

Giordano Bruno et Robert Burton: Deux styles littéraires pour une épistémè baroque.

Gisèle VENET

Université de Paris 3 - Sorbonne nouvelle

Dans le contexte d'un colloque sur "Baroque et maniérisme littéraires", prévu de surcroît pour s'étonner s'il faut "tonner contre", ne faudrait-il pas d'emblée tonner contre l'association de deux styles esthétiques déjà contestés avec deux auteurs auxquels on les a si peu spontanément accolés¹? Et s'étonner d'autant de ce rapprochement entre Giordano Bruno et Robert Burton que tout à première vue éloigne? Bruno n'est-il pas né en 1548, en Italie du sud, à Nola, près de Naples, très tôt soumis aux aléas de la fortune², "papiste" de surcroît, encore que dominicain rebelle ayant goûté à tous les cultes, tandis que Burton, calviniste anglican, né en 1577 et élevé dans le centre de l'Angleterre, à Lindley Hall, maison de famille près de Leicester, vient d'un milieu aisé – "sans histoire", pourrait-on dire, tant la biographie de Burton est succincte?

Leur relation à l'écriture voudrait même qu'on les oppose plus avant. Non seulement l'un écrit majoritairement en italien, l'autre en anglais³, mais Bruno de plus rédige en moins de deux ans, comme

¹ Elisabeth Soubrenie, dans "Rhétorique et esthétique du superflu chez Burton : de la copie à l'original", *Le Superflu, chose très nécessaire*, éd. Girard Gaïd, Presses Universitaires de Rennes, 2004, fait une analyse du style baroque de Burton. Voir aussi *L'Anatomie de la Mélancolie*, éd. et trad. Gisèle Venet et séminaire Epistémè, Gallimard, Folio Classique, 2005, préface de G. Venet.

² Bruno dit de lui-même, par la bouche de Tansillo dans le premier dialogue des *Fureurs héroïques*, éd. et trad. P-H. Michel, Belles Lettres, 1984, qu'il s'est rendu à l'appel des Muses après "le bouillonnement de tant d'ennuis où il était plongé, n'ayant rien d'où tirer consolation", p. 132.

³ Dans cet article, pour éviter la cacophonie linguistique qui voudrait qu'on cite l'italien de l'un et l'anglais truffé de latin de l'autre, et tous deux ayant longuement ironisé sur les effets burlesques du style "macaronique", je cite ces deux auteurs dans des traductions françaises, consciente de ce qu'a d'hérétique une telle harmonisation

dans un moment de fulguration, la quasi-totalité de ses œuvres philosophiques, dans des styles et sur des sujets multiples, alors qu'il n'a cessé d'être en exil, ou tout au moins en perpétuelle itinérance, de Padoue, à Wittenberg, de Genève à Paris, puis à Oxford d'où, mal reçu par les théologiens de l'université, il revient à Londres pour y publier coup sur coup ses œuvres majeures, *Le Banquet des Cendres*, *De la cause, principe et unité*, *L'Infini*, *l'univers et les mondes*, et *L'Expulsion de la bête triomphante*, en 1584, puis, en 1585, *La Cabale du cheval pégaséen* et *Les Fureurs héroïques*. Ses divagations géographiques voire théologiques le ramènent enfin en Italie, défi ou imprudence, en 1592, via un retour à Padoue, puis à Venise, où les tribunaux de l'Inquisition lui cherchent querelle pour finir, après huit ans de procédures, par le faire brûler vif, à Rome, en février 1600.

Le sédentaire Burton ne saurait être plus différent: devenu étudiant à Oxford en 1593, il y est fait bachelier en 1605, puis admis comme "fellow" à Christ Church, "le collège le plus florissant d'Europe", pour devenir maître en théologie, en 1614, sans jamais soutenir de thèse bien qu'il n'ait plus jamais quitté le collège. Il en est finalement le conservateur à vie d'une bibliothèque qu'il n'hésite pas à comparer à la Vaticane⁴. Il publie en 1621, toujours à Oxford, la première des cinq éditions d'un livre unique⁵, *l'Anatomie de la Mélancolie*, somme de tous les savoirs sur l'humeur noire dont l'écriture par additions successives s'étire sur vingt ans. Il meurt finalement dans son lit, en 1640, à l'heure presque exacte qu'il avait calculée selon son horoscope, sans avoir pour autant prévu, toutefois, la révolution radicale qui allait éclater quelques mois plus tard et conduire Cromwell au pouvoir et le roi Charles 1^{er} à l'échafaud.

Ce qui autorise à rapprocher ces deux auteurs, par delà la disparité des langues, des religions, des itinéraires personnels, n'est pas au premier abord, paradoxalement, de l'ordre de l'esthétique ni de l'écriture, même si Burton doit pour cela devenir un lecteur perspicace de Giordano Bruno, et s'autoriser tous les détours d'un style pour s'en approprier les thèses en liberté, et même si Bruno, pour penser librement l'infini doit user de toutes les libertés maniéristes avec

dans une revue à visée scientifique. Le texte original des citations de Burton est rétabli en note. Bruno est cité d'éditions bilingues, toutes accessibles en France, aux Belles Lettres.

⁴ Voir l'éloge de Christ Church fait par Burton dans son adresse au lecteur, "Démocrite junior à son lecteur", *Anatomie de la Mélancolie*, *op. cit.*, p. 65.

⁵ Burton, en fait, a écrit une comédie en latin vers 1605 et divers textes courts avant 1612, mais *l'Anatomie* l'absorbera ensuite tout entier.

"Giordano Bruno et Robert Burton"

l'écriture afin d'en exprimer la redoutable nouveauté⁶.

Bruno et Burton, de fait, malgré la distance dans le temps et dans l'espace, se retrouvent confrontés à une même crise des représentations collectives qui sollicite d'eux des interrogations et des réponses dépassant les choix individuels de pensée ou de formulation littéraire et plus encore les contextes nationaux dans lesquels elles s'expriment, et qui pourtant en dépendent.

La crise de l'épistémè européenne⁷, au XVIe et au XVIIe siècle, voit en effet remettre en cause un aspect dominant de l'épistémè classique, l'*Imago Mundi*⁸ telle que Ptolémée l'avait configurée à partir d'Aristote dès le II^e siècle dans sa *Grande composition mathématique de l'Astronomie*, plus connue sous le nom d'*Almageste*. Une structure de monde clos, enfermé dans des sphères concentriques avec la terre pour centre fixe, avait au fil des siècles associé de si près la physique et la métaphysique d'Aristote à la naissance d'une métaphysique chrétienne et à sa physique adjacente qu'elle en était devenue intangible, pour ne rien dire des poétiques qui l'avaient accompagnée et qui produisaient encore d'innombrables références à la musique des sphères⁹ ou au moi du poète encore centre du monde¹⁰, ou des canons esthétiques qui magnifiaient les proportions humaines, dont la célèbre inscription de "l'homme de

⁶ Non que la tentation de penser l'infini n'ait été latente tout au long des nombreuses crises de l'antiaristotélisme médiéval, mais pas étendue à la figuration de l'univers. Voir Tony Lévy, *Figures de l'infini. Les mathématiques au miroir des cultures*, Seuil, 1987, chap. IV, "Scolastique chrétienne et physique d'Aristote".

⁷ Didier Souiller, balisant l'apport de l'histoire des mentalités pour mettre en évidence les liens du baroque et d'une "crise de conscience européenne", dans *La littérature baroque en Europe*, Paris, PUF, 1988, mentionne la crise des représentations du cosmos, pp. 42-43.

⁸ Voir Francesco Bertola, *Imago Mundi*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1996, où sont reproduites les principales représentations du cosmos au cœur de cette crise, de Ptolémée aux bibles médiévales, en passant par Digges, Fluddes, Tycho Brahe, Copernic, etc.

⁹ On peut citer le célèbre éloge qu'en fait Lorenzo à Jessica dans *Le Marchand de Venise*, V, 1, 58-65.

¹⁰ Dans un poème, *Nosce Teipsum*, contestant tout décentrement du monde et dans lequel sir John Davies s'oppose à la *curiositas*, assimilant toute recherche de connaissances à la tentation de rejoindre les disciples d'Epicure, le poète réaffirme la nécessité de méditer sur soi par cette image : "My selfe am *center* of my circling thought, / Only my *selfe* I studie, learne, and know", str. 42, 3-4. Voir Gisèle Venet, "Nosce Teipsum de Sir John Davies : écho à la visite en Angleterre de Giordano Bruno?", *XVII-XVIII*, 58, 2004.

Vitruve¹¹ par Vinci dans le cercle et le carré, formes géométriques parfaites.

Cette crise s'instaure avec les premiers travaux qui circulent sur l'héliocentrisme, avant même la publication, en 1543, du *De Revolutionibus orbium coelestium* de Copernic. Ils portent justement sur la place de la terre dans le cosmos et son mouvement à la fois sur elle-même et autour du soleil. S'ils ne suggèrent pas d'emblée un élargissement du cosmos hors de ses sphères – Kepler, jusqu'à sa mort en 1634, résiste à la conception d'un univers infini, y trouvant bien avant Pascal "je ne sais quelle horreur secrète"¹² –, ils contraignent du moins à repenser l'aristotélisme ou à s'en défaire. Ainsi de Burton exposant dans son *Anatomie de la Mélancolie* les théories sur la *coincidentia oppositorum* de Nicolas de Cues, si influentes pour l'élaboration d'une métaphysique de l'infini chez Bruno, ou évoquant les échanges entre Galilée et Kepler : alors qu'il examine les conséquences pour le cosmos de ne plus avoir la terre pour centre – dont celle impliquant une pluralité des mondes –, Burton ne manque pas de désigner les opposants à ces thèses, "*les esprits nourris d'Aristotélisme et rompus aux spéculations les plus vétilleuses [qui] pensent tout autrement*"¹³.

Y aurait-il des étoiles maniéristes, un ciel baroque? Question qui pourrait se poser, en effet, devant la multiplication, entre 1580 et 1640, des relations d'éclipses et de comètes dans le ciel de la littérature européenne – et des voyages dans la Lune démarqués de l'ironiste Lucien et de son *Icaromenippus*, lui-même si inépuisamment cité et parodié par Burton. Ou ne serait-ce que "manière" d'en écrire par une succession de défis aux canons du style, eux-mêmes tributaires de l'aristotélisme? Peut-être même la seule manière d'en écrire, voire le seul accès à la possibilité de les penser autrement ?

¹¹ Dessin de Léonard de Vinci, *circa* 1490, Gallerie dell' Accademia, Venise, dit "l'homme de Vitruve" parce qu'il illustre la théorie des proportions de l'homme selon Vitruve dans son *De Architectura*, voir éd. et trad. Pierre Gros, Paris, les Belles Lettres, 2003, III, 1.

¹² Cité par A. Koyré, *Du monde clos à l'univers infini*, Paris, Gallimard, 1973, chap. III, "Le rejet de l'infini par J. Kepler", p. 86. Burton se fait l'écho de cette opposition, *op. cit.*, p. 228. Kepler récuse la notion d'infini au nom de la démarche mathématique et empirique qui est la sienne, reprochant à Bruno et à Gilbert, l'auteur du *De Magnete* (1600), de n'y accéder que par la métaphysique et la théologie.

¹³ *Anatomie, op. cit.*, p. 228. Burton cite en latin de la *Philosophia epicuria* de Nicholas Hill, philosophe tenu pour "athée", entendons libertin érudit.

"Giordano Bruno et Robert Burton"

À bien observer la façon dont Bruno ou Burton abusent des détournements de style, des débordements de la *copia*, des excès de paradoxes ou de satire, on serait tenté d'y voir une nécessité de se trouver un masque pour déjouer la censure qui s'exerce sur toute recherche de cosmologies nouvelles, avec finalement pour prix de la liberté le bûcher pour un Bruno ou un Vanini, cet autre maître de la dissimulation par l'écriture, ou l'interdiction pure et simple de prolonger ses recherches sur le mouvement de la terre pour Galilée. C'est pourtant à un autre niveau d'incidence sur l'écriture, moins mimétique, plus dynamique, que le choix qu'ils ont pu faire de leurs styles apparaît comme une nécessité.

Dans cette même période qui voit naître Bruno en 1548 et mourir Burton en 1640, alors que se multiplient les hypothèses astronomiques prenant en défaut l'aristotélisme cosmique, l'Europe subit une véritable "insurrection" anti-classique¹⁴. Des œuvres, artistiques ou littéraires, mais aussi théoriques, se caractérisent par une recherche du décentrement ou de la mise en déséquilibre des formes. Des commentaires indirects sur les procédés mis en œuvre s'y trouvent inclus grâce à de savants emboîtements des effets d'une pratique artistique dans l'art même qui l'exprime, qu'il s'agisse des effets de mise en abyme du pictural dans lui-même et dans l'écrit, avec l'*ekphrasis*, ou du représenté dans la représentation, avec le théâtre dans le théâtre, tandis que prolifèrent des écritures par détournement de styles, multiplication d'incises, utilisation parfois burlesque et satirique des arts de la surabondance, de la *copia*, jusqu'à la subversion des canons attendus de la grammaire comme sont dévoyés en anamorphoses picturales ceux de la perspective albertienne.

Burton, géographe de la rigueur, informé des derniers progrès de la cartographie pour les terres les plus récemment découvertes, à la recherche des passages du Nord-Est et du Nord-Ouest comme en Patagonie, ne peut s'empêcher de jouer à l'esthète baroque qui se livre au jeu des anamorphoses avec le réel: les paysages anthropomorphes à la Arcimboldo ou à la Kircher captent son attention¹⁵, au même titre que la mappemonde inscrite dans un bonnet à grelots pour dire à la

¹⁴ Voir Antonio Pinelli, *La Belle Manière. Anticlassicisme et maniérisme dans l'art du XVI^e siècle*, Livre de Poche 1996 (éd. italienne 1993) dont un chapitre (I, 5) s'intitule 'L'"insurrection" anticlassique'.

¹⁵ *Anatomie, op. cit.*, p. 97. Sur les cartes ou paysages anthropomorphes, aux XVI^e et XVII^e siècles, voir Jurgis Baltrusaitis, *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus*, Paris, Flammarion, 1984.

terre entière, à la manière d'Érasme ou des bouffons shakespeariens, à quel point le monde est fou¹⁶.

Quant à l'indétermination qui peut toujours s'introduire par quelque artifice ludique jusque dans la grammaire la mieux formalisée, elle le séduit tout autant, pour peu qu'un substantif puisse se métamorphoser en verbe actif, induisant un supplément de dynamisme ou de mobilité, voire d'instabilité. Dans ses sonnets à Diane, Etienne Jodelle, le poète à la fois des *Amours* et des *Contr' Amours*, semblait avoir épuisé la poétique des contraires dans le lieu commun du malheur amoureux qui obsède la poésie maniériste – "Faire en la terre un ciel, ou un enfer tu peux"¹⁷. Il ne restait qu'un recours à l'oxymore, défi à toute métaphorisation et à toute logique réparatrice, pour en dire le paroxysme, au risque de transgresser la grammaire – "mon heur malheurera"¹⁸. Burton lui-même, malgré la date tardive à laquelle il écrit, se doit à son tour de forcer la langue pour parler du danger de "mélancoliser" au bord de l'eau : "erreur délectable", le plaisir oxymore est apte à tout moment à se retourner sur l'envers, et la rêverie du promeneur solitaire à tourner au cauchemar dès lors qu'un "Puck", génie maléfique du folklore anglais, peut l'entraîner "en pleine nuit dans la lande"¹⁹.

Même l'observation la plus exacte des phénomènes de la nature subit la distorsion d'artificieuses présentations dans les "cabinets de curiosités"²⁰, quand ce n'est pas l'art le plus irréaliste, l'art des "grotesques"²¹, qui inscrit dans toute leur minutie les détails

¹⁶ *Anatomie, op. cit.*, p. 96. Une estampe de tête de fol avec pour visage une mappemonde figure dans la collection Douce de la Bodléienne, à Oxford. Une gravure presque identique, de Jean de Gourmont, annotée « Connais-toi toi-même », est au département des estampes de la BNF.

¹⁷ *Poètes du XVI^e siècle*, éd. Albert-Marie Schmidt, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1953, *Les Amours d'Estienne Jodelle*, sonnet vi, p. 713. Les poèmes sont tous édités en 1574, l'année après la mort de Jodelle.

¹⁸ *Ibid.*, sonnet vii, p. 713.

¹⁹ *Anatomie, op. cit.*, p. 167-168: "[...] melancholising, and carried along, as he (they say) that is led round about a heath with a Puck in the night [...]."

²⁰ Voir Patricia Falguières, *Le Maniérisme. Une avant-garde au XVI^e siècle*, Paris, Gallimard, 2004, chap. 5: "Un rapport ambigu avec la nature". Voir aussi, du même auteur, *Les Chambres des merveilles*, Bayard, 2003.

²¹ Voir Philippe Morel, *Les Grotesques. Figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Paris, Flammarion, 1997, chap. 5, "Du collectionnisme éclectique à l'illustration scientifique. Le décor des Offices (1579-1600)".

"Giordano Bruno et Robert Burton"

les plus naturalistes dans les réalisations les plus fantaisistes. Burton relève que "beaucoup de lecteurs étourdis s'attardent sottement et s'ébaubissent devant une peinture de grotesques dans la vitrine d'un peintre, alors qu'ils n'auront pas un regard pour une composition judicieuse"²², mais il pratique lui-même dans sa prose le goût du collectionneur de faits insolites qu'il emprunte tantôt à Pline tantôt à des naturalistes de son siècle dont la véracité des phénomènes qu'ils rapportent vaudrait d'être vérifiée s'il voyageait lui-même autrement qu'en chambre. Ainsi aimerait-il percer le mystère des hirondelles et des milans en migrations ou des oiseaux cachés dans les neiges en Moscovie²³, ou encore s'intéresser de plus près aux Manucodes, ces "oiseaux de paradis des Indes", "des créatures qui ne vivent que d'air et de rosée céleste et n'ont besoin d'aucune autre nourriture"²⁴.

Tous ces procédés de dérégulation de l'écriture et de l'imaginaire, communs à la génération des maniéristes et des baroques même s'ils les mettent à profit avec des visées différentes²⁵, semblent eux aussi émaner d'une réaction à la domination d'un dogmatisme esthétique inféodé à Aristote. En 1607, en réponse aux commentaires de Francesco Robortello sur la *Poétique* d'Aristote qui circulent dans toute l'Europe depuis 1543, Lope de Véga publie un *Art nouveau de faire les comédies* dans lequel il propose pour tout modèle contradictoire sa pratique jubilatoire de l'art irrégulier, du manquement à toute règle: "quand il me faut écrire une comédie,/ j'enferme les préceptes à six tours de clé;/ je chasse Plaute et Térence de mon cabinet"²⁶. Il rejoint en cela Shakespeare dont l'art de subvertir les canons de l'écriture théâtrale s'explicite dans de mystifiantes mises en abyme, comme dans le *Songe d'une nuit d'été*, en 1596, ou dans

²² *Anatomie, op. cit.*, pp. 70-71: "many vain readers will tarry and stand gazing like silly passengers at an antic picture in a painter's shop, that will not look at a judicious piece".

²³ *Ibid.*, pp. 217-218.

²⁴ *Ibid.*, p. 189: " like so many manucodiatae, those Indian birds of paradise, as we commonly call them, those I mean that live with the air and dew of heaven, and need no other food."

²⁵ Voir l'article de Gisèle Mathieu-Castellani, "Vision baroque, vision maniériste", dans ce même numéro d'*Études Épistémè*, p. xxx. Voir aussi Gisèle Venet, "*Twelfth Night* et *All's Well that Ends Well*: deux comédies que tout oppose, ou deux moments d'une même esthétique", *Études Anglaises*, 58.3, Juillet-Septembre 2005, qui s'est inspiré de ces deux "visions" après en avoir entendu la communication orale en juin 2005.

²⁶ Lope de Véga, *L'Art nouveau de faire les comédies*, trad. Jean-Jacques Préau, préface de José Luis Colomer, Paris, Belles Lettres, 1992, p. 73.

Hamlet en 1600. Grâce aux voix multiples du dialogue, voire à la multiplicité des lieux supposés d'où parlent les acteurs, il réussit à théoriser par la pratique, si l'on peut dire, une esthétique elle-même irréductible à l'unité d'un genre ou d'un style²⁷, voire au discours d'un traité poétique, et à mettre en jeu une mimésis privée de référent au réel dans laquelle la pertinence dramatique se passe de l'unité de lieu aussi bien que de l'unicité d'une intrigue. En quoi il contrevient aux préceptes aristotéliens élémentaires pourtant clairement présentés par son contemporain Sidney qui, lorsqu'il ne pétrarquait pas dans ses sonnets, introduisait la *Poétique* d'Aristote en Angleterre avec sa *Défense de la poésie* : il y vitupérait les "incongruités grossières" de ceux dont "les pièces n'étaient ni de véritables tragédies ni de vraies comédies, mêlant rois et bouffons²⁸" et osaient montrer sur un même plateau de scène "l'Asie d'un côté et de l'autre l'Afrique"²⁹.

Le même Sidney n'en tient pas moins une place assez paradoxale auprès de Giordano Bruno. Sans doute était-il l'un des convives au souper auquel Bruno fait référence dans son brûlot anti-aristotélien, le *Banquet des Cendres*, mais il est aussi le dédicataire non moins surprenant des *Fureurs héroïques* dont "l'argument" ne présente les dialogues qu'après une charge anti-pétrarquiste propre à hérissier en lui le poète. Bruno s'en prend en effet à tout le "vacarme d'allégories, d'emblèmes, de devises, d'épîtres, de sonnets, d'épigrammes, de volumes, de prolixes dossiers", produits par les poètes, le tout pour une beauté toujours indigne de tant "de sueurs d'agonies, de vies consumées" dont il dessine le plus misogynne des anti-blasons³⁰.

Pourtant, par un paradoxe supplémentaire, si Bruno emprunte leurs procédés poétiques à ces poètes tant raillés, ce n'est, semble-t-il, que pour mieux cerner la portée épistémologique d'une écriture héritée de Pétrarque qui aura hanté tout le siècle. Dans ce véritable traité de

²⁷ Voir Gisèle Venet, "Shakespeare, maniériste et baroque?", *BSEAA 17-18*, 55 (2002). Voir aussi ses préfaces aux éditions bilingues du *Songe d'une nuit d'été*, Paris, Gallimard, Folio Théâtre, 2003, et *Hamlet*, Paris, Gallimard, Folio Théâtre, 2002.

²⁸ "But besides these gross absurdities, how all their plays be neither right tragedies nor right comedies, mingling kings and clowns", *Defence of Poetry*, Oxford University Press, 1966, p. 67. Ce texte fut publié en 1595 après la mort de Sidney en 1586.

²⁹ *Ibid.*, p. 65: à propos de la première tragédie anglaise, *Gorboduc*, "where you shall have Asia of the one side, and Afric on the other".

³⁰ *Des Fureurs héroïques*, éd. bilingue et trad. Paul-Henri Michel, Paris, Belles Lettres, 1984, pp. 90-92.

"Giordano Bruno et Robert Burton"

poétique maniériste que constitue *Des Fureurs héroïques*, fondé non sur une rhétorique mais sur une physique issue d'une métaphysique, Bruno fait dériver de ses propres sonnets pétrarquistes la méthode philosophique qui le conduit à explorer la contradiction intrinsèque inscrite au cœur des choses: principe de mouvement infini, elle est défi lancé à l'écriture, sommation d'inventer un nouvel usage des figures pour l'exprimer, et de la figure par excellence de la limite, la figure non figurable, l'oxymore de la poétique pétrarquiste et maniériste. Cette poétique philosophique est aussi déni d'une pensée de la limite, contrainte naturelle à sortir du monde clos, à repenser le vide, le "rien" aristotélicien au-delà du monde, à penser l'infini, l'univers et les mondes multiples qui s'y trouvent.

Par un dépassement de sa Muse tragique et de sa Muse comique qui le tiraient à hue et à dia³¹, écrit-il dans le premier dialogue des *Fureurs héroïques*, Bruno participe à l'insurrection anti-classique et transcende sciemment et savamment "les règles de la *Poétique* d'Aristote" qu'il abandonne "aux tristes pédants de notre siècle". Abusant s'il le faut du chiasme maniériste pour l'illustrer – "mes espoirs sont de glace et de feu mes désirs"³² – il revendique la refondation de nouveaux modèles poétiques, car "la poésie ne naît pas des règles [...] mais les règles dérivent de la poésie"³³.

La "fureur" du poète ne peut qu'y être initiatrice de nouvelles règles d'écriture: le "furieux" dont Tansillo – alias Bruno – analyse les états d'âme est en fait l'amant douloureux et héroïque de l'inaccessible, celui qui, tout en sachant qu'il est "contraire à la nature de l'infini d'être compris" et que cet infini, sous peine de cesser d'être infini, "ne peut se donner comme fini", en revanche conserve le désir "que l'infini soit poursuivi sans fin, en ce monde de poursuite qui n'est pas mouvement physique, mais mouvement en quelque sorte métaphysique"³⁴. Bruno n'aura pas trop de tous les effets de plume des poètes de son temps, passant de l'écriture concise du sonnet à la prose ornée de références mythologiques et de fulgurations mystiques pour exprimer une physique et à une métaphysique de la contradiction qui désenclave la pensée de l'infini, voire la permette. L'ontologie qui en découle, celle de l'homme de la contradiction, de l'homme de la métamorphose, est le corollaire de la nouvelle dimension de l'épistémè qui s'annonce, passage du monde clos à l'univers infini.

³¹ *Ibid.*, p. 132.

³² *Ibid.*, p. 164.

³³ *Ibid.*, p. 134.

³⁴ *Ibid.*, pp. 212-214.

Cette pensée de la contradiction au cœur des choses et nécessairement au cœur des mots qui la disent, Bruno la doit au "philosophe qui s'est rendu à la raison de la coïncidence des contraires"³⁵, la *coincidentia oppositorum* énoncée par Nicolas de Cues et sur laquelle il avait fondé sa critique de la cosmologie aristotélicienne. Il appartenait au poète du mouvement qu'est Bruno de dire l'exploit que représente l'intuition à la fois puissante et inachevée du "Cusain": modèle révérend, il est ce "nageur aux prises avec les flots tempétueux, tantôt émergeant, tantôt sombrant", mais il est aussi le penseur du clair obscur et de l'insuffisance, "car il n'a point vu continûment, ouvertement et clairement la lumière, et n'a point nagé dans la quiétude, mais toujours par intermittence"³⁶.

Bruno se donne comme objectif de vérifier les intuitions du Cusain et d'en étendre les conclusions à toute chose, par une sorte de dynamisme de sa pensée qui le porte à synthétiser tous les phénomènes. Bruno, de fait, attaché à déduire du principe de contrariété sa physique et sa métaphysique de l'infini, en dégage aussi, comme par une nécessité connexe, la psychologie maniériste par excellence, celle que médiatise au mieux l'oxymore de Pétrarque, la *voluptas dolendi*, dont il tire une image du moi maniériste divisé et instable – "plus je le cherche, plus à mes regards il se cache"³⁷ – mais dont l'instabilité même est promesse de mouvement. Bruno étend au passage ce principe à la relation entre les hommes qui ne sont évoqués comme des semblables que par abus sémantique, reflet d'une ignorance de la coïncidence des opposés: "nous voyons qu'il y a une telle familiarité entre un être et son contraire, qu'ils se conviennent mieux l'un à l'autre que le semblable au semblable"³⁸. Il en infère aussi une subtile théorisation du plaisir doux-amer partout évoqué dans la littérature pétrarquiste: "de cette composition qui est au sein des choses, il résulte que les affections qui nous y attachent ne nous conduisent jamais à aucune délectation qui ne soit mêlée de quelque amertume"³⁹.

Ce plaisir dont "nous voyons bien que ce n'est rien d'autre

³⁵ *L'Expulsion de la bête triomphante*, éd. G. Aquilecchia, trad. J. Balsamo, Paris, Belles Lettres, 1999, I, p. 58.

³⁶ *L'Infini, l'univers et les mondes*, éd. et trad. B. Levergeois, Berg International, 1987, p. 107.

³⁷ *Ibid.* p. 158.

³⁸ *L'Expulsion de la bête triomphante*, *op. cit.*, I, p. 56.

³⁹ *Des Fureurs héroïques*, *op. cit.*, p. 158.

"Giordano Bruno et Robert Burton"

qu'un certain passage, un cheminement et un mouvement"⁴⁰, Bruno le décèle jusque dans l'acte esthétique qu'est la réception d'une œuvre. Dans son "épître d'explication" à *L'Expulsion de la bête triomphante* dédiée à nouveau à Sidney, Bruno met l'art de la "copia" au service de la contradiction créatrice et ne trouve mieux pour décrire ses dialogues qu'une série d'antonymes : "c'est à vous seul que je présente ces dialogues, qui paraîtront bons ou funestes, précieux ou sans valeur, excellents ou vils, savants ou ignorants, sublimes ou humbles, fructueux ou inutiles, féconds ou stériles, sérieux ou facétieux, religieux ou profanes, comme peuvent l'être les lecteurs dans les mains desquels ils tomberont, les uns d'un tempérament, les autres d'un tempérament contraire"⁴¹. Il en déduit une instabilité radicale du sens et par là même une relativité générale de la réception qui exclut l'idée même d'une norme du texte, mais implique en revanche, puisque "la concorde ne se réalise que là où il y a contrariété", un plaisir esthétique d'un nouveau genre, un plaisir qui fonde le rapport à l'œuvre moderne, un plaisir du déplaisir⁴².

Si Bruno ironisait dans sa dédicace des *Fureurs héroïques* à Sidney sur le "vacarme" des emblèmes amoureux, il pratique lui-même en connaisseur la poésie emblématique de son temps: "qu'il nous suffise d'être attentifs à la signification des emblèmes et de comprendre ce qui est écrit, aussi bien la devise qui accompagne la figure emblématique et la complète que le poème qui en éclaire le sens"⁴³. C'est donc par un sonnet qu'il évoque le Phénix, mythe de l'Eros baroque⁴⁴ s'il en fût, et qu'il le décrypte comme emblème: "par la figure est rendue manifeste la similitude qui existe entre le Furieux et le papillon épris de lumière"⁴⁵, mais pour mieux contraster "l'antithèse de deux destins". Si, par le feu toujours recommencé, le Phénix échappe paradoxalement au changement – "le phénix est ce qu'il fut" –, au contraire le Furieux, "sujet humain", emblématise l'ontologie de la discontinuité entre les phases de la métamorphose, et de la plus fatale, entre être et néant: "le Furieux est ce qu'il ne fut pas".

⁴⁰ *L'Expulsion de la bête triomphante*, op. cit., I, p. 54.

⁴¹ *Ibid.*, p. 6.

⁴² Voir Gisèle Venet, « Le plaisir du déplaisir », Actes du colloque *Le Plaisir*, SIRIR, éd. M.-T. Jones-Davies, à paraître.

⁴³ *Ibid.*, p. 242.

⁴⁴ Gisèle Mathieu-Catellani lui consacre une partie de son chapitre IV dans *Mythes de l'Eros baroque*, Paris, PUF, 1981.

⁴⁵ *Des Fureurs héroïques*, op. cit., p. 252.

Il emblématise l'ontologie maniériste de l'inquiétude: "l'un se livre à la flamme en toute certitude, et l'autre dans le doute de jamais revoir le soleil"⁴⁶.

Un autre sonnet, au début du dialogue IV des *Fureurs héroïques*, emprunte un autre mythe de l'Eros baroque⁴⁷: Bruno y évoque la plus cruelle des métamorphoses, celle d'Actéon changé en cerf et dévoré par ses chiens, mais il semble vouloir en transcender la symbolique immédiate – "j'entends que ce n'est pas la figure ou espèce sensiblement ou intelligiblement représentée qui émeut par elle-même"⁴⁸. Il n'en explicitera que mieux le sens anagogique: "Actéon signifie l'intellect appliqué à la chasse de la divine sagesse, à l'appréhension de la beauté divine"⁴⁹.

Continuant l'explicitation de son texte et du mythe ovidien, Bruno donne une positivité au désir de mutilation: "Et proie, il le devient par l'opération de la volonté, par l'acte de laquelle lui-même se convertit en son objet"⁵⁰. La poétique des contraires métamorphose alors à nouveau la métamorphose. Répondant à son interlocuteur Cicada qui demande d'où vient que "l'esprit en tel progrès, se satisfait de son tourment", Tansillo, alias Bruno, répond par une nouvelle transposition de la *voluptas dolendi*: "l'âme dolente", qui "se retrouve toujours, d'une certaine manière, en discours et mouvement", souffre non "par insatisfaction véritable, mais par l'affection d'un amoureux martyr"⁵¹, un amoureux martyr qui, corps et âme rendus indissociables, pourrait anticiper sur la piété baroque d'un saint François de Sales décrivant dans son *Traité de l'amour de Dieu* l'extase de sainte Thérèse, n'était que pour Bruno, il n'est pas de stase possible dans la délectation.

Ayant posé que "toutes choses sont faites de contraires", Bruno en déduit en effet la résultante – "qu'il n'y a pas de délectation qui ne soit mélangée à de la tristesse"⁵² – même si la permutation des antonymes peut servir à en réaffirmer la vitalité créatrice: "le principe, le moyen et la fin, la naissance, l'accroissement et la perfection de

⁴⁶ Ibid., p. 258.

⁴⁷ Voir Gisèle Mathieu-Castellani, *Mythes de l'Eros baroque*, op. cit., chap. II, "Actéon ou la beauté surprise".

⁴⁸ *Des Fureurs héroïques*, op. cit., p. 220.

⁴⁹ Ibid., p. 204.

⁵⁰ Ibid., p. 206.

⁵¹ Ibid., p. 212.

⁵² *L'Expulsion de la bête triomphante*, op. cit., I, p. 54.

"Giordano Bruno et Robert Burton"

tout ce que nous voyons viennent des contraires, par les contraires, dans les contraires"⁵³. Toutefois, s'il fait dériver de cette instabilité une dynamique de l'action – "où il y a contrariété, il y a action et réaction, il y a mouvement"⁵⁴ –, il en voit aussi résulter une dangereuse évanescence des phénomènes – "toute chose changeante est comme si elle n'était pas"⁵⁵: à force de tendre vers le point oxymore où elle s'inverse en son contraire, elle atteint "le point où la contrariété s'abolit"⁵⁶. Autrement dit, l'oxymore a cessé d'être une simple figure de style. Il est l'indice qu'une poétique de la limite est entrée en résonance avec une phénoménologie de la limite, pour mieux cibler le vrai paradoxe de cette poétique, la réaffirmation d'un Dieu infini dans un univers infini, un Dieu qui est, nous dit Bruno, "limite sans limite"⁵⁷.

Pour formuler cette phénoménologie paradoxale, dernier recours de l'homme précaire pour prouver la supériorité d'une pensée discursive de l'infini sur la mathématisation⁵⁸ du monde clos selon Aristote, Bruno a fondé une méthodologie de l'empirisme spéculatif, comme il le suggère dans une autre dédicace à Sidney, celle de *L'Expulsion de la bête triomphante*: "considérez tout cela, même venant de ceux qui peuvent le dire de leur autorité, comme un problème que l'on pose, une mise à l'épreuve, une mise en scène de choses qui attendent d'être examinées, discutées et comparées"⁵⁹. Il répond sans doute par là à ceux qui, ne sachant pratiquer la "docte ignorance" de Nicolas de Cues, cherchent à masquer leur triomphante bêtise sous "des artifices de dédain courtois" – "un air moqueur", "un petit rire aux lèvres" – tels qu'il les aura subis de la part des aristotéliens d'Oxford, ceux qui "ne disputent pas afin de trouver ou même de chercher la vérité, mais pour la victoire et pour paraître défenseurs plus doctes et plus acharnés du contraire"⁶⁰, autrement dit, les affidés du "grand et solennel sénat de la sottise ignorance"⁶¹.

⁵³ *Ibid.*, I, p. 58.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Des Fureurs héroïques*, op. cit., p. 162.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *L'Infini, l'univers et les mondes*, op. cit., p. 67.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 107.

⁵⁹ *L'Expulsion de la bête triomphante*, op. cit., I, p. 4.

⁶⁰ *L'Infini, l'univers et les mondes*, op. cit., p. 48.

⁶¹ *Ibid.*, p. 171.

Dépassant cependant toujours une fureur première par un supplément d'invention, Bruno met en évidence dans cette dédicace la pratique exploratoire à laquelle il a recours: celle qui nécessite une écriture en mouvement, en attente de formalisation, et fait songer à la "manière" exactement contemporaine d'un Montaigne qui "propose des fantaisies informes et irrésolues, comme font ceux qui publient des questions douteuses, à desbattre aux écoles: non pour établir la vérité, mais pour la chercher"⁶².

Dans le premier dialogue de *L'Infini, l'univers et les mondes*, Bruno, en bon maniériste, suggère le lien intime entre l'intellect et les sens: "C'est à l'intelligence qu'il appartient de juger et de rendre compte des choses absentes, que le temps et l'espace éloignent de nous. Et en cela, les sens nous suffisent à témoigner de ces choses" – puisque, comme continue de l'exposer Filoteo, masque transparent de Bruno, ils servent "à exciter la raison, ils signalent, indiquent et servent en partie de témoins"⁶³.

Les sens toutefois participent au degré le plus humble à l'accès à la vérité – "la vérité provient des sens en faible partie, comme d'un principe fragile, mais n'est pas dans les sens" – selon une gradation, d'inspiration plotinienne, des sens vers l'esprit: la vérité est "[d]ans l'objet sensible, comme dans un miroir; dans la raison par le biais de l'argumentation et de ses développements; dans l'intelligence par le biais des principes ou de leur conclusion; dans l'esprit sous sa forme propre et vive"⁶⁴. Mais le repos dans l'esprit et l'éblouissante vérité est inaccessible à l'homme de la métamorphose s'il reste à l'horizon du désir de l'homme-Actéon, la vérité de l'infini ne pouvant dès lors s'appréhender si ce n'est "en discours, ou en une certaine façon de discours", comme Bruno le précise dans ses *Fureurs héroïques*⁶⁵.

Le dialogue sur lequel ouvre *L'Infini, l'univers et les mondes* est en cela fondateur d'une méthode et révélateur d'une démarche. Il débute par une stichomythie parfaite:

Elpino – Comment est-il possible que l'univers soit infini?

Filoteo – Comment est-il possible que l'univers soit fini?

Elpino – Prétendriez-vous que l'on puisse démontrer cette infinitude?

⁶² Montaigne, *Essais*, I, LVI, "Des prières".

⁶³ *L'Infini, l'univers et les mondes*, op. cit., p. 58.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Des Fureurs héroïques*, op. cit., p. 190.

"Giordano Bruno et Robert Burton"

Filoteo – Prétendriez-vous que l'on puisse démontrer cette finitude?

Elpino – Mais quelle est cette dilatation?

Filoteo – Et quelle est cette limitation?⁶⁶

Dans ces propositions grammaticalement identiques, seul le dernier mot provoque le renversement du sens, le jeu des antonymes sous cette forme interrogative faisant de chaque nouvelle question une réponse béante à la précédente, sans résolution dialectique possible qui en refermerait le sens sur une certitude approchée. L'identique peut ainsi conduire par les moyens les plus économiques à l'antithétique, et créer une situation qui suspend tout accès à une positivité du sens dans un jeu de miroirs parallèles, anamorphose limite dont les reflets successifs se perdent à l'infini.

Le questionnement suspensif de toute certitude obéit à une démarche créatrice qui procède par dénégation – on songe à la positivité négative, ou "negative capability"⁶⁷, que décèlera Keats dans l'indéfinissable poétique de Shakespeare. Bruno l'adopte pour déconstruire le monde clos selon Aristote dont il va démontrer par suppositions inverses l'inanité des affirmations positives. Dans sa dédicace à Michel de Castelnau, il s'est placé sous le signe de Démocrite et d'Epicure, qui soutiennent que "tout dans l'infini est sujet au renouveau et à la restauration"⁶⁸, face au monde clos de ces "astrologues" qui cherchent "à distinguer ces neuvièmes sphères imaginaires", les apostrophant: "vous y emprisonnez votre esprit et ressemblez ainsi pour moi à des perroquets dans une cage, tandis que je vous vois grimper et dégringoler, tourner et virevolter"⁶⁹.

Renvoyant au processus de maturation qu'est sa recherche d'une science chargée au contraire de défaire "les chaînes qui nous lient à ce royaume exigu", il réaffirme ce qu'a de provisoire chaque étape, tout en posant que "ce qui a été fécondé" dans un précédent dialogue, en l'espèce *La Cause, le principe et l'un*, "germera dans d'autres dialogues"⁷⁰, dont, ici, *L'Infini, l'univers et les mondes*, comme si cette maturation ne pouvait se faire que par l'écriture et ne devait jamais s'achever. Ainsi, la critique de l'espace fini aristotélicien et sa conséquence, le "vide" au-delà – notion d'ailleurs récusée par

⁶⁶ *L'Infini, l'univers et les mondes, op. cit.*, p. 57.

⁶⁷ Dans une lettre à ses frères du 21 décembre 1817.

⁶⁸ *L'Infini, l'univers et les mondes, op. cit.*, p. 53.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 53.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 54-55.

Aristote qui lui préfère le "rien" –, aboutit au processus de dénégarion d'une certitude quelconque possible mais pour rouvrir des hypothèses plus riches de promesse: "cela est plus difficile à imaginer que de penser l'univers comme infini et immense"⁷¹.

Cet infini ne sollicite pas pour autant d'affirmation positive de la part de Bruno mais relative, comme il le fait dire à Elpino, l'un des interlocuteurs de Filoteo: "Je vois bien à vrai dire qu'envisager le monde, ou l'univers comme vous dites, comme sans terme, ne comporte aucun inconvénient et nous libère d'innombrables soucis auxquels nous enchaîne la thèse inverse"⁷². La maïeutique du processus par dialogue aboutit à laisser au disciple le soin d'exposer les conclusions. Au dialogue v, Albertino fera l'exposé systématique de la physique cosmique d'Aristote et du *De Cello*, comme d'ailleurs Filoteo lui répondra en citant longuement Lucrèce. Mais ici, dans une phase plus précoce, Elpino déclare ce que Bruno lui-même a voulu comme méthode – "j'affirme ce que je ne puis nier"⁷³ – pour exposer ses raisons par suspensions successives d'autres possibles: "parce que l'existence d'un monde n'est pas moins raisonnable que celle d'un autre; et l'existence de nombreux mondes pas moins raisonnable que celle de celui-ci ou celui-là; et l'existence d'une infinité de mondes pas moins raisonnable que celle de nombre de mondes"⁷⁴. Filoteo conclut pour eux tous: "Nous pouvons plus aisément soutenir que l'espace infini est semblable à celui que nous voyons, qu'affirmer qu'il est tel que nous ne le voyons pas"⁷⁵, inférant de cette phénoménologie en creux une théologie de la plénitude du Dieu infini dont rien, et surtout pas le "rien" au-delà du monde fini d'Aristote, ne doit "appauvrir" et "restreindre" l'infinie créativité: "Il en résulterait une diminution de la perfection infinie de l'être". Or, poursuit-il, "[p]our quelle raison voudriez-vous que nous voulions croire que l'agent qui peut faire un bien infini le fasse fini?" puisque cette cause efficiente infinie peut tout aussi bien être "cause et principe d'un immense univers contenant des mondes innombrables"⁷⁶.

Filoteo perfidement n'y voit rien qui puisse s'opposer aux bons

⁷¹ *Ibid.*, p. 61.

⁷² *Ibid.*, p. 65.

⁷³ *Ibid.*, p. 66.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*, p. 68.

"Giordano Bruno et Robert Burton"

rapports de la science et de la foi⁷⁷, mais n'en tire pas moins les conséquences d'une métaphysique pour établir une nouvelle physique, ouvertement anti-aristotélicienne: "l'univers étant infini et immobile, vous n'avez pas à en chercher le moteur", allusion à la dernière des sphères, le "primum mobile" ou premier moteur dans la physique d'Aristote. Il en fait découler un principe de relativité générale qui rend à tous les astres leur mouvement autonome, signant ainsi la fin de la "sphère des fixes" sur laquelle étaient "clouées" les étoiles. Il ne reste plus qu'à réaffirmer que, pas plus que les autres astres, "la terre elle-même n'est fixée, laquelle cependant, nous l'avons prouvé, tourne sur elle-même, et autour du soleil, de plusieurs manières"⁷⁸.

Le porte-parole de Bruno qu'est Filoteo a déjà conclu, par exclusion des propositions plus que par affirmation positive, que le monde clos était "plus difficile à imaginer" que l'univers "infini et immense"⁷⁹. On le surprend pourtant évoquant la nécessité d'observations pour venir conforter ses hypothèses sur les planètes et satellites des planètes⁸⁰, rêvant aussi de dépasser Épicure et sa théorie de la diffusion de la chaleur dans l'immensité pour imaginer au contraire, "l'univers étant infini", qu'il existe d'autres soleils, et de surcroît une relativité dans la perception de leurs masses respectives: "il doit y avoir d'innombrables soleils, dont beaucoup nous semblent de petits corps, mais cet astre-ci nous apparaîtra plus petit, qui est en fait beaucoup plus grand que cet autre, apparemment beaucoup plus grand"⁸¹.

Dans son *Banquet des Cendres*, si Bruno procède toujours par suppositions ou par dénégations affirmatives, si l'on peut dire, il n'en est pas moins rigoureux dans le choix de ses outils poétiques et du champ scientifique de leur application, mis au service de la célébration jubilatoire d'une physique et d'une théologie de la liberté. Toujours déterminé à en finir avec les "dissertations de grammaire"⁸² confondues par certains avec le style du débat philosophique mais qui

⁷⁷ *Ibid.*, p. 69. Bruno est sans doute de bonne foi à ce stade, et, tolérant comme il l'était, en appelle plus loin (p. 70), aux théologiens "non moins savants que religieux" et "qui n'ont jamais nui à la liberté des philosophes", tout en rappelant que "les philosophes, intégrés à la société civile, ont toujours favorisé les religions".

⁷⁸ *Ibid.*, p. 72.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 61.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 105.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *Le Banquet des Cendres*, éd. et trad. Yves Hersant, Editions de l'Éclat, 1988, p. 18.

pourtant le stérilisent, dans un même élan, il récuse "le style maigrelet, délicat, étriqué, laconique et concis de l'épigramme" et revendique au contraire pour lui-même "l'ampleur et l'abondance d'une prose imposante et vigoureuse, qui jaillisse de [s]es sources non comme d'un calame étroit, mais comme par un large canal"⁸³.

Ce *Banquet des Cendres* est bien plus en effet qu'une simple décharge d'humeur d'encre au retour d'Oxford, même si la blessure encore vive lui inspire le style acerbe du pamphlétaire pour incriminer l'Angleterre, ses chemins embourbés, ou l'éclairage défectueux de ses rues⁸⁴, ou le talent du dialoguiste pour mettre en évidence la piètre éloquence de ses censeurs d'Oxford. L'éloge de la reine Elizabeth, "cette divinité descendue sur terre"⁸⁵, tourne à la parodie de panégyrique, lorsqu'il évoque "l'affable courtoisie" des hôtes qui l'accueille et qui devrait "affiner et purger toute grossièreté et toute rudesse non seulement chez les Britanniques, mais éventuellement aussi chez les Scythes, les Arabes, les Tartares, les cannibales et les anthropophages"⁸⁶, façon de montrer qu'il peut changer de plume suivant l'occasion et faire fi des métaphores ou des figures de style qu'il adoptera pour ses *Fureurs héroïques*, tout en justifiant par l'exemple son choix de l'italien qui l'emporte à ses yeux sur le latin, comme il l'écrit dans un des dialogues ultérieurs: "Ici Giordano parle en langue vulgaire, il dénomme librement, il donne son nom propre à ce à quoi la nature donne son être propre"⁸⁷. Un passage désopilant du troisième dialogue lui permet au passage de se moquer du chauvinisme d'un de ses contradicteurs d'Oxford s'inquiétant en latin "de savoir si le Nolain comprenait la langue anglaise"⁸⁸!

S'autorisant précisément de la forme dialoguée qu'il manie avec dextérité, et à double voix, il saisit l'opportunité qu'elle lui offre de s'attaquer de front aux tenants d'Aristote. Ainsi peut-il prêter à l'un des interlocuteurs, Torquato, le langage obtus des dogmatistes et, à travers lui, tourner en dérision ces mêmes philosophes d'Oxford qu'il réduit à n'être que "des docteurs en grammaire" tout juste bons à se

⁸³ *Ibid.*, p. 19.

⁸⁴ *Ibid.*, pp. 38-50. Il inclut dans son récit désopilant l'explication du titre de son livre, p. 38.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 48.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 49.

⁸⁷ *L'Expulsion de la bête triomphante*, "Épître d'explication" à sir Philip Sidney, *op. cit.*, p. 10.

⁸⁸ *Le Banquet des Cendres*, *op. cit.*, p. 59.

"Giordano Bruno et Robert Burton"

ranger "du côté d'Aristote"⁸⁹. Lesquels docteurs, réagissant de fait aux décentrement exubérants de la pensée de Bruno, avaient rétabli par décret, dans l'année qui avait suivi sa visite, la fidélité à la seule pensée dérivée d'Aristote⁹⁰.

La souplesse de cette forme dialoguée lui permet de réexposer les hypothèses d'un Copernic mal compris tout en volant au secours de la tolérance et de la liberté de penser qu'il faut accorder contre le plus grand nombre: "l'hypothèse du mouvement de la terre dût-elle déplaire en raisons de ses apparents inconvénients, on doit laisser [Copernic] libre de la formuler, lui aussi", faisant référence à la latitude des anciens qui avaient pu "librement imaginer tant d'espèces et de modèles de cercles pour expliquer les phénomènes astraux"⁹¹. Par la voix de Teofilo, son porte-parole, Bruno affirme sa propre autonomie par rapport aux modèles de pensée, et l'appui qu'il prend "non sur l'autorité, mais sur le vivant témoignage des sens et de la raison"⁹².

La liberté de sa prose, dans le *Banquet des Cendres*, est d'abord celle de l'homme qui exulte de se savoir "libéré des huit mobiles et moteurs imaginaires, comme du neuvième et du dixième, qui entravaient notre raison"⁹³. Cette prose irrespectueuse et fervente à la fois, aux phrases longues, aux enchaînements sans obstacle d'un plan à l'autre, conduit sans heurt, dans l'allégresse, de la nouvelle physique, que Bruno expose au dialogue III en la vérifiant par les sciences de l'optique et de la perspective, vers une métaphysique poétique et panthéiste: tous les astres dans l'univers participent "à la contemplation de la cause première, universelle, infinie et éternelle", dont il célèbre le péan en glorifiant ce nouveau monde en évolution infinie: "Nous le savons: il n'y a qu'un ciel, une immense région éthérée où les magnifiques foyers lumineux conservent les distances qui les séparent au profit de la vie perpétuelle et de sa répartition"⁹⁴. L'exaltation qu'il ressent à pouvoir "laisser derrière lui la surface convexe du firmament" est intelligence supplémentaire qui lui fait "découvrir l'effet infini de la cause infinie, la trace vivante et véritable de la vigueur infinie" dans "ces corps enflammés", "ambassadeurs de

⁸⁹ *Ibid.*, p. 99 et 101.

⁹⁰ Par décret du 12 mars 1585 qui impose le retour exclusif à Aristote ; voir Bertrand Levergeois, *Giordano Bruno, op. cit.*, note 63, p. 195.

⁹¹ *Le Banquet des Cendres, op. cit.*, p. 63.

⁹² *Ibid.*

⁹³ *Ibid.*, p. 26.

⁹⁴ *Ibid.*

l'excellence de Dieu, les hérauts de sa gloire et de sa majesté"⁹⁵.

La tendance moniste de son affectivité et de sa pensée ne peut que l'inciter finalement à l'immanentisme, à voir Dieu présent dans sa création et ses créatures: "Ainsi sommes-nous conduits à professer que ce n'est pas hors de nous qu'il faut chercher la divinité, puisqu'elle est à nos côtés, ou plutôt en notre for intérieur"⁹⁶. Il n'en accepte pas moins, dans son quatrième dialogue, le risque d'une confrontation de la foi et de la science à laquelle le contraignent ses contradicteurs. Examinant les objections dérivées de "la divine Écriture" qui pourraient s'opposer à cette nouvelle physique qu'il promet, c'est à une critique exégétique des textes bibliques qu'il se livre, du *Livre de Job* en particulier, mais en poète. Il n'y cherche pas, comme Copernic avant lui ou Burton à sa suite, la caution biblique d'une évidence scientifique, le mouvement de la terre⁹⁷. C'est à la critique littéraire, à l'argument poétique de la métaphore, qu'il s'en remet finalement pour inviter à confronter vérité révélée et vérité scientifique, conscient aussi qu'une lecture métaphorique des récits bibliques ne va pas de soi sans "fureur" poétique – "cette distinction entre le métaphorique et le vrai, tout le monde ne peut avoir la volonté de la saisir".

Bruno a déployé dans la prose du *Banquet des Cendres* toute l'énergie et la diversité de son style pour soutenir la vigueur d'une réflexion mathématique et vitaliste, logique et métaphysique qui émancipe la pensée sans jamais refermer sur elle le carcan d'un nouveau système du monde constitué. Mais pour ce philosophe qui dit avoir "le cœur en forme de Parnasse"⁹⁸, c'est à la poésie et à ses métaphores qu'il confie le soin de transcrire le sentiment de liberté qui le saisit et ne fait qu'un avec l'acte de penser. Terminant les "arguments" chargés de présenter les quatre dialogues de son traité sur *L'Infini, l'univers et les mondes*, il continue en vers pour se représenter en "passereau solitaire", soumis, certes, aux volontés du "grand architecte" de l'univers, mais enfin capable de transcender l'ontologie de la "misère" platonicienne, du corps prison ou de la caverne, en se décrivant "échappé de cette prison étroite et noire, où tant d'années l'erreur [l]'a retenu". Le sort "du fils de Dédale" ne

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ Voir *infra* p. 21, et note 104.

⁹⁸ *Des Fureurs héroïques, op. cit.*, p. 138, où Bruno explicite son image: "le cœur humain a deux sommets d'une même racine [...] tout ainsi que le mont Parnasse a deux cimes sur un seul pied".

"Giordano Bruno et Robert Burton"

l'effraie pas, comme il s'en ouvre dans un autre de ses sonnets d'envol: "Maintenant que j'ai déployé mes ailes au beau désir, plus sous mes pieds je découvre d'espace, plus j'offre au vent mon plumage rapide, plus je méprise le monde et m'élance vers le ciel", au risque prémonitoire d'y perdre la vie – "Que je tomberai à terre, je le sais bien; mais quelle vie égalerait cette mort?"⁹⁹. La pleine libération qu'il attend est celle de l'envol hors du monde clos vers l'univers infini: "C'est donc vers l'air que je déploie mes ailes confiantes. Ne craignant nul obstacle, ni de cristal, ni de verre, je fends les cieux, et m'érige à l'infini"¹⁰⁰.

Heureuse rencontre poétique, c'est par une image d'envol que Burton ouvre sa "digression sur l'air" qui le conduit sur les traces de Giordano Bruno. Dans la deuxième partie de son *Anatomie de la Mélancolie*, le mathématicien moraliste qui s'est improvisé médecin veut décrire les remèdes à l'humeur noire qui jusqu'ici a retenu sa prose dans les replis d'un espace du dedans, parmi lesquels la marche au grand air qu'il préconise, le promeneur dût-il être flanqué du chien d'arrêt obligé qu'est l'épagneul. Mais devenu pour Burton "l'épagneul de sa mélancolie"¹⁰¹, ce chien au flair infailible va l'entraîner lui-même dans un "hors-texte" qui se révèle prétexte bienvenu pour explorer les débats contradictoires sur le mouvement de la terre et la structure du cosmos issus des hypothèses de Copernic: l'art de la "digression" qu'il s'est choisi lui permet de s'immiscer dans la conversation entre ces "messagers des étoiles" que sont alors Galilée et Kepler, sans oublier de citer Bruno.

Comme pour Bruno, l'image d'envol sur laquelle ouvre la "digression" de Burton est métaphore de liberté: "Comme le faucon aux longues ailes lâche le poing dès le premier coup de sifflet pour s'élever dans les airs, et s'en aller chercher le pur plaisir sur tous les courants ascendants qui l'emportent toujours plus haut, jusqu'à ce qu'il atteigne son altitude idéale..." Mais là où Bruno, dans l'art de la concision poétique, prenait tous les risques, intellectuels et personnels, sans retour, Burton ne suit pas l'image vers l'infini mais revient à son unité de lieu et de préoccupation, limitant de lui-même son propre champ d'exploration, à l'image du faucon qui, "une fois le gibier débusqué, chute à l'aplomb et fond brusquement sur sa proie". Il

⁹⁹ *Ibid.*, p. 192.

¹⁰⁰ *L'Infini, l'univers et les mondes, op. cit.*, pp. 55-56.

¹⁰¹ *Anatomie, op. cit.*, p. 236: "my melancholy spaniel"; voir la préface de Gisèle Venet à l'édition, p. 21 *et sqq.*

explicite son parcours: "moi, de même, ayant maintenant atteint ces vastes étendues de l'air, dans lesquelles je peux librement dilater mon être et me mouvoir à ma guise, je vais errer un temps et parcourir le monde, m'élever jusqu'aux orbes de l'éther et aux sphères célestes, puis revenir à mes éléments d'origine" – la terre, sans doute, mais surtout sa bibliothèque qui thésaurise toutes les richesses de la connaissance.

Surprend-on Burton, ici, en train de s'inventer avec l'art de la digression les outils stylistiques capables – ou faut-il dire coupables, dans ce contexte d'interdits de tous ordres – de l'aider à satisfaire sa curiosité pour l'astronomie nouvelle tout en se tenant à distance des dangereuses dissidences théologiques d'un Bruno ou d'un Vanini? Calviniste, il rappelle avec d'autant plus de compassion leur mort sur un bûcher catholique, mais il s'émeut aussi de voir poindre dans ces "philosophies nouvelles" ou "naturelles" tous les dangers d'un "athéisme" qu'il qualifie de "mélancolie monstrueuse", ou encore, empruntant l'expression au calviniste Mélanchton, de "mélancolie empoisonnée"¹⁰².

C'est par une satire aussi mordante que savait l'être celle de Bruno, à la manière de leurs modèles littéraires communs, Juvénal, ou Lucien, qu'il commence la quatrième partie de son *Anatomie*, intitulée "mélancolie religieuse", pour mieux affirmer sa confiance en un anglicanisme du "juste milieu", sérénité reconquise après les événements sanglants du siècle précédent et éloigné de tous excès face aux débordements qui s'exercent encore, qu'il s'agisse de la piété obscurantiste des papistes soumis à la superstition par l'athéisme de leurs papes, ou de cette "folle compagnie de girouettes, puritains, schismatiques" qu'il voit proliférer, dit-il, "jusque dans notre sein"¹⁰³.

Pourtant, la "digression", bifurcation aléatoire en n'importe quel point d'un texte, l'avait conduit comme par accident à de longues incursions dans les écrits des coperniciens de son temps, même si la satire lui évitait de prendre trop ouvertement parti: en se laissant toute latitude d'exposer les querelles byzantines que se livrent à coup de cercles excentrés et cercles concentriques les tenants et adversaires des théories coperniciennes, il se mettait à couvert en faisant rire, mais

¹⁰² *Ibid.*, p. 359: "That grand sin of atheism or impiety, Melancthon calls it – *monstrosam melancholiam* –, monstrous melancholy; or – *venenatam melancholiam* – poisoned melancholy."

¹⁰³ *Ibid.*, p. 348: "we have a mad giddy company of precisians, schismatics, and some heretics, even, in our own bosoms".

"Giordano Bruno et Robert Burton"

il en démontrait aussi l'inanité au bénéfice de Copernic, Kepler et Galilée, et non sans le secours éclairé de Bruno.

Sa pratique de l'écriture serpentine semble vouloir épouser les courbes d'une pensée qui se cherche au contact de celle des plus grands tandis que s'élaborent les nouvelles théories du cosmos. Exposant les thèses de Copernic, Burton paraît, en bon théologien, chercher jusque dans la Bible de quoi s'autoriser à une réflexion sur le mouvement de la terre – "*Dieu ébranle la terre de son site*, Job, 9, 6" –, ajoutant que "cette citation de l'Écriture prouve le mouvement de la terre plus sûrement que toute démonstration contraire"¹⁰⁴. Ce n'était que sinuosité supplémentaire: il finit par avouer son emprunt, référence déjà là dans la préface du *De Revolutionibus* adressée par Copernic au pape Paul III, mais en précisant que l'astronome ne la soumettait "qu'à titre d'hypothèse et non de certitude". Pour ne pas dire plus explicitement sans doute qu'il prenait ses arguments de différents écrits coperniciens de Galilée, publiés entre 1610 et 1615, qui s'y réfèrent déjà, comme ils renvoient à l'autre anomalie de l'astronomie biblique, Josué arrêtant le soleil, au centre du plaidoyer de Galilée¹⁰⁵, lequel nie avec ces mêmes arguments qu'il y ait eu simple hypothèse chez Copernic mais bel et bien affirmation d'un indéniable héliocentrisme¹⁰⁶.

Paradoxalement, ce même Burton abordait son sujet principal, l'humeur noire ou mélancolie, en s'en tenant à la vision conservatrice d'un cosmos aristotélicien à l'origine de la théorisation des humeurs. De fait, il ne réagira même pas, fût-ce par le doute sur son bien-fondé faute d'en apprécier la nouveauté, à la mise en évidence par William Harvey, en 1616, de la circulation du sang. Cette découverte mettait pourtant fin à la psychophysiologie déterministe qu'avait mise en place Galien à partir de sa théorie des humeurs et qui s'était maintenue comme telle depuis des siècles. La "Digression sur l'air" par laquelle Burton s'échappe dans l'univers des étoiles, n'en sera que plus surprenante.

Pour hors sujet qu'elle paraisse dans une "anatomie" censée

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 225: "that this one place of scripture makes more for the earth's motion than all the other prove against it". Le traité de Copernic, *De Revolutionibus orbium coelestium*, publié en 1543, ne sera mis à l'Index qu'en 1616, année où Galilée est également sommé d'interrompre ses travaux sur le mouvement de la terre.

¹⁰⁵ Galilée, *Écrits coperniciens*, éd. et trad. Philippe Hamou et Marta Spranzi, Le Livre de Poche, 2004, "Lettre à Christine de Lorraine" (publiée en 1615), p. 181.

¹⁰⁶ Galilée, *op. cit.*, p. 208-209, et dossier, reproduisant la préface de Copernic, pp. 339-347.

faire la somme des savoirs médicaux et des misères du corps, cette "digression", dès l'édition de 1621, montre un Burton très au fait des nouveaux développements de la science. Sous l'influence de son ami et condisciple Edmund Gunter, mathématicien à Christ Church, il a appris à observer, avec la lunette installée à Oxford même, les taches solaires et les comètes qui remettent indirectement en cause la théorie globalisante d'Aristote.

Dans ce contexte, la "digression sur l'air" le dévoile exceptionnellement réceptif aux paradoxes anti-aristotéliens de Giordano Bruno dont il ne manque pas de se faire l'écho, quel qu'ait été le poids de la suspicion pesant sur l'homme et sur ses œuvres. À ce titre, le rapprochement entre Bruno et Burton, d'excentrique qu'il pouvait d'abord paraître, pourrait bien se retrouver sinon au centre de *l'Anatomie de la Mélancolie*, dont il n'occupe au contraire que les marges – autre espace favori de ces arts du décentrement –, du moins au cœur d'un projet qui veut débattre des esthétiques maniériste et baroque, et de leur portée épistémologique.

Ainsi, s'en prenant à l'ennemi de toujours, en l'espèce au jésuite Biancani qui "redoute stupidement que l'océan déferle sur les continents" d'après son "interprétation des principes mathématiques d'Aristote"¹⁰⁷, Burton fait alliance avec Bruno et son "rire démocritéen" pour s'en moquer. Le même Biancani est-il à nouveau pris à parti à propos d'un phénomène géologique qui s'apparente à la réflexion contemporaine sur la "vicissitude"? Burton le fait remonter à Aristote plutôt qu'au déluge pour "expliquer" qu'on retrouve des navires au sommet des Alpes. Ce n'est qu'une nouvelle occasion de faire appel à Bruno.

Pour prolonger la réflexion sur ces phénomènes étranges, et fascinants comme tels, Burton dégage en effet, à partir d'une série d'exemples géologiques, une figure de "monde renversé", autre thématique centrale dans les poétiques maniéristes et baroques. C'est l'occasion d'évoquer avec quelle facilité "les puissances d'en haut" pourraient retourner le monde "comme meules de foin pendant la moisson, de haut en bas ou de bas en haut: comme nous retournons les pommes sur elles-mêmes devant le feu". En bon géographe, encore que livresque, et obsédé des antipodes comme tout le siècle, il ajoute

¹⁰⁷ *Anatomie, op. cit.*, p. 218: "Or whether that be true which Jordanus Brunus scoffs at, that if God did not detain it, the sea would overflow the earth by reason of his higher site, and which Josephus Blancanus the Jesuit in his interpretation on those mathematical places of Aristotle, foolishly fears, and in a just tract proves by many circumstances, that in time the sea will waste away the land, and all the globe of the earth shall be covered with waters".

"Giordano Bruno et Robert Burton"

que "le Pôle se retrouverait sous la ligne de l'équinoxe, et ce qui est en zone torride basculerait dans le cercle arctique ou antarctique"¹⁰⁸.

Ce n'est toutefois que pour mieux revenir à la pluralité des mondes selon Bruno et bouleverser jusqu'à l'image emblématique de tous les bouleversements que fut l'image du "monde à l'envers" pour les poétiques maniéristes et baroques: "s'il y a une infinité de mondes, et que chaque étoile fixe soit un soleil entouré de ses planètes (comme Bruno et Campanella en concluent), trois ou quatre mondes se télescoperaient en un seul, ou alors un monde éclaterait en quatre nouveaux, comme il plairait à ces puissances"¹⁰⁹. Son adhésion aux observations de Kepler et de Galilée sur les planètes satellites de Jupiter, Saturne, Vénus, ne font que le tenter plus avant d'accepter la thèse de Bruno, d'autant qu'elle s'inscrit dans une filiation par le livre qui lui donne "autorité", Burton le rappelle: "[ce] fut la thèse soutenue en leur temps par Pythagore, Aristarque de Samos, Héraclite, Épicure, Melissos, Démocrite, Leucippe, à savoir qu'il existe une infinité de mondes, de terres, et de systèmes *in infinito aethere*"¹¹⁰.

Une figure le séduit, Démocrite, qui a obsédé les arts et la littérature de l'âge baroque au point qu'il choisit d'en faire son pseudonyme pour s'adresser à son lecteur dans une longue préface censée perpétuer l'incognito d'une édition à l'autre, bien qu'il ait dûment signé son œuvre en postface lors de sa première publication, en 1621, pour que nul n'en ignore. Or, ce masque de Démocrite, fût-il ironiquement rajeuni par Burton en "Démocrite junior", a servi aux moralistes de l'antihumanisme, tout au long du XVI^e siècle et au début du XVII^e, dès lors qu'il s'agissait d'ironiser – ironie à portée éthique et métaphysique – sur la vanité de toute entreprise humaine pour mieux débusquer la "misère" de l'homme et mettre en garde

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 220: "The whole world belike should be new moulded, when it seemed good to those all-commanding powers, and turned inside out, as we do haycocks in harvest, top to bottom, or bottom to top: or as we turn apples to the fire, move the world upon his centre; that which is under the poles now, should be translated to the equinoctial, and that which is under the torrid zone to the circle arctic and antarctic another while, and so be reciprocally warmed by the sun".

¹⁰⁹ *Ibid.*, pp. 220-221: "or if the worlds be infinite, and every fixed star a sun, with his compassing planets (as Brunus and Campanella conclude) cast three or four worlds into one; or else of one world make three or four new, as it shall seem to them best."

¹¹⁰ *Ibid.*, pp. 227-228: "We may likewise insert with Campanella and Brunus, that which Pythagoras, Aristarchus, Samius, Heraclitus, Epicurus, Melissus, Democritus, Leucippus maintained in their ages, there be infinite worlds, and infinite earths or systems, – *in infinito aethere*".

contre la *curiositas* par quoi Adam commit le premier péché, poussé par l'invincible appétit de connaissance¹¹¹.

Pierre Boaistuau, en 1558, dans la dédicace de son *Théâtre du Monde* à l'ambassadeur d'Écosse, souligne le paradoxe constitutif de l'homme de la "misère": il va "si bien masqué et déguisé, qu'il se descognoist soy mesme". La méconnaissance de la vanité d'être soi n'arrête pourtant en rien la *libido sciendi* de qui veut courir à sa perte: "ny l'espesseur de la terre, ny la violence et profondeur de la mer, ny l'amplitude et estendue de l'air, ny l'ardeur ou distance du Soleil, ny les cours et revolutions tant des cieux que des astres, ne peuvent retenir ou empescher la célérité de son esprit, qu'il ne recherche l'essence, nature, et ressort de tout ce qui est contenu en l'univers"¹¹². Lorsque Boaistuau, à la manière de Burton plus tard, s'adresse à son "Amy lecteur" pour qu'il fasse lui-même "anatomie" de ce "théâtre de la misère" et médite sur la "vanité des vanités" de l'Écclésiaste, il prévoit un chapitre entier pour l'y aider: "le ris de Démocrite"¹¹³. Montaigne à son tour radicalise la figure de Démocrite¹¹⁴, et toujours dans le contexte antihumaniste d'une critique de la "misère".

Le moraliste chrétien qu'est aussi Burton, par le biais des humeurs et dans le même courant antihumaniste, ne pouvait que se situer dans la même lignée: il décrit les travaux de Copernic, de Galilée, de Kepler, de Campanella, de Vanini, de Bruno, comme d'inacceptables "paradoxes" qui placent leurs auteurs au nombre de cette "troupe de Cyclopes ou de géants, en guerre contre les dieux"¹¹⁵, ceux que perdra leur appétit de savoir. À ce titre, il ne peut imaginer meilleure cure pour lui-même et meilleure protection contre les dangers de l'athéisme que d'avancer "si bien masqué et déguisé" en adoptant lui-même "le ris de Démocrite". Et pourtant, à la manière aussi des maniéristes et des baroques, il pourrait bien pratiquer l'art du détournement: au moment où Burton l'adopte pour lui-même, au début du XVIIe siècle, le masque de Démocrite est bel et bien en train de devenir le masque du libertin érudit, celui qui se dissocie radicalement de l'homme de la "misère" quitte à passer pour "pourceau d'Épicure".

¹¹¹ Voir à ce propos la mise en forme poétique de cette idéologie conservatrice sinon répressive dans *Nosce Teipsum*, poème de sir John Davies sans doute écrit vers 1590; voir la note 10 *supra*.

¹¹² *Le Théâtre du Monde* (1558), *op. cit.*, p. 41.

¹¹³ *Ibid.*, p. 46, 49.

¹¹⁴ *Essais*, I, 50, "Democritus et Heraclitus".

¹¹⁵ *Anatomie*, p. 361: "A company of Cyclops or giants, that war with the gods".

"Giordano Bruno et Robert Burton"

Très tôt dans sa préface, Burton exprime sa perplexité devant ce choix impossible entre les deux fonctions antinomiques de ce masque qu'il juge nécessaire – "je n'aimerais pas être découvert" – mais dont il veut s'expliquer – "et d'abord de ce nom de Démocrite" – sachant qu'il ne peut le faire qu'en récusant paradoxalement les paradoxes mêmes auxquels il a recours et qui l'obsèdent: "de crainte que l'on ne s'y méprenne et que l'on ne s'attende de ce fait à lire une pasquinade, une satire, quelque parodie de traité (comme je l'aurais fait moi-même)". En moraliste chrétien, il redoute l'amalgame, mais en praticien de la nouvelle épistémè, il en voit le danger: ce pourrait être en effet "quelque opinion prodigieuse, ou tout autre paradoxe"¹¹⁶ sur le mouvement de la terre ou sur les mondes infinis, *in infinito vacuo* – dans un vide infini, issu de la collision fortuite de particules solaires¹¹⁷, autant d'opinions défendues par Démocrite et professées par Épicure et Leucippe leur maître, avant d'être récemment reprises par Copernic, Bruno et quelques autres"¹¹⁸.

Autrement dit, il se rêve en un Démocrite qu'il ne pourra pas être s'il veut rester dans les murs de l'orthodoxie anglicane à Oxford, tout aussi attachée que Rome aux principes aristotéliens malgré les mathématiciens éclairés qui s'y trouvent. Et pourtant Démocrite il faudra qu'il soit s'il veut continuer les investigations qui mobilisent son attention et la "force de son imagination", force qu'il connaît bien pour l'avoir "anatomisée" dans l'un de ses chapitres. Il a beau vitupérer "les imposteurs" dont la coutume bien établie est "de publier toutes sortes de fictions insensées et impudentes sous le nom du noble philosophe que fut Démocrite", il adopte lui-même la façon de ces "faussaires" qu'il dénonce et "qui signent du nom de Praxitèle une statue qu'ils viennent eux-mêmes de sculpter"¹¹⁹.

Est-il encore besoin de préciser que, dans ce jeu avec ses propres masques, Burton emprunte à des auteurs multiples les éléments qui dénoncent les emprunteurs de toutes mains? Il a beau réaffirmer, toujours dans ce contexte qui voudrait légitimer le choix de

¹¹⁶ Ce "paradoxe" des nouvelles perceptions du monde figure déjà dans la comédie latine de Burton, *Philosophaster*, IV, 2, jouée en 1618.

¹¹⁷ Écho de Lucrèce, *De la nature*, qui expose la philosophie d'Épicure et sa théorie atomique du monde au livre 2, v. 62 *et sqq.*, et la perception d'un monde en mouvement à l'infini qui en découle, v. 90-95.

¹¹⁸ *Anatomie, op. cit.*, p. 62: "some prodigious tenet, or paradox of the earth's motion, of infinite worlds, – *in infinito vacuo, ex fortuita atomorum collisione* –, in an infinite waste, so caused by an accidental collision of motes in the sun".

¹¹⁹ *Ibid.*: "all which Democritus held, Epicurus and their master Lucippus of old maintained, and are lately revived by Copernicus, Brunus, and some others."

son masque, qu'il n'a pas l'intention d'user de son nom autrement que Pierre Besse, en 1615, n'en usait dans son *Democritus Christianus*, lorsqu'il s'en expliquait en sous-titre – "c'est-à-dire le Mespris et moquerie des vanités du monde" –, il en abusera de fait. Au contact de ses fréquentations de mathématiciens, il n'est devenu "faussaire" que pour être meilleur "passeur" d'idées nouvelles, abordant avec sérénité la relativité de la perception, voire de la pensée, et admettant à la fois les philosophies les plus antagonistes et la démarche de l'incertitude chez les plus grands.

Non sans une insolente fausse candeur, Burton feint de s'étonner: "Bien que ces étoiles paraissent proches de nous, elles en sont infiniment distantes, et donc, *per consequens*, il y a une infinité de mondes habitables: quel est l'obstacle?"¹²⁰ Ce qui ne l'empêche pas, bien que mathématicien mais en bon baroque, de compléter l'observation empirique non par des calculs mathématiques mais par une métaphysique héritée de Bruno via un autre épicurien d'Oxford, non moins sulfureux: "Pourquoi une cause infinie (ce qu'est Dieu) ne produirait-elle pas des effets infinis, pour suivre Nicholas Hill dans sa *Philosophia Democritea*?"¹²¹ Et cela, se sent-il contraint d'avouer, quand bien même "Kepler ne veut rien entendre des mondes infinis de Bruno, ni des étoiles fixes comme autant de soleils avec leurs planètes autour"¹²².

La perspicacité conjugée à la possibilité de penser le multiple qu'il a acquise au contact de tous ne le fait pas reculer devant le paradoxe qu'il y a à souligner chez Kepler à la fois la maîtrise d'une science, l'astronomie, cautionnée par les plus exacts calculs mathématiques, et celle d'une pratique littéraire impliquée dans une esthétique, la fiction. Il perçoit clairement le sens d'un indispensable recours à l'esthétique pour concilier l'inconciliable, voire penser l'impensable d'une théorisation qui se cherche encore dans la contradiction: "le même Kepler, entre sérieux et fiction, entre ses

¹²⁰ *Anatomie, op. cit.*, p. 218: "Though they seem close to us, they are infinitely distant, and so – *per consequens* –, there are infinite habitable worlds: what hinders?"

¹²¹ *Ibid.*, p. 228: "Why should not an infinite cause (as God is) produce infinite effects? as Nic[holas] Hill – *Democrit[ea] philos[ophia] – disputes*". Nicholas Hill, tenant de l'atomisme épicurien (mort en 1610), avait été chercheur au collège de St John, à Oxford. Il publie deux œuvres aux titres provocateurs, *Philosophia Epicurea* et *Philosophia Democritea*. À son propos, Mersenne, encore aristotélicien en 1624, écrivait: "au bout du compte, ils sont tous hérétiques".

¹²² *Ibid.*, pp. 228-229.

"Giordano Bruno et Robert Burton"

perspectives ou *Dioptrice* et sa *Géographie lunaire*¹²³, tant dans sa *Conversation avec le messager des astres* que dans son *Songe*, semble d'accord en partie avec ces théories et en partie opposé¹²⁴.

Une intuition affûtée l'a donc rendu sensible à la pertinence épistémologique de la "fiction", le *Songe* fonctionnant dès lors même à ses yeux comme "mensonge vrai". Comme il avait pratiqué, à travers l'œuvre protéiforme d'un Bruno, l'art du dévoilement de l'écriture pour mieux accéder à la pensée du Nolain, et à travers elle à une pensée conciliatrice du multiple et de l'un, fût-elle encore vécue comme un "paradoxe", Burton, qui déjà avait su s'inventer le style détourné de la digression, se rend à cet art du détournement de la "vraisemblance" qu'est la fiction, celle des voyages intersidéraux, loin de tout référent repérable, mais pour un supplément de vérité. Grâce aux jeux spéculatifs avec ces arts de "l'invraisemblable", la fiction baroque, comme le style pluriel des maniéristes, exerce le pouvoir de transgresser canons et codes mais pour mieux débusquer les confins d'une nouvelle réalité et accéder à une nouvelle épistémè elle-même encore en plein mouvement, une épistémè du mouvement inscrit au cœur du monde, au cœur des choses, et au cœur des mots, une épistémè baroque. N'offrait-elle pas par les subterfuges de l'écriture la possibilité même d'une nouvelle relation au monde, la reconnaissance d'un monde autre dont les anciens canons aristotéliens ne pouvaient rendre compte? Ne contenait-elle pas la promesse d'un "nouveau ciel", d'une "nouvelle terre", pour parodier les rêves d'une autre fiction écrite pour le théâtre, l'Antoine de Shakespeare qui déjà, pour exprimer l'exubérance d'une affectivité qu'aucun "canon" ne pouvait contenir, parodiait ce souhait de l'Apocalypse dans *Antoine et Cléopâtre*¹²⁵, tragédie baroque s'il en fût?

¹²³ Mentionnée dans la *Discussion avec le messager*, et publiée dans le *Songe* (*Somnium, seu opus posthumum de astronomia lunaris*) qui circule en manuscrit dès 1611 mais n'est imprimé qu'après sa mort, en 1634.

¹²⁴ *Anatomie, op. cit.*, p. 229: "Kepler (I confess) will by no means admit of Brunus's infinite worlds, or that the fixed stars should be so many suns, with their compassing planets, yet the said Kepler between jest and earnest in his perspectives, lunar geography, & – *somnio suo, dissertat[io] cum nunc[io] sider[eo]* –, seems in part to agree with this, and partly to contradict; for the planets, he yields them to be inhabited, he doubts of the stars".

¹²⁵ *Antony and Cleopatra*, I, 1, 17. Antoine répond à Cléopâtre qui cherche la limite de l'amour: "Then must thou needs find out new heaven, new earth", *Tragédies*, éd. Jean-Michel Déprats et Gisèle Venet, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 2002, II, p. 724.

Chez Burton tout autant que chez Bruno, la préséance singulière accordée à la démarche littéraire la désigne comme mode exploratoire d'un nouveau modèle imaginaire du monde, comme accès paradoxal aux nouveaux modèles mathématiques ou métaphysiques qui tentent d'en reformuler la perception. Autrement dit, cette préséance donnée au style, cette re-modélisation des styles et des héritages littéraires familiers qui obsèdent Bruno comme Burton et les apparentent à leurs contemporains maniéristes et baroques, nous contraignent à redonner à travers eux à la littérature, au phénomène esthétique, et en particulier à cette singularité du baroque et du maniérisme, son statut de métaphore épistémologique, au sens où l'entendait Umberto Eco dans *L'œuvre ouverte*, comme si une force de conceptualisation était là en œuvre dans la forme même que s'imposent des auteurs par leurs choix d'écriture et la remodelait à son tour, et cela avant même qu'une formulation plus explicite des concepts puisse se faire jour qui donnerait accès à une pensée scientifique pleinement assumée, objet de la philosophie des sciences. Il s'agit bien de reconnaître à l'esthétique son plein statut d'épistémologie en acte dont trop d'études "culturelles" ou de pure épistémologie scientifique voudraient la dissocier.

Gilles Deleuze, dans *Le Pli*, sous-titré *Leibniz et le baroque*, reproduit au début de son étude les trois lignes courbes par lesquelles Paul Klee, en 1924, figurait un art de l'aléatoire sans direction spécifique et posant les fondations de sa théorie de l'art moderne, contemporaine des expériences esthétiques du Bauhaus. Deleuze choisit d'en faire dériver l'aspect générique du baroque: "Le trait du baroque, c'est le pli qui va à l'infini". Il en infère une théorie de la courbure propre à révéler une philosophie de l'étirement "baroque" chez Leibniz, l'exact contemporain de Newton, et comme lui publiant à l'extrême fin du 17^e siècle. Analysant plus avant les rapports entre pli et "texture" chez Leibniz, et insistant sur la "manière dont une matière se plie", il livre ce raccourci saisissant: "d'où le concept de maniérisme dans son rapport opératoire avec le baroque", pour rebondir à nouveau sur une analyse des principes de la philosophie baroque fondée sur une omniprésente esthétique du pli, de la pliure, de la "texture". Sans vouloir entrer dans une polémique sur les dates ou les méthodes de choix des exemples fondateurs qui mettraient en question les conclusions de ce livre par ailleurs très stimulant et très éclairant sur Leibniz, voire sur l'omniprésence de la ligne courbe, de l'inflexion, du retournement dans l'esthétique et la pensée du baroque très tardif auquel il s'intéresse, il nous semble pourtant que Giordano

"Giordano Bruno et Robert Burton"

Bruno, par ses dates, sa centralité dans la crise de l'Epistémè, et le choix des outils esthétiques qu'il s'est lui-même choisis pour proposer des solutions à la crise de la pensée européenne, est le mieux placé de tous les philosophes des 16^e et 17^e siècles pour apparaître comme le philosophe du Baroque, celui qui a pensé et exprimé la crise baroque dans sa totalité, par les moyens mêmes de l'esthétique baroque. Burton, l'encyclopédiste de cette période de crise, ne s'y était pas trompé.

COMPLÉMENTS BIBLIOGRAPHIQUES

Figurent ici, en complément des références données en notes de bas de page, les œuvres et ouvrages consultés et exploités (dont toutes les introductions et préfaces aux éditions et traductions) pour formuler les synthèses et analyses de notions utilisées dans cet article, mais non explicitement cités.

1. Sur Bruno et Burton :** Sources*

BRUNO, Giordano, *Œuvres complètes*, édition bilingue, sous la direction de Yves Hersant et Nuccio Ordine, Paris, Les Belles Lettres, 9 vol.

BURTON, Robert, *The Anatomy of Melancholy*, Thomas C. Faulkner, Nicolas K. Kiessling, Rhonda L. Blair (eds.), préf. de J. B. Bamborough, appareil critique de J. B. Bamborough et Martin Dodsworth, Oxford, Clarendon, 6 vol., 1989-2000.

BURTON, Robert, *L'Utopie ou la République poétique* (Démocrite Junior au lecteur, extrait de *Anatomy of Melancholy*), trad. Louis Évrard, préf. Jean Starobinski, Obsidiane, L'Âge d'Homme, 1992.

BURTON, Robert, *Anatomie de la Mélancolie*, trad. Bernard Hoepffner et Catherine Goffaux, préf. Jean Starobinski, postface Jackie Pigeaud, Paris, Corti, 2000, 3 vol.

** Ouvrages critiques*

DAGRON, Tristan, *Unité de l'être et dialectique chez Giordano Bruno*, Paris, Vrin, 1999.

DAGRON, Tristan, et VÉDRINE, Hélène, eds. *Mondes, formes et société selon Giordano Bruno*, Paris, Vrin, 2003 (recueil d'articles).

GATTI, Hilary, *Giordano Bruno and Renaissance Science*, Ithaca, Cornell University Press, 1999.

- HALLYN, Fernand, *La Structure poétique du monde: Copernic, Kepler*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.
- ORDINE, Nuccio, *Le Seuil de l'ombre. Littérature, philosophie et peinture chez Giordano Bruno*, Paris, Belles Lettres, 2003.
- VÉDRINE, Hélène, *La Conception de la nature chez Giordano Bruno*, Paris, Vrin, 1967.

2. Sur maniérisme et baroque :

- ARASSE Daniel, *La Renaissance maniériste*, Paris, Gallimard, 1997.
- DUBOIS, Claude-Gilbert, *Le Maniérisme*, Paris, PUF, 1979.
- DUBOIS, Claude-Gilbert, *Le Baroque: profondeurs de l'apparence*, Paris, Larousse, 1973.
- DUBOIS, Claude-Gilbert, *Mots et règles, jeux et délires: études sur l'imaginaire verbal au XVIe siècle*, Caen, Paradigme, 1992.
- LÉVY, Tony, *Figures de l'infini. Les mathématiques au miroir des cultures*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.
- MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, *Anthologie de la poésie amoureuse de l'âge baroque, 1570-1640*, Paris, Union générale d'édition, 1978.
- PELEGRÍN, Benito, *Figurations de l'infini. L'âge baroque européen*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.
- RAYMOND, Marcel, *La Poésie française et le Maniérisme (1546-1610)*, Genève, Droz-Minard, 1971.
- RAYMOND, Marcel, *Baroque et Renaissance poétique*, Paris, Corti, 1985.
- ROUSSET, Jean, *Anthologie de la poésie baroque française*, Paris, Armand Colin, 1968.
- ROUSSET, Jean, *La littérature de l'âge baroque en France: Circé et le paon*, Paris, Corti, 1989.
- ROUSSET, Jean, *Dernier regard sur le baroque*, Paris, Corti, 1998.