



HAL
open science

L'Art de la Mémoire de Frances A. Yates. La mnémotechnie de l'Antiquité à la Renaissance : d'une discipline méthodique d'ordonnancement des pensées à une pratique ascétique de perfectionnement spirituel

Aurélien Dru

► To cite this version:

Aurélien Dru. L'Art de la Mémoire de Frances A. Yates. La mnémotechnie de l'Antiquité à la Renaissance : d'une discipline méthodique d'ordonnancement des pensées à une pratique ascétique de perfectionnement spirituel. 2018. <halshs-01847732>

HAL Id: halshs-01847732

<https://shs.hal.science/halshs-01847732v1>

Preprint submitted on 23 Jul 2018

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

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



HAL Authorization

L'Art de la Mémoire de Frances A. Yates

La mnémotechnie de l'Antiquité à la Renaissance : d'une discipline méthodique d'ordonnement des pensées à une pratique ascétique de perfectionnement spirituel

L'analyse de Frances A. Yates a pour objet de dresser non pas une histoire globale des différentes représentations de la mémoire à travers les âges, mais d'étudier la façon dont a été conceptualisé « l'art de la mémoire » selon les trois grandes périodes historiques de la culture européenne et occidentale que sont, selon Yates, l'Antiquité, le Moyen-Âge et la Renaissance. Schématiquement, l'axe de réflexion de ce travail est le suivant : quelles réponses chacune de ces périodes ont-elles apportées à la question « comment avoir une "bonne" mémoire ? » ? À chaque fois, la mémoire s'est trouvée dotée, soit alternativement soit de manière complémentaire, d'une fonction rhétorique, métaphysique, morale, mystique ou ésotérique. Mais l'enjeu de la réflexion de Yates est surtout d'exposer en quoi les procédés techniques qui permettent d'entraîner ou de perfectionner l'usage de la mémoire ont déterminés une véritable ascèse spirituelle ou psychologique.

L'art de la mémoire (*ars memorativa*), mnémotechnie ou « mémoire artificielle » se fonde sur des procédés mentaux dont la finalité pratique est de faciliter le rappel des souvenirs dans l'esprit ou âme (*psychè*), de telle sorte que la conservation psychique du passé soit latente et donc disponible à une réactualisation consciente. Le mot « art » est à comprendre ici selon sa double origine grecque (*technè*) et latine (*artuein*) : disposer de sa mémoire, c'est lui appliquer certaines méthodes de mise en ordre qui maximiseront son usage futur. Les procédés mnémotechniques, comme l'explique l'historienne dans la Préface, visent à « imprimer » dans la mémoire des lieux (*loci*) et des images (*imagines*). Les traces ou empreintes immatérielles, les vestiges (*vestigia*) inconscients sont les matériaux originaires des actes de remémoration. Ils sont comme des monuments mnésiques qui réactualisent les traces matérielles, affectives ou cognitives du passé dans le flux des pensées conscientes. Une telle définition exige d'emblée deux remarques. Tout d'abord, la dimension artificielle de la mémoire est étudiée en termes de localisation : l'activité psychologique de remémoration suppose, de manière relativement métaphorique, des supports topographiques (et donc artificiels) spécifiques. Ensuite, la mémorisation, comme processus méthodique intrinsèquement psychologique, possède indirectement une valeur rhétorique singulière, dans la mesure où elle interagit étroitement avec l'imagination : c'est un tel rapport entre la mémoire et l'imagination qui ouvrira des possibilités de conceptualisation métaphysique, morale et esthétique, toujours selon les trois périodes distinguées par l'historienne.

Cet article se donne pour tâche d'expliquer synthétiquement le propos de Yates sur les *artes memoriae*. Afin de ne pas s'attarder sur des considérations historiques complexes, les exposés savants auxquels se prêtent Yates à différents moments de son ouvrage ne seront pas développés, sauf en cas de nécessité. De plus, lorsque cela s'avèrera opportun pour préciser différentes conceptualisations de l'art de la mémoire, certaines références philosophiques mobilisées par Yates seront approfondies. Dans un souci de cohérence, l'explication s'organisera selon les trois grandes périodes historiques identifiées par Yates dans sa chronologie : l'Antiquité, le Moyen-Âge et la Renaissance. Nous ajouterons à celles-ci deux développements qui nous semblent nécessaires. Tout d'abord, entre l'Antiquité et la période

scolastique, nous nous analyserons la pensée augustinienne en tant qu'elle constitue le tournant spiritualiste de la conception des *artes memoriae*. Ensuite, nous verrons en quoi le rationalisme moderne, à travers l'exemple de la philosophie cartésienne, se pose en rupture de l'approche spiritualiste et métaphysique de la période scolastique et de la Renaissance.

La conceptualisation antique de la mnémotechnie : la fondation du système des lieux et images dans une double perspective rhétorique et métaphysique

Le système des loci et des imagines : l'Ad Herennium, Cicéron et Quintilien

Yates ouvre son propos par une légende qui serait, selon elle, à l'origine des principes de l'art de la mémoire. Lors d'un banquet, un accident provoqua la chute du toit de la salle sous lequel se passèrent les festivités. L'état de défiguration des cadavres ne permettait aucune identification physique. Simonide de Céos, qui avait quitté le banquet au moment de l'accident, parvint cependant à se rappeler des places que les invités occupaient à table, et permit ainsi l'identification des corps. La remémoration, processus psychologique préalable à l'art oratoire, se fonde donc sur le principe d'une disposition ordonnée des souvenirs. Cicéron résume en ces termes la conclusion de Simonide de Céos :

« L'ordre des lieux conserve l'ordre des choses ; les images rappellent les choses elles-mêmes. Les lieux sont les tablettes de cire sur lesquelles on écrit ; les images sont les lettres qu'on y trace. »

Cicéron, *De oratore*, II, LXXXVI 351-354, trad. E. Courbaud, Les Belles Lettres, Paris, 1966, p. 153-154

Si cette légende est à l'origine de la règle quintilienne qui fait de la mémoire l'une des cinq parties de la rhétorique¹, c'est parce qu'elle souligne que la mémoire est affaire de technique, et donc de perfectionnement. La technique de mémorisation repose sur un système de *loci* et d'*imagines* dont la finalité est d'imprimer dans l'esprit une série de lieux et d'y rattacher des images². Ce système se fonde sur une représentation architecturale de l'esprit : pour former une série de lieux dans la mémoire, il faut se représenter la topographie d'un bâtiment, et concevoir ensuite que les images puissent être placées, par le ressort de l'imagination, dans des lieux qui ont été mémorisés dans le bâtiment. Le caractère opératoire de cette technique de mémorisation est immédiatement rhétorique puisque, lorsqu'il discourt, l'orateur parcourt en imagination son bâtiment de mémoire et « *tire des lieux mémorisés les images qu'il y a placés* ». L'ordre des souvenirs correspond métaphoriquement à la succession des lieux du bâtiment. La mémoire artificielle implique donc un processus psychologique extrêmement méthodique, puisqu'elle suppose quelque chose comme une « vision intérieure » capable de manifester à l'esprit des termes mémorisés virtuellement qui, par la suite, pourront être actualisés dans un discours.

La légende de Simonide, qui fonde la mémoire artificielle sur les lieux et les images, pose le cadre conceptuel sous lequel s'énonce l'art de la mémoire de l'antiquité, notamment à

¹ Au livre III de l'*Institutio oratoria*, Quintilien expose une définition de la rhétorique (sur laquelle reposera l'éloquence classique) selon une division en cinq parties ou opérations : l'invention (*inventio*), la disposition (*dispositio*), l'élocution (*elocutio*), la mémoire (*memoria*) et la prononciation (*actio*). L'efficacité rhétorique du discours dépend donc partiellement, mais non moins fondamentalement, de la mémoire.

² Entendues ici au sens large, comme formes, signes distinctifs ou symboles.

travers trois œuvres : l'*Ad Herennium* d'auteur inconnu, le *De oratore* de Cicéron et le *De institutio oratoria* de Quintilien. Pour Yates, l'*Ad Herennium*, d'auteur inconnu, est l'œuvre majeure de l'histoire de l'art mémoire, car y est exposé deux types de mémoire, l'une naturelle et l'autre artificielle :

« La mémoire naturelle est celle qui est gravée dans notre esprit, née en même temps que la pensée. La mémoire artificielle est une mémoire renforcée ou consolidée par l'exercice. »

Frances A. Yates, *L'art de la mémoire*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 2004, chap. I, p. 17

L'« écriture intérieure » impliquée par la mémoire artificielle se fonde, avons-nous dit, sur la formation d'une série ordonnée de lieux. Néanmoins, l'articulation des deux exigences de l'ordonnement des lieux et d'une théorie des images dans le processus psychologique de la mémorisation aboutit à la distinction de deux types mémoire artificielle : la mémoire pour les choses (*memoria rerum*) et la mémoire pour les mots (*memoria verborum*). La *memoria rerum* fabrique des images pour rappeler une idée, tandis que la *memoria verborum* trouve des images pour rappeler chaque mot. Autrement-dit, les « choses » constituent les sujets du discours, et les « mots » représentent le langage dont ces sujets sont revêtus. Alors que la *memoria rerum* rappelle l'ordre des idées du discours, la *memoria verborum* rappelle chaque mot de ce discours à sa place. Ces deux formes de mémoire artificielle se conjuguent donc dans un même mouvement : il s'agit d'ordonner les idées ou paroles à retenir (*memoria verborum*) en utilisant l'ordre visible des choses (*memoria rerum*) comme des moyens de « rappels » concrets. La théorie héritée de Simonide propose donc une conceptualisation des *artes memoriae* par la réciprocation des *loci* et des *imagines* : il s'agit d'associer à un lieu spécifique des « images » mentales qui synthétisent, selon une architecture visuelle correctement ordonnée, ce qu'il faut se rappeler ou dire, de telle sorte que la mémoire construit ses propres « lieux » mentaux à partir d'objets concrets issus de l'environnement empirique immédiat. C'est pourquoi l'auteur de l'*Ad Herennium* ajoute une règle qui doit présider au choix des images mnémoniques :

« Nous devons créer des images capables de rester le plus longtemps possible dans la mémoire [...] Il faut régulièrement parcourir en esprit tous les lieux originaux pour raviver les images. »

Ad Herennium, III, XXII

Le processus de la mémorisation est par conséquent facilité par une stratégie spécifiquement rhétorique : susciter des chocs émotionnels par des « images frappantes » (*imagines agentes*) qui marquent l'esprit, de telle sorte que, par la précision visuelle qu'elles assurent, les images artificielles, organisées en une sorte de galerie imaginaire, opèrent comme des acteurs de la pensée. Significativement, Yates assimile les *imagines agentes* à une « sténographie interne », comme pour souligner que les signes ou symboles conventionnels ne permettent de transcrire une parole que dans la mesure où ils ont été préalablement « gravés » dans l'esprit de façon ordonnée.

Les lieux conservent artificiellement l'ordre des idées dans la mémoire, les images n'étant rien d'autre que les idées, ou plus précisément les signes ou symboles formels du discours. Le *De oratore* de Cicéron a donné à cette conceptualisation une certaine postérité en l'illustrant de la métaphore, d'origine platonicienne, des lettres écrites sur une tablette de cire.

« De quel profit est la mémoire pour l'orateur, de quelle utilité, de quel puissant secours, ai-je besoin de le dire ? Retenir ce qu'on nous a appris en nous transmettant la cause et ce que la réflexion personnelle nous suggère ; avoir toutes les idées gravées dans l'esprit, tout l'attirail de mots disposés en bel ordre ; écouter le client qui nous renseigne ou l'adversaire auquel il faut répondre et si bien, que leurs paroles ne soient pas simplement versées dans les oreilles, mais s'inscrivent dans le cerveau ; voilà tout ce que nous pouvons grâce à elle. Et voilà pourquoi ceux-là seuls dont la mémoire est vigoureuse, savent ce qu'ils ont à dire et, dans quelle mesure, et en quels termes ; seuls ils se rappellent les objections déjà réfutées et celles qui sont à réfuter encore, seuls ils se souviennent de ce qu'ils ont développé dans des causes antérieures, et de ce qu'ils ont entendu développer par d'autres. Et sans doute j'avoue que pour cette faculté [...], la nature fait plus que le reste. Toutefois l'art de parler (ou cette image de l'art, ce quelque chose qui ressemble à un art), s'il n'est pas capable de faire naître et de créer de toutes pièces ce dont il n'y aurait la moindre trace en nous-mêmes, peut du moins nourrir et fortifier les germes de la nature. [...] Choisir en pensées des emplacements distincts, se former les images des choses que l'on veut retenir, puis ranger ces images dans les divers emplacements. Ainsi l'ordre des lieux conserve l'ordre des choses (*ut ordinem rerum locurum ordo conservaret*) ; les images (*effigies*) rappellent les choses elles-mêmes. Les lieux sont les tablettes de cire (*ut locis pro cera*) sur lesquelles on écrit ; les images sont les lettres qu'on y trace (*simulacris pro litteris*) [...]. »

Cicéron, *De oratore*, II, LXXXVII 355-356, op. cit., p. 154-155

La reprise cicéronienne de la conceptualisation de Simonide permet de préciser la distinction mémoire-naturelle/mémoire-artificielle : la nature de l'esprit, de l'âme ou de l'intellect est *comme* une cire qui attend d'être marquée par des empreintes qui permettra ensuite, par association, de transformer ces traces en signes, et ces images en idées. L'artificialité des techniques mnémotechniques est donc bien au service de la mémoire naturelle, mais la nature est en retour comme le support matériel de la mémoire : lier artificiellement la mémoire aux objets et aux lieux naturels. Mais ce qui intéresse plus particulièrement Yates dans l'analyse cicéronienne, c'est que la technique de mémorisation des lettres au moyen de lieux et d'images est en elle-même insuffisante et doit se consolider par un traditionnel apprentissage « par cœur ». L'apprentissage « par cœur » (et par la récitation) est une étape obligée de la formation de la mémoire, parce qu'il permet d'assurer, par la répétition, la vivacité de la réactualisation consciente du texte. Encore une fois, il s'agit par là de prolonger une représentation métaphorique de l'activité mémorielle : de même que le principe de toute mémorisation consiste en la structuration de lieux dans l'esprit, la répétition méthodique impliqué dans l'apprentissage « par cœur » solidifie cette construction en fixant fermement ces lieux dans la mémoire.

L'imagination et l'apprentissage « par cœur » ne sont pas deux processus mentaux qui s'opposent, mais bien plutôt deux ressorts qui participent conjointement à l'efficacité de l'activité de remémoration. Il est possible de souligner la fécondité de cette conjugaison à partir de la distinction de deux figures d'orateurs antiques, à savoir l'aède (poète-récitateur) et le rhapsode (récitateur-chanteur). Milman Parry, dans l'avant-propos de *L'Épithète traditionnelle dans Homère. Essai sur un problème de style homérique*, a montré qu'un aède était capable de réciter des milliers de vers qui n'ont pas été préalablement rédigés, mais inventés progressivement au cours de la déclamation. Ils sont élaborés à partir de structures formelles¹ et événementielles récurrentes, issues essentiellement de *L'Illiade* et de *L'Odyssée* qui sont comme des cadres narratifs préconstruits qui assistent et relancent le travail de l'imagination. L'aède improvise donc son discours à partir de la mémorisation d'un canevas narratif et

¹ Ces structures suivent les règles métriques de la versification.

rythmique qui est, par ailleurs, fortement prégnant dans la culture populaire. Le rhapsode, à la différence de l'aède, est un strict récitateur-chanteur, c'est-à-dire qu'il ne déclame en public qu'un texte préalablement et parfaitement mémorisé « de bout en bout ». Selon cette définition, le rhapsode déclamant son discours ne doit donc pas, à aucun moment, faire intervenir dans sa récitation des éléments issus de son imagination personnelle, mais simplement réciter « mécaniquement » un texte appris antérieurement. La critique platonicienne du *Ion* remet en cause le formalisme de cette définition en soulignant que l'acte de transmission orale d'un texte est toujours partiellement pris en charge par la subjectivité de l'orateur qui « incarne », pour ainsi dire, son discours. Tout comme les poètes sont les herméneutes des dieux, les rhapsodes sont les interprètes des poètes : la rhapsodie n'est ni une science ni une technique particulière, mais une « inspiration »¹. Apprendre « par cœur », pour le rhapsode, c'est donc s'approprier, « faire soi » aussi bien les signifiants que les signifiés du poème. Chez le rhapsode, l'imagination est donc la condition de possibilité de la remémoration, en tant qu'elle est cette faculté subjective qui produit les lieux sur lesquelles reposeront les souvenirs. L'aède et le rhapsode se différencient donc par leur usage respectif de l'imagination. L'aède, à la différence du rhapsode, ne connaît pas par anticipation le récit qu'il déploie. *L'Illiade* et *L'Odyssée* sont comme des répertoires d'événements et de thématiques, ainsi qu'un capital de récurrences formelles et d'images dans lesquels le rhapsode puise pour déployer son imagination créatrice, de sorte que ses récits ne sont finalement que des recompositions multiples d'une même trame. Par ailleurs, si la mémoire est un « art », on comprend qu'elle est avant tout une capacité d'articulation : elle engrène la mémoire naturelle aux procédés artificiels, elle engrène la mémoire collective à la mémoire individuelle². L'on comprend alors pourquoi la solidité du dispositif artificiel de mémorisation est pour l'orateur un outil rhétorique essentiel :

« Il y a une foule de mots servant à lier entre eux, telles des articulations, les membres du discours [...] Il faut imaginer, pour ces mots, des signes particuliers qu'on emploiera constamment. La mémoire pour les choses est la mémoire propre de l'orateur. Nous pouvons donner à chaque chose son image et comme son masque (*singularis personis*) qui la signale, et tout disposer de manière à ressaisir les pensées par l'intermédiaire des images et l'ordre des pensées par le lieu que ces images occupent. »

De oratore, II, LXXXVIII 359, op. cit., p. 159

L'utilisation du terme *persona* comme métaphore de la mémoire laisse ouverte deux possibilités pour Yates : soit cela suggère que la scène théâtrale est une source vraisemblable d'*imagines agentes* ; soit la mémoire doit se concevoir de façon métaphorique comme une personne singulière qui « ne porte ce masque [...] que pour secouer la mémoire ». Yates ne se

¹ Platon, *Ion*, trad. Monique Canto-Sperber, Paris, Flammarion 530b-c : « Car on ne réussirait jamais à être rhapsode, si l'on n'avait pas l'intelligence de ce que dit le poète : le rhapsode doit en effet se faire, pour son auditoire, un interprète de la pensée du poète, et c'est ce à quoi il est impossible de réussir s'il ne sait pas ce que veut dire le poète. »

² Werner Jaeger a montré en quoi *L'Illiade* et *L'Odyssée* ont nourri l'imaginaire des Grecs et structuré leurs principes axiologiques : se revendiquer de la culture grecque antique, c'est connaître aussi bien cognitivement qu'affectivement dans *L'Illiade* et *L'Odyssée*, et se reconnaître dans les valeurs morales que transmettent ces deux récits. C'est ainsi que, pour Werner Jaeger, la mémoire d'un texte écrit identifié collectivement comme référence culturelle donne réciproquement à cette communauté, non seulement un cadre symbolique, mais surtout des repères axiologiques et émotionnels par et dans lesquels elle peut désormais se comprendre. Werner Jaeger, *Paideia, la formation de l'homme grec*, trad. André & Simonne Devyver, Paris, Gallimard, chap. III : « En ce qui concerne l'Illiade, son essence spirituelle profonde est le caractère pathétique et le destin héroïque de l'effort humain ; L'Odyssée, pour sa part, s'inspire de la psychologie de l'homme dans le cadre d'une culture et d'une morale pleines de noblesse. La société qui suscita un tel genre de vie périt elle-même sans laisser de trace ; mais l'image qu'en donna l'art d'Homère devait former l'idéal de base de toute la culture hellénique. »

prononce pas sur cette ambiguïté, et préférera s'intéresser, dans la suite de l'ouvrage, à la solution donnée à la période scolastique. La définition cicéronienne de la vertu permettra ainsi à certains auteurs du Moyen-Âge de concevoir la mémoire artificielle comme une partie de la prudence : la vertu est « *une disposition d'esprit en harmonie avec la raison et l'ordre du monde* ». Concevoir les *imagines agentes* comme une partie exemplaire de la vertu de prudence, notamment à partir de l'interprétation du *De inventione* et du *De oratore*, implique évidemment un changement de conceptualisation déterminant, puisque cela permet aux auteurs scolastiques de déplacer la problématique de la mémoire artificielle du domaine de la rhétorique à celui de l'éthique.

L'*Institutio oratoria* de Quintilien établit formellement la mémoire comme partie de la rhétorique. Elle est définie comme une technique d'apprentissage : les procédés de mnémotechnique (dont l'objet principal est de décomposer le discours en parties selon le système ordonné des lieux et des images) sont, dans la lignée cicéronienne, à apprendre par cœur, de telle sorte qu'à chacun de ces procédés soit associé un signe mental afin de se souvenir spontanément de les prononcer le moment venu¹. Le traité de Quintilien propose une explication rationnelle et empirique qui montre en quoi la structuration en lieux est un procédé essentiel de la mémorisation : l'activité d'association des idées dans l'esprit par les procédés mnémotechniques sera d'autant plus facilitée qu'elle se fondera sur une expérience réellement vécue des lieux. Le traité de Quintilien est le premier exposé théorique et formel de l'art de la mémoire en ce qu'il l'articulation fondamentale entre la structure (*ordo*) du discours et son appropriation par l'orateur : la construction cohérente du discours, l'enchaînement logique de ses parties découlant de son organisation réglée, l'eurythmie de ses phrases, etc., sont autant de moyens pour le rhéteur de posséder son discours et, ainsi, de donner à son discours une apparence naturelle de prononciation. Discourir est donc une activité d'élaboration éminemment subjective, puisqu'elle implique, en amont, une structuration psychologique antérieure de la mémoire (selon le système des lieux et des images) afin que, en aval, lors de la prononciation effective et publique du discours, l'orateur acquiert l'aisance nécessaire à l'efficacité de son éloquence. La définition de la mémoire comme outil rhétorique implique donc une véritable *askèsis* psychologique, une discipline de l'esprit extrêmement méthodique : l'extériorisation d'un discours éloquent, efficace rhétoriquement, dépend nécessairement de l'ordonnancement clair des idées dans l'esprit. Bien que Cicéron et Quintilien conçoivent sur ce principe à l'origine de l'art de la mémoire, il convient de souligner qu'ils diffèrent quant à l'application pratique de la « bonne » méthode. Tandis que Cicéron insiste sur la primauté de la représentation visuelle, Quintilien emprunte bien au système mnémotechnique sa technique de visualisation d'une écriture dans des lieux, mais, plutôt que de visualiser les images dans un vaste système de lieux, elle visualise l'écriture normale, telle qu'elle est sur la tablette de cire ou la page. De façon excessivement schématique, nous pourrions dire que l'opération de visualisation du processus de mémorisation est formelle chez Quintilien et plutôt symbolique chez Cicéron.

L'*Ad Herennium* d'auteur inconnu, le *De oratore* de Cicéron et l'*Institutio oratoria* de Quintilien fondent, pour Yates, la conceptualisation antique de la mémoire à partir de laquelle se développera la tradition européenne et occidentale postérieure. L'originalité de l'analyse de Yates est d'articuler ces trois définitions, assez complémentaires entre elles, de l'art de la mémoire à trois courants centraux de la philosophie antique, et ainsi de souligner, pour reprendre l'analyse de Barbara Cassin, le rapport étroit entre deux conceptions du *logos*, l'une

¹ Quintilien donne les exemples d'une ancre sur un navire ou d'une arme de combat.

pour laquelle il s'agit déterminer le statut de l'être (l'ontologie), l'autre pour laquelle il s'agit de montrer que l'être est le produit d'une énonciation signifiante (la logologie), et énonciation d'autant plus efficace qu'elle se fonde sur des procédés rhétoriques¹.

L'héritage platonicien : l'« écriture intérieure » et la théorie de la réminiscence comme épreuve métaphysique de remémoration des formes intelligibles

Platon distingue deux formes radicalement opposées de mémoire : la mémoire sensible par imagination et la mémoire intellectuelle par anamnèse (réminiscence). L'une est une connaissance par imagination, qui culmine dans l'art d'écrire, et qui, paradoxalement, provoque l'oubli chez les hommes. L'autre est une mémoire dans laquelle résident des vérités « immémoriales » que l'esprit connaît depuis toujours et qu'il doit reconnaître. La mémoire qui relève de l'expérience sensible se fonde sur la faculté de conserver des images dans l'esprit. Elle correspond à celle des rhapsodes qui prétendent avoir, par leurs *technai*, résolu le mystère de la mémoire. De ce point de vue, la mémoire artificielle de l'écriture radicalise les effets pervers de la mémoire sensible. Platon s'en explique par le mythe de Theuth du *Phèdre*, qui est par ailleurs le texte où s'origine la métaphore commune aux trois conceptualisations latines, à savoir celle qui assimile l'impression intérieure des images mémorielles dans des lieux à l'écriture sur tablette de cire. Lorsque dieu égyptien Theuth-Hermès découvre certains procédés techniques destinés à faciliter la vie des hommes, par lesquelles se trouve l'écriture, et les présente au roi Thamous-Zeus pour statuer sur la valeur de cette invention. Ce dernier demeure prudent quant à l'usage de l'écriture :

« Très habile Theuth, autre est l'homme capable de mettre au monde un art, autre est celui qui est capable d'évaluer la part de dommage et d'utilité qu'il comporte pour ceux qui en auront l'usage. Toi, là, tout de suite, parce que tu es père de l'écriture, et que tu es prévenu en sa faveur, tu lui attribues un pouvoir contraire à celui qui est le sien ; c'est l'oubli qu'elle versera dans les âmes de ceux qui l'auront apprise, et qui négligeront leur mémoire, parce qu'ils se fieront à l'écriture et que c'est de l'extérieur, par des empreintes légères, et non de l'intérieur, par eux-mêmes, et non pas le vrai savoir, que tu procures ainsi. »

Platon, *Phèdre*, trad. Létitia Mouze, Le livre de Poche, 275a-b

La réticence du roi Thamous repose sur la réflexion suivante : on pourrait croire que l'écriture rend service à la mémoire en accroissant son étendue et son efficacité mais, en réalité, elle lui est nuisible car elle ne l'entretient pas. L'écriture est comme un palliatif destiné à épargner les âmes paresseuses de tout effort de mémorisation, et donc, en un sens, de tout effort d'intellection. Loin d'augmenter le savoir, la mémoire artificielle et son extériorisation apportée par l'écriture, augmenteraient donc l'oubli. Or l'usage de la métaphore de la tablette de cire par les conceptualisations antiques de la mémoire artificielle inverse la logique : concevoir les procédés mnémotechniques comme moyens d'une écriture ou d'une impression intérieure, c'est précisément renforcer l'âme dans sa faculté de remémoration et de recollection des souvenirs. Dès lors que l'écriture devient métaphore de l'art mémoriel, elle change de statut et s'intériorise, elle cesse d'être dans un rapport d'extériorité avec le sujet pensant.

À la mémoire sensible, Platon oppose la mémoire intellectuelle qu'est la réminiscence ou anamnèse. Selon un schéma d'argumentation emprunté à l'*Euthydème*, cette mémoire n'est

¹ Barbara Cassin, *L'effet sophistique*, Paris, Gallimard, coll. NRF Essais, Première partie

pas une connaissance, mais une reconnaissance de la vérité, puisqu'il m'est possible d'accéder à une vérité que si je la connais préalablement, car autrement je ne pourrais savoir ce que je cherche. Ainsi, si l'esclave du *Ménon* est capable de faire une démonstration de géométrie qu'il n'a appris d'aucun enseignement, c'est parce qu'il *se souvient* en réalité de ce qu'il savait déjà¹. Et cette capacité de se remémorer les principes logiques qui rendent vrais mes raisonnements n'est rien d'autre qu'une intelligence en acte de la vérité². Le rapport entre les sensations perçues et les formes intelligibles (qui ramènent ces sensations à l'unité de l'idée) prend la forme du souvenir, celui-ci n'étant rien d'autre que la réactivation d'une expérience passée à partir d'une expérience présente³. Précisons que la définition platonicienne de la réminiscence implique un double présupposé épistémologique et métaphysique : l'âme ne peut inscrire dans son intériorité qu'un savoir relatif à la réalité intelligible contemplé antérieurement (lorsqu'elle était détachée de tout corps terrestre). On comprend pourquoi, chez Platon, le terme *anamnêsis* désigne aussi bien la remémoration que la réminiscence : se remémorer, c'est ramener à la conscience des idées ou formes que nous connaissions déjà de façon latente, mais que nous avons oublié lorsque notre âme a été séparée de notre corps. En un mot, la remémoration est la réappropriation cognitive d'une idée ou d'un concept relatif à la réalité intelligible.

Cette définition platonicienne de la mémoire intellectuelle sera réinvestie dans la conceptualisation de la mémoire artificielle à la Renaissance. Effectivement, dans le cadre de la pensée platonicienne, la mémoire est à la base de la connaissance des réalités supérieures, du monde transcendant des formes ou idées intelligibles qui n'est rien d'autre que le fondement de la réalité elle-même⁴. Toute activité d'intellection repose donc sur la possibilité de se remémorer les formes intelligibles, c'est-à-dire de les manifester à l'esprit, de les actualiser dans le présent de la pensée. Cette thèse aura une postérité importante chez les néo-platoniciens de la Renaissance, comme chez Giulio Camillo, dont la Théâtre de la Mémoire se fonde sur une représentation de la vérité platonicienne, mais aussi chez Giordano Bruno qui conçoit la mémoire artificielle comme une « écriture intérieure » dotée d'une signification ésotérique et mystique. Cet état des lieux permet par ailleurs à Yates d'aboutir à la conclusion selon laquelle l'art de la mémoire scolastique est d'inspiration aristotélicienne, alors que celui de la Renaissance mobilisera plutôt l'héritage platonicien comme « base idéologique »⁵.

La conceptualisation aristotélicienne : l'autonomie et la « naturalité » des lieux mnémoriels (topos), et les rôles de la sensibilité temporelle et de l'imagination

Aristote, dans les *Topiques*, confère au *topos* une double valeur rhétorique et épistémologique : la réserve de lieux présent dans l'intellect permet à l'esprit de tenir un raisonnement dialectique et syllogistique, mais également une argumentation rhétorique. Les lieux mnémoriques soulignent donc, dans la lignée d'Aristote, l'idée de localisation des pensées dans une zone mentale (ou spirituelle) délimitée. Le livre IV de la *Physique* propose également la même de définition, à ceci près que l'accent est mis sur la dimension corporelle de la

¹ Platon, *Ménon*, trad. Maurice Croiset, Les Belles Lettres, 81e-85c, p. 251-258

² La vérité (*a-létheia*) est sortie de l'oubli (*léthé*).

³ Platon, *Ménon*, op. cit., 80d-81b

⁴ De ce point de vue, la rhétorique, dans la philosophie platonicienne, a une valeur positive, puisqu'elle représente un moyen de persuader les auditeurs de s'orienter vers la vérité, c'est-à-dire de convertir l'âme vers la forme intelligible des Idées.

⁵ Frances A. Yates, *L'art de la mémoire*, op. cit., chap. II, p. 51

délimitation : le lieu est la limite immobile immédiate de l'enveloppe corporelle¹. Il est intéressant, de ce point de vue, de se référer à la théorie des lieux naturels qui s'y trouve développée : si l'univers est fini, il est nécessairement organisé selon un centre et une périphérie ; à cette organisation spatiale correspond une tendance naturelle des éléments à mouvoir vers leur lieu propre, leur *topos*, comme le feu qui va naturellement vers le haut, et l'eau qui va naturellement vers le bas. Dans le cadre de l'ontologie aristotélicienne, la réalité est donc un ensemble délimité d'unités séparées et autonomes par le fait, précisément, que chacune d'elle ait son lieu propre vers lequel elle tend naturellement. La reprise de la conceptualisation aristotélicienne du lieu dans la définition antique des techniques de mémorisation permet de souligner le caractère naturel et autonome des *loci* dans lesquels sont déposés les idées ou souvenirs.

Mais le texte majeur d'Aristote sur la mémoire est le *De memoria et reminiscientia* des *Parva Naturalia*, ne serait-ce que parce qu'il fournit aux règles cicéroniennes du *De oratore* ses justifications philosophiques et psychologiques. Reprenant la pensée platonicienne, Aristote récuse l'opposition entre la mémoire sensible (*mnèmè*) et la mémoire intellectuelle (réminiscence ou anamnèse), car elles interagissent l'une sur l'autre : la mémoire sensible est la condition de possibilité de la réminiscence, et la réminiscence opère sur la mémoire sensible. Ainsi, la mémoire intelligente n'est pas autre chose que la mémoire consciente d'elle-même, qui se connaît elle-même par les deux facultés de jugement et de raisonnement. Aristote souligne que la mémoire implique la sensation essentielle du temps : la sensation engage la conscience dans l'expérience présente, la mémoire oriente la conscience vers l'expérience passée. Par conséquent, il peut y avoir une mémoire sensible de l'intelligible, ou, autrement dit, il est possible de se souvenir de ce que l'on a conçu par l'entendement comme une vérité.

« La mémoire n'est ni la sensation ni une conception de l'esprit, mais elle est la possession ou la modification de l'une des deux, quand le temps s'écroule. [...] Par suite, la mémoire s'applique indirectement aux notions intellectuelles ; en elle-même elle relève du principe de la sensibilité. »

Aristote, *Petits Traités d'Histoire naturelle*, « De la mémoire et de la réminiscence », trad. R. Mugnier, Les Belles Lettres, p. 54

Ce qui caractérise principalement la mémoire, c'est donc sa sensibilité temporelle : la mémoire implique nécessairement la sensation du passage du temps, le sentiment de l'avant et de l'après ou, pour emprunter le vocabulaire aristotélicien, la perception de l'ordre de l'antériorité et de la postériorité. Or, une telle sensibilité, pour Aristote, suppose l'imagination et non la réflexivité. L'imagination est la faculté de produire des représentations par une certaine opération d'intellection², ces représentations étant les images produites par une activité spécifique de notre faculté mentale (*phantasia*). Ce double statut de l'imagination chez Aristote, à l'intermédiaire entre la perception et la pensée, a permis, selon Yates, une conceptualisation de l'activité mnémonique comme « vision intérieure » : la faculté imaginative est la partie de l'âme qui produit des images mentales nécessaires à l'exercice de la pensée³. La mémoire est cet ensemble d'images mentales recueillies à partir des impressions sensorielles temporelles, ces premières dérivant de la perception des choses passées. Le système des lieux de la mémoire artificielle trouve donc une justification proprement philosophique dans

¹ Aristote, *Physique*, trad. A. Stevens, Paris, Vrin, Livre IV, 210b32-212a30

² Aristote, *Petits Traités d'Histoire naturelle*, « Des rêves », op. cit.

³ Aristote, *De Anima*, trad. J. Tricot, Paris, Vrin, livre III, 432a17 : « L'âme pensante ne pense jamais sans une image mentale. »

la théorie aristotélicienne de la mémoire fondée, nous le verrons, sur le double principe de l'ordre et de l'association.

La mémoire, en tant qu'elle est le signe que nous pouvons ressentir le mouvement du temps, prouve qu'il n'est pas possible de penser sans un certain rapport au temps sensible. Cette mémoire sensible du temps réside dans la capacité de retenir l'image ou la trace des choses et, ensuite, la possibilité de distinguer, selon l'avant et l'après, l'impression d'un souvenir en tant que passé ou tant qu'actuel. Néanmoins, cela ne signifie pas que la mémoire se confonde avec la sensation : c'est parce que la mémoire se situe entre la sensation actuelle d'une empreinte et l'impossible sensation de l'objet qui a laissé cette empreinte, qu'elle peut tout aussi bien apparaître comme la perception du présent que comme le souvenir du passé.

« Quand l'âme considère l'objet comme un animal figuré, l'impression existe en elle comme une pensée seulement ; d'un autre côté, quand elle le considère comme une copie, c'est un souvenir. Et voilà pourquoi nous ne savons point parfois, quand de tels mouvements se produisent dans l'âme à la suite d'une sensation antérieure, si c'est en fonction de la sensation qu'ils arrivent, et nous nous demandons si c'est un souvenir ou non. »

Aristote, *Petits Traités d'Histoire naturelle*, « De la mémoire et de la réminiscence », op. cit., p. 56

En ayant recours à l'imagination, la mémoire reproduit le rapport d'une copie à son modèle : le souvenir peut tout à la fois être compris comme la réactualisation mentale de l'événement et comme l'image (*eikon*) de cet événement qui a laissé en nous son empreinte sensible. Le risque de confondre l'image de la chose avec la chose elle-même n'est pas une raison suffisante pour condamner la mémoire sensible, comme le fait Platon. Pour Aristote, le champ d'action de la réminiscence commence là où surgissent les confusions de l'imagination¹, puisque la mémoire intellectuelle est avant tout une mémoire consciente d'elle-même qui permet le retour réflexif sur le souvenir². La réminiscence est un acte par lequel la mémoire se perçoit dans sa propre vérité, c'est-à-dire non pas comme l'illusion d'une sensation actuelle.

« Quand on a retrouvé la science ou la sensation qu'on a eue auparavant, ou bien ce dont la possession disions-nous, constitue la mémoire, il y a alors réminiscence [...]. »

Aristote, *Petits Traités d'Histoire naturelle*, « De la mémoire et de la réminiscence », op. cit., p. 58

La souvenir issu de la réminiscence procède d'un effort intellectuel. La réminiscence aristotélicienne est, sur ce point, dans la lignée platonicienne, dans la mesure où la mémoire qui se connaît elle-même est une mémoire qui se cherche, qui fournit un effort de remémoration. Aristote souligne la nécessité d'un principe d'ordre pour canaliser ce mouvement réflexif, à l'image de l'ordre mathématique³. Ce principe d'ordonnement vise à discipliner le

¹ Chez Platon, la mémoire intellectuelle est définie comme l'accès à des vérités inoubliables qu'il nous faut nous remémorer, alors que, chez Aristote, la mémoire intellectuelle n'est qu'un moyen de corriger ou de compléter la mémoire sensible immédiate.

² Aristote souligne que l'on peut se rappeler plusieurs fois de la même chose, mais cela ne signifie pas qu'il s'agit d'une réminiscence. L'anamnèse suppose une sortie de la mémoire elle-même, c'est-à-dire avoir conscience que je suis en train de me remémorer ou de me souvenir de quelque chose, et donc, corrélativement, la capacité de reconnaître l'image en tant que telle.

³ Aristote, *Petits Traités d'Histoire naturelle*, « De la mémoire et de la réminiscence », op. cit., p. 59 : « Tout ce qui offre un certain ordre, comme les mathématiques, est facile à retenir, tandis que ce qui est mal agencé est difficile à retenir. »

mouvement naturel de l'association des pensées, qui se suivent spontanément, pour que l'esprit remonte à l'idée qu'il cherche à retrouver.

« C'est pourquoi, parfois nous nous souvenons, semble-t-il, à partir de lieux communs. La cause en est que l'on passe rapidement d'un point à un autre, par exemple du lait au blanc, du blanc à l'art, de l'air à l'humidité, et grâce à cette dernière idée on se souvient de l'automne, saison que l'on cherchait [...] Les réminiscences se produisent quand ce mouvement-ci vient naturellement après ce mouvement-là. Si cette succession de mouvement est nécessaire, il est évident que, quand l'un d'eux a eu lieu, il déterminera l'autre ; et si cette succession n'est pas nécessaire, mais habituelle, il le déterminera le plus souvent [...]. L'esprit est poussé vers ce qui est plus habituel, car l'habitude est une seconde nature. »

Aristote, *Petits Traités d'Histoire naturelle*, « De la mémoire et de la réminiscence », op. cit., p. 59-60

Il y a dans l'esprit des dispositions (*ethos*) à associer les pensées, et la mémoire intellectuelle, ou réminiscence, use de ces dispositions pour les ordonner. La règle générale de l'ordonnement des pensées se fonde sur la sensibilité temporelle de la mémoire, c'est-à-dire sur la capacité de la mémoire d'identifier des repères temporels fixes¹ : je ne peux me souvenir d'un événement ou d'une chose que lorsque je peux localiser et raisonner² sur le moment exact auquel il s'est produit. Ainsi, la logique de l'opération mémorielle est la suivante :

1/ Le mouvement réflexif par lequel la mémoire prend conscience d'elle-même.

2/ Le mouvement naturel de nos dispositions (*ethos*) qui consiste à suivre la loi de l'association des souvenirs.

3/ Le mouvement d'identification, par la sensibilité temporelle et l'imagination, de l'instant exact auquel l'événement ou l'objet du souvenir s'origine.

Métrodore de Scepsis : la sténographie intérieure et l'ordonnement architectural

Enfin, Métrodore de Scepsis conçoit une représentation cosmologique des lieux de mémoire en les identifiant à l'ordonnement des astres. Cette représentation se fonde sur l'usage de « *signes sténographiques* »³ pour transcrire sur les signes astrologiques mémoriels des images servant d'éléments coordinateurs de ces lieux. La représentation cosmologique souligne l'importance de l'organisation architecturale dans la mesure où la série ordonnée de lieux mémorisés est directement articulés aux images qui y sont méthodiquement placées.

Le tournant spiritualiste de l'augustinisme comme transition vers la période scolastique

La portée de la théorie de Métrodore de Scepsis ne se limite pas à la représentation antique de la mémoire comme système d'ordonnement méthodique des idées dans l'esprit,

¹ Aristote, *Petits Traités d'Histoire naturelle*, « De la mémoire et de la réminiscence », op. cit., p. 60 : « *Il faut apprécier le temps soit d'une manière précise, soit d'une façon indéterminée.* »

² La réminiscence implique la faculté de raisonner, ou de produire des syllogismes, pour avoir une intelligence de l'expérience sensible. Aristote, *Petits Traités d'Histoire naturelle*, « De la mémoire et de la réminiscence », op. cit., p. 62 : « *La mémoire diffère de la réminiscence, non seulement en ce qui concerne le temps, mais parce que, parmi les animaux autres que l'homme, beaucoup ont de la mémoire, tandis qu'aucun des animaux connus ne possède la réminiscence, à l'exception de l'homme. La cause de ce privilège est que la réminiscence est une sorte de syllogisme. En effet, celui qui a une réminiscence fait ce raisonnement qu'au paravant il a vu ou entendu quelque chose [...], et c'est comme une espèce de recherche.* »

³ Frances A. Yates, *L'art de la mémoire*, op. cit., chap. II, p. 53

mais se poursuit, selon Yates, dans le néoplatonisme chrétien de Saint-Augustin, et plus particulièrement dans sa conceptualisation de la mémoire comme un « vaste palais » au sein même de l'âme. La mémoire, selon lui, est une faculté de l'esprit qui conserve, dans sa conscience, le souvenir des choses passées et qu'elle rend à nouveau présent : la mémoire est un mouvement qui transforme une connaissance disponible en reconnaissance actuelle ; elle implique le passage d'une image latente à une image consciente¹. Les souvenirs sont précisément disponibles à la remémoration par le fait qu'ils ont été préalablement déposés, de façon plus ou moins consciente, dans « *les vastes palais de la mémoire, où se trouvent les trésors d'innombrables images* »², avec leurs « portes », leurs « sinuosités », leurs « réserves », leurs « dépôts », leurs « magasins ». La mémoire est l'acte par lequel le sujet croyant est capable d'accumuler l'écoulement temporel dans l'espace de sa conscience et, par conséquent, de résister au danger de la dispersion par l'exercice de la réflexion : la mémoire apparaît comme cette faculté stable qui sauvegarde, dans un « trésor »³, toute une série d'images et de pensées contre l'irrévocabilité du temps.

Cette double caractéristique, à la fois dynamique et statique, est étudiée par Saint-Augustin à travers une réflexion sur la force (*vis*) de la mémoire et ses « vastes architectures » paradoxales (*lata praetoria memoriae*). La présence virtuelle des « palais de la mémoire » (qui sont des *loci*, si l'on file la métaphore spatiale) dans l'âme, lieux capables de réactualiser les « trésors d'innombrables images » (*imagines*) que représentent les souvenirs, est une épreuve spirituelle par laquelle l'âme reprend possession de son propre « royaume »⁴. Par la mémoire, l'âme se souvient de ce qu'elle a été, et que, donc, elle possède à la fois une intelligence et une volonté. Soulignons, effectivement, que, chez Saint-Augustin, la pratique spirituelle de la remémoration implique les deux facultés de l'intelligence et de la volonté pour que l'âme ait une conscience possible de soi⁵. Cette redécouverte de soi permet à l'âme d'être en adéquation avec l'ordre qui est le sien, à savoir non pas un ordre exclusivement immanent mais transcendant dans son fondement. Le mouvement réflexif de la méditation spirituelle n'est pas un repli sur soi de l'âme, mais l'ouverture à la part d'éternité qui est en elle, c'est-à-dire Dieu : l'âme n'est conscience de soi que lorsque, par un acte présent de remémoration, elle se convertit vers ce qui, en elle, est signe de l'éternité. Sur ce point, on peut dire que Saint-Augustin intègre

¹ Une telle définition de la mémoire comme double mouvement de récupération et d'évocation s'inscrit dans la lignée aristotélicienne, dans la mesure où se trouve impliquer la faculté de jugement (qui classe les différentes représentations) et la faculté de raisonnement (qui ordonne les différents jugements).

² Saint-Augustin, *Confessions*, trad. J. Trabucco, Paris, Flammarion, livre X, chap. VIII

³ L'usage de la notion de *thesaurus* pour désigner les images mémorielles issues des perceptions sensorielles permet à Saint-Augustin de souligner la richesse spirituelle que l'âme est capable de retrouver lorsqu'elle se souvient à la fois d'elle-même et de son origine divine. Ce qui est mis en valeur est l'abondance des images de la mémoire artificielle. Or, pour que cette profusion ne soit pas chaos, c'est-à-dire dispersion et confusion de l'âme, les images doivent être ordonnées, c'est-à-dire disposées dans l'intériorité subjective selon un principe suprême, Dieu.

⁴ Saint-Augustin, *Confessions*, op. cit., livre X, chap. VIII : « *C'est en moi-même que se fait tout cela, dans l'immense palais de ma mémoire. C'est là que j'ai à mes ordres le ciel, la terre, la mer et toutes les sensations que j'en ai pu éprouver, sauf celles que j'ai oubliées ; c'est là que je me rencontre moi-même, de ce que j'ai fait, du moment, de l'endroit où je l'ai fait, des dispositions affectives où je me trouvais, en le faisant. [...] Je rattache les unes et les autres au passé et, à la lumière de ces connaissances, je médite l'avenir, actions, événements, espoirs ; et tout cela m'est donné comme présent.* »

⁵ Saint-Augustin, *De trinitate*, livre XI, §18 : pour se souvenir, il faut comprendre que l'on veut quelque chose (se souvenir d'une chose) et comprendre que l'on se souvient (c'est-à-dire l'acte même de la remémoration). Se remémorer, c'est donc vouloir comprendre et vouloir se souvenir. Si la théologie augustinienne fait de la mémoire l'une des trois facultés de l'âme, avec l'intelligence et la volonté, c'est parce que cette tripartition est elle-même le signe de la présence, en l'homme, de la Trinité.

une conception néo-platonicienne à la pensée aristotélicienne : la mémoire est d'abord l'anamnèse de l'immémorial divin, mais cette réminiscence ne s'oppose pas à la mémoire des images, mais en constitue bien plutôt le ressort (*vis*). Et c'est ainsi, comme nous le verrons par la suite, qu'il y a, chez Saint-Augustin, trois types de mémoire qui animent simultanément l'esprit (la mémoire intellectuelle, la mémoire sensible et la mémoire affective) et qui structurent autant d'antichambres des « palais » de la mémoire.

Ce qui met en mouvement cette architecture statique n'est rien d'autre que la mémoire de Dieu en nous¹. Il ne faut donc pas entendre par esprit (*animus*) la simple faculté intellectuelle de l'entendement, mais aussi sa dimension fondamentalement affective² par laquelle je peux sentir la présence de Dieu en moi, présence qui est le signe de ce qu'il y a de plus immémorial en moi. Comme l'explique Étienne Gilson, « *il faut que la pensée le reconnaisse, et pour qu'elle le reconnaisse, il faut qu'elle s'en souvienne. Ce souvenir était donc oublié et présent à la fois [...] Augustin se trouve conduit à étendre la mémoire par-delà les limites mêmes de la psychologie, jusqu'au métaphysique* »³. C'est parce qu'il y a en nous un souvenir latent de Dieu que nous pouvons espérer le reconnaître dans notre esprit. La mémoire est donc non seulement une problématique subjective, mais une pratique intime qui s'inscrit dans l'acte de conversion : la mémoire est un recueillement intérieur, une réflexion singulière dans l'espace de la conscience qui permet à l'âme de se saisir par ce qui la fonde essentiellement.

« Voyez comme j'ai parcouru les espaces de ma mémoire, en vous cherchant, ô Mon Dieu, et je ne vous ai pas trouvé en dehors d'elle. Non je n'ai rien trouvé de vous que je ne me sois rappelé, depuis le jour où j'ai appris à vous connaître. C'est là que je vous trouve quand je me souviens de vous et que je me délecte en vous [...]. »

Saint Augustin, *Confessions*, trad. J. Trabucco, Paris, Flammarion, livre X, p. 267

Explorer les palais de la mémoire, c'est donc entreprendre une quête spirituelle par laquelle je cherche Dieu en moi. En passant de salle en salle, comme dans les *artes memoriae* de la rhétorique qui fixaient les idées dans lieux selon une représentation architecturée, Saint-Augustin propose donc bien une « cartographie » de la mémoire humaine. Les palais de la mémoire traduisent métaphoriquement une réalité spirituelle en termes spatiaux. Mais est-ce à dire qu'il est possible de localiser la présence de Dieu en nous dans un « lieu » déterminé ? Dans quel « lieu » Dieu se cache-t-il dans ma mémoire pour que je puisse m'en souvenir ? Saint-Augustin ne tombe pas dans le piège de faire de cette représentation métaphorique de la mémoire sa définition : la mémoire n'est pas un lieu mais comme « dans un lieu intérieur, qui à vrai dire n'est pas un lieu (*quasi remota interiore loco, non loco*) »⁴, et c'est pourquoi Dieu

¹ Pour justifier de la présence de Dieu en nous, Saint-Augustin reprend la structure argumentative de l'*Euthydème* de Platon : mon âme ou esprit possède spontanément la connaissance de Dieu, puisque « *Ton Dieu, ô mon âme, est pour toi la vie de ta vie (tibi viate vita est)* ». Ou encore : « *La femme qui perdit une drachme et la chercha avec sa lanterne, ne l'eût pas trouvée si elle ne s'en fût souvenue. L'eût-elle trouvée, comment aurait-elle su que c'était bien la sienne sans se souvenir ? [...] Il en va de même chaque fois que l'on cherche une chose perdue et qu'on la retrouve.* » [*Confessions*, trad. Pierre de Labriolle, Paris, Les Belles Lettres., livre X, p. 254]. Dieu est présent à l'âme et il est présent dans nos mémoires comme un souvenir latent.

² Saint-Augustin, *Confessions*, livre X, trad. Pierre de Labriolle, Les Belles Lettres, p. 254 : « *La mémoire, c'est l'esprit lui-même (cum animus sit etiam ipsa memoria)* [...] *Cette même mémoire contient aussi les affections de l'âme (affectiones quoque animi mei eadem memoria continet).* »

³ Étienne Gilson, *Introduction à l'étude de Saint-Augustin*, Paris, Vrin, Première partie, chap. V, p. 134-139

⁴ Saint Augustin, *Confessions*, livre X, trad. Pierre de Labriolle, op. cit., p. 251

est la marque la plus profonde de notre intériorité¹. Dieu est en moi, dans cette mémoire qui le contient sans qu'il soit précisément localisé. Si je me souviens de Dieu, c'est qu'il est déjà « quelque part » en moi. Le paradoxe du livre X est donc le suivant : Dieu est originellement dans ma mémoire, sinon je ne pourrais me souvenir de lui ; Dieu n'est pas dans ma mémoire, puisqu'elle ne peut le contenir de façon déterminée, ni comme une image (mémoire sensible), ni comme une réalité intelligible ou conceptuelle (mémoire intellectuelle). Mais ce paradoxe ne peut conduire à une position sceptique pour Saint-Augustin, puisqu'il est un fait qu'on ne peut récuser : se souvenir de Dieu, c'est découvrir un agent substantiel en moi, c'est découvrir que mon intériorité n'a de signification que par rapport à une transcendance divine ; Dieu est ce guide qui oriente et conduit ma mémoire dans les pièces des palais où on ne peut le trouver, un Dieu qui n'a pas de lieu déterminé alors même qu'il « habite » en moi. Aucun de ces espaces mémoriels ne saurait contenir Dieu, même métaphoriquement, bien que Dieu s'y tient. La mémoire est donc un mystère, mais un mystère qui doit conduire l'homme à une admiration, à une réforme intérieure, à une quête spirituelle de ce qui, en lui-même, lui échappera toujours. L'exploration des palais de la mémoire est une redécouverte de ce qui représente la véritable profondeur de notre intériorité.

« Mais les réalités elles-mêmes [...], je ne les atteints par aucun sens et je les ai vues nulle part que dans mon esprit. Ce que j'ai mis en réserve dans ma mémoire, ce ne sont pas leurs images, mais elles-mêmes. [...] C'est dans mon esprit que je les ai confiées comme un dépôt d'où je les tirerais quand je le voudrais. Elles s'y trouvaient donc même avant que je les apprisse ; mais elles ne se trouvaient pas encore dans ma mémoire. Où étaient-elles, et pourquoi, lorsqu'on m'en a parlé, les ai-je reconnues et ai-je déclaré : "Parfaitement, cela est vrai" ? Point d'autre raison que celles-ci : elles étaient déjà dans ma mémoire, mais si loin et enfouies dans de si secrètes profondeurs que, sans les leçons qui les en ont arrachées, je n'aurais pas pu peut-être les concevoir. »

Saint-Augustin, *Confessions*, trad. J. Trabucco, op. cit., livre X, chap. X

La pensée augustinienne constitue donc un tournant fondamental dans la conceptualisation des lieux de mémoire. En faisant de Dieu une virtualité positive et essentielle de mon intériorité subjective, la réflexion sur la mémoire se trouve engagée dans une conversion spirituelle par laquelle je peux aspirer à élever mon âme vers Dieu, vers ce qui est la force (*vis*) originaire de mon esprit. À partir de ce postulat spiritualiste, il est possible distinguer trois types de mémoires chez Saint-Augustin :

- La conception spiritualiste va de pair avec une réhabilitation première de la mémoire sensible et affective « avec ses secrètes et mystérieuses sinuosités »², puisqu'elle est cette dimension irréductible de l'âme dans et par laquelle l'esprit s'expérimente lui-même, et en pressent même l'infinité³.

¹ Saint-Augustin, *Confessions*, trad. Pierre de Labriolle, op. cit., livre X, p. 268 : « Mais où demeurez-vous dans ma mémoire, Seigneur ? [...] Quel sanctuaire vous y êtes-vous élevé ? [...] C'est que vous n'êtes ni une image corporelle, ni une affection d'être vivant [...] et vous n'êtes pas davantage l'esprit lui-même, étant le Seigneur et le Dieu de l'esprit [...] Pourquoi chercher en quelle partie d'elle vous habitez comme s'il y avait réellement en elle des lieux distincts ? Ce qui est sûr, c'est que vous habitez en elle, puisque je me souviens de vous [...]. »

² Saint-Augustin, *ibid.*, p. 249

³ Saint-Augustin, *ibid.*, p. 250 : « Grande, ô Mon Dieu, est cette puissance de la mémoire (*magna ista vis est memoriae*) ! Qui n'a jamais pénétré jusqu'au fond ? [...] ; je ne puis concevoir intégralement ce que je suis. L'esprit est donc étroit pour se contenir lui-même ? »

- C'est par la mémoire intellectuelle (ou réminiscence) que je peux accéder immédiatement aux vérités intelligibles¹. Se souvenir d'un chiffre, c'est le reconnaître et le concevoir (par anamnèse) par et dans notre mémoire. A la différence de la mémoire sensible, dans laquelle il y a un écart entre l'image et la chose, il y a reconnaissance d'une identité parfaite². Les relations logiques, vérités géométriques, concepts mathématiques, etc., sont naturellement présents dans l'esprit, et c'est le rôle de l'entendement, ou plus largement de la pensée, de reconnaître et de lier par un effort intellectuel (*intentio*) toutes ces notions premières qui constituent la structure rationnelle de ma mémoire.
- La mémoire des sentiments (*affectiones*) qui est l'esprit lui-même lorsqu'il se rassemble (*cogere*) et se pense (*cogitare*). Par ce recueillement, la mémoire produit une sorte de « métabolisation des affects »³ : le souvenir d'un sentiment de tristesse peut, dans le souvenir, se transformer en joie, et réciproquement. La mémoire est donc aussi vitale à l'esprit, que peut l'être l'estomac au corps.

La définition spiritualiste de la mémoire, et la typologie que l'on a dressé à partir d'elle, ont naturellement des implications significatives vis-à-vis de la théorie augustinienne de la *distentio animi*, c'est-à-dire de l'actualité de la conscience subjective dans lequel se conjuguent les trois « présents » de l'âme humaine (« le présent du passé », « le présent du présent », « le présent du futur »). L'expérience vécu de l'écoulement du temps comme durée suppose une redéfinition du souvenir, qui n'est plus une simple inscription ou une marque laissée dans l'âme qu'il s'agirait de restituer dans le présent, comme on a pu le concevoir dans l'antiquité, mais bien plutôt l'évocation d'un passé que la remémoration réactualise comme « présent du passé ». L'accumulation de trésors dans la mémoire est donc corrélative à l'épaisseur du temps écoulé de l'existence. Autrement dit, l'esprit n'est le lieu d'accumulation d'un trésor de souvenirs vécus que dans la mesure où la mémoire est, précisément, conscience du passé dans l'épaisseur du temps écoulé.

L'on comprend finalement pourquoi l'augustinisme opère, selon Yates, la transition entre la conceptualisation antique et la conceptualisation médiévale des *artes memoriae*. Avec lui, l'ordonnement de la mémoire artificielle devient synonyme d'ascèse spirituelle, dont la finalité est une « paix de l'âme », c'est-à-dire l'équilibre et la coexistence « sereine » des souvenirs selon un principe transcendant. La richesse des *imagines* implique donc non seulement un nécessaire ordonnancement par le système des *loci*, mais également une conversion vers ce qui le plus intérieur à la conscience subjective et qui anime cette structure, Dieu. En cela consiste le tournant spiritualiste opéré par l'augustinisme, et sur lequel se fondera la conceptualisation scolastique.

L'art de la mémoire scolastique : l'architecture théâtrale comme système d'images localisées au service d'une morale chrétienne pieuse

Le texte qui inaugure véritablement la période scolastique de conceptualisation de l'art de la mémoire est, selon Yates, le récit allégorique de Marcianus Capella, *De nuptiis*

¹ Saint-Augustin, *ibid.*, p. 251 : « Et ce ne sont point de simples images, ce sont des connaissances mêmes que je porte en moi (*des res ipsas gero*). »

² Saint-Augustin, *ibid.*, p. 257 : « C'est dans mon propre esprit que je les ai reconnues [...] telles qu'elles sont en leur réalité même. »

³ Saint-Augustin, *ibid.*, p. 255 : « Sans doute la mémoire est-elle comme l'estomac de l'âme. »

Philologiae et Mercurii. Lors des noces de mariage avec Mercure, Philologie reçut en cadeau les sept art libéraux (grammaire, rhétorique, dialectique, arithmétique, musique, géométrie et astronomie), personnifiés par des femmes. La grammaire est décrite comme une vieille femme sévère qui porte un couteau et une lime pour éliminer les fautes syntaxiques des élèves, tandis que la rhétorique apparaît comme une belle femme portant une robe luxueusement ornée des figures du discours, et tenant aux mains des armes avec lesquelles blesser ses adversaires. Pour Yates, cette personnification des arts libéraux correspond à la méthode d'agencement réglé des images dans la mémoire artificielle, puisque derrière ces deux figures se trouvent référés leurs attributs symboliques (l'intransigeance des règles grammaticales pour l'une, le caractère offensif de la subtilité des figures rhétoriques).

Les Facultés des arts au Moyen-Âge étant sous l'influence des doctrines monastiques, l'étude de la rhétorique est guidée par la morale chrétienne, comme en témoigne le traité d'Alcuin, *Sur la Rhétorique et les Vertus*, qui propose une tripartition de la rhétorique selon les catégories de l'*intelligentia*, de la *providentia* et de la *memoria*. Cette évolution dans la façon de définir l'art de la mémoire se base principalement sur une relecture accentuée de Cicéron qui fut le premier, comme on l'a vu, à concevoir les *imagines agentes* comme une partie de la vertu de prudence. Désormais, l'éthique et la vertu doivent être des canevas argumentatifs dont l'orateur doit « s'occuper » dans son discours : les « choses » dignes d'être mémoriser, et donc inscrit en l'âme, se rapportent alors au salut ou à la damnation, les vertus ou les vices, le ciel ou l'enfer. L'art de la mémoire scolastique n'implique pas seulement une méthode de fixation dans la mémoire d'idées indispensables à l'efficacité du discours rhétorique ou dialectique, comme ce fut le cas durant l'Antiquité, mais se trouve chargée d'une forte dimension théologique, puisqu'elle doit permettre de contribuer à un perfectionnement spirituel, à une fortification salutaire de l'âme contre les vices et les penchants immoraux selon les dogmes chrétiens. Albert le Grand et Saint Thomas d'Aquin sont, pour Yates, les deux auteurs médiévaux caractéristiques d'une interprétation morale, ou « prudentielle », de la mémoire artificielle selon les principes bibliques du christianisme. Ils ont en partage une interprétation scolastique typique qui fait du paradis et de l'enfer des lieux de mémoire de prédilection : il faut imprimer dans la mémoire des images des vertus et des vices, selon la méthodologie antique des *imagines agentes*, et les concevoir comme des signes non seulement mnémotechniques, mais rédempteurs, puisqu'ils nous guident vers le paradis et la béatitude. L'art de la mémoire scolastique opère donc un réaménagement des règles antiques de la mémoire artificielle selon le schéma chrétien des vertus et des vices.

Dans le *De bono*, Albert le Grand réorganise l'ordre des lieux de la mémoire artificielle selon l'idéologie chrétienne de la morale pieuse : il faut privilégier les endroits tranquilles pour déposer ses idées ou souvenirs afin d'éviter un trouble de l'âme qui altérerait la concentration nécessaire à la mémorisation ; les lieux ne doivent pas être trop semblables entre eux, la distinction étant gage d'une clarté de l'esprit ; ils ne doivent être ni trop éclairés ni trop obscurs ; ils doivent être séparés par des intervalles modérés. En un sens, Albert le Grand élève à un degré supérieur de perfectionnement le système mnémotechnique des lieux et des images, hérité de l'Antiquité, en affinant les détails de l'architecture mentale. Mais l'originalité d'Albert le Grand est de souligner la nécessité d'imprimer les idées dans des « lieux corporels », dans la mesure où l'imagination reçoit des impressions sensorielles des formes corporelles, elles-mêmes porteuses d'*intentiones*. Ici s'ouvre donc un rapport d'interaction dynamique entre la mémoire et l'imagination : les images aident la mémorisation en ce qu'elles tendent naturellement à présenter à l'esprit certaines idées ou impressions suivant l'état sensoriel qui

leur sont rattachés. Les métaphores, par exemple, tirent leur efficacité rhétorique de la puissance à émouvoir l'âme de suggestions analogiques éloquentes (la perversion de l'esprit et le péché de chair comme *analogon* du diable, par exemple). Albert le Grand opère donc deux évolutions. Premièrement, les images ne sont plus seulement *agentes*, mais deviennent également *intentiones* : les images non seulement marquent l'esprit, mais elles animent la mémoire dans son processus de recollection des idées, impressions ou souvenirs. Ensuite, à la différence de l'Antiquité, la mémoire n'est plus uniquement définie comme une activité singulière de l'intellect, mais est également corporelle en ce qu'elle implique l'imagination dans sa faculté d'émouvoir l'âme.

Saint Thomas d'Aquin, dans une perspective typiquement cicéronienne, analyse la mémoire artificielle sous l'angle de la vertu de prudence dans sa *Summa Theologiae*. La mémoire est conçue comme la partie sensitive de l'âme qui reçoit les images des impressions sensorielles et, par conséquent, appartient à la même partie de l'âme que l'imagination. La distinction entre les deux catégories de la partie sensitive et de la partie intellectuelle n'a plus lieu d'être pour la mémoire : la mémoire se trouve dans la partie imaginative, mais également, *per accidens*, dans la partie intellectuelle dans la mesure où l'activité de mémorisation implique un travail intellectuel sur les *phantasmata*. Saint Thomas d'Aquin se trouve ainsi dans la lignée d'Albert le Grand, puisqu'il considère que les *imagines agentes* sont également des « symboles corporels » dotés d'*intentiones* spirituelles qui empêchent à ces images de quitter l'âme (c'est pourquoi il faudrait privilégier les zones solitaires comme lieux de mémorisation¹). Les images artificielles font donc l'objet d'une transformation en « symboles corporels » dotés d'*intentiones* spirituelles mais, à la différence d'Albert le Grand, pour qui l'imagination étant fondamentalement sensible par son pouvoir d'émouvoir l'âme, Saint-Thomas d'Aquin souligne la dimension intellectuelle qui se trouve impliquée dans le processus de mémorisation.

Albert le Grand et Saint-Thomas d'Aquin interprètent tous deux l'art de la mémoire antique dans le sens d'une morale scolastique qui confère aux *imagines agentes* des intentions éthiques et spirituelles par le biais d'analogies qui, pour la plupart, se résument à la dichotomie vices/vertus. La « moralisation » des *imagines agentes*, selon leur définition comme symboles corporels d'*intentiones* spirituelles, implique un changement de paradigme architectural représentant la mémoire : l'édifice solennel chargé représenté la disposition ordonnée des lieux de mémorisation sont à l'image de l'église ou de la cathédrale. De même, l'autre caractéristique de la conceptualisation scolastique est d'avoir transposé les principes de la morale aristotélicienne dans le système existant des vertus et des vices : il est naturel d'atteindre les *intelligibilia* à travers les *sensibilia*, parce que tout notre connaissance à son origine dans les sens. Cet argument aristotélicien est du même ordre que celui qui justifie l'utilisation des images dans la mémoire artificielle.

Le traité de mémoire *Rosaio della vita* de Matteo de Corsini est exemplaire de la conceptualisation scolastique du système des images mémorielles comme symboles corporels ordonnés. Matteo de Corsini y explique que la technique de la mémoire artificielle doit être utilisée dans l'intention morale et spirituelle de mémoriser les symboles corporels des vertus et des vices situés dans les lieux. La première partie de la *Divine Comédie* de Dante, l'*Inferno*, illustre les implications littéraires d'une telle définition de la mémoire : les régions de l'Enfer

¹ Frances A. Yates, *L'art de la mémoire*, op. cit., chap. III, p. 88 : « la solitude est le soin de la mémorisation. »

peuvent être interprétées comme des *imagenes agentes* distribuées sur une série ordonnée de lieux de mémoire.

La morale scolastique a donc tout à fait réinvesti et intégré la conceptualisation antique de l'art de la mémoire dans une perspective de perfectionnement spirituel. Le néo-platonisme de la Renaissance, en partie grâce aux dominicains Publicius, Pierre de Ravenne, Romberch et Rosselius, firent de même.

La mnémotechnie de la Renaissance : réhabilitation de l'imagination au service d'une représentation ésotérique, mystique et cosmique de la mémoire artificielle

À la Renaissance, l'art de la mémoire devient un art ésotérique et mystique occulte. Le premier représentant de ce tournant est le Théâtre de la Mémoire de Giulio Camillo Delminio qui, tel qu'il l'expose dans *L'idea del Teatro*, a pour ambition de représenter tout le savoir en les transformant en images, et en ordonnant ces images selon les techniques de l'*ars memorativa* de la rhétorique classique. Inspiré de l'architecture de Vitruve, ce théâtre est en fait un amphithéâtre de sept gradins, chacun d'entre eux étant divisés en sept sections, chacune d'entre elles délimitant quarante-neuf lieux. À chacun de ces lieux est associé une figure symbolique empruntée à la mythologie grecque, à l'hermétisme ou à la kabbale. Aux différentes rangées des spectateurs, depuis le bas jusqu'en haut, correspondent différents types de symboles (hermétiques et kabbalistiques) qui sont comme autant de procédés mnémotechniques capable de rappeler l'ensemble des connaissances humaines. Le spectateur qui se tient au centre, sur la scène, est à une situation « omnisciente » depuis laquelle il peut percevoir visuellement les lieux de chaque concept ou idée, ces derniers étant censés se décomposer en une série d'images.

« C'est pourquoi si les orateurs de l'Antiquité confiaient jour après jour les parties du discours qu'ils avaient à prononcer à des lieux caducs, comme si c'étaient des choses caduques, il est légitime que nous qui voulons confier pour l'éternité le caractère éternel de toutes les choses [...], nous trouvions des lieux éternels [...]. Mais afin d'ordonner l'ordre, si l'on peut dire, avec une clarté telle que nous rendions les savants semblables à des spectateurs, nous [le] leur présenterons [...] à la manière d'un spectacle, ou, dirons-nous, d'un théâtre composé de sept degrés. »

Giulio Camillo, *Le Théâtre de la Mémoire*, Allia, 2007, p. 48-53

Le système de correspondances mnémotechniques, outre qu'elles renvoient aux théories kabbalistiques et hermétiques, se fonde donc, via l'architecture d'un théâtre immuable, sur l'imagination comme puissance de refléter « *la totalité du savoir encyclopédique* », aussi bien théoriques qu'empiriques¹. Avec Camillo, l'*ars memorativa* se trouve donc chargé du fantasme d'un savoir absolu, d'une vision sensible capable d'embrasser l'ensemble des connaissances humaines en une seule fois². Selon Yates, Camillo fonde son système de mémoire sur les « causes premières », sur les « Idées », sur les « séphiroth »³ : les *imagenes agentes* doivent être

¹ Yates souligne que le développement des méthodes scientifiques à l'époque moderne, bien qu'il ait entraîné un déclin des *artes memoriae*, implique aussi une mémoire artificielle étendue. P. 395-396 : « *L'art de la mémoire connu encore une autre métamorphose [à l'époque moderne] : de méthode pour mémoriser l'encyclopédie du savoir, pour refléter le monde dans la mémoire, il devint un outil permettant d'explorer cette encyclopédie et ce monde, pour ceux qui se fixaient comme but de découvrir une connaissance nouvelle.* »

² Il est intéressant de remarquer que le phantasme de réduire le savoir à un système d'images et de localiser celles-ci dans une « mémoire en expansion » est ce que prétend proposer, toujours aujourd'hui, le réseau internet.

³ Dans la kabbale du judaïsme mystique, les séphiroth sont les dix puissances de l'émanation ou de la manifestation du divin au moment de la création.

les « *lieux éternels* » de la mémoire, c'est-à-dire ce théâtre représentant l'ordre divin des vérités éternelles.

« Le Théâtre de Camillo représente l'univers qui s'étend à partir des Causes premières à travers les stades de la création. D'abord les eaux donnent naissance aux éléments simples, au degré du Banquet ; puis les éléments se mélangent dans la Caverne ; puis on rencontre la création de la *mens* [faculté intellectuelle de l'esprit] humaine à l'image de Dieu au degré des Gorgones ; puis au degré de Phasiphaé et du Taureau, l'union et l'âme du corps humains ; puis le monde tout entier des activités humaines : activités naturelles au degré des Sandales de Mercure, arts et sciences, religion et lois au degré de Prométhée [...] Si nous parcourons le Théâtre de bas en haut en empruntant les allées des sept planètes, l'ensemble de la création s'ordonne comme développement des sept mesures fondamentales »

Frances A. Yates, *L'art de la mémoire*, op. cit., chap. VI, p. 156

Le Théâtre de la Mémoire de Giulio Camillo fait de la mémoire un système figuratif de lieux. Dans chaque parcelle de ce théâtre, qui est vision du monde s'il est « contemplé d'en haut », Giulio Camillo dépose la nature éternelle des choses qui peuvent être exprimées par le discours. Ainsi, dans une perspective proprement mystique, la mémoire témoigne d'un lien organique que l'esprit peut entretenir avec la structure de l'univers, l'homme étant capable de mémoriser l'univers en le regardant d'en haut, depuis les « causes premières », comme s'il pouvait s'élever à la vision omnisciente et transcendante de Dieu.

« Dans ce contexte, la relation entre l'homme, le microcosme, et le monde macrocosme, prend une nouvelle signification. Le microcosme peut comprendre complètement et se rappeler complètement le macrocosme, il peut le contenir dans sa *mens* divine, dans sa mémoire »

Frances A. Yates, *L'art de la mémoire*, op. cit., chap. VI, p. 163

Dans la conceptualisation magique de Giulio Camillo, les *imagines agentes* sont considérées comme des « talismans intérieurs ». Cette approche n'est pas nouvelle. Ficin, dans l'interprétation qu'il donne de l'*Asclepius*, soulignait que l'efficacité magique de l'imagination résidait dans sa capacité de rendre l'esprit réceptif aux influences célestes : une image tirée de la mythologie astrale peut être à ce point imprimée dans l'intériorité de l'esprit qu'il lui sera possible d'unifier le monde des apparences sous cette image. On voit en quoi les « talismans intérieurs » impliquent une interprétation occulte de l'art de la mémoire. Si les images mémorielles possédaient un pouvoir talismanique capable de recueillir le *spiritus* céleste, alors l'homme est lui-même divin, puisqu'organiquement lié aux pouvoirs du cosmos. Doté d'un pouvoir talismanique, les images célestes et cosmiques apparaissent comme une faculté d'unification du monde sensible dans la mémoire. Giulio Camillo, selon la représentation cosmique, concevait son Théâtre de la Mémoire comme un reflet des proportions du monde qui, par son architecture, en reflétait aux hommes les images éternelles. En un certain sens, la conceptualisation mystique et cosmique de la Renaissance radicalise la conceptualisation scolastique : alors qu'au Moyen-Âge l'imagination était justifiée dans sa fonction créatrice de symboles corporels destinés à animer et à émouvoir la mémoire par des *imagines agentes et intentiones*, à la Renaissance, l'imagination devient centrale car elle confère à la mémoire un pouvoir magique de représentation par lequel elle peut reflète le macrocosme divin dans le microcosme de la *mens* divine de l'homme.

La deuxième grande définition mystique de l'art de la mémoire à la Renaissance est celle de Raymond de Lulle. Selon lui, le mouvement de la mémoire correspond aux formes géométriques du cercle, du triangle et du carré. Ces formes ont une double signification

religieuse et cosmique : le carré représente les éléments naturels ; le cercle, les cieux ; le triangle, Dieu. Sans exposer plus en détail la théorie de la mémoire de Robert de Lulle, à la fois très complexe et abstraite, il fut le premier, selon Yates, à concevoir la mémoire artificielle comme méthode de recherche logique étroitement articulé à l'intellect et à la volonté, et rejetant, du même coup l'interprétation scolastique des symboles corporels et des chocs émotifs des *imagenes agentes*.

Le troisième auteur d'importance de la Renaissance, selon Yates, est Giordano Bruno. Avec Guilio Camillo, il met l'imagination au cœur de la réflexion sur la mémoire artificielle. Dans *Les Ombres*, Giordano Bruno associe sa théorie de la mémoire aux « roues géométriques » de Lulle. La « kabbale pratique » des figures géométriques de Lulle lui permet de transformer les images de l'art de la mémoire antique en images magiques d'étoiles du monde céleste. Autrement dit, les *imagenes agentes* associées aux roues combinatoires de Lulle leur permet d'acquérir un pouvoir d'évocation magique. Giordano Bruno prolonge la représentation occulte de la mémoire : la représentation des images mémorielles comme une constellation d'étoiles et de signes zodiacales conduit Giordano Bruno à une reconstruction de l'univers, dont la connaissance supérieure doit conduire à saisir la nature magique et divine de la mémoire.

Dire que le fonctionnement de la mémoire est de type magique traduit, à l'extrême, la tendance à faire de l'art de la mémoire un « système » capable d'unifier dans la mémoire la multiplicité des phénomènes. Le système de la mémoire permet de doter l'esprit, c'est-à-dire aussi la *psyché* et l'intellect, d'une puissance d'unification des images par référence à un ordre transcendant. Le système hermétique de la mémoire de Giordano Bruno est donc l'occasion pour l'homme d'entamer une épreuve éthique d'ascension spirituelle jusqu'aux images magiques astrales. La conception antique de l'art de la mémoire est donc redéfinie comme outil de formation spirituelle par un mysticisme inspiré de la mythologie d'Hermès. Le principe hermétique du reflet de l'univers dans l'esprit humain, conçu comme expérience spirituelle, s'organise grâce à l'art de la mémoire, pour devenir une technique magico-religieuse qui sert à unifier le monde des apparences par l'agencement d'images significatives. Avec Giordano Bruno, l'imagination devient cette faculté qui permet à l'homme de saisir l'intelligibilité de l'univers divin par-delà ses apparences phénoménales. Pour la mémoire, cette unification du divers sensible s'opèrent par le recours à ce que Giordano Bruno nomme les « images significatives ».

La définition mystique et ésotérique des auteurs de la Renaissance fonde sa technique de figuration et d'association des images astrales dans la mémoire sur le critère de l'efficacité émotive définie lors de la période scolastique. Ainsi, les systèmes magiques et astrologique de la mnémotechnie de Giordano Bruno, combinés aux roues de Lulle, ont précisément pour enjeu la possession d'un pouvoir esthétique d'évocation. Cette dimension esthétique est essentielle puisque, chez Giordano Bruno, il y a une identité fondamentale du poète, du peintre et du philosophe. À l'instar des images de mémoire peintes par Zeuxis, chacun de ces figures représentent trois formes de l'imagination : le poète exprime les images par la poésie, le peintre par la peinture, le philosophe par la pensée. On retrouve ici l'impératif dégagé par la conceptualisation antique, et plus précisément à partir de Simonide de Céos, à savoir de celui de l'association ordonnée et cohérente des *imagenes agentes*, mais redéfinit partiellement par le « vitalisme esthétique » de la Renaissance qui dote ces mêmes images d'une puissance émotive propre capable d'unifier les contenus de la mémoire par l'établissement de correspondances entre le monde extérieur (la macrocosme éternel des astres) et le monde

intérieur (le microcosme de l'esprit). C'est cette idée de Giordano Bruno, selon laquelle la puissance figurative des images astrales permet d'unifier les contenus de mémoire, que Yates qualifie de « technique magico-religieuse »¹. L'historienne donne sa définition du système architectural, en même temps qu'elle en analyse le contournement par Giordano Bruno :

« Par système architectural, je veux dire un système qui utilise des suites de pièces de mémoire, à l'intérieur de chacune desquelles il faut situer des images de mémoire. La forme architecturale est, naturellement, la forme la plus normale de l'art classique de la mémoire ; mais Bruno l'utilise d'une manière tout à fait anormale : la répartition des salles de mémoire est liée à une géométrie magique et le système fonctionne depuis le haut mis en marche par la mécanique céleste »

Frances A. Yates, *L'art de la mémoire*, op. cit., chap. XIII, p. 318

Ce qui intéresse Yates chez Pierre de La Ramée est son assimilation de la mnémotechnie à son aspect principalement méthodologique en faisant la promotion de l'*ordo dialecticus*. Cet ordre est hiérarchiquement structuré : au premier niveau se trouvent les propriétés et aspects généraux ou globaux des sujets, puis l'on régresse par une série de dichotomies jusqu'aux aspects « spéciaux » ou individuels de ces mêmes sujets. De façon iconoclaste, il se positionne contre la tradition antique de l'art de la mémoire qui considérait l'apprentissage comme une étape obligée de la mémorisation du système des lieux et images, afin de promouvoir la méthode dialectique de la division et composition. Les techniques de la mémoire artificielle se trouvent ainsi transférées, chez Pierre de La Ramée, du domaine de la rhétorique à celui de la logique, conçu comme instrument méthodologique d'accès au savoir universel.

Le dernier grand système de mémoire de la Renaissance, selon Frances A. Yates, est celui du Théâtre de Mémoire de Robert Fludd, incarné par le « *Globe Theatre* » de Shakespeare dont l'architecture, selon Fludd, a brillamment réussi à représenter la structure harmonique de l'univers. Dans le *Utriusque Cosmi, Maioris scilicet et Minoris, metaphysica, physica, atque technica Historia*, il consacre un chapitre complet à deux types différents d'art, l'art circulaire et l'art carré. L'art circulaire, dans la lignée de Giulio Camillo, utilise les images talismaniques. L'art carré utilise, selon l'héritage scolastique, les images des choses corporelles (hommes et animaux, ou plus largement les êtres animés). Pour Fludd, l'*ars rotunda* et l'*ars quadrata* sont les deux seules techniques mnémotechniques possibles d'inscription des images dans l'âme. La combinaison de ces deux arts repose sur une conception assurément mystique : fondé sur le « cercle des cieux », le zodiaque et les sphères des planètes, ce système de mémoire artificielle combine l'architecture des bâtiments réels qui représentent des lieux devant être activés par les images astrales organiquement reliées en constellations d'étoiles. Au sein du « *Globe Theatre* », l'homme prend la mesure de sa condition, puisque ses actions individuelles acquièrent une signification fondamentalement spirituelle en fonction de la position occupée entre les deux scènes, celle carrée du monde terrestre et celle circulaire du monde céleste. Dans l'usage que Fludd fait du « *Globe Theatre* » de Shakespeare pour sa définition de la mémoire artificielle, on retrouve donc non seulement la distinction antique de la *memora verborum* et de la *memora rerum*, mais également une reproduction (qui est à la fois une recreation) de la relation entre les deux niveaux du microcosme et du macrocosme : il s'agit de rendre présent dans la conscience, et donc dans la mémoire individuelle, l'image du monde divin. L'usage des images astrales dans ce système mnémotechnique caractérise proprement la version occulte de l'art de la mémoire.

¹ Frances A. Yates, *L'art de la mémoire*, op. cit., chap. IX, p. 247

La rupture du rationalisme moderne : l'exemple de la philosophie cartésienne

Yates aboutit à la conclusion que les arts de la mémoire, et les différentes conceptions historiques qui l'accompagne, sont un héritage culturel et théorique majeur de la civilisation européenne et occidentale¹. Au dernier chapitre de son ouvrage, Yates analyse à nouveau l'idée de méthode en soulignant que l'étude historique des procédés mnémotechniques permet de comprendre en quoi le rationalisme scientifique de la philosophie moderne, tel qu'il se trouve défini par Bacon, Descartes et Leibniz, est en vérité une forme de rationalisation de la mémoire à partir de ses causes². Descartes, pour le prendre comme exemple, est particulièrement critique des *artes memoriae* conçus comme procédés artificiels capable d'étendre la faculté de la mémoire dans sa capacité de rappel des souvenirs ou connaissances, car si la mémoire est plus ou moins présente chez chacun, la raison « est toute entière en chacun »³. Comme le souligne Yates, la position de Descartes dans ses *Cogitationes Privatae*⁴ est explicite : il plaide pour le remplacement des *artes memoriae* par la méthode scientifique comme guide de la raison, direction de l'esprit humain dans sa recherche du vrai⁵. Il faut se méfier des souvenirs conscients qui peuvent fausser l'exercice de l'intelligente et, par conséquent, rejeter les absurdes techniques des « mnémonistes »⁶. Cette méfiance résulte d'un dualisme clair : la mémoire est dispersion, la raison est unification. Cette position s'explique par le fait que l'ordre logique des vérités, chez Descartes, est antérieur à l'ordre chronologique de leur découverte : il s'agit de s'élever au principe même du vrai à partir duquel il est possible de fonder et d'ordonner tous nos savoirs. Par ailleurs, si l'on conçoit le cogito cartésien (« je pense, donc je suis ») comme une manière pour l'esprit de se souvenir de lui-même⁷, l'on comprend que, pour Descartes, les

¹ Frances A. Yates, *L'art de la mémoire*, op. cit., chap. XVIII, p. 417 : « *L'histoire de l'organisation de la mémoire touche des points vitaux de l'histoire de la religion et de la morale, de la philosophie et de la psychologie, de l'art et de la littérature, de la méthode scientifique. La mémoire artificielle conçue comme une partie de la rhétorique se rattache à la tradition rhétorique ; la mémoire conçue comme un pouvoir de l'âme se rattache à la théologie.* »

² Il est intéressant de souligner que Yates n'évoque quasiment pas le courant empiriste de la philosophie moderne, dont Hume et Locke sont sans doute les plus célèbres représentants. Sans vouloir chercher à expliquer ce point, nous pouvons néanmoins souligner la rupture qu'implique ce courant vis-à-vis de l'appréhension métaphysique de la mémoire de l'Antiquité, de la période scolastique et de la Renaissance, puisqu'il s'agit, pour ce courant, d'expliquer la mémoire à partir des opérations cognitives qui se réalisent dans et par la conscience individuelle, sans les référer à une quelconque forme de réalité transcendante.

³ Descartes, *Discours de la méthode*, trad. E. Gilson, Paris, Vrin, Première partie : « *Le bon sens est la chose du monde la mieux partagée ; car chacun pense en être si bien pourvu que ceux même qui sont les plus difficiles à contenter en toute autre chose n'ont point coutume d'en désirer plus qu'ils en sont. En quoi il n'est pas vraisemblable que tous se trompent ; mais plutôt cela témoigne que la puissance de bien juger et distinguer le vrai d'avec le faux, qui est proprement ce qu'on nomme le bon sens ou la raison, est naturellement égale en tous les hommes [...]. Pour moi, je n'ai jamais présumé que mon esprit fût en rien plus parfait que ceux du commun ; même j'ai souvent souhaité d'avoir la pensée aussi prompte ou l'imagination aussi nette et distincte, ou la mémoire aussi ample, ou aussi présente, que quelques autres.* »

⁴ Il s'agit d'un recueil textes de jeunesse de Descartes écrits entre 1620 et 1622.

⁵ La méthode scientifique se distingue radicalement des procédés mnémotechniques et de mise en ordre qui « *servent plutôt à expliquer à autrui les choses qu'on sait ou même, comme l'art de Lulle, à parler sans jugement de celle qu'on ignore* » [Descartes, *Discours de la méthode*, op. cit., Deuxième partie].

⁶ Cité par Yates dans *L'art de la mémoire*, op. cit., p. 400-401 : « *En parcourant les fécondes sottises de Lambert Schenkel, j'ai réfléchi qu'il me serait facile d'embrasser par l'imagination tout ce que j'ai découvert ; à savoir, par le moyen d'une réduction des choses aux causes ; lesquelles toutes réduites finalement à une seule, il est clair qu'il n'est nul besoin de la mémoire pour toutes les sciences. Car qui comprendra les causes reformera facilement en son cerveau, par l'impression de la cause, des fantômes tout à fait effacés. Tel est le véritable art de la mémoire, tout à fait opposé à l'art de cet imbécile [...].* »

⁷ Chez Descartes, les différents types de pensées (*cogitationes*) ont en commun de faire faire l'objet d'une aperception intérieure, de telle sorte que cette conscience de soi, cette réflexivité interne de la pensée n'est rien

artes memoriae sont en vérité des arts de l'imagination, et que la véritable mémoire intellectuelle est celle de l'intelligence consciente d'elle-même qui articule dans le temps l'ordre des raisons¹. La mémoire intellectuelle est donc une intelligence acte qui, consciente d'elle-même, est capable d'analyser et de décomposer l'enchaînement de ses propres raisons. Ce n'est qu'après cette étape fondamentale et préliminaire de la raison, que la mémoire recueille la vivacité de ce dont il faut soigneusement se souvenir. On comprend, en définitive, en quoi le rationalisme cartésien se pose en rupture avec l'approche métaphysique ou spiritualiste de l'Antiquité, du Moyen-Âge ou de la Renaissance.

Conclusion

Le cadre conceptuel majeur dans lequel sont définis les grands principes de l'art de la mémoire est celui de l'antiquité, et plus particulièrement sous l'influence de Cicéron et de Quintilien. L'art de la mémoire se définit par un système ordonné d'*imagines agentes* qui s'impriment dans des lieux de mémoire préalablement bâtis par le sujet dans l'intériorité de son esprit. Cette pratique méthodique implique un exercice de l'âme, et plus particulièrement de la partie intellectuelle, et possède une valeur rhétorique importante dans la mesure où elle permet à l'orateur de donner l'impression naturelle qu'il incarne son discours.

Au Moyen-Âge, la tradition scolastique redéfinit la mémoire artificielle selon les dogmes de la morale chrétienne. À la suite de l'augustinisme, les *artes memoriae* se trouvent référés à une pratique de perfectionnement spirituel dont la finalité doit être l'adéquation vertueuse de l'âme avec les voies divines de la béatitude. C'est ainsi qu'à la conceptualisation de l'art de la mémoire comme système figuratif architectural s'ajoute la redéfinition des *imagines agentes et intentiones*, c'est-à-dire d'images qui non seulement marquent l'esprit, mais l'anime également par impressions émotives.

À la Renaissance, l'importance des analyses de l'art de la mémoire dans les préoccupations intellectuelles diminue lors du courant humaniste, mais connaît un regain d'intérêt avec le néo-platonisme de la tradition ésotérique et mystique. L'art de la mémoire est appréhendé comme un système métaphysique d'images éternelles dotées de pouvoirs magiques ayant pour fonction de permettre à l'âme de retrouver, depuis son intériorité, son lien à l'unité du cosmos. Les auteurs de la Renaissance radicalise donc le spiritualisme de l'*ars memorativa* hérité de Saint-Augustin en un mysticisme. La réhabilitation de la faculté d'imagination dans le processus de mémorisation, déjà débuté lors de la période scolastique, s'accomplit réellement à la Renaissance, principalement sous l'influence de la représentation astrologique de la puissance figurative des images mémorielles *agentes et intentiones*.

Le travail de l'historienne Yates sur les arts de la mémoire permet de souligner l'existence d'un rapport intime entre la mémoire d'une communauté culturelle et les structures spatiales qu'elle incorpore et qui la symbolisent en retour. Un banquet, les palais, les églises, les théâtres, les paysages apparaissent comme des repères culturels et des supports

d'autre qu'une intellection pure. Descartes, *Principes de la Philosophie*, trad. Abbé Picot, Paris, Vrin, Première partie, art. 9 : « Par le mot penser, j'entends tout ce qui se fait en nous de telle sorte que nous l'apercevons immédiatement par nous-mêmes. »

¹ Le quatrième précepte de la méthode cartésienne est de vérifier la validité d'un raisonnement mené à son terme par la règle du « dénombrement » ou de la « revue ». Descartes, *Discours de la méthode*, op. cit., Deuxième partie : « Faire partout des dénombrements si entiers et des revues si générales, que je fusse assuré de ne rien omettre. »

d'identification, ils sont comme des lieux familiers qui permettent à chacun de tracer dans les choses des signes de reconnaissances, de fixer dans les réalités concrètes des marques de souvenir. Ces lieux sont comme des dispositifs mémoriels que chacun des membres de la communauté intériorise spontanément, et malgré lui, dans son esprit, dans ses représentations, et peut donc potentiellement réactualiser. L'enjeu de l'analyse de Yates des procédés mnémotechniques ne se limite à la simple distinction des différentes formes d'associations conscientes et artificielles de telle idée à tel objet en fonction d'une période historique. Plus fondamentalement, ce qui se joue à travers la définition de la mémoire comme système d'images et de lieux, c'est la capacité de la conscience individuelle à localiser son « univers symbolique » dans des points d'ancrages matériels, empiriques et visibles. L'opération mentale d'identification consciente des souvenirs, et plus largement des pensées, n'est pas simplement logique ou temporelle, mais également topologique : l'espace structure la mémoire aussi bien que la raison ou le temps. La « mémoire affective » (du « cœur ») de la poésie romantique illustre parfaitement ce point. Jean-Yves et Marc Tadié, dans *Le Sens de la mémoire*, ont souligné que l'un des ressorts stylistiques de la poésie romantique consistait à fixer dans des lieux naturels, comme un vallon ou un lac chez Lamartine, les souvenirs que le temps emporte, de telle façon que ces lieux témoignent d'un temps qui n'est plus et sont, par là-même, comme des écrans mémoriels qui protègent les événements qui s'y sont déroulés¹. Dans sa tentative de retrouver les traces d'un temps perdu, le poète comprend que ces traces n'existent plus, qu'elles appartiennent à un passé qui ne peut plus être rappelé. Mais, précisément, il n'y a pas de « mémoire affective », et donc, corrélativement, de conscience de ce passé achevé, sans cet « artifice » ou cet « art poétique » qui transfigure les maisons, les jardins, les vallons, les sources, les lacs comme supports de traces invisibles d'un temps révolu. Pour la mémoire romantique, il ne s'agit pas de rendre présent le passé, mais de rappeler le caractère passé de ce qui a été présent, de souligner le caractère révolu et dramatique du passé par référence à l'espace. La mémoire mélancolique du romantisme est donc loin d'être étrangère aux procédés antiques de la rhétorique, ne serait-ce que dans son effort de transformer l'artificialité de la mémoire en mouvement naturel.

Aurélien Dru

Master-Recherche Histoire de la Philosophie

École Normale Supérieure de Lyon

¹ Jean-Yves et Marc Tadié, *Le Sens de la mémoire*, Paris, Gallimard, Folio Essais, p. 101-169 : « Ces moyens de retenir sont tous fondés sur les associations. Nombreux sont les poètes qui l'ont senti, confiant leurs sensations au paysage pour mieux s'en souvenir. Dans *Le Lac*, Lamartine somme le paysage de se souvenir de la scène d'amour dont il a été témoin. C'est l'intuition de l'importance de l'association d'idées dans le souvenir : en somme, il s'agit d'un procédé analogue à celui des auteurs antiques se servant des palais de la mémoire. Ici les romantiques confient leur mémoire non plus aux pièces d'une maison, mais aux éléments d'un paysage [...] Pour la mémoire romantique [...], la mémoire, ce n'est plus la vie, c'est la mort. Au mieux, les salles de la maison sont "pleines des silences du temps". C'est que la maison d'aujourd'hui ne contient plus la vie d'autrefois, que pourtant la mémoire garde présente, puisqu'elle l'évoque avec précision, mais à l'imparfait [...] : "Puis la porte à jamais se ferma sur le vide, / Et l'ortie envahit les cours !" [dans « La Vigne et la maison »]. »