

L'ombre de l'Arioste dans la pensée de Giordano Bruno *

Alberto Fabris – ENS de Lyon

Résumé/Abstract

La présence et l'usage des sources dans la production littéraire d'un auteur pose des questions qui vont bien au-delà de la simple érudition. Cela est par exemple le cas des échos du Roland furieux dans les écrits de Giordano Bruno. Si les octaves de l'Arioste et les références à ses paladins marquent des passages significatifs des dialogues italiens, il ne s'agit pas de simples renvois formels et stylistiques. Le Furieux, comme Italo Calvino n'a pas manqué d'observer, est une immense machina qui multiplie en permanence les plans du discours et s'ouvre sur l'infinité des mondes possibles. Dans l'âge d'or de l'art de la mémoire et de l'ars combinatoria, la logique qui anime le poème de l'Arioste est pour Giordano Bruno le chiffre d'une véritable pensée en mouvement qui ouvre chaque aspect du réel à l'infinité du possible. Des œuvres ontologiques aux dernières tentatives de construire une mens artificiata capable de reproduire les rythmes vitaux de la nature, la production de Bruno est toujours traversée par une force sous-jacente qui rouvre le fini à la puissance du chaos primordial. Cette même force nous semble l'un des traits constitutifs de la poétique de l'Arioste. Dans cet article, je me propose de développer quelques conclusions sur la lecture et le mécanisme de la citation de l'Arioste dans les travaux de Giordano Bruno.

Mots-clés Giordano Bruno, L'Arioste, Orlando furioso, Roland furieux, Art de la mémoire, Art combinatoire

The presence and the use of the sources in an author's literary production raises some questions that go beyond the simple erudition. This is the case of Orlando furioso's echoes in Giordano Bruno's works. If Ariosto's octaves and the references to his paladins mark many important passages in the Italian dialogues, there are not just simple formal and stylistic references. The Furioso, as Italo Calvino said, is a tremendous machina that constantly multiplies the discursive levels through the infinity of possible worlds. In the heyday of both the art of memory and the combinatorial art, the logic that animates Ariosto's poem is for Giordano Bruno the character of an authentic thought in motion. From the ontological works to the last attempts to construct a mens artificiata able to reproduce the living rhythm of nature, Bruno's production is always penetrated by a subjacent force that opens the finite to primordial chaos. That same force seems to me one of the main constituent trait of Ariosto's poetic. In this article, I would like to draw some conclusions about the reading and the quotation mechanism of Ariosto in Giordano Bruno's works.

Key words Giordano Bruno, Ariosto, Orlando furioso, Art of memory, Combinatorial art

La question de l'héritage des concepts en relation à un philosophe comme Giordano Bruno peut s'aborder sous plusieurs perspectives. Si le philosophe de Nola n'hésite pas à s'autoproclamer *academico di nulla academia* [1] (académique d'aucune académie), dans de nombreuses occasions il reconnaît toutefois ouvertement sa dette intellectuelle envers certains auteurs, fut-ce pour s'en émanciper. Adversaire tenace d'Aristote (ou, pour mieux dire, de l'aristotélisme de son temps), il avoue cependant sa dette vers les philosophes péripatéticiens « nella dottrina de quali – il affirme dans les *Fureurs héroïques* – siamo allevati e nodriti in gioventù » [2]. Le rapport de Bruno avec les traditions aristotéliennes a été l'objet d'un grand nombre d'études exemplaires [3]. Sans vouloir rentrer dans les détails de telle question, je souhaite partir d'ici pour élaborer quelques considérations préalables à mon discours.

Comme nous avons pu le voir dans le passage cité, l'héritage est pour Bruno une espèce de *nutrimento* (nourriture). Le recours à des images alimentaires est un topos très récurrent dans l'œuvre du philosophe. Il suffit de penser aux mots qui ouvrent la *Lampas triginta statuarum* : « Animæ cibum esse veritatem, utpote quæ in eius substantiam,

veluti proprium nutrimentum, trasmutabilis est, [esse] constat [...] »[4]. La contemplation de la vérité est ici définie en termes d'assimilation qui nous font penser au rituel eucharistique lorsque le fidèle incorpore et devient lui-même corps du Christ. Pour continuer avec des exemples plus célèbres, dans le premier livre des dialogues *De la causa, principio et uno*, Bruno se défend des accusations avancées par ses détracteurs en expliquant que ses œuvres sont comme des banquets. Au fond, un traité de philosophie – observe Giordano Bruno – est en tout semblable à un repas, avec ses parties, ses plaisirs et ses inconvénients.

*Non vi maravigliate, fratello, perché questa [à savoir le dialogue *La cena de le Ceneri*] non fu altro ch'una cena, dove gli cervelli vegnono governati dagli affetti, quali gli vegnon porgiuti dall'efficacia di sapori e fumi de le bevande e cibi. Qual dunque può essere la cena materiale e corporale, tale conseguentemente succede la verbale e spirituale; cossì dunque questa dialogale ha le sue parti varie e diverse, qual varie e diverse quell'altra suole aver le sue; non altrimenti questa ha le proprie condizioni, circostanze e mezzi, che come le proprie potrebbe aver quella*[5].

Le bon lecteur doit donc se porter comme un commensal. Il doit apprécier la variété de plats en cherchant de reconnaître les ingrédients dans leur mélange et leur cuisson. Il pourra ainsi « sentir avec les péripatéticiens, manger avec les pythagoriciens, boire avec les stoïciens »[6] et accéder aux sources selon son propre goût. Naturellement il aimera une chose plus qu'une autre et il préférera la conversation d'un compagnon plutôt que celle d'un autre. Les concepts, tout comme les aliments, ne sont pas universellement bons ou mauvais mais ils dépendent en partie de la complexion de la personne. Cela dit, il est important de remarquer qu'il s'agit d'une relation biunivoque. Nous sommes en quelque sorte ce que nous mangeons. C'est à tel propos que la question de l'héritage revient avec toute son importance, comme le dit Bruno à travers un exemple classique.

Non sai quanta forza abbia la consuetudine di credere, ed esser nodrito da fanciullezza in certe persuasioni, ad impedirne da l'intelligenza de cose manifestissime; non altrimenti ch'accader suole a quei che sono avezzati a mangiar veleno, la compassion de' quali al fine non solamente non ne sente oltraggio, ma ancora se l'ha convertito in nutrimento naturale, di sorte che l'antidoto istesso gli è divenuto mortifero?[7]

On raconte que le roi Mithridate avait l'habitude d'ingérer régulièrement une petite dose de poison afin de s'en immuniser. Si dès la plus tendre enfance nous sommes nourris avec du poison, cela finit par devenir notre aliment naturel, au point que son antidote serait pour nous toxique. Il va de la même manière avec les idées. « L'habitude à croire » façonne à tel point notre complexion que nous devenons aveugles aux évidences les plus manifestes. L'héritage de certaines idées devient ainsi pour nous une sorte de seconde nature, même plus tenace que la première. Dans l'économie du discours de Bruno, ces prémisses ont une fonction bien précise. Au cours d'un ouvrage consacré à l'institution d'une nouvelle ontologie, le philosophe veut en fait démontrer que l'opposition des pédants à sa pensée n'est qu'une forme d'aveuglement. Nourris au sein d'un aristotélisme dogmatique, ils sont devenus incapables de reconnaître la réalité des choses. L'aube d'une philosophie nouvelle ne pouvait qu'être contrastée par des animaux grandis dans les ténèbres.

Nous venons de voir combien la tradition devient consubstantielle à nous et à quel point elle modèle notre vision du monde. À ce propos le recours à des métaphores alimentaires est tout sauf accidentel. Si en fait un dialogue est un banquet de l'esprit, la lecture est un véritable exercice d'assimilation. Bien loin d'être une particularité de notre auteur, l'instauration d'un rapport « charnel » avec ses sources est un aspect ancien et enraciné dans la culture occidentale. Notamment dans une époque de redécouvertes et de réinterprétations du platonisme, couronnées par de traités comme le *De amore* ou *Commentarium in Convivium Platonis* de Ficin. Le *Banquet* de Platon, œuvre fondatrice d'une nouvelle façon de philosopher car la matérialité des corps y fait irruption avec une radicalité inédite,

fonctionne donc comme *urtext* thématique et formel. Parmi les textes de référence il faut aussi mentionner le *Convivio* de Dante Alighieri, patrimoine culturel affirmé pour Bruno et son époque pour de nombreuses raisons. Le *Convivio* fonde, justifie et propose un certain usage de la langue vernaculaire (le *volgare illustre*) jusqu'alors inédit. Cet ouvrage se présente comme un recueil de traités qui expliquent et commentent des *canzoni*, même si l'ambitieux projet initial (un banquet du savoir universel) n'est pas complètement réalisé. Le *Convivio* de Dante est un banquet auquel sont invité tous les hommes qui désirent savourer la philosophie, le « pain des anges ». La structure du texte permettra ainsi d'assimiler un aliment nourrissant à l'aide du pain (l'organisation et les explications) préparé par le poète. Si le traité de Dante est un texte singulier à plusieurs égards, il n'est toutefois pas le seul à présenter la connaissance comme nutriment de l'esprit et l'étude comme un acte d'assimilation. Il suffit de penser à une pratique religieuse mais aussi profane comme la *manducatio*, très affirmée dans le Moyen-Âge latin. Par rapport à certains livres (et notamment au Livre, parole et présence de Dieu), la lecture ne peut pas se limiter à une excursion superficielle et extérieure. Il faut plutôt adopter l'attitude des ruminants qui mâchent, digèrent et régurgitent continuellement leurs aliments. Pour que la lettre, le *Verbum* se transforme en chair, sang et pratique de vie il faut l'assimiler et la transformer dans un nouveau soi. Cette conception est aussi à la base des nombreux *artes memoriæ* qui ont traversé l'histoire culturelle européenne de Lulle à Leibniz (pour citer l'étude de Paolo Rossi [8]). Si le développement des facultés mémoratives, essentielles pendant de siècles où l'accès aux sources était profondément différent d'aujourd'hui, fait certainement partie de l'histoire de l'art de la mémoire, cela n'épuise cependant pas la question. En fait, au cœur des différents *ars memoriæ* il y avait un rapport fondé sur la perméabilité entre le sujet et ses sources. L'*ars memoriæ*, dont Bruno était l'un des représentants les plus originaux et radicaux, essayait de saisir le mécanisme, la loi vitale à la base d'un texte comme du monde et de l'ouvrir à l'infinité des logiques combinatoires qui permettaient de donner vie à d'autres systèmes et micro mondes. Point de convergence entre le chaos et un ordre qui l'implique plutôt qu'il ne le résout, l'art de la mémoire est un exercice de compréhension et d'appropriation des lois les plus intimes du monde. L'homme pourra ainsi penser et agir selon nature, pour donner libre cours à sa puissance d'être créatif.



À cet égard, je trouve très pertinentes les considérations élaborées par Lina Bolzoni dans *Il lettore creativo. Percorsi cinquecenteschi tra memoria, gioco, scrittura* [9]. Dans cette collection d'articles, l'auteur se concentre sur de nombreux aspects de la civilité littéraire à la Renaissance. Bolzoni, entre autres, essaie de jeter quelques lumières sur la pratique de la lecture à cette époque pour analyser son rapport aux textes et aux sources. Pour comprendre la spécificité du processus de création littéraire, il est indispensable d'en reconstruire les étapes préalables dont font certainement partie la lecture et la réélaboration du patrimoine culturel reçu. Si la Renaissance est une période de (re)découvertes philologiques, ses auteurs sont

très souvent des héritiers très particuliers. Loin de se limiter à recevoir passivement leur héritage, les érudits renaissants « créent » très librement leur legs et deviennent les fils d'une tradition qu'ils ont activement contribué à constituer. S'il est vrai que le travail de l'écriture passait à cette époque à travers une référence continue aux *auctores* (antiques ou modernes) qui avaient fondé le canon, cela est très souvent seulement la pointe de l'iceberg. Comme Bolzoni le montre, le recours aux citations et aux références culturelles cache quelque chose de plus profond : « le territoire mystérieux qui lie la mémoire à l'invention, la lecture et l'écriture, l'imitation et la création du nouveau » [10]. Le terrain de l'écriture montre donc au plus haut degré la perméabilité entre lecture, référence, élaboration d'un héritage reçu et construction de la personnalité littéraire de l'auteur en relation et par opposition à cette tradition. L'héritage littéraire n'est donc pas forcément une chose qu'un auteur reçoit ou subit ; il peut aussi se transformer en projection de soi-même sur ses propres sources. Le résultat, pour utiliser une image propre à Bruno, est une ombre où les contours du *je* écrivant se trouvent mêlés à ceux d'une référence utilisée comme prisme pour multiplier les implications du discours. Le recours à certaines images et figures de pensée est ainsi non pas l'acte d'une soumission nécessaire aux impératifs de la tradition mais un puissant moyen d'amplification du discours.

Cela est le cas de la présence d'images ou de fragments tirés du *Roland furieux* de Ludovico Ariosto. Si l'ombre de l'Arioste se jette à plusieurs reprises sur l'œuvre du Nolano, il est également vrai que la densité de certains personnages du *Furioso* permette à Bruno de parvenir à des résultats d'une impressionnante vigueur linguistique et imaginative. La lumière de la *nova filosofia*, en rencontrant le profil de héros comme Roland, Rodomonte ou Astolfo, jette une ombre qui mêle une pensée éblouissante comme celle de Bruno avec la vigueur poétique du plus grand poème de la Renaissance italienne. Cette circonstance tout à fait particulière est à mon avis un point d'observation hors pair pour essayer de comprendre le rapport d'un auteur du *Cinquecento* avec ses sources. D'autant plus qu'un livre comme l'*Orlando furioso* était rentré presque immédiatement dans ce que l'on appelle « les classiques ». En fait, si nous regardons le rapport du *Furioso* avec la culture de son temps, la célèbre définition avancée par Italo Calvino nous semble plus pertinente que jamais : les classiques – disait l'écrivain – « se cachent dans les plis de la mémoire, camouflés en inconscient collectif ou individuel »^[11]. Ainsi, pour chercher à caractériser la question de l'héritage par rapport à Giordano Bruno j'ai pensé me concentrer sur le rapport qu'il entretient avec le poème de l'Arioste, notamment en relation à la question du désir comme moteur des actions humaines. Omniprésent dans la culture littéraire des siècles XVI^e et XVII^e, l'*Orlando furioso* fournissait un répertoire incroyable de citations et d'expressions pour décrire n'importe quelle situation. Rien d'étonnant donc dans le fait de le rencontrer très souvent dans les écrits d'un philosophe italien de la fin du XVI^e siècle. Cependant, voir ce qu'il arrive quand on transporte le monde onirique de l'Arioste dans la *machina* de la pensée de Bruno est à mon avis une intéressante façon de déterminer le rapport du Nolano à sa tradition. Tout comme les roues combinatoires inspirées des travaux de Lulle et que nous trouvons dans les œuvres mnémotechniques, l'esprit de Bruno élabore, décompose et associe sans cesse les fragments pour les ouvrir à la totalité des combinaisons possibles. Au-delà du résultat concret, c'est le processus qui est intéressant. Les figures ariostesques qui peuplent les dialogues de Bruno sont traversées par l'énergie vitale qui anime la pensée du philosophe. Tout comme les nouvelles images expressives et dynamiques qu'il emploie dans ses traités mnémotechniques, l'œuvre de l'Arioste met à sa disposition des figures avec une caractérisation sémantique très forte. Toutefois, Bruno ne se limite pas à *utiliser* les images que le poète lui offre. Dans ce sens, la fruition de l'Arioste opérée par Bruno ne relève pas du simple héritage d'un patrimoine reçu, mais elle ouvre le poème à l'infinité de ses possibles, conformément à la démarche combinatoire de l'esprit humain. Cette opération, à vrai dire, ne semble pas étrangère à la logique qui anime le *Furioso* comme des commentateurs récents l'ont souligné^[12]. L'importance de l'*Orlando furioso* pour la formation de la *machina* de la pensée brunienne est à mon avis sous-estimée. Le poème, en fait, ne se limite pas à offrir au philosophe des personnages mémorables ou des hendécasyllabes entrés tout de suite dans le répertoire gnomique de la langue italienne. De même que les *theatri* et les grands palais qui peuplent le siècle d'or de la mémoire, le *Roland furieux* devait apparaître à Bruno comme une immense machine discursive, ouverte et en mouvement. Ainsi, l'usage qu'il fait de citations et figures issues de l'ouvrage n'est pas du tout formel ou superficiel. Avec les paladins de Charlemagne, une pensée fondée sur la vitalité des images et la logique combinatoire passe de l'*Orlando furioso* aux dialogues de Giordano Bruno. Elle préside leur mouvement en l'ouvrant à l'infinité des mondes possibles.

* * *

Parmi les auteurs chers à Giordano Bruno, Ludovico Ariosto occupe sans aucun doute une place tout à fait particulière. Les citations de l'*Orlando furioso* sont plutôt fréquentes dans ses travaux en langue italienne. Comme Bolzoni l'a bien démontré^[13], elles apparaissent dans des contextes particulièrement significatifs et témoignent de l'attitude extrêmement libre de Bruno dans son rapport avec sa « mémoire littéraire ». Les octaves du poète de Ferrare fournissent au philosophe un inventaire très vaste pour figurer et paraphraser de nombreuses circonstances qu'il met en scène au cours des dialogues italiens. L'*Orlando furioso*, à vrai dire, n'était pas l'apanage exclusif des élites cultivées et dès le début il s'était diffusé partout dans la Péninsule en devenant l'objet de lectures, chants et jeux. Cet usage particulier du poème n'était pas passé inaperçu à Michel de Montaigne qui, à l'époque de son voyage en Italie, s'était étonné de voir « questi contadini il liuto in mano, e fin alle pastorelle l'Ariosto in bocca. Questo si vede per tutta Italia »^[14]. Pour une culture comme celle du *Cinquecento*, un poème tel que le *Furioso* était destiné à être assimilé et à devenir une source primaire pour bâtir d'autres œuvres ouvertement inspirées du modèle. D'autant plus que si – comme l'observe Calvino – l'*Orlando furioso* semble ne commencer nulle part, car il

est introduit par la figure fugace d'une donzelle qui s'échappe d'un poème terminé pour rentrer dans un autre qui n'a pas encore commencé, le *Furioso* lui-même donne vie à une pluralité de créations plus ou moins inspirées à la source. Rentré presque immédiatement dans ce que nous pourrions appeler tradition littéraire (mais aussi dans le folklore) le *Roland furieux* semble faire jaillir de lui-même de nombreuses relectures qui (r)ouvrent ses octaves sur l'infinité des sens possibles. Cela nous rapproche aux considérations de Bolzoni, particulièrement valables pour un lecteur comme Giordano Bruno. À la Renaissance plus que jamais, l'acte de la lecture est donc un geste d'interprétation créatif et actif par rapport aux sources. En d'autres termes, pour un contemporain de Bruno l'exercice de la lecture implique toujours un certain degré d'assimilation et un jeu combinatoire assuré par des facultés comme la mémoire et l'imagination, exceptionnellement fécondes à la Renaissance. Comme nous l'avons vu, dans la culture à laquelle ce travail est consacré, la *memoria* recouvrait des fonctions qui dépassaient largement le simple souvenir. Bien sûr, elle avait une place majeure dans l'éducation de l'époque et elle constituait ainsi un outil fondamental pour des auteurs qui n'avaient pas le même rapport (et le même accès) aux livres qu'aujourd'hui. Lire et transférer dans la mémoire un livre, une œuvre ou des vers voulait dire se les approprier et en faire les matériaux constitutifs de son intériorité. Pour la Renaissance la mémoire est la faculté qui plus que toute autre façonne et construit l'individu de l'intérieur. L'usage que Montaigne fait de ses sources ainsi que ses références continues à la mémoire (même si c'est pour en regretter l'excessive faiblesse) vont précisément dans ce sens. Le Bordelais reprend, modifie et réélabore un patrimoine d'*exempla*, de citations et de situations qui lui fournit des catégories pour juger et vivre le monde. Rien d'étonnant ou de maniéré donc dans le recours très fréquent aux *auctores* (concept bien différent de notre « auteur ») classiques dans les *Essais*.

Giordano Bruno, vis-à-vis de ses sources, affiche souvent une attitude que nous pourrions définir « anti-humaniste ». S'il manifeste un respect profond pour Pythagore, Lucrèce ou le « divin » Cusain, il n'hésite pas un seul instant à blâmer Aristote ou Pic de la Mirandole. Même la soumission servile des humanistes aux classiques est condamnée comme l'adhésion sans réserve de « livres ambulants » à leurs modèles. Cela dit, les considérations préalablement développées à propos de l'attitude créative du lecteur à la Renaissance ont une valeur particulière pour interpréter l'attitude du Nolano par rapport à Ariosto^[15]. Comme Lina Bolzoni et Stefano Ulliana l'ont mis en évidence, Bruno lui-même, tout au long de sa vie, réinterprète son existence sous un chiffre ariostesque. Chez Giovanni Mocenigo où encore dans la prison vénitienne où il était détenu avec le frère Celestino de Vérone, Giordano Bruno revendique fièrement la pertinence d'une strophe qui, dans sa jeunesse, lui avait été attribuée au jeu des sorts^[16] : « D'ogni legge nemico e d'ogni fede » (*Orlando Furioso*, XXVIII). Ces vers se trouvent à la fin du *canto* XXVIII et représentent l'une des nombreuses définitions de Rodomonte, roi de Sarza.

Le jeu des sorts ou *gioco de le sorti* était un passe-temps très populaire à l'époque de Bruno. Dans l'une de ses variantes les plus pratiquées, un des joueurs était choisi et un autre devait ouvrir un livre, désigner une phrase au hasard et l'attribuer au joueur sélectionné. Vu la fréquence de références à cet épisode, Bruno devait trouver très pertinente son identification avec l'impie Rodomonte. En effet, dans *La cena de le Ceneri* nous rencontrons un autre épisode qui témoigne la proximité de Bruno pour le *Furioso* et pour le héros sarrasin en particulier. La toute première partie du dialogue, je le rappelle, retrace l'itinéraire (certainement allégorique) qui mène le philosophe et ses compagnons vers la résidence de Fulke Greville où se tiendra le *souper des Cendres*. Après d'autres tentatives infructueuses, les gentilshommes décident de prendre la voie fluviale et s'embarquent sur un vieux bac. La traversée est très lente et Bruno et Florio décident de chanter des vers de l'*Orlando furioso* pour passer le temps. « Messer Florio (come ricordandosi de suoi amori) cantava il « Dove senza me dolce mia vita ». Il Nolano ripigliava: « Il Saracin dolente, o femetil ingegno », et vâ discorrendo »^[17]. Ce bref extrait de la *Cena* nous suggère au moins deux considérations : 1) les strophes que Teofilo met dans la bouche au Nolano sont originaires attribuées à Rodomonte. 2) L'usage du poème ici mis en scène est tout à fait représentatif d'un certain emploi du *Furioso*.

Bruno et Florio donnent vie à une sorte de duel littéraire où chacun répond à l'autre avec des strophes de l'Arioste qu'ils connaissent par cœur et qu'ils combinent avec une grande liberté. Quand il s'agit de faire référence à l'*Orlando furioso*, Bruno tend spontanément à s'identifier avec Rodomonte qui, d'une certaine façon, est l'antihéros du poème. En fait, si le roi de Sarza est un païen impie et féroce qui sème la mort dans le camp chrétien, il est

néanmoins un personnage majeur, le seul vrai antagoniste de Roland. Sa haine pour Dieu (n'importe quel Dieu) et pour toute loi qui limiterait son autonomie ne fait au fond que mettre en lumière la grandeur de sa personne. Ariosto consacre la dernière scène de son poème expressément à ce chevalier, dont des diables mènent l'âme en l'enfer. Cela dit, même dans le cas de Rodomonte, l'adhésion de Bruno n'est pas sans condition. Si le philosophe choisit comme devise de son destin humain un hendécasyllabe consacré au roi de Sarza, il condamne cependant comme « barbare » la misogynie du sarrasin, cette fois associé à l'attitude du pédant Polihimnio. En effet, dans le dialogue *De la causa*, Bruno s'oppose à l'aristotélisme de Polihimnio qui nie à la matière la moindre vitalité productive en la comparant à une femme. Le parallélisme entre maître Polihimnio et Rodomonte est direct car le pédant termine une longue litanie d'épithètes misogynes avec des strophes qui reproduisent presque littéralement la lamentation du guerrier au chant XXVII du *Furioso*.

Polihimnio. — Studiando nel mio museolo in eum qui apud Aristotelem est locum incidi, del primo della Physica, in calce; dove volendo elucidare che cosa fosse la prima materia, prende per specchio il sesso femminile; sesso dico, ritroso, fragile, inconstante, molle, pusillo, infame, ignobile, vile, abietto, negletto, indegno, reprobato, sinistro, vituperoso, frigido, deforme, vacuo, vano, indiscreto, insano, perfido, neghittoso, putido, sozzo, ingrato, trunco, mutilo, imperfetto, incoato, insufficiente, preciso, amputato, attenuato, rugine, eruca, zizania, peste, morbo, morte:

Messo tra noi da la natura e Dio

Per una soma e per un greve fio [18].

Au cours des dialogues *De la causa, principio et uno*, Bruno identifie la cause et le principe (au sens aristotélicien) avec l'Un, à son tour conçu en tant que matière. À une telle vision s'oppose obstinément l'aristotélicien Polihimnio qui revendique la séparation de la forme et de la matière, du principe et de cause. Dans l'économie du discours brunien, il est remarquable que la matière soit associée avec insistance à la féminité et encore plus que les bordées misogynes du pédant (prétendument tirées du livre I de la *Physica*) s'appuient sur l'altercation de Rodomonte. L'identification d'un tel personnage avec les figures misogynes des pédants et des aristotéliciens est un automatisme intéressant dans le discours de Bruno. Dans quelques cas, il passe sous silence la source ariostesque et il se limite à une référence textuelle plus ou moins fidèle^[19]. Néanmoins, dans le livre I du *De la causa* (livre postérieur aux autres, malgré la numération), la « filiation » directe Polihimnio-Rodomonte est explicitée et leur haine partagée pour les femmes est reconduite à un aveuglement commun.

Qual pazzia può esser più abietta, che per raggion di sesso, esser nemico all'istessa natura, come quel barbaro re di Sarza, che per aver imparato da voi [de Polihimnio], disse:

Natura non può far cosa perfetta,

poi che natura femina vien detta [20].

Essayer de suivre le jeu (et la mémoire) littéraire de Bruno peut se révéler d'un certain intérêt. D'autant plus que ses citations du *Furioso* révèlent souvent une connaissance par cœur du poème, volontiers adapté à son discours philosophique. La mémoire ariostesque chez Bruno est donc tellement enracinée qu'il trouve automatique de présenter (et peut-être de voir) certaines situations à travers les octaves du poète de Ferrare. C'est le cas des vers que L'Arioste consacre à Rodomonte, un personnage destiné à rester ambigu dans la réélaboration du Nolano. Si le chevalier « ennemi de toute loi et de toute foi » est dès le début une préfiguration de la destinée « toccat[a] in sorte » à Bruno, sa haine pour les femmes et donc pour la nature fait de son discours une référence obligée pour

construire celui du maître aristotélien. Par une remarquable « ironie de la mémoire » donc, l'auteur de la *nova filosofia* et un pédant aristotélien sont figurés par le même personnage, même si la perspective est renversée. Dans l'un cas l'impiété et l'esprit rebelle de Rodomonte sont la préfiguration d'un philosophe destiné à lutter contre les hommes et les dieux d'un *confusissimo secolo* qui a perverti les liens sacrés entre l'humain et le naturel. Dans l'autre, c'est exactement le contraire car à travers le sexe féminin le pédant et le roi sarrasin blâment la nature elle-même. Leur aveuglement, c'est-à-dire leur incapacité à voir les choses comme elles sont, les amène à une forme véritable de *pazzia*. Rodomonte, tout comme Roland, devient « fou » à la suite d'un désir frustré. Le fait que la belle Doralice ait fini par choisir le rival Mandricardo amène le roi de Sarza à condamner la nature *in toto*, emblème d'une dimension imparfaite, obstacle au plein développement de l'homme. Rodomonte et Polihimnio (tout comme Manfurio dans *Il Candelaio*) sont des figures monolithiques et incapables d'évoluer. Leur désir, au lieu d'être la pulsion naturelle qui amène l'Actéon des *Fureurs héroïques* à sortir de soi pour se faire nature, les rend prisonniers d'eux-mêmes. L'hostilité qui est choisie comme trait caractéristique du chevalier algérien se convertit ainsi dans « quella rabbia contumace e quell'odio tanto criminale contra il nobilissimo sesso femenile » qui incarne le pédant. Renfermés dans leur (présumée) autosuffisance et dans leur aveuglement à l'égard du monde, rien ne peut signifier l'attitude des pédants mieux que l'autosuffisance « homérique » des chevaliers ariostesques.

L'ambiguïté de cette figure, loin de présenter une contradiction dans les termes, nous permet de comprendre un peu mieux l'attitude de Giordano Bruno vers son héritage culturel. Tout comme la *mens* qui anime la matière, la *machina* qui meut sa pensée mêle, fragmente et combine à l'infini les images, les paroles et les sources sans ne se cristalliser jamais sur une définition définitive et acquise une fois pour toutes. Ainsi va pour Rodomonte qui n'épuise pas le répertoire d'images auxquelles Bruno fait référence pour s'y identifier et pour figurer sa pensée. C'est ce que nous pouvons voir dans un passage où les différents niveaux de citations s'entremêlent et où des échos classiques cohabitent avec des octaves du poète de Ferrare. Toujours dans la *Cena*, le Nolano institue une comparaison entre Christophe Colomb et Tiphys, le pilote des Argonautes[21]. En s'appuyant sur la lecture de Sénèque relative à la découverte de la navigation comme fin de l'âge d'or et de paix pour l'humanité, Bruno condamne les *conquistadores*, Tifi modernes (nom propre significativement pluralisé), ainsi que les « Mercuri, et Apollini discesi dal cielo, [lesquels] con moltiforme impostura han ripieno il mondo tutto d'infinite pazzie, bestialità e vizii, come di tante virtù, divinità, et discipline »[22]. Les maladies et les insanités d'un continent infecté par le poison d'une religion et d'un savoir qui enseignent que « il bianco è nero, che l'intelletto umano, dove li par meglio vedere, è una cecità; e ciò che secondo la ragione pare eccellente, buono ed ottimo, è vile, scelerato ed estremamente malo; che la natura è una puttana bagassa, che la legge naturale è una ribaldaria; che la natura e divinità non possono concorrere in uno medesimo buono fine, e che la giustizia de l'una non è subordinata alla giustizia de l'altra, ma son cose contrarie, come le tenebre e la luce »[23] sont exportées dans le monde nouveau qui ne tardera pas à nous rendre la pareille. Mercuri, Apollini, Tifi ; pédants, mauvais prophètes et conquérants violents. Des références tirées de l'antiquité classique pour décrire un siècle que Bruno associe significativement aux mythes relatifs à la fin de l'âge d'or de l'humanité. Si, comme nous le savons, l'*aurea ætas* est citée polémiquement dans le *Spaccio* comme un temps où la paresse rendait les hommes en tout semblables à des brutes, ici les rapports se trouvent inversés. La technique (qui dans le langage du mythe correspond à la construction du navire Argo dont Tiphys est le pilote) au lieu d'être un moyen d'exalter l'esprit humain à travers les œuvres, devient au contraire un instrument de prévarication et de subversion violente des lois naturelles. Les mêmes images donc, insérées dans les roues combinatoires de la mémoire de Bruno, donnent vie à une prolifération inépuisable d'associations possibles. Pour tenter d'esquisser l'une des multiples manifestations de l'héritage conceptuel dans la philosophie de Bruno, nous pourrions dire que textes, fragments et paroles revivent dans son esprit sous forme d'images. Ces images fonctionnent comme des noyaux de condensation de thématiques et de concepts auxquels elles donnent une grande fluidité et une incroyable capacité à être décomposées et reconstruites selon la logique des machines combinatoires de Lulle. Beaucoup plus vives et animées que les illustrations statiques des traités mnémotechniques[24] « conventionnels », les images auxquelles Bruno recourt sont de véritables « figures de pensée ». Comprendre leur fonctionnement peut nous aider à saisir comment fonctionne la *mens* de l'auteur. Jusqu'à présent, les études consacrées aux images que Bruno emploie dans ses roues combinatoires se sont surtout concentrées sur les traités mnémotechniques et lulliens. Cependant, à mon avis, loin de constituer une

prérogative de telles œuvres, elles ont une correspondance très intime avec la pensée du philosophe italien elle-même. Il est donc possible d'en retrouver une trace dans l'intégralité de ses écrits. Analyser les détails de la question mériterait un travail à part entière et cela nous amènerait en tout cas trop loin de notre sujet. Pourtant, la recherche de correspondances littéraires classiques et ariostesques nous conduit à une considération qui en plus de clarifier de questions liées de l'héritage des concepts, peut nous aider à comprendre le lien très étroit qui lie images et pensée chez Bruno. Comme nous étions en train de voir, une figure comme celle du navire d'Argos et de son capitaine Tiphys apparaît plusieurs fois dans les dialogues italiens. Elle est tirée, comme le démontre Lina Bolzoni, de Virgile et de Sénèque que Bruno n'hésite pas à mélanger en fonction de son discours. Une image classique comme Argos devient chez Bruno un puissant noyau qui scinde et rassemble plusieurs niveaux de sens. Bateau homonyme à son constructeur, Argos inaugure la pratique de la navigation (et en un certain sens de la technique) en mettant ainsi fin à la période dorée où les hommes vivaient en communion avec la nature sans besoin de travailler. Autour de figures-images comme le navire/Tiphys se stratifient de nombreuses valeurs (l'âge d'or, la technique, la navigation, les découvertes, les Argonautes, etc.) que Bruno peut décomposer/composer en les faisant interagir avec la logique de son discours. C'est ainsi que dans la *Causa*, dans un contexte centré sur la perversion des lois naturelles entraînée par une religion et une philosophie contre nature, Argos et (les) Tiphys deviennent Colomb, les *conquistadores* et une technique soumise à la réalisation et à la propagation des vices d'un siècle mauvais. Tout comme les expéditions des Argonautes avaient mis fin à un âge de paix et de prospérité pour l'humanité, la colonisation du Nouveau Monde représente un tel stade de pervertissement que les vices d'un continent entier contaminent un pays encore innocent. Le discours de Bruno est orchestré dans les détails ; le recours aux sources, le registre linguistique et les figures auxquelles il donne forme suivent une logique démonstrative fondée sur les images mais pour autant très rigoureuse. Après être parvenu à un pic de tension maximale qui coïncide avec le cri d'un *monde enfant* désormais corrompu et prêt à commettre les mêmes atrocités que le vieux, Bruno commence à varier la tonalité du discours et à développer un nouveau thème. À Virgile et Sénèque succède Lucrèce et la mère sillonnée par les navires avides laisse la place au ciel délimité par les sphères de la cosmologie traditionnelle. Pour un esprit voué à se joindre à l'infini, le ciel aristotélicien-ptolémaïque est une sombre prison apte à étouffer le moindre élan héroïque et cognitif. Aux barrières cristallines (et fictives) des sphères s'ajoutent en outre la science et la religion des Mercures et des Apollons (encore au pluriel) mauvais qui enchaînent l'âme humaine à une condition bestiale. Si la violence et l'avidité démesurée d'un monde qui s'apprêtait à jeter les fondations de la future société capitaliste avaient été confiées à deux 'poètes de la mer', cette partie nouvelle repose plutôt sur l'opposition terre/ciel. À la nostalgie d'une âme qui cherche à rejoindre l'univers infini, s'opposent les chimères d'une science et d'une religion qui pervertissent la langue, le savoir et les institutions en général en tronquant leurs liens avec la nature.

Il Nolano, per caggionar effetti al tutto contrarii, ha disciolto l'animo umano e la cognizione, che era rinchiusa ne l'artissimo carcere de l'aria turbulento; onde a pena, come per certi buchi, avea facultà de remirar le lontanissime stelle, e gli erano mozze l'ali, a fin che non volasse ad aprir il velame di queste nuvole e veder quello che veramente là su si ritrovasse, e liberarse da le chimere di quei, che, essendo usciti dal fango e caverne de la terra, quasi Mercuri ed Apollini discesi dal cielo, con moltiforme impostura han ripieno il mondo tutto d'infinite pazzie, bestialità e vizii, come di tante virtù, divinità e discipline, smorzando quel lume, che rendea divini ed eroici gli animi di nostri antichi padri, approvando e confirmando le tenebre caliginose de' sofisti ed asini. Per il che già tanto tempo l'umana ragione oppressa, tal volta nel suo lucido intervallo piangendo la sua sì bassa condizione, alla divina e provida mente, che sempre ne l'interno orecchio li susurra, si rivolge con simili accenti:

Chi salirà per me, madonna, in cielo,

A riportarne il mio perduto ingegno? [25]

« Dans une perspective tout opposée, le Nolain ... » Dès la première ligne, Bruno, auteur et sujet du passage en

question, souligne de manière très nette l'opposition avec les Typhes prévaricateurs mais la suite du discours affirme déjà une nouvelle divergence. Sa philosophie est en effet située dans une dimension prophétique et 'salvifique' qui contraste ouvertement avec les maux d'une religion et d'une éducation qui ont écrasé l'intelligence humaine et pervertit les liens sociaux. Les guerres de religion et le pédantisme n'étaient donc pas des dégénéralions du christianisme et de l'aristotélisme – mauvais en soi – mais plutôt l'aboutissement inévitable d'un culte et d'une science intrinsèquement antihumanistes car antinaturels. Les chrétiens (notamment les réformés anglais, dans le texte en question) et les pédants qui – « descendus du ciel » – offraient aux hommes des miracles pour les faire sortir de leur état naturel, n'étaient en réalité que de faux dieux « sortis de la boue et des cavernes de la terre ». Leur savoir chimérique et leur religion de la transcendance, du mépris du monde et de l'au-delà, au lieu de sublimer l'esprit humain, l'avaient enfoncé dans un monde corrompu et ensanglanté par des vices camouflés en vertus. Aux mauvaises entreprises de ces découvreurs et instituteurs de lois contre nature s'oppose la *nolana filosofia*, capable de dissoudre les ténèbres et de rendre les âmes à nouveau divines et héroïques. Bruno se présente ainsi comme le bon Mercure envoyé par la « mente divine et providentielle ». C'est lui donc que les dieux ont envoyé au secours des hommes qui, dans leurs moments de lucidité (autre image lucrétienne), les priaient : « Qui donc, ma Dame, me rapportera du haut des cieux/ la raison que j'ai perdue ? ». Après avoir peint une fresque de l'humanité où les citations du *De rerum natura* sont très évidentes et exhibées, Bruno confie le cri désespéré d'une humanité aux ailes tranchées aux vers de l'Arioste. Les deux strophes citées sont en fait tirées du tout début du chant XXXV^{ème} et se réfèrent au vol du paladin Astolfo sur la lune afin de retrouver la raison de Roland. Tout comme Astolfo avec son hippogriffe, Bruno avec la *nova filosofia* pourra franchir le ciel des étoiles fixes pour redonner aux hommes la philosophie, seul antidote à la corruption de son siècle mauvais. Le personnage qui permet à Bruno de figurer ce vol de la raison aux échos lucrétiens provient encore une fois du *Roland furieux* mais ces caractères sont tout à fait différents de Rodomonte. L'un invincible, statique et fermement matériel, enfermé dans son armure d'écailles de dragon, l'autre éphémère et onirique, comme la magie à laquelle il recourt en permanence. L'identification de Bruno avec les personnages ariostesques ne se résout donc pas avec Rodomonte mais elle se projette aussi sur Astolfo, chevalier du monde lunaire, emblème parfait pour figurer le rapport terre-lune-mondes infinis. Avec cette dernière correspondance je voudrais revenir au jeune Bruno, novice au couvent de San Domenico Maggiore en train de jouer au jeu des sorts. Au cours des années suivantes et jusqu'au temps de son emprisonnement, nous avons l'impression que son rapport avec le *Roland furieux* a été un long *gioco de le sorti*. Parfois une strophe de l'Arioste servait à jeter de la lumière sur un épisode de la vie du Nolaïn, parfois c'était cette dernière qui révélait la nature plus intime d'un héros du *Furieux*. Ce qui est certain c'est que la lecture de Bruno rend parfaitement raison de la logique interne du poème de l'Arioste. Un poème qui ne commence nulle part et qui, au fond, se prolonge au-delà de sa dernière strophe, tout au long de ses relectures possibles.

L'affinité qui lie Giordano Bruno à l'*Orlando furioso* – j'espère l'avoir montré – est tout sauf superficielle. Elle va bien au-delà du goût personnel du philosophe ou de la reconnaissance que la culture du *Cinquecento* avait pour le poème italien. Elle coïncide plutôt avec une profonde analogie logique qui est à la base de la poétique de l'Arioste comme de la philosophie de Bruno. Les études récentes de Alberto Asor Rosa, Gennaro Savarese, Alberto Casadei et Corrado Bologna (qui manifestent tous une certaine consonance avec les observations d'Italo Calvino) l'ont amplement démontré : l'*Orlando furioso* est une *fabrique du monde*, tout comme les extraordinaires livres-palais de langue et de mémoire en métamorphose perpétuelle très populaires au XVI^{ème} siècle[26]. Au fondement de la poétique de Lodovico Ariosto il y a en fait la tentative d'organiser en forme de livre le monde entier, la vie dans sa vicissitude permanente, « le chaos, le hasard, le désordre, les métamorphoses et l'imagination ... »[27]. Pour recourir à une célèbre définition d'Italo Calvino : « Le *Roland furieux* est un livre qui contient le monde entier, et ce monde contient un livre qui veut être monde »[28]. Certes, bâtir un monde signifie donner forme et ordre au chaos qu'il y avait avant son apparition. Toutefois, dans le cas du *Furioso*, la suppression de ce chaos est seulement apparente car il reste la source vitale du poème, toujours prêt à réapparaître dans la surface placide des octaves du poète. Ce chaos amorphe et indistinct est pourtant traversé par une lueur qui le parcourt et l'informe, sans pourtant le cristalliser dans une structure définitive. Cette lueur qui matérialise et structure autour de soi les 38.736 vers de l'*Orlando furioso* n'est rien d'autre que le désir, figuré par une donzelle qui fuit.

En principe il y a seulement une donzelle qui fuit par une forêt en selle sur son palefroi. Savoir qui c'est, importe seulement jusqu'à un certain point : c'est la protagoniste d'un poème resté inachevé qui court pour rentrer dans un poème qui vient de commencer. Ceux qui en savent plus parmi nous peuvent expliquer qu'il s'agit de Angelica, princesse du Cathay venue avec ses sortilèges parmi les paladins de Charlemagne roi de France pour les faire tomber amoureux d'elle et les rendre jaloux l'un de l'autre afin de les détourner de la guerre contre les Maures d'Afrique et d'Espagne. [...] Autour d'Angelica qui fuit il y a un tourbillon de guerriers qui, aveuglés par le désir, oublient les sacres devoirs de la chevalerie et, en proie à une précipitation excessive, continuent à tourner dans le vide[29].

Le désir, principe constitutif du poème, est élevé au rang de fondement ontologique du monde. Élément créateur et destructeur, qui *solve et coagula*, le désir entremêle et dissout les chemins et les destins des personnages. Poursuivre l'objet désiré, au plus haut degré, implique la perte de soi-même. C'est ce qui arrive à tous les paladins, chrétiens ou musulmans, hommes et femmes, qui s'égarèrent dans les sylves du monde entier. Cela caractérise en particulier la vicissitude de Roland, héros éponyme du poème, « che per amor venne in furore e matto,/ d'uom che si saggio era stimato prima »[30]. Ces nombreux éléments trouvent une correspondance remarquable dans l'œuvre de Giordano Bruno. Corrado Bologna a avancé une interprétation très stimulante du chef d'œuvre ariostesque : « [...] je le pensais, et je continue à le penser sur la base des épreuves récoltées jusqu'à présent, que le *Furieux* ait été pensé et construit comme une divine *mens* artificielle (pour utiliser une définition que Camillo employait pour son *Theatro*) capable de contenir et de transférer esthétiquement en images (précisément) les rapports universaux entre *res* et *verba* »[31]. Ces observations pourraient être valables pour un grand nombre d'œuvres de Bruno, notamment pour celles qu'on définit conventionnellement comme 'mnémotechniques'. La *Lampas triginta statuarum*[32], un traité tardif laissé inachevé, se propose la construction d'un système d'images pour synthétiser *res* et *verba* dans un tout capable de reproduire dans la *mens* humaine la vitalité du premier principe. Les images sont ainsi conçues comme de puissants 'figures de pensée', au carrefour entre choses et paroles, traversées par l'esprit vivant de la nature. Elles réalisent donc la grande *ars inventiva* brunienne, capable de rendre possible une pensée par images. Dans le traité brunien, reste très énigmatique la figure de Prométhée, le titan qui créa les hommes en façonnant des figures d'argile dans lesquelles il infusa ensuite l'esprit. Prométhée – je le rappelle – est le dieu qui apprit aux hommes les secrets de la technique et l'artisan capable de vivifier et de rendre conformes à la nature ses artefacts. La référence au dieu *artifex* dont les œuvres sont un pont jeté entre nature et artifice est extrêmement pertinente dans le traité en question. La *Lampas* est en fait une immense *fabrica* d'images vivantes douées de mouvement et son auteur, analogue du dieu grec, est l'artisan de la mémoire capable de transformer les hommes à travers leur imagination. L'*ars memoriæ* de Bruno est en fait traversé par la puissance vitale qui féconde la matière et l'amène à produire par elle-même les êtres infinis qui correspondent au premier principe. De cette façon, l'esprit humain fécondé par les graines des espèces infinies symbolisées par les images de la mémoire sera capable de donner vie aux infinis mondes possibles. Toutefois, le tout début de la *Lampas triginta statuarum*, un traité consacré aux images, s'ouvre avec la présentation de trois principes infigurables : *Chaos*, *Orcus*, *Nox*. Ces trois principes originaires se situent avant tout. Ils figurent les conditions de possibilité et de pensabilité de tout être, ainsi que la pure puissance du principe qui s'explique à travers la multiplicité des formes. Cette pure puissance est traversée par un désir infini : « ex eo enim quod est vacuum et inane infinitum sequitur aptitudo quædam, carentia seu desideratio infinita [...] »[33]. Le désir est donc la force qui conduit de l'acte à la puissance, la source du mouvement et le principe créateur qui amène l'Un à se faire multiple. Cette puissance reluit (reflet du premier principe) dans chaque chose au sein de la nature, dans les êtres naturels aussi bien que dans les œuvres humaines qui le reflètent en tant que puissance innée dans l'esprit. Elle ordonne d'une certaine façon le chaos primordial sans pour autant le supprimer car il reste la source vitale et implicite de l'ontologie de Bruno. Suivre avec la *mens* le devenir nature de cette force amène l'homme à comprendre le premier principe en tant que nature. Il amène aussi le furieux héroïque à se perdre et à se dissoudre dans la nature. « E quale è di pazzia segno più espresso/ che, per altri voler, perder se stesso ? »

* Je tiens à remercier ici Eugenio Refini et Blanche Gramisset pour leurs discussions et leurs conseils avisés.

[1] Giordano Bruno, *Il Candelaio*, http://bibliotecaideale.filosofia.sns.it/gb1PageNavigation.php?indexName=gb1_OO&pbSuffix=13%2C635&queryStructId=ts.58c2801c.90540.10.ts&queryName=gb1OOSearchFr reqList&posSL=1&resetPageNav=1&tokenViewMode=asPortion

Pour rendre plus accessible au lecteur la consultation des sources, toutes mes citations seront tirées du site www.bibliotecaideale.filosofia.sns.it. Le site offre la version en ligne du cd *La biblioteca ideale di Giordano Bruno. L'opera e le fonti* et il présente en libre accès l'*opera omnia* du philosophe avec des outils de recherche très efficaces.

[2] Giordano Bruno, *De gli eroici furori*, http://bibliotecaideale.filosofia.sns.it/gb1PageNavigation.php?indexName=gb1_OO&pbSuffix=0%2C51326&queryStructId=ts.58c28557.4122c.10.ts&queryName=gb1OOSearchFr reqList&posSL=6&resetPageNav=1&tokenViewMode=asPortion

« dans la doctrine desquels nous avons été élevés et nourris en notre jeunesse » (Id., *Œuvres complètes VII, Des fureurs héroïques*, traduction de Paul-Henri Michel, Paris, Les Belles lettres, 1999, p. 34).

[3] Plus que le simple objet d'un grand nombre d'études, le rapport entre Giordano Bruno et l'aristotélisme constitue une question centrale dans la compréhension de la *nolana filosofia* qui parcourt à juste titre la plupart de ses lectures. En tracer l'histoire signifierait tout simplement parcourir l'intégralité des commentaires de la philosophie de Bruno. Sans la moindre prétention d'exhaustivité, je me limite ici à signaler quelques-unes parmi ces nombreuses interprétations. Déjà des philosophes comme Schelling (*Bruno ou Du principe divin et du principe naturel des choses* [1802]) et Hegel (*Leçons sur l'histoire de la philosophie* [1805-1830]) avaient vu dans le vitalisme de Bruno l'affranchissement en clés matérialiste de ses conceptions scolastiques. En s'appuyant sur les recherches de Bertrando Spaventa (fondamental pour la réception italienne de Bruno et Hegel), Giovanni Gentile (*Giordano Bruno e il pensiero del Rinascimento* [1920]) est l'auteur plus illustre d'une relecture du matérialisme du Nolano en sens néo-idéaliste. Dans sa lecture en clé matérialiste de l'aristotélisme et de ses « écoles » plus ou moins orthodoxes, Ernst Bloch (*Avicenne et la gauche aristotélicienne* [1952] et *La philosophie de la Renaissance* [1972]) fait de la pensée de Giordano Bruno un moment essentiel dans le processus d'émancipation de la matière, qu'il lie indissolublement avec le concept d'utopie. Pour ce qui concerne les spécialistes plus récents, je renvoie à : Nicola Badaloni, *Giordano Bruno. Tra cosmologia ed etica*, Bari, De Donato, 1988 ; Michele Ciliberto, *La ruota del tempo. Interpretazione di Giordano Bruno*, Rome, Editori Riuniti, 1986 et au chapitre « sulla materia » in *Umbra profunda: studi su Giordano Bruno*, Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 1999 et Eugenio Canone, *Il dorso e il grembo dell'eterno. Percorsi della filosofia di Giordano Bruno*, Pise-Rome, Istituti Editoriali Poligrafici Internazionali, 2003. Pour ce qui concerne les travaux en langue française, je signale : Hélène Védrine, *La conception de la nature chez Giordano Bruno*, Paris, Librairie Philosophique Vrin, 1967 ; Jean Seidengart, notamment dans son introduction au dialogue *De l'universo infinito e mondi* aux éditions des Belles-Lettres, 1995 et Tristan Dagron, *Unité de l'être et dialectique. L'idée de philosophie naturelle chez Giordano Bruno*, Paris, Vrin, 1999. Parues dans les dernières années, je renvoie enfin à : Fabio Raimondi, *Il sigillo della vicissitudine. Giordano Bruno e la liberazione della potenza*, Padoue, Unipress, 1999 ; Stefano Ulliana, *Una modernità mancata. Giordano Bruno e la tradizione aristotelica*, Rome, Armando, 2004 et Lucia Girelli, *Bruno, Aristotele e la materia*, Bologne, Archetipolibri, 2013.

[4] « La nourriture de l'âme est la vérité car celle-ci peut se transformer dans sa substance, comme s'il été son aliment le plus propre ». C'est moi qui traduis, à partir du texte latin de la *Lampas triginta statuarum*, édité dans Giordano Bruno, *Opere magiche*, Milan, Adelphi, 2000, p. 929.

[5] Giordano Bruno, *De la causa, principio et uno*, http://bibliotecaideale.filosofia.sns.it/gb1PageNavigation.php?indexName=gb1_OO&pbSuffix=4%2C74847&queryStructId=ts.58c2888f.a4e65.10.ts&queryName=gb1OOSearchFr reqList&posSL=27&resetPageNav=1&tokenViewMode=asPortion

« Ne vous en étonnez pas, mon frère, car cela ne fut pas autre chose qu'un souper où les cerveaux se trouvent gouvernés par les passions, telles que les suscite en eux l'action des saveurs et des vapeurs des boissons et des mets. De ce que peut être le souper matériel et corporel découle donc, logiquement, le souper verbal et spirituel : le

souper dialogique comporte donc des parties aussi divers et différentes que celles que comporte d'ordinaire l'autre souper ; et le premier a des conditions, des particularités et des moyens aussi personnels que ceux qui peut avoir le second » (Id., *Œuvres complètes III, De la cause, du principe et de l'un*, traduction de Luc Hersant, Paris, Les Belles lettres, 2016, p. 52).

[6] *Ibid.* http://bibliotecaideale.filosofia.sns.it/gb1PageNavigation.php?indexName=gb1_OO&pbSuffix=4%2C74847&queryStructId=ts.58c2888f.a4e65.10.ts&queryName=gb1OOSearchFreqList&posSL=27&resetPageNav=1&tokenViewMode=asPortion

[7] *Ibid.*, http://bibliotecaideale.filosofia.sns.it/gb1PageNavigation.php?indexName=gb1_OO&pbSuffix=18%2C136734&queryStructId=ts.58c290d2.af967.10.ts&queryName=gb1OOSearchFreqList&posSL=1&resetPageNav=1&tokenViewMode=asPortion

« Ne la sais-tu pas ? L'habitude de croire, l'inculcation de certaines convictions depuis l'enfance ont assez de force pour nous interdire l'intelligence des choses les plus manifestes ; de même, quand on s'est accoutumé à ingérer du poison, non seulement la complexion n'en ressent en fin de compte aucun dommage, mais elle a si bien fait de ce poison son aliment naturel que désormais le danger de mort vient de l'antidote lui-même » (Id., *Le banquet de cendres*, traduction de Yves Hersant, Sommières, Éditions de l'éclat, 1998, p. 35).

[8] Cf. Paolo Rossi, *Clavis universalis : arts de la mémoire, logique combinatoire et langue universelle de Lulle à Leibnitz*, Grenoble, Éditions Jérôme Million, 1993. Voir aussi : Frances A. Yates, *L'art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1987.

[9] Lina Bolzoni, *Il lettore creativo. Percorsi cinquecenteschi tra memoria, gioco, scrittura*, Naples, Guida Editori, 2012.

[10] *Ibid.*, p. 5.

[11] C'est moi qui traduis. Italo Calvino, « Italiani, vi esorto ai classici », *L'Espresso*, 28.06.1981, p. 58-68. Le texte a ensuite été publié par Oscar Mondadori (Milan, 1995) avec le titre *Perché leggere i classici*.

[12] Je pense notamment aux travaux de Corrado Bologna, *La macchina del Furioso: lettura dell'Orlando e delle Satire*, Turin, Einaudi, 1998 et Alberto Casadei, *Ariosto: i metodi e i mondi possibili*, Milan, Marsilio, 2016.

[13] Voir Bolzoni, « Come Giordano Bruno legge l'Ariosto » maintenant dans *Il lettore creativo, op. cit.*

[14] Michel de Montaigne, *Journal de voyage en Italie par la Suisse et l'Allemagne en 1580 et 1581*, Paris, Les Belles lettres, 1946, p. 349. « [Il n'est pas étonnant d'observer] ce paysan le luth à la main et les petites bergères l'Arioste à la bouche. Cela, nous pouvons le voir partout en Italie ». C'est moi qui traduis.

[15] Sur le rapport entre Bruno et l'œuvre de Ludovico Ariosto et spécialement à propos à la manière dont le philosophe lit le poète, voir : Lina Bolzoni, « Come Giordano Bruno legge l'Ariosto », publié avec le titre « Note su Bruno e Ariosto », dans *Rinascimento*, II série, XLI (2000), p. 19-44 et maintenant réédité in *Il lettore creativo* (cf. nota supra) et Zaira Sorrenti, « Giordano Bruno lettore dell'Ariosto », dans *Per leggere*, n° 14, 2008, p. 19-43.

[16] Relativement à l'auto-identification de Bruno avec la strophe « D'ogni legge nemico e d'ogni fede » je renvoie à : Lina Bolzoni, « Come Giordano Bruno legge l'Ariosto » maintenant dans *Il lettore creativo*, (op. cit.) et à Stefano Ulliana, *Il netto creativo e dialettico dello spirito nei dialoghi italiani di Giordano Bruno. Il confronto con la tradizione neoplatonico-aristotelica: il testo bruniano De l'infinito, universo e mondi*, thèse de doctorat soutenue en 2001 chez l'Università degli studi di Padova. Dans la note 1017 aux p. 651-653, Ulliana retrace toutes les références que Bruno fait à ces vers d'Ariosto.

[17] Giordano Bruno, *La cena de le Ceneri*, <http://bibliotecaideale.filosofia.sns.it/gb1PageNavigation.php?>

[indexName=gb1_OO&pbSuffix=31%2C157071&queryStructId=ts.58e01539.d8810.10.ts&queryName=gb1OOSearchFreqList&posSL=4&resetPageNav=1&tokenViewMode=asPortion](http://bibliotecaideale.filosofia.sns.it/gb1PageNavigation.php?indexName=gb1_OO&pbSuffix=31%2C157071&queryStructId=ts.58e01539.d8810.10.ts&queryName=gb1OOSearchFreqList&posSL=4&resetPageNav=1&tokenViewMode=asPortion)

[18] Id., *De la causa, principio et uno* http://bibliotecaideale.filosofia.sns.it/gb1PageNavigation.php?indexName=gb1_OO&pbSuffix=14%2C419658&queryStructId=ts.58cfc1e1.15e11.10.ts&queryName=gb1OOSearchFreqList&posSL=2&resetPageNav=1&tokenViewMode=asPortion

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

Placé parmi nous par la nature et par Dieu

Comme un fardeau, et comme un rude châtiment ».

(Id., *Œuvres complètes III, De la cause, du principe et de l'un*, traduction de Luc Hersant, Paris, Les Belles lettres, 2016, p. 222).

[19] Voir à tel propos Zaira Sorrenti, art. cit., qui analyse d'autres échos ariostesques dans l'œuvre de Bruno.

[20] Giordano Bruno, *De la causa, principio et uno* http://bibliotecaideale.filosofia.sns.it/gb1PageNavigation.php?indexName=gb1_OO&pbSuffix=14%2C160739&queryStructId=ts.58cfe270.68fda.10.ts&queryName=gb1OOSearchFreqList&posSL=28&resetPageNav=1&tokenViewMode=asPortion

« Peut-il y avoir démenche plus abjecte que d'être, pour une question de sexe, l'ennemi de la nature elle-même, comme ce barbare roi de Sarza qui, l'ayant appris de vos pareils, a dit :

Nature ne peut faire chose parfaite

Puisque nature se dit au féminin.

(*Œuvres complètes III, De la cause, du principe et de l'un*, op. cit., p. 95).

[21] Cet aspect a été mis en lumière dans les travaux cités de Lina Bolzoni, sur lesquels mes remarques s'appuient.

[22] Id., *La cena de le Ceneri*, http://bibliotecaideale.filosofia.sns.it/gb1PageNavigation.php?indexName=gb1_OO&pbSuffix=31%2C92145&queryStructId=ts.58d00cf4.c02e3.10.ts&queryName=gb1OOSearchFreqList&posSL=1&resetPageNav=1&tokenViewMode=asPortion

« Qui en se donnant pour des Mercures et des Apollons descendus du ciel ont présenté comme autant de vertus, d'idées divines et de rigoureux principes les innombrables folies, grossièretés et perversions dont ils ont rempli le monde » (Id., *Le banquet de cendres*, op. cit., p. 24).

[23] Id., *Spaccio della bestia trionfante*, http://bibliotecaideale.filosofia.sns.it/gb1PageNavigation.php?indexName=gb1_OO&pbSuffix=12%2C902748&queryStructId=ts.58d01498.6ab86.10.ts&queryName=gb1OOSearchFreqList&posSL=5&resetPageNav=1&tokenViewMode=asPortion

« [...] le blanc est noir, que l'intelligence humaine, grâce à laquelle ils croient bien voir, est un aveuglement, que ce qui est excellent, bon ou de grande valeur selon la raison est mauvais, criminel, extrêmement mal ; que la nature est une putain, une bagasse, que la loi de la nature est une ribaude ; que la nature et la divinité ne peuvent pas concourir à une même bonne fin et que la justice de l'un n'est pas subordonné à la justice de l'autre, mais qu'elles

s'opposent, comme les ténèbres à la lumière » (Giordano Bruno, *Œuvres complètes V/2, Expulsion de la Bête triomphante*, traduction de Jean Balsamo, Paris, Les Belles lettres, 1999, p. 460-462).

[24] Voir à ce propos Frances A. Yates, *L'art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1987.

[25] Giordano Bruno, *La cena de le Ceneri*, http://bibliotecaideale.filosofia.sns.it/gb1PageNavigation.php?indexName=gb1_OO&pbSuffix=31%2C92145&queryStructId=ts.58df8ca2.3e499.10.ts&queryName=gb1OOSearchFreqList&posSL=4&resetPageNav=1&tokenViewMode=asPortion

« Dans une perspective tout opposée, le Nolain a libéré l'esprit humain et la connaissance qui, recluse dans l'étroit cachot de l'air turbulent, ne pouvait contempler qu'à grand-peine, comme par des petits interstices, les étoiles dans l'immensité ; empêchée par ses ailes coupées de voler dans les nuages pour en déchirer le voile, elle ne pouvait observer ce qui se passait vraiment là-haut, ni se libérer des chimères de ces imposteurs aux multiples visages, sortis de la fange et des cavernes de la terre, qui en se donnant pour des Mercures et des Apollons descendus du ciel ont présenté comme autant de vertus, d'idées divines et de rigoureux principes les innombrables folies, grossièretés et perversions dont ils ont rempli le monde – éteignant du même coup cette lumière qui donnait à l'esprit de nos aïeux son caractère divin et héroïque, et épaississant le ténébreux obscurantisme des sophistes et des ânes bâtés. À la divine intelligence qui ne cesse intérieurement de chouchouter à son oreille, la raison humaine ne répond alors, en gémissant sur sa déchéance dans les quelques intervalles de lucidité laissés par ce long asservissement, que par des plaintes de ce genre :

« Qui donc, ma Dame, me rapportera du haut des cieux

La raison que j'ai perdue ? »

(Id., *Le banquet de cendres*, *op. cit.*, p. 24-25).

[26] Cf. Corrado Bologna, *La macchina del « Furioso ». Lettura dell'« Orlando » e delle « Satire »*. Turin, Einaudi, 1998, p. VII.

[27] *Ibid.*, p. VIII.

[28] Italo Calvino, « Il libro, i libri », cité dans *Mondo scritto e mondo non scritto*, Milan, Mondadori, 2002, p. 118. C'est moi qui traduis.

[29] Id., *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, Milan, Mondadori, 2003. C'est moi qui traduis.

[30] Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, chant I. « [je chanterai de Roland] qui à cause de l'amour devint fou et insensé, / lui qui avant était considéré très sage ».

[31] Cf. Corrado Bologna, *La macchina del « Furioso ». Lettura dell'« Orlando » e delle « Satire »*, Turin, Einaudi, 1998, p. XI. C'est moi qui traduis.

[32] Sur la *Lampas triginta statuarum*, voir la thèse de doctorat de Lucia Vianello, *Una lampada nella notte. L'ars inventiva per triginta statuas' di Giordano Bruno*, disponible aussi en ligne sur le site *Padua Digital University Archive* : <http://paduaresearch.cab.unipd.it/6334/>

[33] Cf. Giordano Bruno, *Lampas triginta statuarum*, dans Id., *Opere magiche*, Milan, Adelphi, 2000, p. 958. « En fait, à un principe infini et à un espace infini suit une disposition, un besoin ou une aspiration infinie ». C'est moi qui traduis.