



HAL
open science

La scène infinie de Giordano Bruno

Stéphane Herve

► **To cite this version:**

Stéphane Herve. La scène infinie de Giordano Bruno. *K : Revue trans-européenne de philosophie et arts*, 2020, 4, pp.45-64. hal-04750922

HAL Id: hal-04750922

<https://hal.science/hal-04750922v1>

Submitted on 24 Oct 2024

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

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

Stéphane Hervé

La scène infinie de Giordano Bruno

ABSTRACT: In this paper, we propose to consider how Giordano Bruno's thought of infinity challenges the Renaissance or baroque concept of the *theatrum mundi*. The universe can not be a theatre. Yet, the theatre dispositive keeps coming back in the philosopher's work, but as a redefined theater, constantly problematizing its limits and the spectatorship. And then, in *Il Candelaio*, Bruno seems to us to define what would be a theatre of vicissitudes, in a kind of landscape theatre, which resonates with certain contemporary experiments.

Keywords: Theatre, *Il Candelaio*, *theatrum mundi*, landscape, spectatorship.

*On leur assuré que l'œil de la divinité est posé sur eux, scrutateur, oui, presque angoissé,
que tout le théâtre du monde est construit autour d'eux afin qu'eux,
les agissants, puissent faire leurs preuves dans leurs rôles grands ou petits.
Que diraient les miens s'ils apprenaient de moi qu'ils se trouvent sur un petit amas de pierres
qui, tournant à l'infini dans l'espace vide, se meut autour d'un astre, petit amas parmi beaucoup d'autres,
passablement insignifiant de surcroît. [...]
Il n'y a donc aucun œil posé sur nous, disent-ils. C'est à nous d'avoir l'œil sur nous,
incultes, vieux et usés comme nous le sommes ?
Personne ne nous a pourvus d'un autre rôle que celui-ci, terrestre, pitoyable,
sur un astre minuscule, dans la dépendance de tout, autour duquel rien ne tourne ?
Bertolt Brecht, *La Vie de Galilée**

Le théâtre est un monde, le monde est un théâtre.

Et l'univers ? Le théâtre est-il un univers, l'univers est-il un théâtre ?

Peut-on faire un théâtre de l'univers qui « est tout infini parce qu'il n'a ni limite, ni terminaison, ni surface » (Bruno, 2006, p. 61) ? Non, semble dire le Galilée de Brecht : une

pensée de l'infini fait disparaître le théâtre et, avec lui, la soumission à l'ordre. Il ne peut plus y avoir de spectateur privilégié. Mais avant Galilée, il y eut Bruno, qui, ne cesse d'ailleurs de hanter la pièce allemande.

La pensée nolaine de l'infini porte un défi au théâtre. En effet, le théâtre se définit, depuis son étymologie jusqu'à ces actualisations les plus contemporaines par une topologie fondée sur la disjonction : disjonction de deux espaces (le lieu que l'on regarde, le lieu d'où l'on regarde, le fameux *θέατρον*), disjonction d'avec le monde. Le théâtre est une chose finie, définie par ses limites nécessaires (la scène n'existe que délimitée). Le théâtre ne pourrait figurer donc l'univers, si ce n'est sur le mode de la synecdoque, l'idée de théâtre serait antithétique à celle d'infini et l'on devine pourquoi Bruno a élu la poésie, et non le théâtre, comme modalité expressive de l'infini dans son dernier dialogue italien, à la fois philosophique et esthétique, *De gli eroici furori* (1585). De plus, le théâtre est un « espace réservé [...] espacé de l'espace ambiant », comme le formule Jean-Luc Nancy (Lacoue-Labarthe, Nancy, 2013, p. 87), c'est-à-dire que clos sur lui-même, il se disjoint de l'existant. La question récurrente d'une certaine manière de l'histoire du théâtre est celle du rapport entre cet espace réservé et le reste de l'existant. Lorsqu'on invoque le *theatrum mundi*, ce rapport participe de la modélisation. Certes cette modélisation put connaître des variations bien différentes, il n'en demeure pas moins que, dans cette perspective, le théâtre donne à voir un genre de paradigme du monde. Or, le rapport contraire est aussi prégnant dans l'histoire théâtrale, à savoir la figuration d'un monde clos différent, à l'envers du monde existant, qui répond à d'autres lois. On reconnaît là la définition sommaire des fameuses hétérotopies foucaaldiennes, parmi lesquelles le philosophe français inclut la scène théâtrale, ces « sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés » (Foucault, 2001, p. 1574). Nous voudrions faire ici l'hypothèse que Giordano Bruno a pensé le théâtre comme hétérotopie¹, c'est-à-dire comme un lieu différent, délimité mais paradoxalement digne de l'infini, rendant justice à l'infini, a proposé une topologie du théâtre, toujours étrangement précieuse pour

1

□ Loin de nous l'idée de faire du motif théâtral le nœud de la philosophie du Nolain. Il y occupe, il faut bien l'avouer, une place mineure, voire a été abandonné au profit d'autres arts, comme nous l'avons dit précédemment. Il n'en demeure pas moins important pour envisager la possibilité d'un dispositif esthétique assorti à l'infini.

appréhender la question de l'infini scénique telle qu'elle se pose encore aujourd'hui, en tout cas distincte voire opposée à cette idée de *theatrum mundi*, réinstituant sans cesse l'ordre et l'identité mais impuissante devant l'infini brunien.

Pour saisir les puissances de l'idée de théâtre chez Bruno, voir leur singularité, il faut alors repartir de cette fameuse notion de *theatrum mundi*, dont elles se démarquent. L'identité du monde et du théâtre supposées par l'expression procède d'au moins deux principes topologiques : tout d'abord, si le théâtre est un monde, c'est parce qu'il le résume, il le répète à son échelle propre. En d'autres termes, il se caractérise par sa « scalabilité »², c'est-à-dire par sa puissance à pouvoir s'étendre spéculativement sans perdre sa structure propre : un théâtre élargi aux dimensions du monde ne verrait pas sa structure se défaire, mais coïncider avec celle du monde, puisqu'elles sont semblables. Le théâtre peut donc signifier le monde. C'est que Frances Yates a voulu pointer dans ses recherches sur l'influence vitruvienne dans les traités d'architecture de la Renaissance anglaise de Dee et de Fludd. Le théâtre du monde n'est pas seulement une métaphore appartenant à la topique issue de la rhétorique antique, mais également un principe structurant l'architecture même du théâtre élisabéthain « cosmique dans son plan de base » (Yates, 2019, p. 258). Ainsi, elle insiste sur le redoublement opéré par le « Ciel », c'est-à-dire l'auvent qui protégeait la scène, pour en faire une répétition du plan cosmique du théâtre, élaboré selon le schéma zodiacal (p. 183). Mais la scalabilité du théâtre implique un monde fini, puisque le théâtre n'existe que par ses limites, les limites de la scène, les limites de la salle. Ainsi, l'identité n'est fondée que parce que le monde n'est constitué comme un théâtre que par ses limites, et forme une totalité finie. Et Yates de citer quelques vers du traité théâtral de Thomas Heywood, *An Apology for Actors*, datant de 1612 : le monde semble « voué » à être un théâtre, « de par sa forme ronde, / Cerné de galeries de très hautes étoiles » (p. 229).

2

□ Nous empruntons cette notion à Anna Tsing, en la modifiant quelque peu. Pour l'anthropologue américaine, il s'agit d'une des caractéristiques du capitalisme moderne, à savoir la « capacité d'un projet à changer d'échelle sans problème, c'est-à-dire sans que se modifie en aucune manière le cadre qui définit ce projet [...] La scalabilité présuppose que les éléments du projet soient insensibles au caractère indéterminé des rencontres : c'est ainsi qu'ils rendent possible une expansion sans problème. Bref par la même occasion, la scalabilité élimine la diversité tapie entre les lignes, celle-là même qui pourrai bouleverser l'ordre des choses » (Tsing, 2017, p. 78). Dans notre propos, la scalabilité n'est pas tant une puissance pratique, qu'une puissance signifiante. Il n'en demeure pas moins qu'elle est y également synonyme d'un certain holisme niant l'hétérogénéité de l'existant.

Le vers suivant du traité élisabéthain nous conduit au second principe : les galeries stellaires sont là « Où trône Jéhovah, ainsi qu'un spectateur » qui décide des applaudissements. Le *theatrum mundi* ne peut se penser que par l'existence d'une double extériorité à celui-ci : celle de Dieu au monde, celle du spectateur au théâtre. Dieu juge le monde, comme le spectateur le spectacle, parce qu'il lui est extérieur. La position de spectateur implique alors un rapport de transcendance :

Le spectateur est une posture métaphysique, un regard passif mis en présence des mouvements du monde. [...] Le spectacle, en inventant l'espace de la salle, dépouille l'homme qui s'y installe de toute singularité, l'élève au-dessus du monde, lui enlève le corps qui l'y attache encore et le constitue en instance métaphysique. [...] Devenir spectateur, c'est être placé au-dessus du monde, c'est être élevé à la verticale de sa propre existence, être sorti de sa condition, c'est transcender le monde. (Dommange, 2010, pp. 71-72).

Ce rapport de transcendance prospère également dans l'autre espace du théâtre, la scène. L'idée même de jeu scénique, de représentation suppose un dédoublement entre la personne réelle et l'apparence scénique, réduite à un masque ou un rôle, l'action dramatique renvoie à l'existence de puissances invisibles qui gouvernent les vies, bref, la scène théâtrale est aussi porteuse d'une extériorité en puissance, celle d'une vérité qui rendrait intelligible le monde des apparences, d'une « autre scène », pour reprendre la formule de Matthieu Haumesser, c'est-à-dire, ainsi « cet espace de plus grande réalité, à la fois très imaginaire et très concret, et en tout cas chargé de sens, auquel le théâtre peut – parfois – faire accéder le public » (Haumesser, 2018, p. 9).

On comprend alors en quoi l'idée de *theatrum mundi* ne peut s'accorder à l'idée d'infini selon Bruno. Le philosophe nolaïn n'a eu de cesse de réfuter l'existence d'un ordre scalaire du monde : « Où est donc ce bel ordre, cette belle échelle de la nature... » (Bruno, 2006, p. 210) s'interroge-t-il rhétoriquement avant d'en venir à une objection définitive quelques lignes plus bas : ce sont des « songes », des « fantaisies », des « chimères », des « folies » (p. 212). Certes, il est question ici de la soi-disant hiérarchie des éléments, mais cette négation de la scalabilité est inhérente à la pensée de l'infini : l'infini ne peut tenir d'un ordre, puisque par définition il ne peut y exister de centre et d'ordre si ce n'est imposé par la spéculation

maladive des pédants. De même, l'infini brunien, impliquant une coïncidence de la puissance et de l'acte, condamne toute position de transcendance : celle-ci ne peut se tenir en réserve de l'acte, à moins qu'elle ne soit nuisible et veuille que l'existant soit mauvais. On ne peut s'opposer aux apparences matérielles de l'univers, sauf si l'on s'oppose à l'infini (ce que font les pédants en superposant à l'existant une vérité fictive et destructrice).

L'infini brunien semble donc incompatible avec la topologie théâtrale, ou tout au moins, celle du *theatrum mundi*. Et pourtant, le philosophe ne la condamne pas, l'utilise même, mais en la reconfigurant.

1. Sur la scène philosophique

Le Nolain ne récuse jamais, pour autant, le topos du *theatrum mundi*. Il l'emploie même dans toute sa vigueur critique au début de *De gli eroici furori* :

Quelle tragicomédie, quelle représentation, dis-je, pourrait-elle nous être donnée sur ce théâtre du monde, sur cette scène de nos consciences, qui serait plus digne d'inspirer la pitié et le rire que le spectacle de tels et si nombreux individus rendus songeurs, contemplatifs, constants, fermes, fidèles, amants, dévots, adorateurs et esclaves d'une chose sans foi, dénuée de toute constance, dépourvue de tout génie, vide de tout mérite, sans reconnaissance ou gratitude aucune, aucune incapable de sensibilité, de bonté et d'intelligence qu'une statue ou qu'une figure peinte au mur... (Bruno, 1999b, pp. 4-6)

Prisonniers des apparences et soumis à leurs désirs sexuels, comme des personnages de Calderón victimes des illusions de la matière et de la morale mondaine dans ses drames métaphysiques ou ses *autos sacramentales*, les amoureux pétrarquais apparaissent sur la scène de la comédie, risibles, et se détournent non de la transcendance, mais de l'infini. Il s'agit là, par conséquent, d'un usage rhétorique. Difficile donc d'en tirer une conclusion, si ce n'est l'impossible alliance entre théâtre, synonyme de pétrification obstinée de la pensée, et infini. D'autres occurrences moins frappantes du mot « théâtre » (*teatro*) dans le corpus brunien, d'autres apparitions implicites du dispositif scénique, sont de fait plus intéressantes. Ainsi dans l'épître introduisant le texte du *Spaccio de la bestia trionfante*, Bruno dit donner quelques conseils explicatifs alors que les principaux protagonistes de l'œuvre (les dieux) sont

en train de se préparer à une représentation en attendant que la musique retentisse et que ces figures apparaissent (les dieux jouent leur propre rôle). Le théâtre s'apparente ici au lieu de la pensée, son emplacement à une scène philosophique. Il est d'ailleurs remarquable que Bruno emploie le mot de « théâtre » dans une longue énumération, pointant par là une analogie entre l'activité théâtrale et « l'ordre, la tablature, la disposition, l'index méthodique, l'arbre généalogique » (Bruno, 1999a, p. 18). En cela, le philosophe nolin s'inscrit dans une longue tradition qui fait du théâtre une technique gnoséologique, capable de donner une forme visuelle à l'étendue des connaissances. Le schème théâtral est omniprésent dans tous les *ars memoriae* de la Renaissance, et nous ne pouvons que suivre Nicoletta Tirinnanzi quand elle dit que Bruno emprunte au théâtre sa topologie, comme d'autres spécialistes de l'époque, en formant « une scène dont les éléments ne servent pas seulement à stimuler l'imagination et les facultés cognitives, mais incarnent également les syllabes des mots que l'on recherche » (Bruno, 2013, p. 387). En disposant des savoirs simples dans l'étendue scénique, le théâtre offre un ordre méthodique à la connaissance.

Cette puissance gnoséologique de la topologie théâtrale a été employée, avons-nous dit, pendant toute la Renaissance, mais c'est sans doute dans le théâtre de Giulio Camillo qu'elle connut sa plus grande gloire. Camillo a été rendu célèbre par son installation sculpturale en bois (qui inverse la relation théâtrale, puisque le spectateur est placée sur la scène, les figures dans les gradins), qui prétendait donner une image par laquelle il est possible de représenter, par un nombre fini de combinaison d'images, la somme de toutes les choses, idées et concepts, c'est-à-dire la totalité du monde connaissable : « Il faut savoir que dans la grande machine de mon Théâtre se trouvent, disposés en lieux et en images, tous les lieux qui peuvent suffire à rassembler et gouverner tous les concepts humains, toutes les choses qui existent dans le monde entier » (Camillo, 1996, p. 29). La machine théâtrale de l'humaniste italien rend éclatante l'articulation serrée entre théâtre, connaissance et ordre, puisqu'il ne s'agit pas moins, comme le révèle cette formule pléonastique, « d'ordonner l'ordre [...] avec une clarté telle que nous rendions les savants semblables aux spectateurs » (Camillo, 2001, p. 53)³. Or, Bruno, tout en accordant à la scène cette même puissance gnoséologique, qui

3

□ Citons un exemple comparable issu du domaine français. Jean Bodin publie en 1596 un *Universae naturae theatrum*, qu'il traduit un an plus tard en français. Le théâtre consiste ici en un ordonnancement de la connaissance universelle, un espace mental (le théâtre équivaut ici à un livre) régi par un principe de classification, « un tableau de tout ce monde universel, afin que la distribution de toutes choses nous étant mise

tiendrait de l'exposition et de la distribution des figures, s'écarte de ce paradigme réglé. En nommant *agentes* les figures qui peuplent la scène de la mémoire, traduction latine de *prattontas*, les fameux personnages agissant de la poétique d'Aristote (*πράκτωνται*), il récuse l'idée d'une immuabilité du savoir. Les savoirs se meuvent, entrent en relation, en combinaison, l'ordre ne peut y apparaître si ce n'est que sous forme transitoire, jamais achevé, à chaque moment défait par l'action des idées.

Cela a une conséquence importante : les savoirs ne demeurent jamais constitués, mais « chassés sur le théâtre » (Bruno, 1993, p. 17 – Nous traduisons), ils sont sans cesse mis à l'épreuve. La topologie théâtrale n'est pas tant constituante que destituante. Le théâtre ne pétrifie pas le savoir, il le soustrait à son devenir institution toujours funeste, par son exposition fluctuante. Mais qu'est-ce qui meut ces personnages sur la scène de la mémoire ? La réponse est double. D'une part, comme l'a bien montré Saverio Ansaldi, « la constitution d'un ordre humain s'effectue toujours *dans et à partir* des formes-idées de l'ombre-matière » (Ansaldi, 2010, p. 35), c'est-à-dire que la scène de la pensée n'est jamais indépendante des variations des formes mondaines, elle en est même tributaire. La scène de la mémoire dépend des mouvements incessants de l'univers, qui régissent les actions des personnages. Mais dans le même temps, Bruno n'aura de cesse de souligner l'imagination comme puissance spécifiquement humaine, « capable de produire des idées comme images mentales des formes nouvelles » (p. 37). Or, cette amphibologie nous semble essentielle pour saisir les éléments distinctifs d'une topologie brunienne de la scène : la scène n'est jamais close sur elle-même ; elle suppose un spectateur paradoxalement interne (il ne peut y avoir de regard externe).

Mais, pourrions-nous dire, cette amphibologie dépend de la dualité intrinsèque du sujet humain dans l'art de la mémoire, à la fois créateur et spectateur. Or, si nous quittons le théâtre mental de la mémoire pour nous tourner vers la scène de la dispute philosophique, cette amphibologie persiste. Bruno utilise la topologie théâtrale dans *De la causa, principio e uno* : Gervasio, son porte-voix plébéien, y explique que le philosophe nolain « se trouve sur le même théâtre, dans la même famille ou la même société » (Bruno, 2016, p. 162) que Platon, Aristote ou autres autorités philosophiques. Mais, loin d'être le lieu monumental de la sacralisation philosophique, la scène renvoie ici à un lieu de dispute, de controverse, de lutte

en devant les yeux pour y regarder, comme dans un théâtre, nous entendions plus commodément l'essence et faculté de chacune chose » (cité in Jacomy, B., 2014, p. 16)

même, si l'on pense aux rapports conflictuels de Bruno avec le philosophe macédonien. Le philosophe n'est pas en retrait du monde, il s'y engage, il y participe, il jette sa pensée dans la lutte, pourrait-on dire en pastichant la célèbre formule pasolinienne. On pourrait alors prolonger la réflexion en considérant comment Bruno ne cesse de mettre en scène le conflit qu'il l'oppose aux autorités académiques de son époque par le choix du dialogue philosophique. Peu de maïeutique ou de diffraction de la pensée dans les dialogues londoniens, mais une répétition insistante des oppositions, des luttes que Bruno mène contre les pédants et autres docteurs autorisés. Et Bruno de se figurer à travers différents hétéronymes ou porte-paroles qui l'engagent directement sur la scène de la pensée, sans cesse parcourue par des querelles. La scène de la philosophie, sur laquelle Bruno se figure, est animée à la fois par des relations productives entre idées (le théâtre de la pensée) et par des relations antagoniques entre pensées (le théâtre des philosophes)⁴.

Plus capitale encore est la dénonciation de la position de spectateur telle qu'elle est occupée par les pédants. Ceux-ci en effet restent à l'écart du débat pour en rester spectateurs et juger. Ils jugent, avec leur suffisance grammaticale et leurs savoirs abstraits, et peuvent condamner les différentes idées, grâce à cette distance, cette coupure qui les affranchissent de toute risque de pensée (ibid.) Implicitement, c'est la posture dégagée du spectateur, celle-là même qui réinstaure de la transcendance au sein des apparences matérielles qui est critiquée. Le spectateur ne peut se faire juge (en cela, il reproduit le pouvoir souverain et transcendant dans une position nécessairement abusive). Il doit s'engager lui aussi sur la scène. Non pas physiquement ou matériellement (il ne s'agit pas de faire de Bruno un précurseur de la condamnation de la passivité du spectateur) au nom de la participation, mais par la projection de lui-même au sein du dialogue. Les interlocuteurs antagonistes de Bruno sont aussi ceux du spectateur, invités par la forme du dialogue, par l'incarnation des idées, par la référentialité plus ou moins explicite des situations, à venir s'insérer dans le débat. Le théâtre philosophique implique de Bruno donc la présence scénique de l'auteur et du spectateur, au

4

□ En nous appuyant sur les propos de Jacques Rancière, nous pourrions dire que la scène philosophique, telle qu'elle apparaît dans les dialogues londoniens, est aussi soustraite à un retour de la transcendance, puisqu'il s'agit de faire jouer « apparence contre apparence » (Rancière, Jdey, 2018, p. 14) sur cet espace. La scène permettrait, à travers de la confrontation de personnages distincts, de rendre sensible, de condenser la pensée, dégagée ainsi de l'emprise de l'idée de vérité transcendante : « Il y a donc bien dans la scène, si l'on veut, tout un hors-scène [la pensée]. Mais il fonctionne pour constituer l'épaisseur du tissu sensible et intelligible qui donne au tableau sa puissance sensible de condensation, et non comme dévoilement de ce que la scène cacherait » (p. 18)

milieu des personnages. Un théâtre donc qui refuse l'extériorité (la salle) et la stabilité (le consensus).

2. *Il Candelaio* : le théâtre d'un monde, le théâtre dans le monde.

Cependant, il y a le premier texte italien publié, cette comédie isolée dans le corpus brunien, *Il Candelaio*, qui a été à de nombreuses reprises rapportées au topos du *theatrum mundi*. Il est vrai la description de la pièce faite par le personnage impossible du Prologue nous y ramène sans conteste :

Sous vos yeux vont défiler des théories oiseuses, des manigances débiles, des idées creuses, de frivoles espérances, des explosions d'amour, des révélations sentimentales, de fausses suppositions, des dérangements d'esprit, des fureurs poétiques, des sens offusqués, des troubles de l'imagination, des égarements de l'intellect ; des croyances déraisonnables, des préoccupations insensées, des recherches hasardeuses, des grains de folie trop tôt semés et de splendides fruits de la démence. (Bruno, 1993, p. 42)

L'emploi insistant d'épithètes négatifs ne laisse pas de doute : le monde est détraqué, insensé, a perdu toute consistance de vérité, et ce dévoiement peut s'expliquer par l'absence de transcendance, le retrait des dieux, selon Ciliberto (*Il Candelaio* représente « un monde abandonné à lui-même, au désordre structurel qui le gouverne » – Ciliberto, 1992, p. 33), par la méconnaissance de sa propre conscience selon Nuccio Ordine dans son introduction à l'édition de l'œuvre italienne du philosophe nolain (Bruno, 2002, p. 47) ou encore par l'univocité et la pétrification de la perspective choisie par les protagonistes (Fabris, 2018, p. 169), incapables de « saisir le flux incessant qui anime la vie » (p. 170). En bref, le monde représenté est défaillant au regard d'une vérité transcendante (Dieu, la connaissance de soi, le devenir du vivant), il est marqué par un manque qui le disqualifie aux yeux du spectateur.

Nous ne voudrions pas négliger la question éthique qui parcourt *Il Candelaio*. Les trois protagonistes sont les cibles de la critique de Bruno, et apparaissent comme les prémisses des adversaires du philosophe dans ses dialogues postérieurs. La dérision avec laquelle sont

traités le pédant Mamfurio, l'amoureux pétrarquiste Bonifacio et l'alchimiste Bartolomeo anticipe les dénonciations à venir, même si ces personnages participent encore de la typologie traditionnelle de la comédie de la Renaissance et ne renvoient pas à des types sociaux contemporains⁵. Nous ne voudrions pas minorer l'héritage de la comédie latine ou de la comédie érudite, souvent mis en valeur par la critique qui voit dans la pièce l'achèvement paroxystique d'une période historique. Il est indéniable que la pièce recourt à la farce ou au comique pour dénoncer la vacuité des pédants, alchimistes et autres pétrarquistes vaniteux, coupables de négliger l'existant au profit de leurs idées et de leurs valeurs inconsistantes. Seulement, *Il Candelaio* nous semble proposer une pensée de la scène, sans postérité immédiate ou lointaine, qui déroge à cette conception du *theatrum mundi* dont nous avons parlé plus haut.

À la lecture de la pièce (*Il Candelaio* est sans doute destiné à cette pratique solitaire, et non à la scène ; ce qui n'empêche pas qu'une pensée de la scène la parcourt), il est indéniable que la règle aristotélicienne de l'unité d'action est transgressée. D'abord, le prologue souligne la pluralité des intrigues, centrées sur trois protagonistes, qui, malgré les rencontres contingentes de ceux-ci, sont juxtaposées plus qu'intriquées. De fait, l'intelligibilité de la pièce est problématique, en raison de cette pluralité et du foisonnement impressionnant de personnages intervenant de près ou de loin dans ces intrigues parallèles, ouvrant fréquemment des actions centrifuges nous éloignant encore d'une signification ou d'une leçon morale unique et stable. Bien plus, nous pourrions dire que les intrigues impliquant les trois protagonistes ne sont que des concessions faites au système aristotélicien ou à la tradition, permettant simplement d'offrir une cohésion seulement apparente à la diversité du réel. D'ailleurs, les explications causales du destin de Bonifacio données par Gioan Bernardo à la fin de la pièce s'apparentent à une contrefaçon sommaire de la poétique d'Aristote, résumée trivialement à une généalogie : « De là découlent toutes les autres bizarreries qui se sont succédé comme aux enfants succèdent les petits-enfants, et aux petits-enfants les arrière-petits-enfants. Il ne reste plus, désormais, qu'à serrer les nœuds et à apporter les dernières retouches » (Bruno, 1993, p. 380). Finalement, cette histoire attendue n'apparaît que comme prétexte au déploiement de la diversité du monde. D'ailleurs, il est notable que la

5

□ Comme le dit Ciliberto, Mamfurio est « seulement un personnage grotesque, caricatural » et non l'image d'un groupe social, comme pourront l'être les pédants des dialogues successifs, inspirés des docteurs d'Oxford (Ciliberto, 1992, p. 30)

résolution de ces « nœuds », d'ailleurs très fragile, n'achève pas la pièce. Quant aux deux autres intrigues, elles ne sont qu'à peine ébauchées (l'alchimiste fou Bartolomeo se fait simplement gruger par son coursier) ou répétitives (Mamfurio n'est le vecteur d'aucune action, seulement le destinataire de railleries ou de manigances incessantes).

En ne donnant pas la primauté à l'action, Bruno donne une figuration à « l'abondance infinie des choses » (Bruno, 2006, p. 61) à la pluralité de l'existant, selon Vuarnet : « dans l'apparente dispersion, et *Le Candelaio* est certes l'œuvre la plus excentrique, c'est de la dispersion même de l'univers que nous trouvons le reflet » (Bruno, 1986, p. 153). Ainsi, la profusion du personnel dramatique équivaut à l'énumération, figure expressive souvent employée par le philosophe pour tenter de dire la diversité des choses. De même, la multiplicité et la diversité des actions donnent l'impression une forme copieuse à cette hétérogénéité du monde :

Vous verrez encore, pêle-mêle, des filouteries en tout genre, des manœuvres frauduleuses, des entreprises scélérates, et aussi de douces répugnances, des plaisirs amers, de folles résolutions, des confiances trahies, des espérances boiteuses, des bienfaits plutôt rares ; sur les affaires d'autrui, des avis pleins de componction, mais peu de jugeote quand on est soi-même en cause ; des femmes viriles, des hommes efféminés. (Bruno, 1993, p. 50)

La présence de nombreux oxymores dans cette énumération nous conduit à penser cette pluralité sans hiérarchie ni identité, puisque confusion des genres littéraires, sexuelles, des valeurs morales, des émotions, des comportements. Dramaturgiquement, ce désordre des genres et des modes d'être se traduit par un traitement égalitaire de tous les personnages, étranger aux principes du théâtre de cour contemporain, ou de l'esthétique classique à venir. Même un personnage secondaire issu du peuple, à la moralité douteuse, a droit à son monologue, dans lequel peuvent apparaître sentences morales ou maximes philosophiques. Le monde du *Candelaio* est donc un monde décentré et pluriel.

Et un monde spécifique. On a beaucoup glosé sur le choix de Bruno de situer sa pièce à Naples (nostalgie de ses jeunes années, héritage de la tradition). Peu importe finalement les raisons. Le fait est que *Il Candelaio* se situe dans un environnement particulier, loin des espaces utopiques de la pastorale, ou des lieux abstraits de la tragédie (la fameuse antichambre) et de la comédie (une place quelconque). Nous sommes dans le quartier du Nilo, comme l'annonce le Prologue, et la comédie regorge de toponymes divers

(tavernes, boutiques, rues, églises) qui renvoient à un espace particulier ou encore d'usages sociaux propres à la ville napolitaine, sans compter la constitution du personnel dramatique, reflet de la plèbe urbaine de la cité parthénopéenne, avec sa « procession effarante de putains, maquereaux, voleurs, travestis et petites frappes » (Quadri, 1974, p. 130). Nous, spectateurs, sommes placés devant un paysage spécifique, situé, non pas devant le monde, mais un monde. Le théâtre étant une chose finie, il ne peut prétendre à dire l'étendue infinie des choses finies. Ce n'est que par une succession de pièces qu'il pourrait s'étendre et englober la diversité des lieux. On pourrait même rêver à d'autres pièces équivalentes écrites par Bruno dans les nombreuses villes traversées par Bruno (Genève, Toulouse, Paris, Londres, Francfort...) et aux différentes formes qu'elles pourraient prendre selon le lieu représenté⁶. Le théâtre de Bruno n'est pas un « théâtre du monde », mais le « théâtre d'un monde ».

Mais, nous voudrions aller plus loin, en délaissant la question du monde représenté pour nous attacher au mode de représentation, pour nous rapprocher de la puissance hétérotopique du lieu théâtral selon Bruno. Selon Foucault, le théâtre est hétérotopique parce qu'il « fait succéder sur le rectangle de la scène toute une série de lieux qui sont étrangers les uns aux autres » (Foucault, 2001, p. 1577). Mais, Bruno ne fait pas tant succéder des lieux, que des formes, à travers le carrousel incessant et insensé des figures plurielles dans *Il Candelaio*. Certes, le théâtre est le lieu des métamorphoses, pourrait-on dire, puisqu'il suppose le travestissement. Les filous qui, déguisés, piègent Bonifacio, s'en amusent : « on jurerait une vraie comédie » (Bruno, 1993, p. 384) disent-ils en s'affublant de fausses barbes. Et *Il Candelaio* n'est pas avare de déguisements et de quiproquos sur l'identité des personnages. Mais nous ne voulons pas tant évoquer ici l'identité (un des grands enjeux du théâtre), que les formes que peuvent prendre le lieu et la matière scénique. Ne peut-on parler des figures humaines apparaissant dans la matière mouvante théâtrale comme de « *sglomeramenti* » (désagglomérations)⁷, ce mot brunien, mis en valeur par Luca Salza, qui

6

□ D'une certaine manière, la traversée nocturne de Londres, narrée dans *La Cena de gli cenari*, nous en donne une idée.

7

□ L'idée de désagglomération théâtrale pourrait servir d'antidote à la menace d'une « pétrification » ou un d'un « épaissement » de la figure, de « l'assignation figurale et fictionnelle de la présentation de l'être et/ou de la vérité » qui guette toujours la scène théâtrale selon Philippe Lacoue-Labarthe (Lacoue-Labarthe, Nancy, 2013, p. 40).

évoque « une activité proprement opératoire des choses visant à désagréger, à disséminer l'unité de fond » (Salza, p. 129). Finalement, la scène n'est-elle pas cette unité de fond matériel qui se désagrège sans cesse pour faire apparaître des formes, ou, au théâtre, des figures. C'est sans doute par cette puissance vicissitudinale que le théâtre s'approche de l'infini. Chez Bruno, l'infini s'actualise selon deux modes : dans la coïncidence immédiate de la puissance et de l'acte si l'on considère l'étendue illimitée ou dans le principe vicissitudinal si l'on considère le mouvement et le devenir des choses finies :

J'affirme donc que la cause du mouvement local – non seulement de l'ensemble, mais de chacune des parties – est la fin de la vicissitude, non seulement pour que toutes choses occupent toutes les places tour à tour, mais aussi que tout prenne toutes les dispositions et toutes les formes. (Bruno, 1994, p. 258)

La scène figure la vicissitude et comme, « c'est en vertu de leur vicissitude qu'elles [les choses] participent de l'infinité divine » (Salza, 2005, p. 339), elle donne à voir l'infini. Comment concrètement voit-on dans la pièce du *Candelaio* la vicissitude à l'œuvre ? Tout simplement par les entrées et sorties des personnages. Rien de bien singulier. Mais elles s'enchaînent tellement rapidement dans cette pièce-monstre que le lecteur/spectateur peut se perdre dans cette accumulation d'apparitions/disparitions. Et surtout, elles semblent pour la majeure partie d'entre elles immotivées. À certains moments, il est question bien sûr d'évitement, de dissimulation, éléments traditionnels de la comédie, mais finalement les entrées et les sorties paraissent le plus fréquemment fortuites, déliées de tout enchaînement causal. L'effet produit par cette incessante substitution contingente de figures humaines participe d'une nouvelle conception de la scène, jamais figée, prise dans un mouvement de métamorphoses incessantes. Mais alors, qu'est-ce qui distingue la scène du monde, en quoi est-elle une hétérotopie, puisque la vicissitude est le principe d'actualisation de toute la matière ? Nous pourrions dire que la scène procède à une accélération de la vicissitude qui la rendrait sensible aux yeux humains, qu'elle lui accorderait une figure anthropomorphique, mais nous préférons dire qu'elle fait d'elle un paysage, et c'est ce en quoi elle peut être hétérotopique.

Pourquoi un paysage ? La notion est très en vogue depuis trois décennies dans le champ des études théâtrales. Elle a été utilisée par Michel Vinaver pour décrire l'économie des nouvelles

écritures dramatiques, dans laquelle « l'action tend à être plurielle, acentree – une juxtaposition d'instantanees se reliant de facon contingente [...] il n'y a pas d'exposition prealable d'une situation, celle-ci emerge peu a peu comme on decouvre un paysage avec tous les composants du relief » (Vinaver, 1993, p. 44). Hans-Thies Lehmann l'a developpee, en s'inspirant des *landscape plays* de Gertrude Stein et des spectacles de Robert Wilson, pour decrire ce qu'il appelle le theatre postdramatique dans lequel « le concept de l'action se dissout au profit d'un accomplissement de metamorphoses continues, l'espace d'action apparait un paysage sans cesse transforme » (Lehmann, 2002, p. 126). Ces deux definitions semblent s'accorder parfaitement avec la dramaturgie de *Il Candelaio*. Et nous pouvons evoker ici l'esthetique du paysage formulee dans le champ de l'histoire de l'art, par Raffaele Milani, tout aussi adquate :

La nature, en revanche, est, si nous voulons reprendre un autre raisonnement fecund de Simmel, l'infinie connexion des causes, la naissance et la destruction ininterrompues des formes, l'unitie fluctuante du devenir, qui s'exprime dans la continuite de l'existence temporelle et spatiale. Toutefois, le paysage, en tant que forme spirituelle, accueille l'illimitee dans ses propres limites... (Milani, 2005, p. 54)

La scene serait, en reprenant cette terminologie, une forme spirituelle⁸ propre a rendre visible la vicissitude, a accueillir l'infini.

Mais surtout la notion de paysage implique un type double, paradoxal de reception : la contemplation, bien sur, dans le retrait spatial, temporel (la salle du theatre), contemplation qui n'est pas necessairement passive puisque le paysage des metamorphoses provoque une

8

□ Dans la soixante-dixieme livraison de sa *Dramaturgie de Hambourg*, Lessing est proche de cette idee lorsqu'il ecrit : « Dans la nature toutes les choses sont reliees entre elles ; tout s'entrecroise, tout alterne, tout se fait changement de forme a forme. Mais selon cette diversite infinie la nature est spectacle seulement a l'esprit infini. Pour que des esprits finis puissent jouir des plaisirs qu'elle procure, il fallut leur conserver le pouvoir de lui imposer des limites qu'elle ignore, de separer et de diriger leur attention selon leur bon plaisir. Ce pouvoir nous l'exercons a tous les moments de la vie ; en son absence, il n'y aurait pour nous pas de vie possible ; l'excès de sensation nous empacherait de sentir ; nous serions toujours en proie a l'impression du moment [...] Le propre de l'art est de nous eviter cette separation dans le royaume du Beau, de nous permettre de fixer plus facilement notre attention. Tout ce que nous separons ou souhaitons pouvoir separer en esprit dans la nature, qu'il s'agisse d'un objet ou d'un assemblage d'objets divers, selon le temps ou l'espace, l'art le separe vraiment et nous le garde – objet ou assemblage d'objets divers – avec la purete et la concentration que permet seule la sensation qu'ils doivent faire naître » (Lessing, 2010, pp. 238-239). Certes, Lessing introduit une dimension supplementaire (l'infini des sensations), mais il pose la puissance de l'art, et principalement du theatre, a savoir la figuration de l'infini au sein des limites.

surprise toujours renouvelée (Lehmann) ou induit le spectateur à produire du sens lui-même (Vinaver), mais aussi le dessaisissement du sujet-spectateur, appelé comme le dit Milani à entrer dans le paysage, habité par un désir de se perdre, de se répandre dans cette scène : « nous cherchons à nous perdre en lui, entre les domaines de la sensation et de la perception » (p. 27). En bref, le paysage conduit à une perte de l'identité et de la stabilité du sujet. Dans *Il Candelaio*, le paysage des vicissitudes ne se constitue pas sans inquiéter de fait les positions extérieures à lui, normalement attribuées à des sujets souverains et transcendants : l'auteur et le spectateur. Il a été souvent dit que, derrière les traits du personnage du peintre Gioan Bernardo, on pouvait reconnaître le philosophe nolain : mêmes initiales, goût pour la peinture, relative sagesse exercée dans un retrait de l'action. Or, si nous acceptons cette identification, nous ne pouvons pas, pour autant, faire de Gioan Bernardo uniquement un vecteur du regard de l'auteur sur ses créatures. En effet, le peintre participe pleinement aux vicissitudes et profite de la multitude d'intrigues pour assurer ses intérêts pécuniers et libidineux. Ne s'insère-t-il pas avec plaisir dans la manigance qui doit confondre Bonifacio ? Ne profite-t-il pas du piège tendu à celui pour s'en venger et s'unir charnellement à Carubina, l'épouse du benêt piégé ? Si Gioan Bernardo est un avatar dramatique de Giordano Bruno, nous pouvons en déduire que l'auteur, analogiquement, est inclus dans son œuvre et est pris dans le cycle des vicissitudes. Il en va de même pour le spectateur si nous considérons la fin. Cette fin s'apparente à un dénouement canonique de comédie latine (la requête du *plaudite*) et de drame baroque à travers la reconnaissance ultime du public et de la dimension ludique de tout ce qui a précédé. Mamfurio, interrogé sur ce qu'il voit, ne peut que confesser : « je vois la guirlande d'une foule de spectateurs » (Bruno, 1993, p. 416). Mais au-delà de cet héritage formel, nous voulons voir paradoxalement dans cette fin la présence latente de l'infini. D'une part, son artificialité manifeste dénonce implicitement l'impossibilité de finir. Il faut finir, puisque la représentation a nécessairement un terme, mais celui-ci n'est pas un achèvement, seulement une coupure temporelle, quasiment immotivée (Mamfurio met fin à la pièce en refusant de se faire encore moquer ou battre, ce qui aurait donc continué sans le *plaudite*). D'autre part, cette fin marquerait, lit-on souvent, la dénonciation de l'illusion théâtre et le dévoilement de la réalité matérielle ? Mais y a-t-il quelque chose à dévoiler, à dénoncer, dans une pièce destinée à la lecture, qui s'ouvre sur une série de textes liminaires, à la fois appartenant à l'œuvre et en marge du texte, trahissant l'impossible clôture du texte théâtral sur lui-même ? Finalement, la scène finale n'a-t-elle pour fonction première

de ramener le spectateur dans la fable, ou la fable au spectateur, c'est-à-dire de montrer le refus de la position transcendante d'extériorité dont nous avons parlé en introduction ? Le spectateur contemple les vicissitudes des choses, non depuis l'extérieur, mais dans une coprésence. C'est le sens que nous pouvons dégager de cette remarque d'Ascanio à Mamfurio : « donner le signal des applaudissements – autrement tous ces gens vont monter sur scène » (Bruno, 1986, p. 133)⁹. La scène hétérotopique de Bruno est celle d'un théâtre du monde (le lieu cadré et particulier de certaines vicissitudes) et d'un théâtre dans le monde, un théâtre dans lequel nous contemplons et nous nous projetons en même temps, nous comprenons et nous expérimentons. La contemplation est aussi une dépossession.

Extrapolations contemporaines pour (ne pas) finir.

Rien ne tient, mais tourne et roule
 tout ce qui dans le ciel, et sous le ciel se voit.
 Toute chose court, tantôt vers le haut, tantôt vers le bas [...]

 Tant le seau tourne l'eau sens dessus dessous,
 qu'une même partie, la voilà partie
 tantôt de haut en bas, tantôt de bas en haut,
 et la même pagaille
 à tous assigne le même sort. (Bruno, 2006, p. 182).

Si *Il Candelaio*, est une œuvre-monstre et présente une certaine singularité, cette pièce doit également beaucoup aux conventions théâtrales de l'époque, et, si elle joue avec le primat de l'action, reste tributaire d'une certaine poétique, indissociable de la narration. Pour le dire brutalement, *Il Candelaio* n'est pas une des *Landscape plays* de Gertrude Stein. Et pourtant, lorsque Heiner Goebbels ouvre son opéra *Landschaft mit entfernten Verwandten* (*Paysage avec parents éloignés*, toujours le paysage), avec ce poème tiré de *De l'infinito*, il affirme l'importance de la pensée nolaine pour repenser le théâtre, un théâtre débarrassé de transcendance et de point de vue assigné¹⁰. Le compositeur-metteur en scène allemand crée dans son œuvre une

9

□ Nous choisissons de nous référer à la traduction de J.N. Vuarnet, sans doute infidèle à la lettre, mais qui a le mérite de mettre en avant cette possibilité de l'entrée sur scène de tous les individus.

10

généalogie insolite entre les textes de Bruno (sur l'absence d'ordre, sur la coïncidence des contraires) avec des textes de la modernité : des extraits de récits de Gertrude Stein dans lesquels l'anodin côtoie le dramatique sans solution de continuité, des poèmes d'Henri Michaux célébrant les pouvoirs de l'explosion et de l'imagination, la fameuse analyse des Ménines de Foucault... Comment peut-on regarder quand l'ordre et la hiérarchie des choses disparaissent, quand rien n'est stable, quand on passe de l'intérieur du tableau de Velázquez à une école de danse newyorkaise en passant par le Far West ? Qui regarde qui ? Dans le paysage des mutations infinies, n'est-ce pas le sujet spectateur qui est destitué ? Celui qui crée de la transcendance, du mythe, ou encore du jugement, sources de violence sociale ? Et selon Goebbels, ces questions ne sont pas seulement esthétiques mais aussi politiques : « dissocier la différence du jugement, reconnaître que quelque chose n'est pas meilleur ni pire, mais différent – et s'y tenir. Tout cela était évident à Giordano Bruno » (Goebbels, 2012, p. 29).

Bibliographie

Ansaldi, S., 2010, *Giordano Bruno. Une philosophie de la métamorphose*, Paris, Garnier.

Bel, J., Charmatz, B., 2013, *Emails 2009-2010*, Dijon, Les Presses du Réel.

Bruno, G., 1986, *Le Candelaio*, adapté par J.-N. Vuarnet, Paris, Point Hors Ligne.

□ Par manque de place, nous n'évoquerons, rapidement, dans cette fausse conclusion que l'œuvre d'Heiner Goebbels, mais nous aurions pu convoquer certaines pièces anciennes de Peter Handke, les expérimentations du Théâtre du Radeau, ou encore les dernières pièces de Boris Charmatz, *10000 gestes* (2017) et *infini* (2019) qui tentent de donner à voir l'infinité des variations corporelles et à inquiéter le regard. Le corps, écrit Charmatz, « est fait d'une infinité de gestes accomplis ou reçus qui le construisent au quotidien [...] il est aussi la masse brouillonne qui permet de réagir et d'inventer les actions et les postures d'aujourd'hui et de demain » (Bel, Charmatz, 2013, p. 14).

Bruno, G., 1993, *Le Chandelier, Œuvres complètes I*, tr. fr. Y. Hersant, Paris, Les Belles Lettres ; éd. or. 1582, *Il Candelaio*, Paris.

Bruno, G., 1994, *Le Souper des centres, Œuvres complètes II*, tr. fr. Y. Hersant, Paris, Les Belles Lettres, éd. or 1584, *La Cena de le ceneri*, London.

Bruno, G. 1997, *Le ombre delle idee. Il canto di Circe. Il sigillo dei sigilli*, Milano, BUR/Rizzoli.

Bruno G., 1999a, *L'Expulsion de la bête triomphante, Œuvres complètes V*, tr. fi. J. Balsamo, Paris, Les Belles Lettres, éd. or. 1584, *Spaccio de la bestia trionfante*, London.

Bruno, G., 1999b, *Des fureurs héroïques, Œuvres complètes VII*, tr. fr. P.-H. Michel, Paris, Les Belles Lettres ; éd. or. 1585, *De gli eroici furori*, London.

Bruno, G., 2002, *Opere italiane, vol. 1*, Novara, UTET.

Bruno, G., 2006, *De l'Infini, de l'Univers et des Mondes, Œuvres Complètes III*, tr. f. J.-P. Cavaillé, Paris, Les Belles Lettres ; éd. or. 1584, *De l'infinito, universo e mondi*, London.

Bruno, G., 2016, *De la Cause, du principe et de l'un, Œuvres complètes IV*, tr. fr. L. Hersant, Paris, Les Belles Lettres ; éd. or. 1583, *De la causa, principio e uno*, London.

Camillo, G., 1996, *De l'imitation*, tr. fr. F. Graziani, Paris, Les Belles Lettres ; éd. or. 1544, *Trattato dell'imitazione*, Venezia.

Camillo, G., 2001, *Le Théâtre de la mémoire*, tr. fr. E. Cantavenera et B. Schefer, Paris, Allia ; éd. or. 1550, *Idea del teatro*, Venezia.

Ciliberto, M., 1992, *La Ruota del tempo. Interpretazione di Giordano Bruno*, Roma, Editori Riuniti, 1992.

Dommenge, T., 2010, *Instruments de résurrection. Étude philosophique de la Passion selon saint Matthieu de Bach*, Paris, Vrin.

Fabris, A., 2018, *Itinéraires du désir dans la philosophie de Giordano Bruno*, Thèse de doctorat de philosophie, Université de Lyon (<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01997578/document>)

Foucault, M., 2001, *Des espaces autres*, in *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, pp. 1571-1581.

Goebbels, H., 2012, *Ästhetik der Abwesenheit. Texte zum Theater*, Berlin, Theater der Zeit/Recherchen 96.

Haumesser, M., 2018, *L'Autre scène, philosophie du théâtre*, Paris, Vrin.

Jacomy, B., 2014, *Dans la chambre des merveilles*, Paris, Lyon, Flammarion, Musée des Confluences.

Lacoue-Labarthe, P., Nancy, J.-L., 2013, *Scènes*, Paris, Christian Bourgois.

Lehmann, H.-T., 2002, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, éd. or. 1999, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren.

Lessing, G. E., 2010, *Dramaturgie de Lessing*, tr. fr. J.-M. Valentin, Paris, Klicksiek ; éd. or. 1767-69, *Hamburgische Dramaturgie*.

Milani, R., 2005, *Esthétiques du paysage. Art et contemplation*, tr. fr. G. A. Tiberghien, Arles, Actes Sud ; éd. or. 2001, *L'Arte del paesaggio*, Bologna, Il Mulino.

Quadri, F., 1974, *Ronconi ou le rite perdu*, tr. fr. O. Volta, Paris, UGE ; éd. or. 1973, *Il Rito perduto*, Torino, Einaudi.

Rancière, J., Jdey, A., 2018, *La Méthode de la scène*, Paris, Lignes.

Salza, L., 2005, *Métamorphoses de la Physis. Giordano Bruno : infinité des mondes, vicissitudes des choses, sagesse héroïque*, Naples, Paris, La Città del Sole, Vrin.

Salza, L., 2007, *Désagglomérations brunniennes*, in « Europe », n°937, pp. 121-131.

Tsing, A. L., 2017, *Le Champignon de la fin du monde. Sur les possibilités de vie dans les ruines du capitalisme*, Paris, La Découverte ; éd. or. 2015, *The Mushroom at the End of the World: On the possibility of life in capitalist ruins*, Princeton, Princeton University Press.

Vinaver, M. (dir.), 1993, *Écritures dramatiques*, 1993, Actes Sud.

Yates, F. A., 2019, *Le Théâtre du monde*, Paris, Allia ; éd. or. 1969, *Theatre of the World*, London, Routledge.