

L'art de la mémoire et le langage symbolique de la Franc-Maçonnerie

Jean-Daniel Graf

Nous sommes ce que nous sommes par le souvenir et l'intégration de ce que nous avons été. La conscience de soi, nos comportements, nos réactions sont indéfectiblement liées à nos souvenirs, qu'ils soient conscients et inconscients.

Au lieu d'enregistrer de manière automatique et désordonnée nos expériences, on peut constituer une mémoire qui accompagne le développement spirituel, en créant des habitudes et des élans d'esprit favorables. Il existe des traces de l'utilisation de telles techniques dans la pensée philosophique et religieuse de l'Occident. Les méthodes du tantrisme, en particulier dans la mémorisation et la visualisation de mandalas en sont la réplique orientale.

L'impact de tels moyens habiles est dépendant de l'Idée que l'on se fait du monde et de l'univers. La plus favorable ne serait-elle pas l'*Unus Mundus* de Carl Gustav Jung et du prix Nobel de physique Wolfgang Pauli ?

Sommes-nous capables de réaliser l'importance fondamentale de la mémoire dans la vie intellectuelle des hommes de l'Antiquité ? Aujourd'hui, la majeure partie des connaissances accumulées par l'humanité au cours des siècles sont stockées sur des supports « extérieurs » (livres, films, supports magnétiques ou optiques-numériques) et sont ainsi virtuellement accessibles à l'ensemble de l'humanité. En revanche, dans l'Antiquité, alors que les moyens de fixer et de diffuser des connaissances étaient beaucoup plus limités, l'intellectuel, le médecin, l'homme de loi, le prêtre, devaient mémoriser l'essentiel des connaissances nécessaires à leurs activités.

Il était donc naturel que des moyens mnémotechniques soient élaborés et transmis, jusqu'à constituer une méthode relativement complexe baptisée « art de la mémoire », fondée sur l'analogie, l'allégorie et la traduction d'une séquence temporelle en un ordre spatial. L'évolution

de cet art peut être suivie de l'Antiquité gréco-romaine au XVI^{ème} siècle, comme en témoignent les travaux remarquables de l'historienne britannique Frances Yates dont l'ouvrage « *The Art of Memory* »¹ a été publié en 1966.

Dans une somme consacrée à la mémoire², parue en 2000, le philosophe Paul Ricoeur rappelle la distinction classique entre mémoire naturelle et mémoire artificielle, la première désignant la fixation spontanée, involontaire, d'une image ou d'une suite d'images, alors que la seconde équivaut à la mémorisation forcée d'un discours, d'un raisonnement ou d'une liste d'objets. C'est bien entendu la mémoire artificielle qui fait l'objet de notre étude.

Le symbolisme est un des éléments caractéristiques de la Franc-Maçonnerie. Plus précisément, il constitue le langage de l'initiation. Le propre du langage symbolique initiatique est d'utiliser des images du monde matériel, accessibles aux sens, pour évoquer des réalités abstraites, morales ou spirituelles. Il faut cependant rappeler que la correspondance entre une idée et son symbole n'est pas un rapport symétrique, comme celui qui lie, dans un lexique, un mot à sa définition. Si l'image symbolique reste immuable, l'idée qu'elle évoque est appelée à se constituer progressivement et à mûrir dans l'esprit de l'initié en fonction de ses réflexions et méditations. Avec le temps, la simple présentation du symbole permettra d'activer dans la mémoire du sujet un ensemble de connaissances, d'impressions, de règles de conduite, ou un « état de l'être » qui y avaient été attachés. Ce qui est important, c'est que la pléiade évoquée reste du domaine intérieur du sujet, et qu'elle n'est pas communicable par le langage ordinaire. D'où le peu d'intérêt, pour l'initié, d'un dictionnaire des symboles.

Dans la période terminale de son évolution, l'art de la mémoire est devenu une forme d'ascèse, dont le but était la connaissance de soi et la réintégration de la partie divine de l'âme. Curieusement, cette période précède de peu les débuts de la Franc-maçonnerie spéculative, et les deux disciplines présentent quelques « intersections » sous la forme de personnages et de milieux cultivant un intérêt pour l'ésotérisme.

La présente étude a pour but de mettre en évidence les similitudes éventuelles entre les modalités d'utilisation du symbolisme dans la pratique de l'art de la mémoire et dans celle de la Franc-Maçonnerie.

Le mythe fondateur

Le récit relatant l'origine de l'art de la mémoire a été transmis par Cicéron. L'inventeur « mythique » de l'art de la mémoire serait le poète grec Simonide de Céos qui, engagé par le noble Scopas pour chanter un poème en son honneur au cours d'un banquet, ajouta un passage en l'honneur de Castor et Pollux. A la fin du panégyrique, Scopas dit à Simonide qu'il ne lui paierait que la moitié de la somme promise, et qu'il devait se faire payer le solde par les Jumeaux mythologiques dont il avait chanté les louanges. Un peu plus tard, on appela Simonide à l'extérieur de la salle, en lui disant que deux jeunes gens demandaient à le voir. Quittant le banquet, le poète ne trouva personne mais, en son absence, le toit de la salle s'écroula et écrasa Scopas et tous ses invités. Lorsqu'on eut dégagé les décombres, les cadavres étaient à ce point broyés qu'il était impossible de les identifier. Mais Simonide, qui avait fixé dans sa mémoire la place et le nom de chaque convive, put indiquer le nom de chaque cadavre et permit ainsi aux familles d'emporter leurs morts.

La légende veut que cette aventure ait inspiré au poète les principes fondamentaux de l'art de la mémoire, c'est-à-dire la représentation mentale d'un espace organisé et l'association d'un nom ou d'une liste ordonnée d'objets, de personnes ou d'idées avec une succession d'emplacements dans cet espace. « Aussi, pour exercer cette faculté du cerveau, doit-on, selon le conseil de Simonide, choisir en pensée des lieux distincts, se former des images des choses qu'on veut retenir, puis ranger ces images dans les divers lieux. Ainsi l'ordre des lieux conserve l'ordre des choses ; les images rappellent les choses elles-mêmes. Les lieux sont les tablettes de cire sur lesquels on écrit ; les images sont les lettres qu'on y trace ».³

L'art de la mémoire dans l'Antiquité

Notre connaissance des règles méthodologiques de l'art de la mémoire dans l'Antiquité provient essentiellement de trois sources : Cicéron,

Quintilien, et un maître de rhétorique à Rome, auteur anonyme du traité *Ad Herrenium*⁴. Pour ces trois auteurs, l'art de la mémoire appartient incontestablement à la rhétorique. Associée aux quatre autres parties de cette discipline (*inventio, dispositio, elocutio, pronuntiatio*)⁵, la mémoire artificielle permettait à un orateur de prononcer de longs discours sans l'aide d'aucune note, en restant fidèle à la forme et au contenu élaborés préalablement. L'art de la mémoire consistait donc en un ensemble de moyens mnémotechniques formalisés, que tout orateur devait apprendre à maîtriser, comme un bon artisan maîtrise les outils et les techniques de son métier.

La pratique de l'art de la mémoire comprenait deux grandes étapes. La première consistait à imprimer dans l'esprit de l'orateur une architecture faite d'une série ordonnée de lieux sous la forme d'un bâtiment vaste et varié, dont la succession des pièces et leurs caractéristiques devaient être mémorisées avec précision. Cette architecture fournissait une structure de base immuable, utilisable en principe pour des centaines de discours différents. La seconde étape revenait à déposer mentalement dans chacune des pièces des objets ou personnages emblématiques des thèmes ou des mots à mémoriser. Ainsi, d'une manière subtile, la structure temporelle du discours était transcrite dans une structure spatiale, et les événements ou idées abstraites constituant les parties du discours étaient traduits en impressions visuelles évocatrices (images). Au moment de prononcer son discours, l'orateur parcourait mentalement toutes les pièces de son « palais intérieur » et reconnaissait, dans chacun des lieux, les images qu'il y avait déposées.

Les principes régissant la traduction d'idées en images étaient d'une grande diversité et relevaient de l'imagination du pratiquant. Par exemple, l'auteur d'*Ad Herrenium* conseille d'utiliser des images extraordinaires, ou dramatiques, qui provoquent une émotion et laissent une trace plus profonde dans l'esprit. Plutôt que des personnages ordinaires, l'orateur imaginera des êtres très beaux ou grotesques, ou encore infirmes, blessés, tachés de sang, ou vêtus de manière somptueuse. Cicéron, de son côté, évoque des images « saillantes, à arêtes vives »⁶. Quintilien⁷, plus pondéré, propose de puiser dans le lexique symbolique classique, par exemple d'imaginer une ancre pour évoquer la navigation, ou une épée pour représenter

une affaire criminelle. La relation entre l'image et l'argument à mémoriser était soit de type symbolique, soit de type homonymique (jeu de mots).

Il semble que la méthode de mémorisation utilisée et préconisée par Cicéron n'ait pas fait l'unanimité parmi ses contemporains et successeurs, qui objectaient que cette gymnastique intellectuelle était plus laborieuse que le simple apprentissage d'un texte par cœur. A ses critiques, Cicéron répondait que la vision est le plus fort de tous les sens, et que seul l'exercice d'une visualisation intérieure permettait de dépasser les performances d'une mémoire « ordinaire ». On peut supposer qu'il était lui-même doué d'une mémoire visuelle exceptionnelle. Mais on ne peut exclure, comme le suggère Yates⁸, que l'importance qu'il accordait au développement de la mémoire ait eu un fondement plus philosophique. Cicéron a en effet manifesté son adhésion à la philosophie platonicienne⁹, qui accordait à la mémoire un rôle central dans la connaissance de l'âme et du monde.

L'art de la mémoire serait-il une forme d'ascèse ?

L'art de la mémoire au Moyen Age

Un écrit¹⁰ atteste de la persistance de l'art de la mémoire jusqu'au V^{ème} siècle. Mais après la chute de Rome et les invasions barbares, le fil de la tradition a été rompu. Il fallut attendre Albert le Grand et saint Thomas d'Aquin, au XIII^{ème} siècle, pour que l'art de la mémoire redevienne un objet d'étude, alors que, dans les églises, l'architecture, la sculpture et la peinture utilisées dans un but d'instruction religieuse témoignaient déjà d'une mise en pratique des principes de la mémoire artificielle.

Albert le Grand et saint Thomas connaissaient des fragments des œuvres de Cicéron, de même que le traité *Ad Herennium*, dont il existait de nombreuses copies, et que l'on attribuait par erreur à Cicéron. Curieusement, leur intérêt pour l'art de la mémoire n'était pas motivé par des fins de rhétorique, mais plutôt par l'enseignement de l'éthique. Il faut dire que Cicéron¹¹ avait déjà cité la mémoire comme un des constituants de la prudence, dont il faisait une des quatre parties de la vertu (prudence, justice, constance, tempérance), elle-même définie, en accord avec la philosophie stoïcienne, comme « une

disposition de l'esprit en harmonie avec la raison et l'ordre du monde ». Ainsi, pour les deux théologiens, l'art de la mémoire devenait naturellement un outil permettant d'imprimer dans l'esprit des chrétiens la reconnaissance des voies qui menaient au salut par les vertus et celles qui menaient à la damnation par les vices.

Les commentaires d'Albert le Grand¹² sur l'*Ad Herennium* et sur Cicéron sont si détaillés qu'il est vraisemblable que le philosophe scolastique se soit exercé aux techniques de la mémoire artificielle. Ainsi, il conseille d'utiliser comme lieux les parties d'un bâtiment réel et familier, par exemple une église bien connue du sujet. Comme images, il propose d'utiliser des métaphores, sous prétexte qu'elles excitent l'imagination, alors que des représentations fidèles d'objets ne mettent pas en jeu l'émotion et laissent moins de traces dans la mémoire. Il y a là, incontestablement, une ouverture en direction de la voie symbolique. Enfin, Albert le Grand conclut son examen en proclamant que l'art de la mémoire enseigné par Cicéron est le meilleur pour ce qui touche à la vie et au jugement, et qu'il intéresse à la fois l'homme moral et l'orateur.

Saint Thomas d'Aquin, en bon aristotélicien, commence par constater que l'homme ne peut pas comprendre sans images. Elaborée par l'imagination, l'image est tirée des perceptions sensorielles, qui constituent le fondement de la connaissance. La mémoire est alors la partie de l'âme qui reçoit les images. Or les notions abstraites et les réalités spirituelles, objets de l'intellect inaccessibles à la perception sensorielle, sont naturellement dépourvues d'image et, par là, très difficiles à mémoriser. Si l'on veut se rappeler plus facilement les « notions intelligibles », il faut les lier à des images tirées de « choses sensibles », comme l'a enseigné Cicéron¹³. Ces images seront alors chargées d'« intentions » morales ou spirituelles. Par ce raisonnement, saint Thomas concilie Cicéron avec Aristote, dont la théorie de la réminiscence se fonde sur l'ordre et l'association, qui sont aussi les principes mnémoniques fondamentaux de l'art de la mémoire. A ces deux principes, l'émule d'Aristote et de Cicéron ajoute une règle, qui veut que le pratiquant médite fréquemment sur la matière mémorisée, sous prétexte que la répétition conserve la mémoire.

Il peut paraître paradoxal que deux grandes figures intellectuelles de la philosophie scolastique, vraisemblablement très douées pour le raisonnement abstrait, plaident pour l'utilisation d'une « imagerie » devant faciliter l'accès aux principes éthiques et aux réalités spirituelles. De fait, cette « concession à la faiblesse humaine », selon Yates, peut être associée aux nécessités de la prédication et à la floraison extraordinaire d'images sous forme de vitraux, de fresques et de sculptures intégrés à l'architecture gothique. L'art de la mémoire servait donc à la fois au prédicateur, dont il affermissait le pouvoir de conviction, et au paroissien, dont il facilitait l'accès au message biblique. Par là, l'art de la mémoire trouvait une application que l'on qualifierait aujourd'hui d'endoctrinement, inculquant les récits bibliques et les articles de la foi, et conditionnant le comportement des fidèles par l'espoir d'une récompense future et la crainte de châtimens éternels.

On ne mesure probablement pas assez l'importance de l'adoption par la scolastique de l'art de la mémoire pour le développement de l'art religieux didactique du Moyen Age. Par exemple, la représentation de personnages laids, difformes et grimaçants pour illustrer les voies menant à l'enfer, par opposition aux êtres beaux et harmonieux illustrant la vie vertueuse, concorde à la fois avec le principe d'images chargées d' « intentions » et avec les conseils de Cicéron et de l'auteur romain de l'*Ad Herrenium* d'utiliser des images extraordinaires, saillantes et propres à provoquer une émotion.

Dans tous les cas, et vraisemblablement en raison de l'autorité de saint Thomas, la pratique de l'art de la mémoire a persisté jusqu'à la fin du Moyen Age, comme en témoignent les nombreux traités de mémoire publiés au cours du XV^{ème} siècle¹⁴.

L'art de la mémoire à la Renaissance

Logiquement, on pourrait s'attendre à ce que la Renaissance, par son rejet de la scolastique médiévale, rejette aussi l'art de la mémoire. Mais cela reviendrait à négliger l'extraordinaire diversité, le foisonnement d'idées et de théories originales, ce mélange unique d'intérêts pour la rationalité scientifique et pour la pensée magique qui caractérisent si bien l'esprit de la Renaissance. Si la lignée humaniste illustrée par Erasme et Mélancton a manifesté une certaine hostilité à l'égard de

l'art de la mémoire, le courant néoplatonicien de Marsile Ficin à Giordano Bruno l'a adopté pour en faire un instrument de méditation et de transformation de l'esprit beaucoup plus proche de la vision du monde platonicienne que du pragmatisme thomiste.

Parmi les acteurs de la Renaissance, on ne peut éviter de citer un personnage atypique qui, s'il n'atteint pas aujourd'hui la notoriété des grandes figures de l'humanisme, occupe une position importante dans l'histoire de l'art de la mémoire. Il s'agit du vénitien Giulio Camillo Delminio.

Le Théâtre de la Mémoire de Giulio Camillo

Né vers 1480, Giulio Camillo semble avoir consacré sa vie à la construction d'une maquette complexe, en bois, qui devait être la représentation matérielle de l'édifice intérieur préconisé par les théoriciens de la mémoire artificielle. Curieusement, l'édifice représenté n'était ni l'église recommandée par les thomistes, ni le « vaste palais de la mémoire » mentionné par saint Augustin, mais un théâtre construit sur le modèle architectural de l'Antiquité gréco-romaine, transmis par Vitruve. On est donc bien dans l'esprit de la Renaissance, pour lequel l'Antiquité païenne est devenue une référence plus attirante que la scolastique médiévale.

La maquette du Théâtre, qui était assez grande pour qu'une personne puisse s'y tenir, a été présentée à Venise. Elle était apparemment destinée au roi de France François 1^{er}, qui aurait soutenu financièrement son concepteur. La description du Théâtre a été consignée dans un texte¹⁵ dicté par Camillo peu avant sa mort. L'édifice avait pour l'essentiel la forme hémicyclique d'un théâtre romain. Il s'élevait sur sept degrés (gradins), qui étaient divisés en sept secteurs par des couloirs radiaux. Sur les degrés, il n'y avait pas de spectateurs, mais 49 portes (7 par degré, 7 par secteur) ornées d'images. Le seul spectateur était l'utilisateur du Théâtre, qui se tenait sur la scène et regardait en direction des gradins.

Il y avait sept colonnes, une à la base de chaque secteur, représentant les sept piliers de la maison de la sagesse de Salomon. Tout le système du Théâtre reposait sur ces piliers, qui symbolisaient à la fois les sept sefirots du monde supra-céleste et les Idées platoniciennes, c'est-à-dire

« l'éternité la plus stable »¹⁶. Dans les gradins, le premier degré (le plus bas mais le plus élevé hiérarchiquement) comprenait les sept « planètes » de l'astrologie antique dans l'ordre : Lune, Mercure, Vénus, Soleil, Mars, Jupiter, Saturne. De manière significative, le Soleil était placé au centre. Bien entendu, chacune des sept planètes se trouvait là en tant que représentante d'un ensemble de qualités et de significations selon les règles de correspondance traditionnelles. A partir des planètes, l'esprit pouvait se déplacer soit vers les Idées, soit vers les six degrés supérieurs, qui représentaient les étapes de la création selon les textes hermétiques, en particulier le *Pimandre*.

Le deuxième degré, intitulé « le Banquet », figurait la création des éléments simples. Le troisième degré était celui de la Caverne, qui symbolisait le mélange des éléments pour former les choses créées. Le quatrième degré était illustré par l'image des Gorgones, les trois sœurs qui partageaient un œil unique, représentant les trois âmes de l'homme intérieur, la plus noble des créatures de Dieu. Au cinquième degré, on trouvait l'image de Pasiphaé s'unissant au taureau, symbolisant l'union de l'âme et du corps. Le sixième degré, les Sandales de Mercure, représentait toutes les activités naturelles de l'homme, par exemple la respiration. Enfin, le septième degré était le degré de Prométhée, consacré aux créations humaines, arts, sciences, lois, religion.

Le Théâtre pouvait être lu comme un tableau croisé à deux entrées : sept lignes pour les étapes de la création, sept colonnes pour les planètes, qui sont la mesure de toute chose. A chacune des 49 intersections se trouvaient les caractéristiques du degré dans le registre de la planète concernée. Par exemple, la case correspondant à Prométhée et à Saturne comprenait les activités humaines liées à la terre, comme la géométrie, l'agriculture, les travaux miniers. Les images étaient essentiellement empruntées à la mythologie grecque, en particulier à Homère, plutôt qu'au récit biblique de la création. De manière remarquable, la colonne centrale était celle du Soleil, alors que la ligne placée au centre était celle des Gorgones, qui représentaient l'homme et son esprit.

L'ambition de Camillo était de donner dans son Théâtre une vision de la totalité du cosmos, c'est à dire une connaissance des trois mondes

terrestre, céleste et supra-céleste, ainsi qu'une compréhension de l'origine et de la fin des choses. Par la contemplation et la mémorisation des images allégoriques et de leur position dans l'hémicycle, l'utilisateur du Théâtre de la Mémoire devait accéder à la connaissance de la vérité qui se cache derrière la réalité ordinaire, et qui révèle l'unité fondamentale du monde. Il y avait même, à la base de chaque porte, des tiroirs et des coffres contenant des textes relatifs aux images.

On peut voir, dans le Théâtre de Camillo, une réalisation du rêve encyclopédique de la Renaissance de maîtriser la totalité des connaissances humaines. L'édifice permettait en outre de mémoriser ces connaissances et de les retrouver facilement grâce à des associations symboliques et architecturales. Cependant, si l'on en croit les explications de Camillo lui-même, son Théâtre était bien plus qu'une simple technique mnémonique ou une méthode d'enseignement des règles de la scolastique. Le but de l'œuvre était ésotérique. Il s'inspirait de tout le courant néoplatonicien et du *Corpus hermeticum*, œuvre attribuée à l'hypothétique sage égyptien Hermès Trismégiste et traduite en latin par Marsile Ficin. De ce texte, Camillo a pris le schéma de la création par la divinité de sept Gouverneurs, êtres divins de nature astrale associés aux sept planètes. Quant à l'homme, non seulement il a été créé à l'image de Dieu, mais son intellect a une nature divine et il a reçu le pouvoir créateur de la divinité. Cependant, lors de son incarnation dans le corps, l'esprit subit une chute et se voit soumis à la puissance des astres. C'est par l'expérience hermétique que l'homme intérieur retrouve la lumière en lui-même et apprend à s'élever à travers les sphères planétaires pour rejoindre l'Unité, dans le monde supra-céleste.

Le Théâtre de la Mémoire était donc un manifeste néoplatonicien qui affirmait l'unité fondamentale du microcosme (l'homme), du macrocosme, et de la divinité. Comme l'écrit Yates : « C'est parce qu'il croit à la divinité de l'homme que le divin Camillo affiche cette prétention stupéfiante d'être capable de se rappeler l'univers en le regardant de haut, depuis les causes premières, comme s'il était Dieu »¹⁷. Mais l'édifice était aussi un support de méditation qui, intégré dans la mémoire et rappelé par visualisation, devait transformer

progressivement l'esprit du méditant pour le rendre apte à percevoir la lumière de la Vérité.

L'œuvre de Camillo allait donc au-delà d'une approche purement intellectuelle de la philosophie platonicienne. Elle impliquait une pratique méditative et, ce qui est plus dérangeant pour notre mentalité rationaliste, une utilisation de la magie naturelle. Marsile Ficin avait déjà décrit la création et l'utilisation de talismans dans une magie astrale à fonction thérapeutique, dans laquelle le sujet devait contempler des images tirées de la mythologie, puis les imprimer dans sa mémoire, où elles auraient joué le rôle de relais permettant l'action des influences astrales adéquates. Camillo, lui, s'est référé à Hermès Trismégiste, qui avait décrit l'animation des statues dans la religion de l'Égypte ancienne. Si une statue était capable de se charger de la force agissante de la divinité représentée, cela s'expliquait, selon Camillo, par le fait qu'elle avait des proportions parfaites, rappelant l'harmonie du monde céleste. Cette condition explique peut-être les années consacrées à la construction du Théâtre de la Mémoire, qui devait être le reflet des mesures du cosmos et en transmettre la connaissance « intérieure » à ceux qui mémorisaient sa disposition et chacune des images exposées. Par là, on peut comprendre qu'Erasmus ait eu de nombreuses objections à l'égard de l'art de la mémoire. Lui et Camillo représentent en effet les deux pôles de la Renaissance et de son rejet du dogmatisme scolastique : d'un côté, le rationalisme et la méthode scientifique, de l'autre l'ésotérisme et la pensée magique.

Les Sceaux de Giordano Bruno

Giordano Bruno est né à Nola, près de Naples, en 1548. A 15 ans, il entra dans l'ordre dominicain, où il reçut sa formation intellectuelle et religieuse. Treize ans plus tard, il fut accusé d'hérésie et dut s'enfuir de son couvent napolitain. Il gagna la France et s'installa à Paris, où il publia en 1582 un traité sur la mémoire intitulé « Les ombres des idées ». En 1583 il passa en Angleterre et publia « Les sceaux ». Enfin, de 1586 à 1591, il séjourna en Allemagne, où il écrivit « Statues » et « Images ». C'est à Francfort qu'il reçut l'invitation d'un gentilhomme vénitien qui lui demandait de lui enseigner l'art de la mémoire. Il accepta l'invitation et retourna en Italie où il fut dénoncé à

l'Inquisition, emprisonné et condamné au bûcher. Il fut brûlé vif à Rome, en 1600.

Dans son premier ouvrage, « Les ombres des idées », Bruno livre les fondements de sa philosophie et de son art de la mémoire. Le titre de l'ouvrage désigne, pour Bruno, le monde céleste décrit par l'astrologie traditionnelle, considéré comme l'image intelligible de la Vérité (monde supra-céleste) au même titre que les ombres sont l'expression perceptible des Idées platoniciennes. L'ascèse du philosophe consiste à imprimer les « ombres des idées » dans son esprit pour en faire, par le principe d'analogie, le réceptacle d'une connaissance intérieure venant d'en haut. Cette méthode présuppose un univers animiste parcouru par des forces magiques que l'opérateur habile peut capter et utiliser ; une telle vision est assez typique de la Renaissance.

Le système de mémoire de Bruno rappelle, par son architecture, le Théâtre de la mémoire de Camillo. Yates le fait dériver de la logique combinatoire développée par Raymond Lulle¹⁸. Dans « Les ombres des idées », on trouve 5 listes de 150 images chacune qui, disposées dans autant de secteurs de 5 cercles concentriques, permettent de créer un nombre quasi infini de combinaisons. Le cercle central, centre d'énergie de l'ensemble, comprend les signes du zodiaque et leurs décans, représentés par des divinités astrales de l'Égypte antique, auxquels s'ajoutent des images des planètes, des positions de la lune et des maisons, tirées de la « Philosophie occulte » de Cornelius Agrippa. Au total, 150 images appelées « sceaux » constituent le cercle intérieur, c'est-à-dire la première expression intelligible des Idées. Le deuxième cercle, en s'éloignant du centre, comprend 150 végétaux, animaux, minéraux et métaux. Le troisième comporte 150 qualificatifs, le quatrième 150 personnages mythologiques ou historiques, et le cinquième 150 arts et sciences attachées à ces personnages. Tournant indépendamment les uns des autres, ces 5 cercles produisent des combinaisons innombrables, évoquant une sorte d'alchimie de l'imagination qui devrait rappeler l'acte de création du monde.

Fantasma de pouvoir divin, utilisation de la magie... on pourrait craindre que Bruno ait été atteint de folie mégalomaniaque. De fait, comme le pense Yates¹⁹, l'auteur des « Ombres » prônait le recours à

la magie comme un moyen, et non une fin, dans un but d'unification intérieure et de contemplation.

Les « Sceaux », autre traité de mémoire de Bruno, reprend les principes classiques de l'art, dictant le choix des lieux et la manière de former des images, pour aboutir à la description de 30 sceaux, 30 images géométriques pour la plupart, d'interprétation difficile. Plusieurs de ces sceaux ont une qualité archétypale évidente. Le dernier, le « Sceau des sceaux », résume la religion astrale pythagoricienne en illustrant le double parcours des âmes entre le monde terrestre et le monde supra-céleste, comprenant l'épreuve des éléments et la traversée des 7 sphères planétaires. Ainsi, chaque sceau est conçu pour remplir la fonction de talisman intérieur, avec un domaine d'application particulier.

Tout comme Giulio Camillo, Giordano Bruno illustre donc la métamorphose d'un art de la mémoire pragmatique, instrument au service de la rhétorique, en une méthode de transformation intérieure par l'utilisation d'images archétypales et de magie talismanique, dans la droite ligne de la philosophie néo-platonicienne.

Le déclin

Si la Renaissance a vu l'apogée de l'art de la mémoire, ou au moins de sa forme la plus originale, elle en a aussi connu la contestation la plus radicale. Relique obscure de la scolastique médiévale, pour beaucoup d'humanistes ; cas flagrant d'idolâtrie, pour les calvinistes iconoclastes : l'art de la mémoire allait peu à peu tomber dans l'oubli. D'une part, l'univers animiste, parcouru par des forces magiques, allait faire place à un univers mécanique régi par des lois mathématiques. D'autre part, le savoir était conservé dans des livres imprimés plus facilement accessibles. A ce sujet, on pourrait reprendre les mots de Victor Hugo dans une scène de « Notre-Dame de Paris » : l'archidiacre tient dans ses mains le premier livre imprimé et, contemplant l'impressionnante cathédrale et ses murs couverts d'images, laisse échapper la phrase « Hélas, ceci tuera cela ; le livre tuera l'édifice ».

Bruno laissa quelques disciples, en particulier l'écossais Alexander Dickson, qui a peut-être joué un rôle dans l'histoire de la Franc-Maçonnerie²⁰. Plus tard, au XVII^{ème} siècle, l'hermétiste Robert Fludd

reprit l'idée d'un théâtre de la mémoire, et Francis Bacon prôna l'utilisation d'un art de la mémoire rénové. Mais ce sont là des exceptions, et l'exercice de mémoire est devenu, pour l'essentiel, synonyme d'apprentissage par cœur et de mémorisation machinale.

Mémoire, symbolisme, et Franc-Maçonnerie

A la question de savoir si l'exercice de la mémoire a un rôle important dans la pratique maçonnique, on ne peut répondre que positivement. L'exemple le plus flagrant est bien entendu celui de la Franc-maçonnerie britannique et du rite Emulation, qui a conservé la coutume ancienne qui veut que les maîtres officiant dans une tenue connaissent par cœur toutes les répliques de leur rôle, ce qui peut représenter un effort considérable. L'usage voulant que tous les membres d'une Loge accomplissent, au cours de leur carrière maçonnique, chacune des différentes fonctions d'officiant, il est clair que les Franc-maçon travaillant à ce rite ont tous, en principe, intériorisé toutes les paroles rituelles des trois degrés symboliques.

Cette pratique évoque les débuts de la Franc-maçonnerie spéculative, époque où les rituels ne devaient pas être écrits et ne se maintenaient que sur le support vivant constitué par la mémoire des Frères. S'agissait-il d'une survivance de la mentalité celte, pour laquelle les textes sacrés ne devaient pas être fixés dans une écriture profane ? En fait, Platon a déjà défendu cette idée dans un de ses dialogues, où il prête à Socrate la relation d'un épisode légendaire de l'histoire d'Égypte. Le roi Thamous reçoit le dieu Thoth (à tête d'ibis), inventeur des sciences et de l'écriture. Ce dernier présente chacune des sciences, et le roi commente : " (...) « L'enseignement de l'écriture, ô roi, dit Thoth, accroîtra la science et la mémoire des Egyptiens ; car j'ai trouvé là le remède de l'oubli et de l'ignorance. » Le roi répondit : « Ingénieux Theuth, tel est capable de créer les arts, tel autre de juger dans quelle mesure ils porteront tort ou profit à ceux qui doivent les mettre en usage : c'est ainsi que toi, père de l'écriture, tu lui attribues une efficacité contraire à celle dont elle est capable ; car elle produira l'oubli dans les âmes en leur faisant négliger la mémoire : confiants dans l'écriture, c'est du dehors, par des caractères étrangers, et non du dedans, du fond d'eux-mêmes, qu'ils chercheront à susciter leurs souvenirs ; tu as trouvé le moyen non pas de retenir, mais de

renouveler le souvenir, et ce que tu vas procurer à tes disciples, c'est la présomption qu'ils ont la science, non la science elle-même ; car, quand ils auront beaucoup lu sans apprendre, ils se croiront très savants, et ils ne seront le plus souvent que des ignorants de commerce incommode, parce qu'ils se croiront savants sans l'être. »²¹

Ce texte remarquable illustre bien la dimension philosophique fondamentale de la mémoire, telle que l'avaient pressentie Cicéron, saint Thomas d'Aquin, Giulio Camillo et Giordano Bruno. Plus qu'une simple technique utilitaire, la mémorisation a sur l'esprit un effet formateur et, réciproquement, l'impression d'une connaissance dans la mémoire permet à cette connaissance de rester vivante. Ceci est particulièrement vrai pour toute tradition spirituelle ou initiatique : au moment où elle n'existe plus que fixée dans des livres, elle est pratiquement morte, car la chaîne est rompue.

Nous avons parlé du rite Emulation comme d'un exemple particulièrement développé de mémorisation. En fait, tous les rituels maçonniques font largement appel à la mémoire des pratiquants. Ainsi, lors de chaque transmission d'un nouveau grade, il est demandé à l'initié de mémoriser des signes corporels, des paroles, ainsi que le récit du déroulement de son initiation. De même, un « tuilage » sous forme de dialogue (questions et réponses) doit être appris par l'initié, qui doit être capable de donner la réponse exacte à chacune des questions. Il est important de préciser que toutes les connaissances à mémoriser sont transmises par l'intermédiaire d'un langage symbolique, et pas sous forme de discours idéologiques ou moralisateurs. L'initié accomplit des « voyages » dans le temple, au cours desquels il est confronté à des images emblématiques, de même qu'à des stimuli auditifs ou tactiles. On peut voir dans cette « méthode » une certaine similitude avec l'art de la mémoire.

La Franc-maçonnerie est indissociable du symbolisme. Encore faut-il préciser le sens que l'on attribue à ce mot. Entre l'image emblématique utilisée par Cicéron comme raccourci mnémotechnique et l'image archétypale mémorisée comme un talisman interne, il y a la même différence qu'entre une figure littéraire et une invocation prononcée par un mage. Tout le contexte rituel de l'initiation maçonnique est incompatible avec l'interprétation des images symboliques comme de

simples figures de style. Nous devons admettre que les symboles transmis à l'initié ont valeur de symboles-force, destinés à être intériorisés et à mettre en mouvement une transformation progressive de l'individu. Cette opération n'a toutefois rien de magique, elle ne cherche pas à capter des forces extérieures, mais à donner au sujet des outils qui lui permettront de mobiliser ses propres forces.

On entend souvent que les symboles de la Franc-maçonnerie sont empruntés aux métiers de la construction. Il s'agit là d'une vision très réductrice. En fait, les symboles du métier ne sont pas plus nombreux que ceux qui proviennent de la tradition hermétique. Que l'on songe aux éléments, au vitriol, au coq, au soufre, au sel, aux métaux, au soleil, à la lune, à la voûte étoilée, au zodiaque... De toute évidence, l'influence du courant néo-platonicien est très prégnante. Il a d'ailleurs été montré clairement par Frigerio²² que l'initiation maçonnique illustre par de nombreux aspects la religion astrale pythagoricienne, telle qu'elle a été transmise par Platon et le courant néo-platonicien. On trouve même, dans un certain grade du REAA, une confirmation encore plus explicite de cette correspondance.

Conclusions

Notre étude a mis en évidence un certain nombre de convergences entre l'art de la mémoire et la pratique maçonnique. On peut mentionner en particulier la large utilisation de symboles et d'emblèmes pour transmettre et mémoriser des notions abstraites, de même qu'un exercice codifié de la mémoire appliquée à des images symboliques et à leurs correspondances, ou encore la référence à l'architecture d'édifices imaginaires comme le Temple de Salomon. Ces convergences sont-elles le témoignage d'une implication historique de cercles néo-platoniciens dans la naissance de la Franc-maçonnerie spéculative ? Deux historiens sérieux, Frances Yates²³ et David Stevenson²⁴, considèrent cette hypothèse comme vraisemblable.

Dans les dernières années du XVI^{ème} siècle, un disciple écossais de Giordano Bruno, Alexander Dickson, se trouvait à la cour d'Ecosse où il côtoyait le poète William Fowler, lui-même très proche du maître des travaux William Schaw. Les trois hommes s'intéressaient à l'art de la mémoire, et William Schaw était l'artisan d'une réorganisation

des loges écossaises et l'auteur des « Statuts Schaw » qui passent pour un des textes fondateurs de la Franc-Maçonnerie. La seconde version des « Statuts » mentionne d'ailleurs l'art de la mémoire comme une compétence que les Francs-Maçons étaient appelés à cultiver.

L'intérêt de ce pont entre l'art de la mémoire et la Franc-Maçonnerie traditionnelle est qu'il permet d'expliquer la présence, dans les rituels maçonniques, d'une symbolique qui a peu de rapports avec la Maçonnerie opérative. Ainsi, la naissance d'une Franc-Maçonnerie spéculative a peut-être été déterminée par une influence néo-platonicienne plus encore que par des secrets de bâtisseurs.

Dans tous les cas, quelle que soit l'exacte vérité historique, la comparaison de la voie maçonnique avec un exercice mental comme l'art de la mémoire ne peut qu'enrichir notre compréhension du fonctionnement et de la finalité de nos pratiques. Lorsque nous lisons, dans un texte d'Aristote²⁵, que « l'âme ne pense jamais sans une image mentale », nous apprenons quelque chose sur le fonctionnement de l'esprit en rapport avec le langage symbolique. L'adepte de l'art de la mémoire devait développer de grandes facultés de visualisation et de concentration, qui devaient s'apparenter à certaines formes de méditation du bouddhisme tantrique, dans lesquelles l'ascète visualise une divinité-symbole avec toutes ses caractéristiques et ses accessoires, jusqu'à s'identifier totalement avec l'objet de méditation. Des recherches récentes de neuropsychologie enregistrant le fonctionnement du cerveau chez des sujets en méditation de concentration ont révélé des différences très importantes entre des adeptes ayant plusieurs années de pratique et des néophytes ayant suivi une formation d'une semaine²⁶. La discussion détaillée des résultats dépasserait le sujet de cet article. Toutefois, ces recherches pionnières sont intéressantes en ceci qu'elles montrent que des exercices de méditation par visualisation, concentration ou observation de l'activité mentale ont la capacité de modifier profondément le fonctionnement de notre cerveau.

La pratique de la méditation n'est pas une exclusivité orientale. Elle était courante chez les philosophes de l'Antiquité, de Pythagore à Platon, et s'apparentait à un exercice de remémoration, ou anamnèse. Il s'agit là d'un type de mémoire particulier, qui devait permettre de

retrouver le souvenir des vies antérieures et des vérités éternelles contemplées lors de chaque période intermédiaire entre deux incarnations. Cette mémoire pouvait être exercée et améliorée. Pythagore proposait, comme exercice, de se rappeler chaque soir tous les événements de la journée écoulée. Bien qu'on ne puisse parler de mémoire artificielle, l'anamnèse était un exercice spirituel dont le but premier était la connaissance de soi, de cette psyché venue s'incarner en nous. Platon concevait une psyché multiple et dispersée dans le corps. L'exercice de remémoration devait permettre une unification intérieure par le rassemblement des différentes parties de l'âme et leur concentration en un point situé au niveau du diaphragme²⁷. Rassembler ce qui est éparé, et le retenir entre le thorax et l'abdomen, ces paroles et signe d'ordre seraient-ils un rappel de la philosophie platonicienne ?

1. Frances A. Yates, *L'art de la mémoire*, Gallimard, Paris, 1975.
2. Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, Paris, 2000.
3. Cicéron, *De oratore*.
4. Frances A. Yates, *ibid.*
5. « L'invention consiste à trouver des choses vraies ou vraisemblables, capables de rendre une cause plausible ; la disposition consiste à mettre en ordre les choses que l'on a ainsi découvertes ; l'élocution consiste à adapter les mots convenables aux choses inventées ; la mémoire réside dans la perception solide des choses et des mots dans l'âme ; la prononciation consiste à contrôler la voix et le corps pour convenir à la dignité des choses et des mots. » Cicéron, *De inventione*, I, VII, 9.
6. Cicéron, *De oratore*.

7. Quintilien, *Institutio oratoria*.
8. Frances A. Yates, *ibid*.
9. Cicéron, *Tusculanes*.
10. Marcianus Capella, *De Nuptiis Philologiae et Mercurii* (cité par F. Yates, *ibid*, p 62).
11. Cicéron, *De inventione*
12. Albert le Grand, *De bono*
13. Saint Thomas d'Aquin, *De memoria et reminiscencia commentarium*
14. Frances A. Yates, *ibid*.
15. Giulio Camillo, *L'Idea del Teatro*, cité par F. Yates, *ibid.*, p. 150.
16. Giulio Camillo, *L'Idea del Teatro*, cité par F. Yates, *ibid.*, p. 150.
17. Frances A. Yates, *ibid*, 1975.
18. Frances A. Yates, *ibid*, 1975.
19. Frances A. Yates, Giordano Bruno et la tradition hermétique, Dervy, Paris, 1988.
20. David Stevenson, Les origines de la Franc-Maçonnerie, le siècle écossais 1570-1710, Editions Télètes, Paris, 1993.
21. Platon, *Phèdre*.
22. Fabrizio Frigerio, 1999. Le symbolisme astral dans l'initiation maçonnique, *Masonica* 8, 21-28.
23. Frances A. Yates, *ibid*.
24. David Stevenson, *ibid*.
25. Aristote, *De anima*.
26. A. Lutz et coll., *Long-term meditators self-induce high-amplitude gamma synchrony during mental practice*, Proceedings of the National Academy of Sciences of the USA, pp 16369-16373, 2004.
27. Jean-Pierre Vernant, Aspects mythiques de la mémoire et du temps, *in: Mythe et pensée chez les Grecs*, La Découverte, Paris, 1996.

