), la Vigilance (Sommeil-Bacchus), la Persévérance (Instabilité-Légèreté), la Stabilité (Justice-Paix), la Tempérance (Fortune-Infatigable), la Vérité (Malice-Iniquité). On est alors parvenu à la moitié de l'escalier. «Un palier, fermé d'une petite loggia, s'ouvre à droite et à gauche» sur le paysage.

«La partie supérieure de la loggia est une tribune circulaire où sont peintes des Vertus aux mains pleines de richesses: elles attendent pour les récompenser ceux qui arrivent à ces degrés élevés, toutes prêtes à répandre leurs largesses sur ceux qui, pour leur paix et leur gloire, les ont méritées. Puis elles leur désignent l'autre volée de l'escalier»¹⁵.

La montée reprend alors avec l'Honneur (Envie-Honnêteté), la Noblesse (Courtoisie-Générosité), le Rang (Richesse-Pauvreté), le Temps (Bonne et Mauvaise Renommées), le Pouvoir (avec deux Amours), la Gloire (Jour-Nuit).

«C'est ici que finit l'escalier; on arrive enfin à la porte de la maison, dont le chambranle est de marbre. Sur le fronton, un tondo en bas-relief, entouré d'une guirlande où alternent feuillages, fruits, fleurs et miroirs, montre une jeune femme, la Considération, qui tient devant elle une cartouche sur laquelle on peut voir un emblème fait d'un cadran solaire et d'un sablier, et ces mots gravés: SUMUS. Ainsi est démontré qu'à toutes les heures, sur tous les degrés de l'escalier, il faut considérer clairement les choses».

On peut ne voir dans cette description qu'un morceau de bravour, une *ekphrasis* des allégories peintes dans un escalier imaginaire certes, mais dont les équivalents réels sont nombreux à l'époque. Pourtant celui qui, à la suite de Miss Yates, s'est familiarisé avec les techniques de l'art de la mémoire peut être beaucoup plus précis; Doni a, selon les plus anciennes règles de l'*Ad Herennium*, imaginé un *locus* mnémonique régulièrement construit, dans lequel sont disposées, selon un ordre calculé et associatif, des images auxquelles sont attachées des notions qu'il faut se rappeler. Les termes mêmes qu'emploie Doni pour décrire la Noblesse sont explicites:

«Des honneurs, l'homme vertueux monte vers la Noblesse et quand il y est parvenu, il faut qu'il se souvienne que la Courtoisie et la Générosité doivent être les deux prunelles de ses yeux».

Nous parcourons effectivement un «bâtiment mnémonique» rempli d'images de mémoire. Ces images sont elles aussi conçues selon les règles des *imagines agentes* de la tradition: frappantes et inhabituelles, belles ou répugnantes, couronnées ou vêtues de pourpre, enlaidies ou défigurées, etc...¹⁶. Doni crée dans *Le Pitture* de remarquables *imagines agentes*:

«Nous représenterons la Noblesse comme une femme vêtue d'une toge, une étoile sur la tête et un sceptre à la main... La Courtoisie sera une femme couronnée comme une reine, distribuant des colliers, des pièces de monnaies et des bijoux; la Générosité sera représentée assise sur un aigle».

«L'Envie est une vieille rongée pour la vermine, mordue par les serpents, elle se sustente de leurs vomissures et boit dans une coupe pleine d'un poisson brûlant».

Pour cette «image» de l'Envie, Doni s'est certainement inspiré de la description d'Ovide, comme le recommandait le traité de mémoire publié par Publicius à Venise en 1482 et 1485¹⁷.

L'imagination de Doni travaille bel et bien selon les principes séculaires de l'art de la mémoire. Il faut ajouter que, dans son ensemble, l'allégorie de l'escalier s'inspire de la même tradition: ce cortège de Vertus et de Vices, de châtiments et de récompenses, semble suivre directement la scolastique, qui conseille d'«imprimer sur la mémoire les images des vertus et des vices, rendues vivantes et frappantes selon les règles classiques et conçues comme des «signes mnémoniques» qui doivent nous aider à gagner le Ciel et éviter l'Enfer»¹⁸. L'intention de Doni semble donc bien rester très proche de l'utilisation morale de l'art qui faisait de la mémoire une partie de la vertu de Prudence¹⁹.

Tout n'est pourtant pas si clair.

Le magnifique progrès moral de «l'homme vertueux» et la réalité des récompenses qu'il reçoit au sommet de son ascension sont en effet totalement contredits par la description systématiquement pessimiste et dérisoire de la condition humaine proposée par les douze «peintures» suivantes, et qui culmine dans la Peinture de la Réforme ou dans celle de L'Homme qui, dans une forte clause, dénonce les illusions de toute gloire (la Gloire était la récompense suprême de l'escalier):

«Ainsi va le monde, mené par la main d'hommes mortels qui ne produisent que des œuvres mortelles, jusqu'au moment où l'oubli qui les a précédés rejoindra l'oubli qui les suivra. Ainsi retourne au néant qui fut d'abord néant avant même d'exister, ainsi disparaît l'homme mortel, sans nom, sans renommée, sans souvenir, sans mémoire, sans aucun signe de souvenance».

Comme le dirait Miss Yates, ce à quoi nous assistons est «tout à fait curieux»: voici un auteur qui commence par construire un splendide bâtiment mnémonique à intention moralisatrice pour dire ensuite l'impossibilité de toute mémoire durable, pour dépeindre la vanité de tous les efforts humains et l'inéluctable misère de la créature. Certes, Doni est un maniériste qui aime à jouer avec tout; mais il y a sans doute plus. Doni, me semble-t-il, se livre en fait à un détournement: il détourne l'art de la mémoire de ses intentions les plus hautes et, subrepticement, il le tourne lui-même en dérision; par ce moyen, il dresse le constat, typiquement maniériste, de l'échec et de l'effondrement de certaines aspirations de la Renaissance, en s'attaquant à ce qui passait alors, pour certains, comme l'une des clefs privilégiées permettant d'atteindre une révélation et une vérité supérieures.

Car, avant même les systèmes ambitieux de Giordano Bruno, le Théâtre de Camillo visait, par le biais de la mémorisation, à atteindre la contemplation de la Vérité, de l'Un mystique caché derrière les apparences²⁰. Et, d'une manière générale, l'ésotérisme comme l'hermétisme, courants majeurs de la Renaissance, donnent à la mémoire un rôle privilégié pour l'accession à une connaissance supérieure. Doni tourne en dérision ces aspirations. Il se livre bien également à un détournement et à une subversion des valeurs quand il fait de la Prudence, vertu

cardinale qui justifiait aux yeux de la scolastique l'utilisation des images dans la mémoire²¹, la source des plus grandes misères de l'homme :

«Dès que notre âme est paisible, l'Intellect nous remet en mémoire les tourments passés, comme s'il ne suffisait pas de les avoir déjà soufferts; quant aux tourments présents, il nous en fait ouvertement la lecture dans le livre des heures, et il a soin de dessiner pour nous les tourments futurs en se fondant sur l'expérience».

Deux constatations s'imposent ici.

La connaissance des principes de l'art de la mémoire permet de faire apparaître les dimensions selon lesquelles travaille l'imagination littéraire d'un écrivain maniériste, apparemment dilettante; elle permet également de voir comment cet écrivain se situe par rapport aux outils qu'il emploie. Bref, l'histoire de l'art de la mémoire permet d'étudier les conditions de production et les significations d'une œuvre littéraire du XVI^e siècle.

Doni écrit en fait, dans *Le Pitture*, un traité d'allégories. Il l'indique clairement une fois²² et il le suggère plusieurs fois, en renonçant, après la description de l'escalier, à la fiction d'une villa «réelle» et en utilisant les formules des manuels d'allégories à destination des peintres²³. Son livre constitue bien un exercice d'*ekphrasis* et il entre bien dans la catégorie des traités d'allégories, des recueils d'emblèmes, des *Iconologies*.

Or la théorie classique de l'allégorie s'est définie à la fin du XVI^e siècle. Le fait de constater qu'en 1564, Doni recourt aux techniques de l'art de la mémoire pour proposer «des façons nouvelles de figurer des allégories conçues de façon originale» permet peut-être de formuler quelques hypothèses sur les conditions dans lesquelles s'est élaborée cette théorie classique.

L'art de la mémoire peut, en effet, être considéré comme un art allégorique intérieur, en particulier sous sa forme médiévale, quand les images de mémoire sont recommandées dans la mesure où elles servent à se représenter et à se rappeler les Vertus et les Vices²⁴. Or, dès l'origine de la scolastique, on voit se manifester deux tendances légèrement divergentes dans le cadre de l'art de la mémoire. Saint Thomas prône la clarté rationnelle et logique dans l'élaboration et la conception des images; il s'oppose très nettement aux possibles déviations magiques ou talismaniques qui font, par exemple, tout le prestige obscur de l'*Ars Notoria*²⁵. Albert-le-Grand est, lui, beaucoup moins clair; il considère presque la mémoire avec une crainte superstitieuse; certaines *imagines agentes* bien connues (comme celle du bélier de l'*Ad Herennium*) acquièrent dans son imagination un vie et une force inquiétantes, et l'art de la mémoire confine chez lui souvent à la magie²⁶. L'anecdote étrange rapportée par Lomazzo au livre II de son *Trattato* est peut-être l'écho de cette divergence: saint Thomas aurait brisé une effigie animée d'Albert-le-Grand, car il y voyait une œuvre du démon tandis qu'il ne s'agissait que d'un produit de l'art²⁷.

Ces deux directions continuent d'être marquées dans la suite. Jusqu'à la fin du XV^e siècle, l'art de la mémoire est essentiellement d'inspiration dominicaine et le thomisme correctement entendu crée une «mnémotechnique pure» qui aboutit, par exemple avec l'image mnémorique de la *Grammatica* de Romberch, à des allégories complexes mais toujours clairement et rationnellement définies²⁸. Lentement cependant, l'art de la mémoire d'inspiration dominicaine connaît la décadence: il se réduit de plus en plus à des jeux de mémoire, subtils mais vains, condamnés par les humanistes qui n'y voient qu'une conséquence parmi d'autres de la sclérose de la scolastique²¹. Mais l'art de la mémoire et le rôle des images mnémoriques restent quand même au premier plan de la culture européenne du XVI^e siècle car, au moment où la scolastique dominicaine le réduit à un passe-temps amusant, le néoplatonisme et l'hermétisme lui confèrent un rôle essentiel dans leur démarche vers la connaissance³⁰.

Or, dans la mnémorique d'inspiration néoplatonicienne et hermétique du XVI^e siècle, l'image de mémoire prend souvent une forme talismanique ou magique et elle se trouve investie de pouvoirs étranges à nos yeux. Dans cette tradition néoplatonicienne, l'imagination animée magiquement est le moyen d'entrer en contact avec les forces astrales et magiques du cosmos, de les connaître et de s'en approprier partiellement les pouvoirs. L'imagination néoplatonicienne produit alors des allégories qui, dans leur «bonne forme», sont beaucoup plus que des représentations: elles sont en partie l'entité qu'elles représentent et elles en possèdent les pouvoirs. Le néoplatonisme trouvait d'ailleurs ainsi une explication satisfaisante à un phénomène qui le passionne: le pouvoir émotif qui se dégage des œuvres d'art³¹. Dans l'expérience du spectateur, les allégories réussies sont effectivement des images actives et efficaces, des *imagines agentes*.

La pensée scolastique, et plus particulièrement thomiste, donnait au contraire à l'imagination une place définie, rationnellement délimitée, dans le processus de la connaissance et dans la mise au point des images mnémoriques. L'élaboration d'une «psychologie des facultés» — qui détermine les rapports entre les différentes facultés de l'âme dans l'accession à la connaissance — est une des caractéristiques des traités d'*Ars memorativa*

d'inspiration dominicaine³². Il est frappant de constater que, dans *Le Pitture*, Doni esquisse, lui aussi, selon la tradition scolastique, une «psychologie des facultés» qui lui permet d'affirmer que la bonne allégorie est celle qui, grâce à une bonne utilisation de l'imagination, réunit dans une même image des objets qui se rapportent à une même notion: c'est une synthèse rationnelle et logique des associations d'idées produites par l'imagination à propos d'un concept. Doni analyse ensuite l'allégorie de la Religion peinte par Vasari; tout cela indique bien que les mécanismes de la tradition mnémorique sont présents dans la réflexion esthétique sur l'allégorie³³.

Il semblerait donc que la définition dite «aristotélicienne» de l'allégorie suivrait les principes proprement thomistes de l'*ars memoriae*, selon lesquels la «bonne forme» de l'image mnémorique — *similitudo corporalis* — tiendrait à l'adéquation entre l'image et le concept représenté.

Ainsi, au début du XVII^e siècle, Cesare Ripa, dans le *Proemio* de sa célèbre *Iconologia*, reprend la tradition aristotélicienne de l'image allégorique et il le fait avec une rigueur et une précision renouvelées. La théorie de la personnification allégorique reprend la théorie aristotélicienne de la définition — «*Questa sorte d'Imagini si riduce facilmente alla similitudine della definizione...*». Or la présence latente de la tradition mnémorique dans le texte de Ripa me paraît incontestable; sans parler du fait que la règle «la plus sûre et la plus universelle» pour faire des Images symboliques n'est autre que «*l'imitatione delle memorie... intagliate per industria de' Latini & Greci...*», c'est sans doute en fonction de l'*ars memoriae* que l'on saisit le mieux la portée des phrases où, par exemple, Ripa critique l'image de la *Disperatione* parce qu'elle donne plus un exemple qu'une définition: «... *alcuni moderni, i quali rappresentano gl'effetti contingenti, per mostrare l'essenziali qualità, come fanno, dipingendo per la Disperatione uno che s'appica per la gola... o simile cose di poco ingegno e di poca lode...*». Ripa semble bien parler ici d'une image de la *Disperatione* correspondant au principe des *imagines agentes*; sa propre conception vise, au contraire, à la *similitudine* tirée des *cose materiali*. Quand il propose sa propre image de la *Disperatione*, il s'inspire sans doute de la théorie rationnelle de la *similitudo corporalis* formulée par saint Thomas d'Aquin à propos des images de mémoire :

«DISPERATIONE. Donna vestita di berrettino, che tiri al bianco, nella sinistra mano tenga un ramo di cipresso, con un pugnale dentro al petto, ouero un coltello; starà in atto quasi di cadere, & in terra vi sarà un compasso rotto.

Il color berrettino significa disperatione. Il ramo del cipresso ne dimostra, che si come il detto albero tagliato non risorge, o de' virgulti, così l'huomo datosi in preda alla disperatione, estingue in se ogni seme di virtù, & di operationi gegne, & illustri. Il compasso rotto, il quale è per terra, mostra la ragione nel disperato essere venuta meno, nè haver più l'uso retto, & giusto, & perciò si rappresenta col coltello nel petto»³⁴.

L'allégorie efficace du néoplatonisme pourrait bien dès lors descendre au contraire de la tradition mnémorique des *imagines agentes*, repensées à partir de l'interprétation magique et hermétique de la «bonne forme». Le rôle de Ficin, traducteur de l'*Asclepius*, est évidemment capital ici; il s'occupe peu de la mémoire, mais il s'intéresse fort à l'astrologie et aux images talismaniques des étoiles qui permettent d'en capter les forces cosmiques. Or, depuis l'Antiquité, le zodiaque était utilisé comme «ordre de lieux» par l'art de la mémoire. La synthèse sera facilement réalisée: l'*Idea del Tempio della Pittura* de Lomazzo par exemple s'inspire, jusque dans son titre, de l'œuvre de Giulio Camillo et atteste le rapport entre la tradition mnémorique et la pensée esthétique.

Il vaudrait ainsi la peine d'étudier, du point de vue des images de mémoire, les manuels d'allégories à l'usage des peintres qui paraissent dans le dernier quart du XVI^e siècle. *Le Immagini colla sposizione degli Dei degli Antichi* de Vincenzo Cartari constituent par exemple un ouvrage tout à fait révélateur. Seznec en a nettement dégagé l'importance et l'influence, mais il les juge sévèrement, tant scientifiquement qu'esthétiquement: leur bizarrerie serait due, selon lui, aux «difficultés auxquelles s'est heurté l'artiste pour imposer à des allégories savantes et compliquées le rythme, l'unité, la vivante harmonie de l'œuvre d'art»³⁵. Ce jugement est inspiré par une conception certainement trop étroite de la «Renaissance», selon laquelle celle-ci aurait essentiellement pour intention d'inventer une beauté «idéale», *all'antica*, bien différente des bizarreries médiévales. Mais Seznec néglige précisément ici toute la continuité, qu'il souligne par ailleurs, entre la floraison allégorique du Cinquecento et la tradition médiévale des images didactiques et morales. On pourrait sans doute montrer que la bizarrerie des illustrations gravées par Zaltieri pour l'édition de 1571 dédiée au Cardinal d'Este se rattache à la tradition des *imagines agentes*; le dieu Typhon, par exemple, est tout à fait horrible, frappant et inhabituel, il ne s'agit pas, à proprement parler, d'une image mnémorique, mais d'une image dont l'invention figurative a été rendue possible, par rapport au texte qui l'accompagne, grâce aux habitudes et aux principes de l'*ars memoriae*. L'image de Jupiter est plus nette encore: l'accumulation de détails étranges et inattendus, destinés à rappeler différentes parties de la divinité, n'est pas inventée par Cartari; elle suit les *Noces* de Martianus Capella. Or celui-ci constitue un maillon essentiel dans la tradition mnémorique et il nous intéresse ici dans la mesure où il définit l'utilité des images de mémoire tout comme Ficin définit la fonction des hiéroglyphes: saisir les mots et les choses vite et fermement³⁶.

FIG. 6

Or l'importance prise dans les *Immagini* par les divinités de basse époque et par les dieux orientaux rattache l'ouvrage à cette autre tradition essentielle de la Renaissance, celle des hiéroglyphes et des emblèmes. On sait l'intérêt porté par Ficin et le cercle néoplatonicien de Florence aux *Hieroglyphica* d'Horus Apollo : leur bizarrerie même était l'expression d'un mystère supérieur que l'on pouvait d'autant mieux comprendre et se rappeler que l'image était plus frappante; Ficin cite l'image «égyptienne» du Temps rapportée par Horus – un serpent ailé qui se mord la queue; Cartari en fait l'attribut de Saturne... Ce n'est certainement pas sans raison que le néoplatonicien Lomazzo, dans le tome III de son *Trattato*, recommande aux artistes la lecture des *Immagini* de Cartari, ou qu'Annibal Caro les utilise pour le programme qu'il fixe à Zuccari en vue des fresques de Caprarola.

Le jugement sévère de Sez nec à l'égard du travail de Zaltieri n'est finalement pas sans rappeler celui que porte Ripa sur l'image de la *Disperatione*... Le point de vue est différent, puisque Ripa critique une allégorie qui s'attache au contingent pour représenter l'essentiel et Sez nec des images qui accumulent trop de détails destinés à rappeler trop de particularités. Mais, dans les deux cas, ce qui est regretté, c'est l'absence d'une rationalisation plus poussée et plus cohérente de l'image; ce qui est souhaité, c'est une certaine normalisation de l'invention figurative.

L'évaluation des pouvoirs de l'imagination serait au cœur de la divergence et, dans cette hypothèse, le succès de l'allégorie «thomiste» au XVII^e siècle correspondrait à un choix fondamental sur le rôle et la valeur que l'on peut attribuer à l'imagination³⁷. Ce succès est d'ailleurs parallèle à la décadence définitive de l'art de la mémoire en tant qu'il faisait de l'imagination l'outil essentiel de la révélation de l'ordre du cosmos. Le seul art de la mémoire qui se maintient à partir du XVII^e siècle se résout en une mnémotechnique rationnelle, d'importance secondaire et qui ne croit plus que l'élaboration d'images mnémotechniques soit un moyen de percer les secrets de l'univers.

Il n'est en fait pas surprenant d'être amené à penser que l'art de la mémoire a joué un rôle important dans la création artistique de son temps. Il constituait un véritable entraînement de l'imagination visuelle, tant chez le créateur que chez le public pour lequel ce créateur peignait et dont il dépendait souvent, surtout quand il s'agissait de religieux entraînés à l'école de la scolastique.

Dans son livre *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Michael Baxandall s'attache à déterminer quelles étaient les habitudes sociales et les structures mentales qui, communes au peintre et au spectateur, orientaient pour une large part les formes élaborées par la peinture. Il est amené ainsi à citer un manuel d'exercices spirituels à l'usage des jeunes filles, le *Zardino de Oration*, publié à Venise en 1494 :

«Le mieux à faire pour imprimer sur votre esprit l'histoire de la Passion et pour en mémoriser chaque action plus facilement, c'est de fixer dans votre esprit les lieux et les gens : une ville par exemple, qui sera la ville de Jérusalem, en prenant dans cette intention une ville que vous connaissez bien. Dans cette ville, trouvez les palais principaux dans lesquels tous les épisodes de la Passion auraient pris place – par exemple, un palais avec la salle à manger où le Christ eut la Dernière Cène avec ses disciples, etc...»

Vous devez ensuite vous figurer dans votre esprit des personnes, des personnes que vous connaissez bien, pour vous représenter les personnes impliquées dans la Passion...

Quand vous avez fait tout cela, en y mettant toute votre imagination, retirez-vous dans votre chambre. Seule, solitaire, chassant toute pensée extérieure de votre esprit, commencez à penser au début de la Passion... Vous déplaçant lentement d'épisode en épisode, méditez sur chacun, en vous arrêtant sur chaque étape, à chaque pas de l'histoire...»³⁸.

M. Baxandall tire des conséquences intéressantes de ce texte; il en tire en particulier l'idée que le spectateur du XV^e siècle avait à sa disposition des représentations intérieures des scènes religieuses d'une telle précision que la fonction des images picturales s'en trouvait en partie déterminée, car «le peintre ne pouvait pas rivaliser avec la particularisation de la représentation privée»; il se contentait de fournir «un support solide, concret, où les personnages étaient disposés de façon très suggestive et dans le détail duquel le spectateur dévot pouvait projeter ses inventions personnelles»³⁹.

Il est cependant curieux que Michael Baxandall n'ait pas remarqué que les termes employés par le *Zardino de Oration*, que les techniques qu'il propose pour visualiser la Passion et méditer sur sa signification reprennent, avec une précision remarquable, les termes et les techniques de l'art de la mémoire⁴⁰. Si, donc, le spectateur cultivé du Quattrocento possède effectivement une imagination visuelle développée et si cette imagination «privée» oriente les formes de la peinture, il faut ajouter que les images intérieures de ce spectateur sont formées selon les règles de l'art mnémotechnique. Cette constatation n'est pas sans intérêt, car elle permet sans doute de préciser la «fonction religieuse de la peinture religieuse»⁴¹.

On a, à ce sujet, privilégié l'instruction de Grégoire le Grand à l'évêque de Marseille, Serenus, et on a trop facilement accepté l'idée que, pour le Moyen Age, l'art était la «Bible des illettrés»⁴². On a tendance à oublier que l'image restait suspecte car l'idolâtrie était toujours proche. Or l'Eglise a toujours été attentive à l'éviter et elle

maintient que l'écrit et la parole sont le véritable outil de l'enseignement. La fonction de la peinture et des images est en fait précisément délimitée; le *Capitulare de imaginibus* des *Libri Carolini* pose la question d'une manière particulièrement claire : «Les peintres sont en mesure de rappeler d'une certaine manière à la mémoire la représentation des événements; mais les questions qui sont seulement ressenties par les sens et qui s'expriment par des mots peuvent être comprises et démontrées dans leurs relations non pas tant par des peintres que par des écrivains»; les images sont à conserver et à honorer *ornamenti et memoriae causa*⁴³.

La fonction de l'image est donc plus de rappeler la vérité de l'Eglise que de l'enseigner. L'enseignement des vérités est réservé au prédicateur; il est le garant de la foi et son action peut même paraître plus importante de ce point de vue que la célébration du mystère de la messe⁴⁴. Les fresques et les retables ont d'ailleurs, encore au Quattrocento, une allure quelque peu répétitive dans le choix de leurs thèmes : la plupart des sujets représentés – quand il y a «sujet» et *istoria* – se rattachent à l'histoire de la Passion ou à la vie du Saint protecteur de la cité, ou de l'ordre religieux qui a commandé l'œuvre; le fidèle identifie immédiatement la scène parce qu'il a été éduqué par le prédicateur. Une *Annonciation*, une *Crucifixion*, une *Résurrection* n'apprennent rien par elles-mêmes, à proprement parler, pas plus qu'un retable contenant une Vierge à l'Enfant entourée de Saints qui ne sont engagés dans aucune action particulière.

Point n'est d'ailleurs besoin de forcer les hypothèses : les textes sont là. Parlant par exemple, à la fin du XV^e siècle, de la fonction religieuse de la peinture, le dominicain Fra Michele da Carcano cite d'abord Grégoire le Grand, indique ensuite l'efficacité émotive des images et il précise enfin : «Les images ont été introduites parce que beaucoup de gens ne peuvent pas retenir dans leurs mémoires ce qu'ils entendent, tandis qu'ils se rappellent s'ils voient des images»⁴⁵. On sait l'opposition de saint Bernardin de Sienne aux images religieuses et les conflits que la dévotion au Nom écrit de Jésus a entraînés⁴⁶; mais, dans ses *Prediche Volgari*, le Siennois lui-même utilise, à plusieurs reprises, les peintures religieuses comme support démonstratif de son discours :

«Avete voi veduta quella Annunziata che è al duomo, e l'altare di santo Sano, allato a la sagrestia? Per certo, quello mi pare il più bell'atto, il più reverente e 'l più vergognoso che vedesse mai più in Annunziata. Vedi ch'ella non mira l'Angiolo; anco sta con un atto quasi pauroso. Ella sapeva bene ch'elli era Angiolo : che bisognava ch'ella si turbasse? Che àrebbe fatto se fusse stato un uomo! Pigliane esempio, fanciulla, di quello che tu debbi fare tu...»⁴⁷.

Une fois expliquée, l'image sert à se rappeler la leçon du prédicateur. Saint Bernardin est encore plus explicite parfois :

«Non vedi tu il Crocifisso? – Si. – Perché fu fatto? Perché tu ti ricordi come esso fu morto per te»⁴⁸.

Miss Yates fait l'hypothèse que les fresques du *Bon* et du *Mauvais Gouvernement* peintes par Ambrogio Lorenzetti au Palais Public de Sienne ont été élaborées en fonction des principes de l'art de la mémoire; il est particulièrement frappant de voir saint Bernardin les utiliser conformément à ces principes. Le contexte moral à mémoriser est différent – religieux et non plus politique –, mais l'utilisation de l'image est la même :

«Voi l'avete dipenta di sopra nel vostro Palazzo, che a veder la Pace dipenta è una allegrezza. E così è una scurità a vedere dipenta la Guerra dall'altro lato. Hai a memoria quando Idio fece la guerra colle creature del mondo, quello che egli fece?»⁴⁹.

Cette attitude n'est en fait pas surprenante; elle s'accorde bien avec la fonction de l'image dans la pensée religieuse de l'époque, et il n'est sans doute par excessif de dire que, d'une certaine manière, la peinture religieuse, jusqu'au Quattrocento, est plus un art mnémotechnique qu'un art didactique.

Certes, on le sait, le XV^e siècle est celui où s'élaborent les principes et les techniques de la «peinture d'histoire». L'*istoria* est la «grandissima opera» du peintre et le récit s'organise figurativement par une *compositio* de ses parties à travers un espace que la perspective sert à construire pour mieux dégager les possibilités d'un parcours, visuel et narratif. Cependant l'habitude prise ensuite de «lire» les peintures narratives élaborées postérieurement selon les critères – devenus cohérents – de l'*Ut Pictura Poesis* a certainement obnubilé très vite la façon dont fonctionnait réellement l'image picturale au XV^e siècle. Ce n'est que progressivement que la théorie et la pratique «humanistes» ont fait partiellement de la peinture l'équivalent d'un discours que l'on pouvait parcourir selon une «lecture littéraire».

A y regarder de près, la peinture du Quattrocento porte encore clairement la trace des pratiques antérieures. Le retable, par exemple, haut lieu avec la fresque de l'invention figurative, n'est-t-il pas lui-même, avec son système de cellules picturales coordonnées, un immense bâtiment à fonction glorificatrice et mnémotechnique, une structure architecturale qui coordonne différents *loci* figuratifs dans lesquels sont disposées des *imagines* et que l'on doit

parcourir selon un certain ordre pour comprendre la leçon, l'intentio spirituelle qui autorise un tel système d'images placé au-dessus de l'autel? L'idée paraît d'autant plus juste que, pour l'Eglise, la fonction de l'image est, on l'a vu, dans une large mesure mnémonique. L'image sert d'exemplum; il faut prendre le terme en fonction du vocabulaire des prédicateurs: l'exemplum constitue, dans le corps du sermon, l'anecdote, l'histoire qui, plus imagée, permet à l'auditeur de fixer et de retenir le contenu moral, spirituel ou théologique. C'est aussi la fonction de l'image dans l'église.

La question ne peut pas être abordée dans le cadre de cette étude. Une remarque simplement: la prédelle se constitue progressivement comme l'emplacement privilégié des «scènes historiques» à l'intérieur du système différencié du retable; mais on ne peut pas pour autant affirmer que la prédelle est le registre affecté à la «peinture d'histoire» dans le retable du Quattrocento. Car, outre que ce n'est pas toujours le cas, la mutation est longue et, durant le siècle, les panneaux narratifs de prédelle demeurent souvent des loci schématiques, garnis d'images, plus que des représentations d'«endroits» où se dérouleraient des scènes et une véritable action. A cause de son échec même, une expérience ferraraise me paraît très frappante de ce point de vue. Dans la pala Griffoni, Cossa et Ercole de' Roberti proposent une version originale de la prédelle; elle est unifiée et elle coordonne globalement différentes scènes «anecdotiques». L'innovation est importante et elle semble bien, à première vue, s'insérer dans le processus d'unification de l'espace pictural du Quattrocento, processus où l'unification est la marque d'une «historicisation» de plus en plus systématiquement recherchée. Mais cette proposition demeure pratiquement sans lendemain; ce n'est sans doute pas sans raison. Le format, l'organisation figurative et certains détails de ces panneaux historiés permettent en effet d'y reconnaître une tentative pour adapter au retable la technique des storie, historiques ou mythologiques, bien établie dans les panneaux de cassone et dont il faudrait sans doute apprécier plus justement l'importance dans l'élaboration de la «peinture d'histoire» au Quattrocento. Mais la fonction et la «lecture» du cassone ne sont pas celles de la tavola d'altare et de sa prédelle; l'unification de l'espace pictural gêne presque ici le parcours clairement articulé des loci et l'identification des storie. Le fait est, en tout cas, que les propositions de Cossa et d'Ercole restent sans réponse: la prédelle demeure, dans la majorité des cas, un ensemble de cellules coordonnées et successives, avant de disparaître dans le système, radicalement différent, du «tableau d'autel».

En négligeant trop la fonction mnémonique de l'image artistique du Quattrocento, on risque aussi de ne pas comprendre l'utilisation et la configuration des architectures peintes; on risque en effet de n'y voir que le décor de la scène alors qu'elles constituent en fait un élément essentiel du «lieu mnémonique» et qu'elles sont elles-mêmes figuration et images complémentaires de l'image principale. Il est d'ailleurs frappant à ce sujet de voir comment Coluccio Salutati parle des peintures et des sculptures religieuses:

«Qui (Caecilius Balbus) mihi videtur de simulacris suis non aliter autumasse quam et nos ipsi de memoriis pictis vel sculptis sanctorum martyrorumque nostrorum in fidei nostre rectitudine faciamus»⁵⁰.

On peut formuler une hypothèse: la peinture d'histoire se développe sans doute à partir de la diversification des notions à mémoriser et, en particulier, à partir des nuances introduites dans le registre des sentiments humains qui se manifestent face à l'action principale qui est, elle, digne de mémoire. C'est bien ce qui semble impliqué, en tout cas, dans la distinction faite par Leonardo Bruni en 1424, à propos des storie des portes du Baptistère de Florence:

«Illustri chiamo quelle, che possono ben pascer l'occhio con varietà di disegno; significanti quelle, che abbino importanza degna di memoria»⁵¹.

Une œuvre célèbre illustre d'ailleurs de façon exemplaire la mutation en train de s'accomplir. Il faut la regarder d'un peu plus près.

FIG. 8 Dans le tableau intitulé *Minerve libérant la Vertu*, Mantegna représente les Vices chassés par l'intervention de la déesse antique; dans le contexte littéraire et figuratif de l'œuvre, celle-ci représente la Prudence, aidée de la Force — située dans un nuage, avec la Justice et la Tempérance. Un des vices figurés mérite particulièrement

FIG. 9 l'attention: il s'agit de l'être humain à tête de singe, avec un sein viril et un sein féminin, qui s'en va en regardant Minerve. Cette figure tient, enroulé sur le bras gauche, un phylactère avec l'inscription IMMORTALE ODIUM/FRAUS ET MALITIAE et elle porte, en bandoulière, toute une série de sacoches avec d'autres inscriptions MALA, PEIORA, PESSIMA, SEMINA, SUSPICIO... Comment ne pas reconnaître dans cette représentation, particulièrement inhabituelle, frappante et horrible, une image élaborée selon les principes des *imagines agentes*? Elle illustre même la règle selon laquelle il est bon de disposer des écrits sur les images mnémoniques pour mémoriser plus facilement les différentes parties de la notion que l'on veut se rappeler⁵².

Des différentes *imagines agentes* inventées par Mantegna dans ce tableau, c'est à travers celle-ci que l'on voit le plus clairement l'*ars memoriae* aboutir à une invention figurative; mais le principe est le même pour l'OTIUM, l'INERTIA, l'INGRATITUDO, l'IGNORANCIA et l'AVARICA.

Il importe ici d'être précis. Il ne s'agit pas de dire que *Minerve libérant la Vertu* est une immense image de mémoire — ni même un «récit mnémonique» —, mais de constater que Mantegna utilise les principes de l'*ars memoriae* pour élaborer l'image des Vices. Il n'y a d'ailleurs pas de lutte à proprement parler entre la Prudence-Minerve et les Vices qui entourent la Vénus terrestre⁵³; la pointe de la lance brisée de Minerve indique ce qui constitue, par ce fait même, la «leçon morale» du tableau: OTIA SI TOLLAS, PERIERE CUPIDINIS ARCUS. On peut supposer que, si l'image de l'ODIUM IMMORTALE, FRAUS ET MALITIAE, située au centre du lieu figuratif et au premier plan, est l'image la plus élaborée, c'est précisément parce que la notion de haine est celle qui s'oppose le plus fortement à celle de l'amour spirituel, celle peut-être qui illustre le mieux les méfaits d'un amour seulement sensuel: c'est sur elle qu'il faut le plus méditer. Le contexte moral de l'image, avec son cortège de Vices mis en fuite par la Prudence, explique d'ailleurs en partie le recours à l'*ars memoriae*, puisque c'est dans ce même contexte que son utilisation est la plus courante à l'époque et que la Mémoire est une des parties de la Prudence dans la tradition scolastique.

Ce n'est pas tout. Ces remarques permettent sans doute de situer plus exactement le «modernisme» de Mantegna entre 1497 et 1500. *Minerve libérant la Vertu* se présente presque en effet comme un tableau où les personnages vertueux *all'antica* chassent du lieu figuratif les *imagines agentes* de la tradition médiévale. Mais, et c'est cela qu'il faut souligner ici, tout en participant à l'invention d'un langage figuratif nouveau, Mantegna n'hésite pas à recourir à un principe plus traditionnel: son imagination personnelle et son *invenzione* continuent, dans un contexte moral précis, de recourir à un système connu et efficace de figuration, celui de l'*ars memoriae*. Or cette découverte, tirée du travail de Miss Yates, précise considérablement — sur un cas particulier — l'idée générale selon laquelle Moyen Age et Renaissance n'ont pas constitué deux pôles adverses.

Chez Mantegna, l'invention figurative recourt à une technique plus complexe que celle choisie par le Pérugin pour le *Combat entre la Chasteté et l'Amour*. Ce dernier tableau illustre le programme de Paride da Ceresara et, ce qui nous intéresse ici, c'est qu'il fonctionne «picturalement» d'une manière plus «littéraire» que l'œuvre de Mantegna: le *fondamento principale* donné par l'humanisme est clairement exposé dans la frise du premier plan avec, pour toute inscription, le nom des déesses clairement écrit et rationnellement disposé *all'antica*; le reste de l'image est fait d'*ornamenti* que l'on peut négliger pour la compréhension de l'œuvre. Dans le cas de Mantegna au contraire, aucun détail ne peut être négligé sans compromettre la lecture de l'ensemble⁵⁴. On peut considérer qu'une telle peinture fonctionne alors comme un langage spécifiquement figuratif, dans la mesure où le peintre utilise les moyens propres qu'a l'image de fabriquer un sens. Cela rapproche également la conception picturale de Mantegna, dans le *Studiolo*, d'une des idées fondamentales de l'*ars memoriae*: utiliser les images à cause de leurs pouvoirs *spécifiques*. Le moine augustin A. Biglia, traducteur d'Aristote, donne une formulation très nette de cette conception, qui lie étroitement image, mémoire et efficacité du visuel pour frapper l'esprit grâce à la manière particulière dont il crée des signes et du sens: «Il convient d'accueillir ces images dans la mesure où elles suscitent en nous, de quelque manière, le souvenir ou la connaissance de Dieu... De même en effet que, pour toute connaissance dérivée des sens, les yeux tiennent la première place, de même sont plus directs et plus efficaces pour frapper l'esprit les objets qui, par le mode de signification qui leur est propre, touchent la vue»⁵⁵. Ce qui distingue ainsi une image du Quattrocento, ce pourrait être, mêlé à l'idée naissante d'une peinture narrative — et, donc, littéraire —, le fait que l'on continue de reconnaître à l'image des pouvoirs spécifiques. Et ce qu'il importe de souligner ici, c'est que l'idée d'utiliser ces pouvoirs était rendue possible grâce aux schémas de l'*ars memoriae*, qui fournissaient un système moral, cohérent et efficace d'invention figurative.

L'image de l'IMMORTALE ODIUM amène par ailleurs à poser un autre type de question: dans une peinture du Quattrocento, quel rapport entretiennent l'image principale et l'inscription qui la complète, *titulus* et *superscriptiones*? Bon nombre servent à expliquer l'image, à permettre l'identification du personnage ou des lieux. Mais on ne peut les réduire toutes à ce rôle⁵⁶. La majorité des fidèles était, précisément, illettrée et une inscription ne pouvait guère lui servir à comprendre l'image. De plus ces inscriptions, ces textes parfois fort longs qui s'étaient de plus en plus dans les livres que tiennent les saints personnages du Quattrocento, sont fréquemment illisibles, soit parce que la petite taille des lettres empêche la lecture à une certaine distance, soit même souvent parce que l'écriture est indéchiffrable. La fonction explicative ne peut donc rendre compte de toutes les *superscriptiones*.

Ne serait-ce pas à partir de la pratique des «inscriptions mnémoniques» que l'on pourrait comprendre le rôle des *superscriptiones*? Si le *titulus* sert effectivement, de son côté, à identifier le personnage ou le lieu, la *superscriptio* a, semble-t-il, un rôle différent; elle fait partie intégrante de l'image, elle est donnée plus à voir qu'à

lire. Quand le texte en est lisible, sa présence visuelle dans l'image sert alors d'«inscription mnémorique» pour le fidèle qui, à la vue des mots et sans forcément les lire, peut se rappeler l'explication et l'enseignement qui lui ont été donnés par le prédicateur. Car l'image ne pouvait pas être considérée pour son seul prestige : sa valeur tenait aux *intentiones* qu'elle contenait et qu'il fallait se rappeler. Quand le texte est volontairement et ostensiblement illisible, l'écrit sert alors d'*image mnémorique subsidiaire*; et que peut-elle rappeler si ce n'est, précisément, une écriture mystérieuse, l'écriture elle-même qui n'est autre que «l'image du Verbe», à la transmission duquel le «saint au livre» — en tant que type iconographique — doit sa sainteté?

Il est d'autres points sur lesquels l'art de la mémoire donne des clartés nouvelles. Mais il est temps de faire une constatation et de formuler une hypothèse.

La constatation, c'est la variété des questions dont l'art de la mémoire permet une approche renouvelée. Cela tient sans doute à la nature même de cet art. L'art de la mémoire a constitué un élément de continuité dans la culture européenne, de l'Antiquité jusqu'à la fin de la Renaissance. Conçu comme partie de la rhétorique dans le monde antique, comme partie de la Vertu cardinale de Prudence dans l'Europe du Moyen Âge, il survit momentanément au coup fatal qu'aurait pu lui porter l'invention de l'imprimerie en devenant un des outils principaux des recherches hermétiques du XVI^e siècle. Pourtant, comme le constate Miss Yates dans sa dernière page, l'art de la mémoire est «un cas évident de sujet marginal», qui n'a jamais été étudié vraiment parce qu'il «n'appartient clairement à aucune discipline normale» et qu'il n'était, donc, «l'affaire de personne». Le livre de Miss Yates montre bel et bien que «l'histoire de l'organisation de la mémoire touche des points vitaux de l'histoire de la religion et de la morale, de la philosophie et de la psychologie, de l'art et de la littérature, de la méthode scientifique»⁵⁷. Ce sujet «marginal» se révèle, à l'analyse, le lieu de recoupement et de rencontre de disciplines séparées, un sujet «central».

On peut maintenant faire une hypothèse. Si l'art de la mémoire a été si curieusement négligé pendant si longtemps, ne serait-ce pas parce que ce dont traite, en dernière analyse, son histoire, est un objet traditionnellement considéré comme une «faculté» échappant à l'histoire, échappant donc aux méthodes et aux techniques de l'approche historique? Ce dont s'occupe en effet sans cesse l'art de la mémoire, depuis l'Antiquité jusqu'au XVII^e siècle, c'est l'imagination.

«Constat igitur artificiosa memoria ex locis et imaginibus»⁵⁸.

Dès l'origine l'art de la mémoire invente des images qu'il dispose dans des lieux qu'il faut visualiser. La manière dont il envisage et dont il utilise l'imagination est riche d'implications.

Pour la philosophie aristotélicienne, toute connaissance dérive des sens et, entre la sensibilité et l'intellect, l'imagination et les images qu'elle forme sont une condition nécessaire à toute connaissance⁵⁹. L'importance qu'a l'art de la mémoire dans la culture européenne d'inspiration aristotélicienne puis thomiste témoigne du statut philosophique qui est alors reconnu à l'imagination en tant que «faculté de l'âme».

Mais il y a plus. L'art de la mémoire se distingue par l'attention particulière qu'il porte aux mécanismes de l'imagination individuelle et à leur mise en œuvre efficace. L'art de la mémoire constitue en effet une véritable technique de la pensée par association d'idées, ou d'idées et d'images. Toute la tradition mnémorique suit le principe aristotélicien selon lequel, pour pouvoir se rappeler facilement quelque chose, il faut l'avoir préalablement associé à «quelque chose de semblable, ou de contraire, ou d'étroitement lié»⁶⁰; en partant de ce «quelque chose», on trouvera ce que l'on recherche. Ce principe aboutit, dans le Théâtre de la Mémoire de Giulio Camillo par exemple, à la constitution d'un système, d'une véritable encyclopédie du savoir dans laquelle, pour paraphraser les termes de Freud dans *L'interprétation des rêves*, une même image mène à plusieurs pensées et une même pensée à plusieurs images : surdétermination des images résultant d'une condensation⁶¹. De fait, pour le lecteur moderne, les principes les plus anciens et les plus durables de l'art mnémorique évoquent une exploitation ordonnée et rationnelle de certains procédés de la pensée figurative, tels que les a déchiffrés Freud. Dans le *De insomnis* d'ailleurs, Aristote compare déjà l'art de la mémoire et les rêves⁶². C'est que l'art de la mémoire ne fait pas seulement appel à l'activité phantasmatique de l'imagination en général; il insiste sur le fait que chaque individu doit forger ses propres images de mémoire, en choisissant dans ses propres souvenirs — et dans la solitude de sa propre nuit⁶³ — celles qui le frappent et lui conviennent le mieux⁶⁴. Si l'on ajoute que les traités mnémoriques font référence à la force des impressions visuelles de l'enfance⁶⁵, on est amené à constater que l'art de la mémoire se fonde en grande partie sur une étude des mécanismes individuels des associations d'idées, sur une conscience aiguë de leur efficacité et de leur profondeur phantasmatique.

L'art de la mémoire implique à la fois une reconnaissance théorique du statut philosophique — ou moral — de l'imagination et une attention aux mécanismes subjectifs de l'affect. Par la dualité même de ce point de vue, l'art de la mémoire pourrait servir à poser les principes d'une histoire de l'imagination⁶⁶.

«Je n'ai rien à dire sur Newton», déclare Miss Yates, car Newton n'a rien dit sur l'art de la mémoire⁶⁷. Mais il est, parfois, des silences aussi révélateurs que de longs discours...

Montaigne ne parle jamais de l'art de la mémoire. Il le connaissait pourtant certainement. Non seulement en effet il connaissait bien Quintilien et Cicéron, mais certains passages des *Essais* constituent, par leur terminologie et par le mode de pensée qu'ils impliquent, des références tacites à l'art de la mémoire. Le refus de la différence traditionnelle entre la mémoire pour les «choses» (*res*) et la mémoire pour les «mots» (*verba*) sous-tend la critique de l'éloquence⁶⁸, l'alliance d'une image et d'une notion apparaît comme une des démarches caractéristiques de la mémoire⁶⁹ et Montaigne fait également une allusion voilée — pour la critiquer — à la pratique mnémorique la mieux établie, celle de la promenade dans un bâtiment de mémoire selon un parcours établi :

«Ceci que je sens en la mémoire, je le sens en plusieurs autres parties. Je fuis le commandement, l'obligation et la contrainte... Un homme qui pense ailleurs ne faudra point, à un pouce près, de refaire toujours un mesme nombre et mesure de pas au lieu où il se promène; mais, s'il y est avec attention de les mesurer et conter, il trouvera que ce qu'il faisait par nature et par hazard, il ne le fera pas si exactement par dessein»⁷⁰.

Il reconnaît enfin clairement l'efficacité avec laquelle les lieux agissent sur la mémoire :

«Est-ce par nature ou par erreur de fantasia que la veue des places, que nous savons avoir été hantées et habitées par personnes desquelles la mémoire est en recommandation, nous esmeut aucunement plus qu'ouïr le récit de leurs faits ou lire leurs écrits? *Tanta vis admonitionis inest in locis...*»⁷¹.

On peut même se demander s'il ne lui arrivait pas de pratiquer l'art de la mémoire; il en applique en tout cas les préceptes dans l'une des rares allégories des *Essais*, l'image de la Vertu proposée par le pédagogue à son élève :

«(La Vertu) n'est pas, comme dit l'eschole, plantée à la teste d'un mont coupé, raboteux et inaccessible. Ceux qui l'ont approchée, la tiennent, au rebours, logée dans une belle plaine fertile et fleurissante, d'où elle voit bien sous soy toutes choses; mais si peut on y arriver, qui en sçait l'adresse, par des routes ombrageuses, gazonnées et dous fleurantes, plaisamment et d'une pente facile et polie, comme est celle des voutes celestes. Pour n'avoir hanté cette vertu supreme, belle, triumpante, amoureuse, délicate pareillement et courageuse, ennemie professe et irreconciliable d'aigreur, de desplaisir, de crainte et de contrainte, ayant pour guide nature, fortune et volupté pour compaignes, ils sont allez, selon leur foiblesse, faindre cette sottie image, triste, querelleuse, despite, menaceuse, mineuse, et la placer sur un rocher, à l'escart, emmy des ronces, fantosme à estonner les gens»⁷².

Montaigne s'inspire manifestement ici des principes qui dirigent la formation des *imagines agentes*; il oppose sa propre image mnémorique de la Vertu à celle de «l'eschole» et le contexte pédagogique confirme qu'il s'agit bien d'une image de mémoire destinée à rappeler, grâce aux images secondaires, les parties de la Vertu telles qu'il les définit.

Pourquoi alors ne parle-t-il jamais de l'art de la mémoire? Son silence est d'autant plus remarquable qu'il disposait du lieu idéal pour exposer son point de vue à ce sujet : l'*Essai XXVI* du Livre I, *De l'institution des enfants*⁷³.

Le programme pédagogique de Montaigne commence justement d'ailleurs par une critique violente du savoir encyclopédique qui se fonde sur la seule mémoire; toutes ses formules à ce sujet sont bien connues : elles sont la base de son programme pédagogique humaniste, qui vise à former le jugement plus qu'à accumuler les connaissances⁷⁴. Il s'attaque au savoir scolastique et il le rappelle en évoquant un dominicain de Pise qui, bien qu'«honneste homme», estime que «toute vérité, c'est la conformité à la doctrine d'Aristote»⁷⁵.

On sait tout cela; ce que l'on remarque moins, c'est qu'au moment où il aborde la question de l'éloquence, il revient encore sur sa critique de la mémoire et qu'il la mène selon les concepts mêmes de l'art de la mémoire conçu comme partie de la rhétorique, selon la distinction traditionnelle entre mémoire pour les choses et pour les mots — «Que notre disciple soit bien pourvu de choses, les parolles ne suivront que trop» — et, outre Cicéron, il cite à l'appui de sa thèse Sénèque le Rhéteur, maître connu pour ses exploits de mémoire⁷⁶.

La critique est donc implicite. S'il ne la fait jamais explicitement, c'est que l'art ne le mérite sans doute même plus. Les humanistes, dans l'ensemble, ne l'apprécient guère et c'est une technique devenue d'autant plus secondaire à leurs yeux qu'ils ne comprennent plus la mémoire dans les parties de la rhétorique⁷⁷.

Cependant cela même n'est peut-être pas sans intérêt pour ce qui nous occupe ici : l'histoire de l'imagination et du statut qui lui est reconnu. L'art de la mémoire constitue en effet une technique élaborée qui reconnaît l'importance de l'imagination et la met au service de la mémoire, donc de la connaissance. En dégageant les raisons du mépris dans lequel le tient la pédagogie humaniste, on pourra peut-être préciser l'attitude qu'implique cette pédagogie à l'égard de l'imagination.

Or Montaigne offre ici un témoignage d'une rare précision⁷⁸. Car, s'il néglige ou méprise même la mémoire dans sa pédagogie, il lui donne paradoxalement ailleurs une importance capitale, en employant des termes qui sont ceux-là même de ses adeptes les plus fervents :

«C'est un outil de merveilleux service que la mémoire, et sans lequel le jugement fait bien à peine son office»⁷⁹.

Puisqu'il déplore en même temps d'en être totalement dépourvu⁸⁰, il pourrait très bien proposer une réforme de l'art sclérosé à partir d'une utilisation personnelle de l'imagination; il le pourrait d'autant mieux que c'est là un des principes fondamentaux de l'art⁸¹ et que, s'il manque de mémoire, il se reconnaît au contraire une imagination «hardie»⁸². Une réforme de l'art fondée sur l'utilisation personnelle de l'imagination aurait précisément pu permettre cette assimilation du savoir que recherche son programme pédagogique.

Mais, et nous sommes là au cœur de la question, Montaigne se défie de l'imagination :

«Je suis de ceux qui sentent très grand effort de l'imagination. Chacun en est heurté, mais aucuns en sont renversez. Son impression me perse. Et mont art est de lui eschapper, non pas de lui résister»⁸³.

L'imagination devient chez lui «la source principale des maux qui pressent (l'homme) : péché, maladie, irresolution, trouble, desespoir»⁸⁴.

Et, finalement, Montaigne se défie de la mémoire elle-même. D'abord parce que — thème bien connu des *Essais* — elle remplace et empêche la vraie science⁸⁵; ensuite et surtout parce qu'en dernière analyse, elle lui apparaît, dans son utilité pratique la plus générale, comme l'outil privilégié du mensonge bien plus que comme l'outil de la connaissance⁸⁶. D'ailleurs, dans le projet même des *Essais*, Montaigne se fait une règle d'oublier ce qu'il a écrit⁸⁷, et cela par souci de vérité :

«Tant y a que je me contredits biens à l'adventure, mais la vérité, comme disoit Demades, je ne la contredis point»⁸⁸.

Mais de quelle vérité et de quel mensonge s'agit-il au juste? Il faut le préciser pour apprécier toute l'importance et toute la signification historique de la position que prend Montaigne à l'égard de la mémoire et de l'imagination.

Il est révélateur de voir qu'après avoir cité l'éloge de la mémoire par Cicéron — «*Memoria certe non modo philosophiam, sed omnis vitae usum omnesque artes una maxime continet*»⁸⁹ —, Montaigne ne reconnaît sa propre ignorance et son propre défaut de mémoire qu'à propos des «arts» et de la «pratique de la vie»; c'est dire qu'il ne se reconnaît ni oublieux ni ignorant en philosophie.

C'est que sa vérité est une vérité particulière; elle implique une rupture avec tous les systèmes «présomptueux», qu'a pu inventer l'orgueil humain⁹⁰; il sent sa vérité à l'intérieur de lui-même, fondée sur l'expérience : c'est celle de l'écoulement de l'être, de l'instabilité universelle, de l'impossibilité pour l'homme de réussir à comprendre la réalité de la nature au moyen de ses schémas intellectuels⁹¹. Il y a une bonne part d'«antihumanisme» dans cette mise en doute qui culmine dans la défiance à l'égard du langage même, outil de la communication et instrument de la gloire posthume, qui constituait pour l'humanisme le véhicule privilégié de la culture⁹². A part Dieu, une seule certitude, la mort⁹³, et une seule tâche pour l'homme : «sçavoir jouyr loialement de son estre»⁹⁴. L'homme n'est plus le «miracle» qu'il était pour Hermès Trismégiste ou Pic de la Mirandole : la seule créature de l'univers à pouvoir gravir l'échelle de l'être. La dernière addition aux *Essais* est sans appel : après quelques anecdotes sur le ridicule des fantaisies orgueilleuses de l'imagination, Montaigne conclut :

«Si, avons-nous beau monter sur des eschasses, car sur des eschasses encores faut-il marcher de nos jambes. Et au plus eslevé throne du monde, si ne sommes assis que sus nostre cul»⁹⁵.

Tout ce qui ne correspond pas à cette réalité et ne cherche pas à s'y adapter est ou illusion due à la force de l'imagination ou mensonge volontaire.

Et que prétend la mémoire, si ce n'est empêcher l'oubli et donc nier l'écoulement du temps? Elle n'est donc pas seulement un outil du mensonge, elle est mensonge en elle-même, ou illusion, par rapport à la vérité de l'être et de son écoulement⁹⁶.

Montaigne livre ici un témoignage précis sur la mentalité d'un homme vivant ce que l'on a pris coutume d'appeler «la fin de la Renaissance».

Car il continue de vivre dans un monde où les ressemblances imaginaires et les correspondances d'ordre souvent magiques gardent leur prestige et leur présence. Certes, il doute fort de la réalité des enchantements et de la sorcellerie⁹⁷, mais il apprécie, comme toute la Renaissance, les *rariora* et les bizarreries de la nature⁹⁸; il ridiculise la chiromancie, mais il la connaît très bien⁹⁹; il critique l'usage des talismans, mais il n'hésite pas à en faire une utilisation très efficace pour un ami¹⁰⁰. Et, surtout, quand il parle de la présence du divin dans la nature, le monde reste toujours le livre dans lequel Dieu parle aux hommes au moyen de signes, d'images et de statues :

«Aussi n'est-il pas croyable que toute cette machine n'ait quelques marques empreintes de la main de ce grand architecte, et qu'il n'y ait quelque image és choses du monde rapportant aucunement à l'ouvrier qui les a basties et formées... Ce seroit faire tort à la bonté divine, si l'univers ne consentoit à nostre creance. Le ciel, la terre, les elemens, nostre corps et nostre ame, toutes choses y conspirent... Elles nous instruisent, si nous sommes capables d'entendre. Car le monde est un temple tressainct, dedans lequel l'homme est introduit pour y contempler les statues, non ouvrées de mortelle main, mais celles que la divine pensée a faict sensibles : le Soleil, les estoilles, les eaux et la terre, pour nous représenter les intelligibles»¹⁰¹.

Montaigne reprend ici les termes de Raymond de Sebond, mais le passage n'en est pas moins capital. Car l'homme y est, devant le monde, comme le spectateur introduit dans le Théâtre de la Mémoire de Giulio Camillo¹⁰²; la description du «temple tressainct» rappelle les néoplatoniciens, elle évoque Bruno et, avec une précision plus grande encore, Campanella :

«*Il mondo è il libro dove il Senno Eterno
Scrisse i propri concetti, e vivo tempio
Dove, pingendo i gesti e 'l proprio esempio,
Di statue vive orno l'imo e 'l superno*»¹⁰³.

Le rapprochement opéré par Campanella entre le monde-temple et le monde-livre de Dieu est éclairant. Car l'idée que le monde est un livre où Dieu a laissé des traces visibles et sensibles de sa présence est une tradition médiévale; elle continue de traverser la Renaissance et la pensée mathématique du XVII^e siècle se marque en particulier par une transformation de ce symbole du «livre de la nature». Galilée continue d'utiliser une terminologie ésotérique et de lire ce «livre» à l'aide de «triangles, cercles et autres figures géométriques, sans lesquels on tourne en vain dans un obscur labyrinthe»; mais il ne cherche plus à remonter du signe au sens sacré. Ces signes du livre de la nature s'identifient pour lui aux instruments mathématiques de la connaissance humaine; il se fixe pour tâche d'étudier des rapports quantitatifs là où une lecture hermétique visait à la contemplation de l'Un originel¹⁰⁴.

Il apparaît que Montaigne se situe à une articulation essentielle de cette histoire.

Le monde où il vit, le monde qu'il vit est toujours, on l'a vu, un monde peuplé et hanté d'êtres «imaginaires» et «fantastiques», c'est-à-dire, si l'on pense aux catégories de l'époque, d'êtres dont la réalité est reconnue, rendue possible par l'existence de correspondances et d'associations entre les différents degrés de l'Être lui-même et d'un univers où «tout est dans tout»¹⁰⁵. Mais, s'il continue, quand il paraphrase Raymond de Sebond, d'employer des termes qu'apprécieraient les «hermétiques», Montaigne ne peut pas faire *de lui-même* la lecture que font Campanella et Bruno de ce «livre de la nature». Et, s'il ne le peut pas, c'est précisément parce qu'il déprécie trop l'«humaine phantasie»; Hermès Trismégiste n'est plus pour lui qu'un insensé, l'homme microcosme une absurdité risible, les différentes écoles métaphysiques les «grossières et puérides ravasseries» de ceux «qui traittent les choses plus hautes et plus avant, s'abysmans en leur curiosité et presumption»¹⁰⁶. Cette mise en doute des «philosophies de l'imagination» revient à affirmer l'échec des plus grandes tentatives métaphysiques de la Renaissance : l'*Apolo-gie de Raymond de Sebond* s'inscrit en faux contre l'*Ecole d'Athènes*¹⁰⁷.

Cependant ce doute porté sur l'imagination est aussi comme le mur qui enferme Montaigne. Car il ne peut pas non plus lire ce livre comme Galilée et il ne peut concevoir le discours scientifique des autres que sous la forme d'hypothèses interchangeables, fruits distrayants mais vains encore de l'«humaine phantasie» qui cherche à ordonner un monde qui lui échappe¹⁰⁸.

Montaigne aboutit, d'une certaine manière, à une impasse. La seule vérité qu'il puisse atteindre est autarcique :

«Moy, je regarde dedans moy : je n'ay affaire qu'à moy, je me considere sans cesse, je me contrerolle, je me gousté»¹⁰⁹.

La révocation en doute des sciences et des philosophies débouche sur le seul souhait d'ignorance. Le mouvement initial de la pensée pourrait évoquer celui des *Méditations Métaphysiques*; mais le doute mène Descartes à la

certitude de la pensée, de Dieu et, à partir de là, à la reconstitution du savoir sur la base assurée de la méthode. Le ton de Montaigne est très différent :

«Ce n'est pas par discours ou par nostre entendement que nous avons receu nostre religion, c'est par autorité et par commandement estrange... C'est par l'entremise de nostre ignorance plus que de nostre science que nous sommes sçavans de ce divin sçavoir... Apportons y seulement du nostre l'obeissance et la subjection»¹¹⁰.

Il faut faire ici le point.

L'hermétisme et l'occultisme sont, au début du XVII^e siècle, aussi «actuels», aussi «modernes» que la recherche de la méthode à l'aide des principes mathématiques. L'attestent les références de Descartes à Schenkel et à Lulle¹¹¹, l'atteste aussi la pratique par Bacon de l'art de la mémoire, l'atteste le développement de la Rose-Croix et l'évolution de la Franc-Maçonnerie¹¹²; et Giordano Bruno annonce effectivement, sur le plan magique et hermétique, la recherche de la méthode que le XVII^e siècle mène à bien sur un plan scientifique¹¹³.

Cette continuité implique cependant une rupture en profondeur, une réorientation des intérêts et des démarches, un choix décisif, bien marqués par l'interrogation brutale et ironique de Galilée à Diodati¹¹⁴.

En ce qui nous concerne, ce choix se marque par une décision capitale à l'égard de l'imagination. Pour l'hermétisme, l'imagination était l'instrument principal de la connaissance: Bruno veut atteindre une révélation et une connaissance supérieures grâce à une «alchimie de l'imagination»¹¹⁵. Dans la démarche rationnelle du XVII^e siècle, l'imagination n'est plus que «cette partie décevante dans l'homme, cette maîtresse d'erreur et de fausseté»¹¹⁶. Les ressemblances et les correspondances qu'elle trouvait dans les apparences multiples pour accéder à la vision de l'Être unique ne sont plus que «l'occasion de l'erreur»¹¹⁷. Sa puissance est toujours reconnue, mais on veut désormais la contrôler en spécialisant son rôle. La représentation formelle ne peut plus en effet passer pour la démonstration d'une connaissance positive du monde¹¹⁸; face à la multiplicité de l'apparence, la méthode du XVII^e siècle procède désormais par distinction, différenciation et classification.

La continuité entre le XVI^e et le XVII^e siècles se marque donc par beaucoup plus qu'une simple «rationalisation» des démarches; car cette rationalisation emporte avec elle une conséquence décisive: l'imagination ne peut plus être l'échelle qui permettait d'accéder à la Vérité. Elle n'est pas exclue de l'outillage de la connaissance, mais son rôle est désormais celui de l'hypothèse: «Elle vaut davantage en vue de ce qu'elle peut produire que par la vérité qu'elle peut contenir»¹¹⁹.

On commence à penser que si l'art de la mémoire a été «oublié» après le XVII^e siècle, ce n'est pas pour rien. Dire qu'il ne correspondait plus à la mentalité est exact, mais point suffisant. Cette distance même a du sens. Car l'art de la mémoire était arrivé à faire de l'image et de l'imagination les instruments de la vérité, et l'attitude qui est prise à son égard constitue effectivement «une pierre de touche d'attitudes philosophiques»¹²⁰. Bien plus que pour Copernic, Bruno est peut-être mort pour l'imagination.

F. Yates se demande si les secrets qu'il voulait transmettre dans ses arts mnémoniques occultes n'étaient pas, en dernière analyse, le secret même de la Renaissance: augmenter la puissance créatrice de l'imagination¹²¹. Le «secret de la Renaissance» pourrait tenir plus précisément — si «secret de la Renaissance» il y a ou il peut y avoir¹²² — au fait qu'en elle se mêlaient étroitement la pensée par différenciation et classification — c'est-à-dire la pensée scientifique au sens moderne — et la pensée par associations et correspondance — qui constitue la démarche de l'imagination.

Le XVI^e siècle se livre à une véritable «description systématique» de la nature qui vise à dresser un inventaire des objets naturels et humains du monde visible. En 1543, coïncidence fortuite mais significative, paraissent la *Fabrica humani corporis* de Vésale, le *Neues Kraüterbuch* de Fuchs et le *De revolutionibus orbium coelestium* de Copernic; en 1544, la *Cosmographie* de Münster; en 1545, la *Bibliotheca Universalis* de Gesner, etc...¹²³. On connaît cet effort; ce qu'il importe toujours de souligner, c'est que la science de l'époque n'est pas seulement concrète, elle est visuelle. Les sciences abstraites comme les mathématiques déclinent tandis que les sciences descriptives connaissent un essor considérable, confirmé par le développement de l'illustration scientifique. Cela tient à une tendance profonde de la Renaissance: rapprocher image et concept, imagination et raison. Nombre de manifestations théoriques, scientifiques ou artistiques de la Renaissance s'expliquent par ce rapprochement, qui pose que l'imagination ouvre une voie vers la vérité et que l'image est démonstration de la connaissance. Exemple typique: la foi dans les hiéroglyphes, qui voilent moins les mystères qu'ils ne les «traduisent», en substituant au «discours multiple... la forme simple et stable»¹²⁴; en 1556, la *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano en dresse, à la manière des sommes scientifiques, un inventaire accumulatif qui est comme un dictionnaire du «langage des symboles» que la Renaissance adopte et applique partout¹²⁵.

Cette «promotion de l'image» s'est faite plutôt en dehors de l'humanisme, pour lequel le langage et le discours sont les outils essentiels du savoir. Et ce n'est pas un hasard si c'est justement à propos de la réforme du langage que l'application de la méthode va déclencher, au XVII^e siècle, des conflits particulièrement révélateurs.

Si le *Thresor de la langue francoyse* de J. Nicot (1606) vise à stabiliser et fixer l'emploi du vocabulaire national, sa pratique n'est pas encore ségrégative; c'est, à la manière du XVI^e siècle, un inventaire accumulatif des termes français s'achevant par une «table particulière de toutes les diction»¹²⁶. C'est à Malherbe que revient, comme on le sait, le rôle premier dans l'épuration systématique de la langue. Cependant le succès ne s'est pas fait d'un coup, quoi qu'ait voulu en dire Boileau pour des raisons partisans¹²⁷; et c'est précisément la «fille d'alliance» de Montaigne, Mademoiselle de Gournay, qui, en 1626, est la première à s'élever contre les «docteurs en l'art de parler» dans un ouvrage dont le titre nous fait encore parcourir les méandres de la pensée du XVI^e siècle: *L'Ombre de la Damoiselle de Gournay, Œuvre composé de meslanges*¹²⁸.

Il y a, au XVII^e siècle, des gens pour lutter en faveur du «meslange» et du «langage des poètes». Outre Théophile de Viau, outre Saint-Amand et Régnier, il faudrait sans doute préciser le rôle d'un Antoine Oudin qui publie, en 1640, les *Curiositez françoises*¹²⁹ et reçoit, en 1651, la charge d'enseigner l'italien à Louis XIV, au moment où Duplex, *conseiller du roy en ses Conseils d'Etat et Privé*, donne sa *Liberté de la langue françoise dans sa pureté* et s'élève contre «les repreneurs et correcteurs de mots», contre Vaugelas qui veut

«géhener les esprits... au lieu de les laisser dans la liberté de s'exprimer pourvu que ce soit sans barbarisme, sans impropriété et sans solécisme»¹³⁰.

Et, en 1649, Ménage publiait une satire, *Le Parnasse alarmé ou la Requête des Dictionnaires*, qui critique l'entreprise des Académiciens et leur demande de ne rien faire «en la langue», car toute langue vivante est perpétuellement mobile, c'est vanité que vouloir la fixer.

Ménage n'entrera jamais à l'Académie.

Car, si le choix opéré par le XVII^e siècle est un choix philosophique visant à l'expression claire d'idées définies¹³¹, c'est aussi, incontestablement, un choix de société et un choix politique.

En 1693, François de Callières, diplomate, publie un ouvrage dont le titre même indique les implications sociales du «bon usage»: *Du bon et du mauvais usage dans les manières de s'exprimer. Des façons de parler bourgeoises, et en quoy elles sont différentes de celles de la Cour*. L'épuration du vocabulaire entreprise par Malherbe aboutit à l'établissement d'une différenciation sociale, qui n'est autre que celle de la «distinction» linguistique¹³². François de Callières corrige en fait les excès où s'était porté l'Hôtel de Rambouillet, mais les implications sociales de ce «bon usage» restent les mêmes: le *Grand Dictionnaire des Précieuses* s'appelle aussi *La Clef de la langue des Ruelles*, où n'est pas admis qui veut¹³³. Et, en 1685, Furetière est exclu de l'Académie pour avoir terminé son *Dictionnaire Universel* avant les Académiciens: privilège oblige...

La signification de tout cela est assez claire. Vers 1650, l'Etat n'a pas encore établi sa position théorique et son contrôle politique sur l'emploi de la langue, mais la chose est faite dans les années 80. Le règne pratique de l'Académie va se doubler du règne grammatical de la Raison, qui décide progressivement du bon emploi, contre l'usage encore reconnu par Vaugelas¹³⁴.

La critique du langage des Précieuses apparaît alors sous un jour nouveau. Dans ses excès mêmes, la langue précieuse constitue en effet une pratique du langage qui maintient l'alliance du concept et de l'image: «asseyez-vous» devient, sobrement, «prenez figure» ou, avec plus d'invention, «Contentez, s'il vous plaît, l'envie que ce siège a de vous embrasser»¹³⁵. Le *Grand Dictionnaire des Précieuses* ne se présente pas comme une suite de définitions clairement ordonnées, mais comme une suite de formules ou d'images à employer dans la communication entre personnes. La fréquence des images allégoriques, mythologiques ou astrologiques, fait de ce dictionnaire comme un ultime recueil de secrets, une dernière «clef», où peuvent encore survivre, sous une forme abâtardie, certaines des «entités» les plus chères au XVI^e siècle: dans *La Clef de la langue des Ruelles*, les *Astres* n'abdiquent pas, ils demeurent toujours les *Pères de la fortune et des inclinations*¹³⁶.

On est, ici, moins loin qu'il n'y paraît des questions abordées à l'origine. Le *Voyage au Pays de Tendre* ne constituerait-il pas, lui aussi, un souvenir des «parcours mnémoniques»? N'est-il pas fait d'une succession de lieux habités de notions qu'il faut visiter selon une progression ordonnée pour atteindre la fin souhaitée? N'aurait-on pas là un exemple remarquable d'une invention, mi-littéraire, mi-figurée, élaborée selon des principes bien connus?

Il ne s'agit pas de prétendre que l'*ars memoriae* est l'objet d'un débat essentiel au long du XVII^e siècle. Ce qui importe, c'est de saisir la cohérence et la portée de la réorganisation qui s'opère dans la culture européenne du siècle. De fait, si la mise en ordre linguistique rejoint la mise en ordre artistique, c'est que le thème même de l'image est pensé en termes de rhétorique et de langue. Il faut y insister pour dégager la nature de la logique nouvelle qui s'installe.

On a vu comment C. Ripa proposait de former les images allégoriques *alla similitudine della definizione*. Il indique au peintre deux types de «ressemblances»; celle qu'il préfère consiste en «l'égalité proportion que deux choses ont entre elles par rapport à une troisième, différente de ces deux premières»; on peut en accepter une deuxième, inférieure mais recevable, qui existe «quand deux choses distinctes entretiennent un rapport avec une troisième, différentes de celles-ci». Ces formules sont importantes: elles marquent l'influence prépondérante des concepts «rhétoriques», c'est-à-dire linguistiques, sur la formation des images. La première *similitudine* est d'ordre métaphorique — la colonne est une image métaphorique de la Force car elle est, dans l'architecture, l'élément «portant», tout comme l'homme fort «supporte» l'adversité —; la seconde *similitudine* est d'ordre métonymique: le lion peut servir à former une image de la magnanimité car cette vertu, chez lui, «*in gran parte si scuopre*»¹³⁷. Par contre, exprimer la Beauté par une image «*che sia soverchiamente bella & proportionata*» n'est pas une bonne pratique: cela revient à énoncer une tautologie — *dichiarare idem per idem, ovvero più tosto una cosa incognita con un'altra meno conosciuta*. Pour Ripa, la Beauté est *fuori della comprensione de' predicabili*; il la représente donc *co'l capo fra le nuvole, & con altre convenienti particolarità*.

A force de classification et de clarification, la logique est sauvée. Mais l'image et les images?

Leur fonction a profondément changé. Bien sûr, le XVII^e siècle est un siècle où l'image triomphe, avec ses trompe-l'œil: elle est un outil de «persuasion» privilégié. C'est toujours Ripa qui déclare que l'image du peintre *persuade molte volte per mezzo dell'occhio*, comme celle de l'orateur *per mezzo delle parole muove la volontà*¹³⁸. Mais ces images sont désormais insérées dans un système méthodique qui leur donne un rôle et une place; et ceux-ci sont, il faut le reconnaître, inférieurs par rapport à ceux du Logos: c'est encore Ripa qui range la peinture *per se stessa* du côté des arts plus «faciles»¹³⁹.

Ce sont quelques pages de Malebranche qui font peut-être le mieux saisir l'importance de ce qui se passe et l'intérêt du «statut» qui est reconnu à l'art, apparemment secondaire, de la mémoire. On connaît bien la formule de l'auteur de la *Recherche de la Vérité* sur l'imagination, «folle du logis»; mais on a moins souvent pensé à étudier ce qu'il pensait de l'*ars memoriae*. Or il est frappant de le voir, parlant de la «liaison mutuelle des traces», rationaliser les procédés de l'association et des *imagines agentes*:

«Si un homme... se trouve dans quelque cérémonie publique, s'il en remarque toutes les circonstances, et toutes les principales personnes qui y assistent, le temps, le lieu du jour et toutes les autres particularités, il suffira qu'il se souvienne du lieu, ou même d'une autre circonstance moins remarquable de la cérémonie, pour se représenter toutes les autres. C'est pour cela que quand nous ne nous souvenons pas du nom principal d'une chose, nous le désignons suffisamment en nous servant d'un nom qui signifie quelques circonstances de cette chose... Et ne pouvant trouver le nom propre d'une personne, on le peut marquer par ce visage picoté de vérole, ce grand homme bien fait, ce petit bossu, selon les inclinations qu'on a pour lui»¹⁴⁰.

Mémoire pour les choses, mémoire pour les mots: la démarche fait évidemment allusion aux techniques de l'art de la mémoire. Il faut noter cependant qu'ici l'image ou la description ne remédient pas au manque de mémoire, elles ne font que le pallier. Selon la tradition la plus ancienne, Malebranche rattache cette sorte de mémoire, de «liaison mutuelle des traces», à la Rhétorique, mais aussi à la Morale et à «toutes les sciences»; il eût été d'ailleurs fort surprenant que, dans sa *Recherche de la Vérité*, Malebranche n'évoquât pas un «art», une «méthode» même, dont peu de temps auparavant certains avaient fait la technique essentielle de l'accès au savoir. Mais la mémoire, désormais, s'explique mécaniquement — par «l'identité du temps auquel (les traces) ont été imprimées dans le cerveau» — et, loin d'être mystérieuse, elle est assimilable aux «habitudes corporelles qui nous sont communes avec les bêtes», et donc, pour Malebranche, à l'imagination.

Une conclusion apparaît: mémoire, art de la mémoire et imagination sont étroitement liés dans la critique de Malebranche. Le déclin de l'art de la mémoire est l'indice du discrédit philosophique porté sur l'imagination.

Et d'ailleurs, à nouveau, point n'est besoin de forcer les témoignages. En trois phrases, Condillac, dont la position est si originale et si forte dans le XVIII^e siècle français, affirme précisément que son entreprise de clari-

fication critique doit commencer par faire ce qui n'a jamais été fait: établir *nettement* la distinction entre imagination et mémoire:

«Il est important de bien distinguer le point qui sépare l'imagination de la mémoire. Chacun en jugera par lui-même, lorsqu'il verra quel jour cette différence, qui est peut-être trop simple pour paraître essentielle, va répandre sur toute la génération des opérations de l'âme. Jusqu'ici ce que les philosophes ont dit à cette occasion, est si confus, qu'on peut souvent appliquer à la mémoire ce qu'ils disent de l'imagination, et à l'imagination ce qu'ils disent de la mémoire»¹⁴¹.

Cette constatation de Condillac et le sentiment qu'il a de faire un travail neuf et nécessaire sont, pour nous, d'une importance capitale: ce qui est établi par ce texte, c'est le lien étroit qui existait entre mémoire et imagination dans la pensée européenne, jusqu'au XVIII^e siècle.

Pour établir une «histoire de l'imagination», la mémoire pourrait bien être une voie d'approche privilégiée, je veux dire que l'étude du prestige, de la décadence et des résurgences marginales de l'*ars memoriae* et de ses images pourrait constituer l'outil clairement défini d'un projet qui risquerait fort de rester, sans cela, utopique.

Et, après la Renaissance, le XVII^e siècle a également toutes chances de constituer une articulation essentielle.

L'image — image mnémotecnique ou image artistique — se voit toujours reconnaître une efficacité particulière. Mais, mise en place capitale, celle-ci doit être pratique. Dans cette vaste réorganisation de la culture, l'image et l'imagination perdent leur faculté d'être l'instrument de la connaissance. Elles sont mises au service de la rhétorique, de l'enquête scientifique et, souvent, du pouvoir.

Car, vers 1680, «la décision était prise. Le XVII^e siècle n'avait voulu retenir en ce qui était conforme à ses besoins... Tout ce qui avait donné son accent original au XVI^e siècle, à travers la crise et la démesure de la Renaissance, fut repoussé, renié, oublié. Ce n'est pas seulement pour l'histoire poétique que s'instaura la doctrine du *Enfin Malherbe vint*»¹⁴². L'ordre s'installe dans la pensée et dans la société. On ne veut plus que le monde soit une «brancière pérenne», et, par souci d'une rationalité et d'une efficacité plus grandes, s'instaure la Raison. Classifiant et différenciant, elle enferme la langue et les images dans l'analyse de leurs mécanismes; elle fait de l'imagination «la folle du logis» et elle interne le fou dans l'hôpital. L'imagination reste reconnue — «Le moyen de chasser ce qui fait du plaisir?» demande Agnès —, mais c'est un hôte dangereux que l'on ferme à double tour, que l'on maîtrise, que l'on éduque et que l'on fait servir à d'autres fins et selon d'autres voies que les siennes propres.

Il se pourrait bien, après le moment ambigu et interminable de la «fin de la Renaissance», que l'imagination ait été amenée à suivre, dans son histoire, des chemins parallèles à ceux qu'empruntaient la folie, je veux dire que sa condition ait été celle d'une *aliénation*, dont il faudrait alors chercher les traces dans les théories philosophiques de la connaissance et de l'esthétique, dans les décisions politiques et économiques touchant les «Beaux-Arts» et, finalement, dans les œuvres mêmes et les comportements sociaux de ces fabricants d'images, les «artistes»¹⁴³.



Fig. 6. - Cartari/Zaltieri, *Typhon, Immagini...*, p. 400.



Fig. 7. - Cartari/Zaltieri, *Saturne, Immagini...*, p. 28.

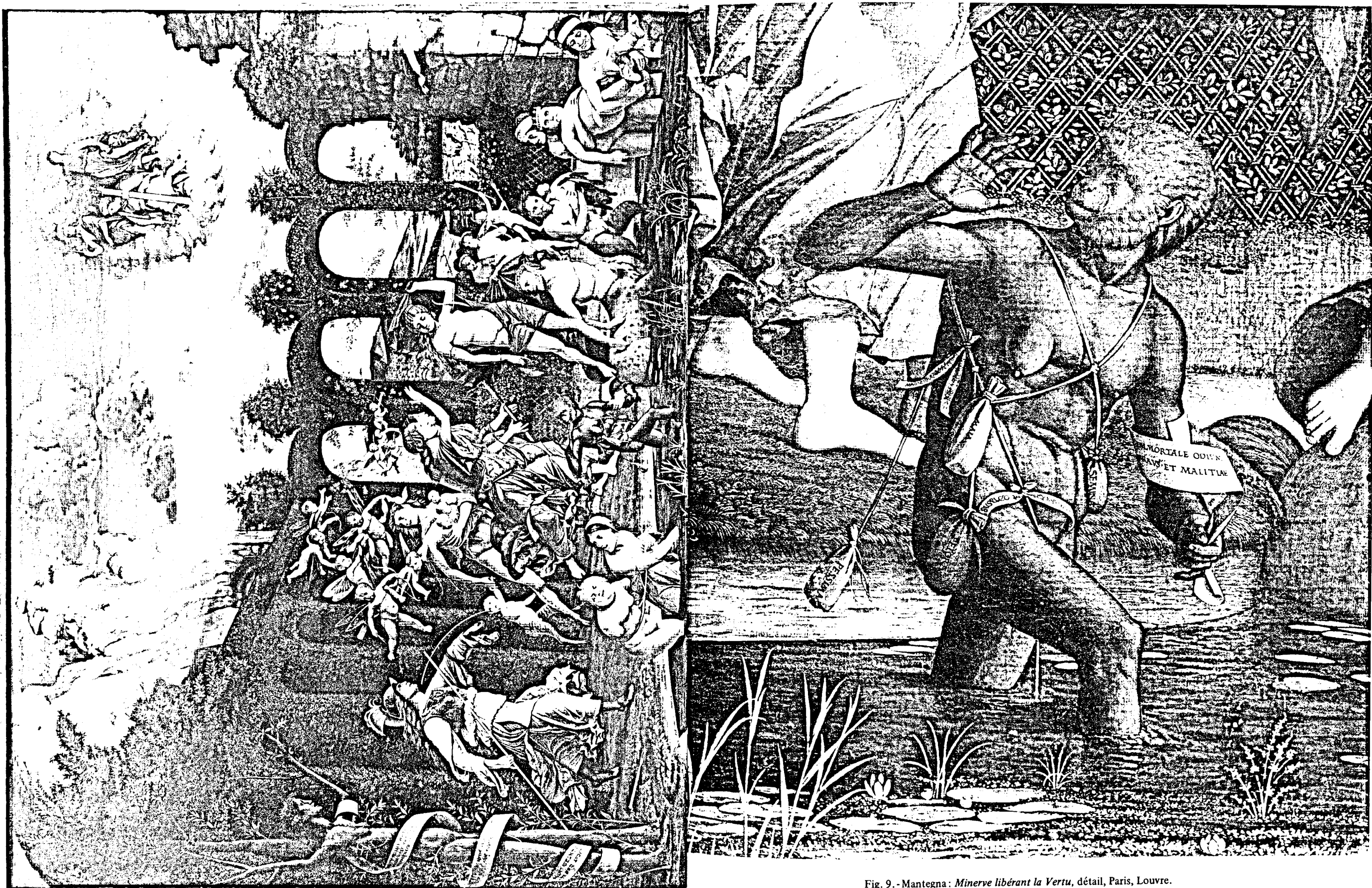


Fig. 9. - Mantegna : *Minerve libérant la Vertu*, détail, Paris, Louvre.

12. C.I. Minott, *The theme of the Merode Altarpiece*, dans *The Art Bulletin*, Sept. 1969, LI, 3. Au Musée Correr à Venise, deux panneaux d'un anonyme flamand du XV^e siècle représentent au recto une *Annonciation* et, au verso, deux personnages décrits comme «deux saints». L'identification est fautive. Le premier est sans doute Esaïe et le deuxième est, certainement, saint Joseph car il est, justement, occupé à percer des trous dans une planche de bois. Aucun des historiens ayant étudié le Retable de Mérode ne signale ces deux panneaux. Ils méritent pourtant une mention car ils offrent un autre cas où saint Joseph est figuré en même temps que l'*Annonciation* et, de plus, saint Joseph y a la même occupation que dans le retable de Mérode. On peut penser qu'il s'agit d'une reprise du motif du Maître de Flémalle, signe de son succès.

13. L. Marin, *op. cit.*, p. 125.

14. De Malon, *Le Conservateur du sang humain, ou la saignée démontrée toujours pernicieuse et souvent mortelle*, Paris, 1767, p. 146.

15. G. Bachelard, *Psychanalyse du Feu*, Paris, 1949-1968, p. 80.

16. Sur ce point, cf. C. Gottlieb, *The Brussels Version of the Merode Annunciation*, dans *The Art Bulletin*, XXXIX, 1.

17. J'insiste sur cette articulation logique car elle découle de la méthode proposée par Panofsky pour décrypter le «symbolisme déguisé» des primitifs flamands (cf. *Early Netherlandish Painting*, p. 140 sq.).

18. Freud, *op. cit.*, p. 279. C'est par ce détour, beaucoup plus que par celui de *La Laitière* de Vermeer, que l'on pourrait y voir, avec Panofsky, un couvercle de chauffeuse, cf. Panofsky, *op. cit.*, p. 75.

19. *Annonciation* de la National Gallery de Washington; cf. Ch. de Tolnay, *Supplément concernant l'autel Mérode du Maître de Flémalle*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, Mars 1960, VI, 55, p. 177-78.

20. L'examen aux rayons X a démontré que la donatrice avait été insérée dans le volet gauche après son achèvement. Peut-être devait elle être présentée sur le volet droit à la place de saint Joseph, ce qui aurait donné une disposition plus conforme à la tradition. Cf. Tolnay, *L'Autel Mérode...*, p. 67, et *Supplément...*, p. 178; cf. aussi TH. Rousseau, W. Suhr qui mentionnent les résultats de l'examen dans le *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, 1957.

21. Cf. Tolnay, *L'Autel Mérode...*, et C.I. Minott, *op. cit.*

22. Le folklore et les pratiques de la superstition populaire peuvent d'ailleurs donner une autre explication de la place attribuée par le Maître de Flémalle à cette souricière. On est en droit de supposer que ces pratiques ne sont pas spécifiquement nationales et qu'elles constituent, au contraire, un fonds commun de la mentalité magico-religieuse européenne. Or, aux sources évoquées par M. Schapiro, on peut en ajouter une autre, particulièrement précise, du début du XV^e siècle italien. Dans son sermon *De idolatriae cultu*, saint Bernardin de Sienne fait un catalogue des pratiques populaires où la magie fait appel au diable, *Domino occulto iudicio permitente*. La liste s'achève par la façon dont les gens simples utilisent les souricières lors des accouchements, pour éviter la naissance d'une fille: «*Dum pariant quaedam, expellunt muscipulas, ne pariant foeminam*» (*Opera omnia*, Florence, 1950, I, p. 116). Ce texte s'applique très bien à l'espoir de Joseph et de Marie: la naissance du Christ. Il contribue peut-être aussi à expliquer la place étrange de la souricière, hors de la maison, sur la fenêtre. Il montre en tout cas combien il serait vain de vouloir donner un sens univoque à cet objet, outil figuratif dont la fonction est précisément de condenser différentes significations possibles.

ARS MEMORIAE ET SYMBOLES VISUELS: LA CRITIQUE DE L'IMAGINATION ET LA FIN DE LA RENAISSANCE

1. F. Yates, *L'art de la Mémoire*, Paris, 1975, p. 8.

2. Ces points sont clairement exposés par F. Yates, *op. cit.*, p. 18-38, à partir des trois «sources latines»: l'*Ad Herennium*, Cicéron (*De Oratore, De inventione*) et Quintilien.

3. Cf. F. Yates, *op. cit.*, p. 39 sq.

4. Descartes, *Cogitationes privatae: «Perlegens Lamberti Schenkeli lucrosas nugas (lib. De arte memoriae) cogitavi facile me omnia quae detexi imaginatione complecti: quod fit per reductionem rerum ad causas; quae omnes cum ad unam tandem reducantur, patet nulla opus esse memoria ad scientias omnes»*, Descartes, *Œuvres*, Paris, 1966, I, p. 70. La suite du texte est étudiée par Yates, *op. cit.*, p. 400-403.

5. Yates, *op. cit.*, p. 331-343.

6. *Ibid.*, p. 108-109.

7. La personnalité de Doni est attachante mais elle a été peu étudiée. Parmi les quelques textes que l'on peut citer, l'introduction de S. Bongi, ancienne mais toujours valable, à la réédition d'*I. Marmi* (1863); pour un catalogue des œuvres éditées par Doni, C. Ricottini, *Doni scrittore e stampatore*, Florence, 1960.

8. Sur ce sujet, cf. Svetlana Alpers, *Les descriptions chez Vasari*, dans *Journal of the Warburg and...*, XXIII, 1960, p. 190-215; M. Baxandall, *Guarino, Pisanello and Chrysoloras, ibid.*, XXVIII, 1965, p. 189sq. et *Giotto and the Orators*, Oxford, 1971. Cf. Doni, *Le Pitture*, Dédicace: «... L'écriture a la faculté de construire en un clin d'œil n'importe quel grand édifice et de dépeindre instantanément ce qu'elle raconte et ce qu'elle décrit»; et dans la lettre dédicace de la peinture de la Fortune: «Votre Excellence... saura juger si j'ai bien su colorer, ombrer, donner relief et vie à cette figure: car le poète est un peintre qui parle, et le peintre un poète qui tient le pinceau».

Notes des pages 58-61

9. Liste des «peintures», et donc des thèmes abordés par Doni: la Fortune, le Temps, la Magnanimité, la Chasteté, la Religion, la République, la Réforme, la Colère, l'Amour, le Sommeil et le Rêve, l'Homme, la Mort.

10. Ces thèmes sont connus dès le XV^e siècle (cf. *Le Mommus* d'Alberti); ils sont repris par Erasme, constituent un thème important de l'humanisme et culminent d'une certaine manière chez Montaigne. Cf. *L'Umanesimo e «la Follia»*, dans *Fenomenologia dell'arte e della religione*, 2, Rome, 1971.

11. Cette disposition n'est pas sans rappeler – ou plutôt annoncer – celle de la *Città del Sole* de Campanella, autre lieu utopique et mnémotique analysé par Yates, p. 320-321.

12. Quand il manquait de lieux «réels», l'art de la mémoire recommande l'utilisation de lieux «fictifs», *ficta loca* (cf. Yates, p. 20, 35, etc...). La «villa» de Doni est précisément un «lieu fictif», prétendument imaginé à Arqua, petite cité toute imprégnée du souvenir de Pétrarque. Or Pétrarque était, au XVI^e siècle, considéré comme un maître dans l'art de la mémoire, au même titre que saint Thomas d'Aquin (Cf. Yates, p. 115 sq.) et *Le Pitture* portent également comme titre *Il Petrarca*.

13. Le terme de «théâtre» est, au XVI^e siècle, plutôt réservé aux galeries de sculpture. Or la «villa» de Doni ne contient que des peintures. Il pourrait plus commodément parler de «musée», terme habituellement employé dans ce cas. L'emploi du mot «théâtre» fait sans doute référence au très fameux *Théâtre de la Mémoire* construit par Giulio Camillo à Venise vers 1532-1534 (Cf. Yates, p. 144-187). Cf. également *La Villa*, guide de B. Taegio publié à Milan en 1559, qui parle de la villa de Pomponio Cotta en faisant référence au Théâtre de Camillo: «Parmi les merveilleuses peintures (*pitture*) qui s'y trouvent, on peut voir l'édifice profond et incomparable du merveilleux Théâtre du très excellent Camillo» (cité par Yates, p. 149).

14. J'utilise ici la traduction qu'a réalisée Mme F. Roche lors d'un séminaire tenu sous la direction de M. A. Chastel à l'Ecole Pratique des Hautes Etudes. Je la remercie vivement de m'avoir autorisé à publier des extraits d'un texte dont la parution est toujours attendue.

15. Ce palier sert manifestement d'articulation entre la liste des vertus et la liste des récompenses qui attendent l'homme vertueux. Mais cette «loggia» obéit aussi à la règle mnémotique selon laquelle les lieux de mémoire doivent être bien éclairés, ni trop – «parce que les images scintilleront et ébourifront» – ni trop peu – «car les ombres obscurcissent les images» (*Ad Herennium*, cité par Yates, p. 19-20).

16. Pour les règles sur les *imagines agentes*, images humaines particulièrement efficaces parce qu'elles frappent fortement l'émotivité, cf. Yates, p. 21-22. Sur le rapport entre les *imagines agentes* et la théorie de l'allégorie, voir plus loin.

17. J. Publicius, *Oratoriae artis epitome*, cité par Yates, p. 124.

18. Cf. Yates, p. 72-73.

19. Sur l'esquisse par Doni d'une «psychologie des facultés», élément typique des traités mnémotiques d'inspiration dominicaine, voir plus loin, note 33. Il faut noter aussi «l'arbre»

sur les cinq lettres du mot MORTE qui conclut l'ouvrage. Il s'agit d'un jeu d'*imprese* fort à la mode. Mais il est frappant de voir G. Camillo et Ficini cités par Doni à ce propos; Doni ne présente son propre «arbre» que comme l'une des 17 combinaisons possibles à partir de ces cinq lettres; il ne veut pas «être ennuyeux dans une matière qui plaît à peu de gens». Les «arbres» et les «roues» permettant la combinaison de lettres étaient la base de la mnémotique lulliste. Ils sont devenus un jeu de société vite lassant. Il faudra toute la foi exceptionnelle d'un Giordano Bruno pour en faire l'outil même de la révélation hermétique.

20. Cf. Yates, p. 144-174.

21. *Id.*, p. 72 sq.

22. Lettre dédicace de la peinture de la Réforme à Giorgio Battista Negro de Gênes: «... mon livre de peintures où l'on voit des façons nouvelles de figurer des allégories, conçues de façon originale».

23. Par exemple, pour introduire l'Honneur: «*Onore si dipinge...*».

24. Yates, p. 72. Certes il faut distinguer les images de mémoire, qui restent intérieures et invisibles, et les peintures, qui obéissent à des déterminations d'un autre ordre. Les passages sont néanmoins fréquents, comme le démontre fort bien Yates à propos d'A. Lorenzetti ou de Giotto, entre autres (*op. cit.*, p. 95-118).

25. Yates, p. 220.

26. *Id.*, p. 220-221. Comme l'indique Yates, on n'a pratiquement pas étudié l'interprétation d'Albert-le-Grand par la Renaissance. Dans son ouvrage sur *Le Thomisme et la pensée italienne de la Renaissance* (Montréal, 1967), P.O. Kristeller n'aborde malheureusement pas la question.

27. *Trattato dell'arte della pittura*, II, 1; pour des anecdotes analogues, cf. H. Corneille-Agrrippa, *De occulta philosophia*, II, 1, Paris, 1968, p. 5-9.

28. Cf. Yates, p. 134-136.

29. *Id.*, p. 140-143.

30. *Id.*, p. 144 sq.

31. Sur tous ces points, voir en particulier E.H. Gombrich, *ICONES SYMBOLICAE, The Visual Image in Neo-Platonic Thought*, dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XI, 1948, p. 163-192, et dans ce volume. Voir aussi la version augmentée de cette étude, dans *Symbolic Images*, Londres, 1972, p. 123 sq.

32. Yates, p. 79-80.

33. «Peinture» de la Religion: «La Religion a été maintes fois figurée et peinte, nous ferons donc nous aussi en son honneur un dessin. Mais tout d'abord sachez qu'il me faut vous parler en introduction de trois points, qui sont les sens, l'imagination et la raison». L'ironie est d'ailleurs présente dans la «psychologie des facultés» esquissée par Doni.

34. C. Ripa, *Iconologia*, Rome, 1603, p. 106. Je cite le texte italien car une traduction est en cours d'élaboration. A propos de Ripa, cf. en particulier E. Mandowsky, *Ricerche intorno all'Iconologia di Cesare Ripa*, dans *La Bibliofilia*, 1939, XLI. Le premier programme iconographique et allégorique rédigé par un humaniste indique d'ailleurs le même état d'esprit aristotélicien; c'est celui que Guarino adresse à Leonello d'Este en 1447 à propos de la décoration du *studio* de Belfiore par un cycle représentant les neuf Muses. Le terme de Muse est, d'abord défini logiquement et étymologiquement; Guarino établit ensuite l'image allégorique à partir de la correcte définition de la Muse représentée – «*Euterpe tibia-rum reperitrix chorago musica gestanti instrumenta gestum docentis ostendat; vultus hilaris adsit in primis, ut origo vocabuli ostendat*». L'allégorie est beaucoup plus une *similitudo corporalis* qu'une *imago agens*. Cette attitude est à mettre en rapport avec le fait que Guarino, grand admirateur de Pisanello, estime cependant, comme l'a noté M. Baxandall, que la peinture montre seulement les apparences, non les qualités morales. C'est l'*ekphrasis*, c'est-à-dire la transcription littéraire d'une œuvre figurative, qui, en substituant à l'ordre du visuel l'ordre du discours, donne à l'image sa dignité complète en en dégageant les sens, les *intentiones* auraient dit les scolastiques; cf. Baxandall, *Giotto and the Orators*, p. 88. Le prestige et les pouvoirs de l'image et de l'imagination sont bel et bien en cause dans les choix qui sont faits à propos de l'allégorie; on retrouvera cette question plus loin, cf. note 139.
35. J. Seznec, *La survivance des Dieux antiques*, Londres, 1940, p. 220. A propos de Cartari, *ibid.*, p. 196 sq. A propos de *L'Idée del Tempio...*, voir en particulier R. Klein, «*Les sept gouverneurs de l'art*» selon Lomazzo, dans *La forme et l'intelligible*, Paris, 1970, p. 174-192.
36. A propos de ce thème chez Ficin, cf. en particulier E. Gombrich, *Icones Symbolicae...*, notes 23 à 27; sur Martianus Capella, voir F. Yates, *L'art de la mémoire*, p. 62-64; sur le rapport entre Cartari et Capella, cf. Seznec, *op. cit.*, p. 203 sq.
37. Cf. l'interprétation par Bruno de la pensée aristotélicienne. Il transforme l'idée selon laquelle «l'âme ne pense jamais sans une image mentale» (*De anima*, 427b) pour affirmer la primauté de l'imagination dans la constitution de la connaissance (cf. Yates, p. 276-78). Sur la conception de l'imagination dans le néoplatonisme et l'aristotélisme, cf. R. Klein, *L'imagination comme vêtement de l'âme chez Marsile Ficin et Giordano Bruno*, dans *La Forme et l'Intelligible*, p. 65-88.
38. Cf. M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford, 1972, p. 46.
39. *Id.*, p. 47.
40. Cf. en particulier, le choix de personnes ou de lieux bien connus du sujet qui mémorise; c'est une des plus anciennes règles de l'art de la mémoire (Yates, p. 23). Cf. aussi le conseil de travailler dans la solitude (Yates, p. 19), le parcours pas à pas de la «ville de mémoire», etc...
41. C'est la question que se pose M. Baxandall, *op. cit.*, p. 40.
42. Grégoire le Grand, *Epistulae*, XI, 13, PAT. LAT., LXXVII, col. 1128: «*Aliud est enim picturam adorare, aliud per picturam historiam quid sit adorandum addiscere. Nam quod legentibus scriptura, hoc idiotis praestat pictura cernentibus, quia in ipsa etiam ignorantes vident quid sequi debeant, in ipsa legunt qui litteras nesciunt. Unde et praecipue gentibus pro lectione pictura est*».
43. *Libri Carolini, Capitulare de imaginibus*, PAT. LAT. LXXXXVIII, col. 963; texte français donné par Bologna, *Les origines de la peinture italienne*, Paris, 1963. Cf. aussi, *Capitulare*, II, 22, col. 1086: «*Quod non bonam habeant memoriam qui ut non obliviscantur sanctorum vel certe ipsius Domini, idcirco imagines erigunt*»; cf. aussi un passage qui met en rapport l'utilisation «mnémonique» des images et l'enseignement de la prédication (col. 1006): «*Et doctoris gentium praedicationi admoniti, qui nos viam regiam tenere instituit, imagines in ornamentis ecclesiarum et memoria rerum gestarum habentes, et solum Deum adorantes...*».
44. Cf. saint Bernardin de Sienne, *Prediche Volgari*, Rome, 1936, III, p. 81: «*E se di queste due cose tu non potessi fare altro che l'una, o udire la messa o udire la predica, tu debbi piuttosto lassare la messa che la predica; imperò che la ragione ci è espressa, che non è tanto pericolo dell'anima tua a non udire la messa, quanto è a non udire la predica... Tu avaresti la fede della Messa solo per la predicazione... Tutte le cose che tu sai, vengono dalla parola udita dall'orecchia tua...*».
45. Fra Michele da Carcano, *Sermones quadragesimales fratris Michaelis de Mediolano de decem preceptis*, Venise, 1492, p. 49r.; cité par Baxandall, *op. cit.*, p. 41. M. Baxandall ne donne malheureusement pas d'exemples où le prédicateur parle des images religieuses contemporaines.
46. Le meilleur compte-rendu de cette polémique est celui d'E. de Longpré, *Saint Bernardin de Sienne et le Nom de Jésus*, dans *Archivum francescanum historicum*, XXVIII-XXX, 1936-37; cf. aussi mon étude *Iconographie et évolution spirituelle, la tablette de saint Bernardin de Sienne*, dans *Revue d'Histoire de la Spiritualité*, 50, 1974, p. 433 sq; je me réserve de revenir sur ce débat dans un travail plus approfondi sur l'iconographie de saint Bernardin au Quattrocento et ce qu'elle implique sur l'imaginaire religieux de ce siècle.
47. *Prediche Volgari*, XXX, p. 673. Il est curieux que C.G. Coulton, pense n'avoir rencontré aucune référence au «symbolisme pictural» dans les sermons «populaires» de saint Bernardin (*Art and the Reformation*, Oxford, 1928, p. 317).
48. *Prediche Volgari*, XXXII, p. 713-714. Il s'agit certainement du Crucifix que le saint tenait à la main lors de certaines prédications, comme l'atteste le panneau de Sano di Pietro représentant une prédication sur la place de Saint-François (Sienne, Cathédrale).
49. *Prediche Volgari*, XLII, p. 991. Les sermons de saint Bernardin contiennent un certain nombre d'autres références à la peinture. Les questions soulevées par ces références et les informations parfois riches qu'elles apportent méritent une étude particulière; j'espère la mener à bien du point de vue plus spécifique de l'histoire de l'art.

Notes des pages 64-67

50. C. Salutati, *De fato et fortuna*, cité par M. Baxandall, *Giotto and the Orators*, p. 61.

51. Cité par Baxandall, *op. cit.*, p. 19.

52. Cf. Yates, *op. cit.*, p. 134-35.

53. Pour l'iconographie et les sources littéraires de cette peinture, cf. en particulier, E. Verheyen, *The Paintings in the Studiolo of Isabelle d'Este*, New-York, 1971, p. 30 sq.

54. Cf. E. Verheyen, *op. cit.*, p. 36-37.

55. «*Has imagines eo pacto suscipi oportet, quatenus... Dei nostri recordationem aut notitiam quocumque modo efficiunt... Sic enim contingit, quemadmodum in omni sensuum notitia oculi principes sunt, ita res illas quae significatione sua visum afficiunt, planiores fortioresque ad excitandum animum esse*», A. Biglia, *Liber de institutis, discipulis et doctrina fratris Bernardini Ordinis Minorum*, dans *Analecta Bollandiana*, LIII, 1935, p. 318.

56. Le texte de saint Paulin de Nola – «*Quae super exprimitur titulis, ut littera monstret Quod manus explicuit.*», cité par Didron, *Iconographie chrétienne*, Paris, 1843, p. 6-7 – se situe dans un contexte trop particulier pour avoir une portée générale. Le *Capitulare de imaginibus* est plus intéressant et plus précis: «*Cum ergo depictam pulchram feminam puerum in ulnis tenere cernimus, si superscriptio necdum facta sit, aut quondam facta casu quodam demolita, qua industria discernere valemus, utrum Sara sit Isaac tenens, aut Rebecca Jacob ferens, aut Betsabee Salomonem jactans, aut Elizabeth Joannem bajulans, aut quaelibet mulier parvulum suum tenens?*», PAT. LAT., LXXXXVIII, col. 1229-1230. L'idée est claire, mais cette fonction explicative ne peut guère rendre compte de la répétition des formules du type AVE MARIA GRATIA PLENA: point n'était besoin de cet écrit pour reconnaître une Annonciation dans l'image d'un Ange portant un lys et venant à la rencontre d'une jeune femme surprise, heureuse ou soumise. On peut de même penser que, pour identifier saint Jean-Baptiste, l'aspect sauvage, la peau de mouton et la longue croix étaient plus efficaces – une fois expliqués – que le phylactère portant l'inscription habituelle mais souvent peu lisible ECCE AGNUS DEI QUI TOLLIT PECCATA MUNDI. En tout état de cause, le *Capitulare de imaginibus* date du IX^e siècle; la situation a, sur ce point précis, considérablement changé au XV^e siècle; je pense avoir l'occasion de revenir sur ce point délicat dans une étude plus approfondie à propos de ce que les polémiques bernardinienne peuvent apprendre sur les conceptions de l'image au Quattrocento.

57. Yates, p. 417.

58. *Ad Herennium*, cité par Yates, p. 18.

59. L'emploi ici le terme générique d'*imagination* pour les deux termes de *phantasia* et d'*imaginatio*. En ce qui nous concerne, la distinction aristotélicienne est importante dans la mesure où elle sert à définir et à délimiter la fonction de l'*imaginatio*. En séparant *imaginatio* et *phantasia* pour faire de cette seule dernière un processus intellectuel, l'aristotélisme évite l'unité que recherche et qu'affirme Bruno pour établir la primauté de l'*imagination* dans le processus

de la connaissance (cf. Yates, p. 276-278). Sur la tradition aristotélicienne de l'imagination et les confusions dans l'emploi des termes, cf. R. Klein, *L'imagination comme vêtement de l'âme chez Marsile Ficin et G. Bruno*, dans *la Forme et l'Intelligible*, Paris, 1970, p. 65-88.

60. Yates, p. 46.

61. Cf. Freud, *L'interprétation des rêves*, Paris, 1967, p. 246-47. Dans le Théâtre de Giulio Camillo, le travail de «condensation» sur les images est tout à fait remarquable. L'image «générique» de chaque degré du Théâtre change de sens selon la «série planétaire» et, inversement, dans une même «série planétaire», une même image subsidiaire change de sens selon le degré où elle se rencontre. Par cette double circulation verticale et horizontale, «chaque image change de signification tout en conservant son thème de base; c'est une caractéristique soigneusement élaborée du système figuratif du Théâtre» (Yates, p. 157), qui, ajoutons-le, ne fait que systématiser le principe de la condensation contenu dans les images de mémoire dès l'*Ad Herennium* (cf. Yates, p. 23).

62. Cf. Aristote, *De insomnis*, 458b, qui parle des rêves où le rêveur à l'impression «de disposer les objets devant (lui) en accord avec (son) système de mémoire»; cité par Yates, p. 43. Un autre trait caractéristique commun à l'art de la mémoire et au «travail du rêve» est le travail sur les mots «traités comme des choses» à partir de leurs sonorités (Freud, *op. cit.*; p. 257 sq., et Yates, p. 26 – *Domitius Reges* rappelle, par ressemblance sonore, *domum itionem reges* – et p. 30, où le travail de la «mémoire pour les mots» est un travail visuel).

63. L'insistance sur l'élaboration des images de mémoire pendant la nuit est un trait frappant de la tradition mnémotique.

64. La pédagogie mnémotique fait appel à l'invention personnelle de l'étudiant qui doit forger ses propres *imagines agentes*, et, pour cette raison, les traités d'*Ars memorativa* sont en général pauvres en exemples d'images de mémoire, cf. Yates, p. 22-23.

65. Cf. *Ad Herennium*, cité par Yates, p. 21.

66. Surtout quand on constate que la réflexion sur l'art de la mémoire se lie à la notion de mélancolie (cf. Yates, p. 81 sq. et 177) qui pose avec précision la question du comportement social des «imaginatifs» et du statut social de l'imagination. Sur la mélancolie et la mémoire, cf. Klibansky, Panofsky et Saxl, *Saturn and Melancholy*, Londres, 1964, p. 69 et 337.

67. Yates, p. 410.

68. *Essais*, I, 26, *De l'institution des enfants*.

69. II, 12: *Apologie de Raymond de Sebond*. Montaigne fait une critique de la pensée platonicienne selon laquelle toute science est souvenir; la mémoire n'apprend que le «mensonge et le vice», elle ne peut donc pas posséder une vraie science: «cette image et conception n'ayant jamais logé en elle».

70. II, 17. *De la praesumption*. Sur la promenade dans les «bâtiments mnémoniques», cf. Yates, p. 15, 19, etc. Montaigne avait déjà employé cette image dans le contexte de l'éducation des enfants (I, 26): «Comme les pas que nous employons à nous promener dans une galerie... ne nous lassent pas comme ceux que nous mettons à quelque chemin desseigné...».

71. III, 9, *De la vanité*. Le contexte n'est pas exactement celui de l'art de la mémoire; mais l'art est rappelé par la comparaison bien établie entre l'efficacité des écrits et des images ou des lieux pour la mémoire. Le passage atteste, pour le moins, une structure de pensée qui doit beaucoup à la tradition mnémonique. Cf. aussi l'image traditionnelle des «magasins de la mémoire»: «Le magasin de la memoire est volontiers plus fourny de matiere que n'est celuy de l'invention» (I, 9, *Des menteurs*).

72. I, 26.

73. L'éducation de la mémoire est une base traditionnelle de la pédagogie. C'est dans ses programmes de réforme pédagogique que Ramus critique l'art de la mémoire fondé sur des images pour lui substituer l'étude par cœur de l'«ordre dialectique», cf. *Scholae in liberales artes, Scholae rhetoricae*, XIX, analysé par Yates, p. 252 sq. P. Rossi (*Clavis Universalis*, Milan, 1960, p. 3-4) a donc raison de dire que c'est sur le terrain de l'éducation que Montaigne porte son attaque contre l'apprentissage «par cœur». Mais il demeure que Montaigne ne parle jamais explicitement de l'ars proprement dit. Et ce silence me semble mériter une tentative d'explication.

74. Dans l'essai précédent, *Du pédantisme*, Montaigne avait déjà développé le thème que «nous ne travaillons qu'à remplir la memoire, et laissons l'entendement, la conscience vuide» et que le savoir dû à la mémoire sert «à cetter seule fin d'en faire parade». On retrouve ici sans doute ici l'influence de Quintilien qui, dans le passage consacré à l'art de la mémoire, ne voyait que vanité et vantardise dans les exploits mnémoniques de Métrodore de Scepsis, tant admirés de Cicéron (*Institution Oratoire*, XI, ii, 22, cf. Yates, p. 35-36).

75. Il s'agit de Girolamo Borro que Montaigne rencontre à Pise en 1581, comme le rapporte le *Journal de Voyage*.

76. «*Cum res animum occupavere, verba ambiunt*», *Controverses*, III, *proemium*. Sur les exploits mnémoniques de Sénèque le Rhéteur, cf. *Controverses*, I, *praef.*, cité par Yates, p. 28.

77. Sur cette innovation, cf. Yates, p. 250. Sur la refonte de la pédagogie par l'humanisme, cf. E. Garin, *L'éducation de l'homme moderne*, Paris, 1957. On peut noter ici que Rabelais, pourtant favorable au savoir encyclopédique, tourne en dérision les exploits de mémoire, en particulier celui (bien établi) qui consistait à réciter par cœur à l'envers ce que l'on avait appris: «Puis luy leugt *De modis significandi*... et y fut plus de dix-huyt ans et onze moys. Et le sceut si bien que, au coupelaud, il le rendait par cueur à revers, et prouvait sus ses doigtz à sa mère que *de modis significandi non erat scientia*» (*Gargantua*, chap. 14, *Oeuvres Complètes*, Paris, 1973, p. 81-82). Rabelais revient par ailleurs deux fois sur Lulle pour le tourner en ridicule, dans le catalogue

des livres de la Bibliothèque de Saint-Victor («R. Lullius, *De batisfolagiis principium*) et pour dénoncer l'inutilité de son art: «Laisse-moy l'astrologie divinatrice et l'art de Lullius, comme abuz et vanitez» (*Pantagruel*, chap. 7 et 8, *Oeuvres complètes*, p. 242 et 247).

78. On ne peut certes par réduire au seul Montaigne la diversité de «l'humanisme». Mais les «protestants» ont, de leur côté également un certain mépris à l'égard de l'imagination, cf. Yates, p. 254-55.

79. II, 17, *De la praesumption*. Cf., *ibid.*, «C'est le receptacle et l'estuy de la science que la memoire»; cf. I, 9, *Des menteurs*, «Platon a raison de la nommer une grande et puissante deesse»; sur la probable ironie de Montaigne ici, voir plus loin.

80. II, 17: «Elle me manque du tout... et, y regardant de près je crains que ce défaut, s'il est parfait, perde toutes les fonctions de l'ame». Cf. III, 9, *De la vanité*: «Ma memoire s'empire cruellement tous les jours... L'estre tenu et obligé me fourvoie, et le despendre d'un si foible instrument qu'est ma memoire».

81. Cf. Le principe des traités mnémoniques qui veulent, par souci d'efficacité, que chaque étudiant forge lui-même ses images de mémoire, Yates, p. 22-23.

82. I, 26, *De l'institution des enfants*: «Ce que je voyois, je le voyois bien et, sous cette complexion lourde, nourrissois des imaginations hardies».

83. I, 21, *De la force de l'imagination*.

84. II, 12, *Apologie*... C'est la conclusion d'une critique implicite de l'*Oratio* de Pic de la Mirandole.

85. Cf. III, 8, *De l'art de conférer*: «J'ayme et honore le sçavoir autant que ceux qui l'ont... Mais en ceux là... qui se rapportent de leur entendement à leur memoire, *sub aliena umbra latentes*... je le hay, si je l'ose dire, un peu plus que la bestise». C'est un thème connu de Montaigne.

86. L'essai *Des menteurs* s'ouvre par une description du manque de mémoire dont souffre Montaigne. Ce début peut paraître étrange après le titre de l'essai, mais il s'explique vite: «Ce n'est pas sans raison qu'on dit que qui ne sent point assez ferme de memoire, ne se doit pas mesler d'estre menteur». Cf. II, 17, *De la praesumption*, où Montaigne procède de la même manière et parle de mémoire après avoir dénoncé la pratique généralisée du mensonge.

87. II, 17, *De la praesumption*: «Et suis si excellent en l'oubliance, que mes escrits mesmes et compositions, je ne les oublie pas moins que le reste».

88. III, 2, *Du repentir*. C'est le principe qui inspire les additions de Montaigne; il ajoute mais ne corrige pas (III, 9), car corriger serait mentir par rapport à ce qu'il était.

89. II, 17, *De la praesumption*; Cicéron, *Académiques*, II, 7.

90. C'est le thème de l'*Apologie de Raymond de Sebond*.

91. Cette mise en doute universelle de la stabilité et de la durée des valeurs ou des choses culmine peut-être dans le remarquable passage où Montaigne souligne l'instabilité de la langue même à laquelle il confie les *Essais*: «j'escris mon livre à peu d'hommes et à peu d'années. Si ç'eust est, une matiere de durée, il l'eust fallu commettre à un langage plus ferme. Selon la variation continuelle qui a suivy le nostre jusques à cette heure, qui peut esperer que sa forme presente soit en usage, d'icy à cinquante ans?» (III, 9, *De la vanité*). Le XVII^e siècle viendra là aussi fixer cette mouvance et donner un outil plus sûr et plus stable à la pensée.

92. Cf. A. Chastel-R. Klein, *L'âge de l'humanisme*, Paris, 1963, p. 81 sq.

93. Cf. III, 13, *De l'expérience*, «La mort se mesle et confond partout à nostre vie...».

94. *Ibid.*

95. *Ibid.*; à rapprocher de II, 12, *Apologie...*: «La plus calamiteuse et fraile de toutes les creatures, c'est l'homme, et quant et quant la plus orgueilleuse. Elle se sent et se void logée icy, parmy la bourbe et le fient du monde, attachée et clouée à la pire, plus morte et croupie partie de l'univers, au dernier estage du logis et le plus esloigné de la voute celeste, avec les animaux de la pire condition des trois; et se va plantant par imagination au-dessus du cercle de la Lune et ramenant le ciel sous ses pieds. C'est par la vanité de cette mesme imagination qu'il s'egale à Dieu, qu'il s'attribue les conditions divines, qu'il se trie soy mesme et separe de la presse des autres creatures...»; la référence à l'*Oratio* de Pic est implicite. Cf. d'ailleurs l'*Oratio* paradoxal du «Dieu de Delphes» à la fin de III, 9, *De la vanité*: «Sauf toy, ô homme, disoit ce Dieu, chaque chose s'estudie le premiere et a, selon son besoin, des limites à ses travaux et desirs. Il n'en est une seule si vuide et necessiteuse que toy, qui embrasses l'univers; tu es le scrutateur sans connoissance, le magistrat sans jurisdiction, et, après tout, le badin de la farce». On sait tout l'usage que fera Pascal pour ses propres fins de formules comme: «Ils veulent se mettre hors d'eux et eschapper à l'homme. C'est folie; au lieu de se transformer en anges, ils se transforment en bestes...» (III, 13, *De l'expérience*).

96. Cf. III, 13: «Le declin praeoccupe son heure et s'ingere au cours de nostre avancement mesme. J'ay des portraits de ma forme de vingt et cinq et de trente cinq ans; je les compare avec celui d'asteure: combien de fois ce n'est plus moy!». C'est un thème fondamental de Montaigne, cf. III, 2, *Du repentir*.

97. Cf. I, 21, *De la force de l'imagination*: «Il est vray semblable que le principal credit des miracles, des visions, des enchantements et de tels effects extraordinaires, vienne de la puissance de l'imagination...»; sur la sorcellerie, cf. III, 11, *Des boyteux, passim*.

98. Cf., entre autres, II, 12, *Apologie...*: «Il y a des contrées où les hommes naissent sans teste, portant les yeux et la bouche en la poitrine; où ils sont tous androgynes; ... où ils n'ont qu'un ceil au front, et la teste plus semblable à celle

d'un chien qu'à la nostre...». Sur le goût des *rariora* et des monstres au XVI^e siècle, cf. en particulier, Chastel-Klein, *op. cit.*, p. 94, et J. Baltrusaitis, *Réveils et prodiges*, Paris, 1960.

99. Cf. II, 12, *Apologie...*: «Le lieu de Mars loge au milieu du triangle de la main, celui de Venus au pouce, et de Mercure au petit doigt;... quand la mensale coupe le tubercle de l'enseigneur, c'est signe de cruauté; quand elle faut sous le mitoyen et que la moyenne naturelle fait un angle avec la vitale sous mesme endroit, c'est signe d'une mort miserable...».

100. Cf. I, 21, *De la force de l'imagination*: «J'avoye de fortune en mes coffres certaine petite pièces d'or platte, où estoient gravées quelques figures celestes, contre le coup de soleil et oster la douleur de teste...»; la suite de l'anecdote est divertissante. Si Montaigne n'est pas dupe des talismans, il n'en fait pas moins un usage selon toutes les règles de l'incantation...

101. II, 12, *Apologie...*

102. Cf. Giulio Camillo, *Opere*, Venise, 1560, I, p. 66: «*ma per dar... ordine all'ordine, facciamo gli studiosi come spettatori...*», cité par E. Garin, *La nuova scienza e il simbolo del «libro»*, dans *La cultura filosofica del Rinascimento italiano*, Florence, 1961, p. 452.

103. T. Campanella, *Tutte le opere*, I, Milan, 1954, p. 18, cité par Garin, *op. cit.* Sur les rapports entre la pensée de Campanella et celle de Bruno, cf. Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, chap. XX.

104. Cf. Garin, *op. cit.*, p. 451-465. Sur les deux lectures possibles du «livre de la nature» dans la pensée brunienne, cf. Yates, *L'art de la mémoire*, p. 289-292.

105. Cf. G. Bruno, *De umbris idearum*, analysé par Yates, *op. cit.*, p. 243. P. Rossi, *op. cit.*, p. 51, rappelle d'ailleurs qu'à travers R. de Sebond, c'est une cosmologie presque lullienne qui exerce son influence sur Montaigne; l'idée d'une unité hiérarchisée du cosmos et d'une possibilité pour l'homme de gravir ou de descendre les degrés de l'être reste actuelle pour lui. Mais il faut souligner qu'elle est devenue problématique.

106. II, 12, *Apologie...* Cf. aussi son hostilité à l'égard des «secrets»: «Ils font profession de ne presenter pas tousjours leur avis en visage decouvert et apparent; ils l'ont caché tantost sous des umbrages fabuleux de la Poésie, tantost sous quelque autre masque...» (*Ibid.*).

107. Cf. l'hostilité de Montaigne à l'égard du langage architectural, qui comptait tant dans la pensée de la Renaissance: «Je ne me puis garder, quand j'oy nos architectes s'enfler de ces gros mots de pilastres, architraves, corniches, d'ouvrage Corinthien et Dorique, et semblables de leur jargon, que mon imagination ne se saisisse incontinent du palais d'Apollidon; et, par effect, je trouve que ce sont les chetives pieces de la porte de ma cuisine» (I, 51, *De la vanité des paroles*); cf. la critique de la rhétorique architecturale dans I, 26. Montaigne rejette là un des points fondamentaux de la pensée artistique de la Renaissance. Son attitude est à rapprocher de celle d'un

G.B. Bellucci par exemple qui, au nom des nécessités pratiques, rejette comme inutiles les finesses et le vocabulaire même de l'architecte en lui préférant la sobriété efficace de l'ingénieur: «Le fortresse non ricercano Architetti non havendo bisogno nè di cornise nè di architravi nè fogliami nè intagli perchè il canon manda tutto questo in fumo ma vuol haver buoni fianchi...» (*Nuova inventione di fabricar fortresse di varie forme*, Venise, 1598; cf. F. Paolo Fiore, *La città progressive e il suo disegno*, dans *La Città come Forma Simbolica*, Rome, 1973, p. 227). Le texte de Bellucci et les analyses de F. Paolo Fiore indiquent bien comment la pression des réalités politiques et économiques a joué un rôle déterminant dans cette crise des idéaux architecturaux de la Renaissance.

108. Cf. son allusion à Copernic dans l'*Apologie...*; cf. l'inutilité qu'il ressent devant la réforme du calendrier par Grégoire XIII en 1582.

109. II, 17, *De la praesumption*. Cf. l'«oratio» du Dieu de Delphes: «Regardez dans vous, reconnoissez vous, tenez vous à vous...». La modestie de Montaigne est souvent feinte, tout comme son désordre. Car c'est précisément cette conscience de l'instabilité de l'être au monde qui fonde son écriture et garantit sa «vérité»: Montaigne change le projet même du discours philosophique, non pas regarder hors de soi mais en soi, non plus peindre l'être mais le passage, «à sauts et à gambades». C'est le seul être réel et le seul discours vraisemblable possible.

110. II, 12, *Apologie...* Montaigne est dans l'orthodoxie la plus juste.

111. Cf. Yates, p. 400-403.

112. *Id.*, p. 397-400 et 415-417.

113. *Id.*, p. 328sq.

114. «Perché doviamo noi... cominciar la nostra investigazione dalla parola piuttosto che dalle opere di Dio? è forse men nobile et eccellente l'operare che il parlare?», Lettre à Diodati du 15 Janvier 1633, citée par Garin, *op. cit.*, p. 455; cf. E. Cassirer, *The Individual and the Cosmos in the Renaissance Philosophy*, New-York, 1963, p. 55. Voir aussi, sur la valeur éthique de la technique architecturale *come modo esemplare del fare*, G.C. Argan, *Borromini e Bernini*, dans *Studi sul Borromini*, *Atti del Convegno...*, Rome, 1967, I, p. 307sq.

115. Cf. Yates, p. 241 et 255.

116. Pascal, *Pensées*, éd. Brunschvicg, p. 362-363.

117. M. Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, 1966, p. 65.

118. Cf. les analyses de G.C. Argan sur la fonction de l'image baroque dans *L'Europe des capitales*, Lausanne, 1964, *passim*.

119. G.C. Argan, *op. cit.*, p. 24. Argan a remarquablement mis en lumière la façon dont l'imagination artistique est, au XVII^e siècle, une «faculté nettement distincte de celle qui produit concepts et notions et même de cette faculté mixte, intellectuelle et imaginative, qui, pendant la Renaissance, forgeait à valeur égale et souvent de manière unitaire des

formes sensibles et des concepts abstraits» (*op. cit.*, p. 14). La question de l'invention artistique se pose dès lors en termes d'efficacité sociale et morale.

120. La formule est de F. Yates, p. 306. Il est tout à fait frappant de voir Vico, dans la *Scienza Nuova*, assimiler la mémoire et l'imagination créatrice, dans les passages où, précisément, il définit la fonction des images et des allégories dans des termes directement inspirés de la tradition mnémotechnique; cf. P. Rossi, *La costruzione delle immagini nei trattati di Memoria Artificiale del Rinascimento*, dans *Umanesimo e Simbolismo*, *Atti del IV Convegno internazionale di studi umanistici*, Padoue, 1958, p. 161-163.

121. Cf. Yates, p. 394.

122. Il s'agit évidemment d'un «concept» peu historique. Sa seule légitimité tient peut-être d'une part à la vogue des «secrets» au XVI^e siècle et, d'autre part, au fait que tout un aspect de la Renaissance a été très rapidement méprisé par suite d'une incompréhension de ses intentions profondes. Cf. E. Panofsky, *Galileo as a critic of art*, La Haye, 1954; cf. aussi la brutale rupture entre Lomazzo et Bellori telle qu'elle s'exprime dans *L'Idée del pittore, dello scultore e del architetto*, où Bellori condamne violemment ceux qui peignent d'après une «fantastica idea, appoggiata alla pratica non all'imitazione» (cf. E. Panofsky, *Idea, a concept in art theory*, Columbia, 1968, p. 105-107). De Galilée à Bellori, c'est la notion péjorative de *maniérisme* qui prend corps.

123. Cf. Chastel-Klein, *op. cit.*, p. 94. Le titre complet de Gesner indique bien ce souci de totalisation du savoir: *Bibliotheca Universalis, seu Catalogus omnium scriptorum locupletissimus in tribus linguis, latina, graeca et hebraica*; Gesner publia également, en 1555, le *Historiae avium liber*. Sur la différence entre les catalogues et dictionnaires du XVI^e siècle et ceux du XVII^e siècle, voir plus loin, notes 126 et suivantes.

124. M. Ficini, *Commentaire de Plotin, Ennéades*, V, 8, 6, cité par Chastel-Klein, *op. cit.*, p. 80-81.

125. Cf. Chastel-Klein, *ibid.*, et Dorival, *Philippe de Champagne et les Hiéroglyphiques de Pierius*, dans *Revue de l'Art*, 1971, XI, p. 31-42.

126. Titre complet: *Thresor de la langue francoyse, tant ancienne que moderne, Auquel entre autres choses sont les mots propres de Marine, Venerie & Faulconnerie, cy devant ramassez par Aimar de Ranconnet... Reveu et augmenté en ceste derniere impression de plus de la moitié par Jean Nicot, vivant conseiller du Roy... Avec une grammaire francoyse et Latine, & le recueil des vieux proverbes de la France. Ensemble le Nomenclator de Junius, mits par ordre alphabetic, & creu d'une table particulière de toutes les dictionns.* Cet amalgame impressionnant est typiquement «Renaissance». La page de titre porte l'enseigne de l'éditeur, D. Douceur, «Au Mercure Arresté»; faut-il y voir une allusion au Mercure égyptien (assimilé à Theuth) qui, selon la tradition cicéronienne connue, avait donné aux Egyptiens «les lois et les lettres» (*De Natura Deorum*, III, 22(cf. Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, chap. I)? Peut-être pas, car Mercure est aussi, plus directement, le Dieu des échanges et de la communication. On le retrouve au frontispice des

Notes des pages 71-73

Remarques sur la langue francoyse de Vaugelas (Paris, 1647). L'inscription qui entoure l'emblème de D. Douceur – CONS-TANS QUI VAGANS ANTE – s'applique bien, en tout cas, au destin du français au XVII^e siècle. Mais le dictionnaire de Nicot ne comble pas encore le souhait de Montaigne (cf. note 91); il s'agit plus d'un amalgame quelque peu brouillon, dont la nouveauté tient à ce qu'il est en partie un dictionnaire français-français, tandis que les dictionnaires du XVI^e étaient français-latin.

127. Cf. Le titre révélateur de l'ouvrage de Louis Alemand, paru en 1688: *Nouvelles Observations, ou guerre civile des françois sur la langue*.

128. Paris, 1626. Le titre est «expliqué» par une formule tout aussi obscure et révélatrice: *L'homme est l'ombre d'un songe, et son œuvre est son ombre*. Toute référence trop précise à Bruno et au *De umbris idearum* – paru cependant à Paris en 1582 – serait peut-être forcée; cf. pourtant la connaissance de l'occultisme à Paris à la fin du XVI^e siècle (Yates, p. 223-224) et l'atmosphère des Académies en France au début du XVII^e siècle: Yates, *French Academies of the Sixteenth Century*, Londres, 1947, en particulier p. 296sq. Un climat existe en tout cas, où certains veulent résister à la clarté trop froide de la raison.

129. *Curiositez françoises, pour supplement aux dictionnaires, ou Recueil de plusieurs belles proprietes, avec une infinité de Proverbes & Quolibets, pour l'explication de toutes sortes de Livres*. L'ouvrage d'Oudin aurait été à sa place dans «cabinet» de «curiosités» du XVI^e siècle...

130. Scipion Dupleix, *Liberté de la langue françoise...*, Préface, p. 11.

131. Cf. le titre du dictionnaire de Richelet, paru à Genève en 1680 du fait du privilège de l'Académie: *Dictionnaire françois, contenant les mots et les choses, plusieurs remarques sur la langue françoise: ses Expressions Propres, Figurées et Burlesques, la Prononciation des Mots les plus difficiles, le Genre des Noms, le Regime des Verbes...* Il ne s'agit plus d'un recueil de «curiosités», mais d'un classement analytique et raisonné.

132. Il faudrait analyser les implications sociales des termes logiques «distinguer», «distingué», «distinction». Les modes de pensée et les comportements sociaux se nouent dans le vocabulaire.

133. Le *Grand Dictionnaire*, paru en 1660, est l'œuvre d'Antoine Baudeau, sieur de Somaize, défenseur des Précieuses contre Molière.

134. Cf. 1677, le *Traité de la Paresse* d'A. de Courtin qui s'oppose à Vaugelas; 1687, les *Notes* de Thomas Corneille sur les *Remarques* de Vaugelas et, finalement, le classement par racines adopté par le *Dictionnaire de l'Académie* (1694), qui préfère la clarté de la démonstration rationnelle à l'inconvénient qui résulte de ce mode de classement pour l'utilisation pratique de l'ouvrage.

135. *Grand Dictionnaire des Précieuses*, p. 2 et 3.

136. *Id.*, *ibid.*

137. C. Ripa, *Proemio* de *l'Iconologia*; la première similitudine est de celles qui «consistono nell'egual proportione, che hanno due cose distinte frà se stesse ad una sola diversa da ambedue, prendendo quella che è meno; come, se, per similitudine di Fortezza si dipinge la Colonna, perche ne gl'edificii sostiene tutti i sassi & tutto l'edificio, che la stà sopra, senza muoversi, o vacillare, dicendo che tale à la fortetza nell'huomo, per sostenere la gravezza di tutti i fastidii, & di tutte le difficoltà, che gli vengono addosso...»; la seconde similitudine «è quando due cose distinte covengono in una sola differente da esse; come, se, per notare magnanimità, prendessimo il Leone, nel quale essa in gran parte si scuopre; il qual modo è meno lodevole, ma più usato per la maggior facilità della invention, & della dichiaratione».

138. *Id.*, *ibid.*

139. Le passage est particulièrement subtil et révélateur: «Et la definitione scritta se bene si fa di poche parole, & di poche parole par che debbia esser questa in pittura ad imitatione di quella; non è pero male l'osservatione di molte cose proposte, accioche o dalle molte si possano eleggere le poche, che fanno più a proposito, o tutte insieme facciano una compositione, che sia più simile alla descriptione, che adoprano gli Oratori & i Poeti, che alla propria definitione de Dialectici. Il che forse tanto più convenientemente vien fatto quanto nel resto per se stessa la Pittura più si confà con queste arti più facili & più dilettevoli, che con quella plus occulta, & plus difficile». L'attitude quelque peu condescendante de l'aristotélisme de Ripa à l'égard de la peinture «per se stessa» n'est pas sans rappeler celle de Guarino, pour qui la peinture n'atteignait sa pleine dignité qu'à travers le discours de l'*ekphrasis* que le Poète tient sur elle; cf. plus haut, n. 34.

140. Malebranche, *Recherche de la Vérité*, II, 1^{ère} partie, chap. 5. La position de Bacon allait dans le même sens: réformer un art de la mémoire que l'on connaît bien et dont on reconnaît l'efficacité. Mais l'image – *ministratio ad memoriam* – était réservée par lui aux tricheurs: joueurs de cartes, magiciens et occultistes mêlés. La méthode scientifique recourt à une topique et à des *tabulae*, rationalisation presque «ramiste» des procédés mnémoniques connus; sur Bacon et l'art de la mémoire, cf. en particulier, P. Rossi, *Francesco Bacone, dalla magia alla scienza*, Bari, 1957, 480-494.

141. Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, I, 2, 2, dans *Œuvres Philosophiques*, Paris, 1947, I, p. 15. Il serait intéressant de montrer comment les pages de Condillac sur les procédés de la mémorisation constituent une rationalisation complémentaire des travaux de Malebranche et de Locke et comment, par suite de cette filiation, la référence à l'art mnémonique proprement dit y est moins nettement perceptible. L'*Essai sur l'origine...* est d'autant plus important que l'on y trouve également une définition nouvelle – héritée de Vico et de Warburton – du hiéroglyphe, transcription figurée du «langage d'action». Or, dans cette définition, Condillac relie de nouveau imagination, image et mémoire, cf. *id.*, II, 1, 1-14.

142. A. Chastel, *La Crise de la Renaissance*, Genève, 1968, p. 208.

Notes des pages 73-82

143. G.C. Argan a remarquablement noté comment cette aliénation – relative – se dessine dès le XVII^e siècle: le prestige de l'artiste «a incontestablement diminué par rapport au siècle précédent...; mais en revanche, il jouit d'une auto-

nomie professionnelle bien supérieure. Il est devenu un bourgeois qui a une profession, comme un médecin ou un avocat... On y recourt chaque fois qu'un déploiement d'images est prévu...», dans *L'Europe des Capitales*, Genève, 1964, p. 24.

UN SYMBOLE NÉO-PLATONICIEN: LA DEVISE DU SILENCE AU STUDIOLO D'ISABELLE D'ESTE

1. Louvre. Dossiers des Peintures. Cat. n° 10.

2. Luzio/Renier. *La coltura e le relazioni letterarie d'Isabella d'Este*. Giornale storico della Letteratura italiana. T. XXXIII p. 51-52.

3. E. Gombrich. «*Icones Symbolicae*» - dans *Symbolic images*, Londres 1975.

4. Marsile Ficin traduisit les 14 traités attribués à Hermès Trismégiste, parus en 1471 sous le titre de *Pimandre*. Le *Corpus Platonicum* fut publié en 1484 et eut un grand retentissement dans la culture européenne. Les *Hymnes* et les *Argonautiques* d'Orphée seront éditées à Florence en 1500.

5. Nesca. A. Robb - *Neoplatonism of the Italian Renaissance*. Londres 1935. Kristeller P.O. - *Studies in Renaissance thoughts and letters*. Rome, 1956. - *Il pensiero filosofico di M. Ficin*. Florence 1953. Chastel A. - *Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent de Médicis*. PUF. Paris, 1959; *Marsile Ficin et l'art*, Genève, 1954.

6. Il ne s'agissait pas d'une véritable académie au sens moderne pris par ce mot depuis le XVI^e, mais plutôt d'un cercle d'amis unis par les mêmes recherches et les mêmes préoccupations, qui se réunissaient dans la villa de Careggi donnée à Ficin par Cosme l'Ancien.

7. *In convivium Platonis sive De Amore*, ed. R. Marcel. Paris, 1956.

8. Ficin, *Oratio Tertia*, Cap. III, *Amor est magister artium et gubernator*.

9. Orphée - *Hymne à Eros* LVIII, 4 (Abel, p. 89).

10. *Vita de F. Brunelleschi*, ed. E. Toesca, Florence, 1927, p. 18, cité par A. Chastel - *Art et Hum...*

11. G. Faggini; *Inni Orfici - ed. crit.* Florence, 1949.

12. Cité par E. Gombrich note 82 p. 232 - *op. cit.*

13. «Les prêtres égyptiens, quand ils voulaient expliquer les mystères divins n'avaient pas recours aux minuscules caractères de l'écriture mais aux représentations intégrales des plantes, des arbres, des animaux car Dieu n'a pas la connaissance des choses par la multiplication de sa pensée mais par la forme simple de la chose elle-même.

Vos pensées, au bout d'un certain temps deviennent multiples et changeantes si vous voulez dire que le temps est court ou que dans sa révolution le commencement rejoint

la fin, qu'il enseigne la prudence, ou qu'il remporte au loin ce qu'il a déjà apporté. Mais les Egyptiens peuvent saisir l'ensemble du discours en une seule image en peignant un serpent ailé la queue dans la bouche. Et il en est ainsi de toutes les figures décrites par Horus».

14. Luzio/Renier - *La coltura*, op. cit. T. XXXIII à XLII. Cartwright J. - *Isabelle d'Este*, Paris 1912, trad. Fr. Lauts J. - *Isabelle d'Este, Fürstin der Renaissance*. Hambourg 1952.

15. D'Arco G. - *Notizie di Isabella d'Este Gonzaga*. *Arch. Stor. It.* T. II 1845.

16. Il y eut chronologiquement deux Studiolo - v. Verheyen - *The Paintings in the Studiolo of Isabelle d'Este at Mantua*. New-York University Press, 1971.

17. Verheyen, *op. cit.*, p. 22, citant Alberti, livre III, *Traité de la Peinture*.

18. Ces toiles, auxquelles il faudra ajouter les deux Corrège du second *Studiolo* sont toutes au Musée du Louvre.

19. Verheyen - *op. cit.*, p. 28-29. Cependant il est à noter qu'aucune trace n'existe dans la correspondance d'Isabelle pour confirmer cette thèse. Giorgio Trissino dont il est question plus bas sera également l'ami et le maître à penser de l'architecte Palladio qui construira pour lui la Villa Trissina. L'humaniste de Vicence offrit en 1514 à Isabelle d'Este un exemplaire des «Portraits des dames les plus illustres». Faut-il voir un lien à travers ce personnage entre une certaine utilisation de la musique et une certaine conception de l'architecture, vécues l'une et l'autre sous le signe de l'harmonie?

20. Luzio/Renier - *op. cit.* T. XLII, p. 75-81.

21. *Id.*, p. 51.

22. Ce service exécuté pour Isabelle est aujourd'hui dispersé. Sur chaque pièce, outre les devises, figurent les armoiries des d'Este et des Gonzague.

23. Luzio/Renier, *op. cit.*, p. 51.

24. Platon - *Timée*, 34 c - 36 c. Ficin - *In convivium Platonis sive De Amore*, op. cit. Héraclite cité par Platon, 187 a. *In conv.*, p. 66, op. cit.

25. Luzio/Renier XXXIII, *op. cit.*, p. 21. Hirschfeld - *Mäzene die Rolle des Auftraggebers in der Kunst* - Munich 1968, p. 123. D.P. Walker - *Ficino's spirituo and music* dans *Annales musicologiques*, I, Paris 1953, p. 131-150.