« Une âme pourvue de fenêtres » : les transgressions du format dans le Théâtre de la Mémoire de Giulio Camillo

Guillaume Braquet

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/interfaces/2170>

DOI : 10.4000/interfaces.2170

ISSN : 2647-6754

Éditeur :

Université de Bourgogne, Université de Paris, College of the Holy Cross

Édition imprimée

Date de publication : 12 juillet 2021

ISSN : 1164-6225

Référence électronique

Guillaume Braquet, « « Une âme pourvue de fenêtres » : les transgressions du format dans le Théâtre de la Mémoire de Giulio Camillo », *Interfaces* [En ligne], 45 | 2021, mis en ligne le 12 juillet 2021, consulté le 16 septembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/interfaces/2170> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/interfaces.2170>

Ce document a été généré automatiquement le 16 septembre 2021.

Les contenus de la revue *Interfaces* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution 4.0 International.

« Une âme pourvue de fenêtres » : les transgressions du format dans le Théâtre de la Mémoire de Giulio Camillo

Guillaume Braquet

« Au départ, nous avons la spatialité corporelle et
environnementale inhérente à l'évocation du
souvenir » (Ricœur 184)

Introduction. *L'ars memoriae* : format mental

- 1 La spatialité est, selon Paul Ricœur, au centre d'une réflexion sur le souvenir. C'est en fonction du corps, point cardinal dans l'espace, que s'enregistre l'expérience. Le lieu se trouve au principe du souvenir, et opère sur l'expérience par extraction, comme une parenthèse ou un cadre sur le mode du champ / hors-champ. La manière dont le souvenir prend forme *par* et *dans* l'espace est éclairée par la définition que donne David Zerbib de la forme. Il note que « la forme est contour, figure, enveloppe qui tranche, découpe, dessine ou taille dans la matière informe ou dans le continuum d'un réel indéterminé, et en cela lui donne sens, intensifie et singularise le lieu de son expérience » (2015a 347). La mémoire aurait donc pour condition le lieu, opérant à la fois comme cadre qui tranche, et comme vecteur intensifiant le souvenir, lui donnant forme.
- 2 En raison de l'importance du lieu pour le souvenir, il n'est pas surprenant que l'espace ait été instrumentalisé dans la formation de processus de mémoire. C'est en effet ce que montre l'art de la mémoire, inventé à l'Antiquité afin de permettre aux orateurs de mémoriser avec une redoutable précision les parties d'un discours. L'invention de cet art est attribuée à Simonide de Céos. D'après la légende, Simonide identifia les corps des participants à un banquet, qui furent défigurés par l'effondrement du plafond, en se

remémorant la place qu'ils occupaient¹. C'est grâce à cette expérience, où corps et espace sont les vecteurs du souvenir, qu'il aurait conçu l'*ars memoriae*.

- 3 Pour permettre la mémorisation d'un discours, l'art de la mémoire, ou mémoire artificielle, doit découpler la mémoire naturelle en imitant son fonctionnement. La section sur l'*ars memoriae* dans *La Rhétorique ad Herennium*² est très éloquente à cet égard : « que l'art imite la nature, trouve ce qu'elle désire, et exécute ce qu'elle dicte » (219)³. Après un bref traitement de la mémoire naturelle, l'auteur aborde la mémoire artificielle. Il commence par la formation de lieux (*loci*) mentaux et donne des règles précises à respecter : pour rester en mémoire, ces lieux doivent être modérément espacés, ni trop fréquentés, ni trop éclairés, ni trop sombres, et surtout, ils doivent être classés selon un *ordre* précis. L'espace est utilisé en vertu de son rôle structurant pour le souvenir, ce qui n'est guère surprenant étant donné l'histoire de Simonide de Céos. Après avoir traité des *loci*, l'auteur d'*ad Herennium* se concentre plus précisément sur la mémorisation de l'information, qui implique de créer des images mentales. Il est à noter que l'art de la mémoire trouve ses origines dans un contexte où la vision a primauté sur les cinq sens dans l'accès à la connaissance. Pour reprendre un aphorisme célèbre, « l'âme ne pense jamais sans image » (Aristote 177). L'imagination est l'intermédiaire entre la perception et la pensée, qui ne peut opérer que grâce à des images mentales. L'art de la mémoire est en adéquation avec cette théorie de la connaissance⁴. Il se fonde en effet sur des images frappantes appelées *imagines agentes*, car elles sont capables de susciter le souvenir⁵. Pour mémoriser un discours, il faut, par un jeu de similitudes, encoder les idées dans des images mentales évocatrices (*imagines agentes*) ; une fois créées, ces images doivent être disposées dans les lieux (*loci*) qui, par leur ordre, permettent de conserver la progression du discours (*Rhetorica ad Herennium* 204-25)⁶. L'*ars memoriae* repose donc sur trois éléments fondamentaux : *lieu*, *ordre* et *image*. L'orateur souhaitant se remémorer un discours n'a qu'à visiter mentalement les lieux. Le discours résulte du cheminement mental, succession ordonnée d'images⁷.
- 4 Pris entre mémorisation et remémoration, ordonnancement et parcours, encodage et lecture d'images, norme et forme, l'art de la mémoire est *format mental* et présente la double valeur du format (Zerbib 2015a, 342) : à la fois *produit* d'un effort de mémorisation normé et *producteur* d'un discours. Sa métaphorisation, dans *ad Herennium* notamment, comme écriture mentale est très révélatrice à ce sujet : comme des lettres, les *imagines* peuvent être effacées, déplacées ou remplacées, mais les *loci*, comme des tablettes de cire, sont pérennes et appelés à permettre la mémorisation d'autres données, à *formater* d'autres discours (209)⁸. Paolo Rossi explique :

Pour réaliser l'art mnémonique, il est nécessaire, en premier lieu, de disposer d'une espèce de *structure formelle* qui, une fois établie, puisse être toujours employée pour rappeler *n'importe quelle série* de choses ou de noms. Cette structure formelle ou *fixa* et toujours réutilisable (qui est appelée *carta* ou *forma*), est construite d'une façon arbitraire [...] (37).
- 5 Avec ses *loci* aux règles d'ordre, d'éclairage, d'espacement et de fréquentation, l'art de la mémoire est une construction mentale qui offre un socle tout aussi normatif que productif⁹. Obéissant à une multitude de conventions, ce format est contraint par une grande rigidité, mais il est aussi étonnement fertile, puisqu'il peut être adapté à tout discours *ad libitum*.
- 6 Les domaines d'application variés de l'art de la mémoire au cours de sa riche histoire illustrent la grande productivité de ce format. Originellement conçue dans un cadre rhétorique, cette technique classique est graduellement élargie, d'abord à la

mémorisation de vertus et vices religieux au Moyen Âge et jusqu'à devenir constitutive de la *paideia* médiévale¹⁰. À la Renaissance, l'*ars memoriae* est utile aux activités les plus variées et se mue en système de connaissance du monde, comme le souligne Lina Bolzoni :

Au XVI^e siècle, l'art de la mémoire conserve les ingrédients de base traditionnels (les *loci*, l'ordre, les images), mais il tend aussi à se transformer profondément. Le succès renouvelé du lullisme et la réforme de la logique liée à Pierre de la Ramée ouvrent de nouveaux horizons. On va à la recherche d'une méthode capable de reproduire le rythme profond de la réalité, une méthode qui soit donc en mesure d'offrir la *clavis universalis*, c'est-à-dire de garantir la possibilité de tout connaître et de se souvenir de tout. En outre beaucoup de maîtres de mémoire sont fascinés par les doctrines d'ascendance hermétique, cabalistique et néoplatonicienne. L'art de la mémoire devient alors une partie d'un ensemble complexe de procédures à travers lesquelles on cherche à déchiffrer le réseau serré de correspondances qui lient le microcosme au macrocosme en espérant s'emparer des pouvoirs que comporte l'accès aux niveaux les plus profonds et les plus secrets de la réalité. (Bolzoni 2005, 372-73)

- 7 Par ses adaptations à de nouveaux domaines, l'*ars memoriae* subit des mutations : comme par sédimentation, ses règles sont de plus en plus nombreuses, arbitraires voire obscures. L'effort mnémonique devient complexe, ardu et opaque, si bien qu'aux XVe et XVIe siècles, certains penseurs et philosophes voient d'un œil hostile cet art mêlant parfois influences occultes et magiques auquel ils privilégient l'apprentissage par cœur¹¹. L'art de la mémoire, que l'invention de l'imprimerie et l'essor du livre rendent caduc, pourrait donc définitivement sombrer dans l'oubli. C'est cependant dans ce contexte incertain que Giulio Camillo crée son Théâtre de la connaissance ou Théâtre du Monde, largement inspiré des méthodes de l'*ars memoriae*.
- 8 Personnage à la réputation très ambivalente et controversée, Camillo (c. 1480-1544) était pour certains un simple charlatan mais pour d'autres, il était un savant aux pouvoirs immenses. La particularité de son Théâtre est qu'il s'agit d'un objet ou construction physique : c'est une « structure en bois » (Bernheimer 226 « a structure made of wood », notre traduction), « un meuble » (Secret 1959, 419), un lieu à l'architecture concrète dans lequel peut entrer le spectateur. La tradition de l'*ars memoriae* tout entière est traversée par la place centrale de la vision et du lieu. Le choix d'un théâtre, lieu de synergie du *visuel* et du *spatial* (comme le rappelle l'étymologie *thea*- une vision ; -*tron* le lieu), permet donc à Camillo d'intégrer naturellement dans son dispositif nouveau les principes anciens de l'art de la mémoire (*loci*, *images*, ordre). Or, il est évident que ce système de connaissance ne saurait se limiter à une visée rhétorique¹². Son fonctionnement est succinctement expliqué dans *L'idea del Teatro*, ouvrage que Camillo aurait dicté en sept jours à Girolamo Muzio : il s'agit d'accéder à la somme des connaissances du monde, ordonnée et mémorisable grâce au Théâtre. Cet édifice, qui semble inspiré de l'architecture du théâtre décrite par Vitruve dans *De l'architecture*, reproduit l'harmonie des proportions de l'univers¹³ rendu visible à l'homme. Ainsi se crée une correspondance « entre le microcosme, humain, le macrocosme cosmique et – invention originale – une représentation spatiale figurée de la totalité (idéale) des connaissances humaines » (Margolin 462). Mu par l'idéal encyclopédique de la Renaissance, le Théâtre cherche non seulement à trouver un médium universel qui puisse articuler des vérités cachées ou intérieures, mais aussi à adapter les processus *mentaux* de l'*ars memoriae* à la structure physique d'un édifice. La tentative d'externalisation d'opérations mentales ainsi que la visée totalisante du

Théâtre mettent en scène des mécanismes structurels, visuels et ontologiques originaux qui soulèvent de profonds questionnements. Comment un système caractérisé par sa normativité et sa finitude dans l'espace peut-il articuler la totalité des connaissances du monde ? Sur quels modes de pensée et d'accès à la connaissance un tel dispositif peut-il se fonder ? Afin d'aborder ces questions, cet article se concentre d'abord sur la structure et le fonctionnement du Théâtre : son réinvestissement comme outil de savoir met en scène des articulations particulières entre le spécifique et l'universel, qui redessinent les conditions de la représentation. L'étude se concentre ensuite sur l'utilisation du Théâtre comme support physique d'opérations mentales, ainsi que sur la reconstruction du réel et la modification des procédés naturels de la pensée qui en découlent. Le Théâtre est enfin appréhendé comme un espace de visibilité normé : il sanctionne un point de vue spécifique à la croisée du collectionnisme, de l'encyclopédisme et d'un rapport nouveau au monde.

Le Théâtre du Monde : transgression du format

- 9 La métaphore de la mémoire comme tablette de cire sur laquelle s'inscrivent les souvenirs coexiste historiquement avec une conception architecturale de la mémoire, comme édifice, salle, ou coffre au trésor¹⁴. Lina Bolzoni remarque que « [d]ans les textes du XVI^e siècle [...], le modèle architectural est nettement dominant : l'espace de la mémoire apparaît contrôlé, construit, délimité par l'art humain » (2005 367-68). Le Théâtre de Camillo prend cette conception architecturale de la mémoire au pied de la lettre en créant un édifice physique structuré en lieux réels où archiver l'information. Or, son projet n'est pas simplement de répertoire des savoirs, mais de créer une encyclopédie totale (Rossi 100), un Théâtre de la somme des connaissances du monde. Son Théâtre évoque donc une autre métaphore, celle du *theatrum mundi*¹⁵. Pour satisfaire cet objectif encyclopédique, Camillo ne se contente pas d'employer le théâtre mais bien de le réinvestir et d'en réinventer la structure. C'est précisément là que réside l'originalité de son dispositif : dans la permutation de la scène et des gradins. Bâti sur une inversion radicale de l'espace de représentation, le Théâtre opère un renversement des positions de l'observateur et de l'observé. Il autorise un spectateur unique se tenant sur la scène, face aux gradins, dont la structure est redéploiement de celle du monde. Il n'est donc pas seulement une somme de connaissances mais il est aussi une représentation du monde, en miniature. La forme (hémi-)sphérique du Théâtre¹⁶ joue également un rôle de premier plan. Comme l'*ars*, au sens de *technê*, doit imiter la nature, le théâtre doit pour devenir Théâtre du Monde en épouser la forme. Le déplacement du spectacle sur les gradins offre en outre au système un lieu plus vaste où se déployer. Ce dispositif de mémoire ouvre une brèche dans l'appareil normatif de la représentation théâtrale et dans les conventions qui régissent le format du théâtre¹⁷. Le Théâtre lui-même devient spectacle. La transgression opérée par Camillo constitue un ensemencement du format et de ses multiples valences, par la réinvention des positions traditionnelles au sein de l'édifice. Camillo réinvestit radicalement le théâtre en sa fonction première, c'est un *lieu pour voir*. Son système de connaissance spéculaire devient littéralement un Théâtre-Monde. Reposant sur « la thèse d'une parfaite correspondance entre termes et choses, logique et ontologie » (Rossi 81), il opère une réification de la métaphore du *theatrum mundi* : le spectateur est censé avoir accès dans

son champ de vision à la somme des connaissances du monde grâce à un système combinatoire complexe.

- 10 Sous-tendu par une visée totalisante, le projet de Giulio Camillo porte sur l'essence des choses, sur l'universel et l'éternel, valeurs alors associées à Dieu. Frances Yates remarque que « le système de Camillo se fonde (du moins le croit-il) sur des archétypes de la réalité dont dépendent des images secondaires englobant tout ce qui concerne l'homme et la nature » (Yates 51)¹⁸. Le Théâtre est structuré comme une grille, comprenant sept rangées verticales et sept degrés horizontaux. Le chiffre sept, qui structure ce système hermético-cabalistique¹⁹, permet de comprendre le fonctionnement du Théâtre :

Dans le neuvième de ses proverbes, Salomon dit que la sagesse s'est édifée une maison reposant sur sept colonnes. Il nous faut comprendre que ces colonnes, qui signifient la très stable éternité, sont les sept Sefirot du monde supracéleste, les sept mesures de la fabrique des mondes céleste et inférieur qui contiennent les Idées de tout ce qui se trouve en ces mondes ; c'est pourquoi il nous est impossible d'imaginer aucune chose hors de ce nombre. [...] Notre plus haute tâche consistait donc à trouver dans ces sept mesures un ordre qui soit juste, suffisant, distinct, qui tienne toujours l'esprit en éveil et qui frappe la mémoire. Cependant il serait trop difficile de présenter directement ces très hautes mesures fort éloignées de notre connaissance et que seuls les prophètes approchèrent par des voies détournées. Nous prendrons donc pour les remplacer les sept planètes dont les différentes natures sont bien connues de tous [...]. Aussi, la nature des choses inférieures dont nous parlerons sera représentée par les sept planètes puisque chaque nature est soumise à une planète particulière [...] (Camillo 46-9).

- 11 Les sept rangées du Théâtre correspondent aux planètes d'alors, représentées allégoriquement. Chaque planète est multivalente et peut articuler trois spatialités différentes : faisant partie du monde céleste, elles font le lien entre mondes supracéleste et subcéleste. Face au spectateur, chacune des planètes se décline en modulations qui permettent d'évoquer différents niveaux du réel. Cet ordre structure les gradins verticalement, depuis le spectateur sur scène jusqu'à l'extrémité externe du théâtre, et se recoupe avec l'ordre horizontal qui suit la disposition des gradins. Camillo explique : « j'affirme que je ne vois rien de plus parfait ni de plus divin que d'appliquer un autre septénaire à chacune des colonnes ou des planètes dont nous avons parlé » (52). Le croisement des sept planètes et des sept degrés donne ainsi 49 cases ou lieux combinatoires capables d'évoquer et de contenir toute la somme des connaissances du monde. Sur le premier degré, le plus proche du spectateur sur scène, se trouvent les divinités des planètes, qui déterminent les actions des choses qui leur sont inférieures. Le deuxième gradin correspond à la *materia prima*, il comprend tous les éléments purs représentés par l'image mythologique du Banquet donné par Océan dans l'*Iliade* d'Homère. Ensuite se trouve la Caverne représentant les éléments mélangés. Les Gorgones, qui gouvernent le quatrième degré, renvoient à l'intériorité de l'Homme : les trois sœurs se partageant un seul œil sont une métaphore pour les trois âmes de l'Homme éclairées par un unique rayon de lumière divine. Le gradin suivant est dédié à Pasiphaé, qui, en vertu de son amour pour un taureau, symbolise l'union du corps et de l'âme humains. Sur l'avant-dernier niveau se trouvent les Talonnières de Mercure, censées englober « toutes les opérations que l'homme peut exécuter naturellement en dehors de tout artifice » (Camillo 143), donc les actions naturelles, par opposition au septième degré « consacré à tous les arts majeurs et mineurs » (148), et représenté par Prométhée, qui, d'après le *Protagoras* de Platon, a distribué tous les arts aux Hommes. Le

croisement de l'ordre vertical et de l'ordre horizontal donne lieu à un ordonnancement du monde.

- 12 Camillo fusionne les préceptes de l'*ars memoriae* à l'architecture allégorique de son Théâtre. En effet, à l'instar des *loci*, les 49 lieux sont rigoureusement définis les uns par rapport aux autres. Sur chacun se trouve une porte où est représentée par une image la planète en fonction des rangées verticales. Chacun de ces lieux comporte des coffrets et des subdivisions à la manière de ce que Lina Bolzoni nomme un « grand répertoire d'images » (2018 68). Les planètes articulent de multiples correspondances et génèrent du sens à divers niveaux épistémologiques. Le nouveau format du Théâtre met donc en scène des modes de connaissance inédits, où voir se mue en savoir, permettant dans les termes de Camillo, de rendre les « savants semblables à des spectateurs [...] à la manière d'un spectacle ou, dirons-nous, d'un théâtre composé de sept degrés » (53). Ainsi, la réification des métaphores (de la mémoire comme édifice d'une part, et du *theatrum mundi* d'autre part), qui s'accompagne de la transposition de l'espace mental dans l'espace physique du Théâtre et du déplacement du spectacle sur les gradins, permet de déployer et de rendre visuelle toute la machine du monde. Le format du Théâtre semble augmenter la puissance des processus qui étaient *mentaux* dans l'art de la mémoire. Le spectateur est invité à explorer les gradins du regard. Le visuel, qui est inséparable de ce projet, s'y trouve tout d'abord refondé par la mutation d'une opération mentale en activité concrète et physique : la vision devient un outil ontologique. D'autre part, le visuel est décuplé, à la fois par les dimensions et la structure de cet espace, et par les propriétés des images qui articulent l'encyclopédie du savoir humain, une mythologie du monde. Le Théâtre présente l'étonnant paradoxe d'être un objet physique limité dans l'espace, mais capable de donner accès à des lieux distants et universels. Le format superpose ainsi plusieurs spatialités²⁰. Le Théâtre du Monde, bien qu'enfermant le spectateur statique dans un lieu physique, étend ou transforme son champ de vision. Par un format particulier et individuel, le Théâtre permet de voir l'univers et l'universel. Ce format semble transcender les limites de la vision bouleversant conséquemment le champ ontologique et l'accès à la connaissance.

« Un esprit pourvu de fenêtres » : format-interface

- 13 Les nouvelles perspectives sur le monde qu'ouvre le format s'accompagnent d'un renversement radical de l'accès à la connaissance et des conditions mêmes de la pensée. Aux spatialités qu'articule le Théâtre vient s'ajouter une dimension temporelle. La structure des degrés qui font face au spectateur suit en fait l'ordre de la Création de l'univers. Sur le premier se trouvent les planètes qui sont les causes premières de choses qui leur sont inférieures. Ainsi la succession des sept gradins jusqu'aux Arts, situés au terme de la Création du monde, constitue non pas une simple représentation, mais bien une reconstruction chronologique, une cosmogonie. Cet ordre rappelle également le récit de la création du monde dans la Genèse. La visée totalisante du Théâtre est presque sacrilège car celui-ci offre un accès au savoir semblable à celui de Dieu. Le spectateur transcende les limites de la connaissance de l'Homme et règne sur un savoir universel qu'il surplombe depuis les causes premières. Le Théâtre peut donc être appréhendé comme une maquette d'étude de l'univers, permettant de se projeter, d'adopter des angles de vision différents. Il fonctionne ainsi à la manière de ce qu'Élie During nomme un « embrayeur » (31) : il donne accès à plusieurs échelles, à plusieurs

systèmes de référence, à plusieurs modes de représentation du monde et permet de naviguer entre eux. Mais ce nouvel accès au savoir, élargissement d'une vision ontologique, bouleverse profondément l'ordre naturel de la connaissance, qui procède dans ce format de l'ensemble vers le particulier. During remarque en effet :

[l]a maquette offre la possibilité d'une maîtrise de la totalité – en tout cas, d'une totalité déterminée : tel objet, tel fragment de réalité. Et l'important ici est de prendre la mesure du renversement que cela implique par rapport au mouvement naturel de la connaissance, qui procède généralement des parties vers le tout. Avec la maquette c'est le tout qui est donné et nous allons aux parties : « la connaissance du tout précède celle des parties ». (37)

- 14 Dans le Théâtre de Camillo, ce renversement est lourd de conséquences. Puisque la connaissance procède du général vers le particulier, des Idées et abstractions vers le réalités concrètes, les méthodes de raisonnement originales qu'il autorise semblent pallier les faiblesses du système cognitif. En effet, la tendance de la pensée à s'étier dans le champ de l'abstraction, à achopper dans le domaine conceptuel est contrebalancée par un système qui rend l'universel concret et permet, à partir des causes premières positionnées au plus proche du spectateur, près de la scène, de descendre jusqu'au particulier en parcourant la Création. Il est donc intéressant de noter que par les mécanismes de ce format, la transformation du champ de la connaissance devenue encyclopédique va de pair avec un remaniement des opérations mentales.
- 15 Si le monde est inévitablement codifié, restructuré et altéré lors de sa représentation dans l'édifice du Théâtre, cette modification implique réciproquement une mutation des processus de visibilité, d'appréhension et d'intellection du spectateur. Le format agit à la fois sur l'observé – la connaissance du monde – et sur l'observateur. La pensée semble externalisée et visualisable. L'utilisation des Gorgones pour symboliser les trois âmes de l'Homme sur le quatrième degré est très révélatrice à cet égard. Elle éclaire en fait la structure sous-jacente du Théâtre comme interface : les trois pans élémentaire, céleste et supracéleste du réel s'articulent avec la division tripartite de l'âme. Cette division correspond aux trois niveaux néoplatoniciens de la connaissance : la perception sensorielle, le raisonnement, et les Idées ou essences divines. Alors que les deux premiers niveaux de la connaissance sont faillibles, le Théâtre permet d'atteindre le troisième et dernier niveau, le plus pur, celui des Idées. Ernst Gombrich souligne que pour les néoplatoniciens tels que Camillo, « il n'est possible d'atteindre ce vrai savoir que lors des rares moments où l'âme quitte le corps dans un état d'extase » (171-72) ²¹. Extase signifie étymologiquement se tenir hors de soi (*ek-* hors ; *-stasis* se tenir). Il est donc évident que par les processus de connaissance et de positionnement qu'il autorise, le Théâtre vise une expérience extatique, une vision affranchie du corps et décentrée. Ce décentrement par rapport au corps implique à son tour que le corps et l'intériorité peuvent être vus de l'extérieur à la manière de l'autoscopie. Le format physique du Théâtre introduit une distance essentielle à tout acte de représentation, permettant au spectateur de voir sa propre intériorité. Le monde élémentaire, microcosme humain, peut être vu d'en haut. Camillo illustre cette fonction du Théâtre au moyen d'une métaphore sylvestre²² très répandue : il assimile notre monde inférieur à une vaste forêt bloquant notre champ de vision. Il serait cependant possible, en gravissant une colline située à proximité, de voir apparaître cette forêt au fur et à mesure de notre cheminement et, enfin, d'en contempler toute l'étendue. Selon Camillo, « [l]a forêt est notre monde inférieur, le chemin, les cieux et la colline, le monde supracéleste »

(49-50). La verticalité topographique de cette image montre bien que le Théâtre permet de s'élever, de surplomber, de se voir soi-même. L'observateur peut visualiser son propre esprit et sonder les contenus de son savoir, rendant l'invisible visible. Ainsi, s'il ouvre des fenêtres sur le monde, le Théâtre est également une fenêtre sur l'esprit même. Camillo décrit d'ailleurs son œuvre comme « une âme pourvue de fenêtres ». Après avoir vu le théâtre de Camillo, Viglius de Zwichem indique :

[...] Camillo donne beaucoup de noms à son théâtre ; il dit tantôt que c'est un esprit ou une âme construite, tantôt que c'est une âme pourvue de fenêtres. Il prétend que tout ce que l'esprit humain peut concevoir et que nous ne pouvons pas voir de nos yeux corporels, on peut, après une méditation attentive, l'exprimer par certains signes matériels de telle sorte que le spectateur peut concevoir d'un seul coup d'œil tout ce qui, autrement, reste caché dans les profondeurs de l'esprit humain. Et c'est à cause de cette vision physique qu'il l'appelle un Théâtre (Schefer 19-20).

- 16 Cette conception originale d'un esprit reconstruit, pourvu de fenêtres et aux contenus visibles illustre les implications profondes de la transgression du format du Théâtre. Le spectateur sur scène est aussi acteur, il assiste au spectacle de *son propre esprit*. Le Théâtre offre une carte mentale, une cartographie de l'esprit humain et de nos schèmes de perception. Visant à créer une adéquation entre structure du monde et processus mentaux, le format du Théâtre se fait interface. Le spectateur peut voir son intériorité, se voir de l'extérieur, mêlant ainsi *savoir* et *se voir*. L'esprit devient son propre objet d'étude.
- 17 Le Théâtre comme maquette du monde est synonyme de perte, car, comme le montre Élie During, le jeu d'échelle entraîne une déperdition de certaines dimensions du modèle. L'impossible isotopie entre le monde et la maquette implique des choix représentatifs. À l'inverse, lorsque le format reproduit l'esprit humain, le jeu d'échelle entraîne cette fois-ci un accroissement favorable. Lina Bolzoni argue en effet que les schémas du Théâtre « reproduisent et amplifient le fonctionnement de l'esprit » (2016). Mais au-delà d'une amplification, ce jeu d'échelle introduit peut-être des dimensions ou opérations mentales nouvelles. La vue est érigée en force structurante de ce format créant ainsi un paradigme de connaissance visuel.
- 18 La transition de l'*ars memoriae* au Théâtre télescope format mental et format physique²³ et permet à l'esprit de se mirer dans le Théâtre qui est *mens artificialis* (esprit construit). Alors que la visualisation, la spatialisation et l'ordonnancement sont mentaux dans l'*ars memoriae*, le Théâtre translate ces opérations mentales dans l'espace physique. Les *loci* deviennent tangibles et la vue se fait force matricielle. Eilean Hooper-Greenhill observe que l'art de la mémoire se fonde sur « un regard interne, capable de sélectionner, d'ordonner, de synthétiser et de rappeler », un regard « qui fonctionne grâce à une intime connaissance de l'architecture et des artefacts, des lieux et des objets » (92)²⁴. Ainsi, le Théâtre de Camillo capitalise sur la puissance de ce regard interne en l'externalisant. Puisque les images, les lieux et l'ordre sont devenus physiques, le spectateur peut concentrer tous ses efforts sur la vision devenue hégémonique. Il n'est plus question de visiter et de visualiser mentalement des lieux, mais de sonder ces lieux réels par la vision depuis un point de vue fixe. Alors que l'orateur de l'*ars memoriae* voyageait par la pensée, le spectateur du Théâtre voyage non pas par le corps, mais par la vision. Le changement de format passe par la consécration de la vision transcendante. Si la vision est le mode opératoire de ce dispositif visuel et spatial, elle est étonnement paradoxale. En effet, alors que l'*ars memoriae* offre un format à utiliser en confectionnant ses propres images mentales, le Théâtre de Camillo recèle une

multitude de textes et d'images, il est donc à la fois contenant et contenu. Or, l'ensemble des documents dont il regorge est en fait dissimulé dans des coffrets sous la porte de chacune des 49 places du Théâtre. L'accès partiel de la vision aux contenus dissimulés contrarie considérablement le paradigme visuel du Théâtre. Ce paradoxe d'une vision hégémonique mais parcellaire, contrariée indique qu'il faut, pour comprendre le fonctionnement du Théâtre, redéfinir l'acte de voir. Dans cette redéfinition, ce sont les rapports entre l'observateur et l'observé qui sont ramenés au premier plan, ainsi que la structure même du Théâtre, c'est-à-dire tout ce qui en constitue le format.

Le spectateur et le monde : avènement du format

- 19 Pour comprendre le paradoxe de cette vision suprême et empêchée, il convient de se concentrer sur les modes de visibilité à l'œuvre dans le format du Théâtre. Son utilisation exige un unique spectateur destiné à occuper son centre. Le théâtre sanctionne donc un *point de vue* optimal, à partir duquel le contenu des coffrets est visible mais non nécessairement vu. Au cœur du format se trouve non pas le fait de voir mais de *pouvoir voir*. Le fonctionnement de cette *vision en puissance* peut être étudié au prisme du Panoptique de Jeremy Bentham, inventé au XVIII^e siècle. Si l'étymologie du terme met en évidence la notion de vision totale, cette structure de surveillance montre que c'est la *possibilité* de tout voir ou, en l'occurrence, d'être vu, qui fait la force du dispositif. Le secret du Théâtre de Camillo se trouve dans le format dont résulte un *point de vue* particulier : celui d'une vision à la fois totale et virtuelle. Pour véhiculer une science universelle, le format superpose pansophie et panorama. Ce point de vue caractérise également les Cabinets de Curiosités ou Cabinets du Monde²⁵ : il permet de créer un échantillon des aspects du monde et de les rassembler pour que l'observateur puisse, à travers eux, étudier le monde même. Plutôt que d'une *vision* hégémonique, il faudrait parler de *point de vue*, de *spectateur* ou de *sujet* hégémonique. Ainsi, si le Théâtre et le Cabinet sont constitués de main d'homme, ces dispositifs constituent en retour un spectateur qui tire de sa position un pouvoir particulier. Les pratiques visuelles du système se doublent donc d'une dimension politique. Le roi de France pour qui Camillo construit son Théâtre s'y reflète comme Dieu, dont il occupe la position au centre et à l'origine de la Création qu'il domine comme dans une Grande Chaîne de l'Existence revisitée. À peine quelques décennies après le décès de Camillo, un prototype de Cabinet du Monde est créé, c'est le *Studiolo* de Francesco I. Il s'agit d'une petite pièce cachée qui contient des placards dont les contenus, également cachés, sont signalisés au moyen de statues ou d'images devant les portes. Eilean Hooper-Greenhill suggère que dans l'histoire muséale, le *Studiolo* pourrait éventuellement être un maillon provisoire entre le Théâtre de Camillo et des exemples ultérieurs plus aboutis²⁶. L'héritage de Camillo est en outre visible dans le projet de Samuel Quicchelberg où interagissent collectionnisme, encyclopédisme, Théâtre de la Mémoire et *ars memoriae*. Peu de temps après la mort de Camillo, Quicchelberg souhaite en effet créer un *Theatrum sapientiae*, un répertoire universel des arts et des sciences. De manière intéressante, Quicchelberg précise dans son traité qu'il n'emploie pas le terme *theatrum* de manière métaphorique, comme c'est souvent le cas, mais en référence au Théâtre réel de Camillo²⁷. Le format de Camillo présente des ramifications dans des domaines très divers. À l'aune de la définition du format proposée par David Zerbib dans l'introduction à *In Octavo*, le Théâtre de la Mémoire garantit des « compatibilités

cognitives », des « compatibilités techniques », des « compatibilités pratiques et physiques », et bien sûr, comme évoqué, des « compatibilités politiques » (2015b 17). Cette série de compatibilités prend ici pour dénominateur commun la position de visibilité dans l'espace défini par le format. Si cette position marque la convergence de *voir*, *savoir* et *pouvoir*, l'articulation de ces trois pôles mérite d'être davantage analysée.

- 20 Camillo crée son Théâtre à une période où savoir implique une fusion de différents types de connaissance : tout ce qui est su sur une chose, de l'observation à la légende en passant par la fable, la citation et l'exégèse est inséparable de la chose elle-même. Son système est très révélateur de cette conception du savoir. On peut par exemple citer : « [s]ous la porte de chaque planète seront donc conservées toutes les choses appartenant à la mesure de son correspondant supracéleste, à celle de sa planète ainsi que les fictions des poètes à ce sujet comme nous le préciserons pour chacune » (Camillo 54). Ainsi, face à cette prolifération du savoir qui procède par liens infinis, voir devient synonyme d'inférer, de retisser des liens. On peut donc bien parler de vision virtuelle, puisque la surface visible du Théâtre n'est que l'infime partie émergée d'une impressionnante masse de savoirs. La vision est en fait un regard entraîné, capable d'interpréter les index ou marqueurs signalétiques que sont les images sur les portes donnant accès à ce qui est caché, aux différentes dimensions du savoir, rigoureusement réparti dans les coffrets de ce catalogue allégorique. Le Théâtre allège la charge des processus mentaux de l'*ars memoriae* par un support ou outil physique. La vision joue un rôle heuristique : la connaissance découle de l'exploration des gradins.
- 21 Le dispositif de Camillo est un système taxinomique. Le format acquiert un rôle hiérarchisant et matriciel, puisqu'il guide, comme un tableau à double entrée, l'observateur jusqu'à l'image, en un coup d'œil, mais il confère aussi des sens particuliers à l'image, en fonction de sa position, réaffirmant la force structurante du lieu. Le sens jaillit de la fusion de l'image et de son lieu. En effet, à la valeur propre des images s'ajoute celle que leur donne leur position. Il est d'ailleurs possible et fréquent de retrouver une même image en plusieurs endroits, dans plusieurs coffrets. Pareil au langage, le format de Camillo ordonne des images comme des lexèmes qui font sens conjointement, en fonction de leur place. La grille est donc une syntaxe. La taxinomie du Théâtre repose sur un paradigme de lecture de l'image. Le rassemblement synoptique des différents *loci* normés opère une systématisation. Les images sont des signes que l'on cherche à standardiser, et dont les sens sont décuplés par les possibilités combinatoires du format. Camillo remarque en effet :
- Nul ne devra s'étonner de revoir Neptune, qui était déjà sous le Banquet, sous la Caverne, sous les Talonnières et sous Prométhée, et cela se reproduira pour d'autres images dans cette planète et dans d'autres [...]. Ainsi, pour ne pas surcharger la mémoire d'images différentes concernant des choses semblables, nous avons fait en sorte que la même figure se retrouve sous des portes différentes. (78-9)
- 22 Les images sur les portes sont des index, qui indiquent le début de la longue chaîne de sens des objets cachés dans les coffrets. Les deux dimensions des gradins horizontaux et des planètes constituent donc la superficie d'une grille classificatoire²⁸. Une troisième dimension s'ajoute lors de l'implémentation du format, qui consiste à donner au Théâtre sa profondeur, permettant malgré la finitude de l'objet matériel de démultiplier les connaissances. Cette troisième dimension est atteinte grâce au regard avisé. Dans le Théâtre, voir c'est lire, c'est savoir parcourir les méandres du système taxinomique. Et le spectateur qui en est capable jouit de pouvoirs accrus. Les images prennent du sens par le jeu des positionnements, des juxtapositions par lesquels le

format fait partie intégrante du sens²⁹. À la dimension heuristique de la vision s'ajoute une fonction herméneutique. L'idée d'un regard avisé qui *lit* le Théâtre est corroborée par le texte *L'Idea del Teatro*, qui constitue un mode d'emploi du Théâtre, une exégèse. *L'Idea*, qui rentre dans la catégorie du « supplément verbal » que David Zerbib (2015a 353) emprunte à Thomas McEvilley, illustre bien la notion selon laquelle le Théâtre, en tant qu'œuvre, doit être lu. Ce court texte supplée le projet physique de Camillo et donne la clé de son implémentation. *L'Idea* met en relief la distance qui nous sépare de l'épistémè d'alors, terme défini, comme ensemble de relations inconscientes mais productives qui donnent lieu à des rationalités et à des connaissances particulières (Foucault 2015). Reproduisant le monde comme un grand livre dans lequel tout est à mettre en relation (Foucault 2019, 32-59), le Théâtre illustre bien l'épistémè de la Renaissance.

- 23 Alors que le système de Camillo se fait l'héritier de tout un modèle de pensée et s'inscrit dans la lignée de la longue tradition de l'art de la mémoire, il témoigne d'une rupture, d'un tournant dans le rapport de l'homme au monde. Tous les enjeux du format articulés dans cet article gravitent autour de la notion de représentation et de ses multiples problématiques. Le Théâtre, comme les Cabinets, a la double fonction de rassembler des objets extraits du monde et de les ordonner d'une façon qui témoigne d'une connaissance exhaustive du monde. Dans cette mesure, le Théâtre représente le monde comme une vue, ce qui est très novateur. En effet, jusqu'au Moyen Âge, l'homme se voit comme faisant partie du monde, dont il n'est guère séparé. Un changement s'initie au XVI^e siècle, puisque dès lors que le monde est représenté, il devient une vue tenue à distance (Heidegger 350-51), et cette représentation implique une séparation de l'homme et du monde, séparation qui constitue un tournant radical. Le format enregistre donc les profonds bouleversements épistémologiques auxquels il participe. L'homme peut surplomber le monde, et les positions extatiques et autoscopiques précédemment évoquées sont en adéquation avec ce changement dans le rapport de l'homme au monde inhérent à ce format. Héritier de l'art de la mémoire et empreint de l'épistémè de la Renaissance, le Théâtre constitue l'apogée d'une tradition et d'un mode de pensée, mais il contient aussi les germes d'un rapport au monde renouvelé, témoignant donc du caractère productif de la transgression du format.

Conclusion : les vestiges du format

- 24 La transgression du format du théâtre opérée par Camillo semble avoir eu un effet profond sur les schèmes cognitifs et perceptifs d'un spectateur devenu savant, et elle semble aussi entretenir des liens étroits avec les modifications du rapport au monde qui lui sont contemporaines. La plasticité et la persistance de ce format sont d'autant plus troublantes qu'elles sont observables à une période où l'invention de nouveaux moyens de communication et l'essor de l'imprimerie le rendent futile.
- 25 Cependant, le geste aussi radical que novateur de Camillo donne lieu à des pratiques perceptives et classificatoires capables d'influencer de multiples domaines scientifiques, y compris ceux avec lesquels son dispositif pourrait être en compétition. Dans le domaine du livre, le nombre impressionnant d'ouvrages dont le titre comporte le terme « theatrum », publiés dans le sillage du Théâtre de Camillo (Bernheimer 230), montre bien que ce format peut coexister avec le monde du livre et même y exercer une influence. On retrouve d'ailleurs les principes de classification du Théâtre dans

plusieurs types d'ouvrage au XVI^e siècle, comme dans la formation de compilations, de recueils d'emblèmes, de dictionnaires, ou encore d'encyclopédies³⁰. L'interaction du Théâtre avec la sphère des pratiques muséales, du collectionnisme et de l'encyclopédisme est évidente. Mais l'aire d'influence de ce format et de ses principes n'est pas limitée au livresque et au muséal.

- 26 Alors que le Théâtre de la Mémoire cherche à produire une vision totalisante de la somme des connaissances du monde, et que ce projet arbore des dimensions magiques et religieuses, l'art de la mémoire présente dans le sillage de Camillo des ramifications nettement plus ordinaires, dans le domaine de la vie quotidienne. Il est par exemple utilisé en Angleterre au début du XVII^e siècle pour mémoriser des éléments simples, des petits groupes d'informations, comme par exemple une liste de courses³¹. Or, plusieurs traités de mémoire préconisent l'emploi du théâtre comme lieu de mémoire. Le Théâtre de la Mémoire (c. 1617) de Robert Fludd en est probablement l'exemple le plus probant. Son système est décrit dans son *Histoire du Microcosme et du Macrocosme*³². Parmi les multiples similitudes entre son appareil mnémonique et le Théâtre de Camillo, on peut noter l'usage des planètes, le positionnement d'images au-dessus de portes, le recours au macrocosme et au microcosme, l'accès à des lieux aussi bien réels que fictifs, et surtout, la visée totalisante. Dans le système de Fludd, le théâtre est réemployé, internalisé comme lieu de visualisation mentale et le spectacle est réassocié à la scène. Combinaison étonnante de l'art de la mémoire et du Théâtre de Camillo, les théâtres fluddiens ne sont plus objets physiques mais *loci* mentaux. Ce changement de plan, du physique vers le mental, en suggère cependant un autre. Inspiré de celui de Camillo, le Théâtre mental schématisé par Fludd, correspondrait en effet selon Frances Yates, aux plans du Théâtre du Globe à Londres (330-54).
- 27 Malgré la courte existence de l'objet-Théâtre, la puissance de l'entreprise de Camillo et de ses intuitions vis-à-vis de la classification de l'information est remarquable. Le développement des pratiques muséales, l'organisation de certains ouvrages, l'utilisation de théâtres dans les systèmes mnémotechniques, l'esquisse d'un nouveau rapport au monde sont autant de domaines avec lesquels interagit le Théâtre³³. Même s'il n'existe plus, certaines de ses propriétés transparaissent dans les nouveaux paysages de l'accès à la connaissance informatique. Icônes, fenêtres, portails, extensions et liens, qui sont omniprésents dans le champ numérique, témoignent de la métaphorisation visuelle et spatiale qui y caractérise l'accès à un savoir en perpétuel mouvement. Ainsi, alors qu'avec l'avènement de l'Internet et des Intelligences Artificielles, la prolifération continue de l'information semble rendre tout effort de mémorisation vain et absurde, c'est toujours, semblerait-il, au prisme de la « spatialité corporelle et environnementale » (Ricoeur 184) que peut se mener une réflexion non plus sur le souvenir, mais sur la connaissance.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages cités

- ANONYME (longtemps attribué à Cicéron). *Rhetorica ad Herennium*. Trad. du latin Harry Caplan. Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1954.
- ARISTOTE. *On the Soul. Parva Naturalia. On Breath*. Trad. du grec Walter Hett. Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1957.
- BERNHEIMER, Richard. « Theatrum Mundi ». *The Art Bulletin* 38:4 (décembre 1956) : 225-247.
- BERTHOZ, Alain. « Les bases neuronales des Arts de la Mémoire ». *Les Arts de la mémoire et les images mentales*. Dir. Alain Berthoz et John Scheid. Paris : Éditions du Collège de France, 2018. 75-92.
- BOLZONI, Lina. *La Chambre de la mémoire. Modèles littéraires et iconographiques à l'âge de l'imprimerie*. Trad. de l'italien Marie-France Merger. Genève : Droz, 2005.
- BOLZONI, Lina. « Les théâtres de la mémoire entre la Renaissance et le monde contemporain ». France Culture / Laboratoire Lieux, Identités, eSpaces et Activités / CNRS / Université de Corse. Mai 2016. URL : <https://www.franceculture.fr/conferences/corse-pasquale-paoli/les-theatres-de-la-memoire-entre-la-renaissance-et-le-monde> (page consultée le 16 mai 2020).
- BOLZONI, Lina. « Théâtres de mémoire à la Renaissance : poèmes et galeries de peintures ». *Les Arts de la mémoire et les images mentales*. Dir. Alain Berthoz et John Scheid. Paris : Éditions du Collège de France, 2018. 61-74.
- CAMILLO, Giulio. *Le Théâtre de la mémoire*. Trad. de l'italien Eva Cantavenera et Bertrand Schefer. Paris : Éditions Allia, 2001.
- CARRUTHERS, Mary. *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*. 2ème édition. Cambridge : Cambridge University Press, 2008.
- CICÉRON. *On the Orator: Books 1-2*. Trad. du latin par Edward Sutton et Harris Rackham. Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1942.
- CIRILLO, Albert. « Giulio Camillo's Idea of the Theater: The Enigma of the Renaissance ». *Comparative Drama* 1.1 (Printemps 1967) : 19-27.
- CURTIUS, Ernst et Willard TRASK. *European Literature and the Latin Middle Ages*. New York : Evanston Harper & Row, 1953.
- DURING, Élie. « Le monde doit être maquettisé ». *In Octavo, des formats de l'art*. Dir. David Zerbib. Dijon et Annecy : Les Presses du réel / ESAAA, 2015. 23-42.
- ENGEL, William, Rory LOUGHNANE et Grant WILLIAMS. *The Memory Arts in Renaissance England: A Critical Anthology*. Cambridge : Cambridge University Press, 2016.
- FLUDD, Robert. *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia*. Oppenheim : De Bry, 1617-1621.
- FOUCAULT, Michel. *L'Archéologie du savoir*. 1969. Paris : Éditions Gallimard, 2015.
- FOUCAULT, Michel. *Les Mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*. 1966. Paris : Éditions Gallimard, 2019.
- GASQUET, Lawrence. *Entre voir et savoir : enjeux transesthétiques de la période victorienne à nos jours*. Habilitation à diriger des recherches en études anglophones sous la direction de Jean-Jacques Lecerle, Université de Paris X, 2008.

GOMBRICH, Ernst. « Icones Symbolicæ : The Visual Image in Neo-Platonic Thought ». *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 11 (1948) : 163-192.

GOODMAN, Nelson. *L'Art en théorie et en action*. Trad. de l'anglais Jean-Pierre Cometti et Roger Pouivet. Paris : Éditions Gallimard, 2009.

HEIDEGGER, Martin. « The Age of the World View ». Trad. de l'allemand Marjorie Grene. *Boundary* 4.2 (1976) : 341-355.

HOOPER-GREENHILL, Eilean. *Museums and the Shaping of Knowledge*. 1992. Londres : Routledge, 2003.

JEANPIERRE, Laurent. « Le format comme convention ». In *Octavo, des formats de l'art*. Dir. David Zerbib. Dijon et Annecy : Les Presses du réel / ESAAA, 2015. 327-337.

KIHM, Christophe. « Notes pour une théorie de l'exposition ». In *Octavo, des formats de l'art*. Dir. David Zerbib. Dijon et Annecy : Les Presses du réel / ESAAA, 2015. 75-89.

MARGOLIN, Jean-Claude. « Le théâtre de mémoire de Giulio Camillo : récapitulation des connaissances acquises, ou instrument heuristique de connaissances nouvelles ? » *L'Encyclopédisme. Actes du Colloque de Caen, 12-16 janvier 1987*. Dir. Annie Becq. Paris : Aux Amateurs de Livres, 1991. 459-481.

MATUSSEK, Peter. « Inventing Interfaces: Camillo's Memory Theater and the Renaissance of Human-Computer Interaction ». *Renaissance Futurities: Science, Art, Invention*. Dir. Charlene Villaseñor Black et Mari-Tere Álvarez. Berkeley : University of California Press, 2019. 41-64.

QUINTILIEN. *The Institutio Oratoria of Quintilian*. Trad. du latin Harold Butler. London : G.P. Putnam's Sons, 1920.

QUINTYN, Olivier. « Poétique(s) et pragmatique(s) du format : éléments d'enquête ». In *Octavo, des formats de l'art*. Dir. David Zerbib. Dijon et Annecy : Les Presses du réel / ESAAA, 2015. 49-66.

RICŒUR, Paul. *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Éditions du Seuil, 2000.

ROSSI, Paolo. *Clavis Universalis : Arts de la mémoire, logique combinatoire et langue universelle de Lulle à Leibniz*. Trad. de l'italien Patrick Vighetti. Grenoble : J. Million, 1993.

SCHEFER, Bertrand. « Les lieux de l'image ». *Le Théâtre de la mémoire. Giulio Camillo*. Paris : Éditions Allia, 2001. 7-31.

SECRET, François. « Les cheminements de la kabbale à la Renaissance : le Théâtre du Monde de Giulio Camillo Delminio et son influence ». *Rivista Critica di Storia della Filosofia* 14:4 (octobre 1959) : 418-436.

SECRET, François. *Les Kabbalistes chrétiens de la Renaissance*. Paris : Dunod, 1964.

SHUSTERMAN, Richard. « Pourquoi dramatiser ? L'art et son cadre ». In *Octavo, des formats de l'art*. Dir. David Zerbib. Dijon et Annecy : Les Presses du réel / ESAAA, 2015. 149-165.

VITRUVÉ. *On Architecture*. Trad. du latin Frank Granger. Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1970.

WARBURG, Aby. *L'Atlas mnémosyne*. 2012. Trad. de l'allemand Sacha Zilberfarb. Paris : L'Écarquillé, 2019.

YATES, Frances. *The Art of Memory*. 1966. Londres : The Bodley Head, 2014.

ZERBIB, David. « L'ère du format ». In *Octavo, des formats de l'art*. Dir. David Zerbib. Dijon et Annecy : Les Presses du réel / ESAAA, 2015a. 339-364.

ZERBIB, David. « Voulez-vous enregistrer les modifications » ? In *Octavo, des formats de l'art*. Dir. David Zerbib. Dijon et Annecy : Les Presses du réel / ESAAA, 2015b. 13-19.

NOTES

1. L'épisode concernant l'invention de l'art de la mémoire est notamment raconté par Cicéron dans *De oratore* (464) et par Quintilien dans *De institutione oratoria*.
2. Bien que l'*ars memoriae* ait été inventé en Grèce, les trois sources fondatrices de cet art les plus fréquemment citées sont latines. Il s'agit de *La Rhétorique ad Herennium* (offrant le traitement le plus complet de l'art de la mémoire, elle a longtemps été attribuée à Cicéron mais son auteur est en réalité inconnu), du *De Oratore* de Cicéron, et du *De institutione oratoria* de Quintilien. À ce sujet, voir Frances Yates (17-62) et Paolo Rossi (26-30).
3. « Let art, then, imitate nature, find what she desires, and follow as she directs » (notre traduction). Le texte cité est la version bilingue latin-anglais de *La Rhétorique ad Herennium*.
4. Dans *De oratore*, Cicéron note que Simonide de Céos, considérant la vision comme le plus affûté de nos sens, avait déjà remarqué que les choses saisies par la vision sont mieux retenues par l'esprit (469).
5. On peut lire dans *ad Herennium* que, pour assurer le caractère durable de ces *imagines agentes*, il convient de leur conférer une beauté, une laideur ou une violence exceptionnelles, voire une dimension comique (221).
6. Le rôle des images et des lieux dans l'*ars memoriae* rappelle le double sens du terme anglais *dramatize*. Richard Shusterman indique que ce mot signifie d'abord « porter quelque chose à la scène » et que « [c]e sens de *dramatize* souligne le fait que l'art consiste à mettre quelque chose dans un cadre, un contexte particulier ou sur une scène qui sépare l'œuvre du courant ordinaire de la vie [...] » (158). Cette dimension correspond à la fonction des *loci*. Selon le deuxième sens de *dramatize*, « [...] [l'art] se distingue de la réalité ordinaire non pas par son cadre d'action fictionnelle, mais par sa plus grande intensité d'expérience et d'action, à travers laquelle l'art est opposé non pas au concept de vie mais plutôt à ce qui est sans vie et monotone » (158). Ce sens de *dramatize* est semblable au pouvoir évocateur des *imagines agentes* qui permettent d'augmenter l'intensité du contenu à mémoriser.
7. L'art de la mémoire fait ainsi écho à la définition donnée par Christophe Kihm de l'exposition (85-86). Fixer un discours en mémoire, c'est créer des images et les associer à des lieux. La remémoration du discours est quant à elle parcours mental, « implémentation » (Goodman 65), c'est-à-dire mise en œuvre d'un format.
8. « Nous devons apporter une attention particulière aux lieux que nous avons adoptés afin qu'ils restent durablement en mémoire, car les images, comme des lettres, s'effacent lorsqu'elles ne sont pas utilisées, mais les lieux, comme des tablettes de cire, doivent perdurer » (*ad Herennium* 211; « we shall need to study with special care the backgrounds we have adopted so that they may cling lastingly in our memory, for the images, like letters, are effaced when we make no use of them, but the backgrounds, like wax tablets, should abide », notre traduction).

9. Cette double articulation est formulée par David Zerbib : « Le format a été formé pour mettre en forme, dimensionner, mouler, modéliser. Il se situe donc d'un point de vue morphologique entre *forme* et *norme*. Il est tout à la fois propriété (mesurable en principe) et structure générative et matricielle dont elle procède » (2015a 341-42).

10. On pourra à ce sujet consulter *The Book of Memory* de Mary Carruthers.

11. Voir la section intitulée « Polémique humaniste contre les prescriptions de la mémoire » (21-26) dans l'ouvrage de Paolo Rossi.

12. À ce sujet, voir Matussek, Yates (notamment les chapitres 6 et 7), ainsi que Margolin.

13. Pour davantage de détails, on peut se reporter au Livre 5 de *On Architecture* de Vitruve. Voir aussi le chapitre 7 « Camillo's Theater and the Venetian Renaissance » (163-74) de l'ouvrage de Frances Yates.

14. Au sujet de ces métaphores, voir Carruthers (chapitre 1 « Models for the Memory » 18-55).

15. Consulter Curtius et Trask. Frances Yates remarque que l'influence de la métaphore du *theatrum mundi* dans le domaine de la mémoire est visible avant Camillo. Elle conclut donc qu'il n'en est pas l'inventeur (164-65). Il semble cependant être le premier à l'avoir mise en pratique en créant un Théâtre du Monde réel, existant dans l'espace physique.

16. Alors qu'il est certain que le Théâtre avait une structure arrondie rappelant celle du monde, sa forme précise est controversée. Frances Yates et Richard Bernheimer défendent tout deux l'idée selon laquelle le Théâtre était hémisphérique. À l'inverse, Lina Bolzoni tout comme Albert Cirillo (« Giulio Camillo's Idea of the Theater ») donnent un certain nombre d'arguments en faveur d'une forme sphérique.

17. Pour davantage de détails à ce sujet, voir Laurent Jeanpierre, qui observe notamment que « [d]ans chaque domaine artistique, il existe plusieurs conventions qui finissent par constituer un territoire vierge de toute exploration créative et de toute remise en cause par la pratique » (331). Le Théâtre de Camillo constitue une invitation à étudier les implications théoriques et pratiques inhérentes à l'exploration de ce territoire vierge. Son Théâtre appelle en effet une réflexion sur les conventions tacites qui régissent traditionnellement l'espace théâtral.

18. « Camillo's memory system is based (so he believes) on archetypes of reality on which depend secondary images covering the whole realm of nature and of man » (notre traduction).

19. Le Théâtre incorpore une multitude d'influences, y compris occultes, comme la magie, l'hermétisme, l'alchimie ou encore la cabale. Voir *Les Kabbalistes chrétiens de la Renaissance* de François Secret.

20. L'article d'Alain Berthoz intitulé « Les bases neuronales dans les Arts de la Mémoire », qui traite des liens entre espace et cognition, offre un traitement très intéressant de la notion de spatialité telle qu'elle nous concerne ici : « [l']évolution nous a dotés de réseaux neuronaux différents pour traiter les différents espaces d'action. Je distinguerai au moins cinq espaces différents : l'espace du corps, l'espace de préhension extracorporel, l'espace locomoteur proche (une chambre, un temple), l'espace environnemental (la ville de Rome), et les espaces imaginaires ou abstraits des règles de l'utopie » (81).

21. « we can only hope to achieve this true knowledge in the rare moments when the soul leaves the body in a state of ek-stasis » (notre traduction). En outre, au-delà de ces

expériences extatiques peu courantes, le monde des Idées est accessible avant la naissance et après la mort, lorsque l'âme est libérée de l'enveloppe corporelle. Le titre de l'ouvrage, *L'idea del Teatro*, qui explique le fonctionnement du Théâtre, présente d'ailleurs la double acception de l'idée au sens usuel et au sens platonicien d'idéal, de modèle.

22. À propos de cette métaphorisation de la mémoire et de la connaissance, voir Carruthers (39) et Bolzoni (2005 369).

23. Olivier Quintyn donne des éléments très intéressants sur les types de comparaison d'un format par rapport à un autre, ou d'un format par rapport à différents contenus (49-66).

24. « [a]n inner gaze with a selecting, ordering, synthesizing, and recall function was developed, a gaze that 'worked' through an intimate knowledge of architecture and artifacts, places and objects » (notre traduction).

25. On pourra à ce sujet consulter Yates, Hooper-Greenhill, et Gasquet, où sont abordés les liens entre le Théâtre de Camillo et le développement des Cabinets de Curiosité.

26. Cette hypothèse est formulée dans Hooper-Greenhill (chapitre « The Cabinet of the World » 105-11). L'auteur indique cependant que plus d'informations sont nécessaires pour pouvoir affirmer un lien entre le Théâtre de Camillo et le *Studiolo*.

27. À ce sujet, voir Bolzoni (2005, chapitre VI « Art de la mémoire et collectionnisme », 359-93).

28. Lina Bolzoni parle également de « grille de classement » (2018 66), et Étienne Dollet, un contemporain de Camillo, remarquait que le but du Théâtre était de « marquer les divisions de la mémoire » (Yates 138, « marking out divisions of memory », notre traduction).

29. Ceci évoque également *L'Atlas Mnémosyne*, l'entreprise iconologique d'Aby Warburg, dans laquelle le jeu des images permet de recréer une vision particulière de la culture du monde.

30. Lina Bolzoni remarque au sujet du Théâtre, qu'il « occupe une place importante dans le cadre de la construction de répertoires, de dictionnaires d'images qui caractérisent sous diverses formes le XVI^{ème} siècle : les traités illustrés de mythologie, les recueils d'emblèmes et de devises, les *Hiéroglyphes* du mythique Horapollon richement illustrés, commentés, enrichis, et enfin l'*Iconologia* de Cesare Ripa dont la renommée européenne sera séculaire » (2018 69). À ce sujet, on pourra également consulter l'ouvrage de Eileen Hooper-Greenhill (105-11).

31. On pourra à ce sujet consulter Engle, Loughnane et Williams.

32. Il s'agit de *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia*, dont le titre signifie « Histoire métaphysique, physique et technique de l'un et l'autre monde, à savoir du grand et du petit ».

33. Le Théâtre de Camillo évoque également le Théâtre Farnèse de Parme. Dans le cadre de l'exposition « Fornasetti Theatrum Mundi » (au sein de la Pilotta à Parme de juin 2020 à juillet 2021), les assiettes de Piero Fornasetti exposées sur les gradins confèrent au visiteur une position semblable à celle du spectateur de Camillo.

RÉSUMÉS

Le Théâtre de la Mémoire de Giulio Camillo présente une transgression radicale des normes qui régissent l'espace de représentation théâtrale. Visant à englober et à représenter la somme des connaissances de l'univers, et à la rendre mémorisable, ce dispositif matériel donne à voir des pratiques de visualisation, d'intellection et d'imagination originales transformant l'accès à la connaissance. Cet article se propose d'étudier non seulement les implications, mais également la dimension productive de cette transgression. Le réinvestissement du Théâtre comme outil de savoir met en scène des articulations particulières entre le spécifique et l'universel, qui redessinent les conditions de la représentation. En outre, l'utilisation du Théâtre comme support physique d'opérations mentales entraîne tout à la fois une reconstruction du réel et une modification des procédés naturels de la pensée. La transgression du format du Théâtre crée un espace de visibilité normé où se croisent voir, savoir et pouvoir, ébauchant ainsi un nouveau rapport au monde.

A radical disruption of the norms of the space of theatrical representation lies at the heart of Giulio Camillo's Memory Theater. This apparatus features a twofold objective: while it is aimed at encompassing and representing a knowledge of universal reach, it must also allow for the memorization of this knowledge. As a consequence, the original modes of visualization, understanding and imagination which emerge provide a new gateway to knowledge. This paper seeks to address both the productive force that inheres in the altered format of the Theater and the implications of this alteration. This system can be seen to function as an instrument of knowledge where the interplay between particulars and universals is reworked, thus foregrounding a change in the conventions of representation. In its role as a physical vehicle for mental operations, the Theater prompts a reconstruction of reality as well as a modification of natural thought processes. The alteration of the format establishes a space of normative visibility where sight, knowledge and power interact and where a new relation to the world begins to appear.

INDEX

Keywords : format, representation, perception, classification, knowledge, memory, museology, theater, Camillo (Giulio)

Mots-clés : format, représentation, perception, classification, connaissance, mémoire, muséologie, théâtre, Camillo (Giulio)

AUTEUR

GUILLAUME BRAQUET

Université Jean Moulin – Lyon III, IETT EA4186

Guillaume Braquet est Professeur Agrégé d'anglais à l'Université Jean Moulin – Lyon III. Il réalise sa thèse, intitulée « Le Lieu de l'observateur : penser la mémoire en Grande-Bretagne au XIXe siècle », sous la direction du Professeur Lawrence Gasquet. Il travaille sur la représentation et la conceptualisation de la mémoire dans les arts et dans l'espace (muséologie, Arts de la Mémoire), et sur sa construction dans les récits littéraires et scientifiques du XIXe siècle (Brontë, Eliot, Dickens, Darwin).