

Des mystères de l'Art de la mémoire aux mystères de la sémiotique

Emmanuelle CACCAMO

Cygne noir, no 3, 2015 : « Sémiotique des mystères »

Résumé

En révélant l'histoire de l'*Ars memorativa*, Frances A. Yates montrait que les principes de cet art mnésique, dont les métamorphoses s'étalent sur plus de deux mille ans, ont été assimilés par les sciences modernes. Inventé au V^e siècle avant J.-C., puis transformé en doctrine au Moyen Âge, l'Art de la mémoire se propage chez les penseurs occultes de la Renaissance et lègue aux siècles suivants un ensemble de grands préceptes desquels des auteurs comme Francis Bacon, René Descartes et Gottfried W. Leibniz se sont emparés. Cet article propose de comprendre comment les secrets entourant l'Art de la mémoire, en particulier l'Art mystique de Raymond Lulle, ont pu influencer la formalisation de la sémiotique de Charles S. Peirce. La sémiotique, dans sa dimension épistémologique, semble être l'héritière d'une longue transformation occulte de l'Art de la mémoire.

Pour citer cet article

CACCAMO, Emmanuelle, « Des mystères de l'Art de la mémoire aux mystères de la sémiotique », *Cygne noir*, no 3, 2015. En ligne : <<http://www.revucygnenoir.org/numero/article/mysteres-art-memoire-semiotique>> (consulté le xx/xx/xxxx).



Cet article de *Revue Cygne noir* est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons : Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 2.5 Canada.

DES MYSTÈRES DE L'ART DE LA MÉMOIRE AUX MYSTÈRES DE LA SÉMIOTIQUE

Il est bien étrange que l'« Art de la mémoire », qui a influencé la culture occidentale durant plus de deux mille ans, soit si peu connu aujourd'hui. Cette technique mnésique inventée au V^e siècle avant J.-C. par le poète grec Simonide de Céos, puis transformée en doctrine au cours du Moyen Âge, se propage sous une forme occulte à la Renaissance et lègue aux siècles suivants un ensemble de grands principes finalement assimilés par la science moderne. Dans cet article, je tâcherai de montrer que la sémiotique, dans sa dimension épistémologique, est l'héritière privilégiée d'une longue phase occulte de l'Art de la mémoire et de ses transformations successives au cours des âges. D'une part, le perfectionnement de la logique, jusque dans ses formes modernes, trouverait ses racines dans un pan de l'histoire de l'ésotérisme occidental, alors que, de l'autre, la sémiotique – dont on sait ce qu'elle doit à la logique – se serait quant à elle développée suivant le double paradigme de la combinatoire et du déchiffrement du monde conçu comme porteur d'un sens à révéler.

Vers 1864, Peirce découvre l'ouvrage du logicien, mathématicien et philosophe britannique George Boole, *An Investigation of the Laws of Thought*. Selon André De Tienne, c'est cet essai qui « convertit Peirce à l'étude de la logique formalisée, ou, pour employer son expression, à l'algèbre de la logique¹ ». Boole y travaille une logique binaire basée sur deux valeurs (0 et 1 ; vrai et faux) que Peirce critiquera et complètera en lui opposant un troisième terme. Cependant, l'algèbre booléenne, qui donnera l'occasion à Peirce de fonder sa logique trichotomique, est dépositaire d'une histoire bien mystérieuse. Boole s'inspire en fait des écrits de Francis Bacon et, plus particulièrement, d'un projet de langage universel que Leibniz, après lui, paraît avoir puisé dans l'Art de la mémoire occulte². Bien qu'il n'y ait en apparence plus de traces de l'influence des pensées occultes dans les œuvres de Boole et de Peirce, ceux-là paraissent néanmoins hériter des réinterprétations successives – d'une longue sémiiose – de l'Art de la mémoire ayant cours depuis l'Antiquité. Cet article propose donc d'ouvrir une piste de réflexion pour comprendre comment les mystères de l'Art de la mémoire ont pu influencer la formalisation de la sémiotique peircienne.

La sémiiose de l'Art de la mémoire de l'Antiquité au Moyen Âge

L'Art de la mémoire (*Ars memorativa*) ou mémoire artificielle prend source dans l'Antiquité grecque. Selon l'historienne Frances A. Yates, qui nous révèle sa généalogie, l'Art de la mémoire permettait à un rhéteur de perfectionner sa mémoire en conférant à celui-ci la capacité de réciter de mémoire un long discours de façon spectaculaire³. Cette méthode, explicitée en partie par Cicéron dans *De oratore* et par l'auteur inconnu de l'*Ad Herennium*, fonctionnait à condition d'exercer sa mémoire selon des règles très précises : les « règles des lieux » et les « règles

des images ». Elle était fondée sur un procédé qui consiste à placer dans son esprit l'image d'un bâtiment composé de plusieurs pièces au sein desquelles devait être entreposé, sous la forme d'images de choses et de mots, tout ce dont on souhaitait se souvenir. Ainsi, lors de son discours, l'orateur parcourait mentalement les lieux de l'architecture choisie et retrouvait, pièce après pièce, chambre après chambre, méticuleusement rangés, les objets (les choses) de son discours et la manière (les mots) pour l'énoncer. En somme, le rhéteur forgeait ses propres images, son propre système signifiant, qu'il ordonnait spatialement dans sa mémoire.

Héritiers de cet art mnémotechnique classique, les hommes du Moyen Âge réinterprètent les traités afférents à la « mémoire artificielle » de l'Antiquité suivant le contexte intellectuel qui est le leur. Deux arts majeurs de la mémoire vont ainsi se développer à partir du XIII^e siècle : l'art de la mémoire scolastique et l'art combinatoire du lullisme.

En premier lieu, pour comprendre ce qu'a été l'Art de la mémoire scolastique, il est nécessaire de rappeler que jusqu'à la Renaissance, la tradition médiévale avait accès à peu de textes et s'appuyait principalement sur les écrits de Cicéron (que l'on croyait être l'auteur de l'*Ad Herennium*). *De inventione*, traité dans lequel Cicéron expose une définition des quatre vertus cardinales (la Prudence, la Justice, la Constance et la Tempérance), joua un rôle important dans la réinterprétation des textes antiques. En effet, puisqu'on pensait que Cicéron était l'auteur du prestigieux traité *Ad Herennium*, on se mit à lire en parallèle ses autres écrits à la lumière de celui-ci. On imaginait même qu'une sorte de continuité liait les deux ouvrages ; pour cette raison, *De inventione* fut renommé *Prima Rhetorica* et l'*Ad Herennium*, *Secunda Rhetorica* (ou *Nova Rhetorica*). D'un côté, la *Prima Rhetorica* expose l'idée que la mémoire est une partie de la Prudence. De l'autre, la *Secunda Rhetorica* rapporte les avantages d'une mémoire exercée (l'Art de la mémoire) qui perfectionne la mémoire naturelle. Par lecture croisée, Albert le Grand (v. 1200-1280) et saint Thomas d'Aquin (v. 1224-1274) interprétèrent donc l'Art de la mémoire comme étant une partie de la Prudence⁴. C'est probablement à partir de cette confusion interprétative que l'*Ars memorativa* se métamorphose, au Moyen Âge classique, en glissant du domaine de la rhétorique au domaine de l'éthique⁵. Les techniques de mémoire et ce qu'elles convoquent en termes d'imaginaire théorique et théologique se retrouvent ainsi au centre de la vie intellectuelle et religieuse. Les images mentales, placées à présent dans des bâtiments médiévaux (églises et cathédrales gothiques), correspondent à des symboles corporels des vices et des vertus et aux souvenirs des chemins qui conduisent à l'Enfer et au Paradis. L'éducation scolastique de la mémoire devient une activité nécessaire à la vertu. Dès lors, l'Art de la mémoire n'est plus qu'une simple technique devant servir l'élocution ; elle est à comprendre désormais comme une doctrine à part entière.

Pour se donner une idée de cette réinterprétation chrétienne de l'Art de la mémoire antique, on peut observer certaines fresques de Giotto comme des « dépicions » des vertus et des vices que les scolastiques doivent se rappeler mentalement (fig. 1 et 2). Je reprends ici l'hypothèse de Yates selon laquelle, s'il ne faut pas confondre la production d'images artistiques et l'Art de la mémoire (comme « art invisible »), ces dernières ont dû se croiser à un certain moment. Il est légitime de s'interroger sur le rôle des représentations mentales relatives à l'Art de la mémoire dans la formation des images picturales. Le système d'images médiéval basé sur les figures de la vertu et du vice placées dans des bâtiments imaginés trouverait des

formes concrètes ou externalisées sur les murs des églises et des cathédrales⁶. Les images des symboles moraux que le peintre s'est forgé mentalement dans le cadre de l'Art de la mémoire se trouvent ainsi partagées avec les fidèles qui déambulent dans l'église, de sorte qu'un système signifiant et une mémoire collective se mettent en place en s'inscrivant dans la culture matérielle. Au-delà de l'hypothèse de Yates, j'avance que l'adoption progressive de cette pratique d'externalisation des représentations mémorielles devant guider la conduite morale des individus implique un processus de métamorphose des codes : deux sémiosphères partiellement distinctes reconfigurent leurs rapports d'interdépendance, ce qui a pour effet d'imposer un nouveau mode de lecture, une nouvelle manière d'accéder à l'arcane ecclésiastique. La seconde sémiosphère, matérielle, émergeant de la première, psychique, en vient à s'imposer sur cette dernière comme l'interface concrète devant mener à l'idée qu'elle sert. Du point de vue de l'Art de la mémoire, cette reconfiguration sémiotique représente un changement de paradigme somme toute important, entraînant la valorisation d'un type de culture matérielle jusque là inédit. À mon avis, cette transformation qui s'opère à travers l'*Ars memorativa* à l'époque médiévale classique caractérise de manière fondamentale la culture chrétienne telle que nous la connaissons aujourd'hui.



Figures 1 et 2. À gauche, *La Justice* ; à droite, *La Colère*. Giotto, vers 1306, Chapelle des Scrovegni à Padoue, Italie.

En second lieu, en parallèle de l'Art de la mémoire scolastique, un autre art se développe. Au tournant du XIII^e siècle, à la suite d'une illumination divine, Raymond Lulle (v. 1233-1316) invente un Art de la mémoire basé sur des combinaisons de signes. Cet art combinatoire n'est pas issu de la rhétorique, mais de la tradition philosophique du platonisme augustinien. Son système de mémoire mental, fondé sur les attributs divins communs au christianisme, au judaïsme et à l'islam⁷ ainsi que sur des principes cosmologiques, fonctionne suivant un ensemble de cercles concentriques sur lesquels sont disposées des lettres renvoyant à des concepts (fig. 3). Lorsque les cercles se mettent en mouvement, on obtient des combinaisons significantes dans le langage lulliste. Différent de l'Art de la mémoire antique par son emploi de figures géométriques et algébriques en mouvement (et non d'images statiques placées dans des bâtiments), cet art combinatoire s'apparente à un art de la logique, de la métaphysique et de la découverte de la vérité (divine). Le mystique Raymond Lulle, que l'on désigne aussi sous le nom de Docteur illuminé, élabore également des arbres, parmi lesquels on trouve l'« Arbre des sciences », qui présente un ordre et une classification de tous les éléments du monde (fig. 4.). Comme le rapporte Paolo Rossi, pour les lullistes, ces instruments (arbres, figures géométriques, combinaisons) permettraient à un homme inculte de devenir exceptionnellement instruit en moins de deux ans⁸. Mais ce qu'il faut surtout garder à l'esprit, c'est que Lulle se représente l'univers comme un « gigantesque ensemble de symboles » dont les mystères, pour être percés, nécessitent d'être en possession d'une clé universelle (*Clavis Universalis*) – ou d'un langage logique et universel⁹. Et son Art, sa logique, cette *Science des sciences*, en fournirait la clé¹⁰.

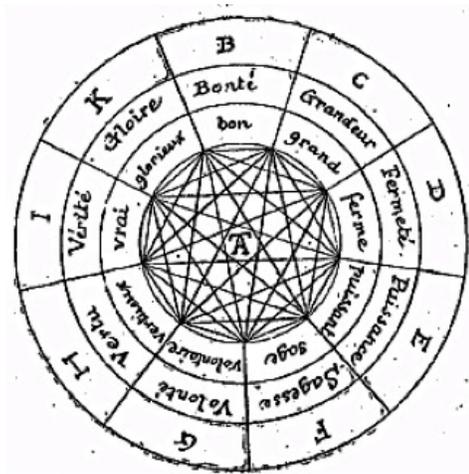


Figure 3. R. Lulle, *Des affirmations absolues*¹¹.

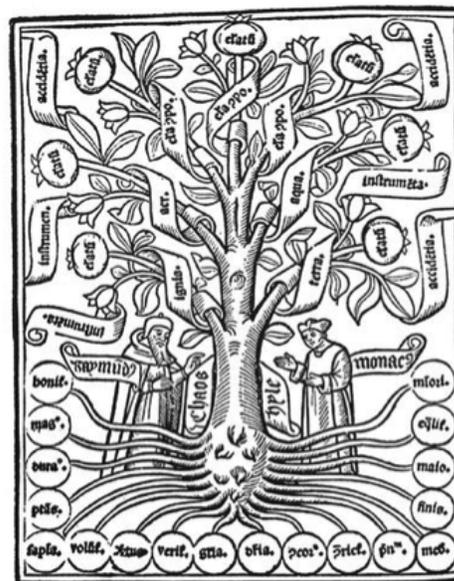


Figure 4. R. Lulle, *Arbor elementalis*¹².

Cependant, parce que l'époque est dominée par la scolastique, cette méthode devra attendre la Renaissance pour connaître un certains succès. Les projets d'élaboration d'un système de classification encyclopédique du *réel*, de répartition des savoirs selon des branches et la possibilité d'un langage universel exerceront une influence considérable, au XVI^e siècle, sur Giordano Bruno, et plus tard sur Francis Bacon, Descartes et Leibniz.

La sémiologie occulte de l'Art de la mémoire à la Renaissance

Nous avons vu que deux traditions, la scolastique et le lullisme, ont réinterprété chacune à leur manière l'*Ars memorativa* antique. La première, dans un cadre chrétien, fait de l'Art de la mémoire une méthode d'apprentissage de la vertu. Pour la seconde, étouffée par la scolastique dominante, il s'agit d'accéder aux secrets de l'univers par le biais d'une classification systématique des choses du monde et à l'aide d'une *clé universelle*. À la Renaissance, on pourrait facilement penser que l'Art de la mémoire tombe dans l'oubli. Les humanistes comme Érasme et Montaigne rejettent fermement le legs médiéval. Mais les apparences sont trompeuses, car une troisième interprétation, qui s'instruit des deux interprétations médiévales, s'établit avec une réserve et une précaution relatives. À raison, promouvoir cette nouvelle orientation, qui prône par exemple une conception de l'univers comme infini et qui s'opère sous des influences magiques, donc passablement mystérieuses parce qu'étrangères aux préceptes de l'Église, peut mener à des condamnations ou à l'exil, si ce n'est directement au bûcher.

Cette nouvelle interprétation de l'Art de la mémoire prend racine à la fin du XV^e siècle, lorsque Jean Pic de la Mirandole (1463-1494) rencontre Marsile Ficin (1433-1499) à Florence. Il faut savoir que Ficin, premier philosophe à avoir traduit en latin toute l'œuvre de Platon, est qualifié de néoplatonicien pour avoir réussi à harmoniser la pensée de Platon avec les idées chrétiennes qu'il hérite en partie de la pensée scolastique. Ficin reconnaît également une continuité entre les écrits de Platon et les sagesses anciennes, celles notamment attribuées à Hermès Trismégiste et à Zoroastre. Il réactualise ainsi la philosophie hermétique gréco-égyptienne (ou hermétisme alexandrin) en traduisant et commentant des passages du *Corpus Hermeticum*¹³ et confère à la pensée magique et oraculaire de Zoroastre une importance prépondérante¹⁴. Platon, Hermès et Zoroastre sont considérés par Ficin comme des porte-paroles de la sagesse des anciens et de Dieu¹⁵. La pensée de Ficin se trouverait d'ailleurs cristallisée en images au sein d'un art divinatoire : celui des cartes du « tarot de Marseille », le tarot de « Marsilio », Marsilio Ficino de son véritable nom¹⁶. La carte du Diable, par exemple, représenterait un amalgame de la caverne de Platon et de sa définition de l'enfer chrétien, celle d'un enfer mental dont les images simulacres empêchent l'individu de sortir pour aller vers la lumière, vers la vérité. Tout en préservant l'aura énigmatique qui entoure l'œuvre de Ficin, Christophe Poncet s'interroge sur l'utilisation concrète de ces cartes : servaient-elles par exemple d'aide-mémoire aux étudiants de Ficin qui apprenaient la philosophie néoplatonicienne?

Du reste, Pic de la Mirandole reprend de Ficin sa philosophie néoplatonicienne, sa doctrine hermétique néo-alexandrine et les sagesses magiques zoroastriennes pour y additionner ses propres interprétations chrétiennes de la Kabbale. Et cette combinaison inspire à ses lecteurs, qui

connaissent aussi les diverses interprétations entourant l'*Ars memorativa*, une métamorphose de l'Art de la mémoire en art occulte.

Les sciences occultes, qui réfèrent à un ensemble de savoirs et de pratiques antiques plus ou moins autonomes telles que la magie, l'astrologie, la chiromancie, la numérologie ou encore l'alchimie, ont pris beaucoup d'ampleur à la Renaissance. Elles ont en commun de servir la volonté de déchiffrer les mystères intrinsèques au monde, de déceler les relations et les analogies entre les choses, voire les « signatures » (ou signe dans le signe) qui s'y cacheraient. La science du mage a notamment pour but de connaître les signatures célestes qui, imprégnées dans les signes quels qu'ils soient (images, talismans), confèrent un pouvoir magique à ces derniers. La science astrologique reconnaît quant à elle les signes du zodiaque comme des signatures contenant les vertus d'une planète particulière. La science alchimiste identifie pour sa part des ressemblances entre le macrocosme et le microcosme : par exemple, selon Paracelse, la langue adamique, en nommant les choses du monde, aurait laissé sa signature jusque dans la morphologie des plantes, et cette signature permettrait de connaître les propriétés médicinales de ces dernières, comme l'illustre l'euphrase officinale, anciennement appelée *ophthalmica*, qui présente un motif en forme d'œil et qui permet de soigner les maladies oculaires¹⁷. Chacun de ces systèmes sémiotiques œuvre à révéler le sens des correspondances, de même que les qualités et les forces dissimulées au sein des objets du monde et de l'univers, car ceux-là sont conçus comme essentiellement occultes, comme porteurs de signes secrets à dévoiler. Ainsi, contrairement à Yates ou à Umberto Eco, je ne parlerai pas de « tradition hermétique », ni de « sémiose hermétique »¹⁸ pour qualifier la réinterprétation de l'Art de la mémoire à la Renaissance, mais de « sémiose occulte ». Parler d'« hermétisme » est soit trop restreint (lorsque le terme renvoie à Hermès Trismégiste), soit erroné. Car, comme le fait remarquer Wouter J. Hanegraaff, les découvertes de Ficin et de ses disciples ne marquent pas le début d'une « tradition hermétique », mais correspondent à un moment de l'histoire de l'« orientalisme platonicien » (*Platonic orientalism*) à la Renaissance¹⁹ et plus largement à ce qu'Antoine Faivre a appelé l'ésotérisme occidental²⁰.

L'une des œuvres les plus significatives de la phase occulte de l'Art de la mémoire est incarnée par le « Théâtre de la mémoire » de Giulio Camillo (v. 1480-1544). Homme italien du XVI^e siècle, Camillo est notoire pour avoir inventé un « Théâtre » qui, à première vue, prend la forme d'une architecture en bois, « assez grande pour que deux personnes au moins puissent y rentrer en même temps²¹ ». Chaque rangée du théâtre est pourvue d'un grand nombre d'images à contempler et de petites boîtes ou tiroirs contenant des écrits. Camillo revisite à son tour les règles classiques de l'Art de la mémoire : les rangées représentent les « lieux de mémoire », les images correspondent à une réinterprétation de la « règle des images » et les écrits à une réinterprétation de la mémoire des « choses » et des « mots ». Cependant, les éléments présents dans le Théâtre montrent que Camillo a puisé dans les diverses interprétations de l'Art de la mémoire et a repris la philosophie hermético-kabbalistique élaborée par Pic de la Mirandole. Sur ces présupposés, le Théâtre de Camillo possède alors des fonctions magiques et mystérieuses difficilement accessibles à celui qui n'est pas initié. Se trouvent par exemple mêlées dans le Théâtre sept images de planètes (Lune, Mercure, Vénus, Soleil, Mars, Jupiter

et Saturne), des images de divinités grecques, des images de l'Enfer, du Purgatoire et du Paradis et encore sept images de Sephiroth (puissances créatrices de l'univers dont parle la Kabbale). Amalgamant certains éléments des réinterprétations successives de l'Art de la mémoire (antique, scolastique et mirandolien), le système du Théâtre de la mémoire, avec ses nombreuses images magiques et ses correspondances, offrirait un immense pouvoir à qui sait le lire. La volonté de Camillo est en effet de « confier pour l'éternité le caractère éternel de toutes les choses pouvant être revêtues par un discours [à des] lieux éternels²² ». En somme, celui qui possède cette mémoire magique reliée à des mondes supérieurs pourra embrasser l'univers ainsi que la vérité éternelle. Car, selon la philosophie occulte à laquelle Camillo adhère, l'homme détient un esprit (*mens*) divin ; il peut accéder à la plus haute réalité depuis sa mémoire qui reçoit les influences cosmiques et astrales du monde supracéleste au sein duquel se trouvent les Idées de toutes les choses. Tel se conçoit le penseur occulte de la Renaissance initié au secret du système sémiotique de Camillo. En résumé, les soubassements rhétoriques de l'Art de la mémoire antique, transformés en soubassements éthiques et moraux au Moyen Âge, s'accordent à la Renaissance avec l'idée d'une quête initiatique intérieure de la vérité sous des formes mystico-magiques. De l'élan occulte émerge ainsi une « nouvelle psyché »²³.

On le voit, les couches interprétatives s'accumulent et le trop-plein de sens nous confine au mystère relatif. Et puisque nous ne sommes pas initiés – le profane pêche aussi par ignorance –, il devient difficile de comprendre raisonnablement ce qu'est cet Art de la mémoire occulte. D'autant plus que la sémiologie occulte de l'Art de la mémoire est loin de trouver son point d'arrêt en l'œuvre de Camillo. Au contraire, elle se poursuit encore avec Giordano Bruno (1548-1600). Celui-ci tente de développer un système d'Art de la mémoire plus poussé encore en combinant l'Art de la mémoire classique, l'hermétisme néo-alexandrin et le lullisme déjà présenté. Bruno imagine un système mnémotechnique d'encyclopédie magico-logique qui rassemblerait toute l'histoire, toutes les pensées, toutes les découvertes et toutes les productions humaines et il propage efficacement cette vision en voyageant dans toute l'Europe. Il entretiendra le souffle de cet Art jusqu'à ce qu'il trouve lui-même son dernier sur le bûcher, à la suite d'un long procès²⁴.

De ces entremêlements successifs et des multiples métamorphoses de l'Art de la mémoire à travers les âges, que pouvons-nous retenir? Il est au moins possible d'affirmer que la Renaissance occulte lègue aux siècles suivants un grand nombre de principes, dont celui de la recherche d'une méthode d'accès à la vérité ainsi que la recherche d'une clé universelle qui permettrait à son possesseur de démystifier l'univers. Jusqu'au début du XVII^e siècle, les différentes réinterprétations de l'*Ars memorativa*, et en particulier le lullisme transmis par la Renaissance, restent des techniques de mémoire très connues. Francis Bacon (1561-1626), René Descartes (1596-1650) et Gottfried W. Leibniz (1646-1716) les connaissent excessivement bien et en discutent dans leurs œuvres. Les deux premiers critiquent la phase occulte de l'Art de la mémoire et s'y opposent en tâchant de reprendre les principes de la méthode antique qu'ils jugent pertinents²⁵. Par leurs lectures, ils héritent des principes anciens d'ordre et de disposition de la mémoire. Ils conservent certains principes de l'Art de la mémoire revisitée par les occultes, mais les dépouillent de leurs signes magiques et mystiques : l'unité du

savoir, le projet d'encyclopédie universelle et surtout la recherche d'un langage universel sont ainsi revalorisés. Avec Bacon et Descartes, écrit le philosophe et spécialiste de la Renaissance Paolo Rossi, « [...] l'ancien problème de la mémoire artificielle, qui avait passionné pendant près de trois siècles, médecins, philosophes, spécialistes de rhétorique, encyclopédistes et praticiens de la magie naturelle, était entré ainsi, même profondément transformé, dans les cadres de la logique moderne²⁶ ». En effet, la recherche d'un langage universel, qui constitue l'une des préoccupations majeures du XVII^e siècle, est héritière de la phase occulte de l'Art de la mémoire. Cette recherche donnera lieu à l'invention de calculs complexes, principalement dans l'œuvre de Leibniz, lequel passa sa vie à tenter d'inventer une forme de langage ou de calcul universel. Lecteur d'écrits lullistes médiévaux et renaissants ainsi que de traités portant sur l'Art de la mémoire, Leibniz connaissait bien les différentes variantes des systèmes de mémoire. L'invention d'un calcul universel (duquel découlera le calcul infinitésimal) semble connexe à un projet reposant sur les mêmes fondements que ceux de Giordano Bruno et du lullisme, à savoir rassembler de façon encyclopédique l'ensemble du savoir et des arts humains.

Au XIX^e siècle, l'œuvre de Leibniz influence profondément George Boole (1815-1864), vis-à-vis duquel Charles S. Peirce (1839-1914) se positionnera à son tour. Boole, que l'on considère communément comme le fondateur de la logique moderne, réalise le projet de Leibniz – et sa logique binaire servira à formaliser le langage informatique au XX^e siècle, langage dont la prétention est éminemment universelle.

Des mystères de l'Art de la mémoire aux mystères de la sémiotique

Comment peut-on imaginer la sémiotique peircienne étrangère à cette longue aventure de l'Art de la mémoire? D'une part, il est certain que la science des signes formalisée par Peirce s'instruit d'un grand nombre d'auteurs ayant marqué l'histoire du développement de notre connaissance des signes, en particulier du philosophe épicurien Philodème et du scolastique Jean Duns Scot²⁷. Autrement dit, les influences officielles de Peirce sont clairement multiples. Néanmoins, l'art combinatoire lulliste, revisité, étoffé et transmis par les occultes, proposerait l'une des premières machines de logique formelle²⁸, dont les principes ne peuvent être ignorés dans l'histoire de la logique. Le mystique Raymond Lulle, contemporain de Duns Scot (v. 1266-1308)²⁹, présente l'univers comme un immense ensemble de symboles (ou de signes) dont la signification ne nous serait accessible qu'en vertu d'une clé ou d'une forme de logique universelle. Grâce à un ensemble de tables logiques, la combinatoire lulliste, qui prétend être la science de toutes les sciences, fournirait cette clé d'accès aux mystères de l'univers. Elle constituerait une méthode, sinon *la* méthode, pour embrasser l'univers.

À notre tour, ne peut-on pas concevoir la sémiotique de Peirce comme une sorte de clé à trois termes permettant la compréhension d'un monde où « tout est signe »? De même, la sémiotique ne défend-elle pas cette prérogative d'être une « science des sciences »? En effet, en formalisant son modèle des trois catégories phanéroscopiques « universellement vraies »³⁰, Peirce pose la base logique selon laquelle toute chose au monde peut être appréhendée d'après la « clé » trichotomique. D'après sa doctrine des signes, la pensée et la signification

elles-mêmes s'articulent selon une relation à trois termes. Au-delà de la simple supposition, il semble que Peirce connaissait bel et bien les écrits de Lulle, puisqu'on trouve dans son œuvre quelques références à ce dernier. Peirce mentionne par exemple que Lulle est un fin logicien (CP 4.465)³¹. De même reconnaît-il que Leibniz s'inspire du lullisme pour créer sa Monadologie (CP 4.36). En revanche, il n'est pas fait mention de l'occulte Giordano Bruno qui, en « disciple de Lulle »³², a renouvelé et parfait la pensée lulliste à la Renaissance et exercé une influence indéniable sur Leibniz³³. Également, la sémiotique de Peirce ne serait-elle pas une sorte d'« art combinatoire »? Ana H. Maróstica examine en ces termes les différentes classes de signes peirciennes³⁴. Un signe correspond en effet à la combinaison de trois sous-signes qui relèvent respectivement d'un niveau trichotomique (priméité, secondéité, tiercéité). Ainsi, dans la première sémiotique de Peirce, dix combinaisons sont possibles. Peirce complexifiera ensuite son système combinatoire dans ce qu'il est convenu d'appeler sa seconde sémiotique.

Fait notable à cet égard, Ferdinand de Saussure était lui aussi à la recherche d'une clé universelle. Il occupait ses nuits, dit-on, à essayer de décrypter les vers des poètes latins pour y déceler de mystérieux anagrammes phoniques. Le 14 juillet 1906, Saussure écrit à un destinataire inconnu :

J'ai passé deux mois à interroger le monstre, et à n'opérer qu'à tâtons contre lui, mais depuis trois jours je ne marche plus qu'à coups de grosse artillerie. Tout ce que j'écrivais sur le mètre dactylique (ou plutôt spondaïque) subsiste, mais maintenant c'est par l'Allitération que je suis arrivé à tenir la *clef du Saturnien*, autrement compliquée qu'on ne se le figurait³⁵.

Ce projet secret, nourri de trop grands doutes, ne fut révélé qu'après la mort du linguiste – et reste à ce jour encore relativement peu connu. Selon Jean Starobinski, Saussure voyait dans la poésie antique, et plus particulièrement dans le vers saturnien, un « *art combinatoire* dont les structures développées sont tributaires d'éléments simples, de données élémentaires que la règle du jeu oblige tout ensemble à conserver et à transformer³⁶ ». N'ayant jamais présenté de certitudes, cette recherche d'une loi ou d'une *clé* qui aurait permis, par l'entremise d'une logique combinatoire, de mettre au clair une vérité cachée dans les textes anciens, n'est pas sans faire écho à Lulle. Saussure connaissait-il le lullisme, était-il initié à des combinatoires occultes? Rien n'est certain. La sémiologie et la sémiotique, comme leurs fondateurs, entretiennent à ce titre leur part de mystère.

La réticence de Saussure à révéler son projet peut toutefois se comprendre par la crainte d'être décrédibilisé par ses pairs. Quant à Peirce, il n'est lui-même pas tout à fait clair au sujet de Lulle. Au fragment 4.36 des *Collected Papers*, on peut lire ceci : « Comme logicien, Leibniz était un nominaliste et avait un penchant pour les idées de Raymond Lulle, *une absurdité qu'il vaut mieux ne pas mentionner*. Ce nominalisme mena Leibniz à une extraordinaire théorie métaphysique, sa Monadologie, qui est d'un grand intérêt³⁷. » À l'inverse, tel que je l'ai déjà mentionné, au fragment 4.465 Peirce place Lulle parmi les fins logiciens (*acute logicians*), aux côtés de Duns Scot, Walter Burleigh et d'un certain Armandus de Bello Visu. L'ambivalence de Peirce à l'égard de Lulle pourrait-elle traduire une crainte ou une volonté de se conformer à la norme savante? On sait que plusieurs traités alchimistes ont été attribués à Lulle durant

la Renaissance, alors que celui-ci n'en était aucunement l'auteur et qu'il ne pratiquait pas l'alchimie. Cette attribution erronée pourrait-elle être à l'origine d'un certain mépris à l'égard de Lulle? Pour éviter toute surinterprétation, l'enquête sur l'apparente ambivalence de Peirce nécessiterait d'être menée plus minutieusement. Cependant, il faut remarquer que cette posture ambiguë à l'égard de Lulle et de l'Art de la mémoire occulte constitue un fait récurrent. L'historienne Frances A. Yates, qui nourrit la réflexion avancée ici, s'est elle aussi heurtée à ce problème interprétatif dès lors qu'il s'est agi d'analyser les textes et archives portant sur le lullisme et la période occulte de l'Art de la mémoire. Le danger que représentait l'Église aurait empêché certains commentateurs de formuler clairement leur appréciation réelle de la dimension occulte de l'Art de la mémoire. L'aura mystérieuse tient ici en partie à l'opposition, qui existe à toute époque, entre le savoir licite, qu'il est bon de promouvoir, et le savoir illicite, qu'il est préférable de taire et de développer en secret. Le mystère s'éclaire alors en prenant en compte les paradigmes dominants de la science licite à une époque donnée et la coercition que ceux-ci exercent sur les individus par l'entremise de dispositifs institutionnels, qu'il s'agisse de penseurs occultes de la Renaissance ou d'un linguiste moderne comme Saussure, inquiet de se tromper et d'être ridiculisé par ses collègues.

*

Au terme de cet article, dont l'ambition était de « combiner » plusieurs recherches entre elles afin de mettre à jour de nouveaux liens, je crois être parvenue à ouvrir des voies de réflexions prometteuses permettant de comparer certains principes issus de l'histoire de l'Art de la mémoire et à des aspects fondamentaux de la sémiotique contemporaine. Cette étude mériterait certainement d'être poursuivie et étayée, déclinée et détaillée dans des travaux ultérieurs. Néanmoins, il m'a semblé nécessaire de rappeler les grandes lignes de l'histoire de l'Art de la mémoire, et ce, en des termes plus sémiotiques ; nécessité de *faire mémoire* également, car il s'agit bien d'un récit historiographique qui, s'il doit être encore complété et nuancé, est presque oublié et peu enseigné de nos jours. En somme, les quelques indices mentionnés dans cet article permettent déjà de porter un regard nouveau sur la sémiotique, conçue comme l'héritière privilégiée de certains des préceptes de l'Art de la mémoire que les occultes ont revivifiés, conservés et transmis de génération en génération et qui, aujourd'hui, sont reconnaissables sous des formes licites du savoir. Peirce n'écrivait-il pas lui-même que « [d]e manière très générale, et un peu grossière, on peut dire que les sciences sont nées des arts utiles, ou d'arts supposés être utiles. L'astronomie vient de l'astrologie ; la prise de médicaments représente une étape intermédiaire entre la magie et la physiologie ; la chimie vient de l'alchimie [...] »³⁸? L'histoire de l'Art de la mémoire liée à l'histoire de l'ésotérisme occidental constitue un interprétant incontournable pour comprendre le développement des sciences modernes et, en particulier, la doctrine des signes de Peirce.

Bibliographie

- AGAMBEN, Giorgio, *Signatura rerum. Sur la méthode*, trad. de l'italien par J. Gayraud, Paris, Vrin, 2009.
- AQUILECCHIA, Giovanni, *Giordano Bruno*, trad. de l'italien par W. Aygaud, Paris, Les belles lettres, 2007 [2000].
- CAMILLO, Giulio, *Le Théâtre de la mémoire 1480-1544*, trad. de l'italien par E. Cantavenera & B. Schefer, Paris, Allia, 2001.
- DELEDALLE, Gérard, *Charles S. Peirce, phénoménologue et sémioticien*, Amsterdam & Philadelphie, John Benjamins, coll. « Foundations of Semiotics », vol. 14, 1987.
- DE TIENNE, André, *L'analytique de la représentation chez Peirce. La genèse de la théorie des catégories*, Bruxelles, Publication des Facultés universitaires Saint-Louis, 1996.
- ECO, Umberto, *Les limites de l'interprétation*, trad. de l'italien par M. Bouzاهر, Paris, Grasset, 1992.
- FAIVRE, Antoine, *L'ésotérisme*, 5^e édition, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 2012.
- GARDNER, Martin, *Logic Machine and Diagrams*, New York, McGraw-Hill Book, 1958.
- HANEGRAAFF, Wouter J., *Esotericism and the Academy. Rejected Knowledge in Western Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.
- LULLE, Raymond, *Arbor scientie*, 1515. Disponible en ligne sur Gallica : <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k79225g/f2.image.r=raymond%20lulle.langFR>>.
- , *Ars brevis*, trad. du latin, Paris, Bibliothèque Chacornac, collection bibliothèque rosicrucienne, 1901. Disponible en ligne sur Gallica : <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k81442w.r=raymond+lulle.langFR>>.
- MARÓSTICA, Ana H., « *Ars combinatoria* and Time: Llull, Leibniz and Peirce », *Studia Lulliana*, vol. 32, no 2, 1992, p. 105-134.
- MARTIN, Gottfried, *Leibniz. Logique et métaphysique*, trad. de l'allemand par M. Régnier, Paris, Beauchesne, 1966.
- MATTON, Sylvain, « Hermétisme », *Encyclopædia Universalis*. Disponible en ligne via proxy.
- MORAZZANI, « Raymond Lulle, le Docteur illuminé », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, no 2, 1963, p. 190-208. En ligne : <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/bude_0004-5527_1963_num_1_2_4030>.
- PECKHAUS, Volker, « Was George Boole Really the Father of Modern Logic? », dans J. Gasser, *A Boole Anthology*, Dordrecht, Kluwer Academic Publishers, 2000, p. 271-285.
- , « Leibniz's Influence on 19th Century Logic », dans E. N. Zalta (dir.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, première publication 4 septembre 2009. En ligne : <<http://plato.stanford.edu/archives/spr2014/entries/leibniz-logic-influence/>>.
- PEIRCE, Charles S., *Collected Papers*, C. Hartshorne & P. Weiss (dir.), vols 1-6, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1931-1935 ; A. W. Burks (dir.), vols 7-8, même éditeur, 1958.

- , *Écrits sur le signe*, textes rassemblés, traduits et commentés par G. Deledalle, Paris, Seuil, 1978.
- PONCET, Christophe, « L'image du char dans le commentaire de Marsile Ficin au Phèdre de Platon », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, vol. 2, tome 94, 2010, p. 249-285.
- PONCET, Christophe & Phillippe TRUFFAULT, *Les mystères du tarot de Marseille*, France, Arte, 2015, 51 min.
- ROSSI, Paolo, *Clavis Universalis*, trad. de l'italien par P. Vighetti, Grenoble, Million, 1993.
- STAROBINSKI, Jean, *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, 1971.
- YATES, Frances Amelia, *L'Art de la mémoire*, trad. de l'anglais par D. Arasse, Paris, Gallimard, 1975 [1966].

Notes

- 1 A. DE TIENNE, *L'analytique de la représentation chez Peirce. La genèse de la théorie des catégories*, Bruxelles, Publication des Facultés universitaires Saint-Louis, 1996, p. 128.
- 2 D'après Volker Peckhaus, c'est le mathématicien Robert Leslie Ellis qui aurait fait connaître les idées de Leibniz à Boole. Cf. V. PECKHAUS, « Was George Boole Really the Father of Modern Logic? », dans J. Gasser, *A Boole Anthology*, Dordrecht, Kluwer Academic Publishers, p. 271-285 ; « Leibniz's Influence on 19th Century Logic », dans E. N. Zalta (dir.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, première publication 4 septembre 2009. En ligne : <<http://plato.stanford.edu/archives/spr2014/entries/leibniz-logic-influence/>>.
- 3 F. A. YATES, *L'Art de la mémoire*, trad. de l'anglais par D. Arasse, Paris, Gallimard, [1966] 1975, p. 14.
- 4 Albert le Grand expose son interprétation de l'Art de la mémoire principalement dans *De Bono*, et saint Thomas d'Aquin dans sa *Summa theologiae* ainsi que dans son commentaire du traité *De memoria et reminiscencia* d'Aristote.
- 5 Frances A. Yates formule toutefois une réticence : « Il est [...] probable que ce que j'appelle la "métamorphose médiévale de l'art classique de la mémoire" n'ait pas été inventé par Albert le Grand et saint Thomas, qu'elle existait bien avant qu'ils ne la reprissent avec un zèle et un soin renouvelés. » Cf. F. A. YATES, *L'Art de la mémoire*, *op. cit.*, p. 90.
- 6 Cf. F. A. YATES, « La mémoire médiévale et la formation d'un système d'images », dans *L'Art de la mémoire*, *op. cit.*, p. 95-118.
- 7 À savoir : Bonté, Grandeur, Éternité, Puissance, Sagesse, Volonté, Vertu, Vérité et Gloire. Lulle était un missionnaire : « Il croyait que s'il pouvait persuader les Juifs et les musulmans de pratiquer l'Art avec lui, ils se convertiraient au christianisme », F. A. YATES, *L'Art de la mémoire*, *op. cit.*, p. 192.
- 8 P. ROSSI, *Clavis Universalis*, trad. de l'italien par P. Vighetti, Grenoble, Million, 1993, p. 66.
- 9 *Ibid.*, p. 55.

- 10 Pour en savoir plus sur le lullisme, voir F. A. YATES, « Le lullisme comme art de la mémoire », dans *L'art de la mémoire*, op. cit., p. 188-214 ; P. ROSSI, « Encyclopédisme et combinatoire au XVI^e siècle », dans *Clavis Universalis*, op. cit., p. 51-80.
- 11 R. LULLE, *Ars brevis*, trad. du latin, Paris, Bibliothèque Chacornac, collection bibliothèque rosicrucienne, 1901, p. 8. Disponible en ligne : <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k81442w.r=raymond+lulle.langFR>> (dernière consultation le 30 mars 2015).
- 12 R. LULLE, *Arbor scientie*, 1515, p. 8. Disponible en ligne : <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k79225g/f2.image.r=raymond%20lulle.langFR>> (dernière consultation le 30 mars 2015).
- 13 Ouvrage philosophique composé de dix-sept fragments présentant les enseignements du dieu Hermès (ou Hermès Trismégiste). Ces écrits touchent à l'astrologie, à la médecine, à la magie, à l'alchimie, à la philosophie et à la théologie. Cf. S. MATTON, « Hermétisme », *Encyclopædia Universalis*. Disponible en ligne via proxy (dernière consultation le 30 mars 2015).
- 14 Cf. W. HANEGRAAFF, *Esotericism and the Academy. Rejected Knowledge in Western Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, p. 45-47. Le terme mage vient du vieux-perse *mag* (signifiant science et sagesse) et qualifiait une tribu du peuple Mèdes : les Mages. À partir du IV^e siècle av. J.-C., les Grecs emploient le terme *magièa*, duquel découlera celui de « magie », pour désigner un ensemble de connaissances et de savoir-faire des disciples de Zoroastre.
- 15 *Ibid.*, p. 42-43.
- 16 Cf. C. PONCET, « L'image du char dans le commentaire de Marsile Ficin au Phèdre de Platon », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, vol. 2, tome 94, 2010, p. 249-285 ; P. TRUFFAULT & C. PONCET, *Les mystères du tarot de Marseille*, France, Arte, 2015, 51 min.
- 17 Paracelse (1493-1541) était médecin, philosophe et alchimiste. On lui doit l'Art des signatures qu'il développe notamment dans *De Signatura rerum naturalium (Sur la nature des choses)*. Cf. G. AGAMBEN, « Théorie des signatures » dans *Signatura rerum. Sur la méthode*, trad. de l'italien par J. Gayraud, Paris, Vrin, 2009, p. 37-91.
- 18 U. ECO, « Aspects de la sémosis hermétique », dans *Les limites de l'interprétation*, trad. de l'italien par M. Bouzaher, Paris, Grasset, 1992, p. 49-122.
- 19 L'expression d'« orientalisme platonicien » a été forgée par John Walbridge pour exprimer la continuité entre la philosophie de Platon et les sages chaldéens, perses et égyptiens. Cf. W. HANEGRAAFF, « Platonic Orientalism », dans *Esotericism and the Academy. Rejected Knowledge in Western Culture*, op. cit., p. 12-17.
- 20 A. FAIVRE, *L'ésotérisme*, 5^e édition, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 2012.
- 21 F. A. YATES, *L'Art de la mémoire*, op. cit., p. 146.
- 22 G. CAMILLO, *Le Théâtre de la mémoire 1480-1544*, trad. de l'italien par E. Cantavenera & B. Schefer, Paris, Allia, 2001, p. 48.
- 23 F. A. YATES, *L'Art de la mémoire*, op. cit., p. 187.
- 24 Dénoncé une première fois en 1592 par un noble vénitien, Giovanni Mocenigo, Bruno fait face à une trentaine de chefs d'accusation à la fin de son procès en 1600. Parmi les faits reprochés, on accuse Bruno d'avoir affirmé que le monde est éternel et que l'univers est infini, de pratiquer la magie et les arts divinatoires ainsi que de porter un intérêt à l'astrologie. Cf. G. AQUILECCHIA, *Giordano Bruno*, trad. de l'italien par Walter Aygaud, Paris, Les belles lettres, [2000] 2007, p. 67-92, spéc. 75 et 90.
- 25 Cf. P. ROSSI, « Bacon et Descartes : la polémique contre les jongleurs de la mémoire », dans *Clavis universalis*, op. cit., p. 128-131.
- 26 P. ROSSI, *Clavis Universalis*, op. cit., p. 154-155.

- 27 Peirce reprend à Philodème l'idée d'une science des signes et le concept de sémiose. Cf. G. DELEDALLE, *Charles S. Peirce, phénoménologue et sémioticien*, Amsterdam & Philadelphie, John Benjamins, coll. « Foundations of Semiotics », vol. 14, 1987, p. 55.
- 28 C'est l'hypothèse de Martin Gardner. Cf. M. GARDNER, *Logic Machine and Diagrams*, New York, McGraw-Hill Book, 1958.
- 29 Une légende raconte que Duns Scot, surnommé « Docteur subtil » (*Doctor subtilis*), aurait rencontré Lulle, le « Docteur illuminé » (*Doctor illuminatus*), à la Sorbonne et qu'il le considérerait comme un maître à penser. Cf. A. MORAZZANI, « Raymond Lulle, le Docteur illuminé », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, no 2, 1963, p. 190-208. En ligne : <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/bude_0004-5527_1963_num_1_2_4030> (dernière consultation le 30 mars 2015).
- 30 G. DELEDALLE, « Introduction », dans C. S. Peirce, *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978, p. 10.
- 31 L'abréviation CP suivie du numéro de section renvoie à C. S. PEIRCE, *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, C. Hartshorne & P. Weiss (dir.), vols 1-6, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1931-1935 ; A. W. Burks (dir.), vols 7-8, même éditeur, 1958.
- 32 C'est en ces termes que Leibniz considère Bruno.
- 33 Leibniz a publié en 1666 sa *Dissertatio de arte combinatoria* qui s'inspire des écrits lullistes et présente son projet de langage universel. Cf. P. ROSSI, « Les sources de la caractéristique leibnizienne », dans *Clavis Universalis, op. cit.*, p. 201-217 ; G. MARTIN, *Leibniz. Logique et métaphysique*, trad. de l'allemand par M. Régnier, Paris, Beauchesne, 1966, p. 39-40.
- 34 A. H. MARÓSTICA, « *Ars combinatoria* and Time: Llull, Leibniz and Peirce », *Studia Lulliana*, vol. 32, no 2, 1992, p. 105-134.
- 35 Extrait de correspondance de Saussure reproduit dans J. STAROBINSKI, *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, 1971, p. 20-21 (je souligne).
- 36 *Ibid.*, p. 159.
- 37 Je traduis, mes italiques. « *As a logician [Leibniz] was a nominalist and leaned to the opinion of Raymond Lully, an absurdity here passed over as not worth mention. This very nominalism led Leibniz to an extraordinary metaphysical theory, his Monadology, of much interest.* »
- 38 CP 1.226, je traduis. « *Speaking in a broad, rough way, it may be said that the sciences have grown out of the useful arts, or out of arts supposed to be useful. Astronomy out of astrology; physiology, taking medicine as a halfway out of magic; chemistry out of alchemy [...].* »

