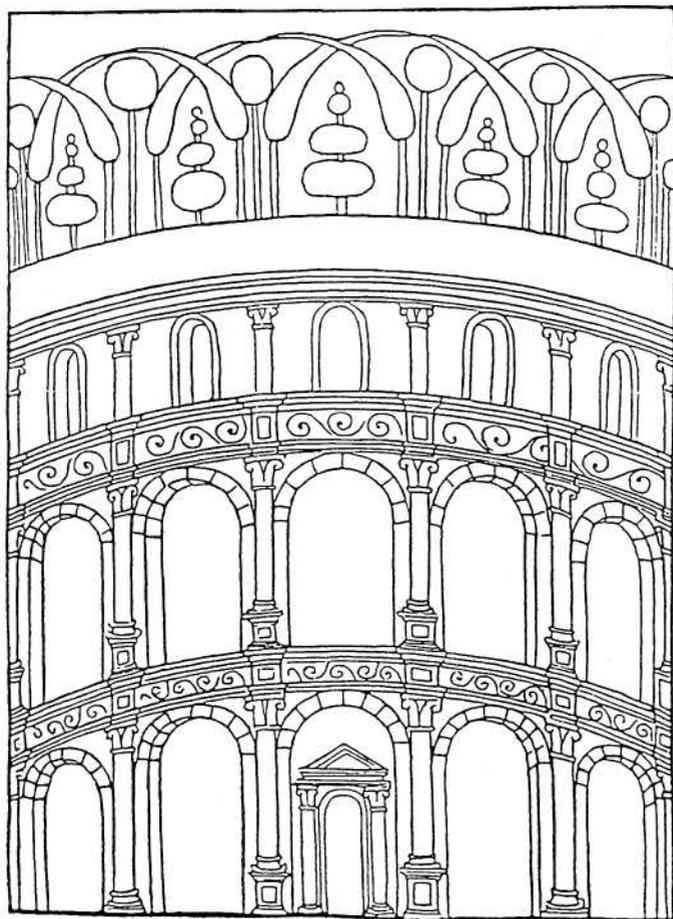


LA REPRÉSENTATION DE L'ESPACE  
DANS LE *SONGE DE POLIPHILE*



## Chapitre I - Le parcours de l'homme prudent

*« el quale era uno capo di leone, alla dextra prosiliva uno capo di cane blandiente et dalla laeva uno capo di rapace lupo ; la quale effigie era tuta in uno volumine di draco contenta et circumdata. »<sup>1</sup>*

### *Hypnerotomachia Poliphili*

#### *I- I- « Ruminer » et cueillir*

Fidèles à l'axiome platonicien qui affirme que toute connaissance va de l'impression sensible à l'Idée et s'en approche par une image, les hommes de la Renaissance perpétuent la confiance de leurs aînés dans la représentation symbolique. Cependant, si l'image allégorique des Vertus des chapiteaux romans ou des enluminures se comprend aisément, à la fin du XV<sup>ème</sup> siècle le symbolisme se fait plus subtil. Les burins de Dürer sont d'un déchiffrement plus complexe et les oeuvres se chargent de figures hermétiques comme dans les fresques de Pinturicchio ou dans les images de l'*Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna<sup>2</sup>. L'objectif n'est plus de parvenir à trouver la voie du salut, mais à une connaissance comme fin en soi. Aux XVI<sup>ème</sup> et XVII<sup>ème</sup> siècles, les principes de l'*ars memorativa* favorisent la recherche d'un savoir encyclopédique et ils constituent un sésame pour la Connaissance à laquelle tous les arts écrits ou figuratifs vont concourir. Les empreintes du sceau sur la cire deviennent alors les *imprese*; la finalité de l'*ars memorativa* se transforme, sa pratique se rapproche de la sphère des procédés magico-alchimiques pour seuls initiés. Les oeuvres artistiques ne se donnent plus à lire d'emblée, elles se chargent, comme les images de la mémoire artificielle, d'attributs composites et affichent leur prétention à refléter le Cosmos.

Francesco Colonna reçut sa formation dans le couvent dominicain de San Niccolò à Trévise. Giovanni Pozzi, qui s'est chargé de l'édition italienne de l'oeuvre de F. Colonna, rappelle que la clé du *Poliphile* se

1 « c'était une tête de lion ; à droite dépassait la tête d'un jeune chien et à gauche une tête de loup vorace ; l'image était entourée dans le corps d'un dragon qui la contenait toute. »

*Hypnerotomachia Poliphili*, edizione critica e commento a cura di G. Pozzi e L. Ciapponi, Padoue, Antenore, 1964, 2 vol., réed. 1980. Cette édition est également un étude reconnue par la qualité du commentaire qui l'accompagne. Par commodité nous utiliserons les abréviations *Hypnerotomachia I* et *II* pour désigner les volumes.

2 Le *Songe de Poliphile* ou *Hypnerotomachia Poliphili*, oeuvre attribuée à Francesco Colonna (1432-1527), fut publié en 1499 à Venise par Alde Manuce. L'attribution de l'*Hypnerotomachia* à F. Colonna, moine dominicain de Vénétie, (1433-1527) fait presque l'unanimité, suite aux recherches de G. Pozzi. Voir *Hypnerotomachia I*, p. 338.

trouve dans l'éducation dominicaine et par conséquent scolastique de l'auteur.<sup>3</sup> Pénétrons avec lui dans cette vaste salle capitulaire. Dans la partie supérieure des murs sont représentés quarante figures de religieux ; quarante frères prêcheurs qui, assis dans leur cellule, semblent attendre le visiteur. Ils sont peints de part et d'autre de l'autel, répartis en deux files convergentes vers celui-ci. La première file comprend les papes et les cardinaux de la curie, dans la deuxième sont placés les bienheureux. Dans un article paru dans la *Revue de l'art*, Daniel Russo signale l'originalité de ces figures :

La première impression qu'on ressent devant une telle procession de personnages si austères n'est pas la lassitude, comme on pourrait s'y attendre ; au contraire, (...) certains se tournent vers le visiteur ; d'autres le fixent avec attention, comme s'ils l'invitaient à entrer plus avant (...) La salle du chapitre s'anime de ces visages et des relations de contemporanéité qui s'établissent entre eux. En peignant, Tomaso joue du livre comme d'un **signe de mémoire**, comme d'un repère actif, destiné aux Dominicains réunis dans la salle ou juste de passage.<sup>4</sup>

Nous ne pouvons nous empêcher d'imaginer Frère Francesco Colonna se déplaçant dans la salle du Chapitre et utilisant la représentation de Tomaso da Modena pour mémoriser les enseignements des maîtres de mémoire dominicains. G. Pozzi affirme nettement l'influence de cette culture dominicaine sur l'auteur de l'*Hypnerotomachia Poliphili* et sur son oeuvre elle-même, sans toutefois préciser la nature exacte de cette influence :

Nous croyons avec certitude qu'un progrès sensible dans la question du Poliphile se fera en enquêtant dans le milieu dominicain dans lequel vécut l'auteur, dans la culture, les goûts et les activités culturellement très riches des moines qui l'entourèrent, surtout, répétons-le, aux couvents de Saint Jean et Saint Paul de Venise, mais également dans la large couronne des presque vingt-cinq couvents dominicains non réformés qui appartenaient à la province dont il était membre.<sup>5</sup>

3 « ...la chiave del Polifilo sta nell'educazione dominicana e perciò scolastica dell'autore » *Hypnerotomachia II*, commento, p. 46.

4 Daniel Russo, *Compilation iconographique et légitimation de l'ordre dominicain : les fresques de Tomaso da Modena à San Niccolò de Trévise (1352)*, *Revue de l'art*, p. 76-84.

5 « Crediamo fermamente che un progresso sensibile nella questione del Polifilo si farà soprattutto indagando nell'ambiente dominicano in cui visse, nella cultura, nei gusti e nelle attività culturalmente così ricche dei confratelli che gli furono intorno, specialmente, ripetiamo, ai SS. Giovanni e Paolo di Venezia, ma anche nella larga corona dei ben venticinque conventi dominicani non riformati che appartenevano alla provincia di cui fu membro ». *Hypnerotomachia I*, op. cit., Presentazione, p. 17

Nous pouvons affirmer sans risque d'erreur que Frère Colonna a progressivement appris à ordonner son cheminement dans la salle capitulaire en fonction des lieux mémorisés. Ce déplacement demande une vision particulière des divers volumes d'un édifice car l'opérateur doit repérer de façon très sûre les lieux successifs dans leur ordre normal. Chaque personnage devait être mémorisé en son lieu précis et la représentation mentale du parcours devait se faire sans omissions, « sans trous », car la mémorisation à l'aide des images frappantes va de pair avec un parcours ordonné dans la série des *loci*. Nous avons montré dans notre étude sur la *Divine Comédie* combien le déplacement de Dante personnage se rapprochait de celui qui avait l'habitude d'utiliser la *memoria locale* ; or, comme dans l'oeuvre dantesque, le récit du *Songe de Poliphile* est essentiellement celui d'un parcours et d'un regard. Nous allons montrer que Poliphile, le narrateur de *L'Hypnerotomachia*, se déplace avec la méthode d'un homme qui a l'habitude d'utiliser la technique des *loci*.

C'est en rêve que Poliphile, amant de Polia, s'égaré dans une forêt et, dans sa pérégrination, il découvre des monuments, des palais merveilleux dont il contemple les peintures et les sculptures. Dès les premières pages du livre, dans la dédicace de F. Colonna à Leonardo Crasso, est insérée une poésie qui apostrophe le lecteur et lui annonce le contenu de l'oeuvre :

« Terso lector, adunque ascolta ascolta  
Gli somnii di Poliphilo narrante,

...

... *la serie ben disposta*  
Non disprezar, chol bel stilo exquisito.  
Se 'l sermon grave e scientia ben composta  
Non ti gustasse, guarda le figure  
Vetuste, in geometria che poco costa »<sup>6</sup>

L'auteur avertit son lecteur d'être attentif à « *la serie ben disposta* » ; il s'agit d'une série, donc d'un ordre. Il fait allusion à la succession de lieux

6 « Noble lecteur, écoute donc, écoute,  
les songes que Poliphile raconte,  
...  
Ne dédaigne pas la série bien disposée,  
avec le beau style soigné.  
Si les sentences ardues et le savoir bien agencé  
tu ne peux apprécier, regarde les images  
antiques, car cette géométrie ne requiert point d'effort. »  
*Hypnerotomachia I, op.cit., vol.1, p. XIII.*

et d'objets placés dans un ordre précis que le lecteur va trouver du début à la fin de l'ouvrage. La disposition d'une chaîne solide d'indices est, en effet, le principe général de tout procédé mnémotechnique. Cette construction mentale est fondée sur un parcours ordonné où la déambulation implique le regard et la conscience du frère dominicain dans la réalité de son couvent, ou celui de l'*homo viator* dans la fiction littéraire. Les représentations imagées relatives au déplacement du héros ont non seulement pour fonction de mettre en place les fondements d'une topographie apte à aider le lecteur, mais surtout de placer en évidence un ensemble ordonné de signes et d'*imagines agentes* affirmant la portée mnémonique et symbolique du parcours. Comme dans les parcours de mémoire, le cheminement de Poliphile n'est possible que dans un seul sens, le mode de passage d'une région à l'autre exclut toute idée de retour. Ainsi, les trois portes devant lesquelles il arrive ne peuvent être franchies que dans un seul sens, comme dans certains édifices construits selon un plan de circulation précis. Nous en avons un exemple dans l'étrange château de Castel del Monte dans le Sud de l'Italie. Tous les portails du château, aussi bien intérieurs qu'extérieurs, présentent un face plus travaillée que l'autre, avec des montants, des piliers, des architraves, des moulures, vers laquelle est orientée le sens d'ouverture des battants. Dans un parcours ainsi balisé, l'utilisateur des lieux devait se déplacer en ayant devant lui, sous le regard, la partie décorée de l'ouverture et tourner le dos à la partie sans décoration. Ces décorations ont d'ailleurs une caractéristique curieuse, elles sont toutes différentes, comme le sont les figures peintes par Tomaso da Modena à Trévise.

Dès le début de sa pérégrination, Poliphile s'arrête pour admirer la statue d'un cheval étrange ; à un moment de surprise, succède vite une phase d'observation au cours de laquelle il contemple, avec intérêt et plaisir, l'étrange sculpture. « Très surpris, je le fixai avec attention et grand plaisir, désireux de savoir ... et alors me revint en ma mémoire gardienne des souvenirs, celui du cheval de Seius »<sup>7</sup>. La phase de la « ruminatio » est, de toute évidence, concomitante à celle de l'observation attentive de l'oeuvre d'art ; toutefois cette *ruminatio* est une opération mentale propre à la mémorisation et elle nous rappelle celle du personnage Dante dans la *Divine Comédie*. Au chant XXVII du *Purgatoire*, Dante, en compagnie de Stace et de Virgile, s'est arrêté à la nuit tombante, et, dans son repos, il est pris par un songe dans lequel lui apparaît une jeune femme, Lia, qui tresse une couronne de fleurs. Ce

7 « *Stupefacto dunque non poco, ruminando et cum sommo dilecto curioso riguardando... onde nella retinente memoria mi soccorse il sfortunevole cavallo Seiano* ».

*Hypnerotomachia. I. op. cit.*, p. 26-27

songe est préparé au moyen d'une longue comparaison dont les termes ont pu paraître incongrus au premier abord,<sup>8</sup> puisque le poète compare Virgile et Stace à deux bergers surveillant un troupeau de chèvres et lui-même à une des chèvres du troupeau :

*quali si stanno ruminando manse  
le capre,...*

...

*e quale il mandrian che fori alberga,  
tali eravam noi tutti e tre allotta,  
io come capra, ed ei come pastori.<sup>9</sup>*

Cette comparaison insolite, s'articule autour du verbe *ruminare*, point de départ, quelques vers plus loin, d'une nouvelle comparaison :

*sì ruminando e sì mirando in quelle,  
mi prese il sonno ; il sonno che sovente,  
anzi che 'l fatto sia, sa le novelle<sup>10</sup>*

Dans les deux cas, de Dante et de Poliphile, nous avons l'action du regard associée à celle de la « rumination ». Le sens du verbe *ruminare* est évidemment figuré. Le lien plus étroit entre rumination et mémoire est établi par saint Augustin dans les *Confessions* :

Ne faut-il point dire que la mémoire est en quelque sorte à l'esprit ce que l'estomac est au corps...Ne serait-ce point de même que les animaux ruminants, au moyen de cette faculté qui leur est propre, font revenir de leur estomac dans leur bouche la nourriture qu'ils ont prise, de même nous ramenons à l'esprit, par le souvenir, les choses qui sont dans la mémoire ?<sup>11</sup>

La lecture, en particulier dans les cellules des couvents de l'époque, se fait à voix basse pour être mémorisée en murmurant C'est le mouvement

8 Luigi De Poli, *La structure mnémorique de la Divine Comédie*, op. cit., p. 145-146.

9 « *Telles restent en ruminant, paisibles,  
les chèvres...*

...

*et comme le berger, qui couche dehors  
tels nous étions alors tous trois, à cette heure  
moi comme chèvre, et eux comme bergers ».*

*Purg.*, XXVII, 76-86

10 *Ainsi en ruminant et les contemplant (les étoiles)  
le sommeil me prit ; le sommeil qui souvent  
avant qu'un fait n'arrive, en connaît la nouvelle*

*Purg.*, XXVII, 91-93

11 Saint Augustin, *Les Confessions*, traduction nouvelle par M. De Saint Victor, Livre X, chapitre XIV, Paris, Librairie Charpentier, 1852, p. 286-287

de la bouche qui établit la rumination comme métaphore des exercices de la mémoire. On se familiarise avec un texte par la répétition. La mémoire est comme un estomac et la matière qui l'occupe est tirée des champs de la lecture ou de l'observation répétée. On trouve déjà dans la vision d'Ezéchiel, le lien entre la digestion et l'esprit : « Fils d'homme, fais manger ton ventre et remplis tes entrailles avec ce rouleau que je te donne. Je le mangeai, et il fut dans ma bouche doux comme du miel » (*Ezéchiel*, 3-3) et surtout dans l'*Apocalypse* de saint Jean, passage illustré par Dürer, dans lequel l'ange demande à Jean de dévorer le livre pour se pénétrer de son contenu. « Prends et dévore-le ; et il remplira ton ventre d'amertume, mais dans ta bouche il sera doux comme du miel » (*Apocalypse*, 10-10).

Si la rumination de Dante se poursuit dans le songe, celle de Poliphile lui remet en mémoire le cheval de Seius qui portait malheur. Deux autres détails viennent étayer ce lien entre l'image contemplée et la mémoire. Il s'agit d'abord de l'inscription sur le socle rectangulaire qui sert de support au cheval. Sur l'une des deux faces longitudinales du socle est inscrit un ovale dans lequel sont représentés, en train de danser, des hommes et des femmes qui ont tous, comme Janus, symbole du temps, un double visage, l'un riant et l'autre pleurant. Ce double visage peut également être considéré comme celui de la Prudence telle qu'elle est représentée dans la tradition iconographique (fig. 1). D'autre part cette danse rappelle l'image proposée par Quintilien pour la mémoire. « Quel que soit le nombre de choses à mémoriser, elles sont toutes liées les unes aux autres comme des danseurs main dans la main et il ne peut y avoir d'erreur puisqu'elles lient ce qui précède à ce qui suit »<sup>12</sup>. Sous l'image on peut lire l'inscription : TEMPUS.

---

12 *Institution oratoire*, V, 10, 20-22

Ensuite, sur la face opposée du même socle, Poliphile peut contempler des jeunes gens occupés, comme la Lia de Dante, au chant XXVII du Purgatoire, à cueillir des fleurs (fig. I). Si l'ensemble figuratif proposé au regard attentif du protagoniste est sous le signe du temps et de la mémoire, quelle peut être la signification de ces fleurs ? Clément d'Alexandrie (150-215), dans ses *Stromates*, reprend l'image du pré couvert de fleurs : « Nos stromates eux-mêmes ne sont qu'un essai composé avec la variété d'un pré, de matériaux rassemblés au hasard des souvenirs, comme ils se présentent à la mémoire. »<sup>13</sup> Cueillir des fleurs et les ordonner dans un bouquet peut donc signifier ranger les souvenirs dans un ordre pour mieux ensuite les rappeler à la mémoire.<sup>14</sup> G. Pozzi indique, sans toutefois la développer, une relation de cette seconde image avec le temps. Elle représenterait un symbole du temps<sup>15</sup>. Une confirmation de cette relation se trouve sans doute chez Dante. En effet, après avoir vu en songe Lia, le pèlerin de la *Commedia* voit apparaître une jeune femme d'une grande beauté :

*una donna soletta che si gia  
e cantando e scegliendo fior da fiore  
ond'era pinta tutta la sua via*<sup>16</sup>

13 *stromata*: tapisserie, décoration de table de banquet avec des fleurs et des fruits (le mot est à relier avec la métaphore rhétorique et biblique du banquet). Voir André Mehat, *Etude sur les Stromates de Clément d'Alexandrie*, Paris, Seuil, 1966, p. 96-98

14 La métaphore du bouquet persiste, puisqu'en 1659, est publié sans nom d'auteur, *le Parterre de la rhétorique française émaillé des plus belles fleurs de l'éloquence qui se rencontrent dans les oeuvres des auteurs tant anciens que modernes...* Ce traité est divisé en 25 chapitres et chaque chapitre est signalé par un nom de fleur.

15 « *Penso sia pure un simbolo del tempo senza nessun sottinteso erotico.* » *Hypnerotomachia. II*, commento, note p. 65

16 « *une dame seulette qui s'en allait  
en chantant et choisissant des fleurs parmi les fleurs  
dont son chemin était tout émaillé* » *Purg.*, XXXVIII, 37-42

Figure I : l'art de *colligere*



Danse en rond de 7 garçons et de 7 filles au double visage, l'un rieur et l'autre en pleurs (*Hypnerotomachia I*, p. 26)



Jeunes gens cueillant des fleurs pour en faire des bouquets (Symbole de la mise en ordre des images mentales), (*Hypnerotomachia I*, p. 27)

Nous reconnaissons Matelda, la femme qui accueille les âmes au bord du Léthé et qui les plonge ensuite dans l'eau, afin qu'elles perdent la mémoire de leurs mauvaises actions. Nous pouvons aller plus loin dans l'explication de cette figure allégorique et suivre Jean Hein qui développe dans sa thèse<sup>17</sup> un rapprochement sémantique entre les verbes *penser* et *cueillir*. Dans la langue latine, le mot qui signifie *penser* n'est qu'un dérivé de celui qui veut dire *rassembler*. Le verbe latin *colligere* signifiant à la fois recueillir mais aussi « rassembler » et « passer en revue par la pensée ».<sup>18</sup> Sur ce personnage de la jeune fille cueillant des fleurs en bouquet, Jean Hein conclut que « chacun de ses éléments vise à faire de cette Dame recomposée l'allégorie de la mémoire humaine »<sup>19</sup>

Penser le monde revient, pour l'homme du Moyen Age et de la Renaissance, à retrouver son ordre, à rassembler les éléments éparés en un ensemble harmonieux comme le fait l'auteur de l'*Hypnerotomachia* lorsqu'il rassemble les éléments et les espèces du monde pour les ordonner dans une suite harmonieuse d'éléments architecturaux, comme le font ces jeunes gens qui rassemblent des fleurs pour en faire des couronnes, c'est-à-dire pour les unir selon l'ordre du cercle. Au XVIème siècle, le peintre Arcimboldo (1527-1593) rassemblera les fleurs et les espèces pour les ordonner selon le dessin de la figure humaine. Cela explique sans doute, au-delà de toute considération sur la nature du merveilleux dans l'oeuvre de Colonna, les raisons pour lesquelles l'auteur se soucie fort peu de fournir à son lecteur des espaces ou des édifices pouvant être construits grandeur nature. Ce qui compte pour lui, c'est avant tout leur cohérence, leur capacité à servir d'ossature, de support à tous les éléments du monde, afin de pouvoir plus facilement les contempler et donc mieux les mémoriser.

La littérature n'a pas été la seule à subir l'influence de ces techniques, tous les artistes du Moyen Age et de la Renaissance ayant connu l'enseignement dominicain en ont été imprégnés. Une relation d'échange a pu se créer entre l'art de la mémoire et l'Art en général :

17 Jean Hein, *Egnumaticité et messianisme dans la Divine Comédie*, Thèse pour le Doctorat d'Etat, Lyon, 1987, p. 505 sq.

18 Dictionnaire latin-français Gaffiot, Hachette, 1934, p. 342, note 5.

Dans « *Les Noces de Philologie et de Mercure* », oeuvre de Martianus Capella, un auteur carthaginois de la fin de l'antiquité, Philologie rencontre Mercure alors qu'elle est en train de cueillir des fleurs dans un pré (II, 42, 11-43, 4) Cf. *Martiani Capellae viri proconsularis Satyricon in quo De nuptiis Philologiae et Mercuri...*, H. Grotius, Leyda, 1599.

19 Jean Hein, *Egnumaticité et messianisme dans la Divine Comédie*, op. cit., p. 505.

L'image de mémoire peut interférer avec la construction de l'allégorie : de quelle façon a pu s'effectuer, historiquement, le rapport entre ces deux pratiques dans un jeu de continuité et de différences profondes, ... le problème de savoir comment l'art de la mémoire a pu interférer avec la littérature et les arts figuratifs constitue, je crois, un fascinant chapitre à écrire dans l'histoire culturelle de l'Europe.<sup>20</sup>

Les poèmes, les fresques, les sculptures de la Renaissance témoignent que la chaîne reliant les maîtres de l'Antiquité gréco-latine aux maîtres de mémoire des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles ne s'est pas interrompue. Lorsque Jean Martin entreprend la traduction de l'œuvre de Colonna, on constate qu'il le fait en connaisseur des arts de mémoire et Gilles Polizzi, auteur d'une thèse sur *le Songe de Poliphile*, signale que :

La réécriture française distingue deux moments dans la compréhension du texte et suggère ainsi un mode d'interprétation. La première étape correspond à une vision statique du récit. **Elle implique une construction mentale analogue à celles que proposent les « arts de mémoire »**. La succession des lieux et l'analyse de leur structure produisent la représentation cohérente d'un espace à trois dimensions, dans lequel il faut situer les figures.<sup>21</sup>

Cet espace n'est pas seulement le support d'exercices de mémoire ; comme le labyrinthe disposé sur le sol des églises, il invite le pèlerin à parcourir un itinéraire formateur, à acquérir plus de prudence, de sorte qu'une véritable propédeutique à la vertu se met en place,<sup>22</sup> sans pour autant faire de Polia, la protagoniste du récit, une nouvelle Béatrice.<sup>23</sup>

20 « *L'immagine di memoria può interagire con la costruzione dell'allegoria; come si sia storicamente configurato il rapporto fra le due pratiche, in un gioco di continuità e di profonde differenze, ... la questione di come l'arte della memoria ha interagito con la letteratura e le arti figurative costituisce tuttora, io credo, un affascinante capitolo aperto della storia culturale europea.* »

Lina Bolzoni, « *L'arte della memoria. Antiche esperienze e moderne suggestioni* », in *Quaderni d'italianistica*, Vol. XIII, N°1, 1992, p. 85-95

21 *Le Songe de Poliphile*, traduction par Jean Martin, présentation et notes de Gilles Polizzi, Imprimerie Nationale, 1994, Présentation, p. XXVI. Nous utiliserons l'abréviation *Le Songe* pour désigner cette édition.

Voir également, à ce sujet, la thèse de Doctorat de Gilles Polizzi : *Emblématique et géométrie : l'espace et le récit dans Le Songe de Poliphile*, Université de Provence, 1987.

22 En effet, à la fin de la narration, au terme du parcours, c'est à un modèle de prudence, celui de la nourrice, que sera dû le changement d'attitude de Polia envers Poliphile et le résumé du chapitre XXIX indique : « *Polia perterrefacta della divina ira per gli esempi della prudente alumna...* » *Hypnerotomachia I*, p. 411 (« Comme Polia, par le bon conseil et admonestement de sa nourrice... ») *Le Songe*, p. 371.

23 Ce que propose G. Polizzi lorsqu'il écrit : « Le récit se présente à la fois comme la commémoration d'un amour passé et l'exposition allégorique d'une philosophie de l'Amour. Polia, comme Béatrice dans la *Vita Nuova*, est à la fois la morte que l'on pleure et le guide,

## I-2 - L'homo prudens

Dans le *De inventione*, Cicéron enseigne que la mémoire, l'intelligence et la providence sont les trois parties de la vertu de Prudence.<sup>24</sup> La Prudence, dans la tradition chrétienne, est une des vertus nécessaires à la vie morale de l'homme. Il en découle alors que l'acquisition d'une bonne mémoire, grâce aux procédés de la mémoire artificielle, peut aider au salut. Avec le *De bono*, Albert le Grand analyse les éléments constitutifs de la Prudence et il annonce qu'il suivra les divisions établies par Cicéron : « A la fin de la *Prima Retorica* où il dit que les parties de la prudence sont **memoria, intelligentia, providentia** ». <sup>25</sup> Pour lui et pour saint Thomas d'Aquin, la pratique de l'*ars memorativa* constitue une partie de la vertu de Prudence. Trouver la voie du salut dépendait en grande partie de la capacité de l'homme à la prudence, devenue synonyme de sagesse. Cela revenait à bien conserver en mémoire les peines infernales punissant chaque vice et les récompenses méritées pour chaque vertu. Déjà l'auteur de l'*Ad Herennium* donnait une définition de la Prudence, au sens de sagesse, dans laquelle il établissait le rapport étroit entre sagesse et mémoire : « La sagesse (*prudencia*) est la capacité de choisir, par réflexion, entre le bien et le mal. On appelle aussi sagesse (*prudencia*)... **une mémoire riche en souvenirs** » <sup>26</sup>

Le sujet de l'oeuvre de Francesco Colonna est celui d'une double recherche, la recherche de l'aimée mais aussi celle d'une connaissance de soi ; la recherche de Polia va de pair avec celle de la Sagesse. Les *belles histoires* que Poliphile peut contempler dans les différents lieux sont destinées à sa formation, elles sont les instruments de son initiation. Aussi le narrateur essaie-t-il de conserver la trace des images contemplées durant sa pérégrination : « ...je me **remémorais** toujours en ma pensée, les visions que j'avais eues, tant que nous arrivâmes à un vieil bâtiment situé près d'une grande forêt »<sup>27</sup>. Il s'agit du Polyandron, sorte de temple

immortalisé par la fiction, sur la voie de la révélation. » En fait il y a très peu de points communs entre Polia et Béatrice. Polia apparaît plus comme un prétexte à la quête qu'une réelle protagoniste de l'oeuvre.

<sup>24</sup> Cicéron, *Opera Omnia in Tullii Ciceronis, Studiis Societatis Bipontinae, Biponti*, Oeuvres complètes, vol.II, *De Inventione*, p. 277.

<sup>25</sup> Albert le Grand, in *Beati Alberti Magni, Ratisbonensis episcopi; ordinis Praedicatorum, ex vaticana Bibliotheca*, 21 vol., *De Bono*, Tome XVI, Tractatus VI, p.138 (B.M. de Besançon).

<sup>26</sup> « Prudentia est calliditas quae ratione quadam potest dilectum habere bonorum et malorum. Dicitur item prudentia scientia cuiusdam artificii et appellatur prudentia rerum multarum memoria... », *Ad Herennium*, op. cit., p. 89.

<sup>27</sup> « meco questi arcani concepiti mellifluamente conferendo... ad uno veterimo aedificio pervenissemo » *Le Songe de Poliphile*, p.221-*Hypnerotomachia.I.*, p.230, traduit ainsi par Jean Martin.

ancien où sont réunies les sépultures des amants célèbres. Polia dit alors à Poliphile : « Contemple ce digne monument des grandes choses, dignes de passer à la postérité »<sup>28</sup>. L'édifice est considéré, malgré son état de ruine, comme un édifice au service de la mémorisation. Poliphile utilise le souvenir des âmes du Polyandron pour calmer l'ardeur de son amour : « Rappelle à ta mémoire combien toute attente a une fin, pour celui qui accepte d'attendre »<sup>29</sup>.

En outre, les épitaphes, les images et les rébus sont pour le héros autant d'incitations à la prudence par la remémoration, dans la fiction du *Songe*, de l'expérience vécue. Dans la voûte du temple, ornée de mosaïques, le narrateur regarde longuement une représentation de l'enfer : « Dans le ciel de laquelle une image de l'art était restée intacte »<sup>30</sup>. Dans ce cas, on peut considérer que l'adjectif *artificiosa* n'a pas seulement le sens d'une image créée par un artiste, ce qui paraît tautologique ; il prend la signification d'« image créée pour la mémoire ». Il s'agit, en quelque sorte, d'une image « artificielle », au sens originel ou médiéval du terme. Ailleurs, sur une paroi du Polyandron, une mosaïque, représentant le rapt de Proserpine, remet en mémoire du narrateur le drame d'Enée. Ces représentations mentales induites par la contemplation des images murales permettent au héros de mieux appréhender sa situation présente, de susciter en lui suffisamment de doute pour le pousser à agir.<sup>31</sup> Il en va de même pour Polia qui au

Nous préférons citer parfois la traduction de Jean Martin, (Paris, Kerver, 1546) car elle constitue en même temps une « interprétation » du texte de F. Colonna dans le sens de notre recherche. En effet le traducteur utilise souvent les métaphores propres à la mémoire artificielle, ce qui tend à faire penser que le texte de Colonna était reçu, dès sa parution, comme étant lié à la thématique de la *memoria locale*.

28 « *mira quale digno monumento dille cose magne alla posteritate* » C'est-à-dire, dignes de mémoire et il est intéressant de noter que Jean Martin traduit « *digno monumento* » par l'expression *digne mémoire*, comme s'il était naturel, pour lui, d'associer l'élément architectural avec la fonction de conservation du souvenir. Le monument devient souvent, dans sa traduction interprétative, la métaphore même de la mémoire.

(« Je te prie regarder un peu cette **digne mémoire** des choses grandes et merveilleses »)

*Ibidem*, p. 222

29 « *Revoca nella memoria che omni longo tempo a chi pole aspectar accede* »

*Ibidem*, p. 226, *Hypnerotomachia I*, p. 235

30 « *Nel cielo dilla quale una artificiosa pictura era ivi rimasta* »

*Ibidem*, *op. cit.*, p. 242

Nous traduisons *artificiosa* par « image de l'art ». En effet, s'il s'agit d'un simple décor en mosaïque on comprend mal le pléonasme d'une peinture d'artiste. La traduction par « image de l'art » permet de conserver à l'expression sa référence à une image de la mémoire artificielle.

31 *Ibidem*, *Hypnerotomachia*, *op.cit.*, p. 267 - *Le Songe (Polizzi)*, p. 265 La traduction de Jean Martin rend fort bien la thématique de l'*ars memorativa* et même si elle prend quelque liberté avec la lettre du texte, elle conserve l'esprit de l'oeuvre de Colonna.

Livre II, suite aux exemples d'amours déçus racontés par sa « prudente » nourrice, va changer d'attitude envers Poliphile.

C'est pourquoi dans ma mémoire, je me représentais, l'une après l'autre, les terribles vengeances de Junon, ce qui me terrifiait, et ensuite l'image de l'infortuné Phyllis et celle de l'insatiable et pauvre Didon étaient imprimées dans ma mémoire.<sup>32</sup>

Comme pour le pèlerin Dante, la progression de Poliphile dans son itinéraire initiatique va de pair avec la mémorisation de cas exemplaires. Cette mémorisation constitue à la fois une matière narrative de la fiction et, pour le personnage, elle aboutit à une modification de son comportement par l'élément supplémentaire d'une *prudencia* dont il contemple à plusieurs reprises la représentation allégorique.

Conformément aux règles des traités d'*ars memorativa*, le concept de prudence est rendu sensible par le biais d'une représentation imagée faisant appel à une culture biblique suffisamment répandue à l'époque. *L'Hypnerotomachia* se présente d'emblée comme un ouvrage allégorique et le titre même de l'oeuvre de Colonna nous renvoie au modèle de Martianus Capella<sup>33</sup> où sont détaillées les phases d'un mariage allégorique, celui de Philologie et de Mercure. Le premier don de la corbeille de noces de Philologie est Grammatica. En effet, elle porte une trousse médicale contenant un scalpel pour amputer les vices de la langue, de la poudre noire, une fêrule, une lime et un autre scalpel pour extirper de la langue et des dents les vices de la prononciation.<sup>34</sup>

Une expression revient souvent dans notre récit pour caractériser un personnage, en particulier la reine Eleuthéridide : « *cum infiniti et dignissimi accessori et correlarii* ». <sup>35</sup> Il ne s'agit de rien d'autre que des attributs dont étaient parées les figures de mémoire du Moyen Age et de la Renaissance. Dès son entrée dans le royaume de la reine Eleuthéridide, le narrateur rencontre cinq nymphes, allégories des cinq sens<sup>36</sup>, et comme

32 « ... per questo nella mente mia subullivano le paurose vindicte di Iunone rapraesentando, le quale fortemente me terrivano; considerando poscia della dolente Phyllide... et la incontinente et succensa Didone veddo simulacrata nella mente mia... »

*Hypnerotomachia I*, op.cit., p.412, *Le Songe*, p. 371-372

33 Voir supra, note, *Les noces de Philologie et Mercure*, op.cit.

34 *Ibidem*, III, 82, 11-12

35 « avec de nombreux et très nobles accessoires et attributs », *Hypnerotomachia I*, p. XIII

36 Alain de Lille, dans son *Anticlaudianus*, imagine que la Sagesse ( la *Prudentia* ) veut monter à la recherche de Dieu. Il lui faut un char capable de la transporter dans l'infini. A sa demande, les sept Arts en personne viennent travailler à ce char merveilleux. Le char est tiré par cinq coursiers

telles parées des attributs de leur fonction ; ainsi Horasie, qui représente la vue, tient un miroir dans sa main. Le miroir reste un attribut qui symbolise à la fois la vue de l'avenir, liée à la mémoire des choses passées<sup>37</sup> mais aussi la vie amoureuse. Ensuite, à un moment important de son parcours, le narrateur se trouve devant une muraille dans laquelle s'ouvrent trois portes qui lui barrent le chemin. A la porte de droite se présente une femme âgée, accompagnée de six jeunes filles dont la quatrième a pour nom *Pinotidia*, mot grec qui signifie « Prudence ».<sup>38</sup> Au moment où Poliphile arrive près du pont aux trois arches, la Prudence est à nouveau représentée dans l'image d'une matrone ceinte d'un serpent :

A la droite de notre direction, je vis une femme ceinte d'un serpent, assise sur une seule cuisse et tenant l'autre jambe comme si elle voulait se lever. De la main du côté du siège, elle tenait deux ailes et de l'autre une tortue.<sup>39</sup>

Même si la gravure ne reproduit pas le serpent indiqué par le texte, le rébus offert par cette image prend sa source dans la Bible où l'association du serpent et de la prudence se trouve dans Mathieu, X, 16 : « Voici que moi je vous envoie comme des brebis au milieu des loups ; montrez-vous donc prudents comme les serpents et simples comme les colombes »<sup>40</sup>. Dès l'antiquité, Martianus Capella présentait l'apparition de *Dialectica* sous cette forme allégorique : elle a dans sa main gauche un serpent et dans la main droite elle tient une tablette de cire. Ces deux attributs sont à rattacher à l'iconographie de la mémoire artificielle. Dans le domaine de la sculpture, la Prudence se fait reconnaître également, à Paris et à Chartres, sous les traits d'une femme portant un écu ou un bâton sur lequel s'enroule un serpent.<sup>41</sup> Ce serpent, symbole de la Prudence, le lecteur va le reconnaître dans le fameux *signum tricriput*, cette image qui représente trois têtes d'animaux, celle d'un lion au centre, entourée de

---

fougeux, qui sont les cinq sens. La Rhétorique a le visage enflammé et sa robe brille de mille couleurs. Elle a dans sa main une trompette et elle sculpte des fleurs sur le timon du char.

37 La Prudence dans le tableau représentant le Triomphe du duc d'Urbino, tient dans sa main un miroir.

38 *Pinotidia*, que G. Pozzi a traduit par Prudence, *Hypnerotomachia I*, p. 128.

39 « *Nella dextra al nostro transito, vidi una matrona d'uno serpente instrophiolata, solum cum una nate sedente et cum l'altra gamba in acto de levarse; cum la mano dilla sua sessione uno paro di ale, et ne l'altro del levarse una testudine teniva.* »

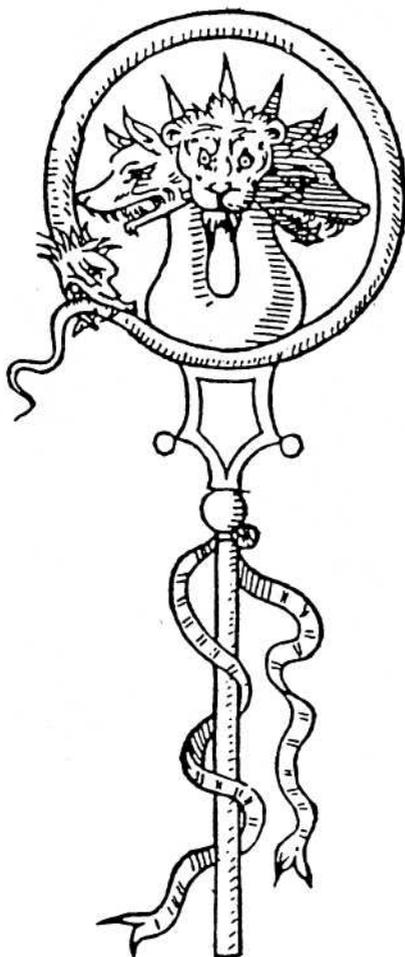
*Hypnerotomachia*, op.cit., p. 125, *Le Songe*, p. 132

40 Dans Mathieu, 25, se trouve l'épisode des vierges folles et des 5 vierges prudentes. Jésus ne leur ouvre pas et leur dit : « *Veillez donc, parce que vous ne savez ni le jour ni l'heure* » En fait, elles ont perdu toute notion du temps, donc la mémoire.

41 Firmicus, dans un incunable de 1499 se trouvant à la B.M. de Besançon, utilise cette image du serpent pour représenter la Prudence. Voir Sylvie Corsini, *Marche, errance et labyrinthe dans l'Hypnerotomachia de F. Colonna*, Mémoire de DEA, Besançon, 1986, p. 37

Figure II : le *signum triciput*

Il s'agit du symbole des trois têtes animales (le Loup, le Lion et le Chien) qui représentent la Prudence. Illustration tirée du *Discours du songe de Poliphile déduisant comme amour le combat à l'occasion de Polia*, trad. J. Martin, Kerver, Paris, 1546, p. 121



## Figure III : L'allégorie de la Prudence



Ce tableau de Titien date de 1565 et se trouve à Londres à la National Gallery. Il porte l'inscription suivante : « *ex praeterito praesens prudenter agit ni futura (m) actione (m) deturpet* ». (De l'expérience du passé le présent agit avec prudence pour ne pas ruiner l'action future). Le tableau rappelle les trois parties dont se compose la vertu de Prudence. La tête du Loup placée sous le vieillard de gauche symbolise le passé et la **memoria** qui constitue le trésor de celui qui a vécu longtemps. Au centre, le visage serein d'un homme adulte représente le présent mais aussi l'**intelligentia**. A droite, le visage d'un jeune garçon associé à la tête d'un chien symbolise la **providentia** nécessaire pour affronter le futur qui peut tromper l'homme. Pour Cicéron ces trois éléments, **memoria**, **intelligentia**, **providentia** sont constitutifs de la Prudence. (*De Inventione*, L, II, 160)

Elle entraîne Poliphile vers un jardin dont les voûtes végétales ont cinq pas de hauteur et sont toutes tournées vers le centre, là où se dresse la pyramide.<sup>45</sup> Les trois faces de la pyramide signifient également le passé, le présent et l'avenir. A la base de la pyramide sont sculptées trois images symboliques : Puissance, Sagesse et Amour, respectivement concrétisées par le Soleil, le Gouvernail et le Feu. Ces trois symboles sont ainsi commentés par Colonna :

Le soleil par sa belle lumière crée, conserve et enlumine toutes choses. Le timon ou gouvernail signifie le sage gouvernement de l'universel par la sagesse infinie. Le troisième qui est un vase plein de feu, nous donne à entendre une participation d'amour et de charité qui nous est communiquée par la bonté divine<sup>46</sup>.

En 1602, un autre dominicain célèbre, Tommaso Campanella, fera, dans son oeuvre maîtresse, *la Cité du Soleil*, une utilisation analogue des images peintes ou sculptées sur les façades des maisons ou sur les murs de sa ville idéale.<sup>47</sup> La trinité du gouvernement solarien qui assiste le Métaphysicien, formée de trois princes, Pon, Sin, Mor, c'est-à-dire le Pouvoir, la Sagesse et l'Amour, rappelle la trinité figurée par les hiéroglyphes du temple de Vénus Physizoé<sup>48</sup>. En outre, la description du Temple dans l'*Hypnerotomachia* a sans doute inspiré celle du temple dans la Cité du Soleil. Selon Gilles Polizzi<sup>49</sup>, le Hiéroglyphe solaire de Campanella a sa source dans celui qui figure sur le « prisme divin » dans l'oeuvre de Colonna.

45 « *In la pyra sono tre lati plani liniati di tre circuli, uno per singulo tempo significanti: praeterito, praesente et futuro. Intendi che niuna altra figura pote continere quelli tre circuli, se non in quella invariabili; et niuno degli mortali cernere pote perfectamente né vedere insieme dui lati della dicta figura, salvo uno integramente, che è il praesente.* »

(« En la pyramide y a trois faces, à chacune desquelles est entaillé un cercle ou rondeau, signifiant les trois temps, passé, présent et avenir. Et te faut savoir que nulle autre figure ne peut parfaitement comprendre lesdits trois cercles que le triangle. Tu dois aussi noter qu'il n'est possible de voir entièrement tout à une fois et d'une même vue, les deux côtés de la pyramide triangulaire, mais un tant seulement, et celui qui est devant toi, par lequel est entendu le présent. »; Trad. J. Martin) *Hypnerotomachia I*, p. 122, *Le Songe*, p. 128-129.

46 (Trad. J. Martin)

« *il sole cum iocundissima luce pote omni cosa et la natura sua ad Dio se attribuisse; la secunda è il temone, che il provido governo exprime del'universo cum infinita sapientia; il tertio è il vaso igneo, sento dicio una partecipazione d'amore.* »

*Hypnerotomachia I*, p. 128, *le Songe*, p. 128

47 Voir L. De Poli : « Tommaso Campanella ou la mémoire en marchant, » *Mélanges en l'honneur de Jacqueline Brunet*, Université de Besançon. (à paraître)

48 *Vénus Physizoé*; l'épithète signifie littéralement : « vie de nature ». Dans la typologie néo-platonicienne, il désigne la Vénus nourricière, naturelle, par opposition à la Vénus céleste.

49 Gilles Polizzi : *Emblématique et géométrie : l'espace et le récit dans Le Songe de Poliphile*, Université de Provence, 1987, (t.IV).

## Chapitre II - Les lieux amènes de Mnémosyne

### II- 1 - Du Théâtre au Jardin

Le théâtre et le Temple ont été, dès l'Antiquité, les lieux où s'exprimait la parole de la Cité, mais aussi les lieux d'un pouvoir lié à la maîtrise du verbe. Au Moyen Age, les suggestions de saint Thomas sur la nécessité de former des images corporelles placées dans les salles de la mémoire, vont conduire les frères prêcheurs, et en particulier les Dominicains, à s'absorber dans les patients exercices de contrôle de leur mémoire, à s'entraîner à la disposer dans des espaces architecturés au point de parvenir à la construction d'un véritable théâtre intérieur. En 1550, *L'Idée del Teatro* de Giulio Camillo est publiée à Florence<sup>50</sup> et à Venise et, au début du XVII<sup>e</sup> siècle, saint Ignace de Loyola proposera, dans ses *Exercices spirituels*, une pratique de la mémoire chrétienne fondée sur des lieux remplis d'images mystiques.<sup>51</sup>

La notion même de « lieux » implique un cadre ou un support, et les catégories énumérées par les traités sur la mémoire sont en grande partie conçues à partir d'une structure concrète et connue. Aussi, entre le fonctionnement de la mémoire et la visite d'un bâtiment, les auteurs de traités de mnémotechnie ont-ils pu trouver très tôt une analogie. La correspondance entre la construction de l'espace et la représentation de la pensée suivant les formes de la mémoire se trouve déjà chez Simonide de Céos,<sup>52</sup> et se confirme dans les traités de rhétorique des auteurs latins. L'association entre un édifice, ses lieux et les images qu'il peut contenir est indiquée sans ambiguïté dans le sonnet qui se trouve en exergue dans le *Songe de Poliphile*, édition Kerver de 1546 :

50 Giulio Camillo Delminio (1480-1544) fut considéré en son siècle comme l'égal de Pic de la Mirandole. Il consacra la plus grande partie de sa vie à la construction d'un théâtre de mémoire, grandeur nature. Il obtint pour cela l'aide de financière du roi de France, François Ier. Camillo s'est inspiré du théâtre romain tel que le décrit Vitruve, mais il l'adaptera à ses intentions mnémotechniques. Voir L. De Poli, *Fonctions secrètes de l'espace palladien* in *Mnémosyne II- La mémoire par l'image*, études du GREMA, à paraître aux Presses Universitaires de Lyon.

51 « La fréquence des "livres-galeries", chez les Jésuites de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, tient au fait qu'ils offrent à leur lecteur un "Palais ou Temple" de la mémoire chrétienne tout constitué, avec ses lieux remplis d'images chargées d'un sens "mystique", et dont le parcours tout tracé conduit l'âme, méthodiquement, de la perception de ses erreurs terrestres à la contemplation amoureuse des plus hautes vérités de la foi. » M. Fumaroli, *L'Age de l'éloquence*, op.cit., p. 421

52 Simonide de Ceos est un poète de l'Antiquité grecque (556-467). Il est considéré comme le père de l'Art de la mémoire. Le romancier Jacques Roubaud en a fait le titre de son ouvrage sur l'ars memorativa. J. Roubaud, *L'invention du fils de Leoprepes*, Poésie et mémoire, Circé, 1993.

« L'exercice de cette mémoire conduirait alors à un ensemble de récits : récits de différents parcours dans le système des branches d'un arbre, lecture du plan d'une ville... »

Jacques Roubaud, *L'invention du fils de Leoprepes*, Poésie et mémoire, Saulxures, Circé, 1993, p.32

« Ecco l'alta Colonna che sostiene  
 Quel bel typo de la memoria antica  
 Ogni figura, ogni mole et fabrica,  
 Et varie foggie di segni contenne.

Ciò che mille occhi e mille e mille penne  
 Veduto e scritto hanno con gran fatica,  
 In breve sogno tutto qui s'esplica »<sup>53</sup>

L'auteur de ce sonnet indique bien le procédé utilisé par l'auteur de l'*Hypnerotomachia Poliphili* où chaque représentation (*figura*), chaque bâtiment (*mole*), chaque construction (*fabrica*), contient des dessins différents dans leurs forme (*varie foggie di segni*), comme des images de mémoire. Ces représentations ont pour fin d'être un miroir de l'univers et d'offrir au lecteur une perspective encyclopédique (*tutto qui s'esplica*). Dans son *Dialogo nel quale si ragiona del modo di accrescere e conservar la Memoria*, Lodovico Dolce (1508-1568) reprend les conseils de Giovanni da San Gimignano, Publicius et Pierre de Ravenne, ses prédécesseurs. Il affirme qu'en littérature tout effort est vain s'il n'est pas soutenu par une mémoire entraînée. Il établit le lien entre la création de lieux et la réalisation réelle d'édifices :

C'est ainsi que nous formons à la place des lieux qui existent réellement, des lieux jamais vus et dont on n'a jamais entendu parler, comme ceux qui n'existeront jamais et qu'on ne peut voir aujourd'hui en aucun endroit, ni n'existeront jamais en dehors de notre imagination. Et que cela soit facile à réaliser le prouvent les réalisations des artistes qui à partir des indications de ceux qui commandent l'oeuvre, sont capables de réaliser de parfaits et superbes édifices dont on ne vit jamais d'autres semblables.<sup>54</sup>

53 « Voici la haute Colonne qui soutint  
 Ce beau modèle de l'antique mémoire  
 Où chaque figure, chaque môle et bâtiment  
 Contient diverses formes de symboles.

Ce que mille yeux ont vu et plus de mille  
 plumes écrit avec beaucoup de peine,  
 Est ici exposé sous forme de songé bref »

54 « ...essendo che noi a guisa di quelli, che in effetto sono, formiamo luoghi non veduti, nè mai uditi: come quelli, che giamai non furono, nè hoggi in alcuna parte sono, nè in veruna giamai saranno oltre la nostra imaginazione. E, che ciò sia agevole a potersi fare, lo ci dimostra la industria de gli Artefici: i quali alla sola voce di cui ordina fanno poliri e stupendi edifici: de quali mai alcun simile non videro ».

*Dialogo di M. Lodovico Dolce, nel quale si ragiona del modo di accrescere et conservar la memoria*, in Venetia, 1562, feuillet 16.

Le maître de mémoire procède à la façon d'un architecte. Il élabore mentalement des édifices variés dans lesquels il circule comme s'il le faisait en réalité. On peut alors mieux comprendre la spatialisation parfois poussée à l'extrême de certains récits présentés sous la fiction du songe. La description que fait Poliphile des divers bâtiments correspond-elle aux indications des traités ? Dolce écrit :

Entre dans la ville, dans le château, dans le monastère ou dans la maison, et ce que tu trouveras à ta gauche, sur le mur, ou sur les parois, tu le retiendras rapidement, puis note ce que tu trouveras dans le deuxième lieu et ainsi tu procéderas de même pour le troisième et pour tous les autres... (...) en respectant cependant un ordre précis, sans aller vers le centre des pièces, tu devra suivre un parcours ordonné le long de ces murs à travers toutes les chambres. <sup>55</sup>

Et il poursuit sa comparaison avec les architectes : « ...a guisa di diligente Architetto, avvertisca la varietà delle magioni, e dei luoghi » C'est exactement la façon avec laquelle procède le narrateur de l'*Hypnerotomachia*.<sup>56</sup> Les traités de Publicius <sup>57</sup> et de Dolce nous éclairent aussi sur les longues listes d'objets qui fleurissent dans les descriptions de l'*Hypnerotomachia* :

Je voudrais que l'on retint en mémoire surtout la nature des parois, leurs peintures, leurs gravures, les colonnes, les espaces entre chaque travée, les escaliers, les portes de chaque chambre et la variété de chacune d'elles et les décorations <sup>58</sup>

Il faut donc remarquer les peintures, nous dit le narrateur, et il insiste beaucoup sur la variété des chambres. Lorsqu'on suit à la lettre les recommandations des maîtres de mémoire, on comprend mieux la

55« ...entra nella città, o castello, monasterio, o casa: e ciò che troverai a mano sinistra, in muro, o nelle pareti, con diligenza noterai, indi segna quello che troverai nel secondo luoco e così parimente farai del terzo e de gli altri... (...) con questo ordine però che tu non vada al centro, anzi per l'ordinata via in essi muri a tutte le camere. »

56 F. Yates écrivait dans ses notes que j'ai consultées au Warburg Institute de Londres : « Romberch's description, translated Dolce, of imaginary mnemonic architecture would very well suit the Hyp. Pol. I am sure that it can be proved that Hyp. Pol. has its roots in mnemonic. Archaeology used to improve mnemonic architecture. Has memory -for-words as well as memory-for-things. Fanciful revival of pagan cults in setting of improved mnemonic architecture »

57 Jacobus Publicius, *Oratoriae Artis Epitomae*, publié à Venise en 1482 (Bibliothèque Municipale de Bologne)

58 L. Dolce, *op.cit.*, feuillet 34.

« ...vorrei che si notasse sommamente la qualità dei muri, le pitture, le incostrature, le colonne, gli spatii che vi vanno tra mezzo le travamenta, i gradi, le porte di diverse camere, la diversità di esse camere, e gli ornamenti di maniera... »

minutie avec laquelle sont décrits, dans l'oeuvre de F. Colonna, les bâtiments et les temples, qu'ils soient construits ou bien en ruines. Si nous suivons les pas de Poliphile, nous sommes aussitôt frappés par la similitude de son parcours avec celui proposé dans les traités de l'*ars*. En effet, son déplacement se fait en général de manière ordonnée. Il avance *pas à pas* et semble totalement absorbé par la contemplation des scènes gravées sur les édifices qu'il rencontre. Ces édifices sont souvent décrits avec beaucoup de minutie et le narrateur s'attarde à nous en détailler les façades et, même au moment de quitter le palais de la reine Eleuthéridide, Poliphile procède à une contemplation circulaire de la vaste salle, comme s'il voulait parcourir les différents lieux afin de les conserver en mémoire.<sup>59</sup>

L'espace que nous présente l'oeuvre de Colonna apparaît comme une succession de constructions de styles différents et qui ne constituent jamais un ensemble architectural réellement conçu pour l'habitation.<sup>60</sup> Les édifices restent des constructions-prétextes capables, par leur configuration, d'accepter la disposition ordonnée de lieux et de contenir les images à mémoriser. G. Pozzi assimile les étranges conceptions architecturales de l'auteur à de vastes meubles :

Sa vision architecturale ne prend jamais en compte la ville, mais l'édifice isolé, ni son apparence mais les détails de sa réalisation, comme si c'était un vaste meuble, un mobilier qui orne une ville comme les vrais mobiliers ornent un espace architectural. Il les préfère au point d'y intégrer même les éléments naturels qui ne manquent pas d'apparaître dans une narration : les lieux où se déroule l'action sont des paysages-architectures, les personnages du récit ne sont que des comparses pour meubler la narration.<sup>61</sup>

59 « *avido ancora io et inexplebile me rivoltai alla spectatissima porta, per specularo integramente l'artificioso pallatio.* »

« Encore désireux de connaître, je me tournai vers l'admirable porte pour contempler du regard la totalité de ce palais si bien orné » *Hypnerotomachia I*, p. 115, *Le Songe*, p. 120.

(adaptation de Jean Martin : « Au départir je recourus avec les yeux tout ce pourpris pour le retenir en mémoire ».). Ici encore la traduction de Jean Martin s'éloigne du texte original pour utiliser un lexique propre à l'*ars*. Le terme de « pourpris » indique bien ici un lieu clos et de forme circulaire. J. Martin insiste sur l'opération mnémotechnique effectuée par le narrateur.

60 « *On peut alors choisir, pour décrire le paysage intérieur du mnémotechniste une métaphore, tout naturellement déduite de la stratégie même de l'Art : celle de la ville. C'est une ville à l'ancienne: « un labyrinthe...de maisons anciennes et nouvelles dont les parties appartiennent à des architectures de différentes périodes...* » Jacques Roubaud, *L'invention du fils de Leoprepes*, op.cit., p. 31.

61 *Hypnerotomachia*, Vol.II, Premessa alla ristampa, p. 13-14

« *La sua visione architettonica non comprende mai la città, bensì il singolo edificio; non la sua apparenza ma il suo artificio, come se fosse un mobile in grande, una suppellettile che adorna un paese come le suppellettili vere ornano un vano architettonico. Egli le predilige al punto di adeguarvi anche i dati di natura che forzatamente appaiono in una narrazione: i luoghi in cui si svolge l'azione sono paesaggi-architetture, i personaggi della vicenda sono comparse-corredi* »

Nous pourrions parler de vastes armoires, où sont rangées les images, comme dans l'armoire que propose l'auteur du *Manuscrit de Sainte Geneviève à Paris*.<sup>62</sup> Cependant, l'armoire n'offre que peu d'espace pour la localisation des images. La division de l'espace sur plusieurs niveaux devait se prolonger dans le sens horizontal et très vite la structure circulaire est apparue comme celle offrant le plus de capacité. C'est pourquoi, afin de contenir la plus grande quantité d'images et de présenter leur structure entière au regard du pèlerin, ces édifices ont pris, dans la plupart des cas, la forme d'un amphithéâtre.<sup>63</sup> Un des exemples les plus convaincants de cette relation entre architecture et mémorisation, reste l'amphithéâtre au centre duquel trône la fontaine de Vénus. L'ouvrage décrit par F. Colonna est réalisé en matériaux composites et contient une superposition de différents styles d'architecture.<sup>64</sup>

Si le palais de la reine Eleuthéride peut être rapproché des décors de théâtre définis par Vitruve au Livre V, dans le récit de Colonna, même les jardins prennent la forme de l'amphithéâtre et on peut considérer le jardin de Cythère comme un modèle de théâtre en rond.

Concevoir ou réaliser un jardin revient toujours, plus ou moins obscurément, à se donner de l'univers une image réduite à l'échelle de l'homme. Le jardin-microcosme, à la fois enclos nourricier et lieu de plaisance, représente, dans un rapport au monde qui s'exprime en un double besoin de compréhension et de représentation, l'aspiration à une mise en ordre de l'univers. Le jardin devient l'espace privilégié d'une volonté de connaissance ; modifié par la mise en place de lieux précis (statues, colonnes, fontaines, etc.), par son ordonnancement géométrique et son parcours codifié, il n'est plus seulement le *locus amoenus* des textes médiévaux, mais également le jardin « artificiel »<sup>65</sup> créé pour projeter sur la réalité de la nature vivante un schéma d'interprétation. En effet,

<sup>62</sup> Voir L. De Poli, *Le manuscrit de Sainte Geneviève*, mémoire de DEA, Lyon 2, 1989.

<sup>63</sup> Le résumé qui précède le chapitre XXIII indique: *Poliphilo il mirabile artificio dil venereo fonte describe nel centro dilla theatrale area esistente*. p. 352.

<sup>64</sup> « *Et quantunque l'arte aedificamentaria appetisca che le superapposite colonne più breve il quarto dille substitute essere debbono, dille quale il perpendiculo deveniva, sencia lo arulato, upra el centro dille subdite cum la sequentia et le tertie il quinto, niente di meno in questo elegante et symmetriato aedificamento, questo non era osservato, ma di uno proceritate et le supernate cum le inferne.* »

(« Et combien que l'art d'architecture requière que les colonnes mises en bâtiment sur autres colonnes, soient moindres d'une quarte partie que les basses sur quoi elles sont posées, même que les troisièmes assises sur les secondes, diminuent d'une cinquième portion, si est-ce que cela n'était point observé en cet édifice somptueux et bien approprié, ains étaient toutes d'une grandeur et grosseur, tant hautes, basses que moyennes »)

*Le Songe* (Polizzi), p.317, *Hypnerotomachia*, p. 344.

<sup>65</sup> Le jardin comme espace privilégié de la mémorisation sera créé, sur les indications données par l'oeuvre de Colonna, en 1620 à Turin et en 1814 à Lyon.

représenter c'est aussi substituer une rassurante rationalité au chaos du réel, l'ambition dernière étant la mise en mémoire de connaissances botaniques ou d'autre nature, parfois au détriment des règles de l'art horticole ; G. Pozzi écrit à ce sujet :

La description, bien que visuelle, ne vise pas à la reconnaissance sensitive de l'objet matériel, mais à la **contemplation** de sa forme, c'est l'illustration par les mots de quelque chose d'analogue à ce que les anciens théoriciens appelaient le dessin intérieur. Pour cette même raison sont plantés dans le jardin de Cythère, des végétaux **absolument inadaptés** à former des plates-bandes et à représenter les combinaisons qu'ils sont censés symboliser. Non pas en raison d'une méconnaissance de leur réalité botanique... mais en raison de l'idée-force de l'**inventaire**, où tout peut être coordonné selon des critères purement nominalistes : nous n'avons pas là la description d'un jardin qui existe ou pourrait exister, mais bien le **projet utopique d'un jardin produit selon la logique abstraite du magasin**.<sup>66</sup>

La chanson de geste du XII<sup>ème</sup> siècle, *la Prise d'Orange* nous présente déjà une nature merveilleuse où les arbres tiennent plus du domaine de l'orfèvrerie que de la botanique et où les fleurs sont d'émail ou de pierreries.<sup>67</sup> Il semble que la vue même du jardin ordonné facilite la remémoration. C'est le cas du héros de *La Prise d'Orange* pour lequel la contemplation du jardin déclenche aussitôt un processus de remémoration. Le procédé se répète, à la laisse LVII, avec un autre personnage.<sup>68</sup> Il en va de même pour Poliphile qui, à la vue des jardins de

66 « *La descrizione, benché visiva, non mira all'accertamento sensitivo dell'oggetto materiale, ma alla contemplazione del suo modulo; è l'illustrazione per via di parole di un qualche cosa di analogo e quello che gli antichi teorici chiamavano il disegno interno. Per la stessa ragione sono piantati nel giardino di Citera vegetali assolutamente inadatti a formare delle aiuole ed a rappresentare le combinazioni che pretenderebbero di raffigurare. Non per ignoranza della loro realtà botanica... ma per l'idea base dell'inventario, dove tutto può essere coordinato secondo i principi puramente nominalistici: quella non è la descrizione d'un orto che esista o possa esistere, bensì il progetto utopistico d'un orto attendibile secondo la logica astratta del magazzino.* »

G. Pozzi, *Hypnerotomachia II*, premessa alla ristampa, p.15.

67 *La Prise d'Orange, chanson de geste de la fin du XII<sup>e</sup> siècle*, éditée d'après la rédaction AB, avec introduction de Claude Régner, 6<sup>e</sup> édition, 1983, (vers 651-656).

68 « A granz fenestres s'est alez acouter;  
Il regarda contrevail le regné,  
Voit l'erbe fresche et les rosiers plantez,  
La mauviz ot et le melle chanter.  
Lors li remembre de grant jolivet  
Que il soloit en France demener. » (vers 48-53)

« As granz fenestres s'est li cuens acoté;  
Il regarda contrevail le regné;  
Vit l'erbe vert et le rosier planté,

Cythère, forme aussitôt toutes une série d'images et de représentations mentales. Tous les jardins présentés au cours de son errance sont des surfaces ordonnées et composées en fonction d'un parcours précis. Le troisième jardin présente un aspect familier pour qui connaît l'*ars*. Celui-ci contient « cent voûtes en rondeur, faisant la clôture du **pourpris**, à chacune voûte un autel de porphyre, **et sur chaque autel une nymphe d'or, différentes en habit et maintien**, toutes la face tournée devers le milieu du jardin. »<sup>69</sup>

Nous avons là, de manière éclairante, la constitution des cent lieux préconisés par les Maîtres de l'*ars*, avec les critères d'ordre et de variété dans les lieux. Les nymphes, en tant que personnages faciles à mémoriser, ont les mêmes caractéristiques que les figures peintes dans les chambres des palais ou les salles capitulaires des couvents. Elles sont toutes visibles par un opérateur placé au centre de l'espace et chacune d'elles est différente des autres (*cum habito variante*) pour permettre une mémorisation plus aisée. La traduction de Jean Martin ne rend pas de façon fidèle le texte de l'*Hypnerotomachia* qui, ici, insiste aussi sur la beauté de ces statues : « *cum divo effigiato, et lo ornato del capo* »<sup>70</sup>, suivant en cela les recommandations de Pierre de Ravenne qui recommande de placer dans les lieux « des jeunes filles très belles qui excitent beaucoup ma mémoire »<sup>71</sup> ; et avant lui l'*autor* de l'*Ad Herennium* proposait également de former des images d'une beauté exceptionnelle<sup>72</sup>. Dans l'île de Cythère, tout l'espace est également ordonné pour une pratique de la mémorisation. Comme pour les compositions médiévales, Colonna fonde son oeuvre sur l'ordre et le nombre, avec une prédilection pour les nombres impairs, en particulier le nombre cinq<sup>73</sup>. Le paysage, circulaire, est comparé à un théâtre et les

Et l'orïol et le melle chanter.

Lors li remembre de Guillelme au cort nes,... » ( vers 1663-1669)

*La Prise d'Orange, chanson de geste de la fin du XIIe siècle, op. cit.*, p. 23.

69 Trad. de J. Martin. « ...*et erano cento archi, concludevano un pomerio floridante. Per singulo dunque degli archi era situata una ara di rubente porphyro ottimamente liniata, et in qualunque superassideva una statua aurea di nympfa cum divo effigiato, cum habito variante et lo ornato del capo, et di acto ciascuna riverente verso il mediano centro di questo viridiario.* »

70 « Avec une beauté de déesse, en habit toujours différent et la tête couronnée ».

71 P. Ravennatis, 1491, Incunable de la B. M. de Besançon (F).

72 *Rhétorique à Herennius, op.cit.*, p. 122. Nous emploierons le terme *autor* pour désigner dorénavant l'auteur de la *Rhétorique à Herennius*.

73 - Dès le début de sa pérégrination, Poliphile s'arrête pour admirer la statue d'un cheval étrange, « *le pied duquel contenait cinq pieds en rondeur sur le plan de sa base.* »

- L'espace de la quête est strictement organisé en 5 « régions » :

- Dans l'île de Cythère, les allées convergentes ne subissent pas de rétrécissement et conservent, jusqu'au centre de l'île, cinq pas de large.

- La lampe merveilleuse contient un vase dans lequel se trouve une « eau ardante » 5 fois distillée.

diverses divisions se font sous la marque de ce nombre. Chaque cinquième lieu est mis en évidence par un arbre différent afin de constituer un repère dans la série ; « En chacun espace d'entre quatre cyprès ( c'est-à-dire tous les 5 cyprès) il y avait une plante de buis » et dans chaque lieu on trouve une image étonnante destinée à la formation du pèlerin. Celui qui entoure la fontaine de Vénus est constitué de « compartiments » et les plafonds sont historiés.<sup>74</sup>

L'espace que nous propose l'oeuvre apparaît donc comme un espace théâtral recomposé dans lequel se déroulent les cérémonies et les mises en scènes. A Cythère, toute l'île est structurée par les haies concentriques et les vingt clôtures rayonnant du centre au pourtour. Le plan circulaire du jardin a sans doute inspiré le plan du jardin botanique créé à Padoue en 1545 où les créateurs avaient tenté la mise en place d'une encyclopédie de la botanique au moyen d'un parcours au travers de labyrinthes ornés de fontaines et d'emblèmes.<sup>75</sup> Le récit de Francesco Colonna a pu aussi influencer certains auteurs comme Rabelais<sup>76</sup> en France ou les poètes marinistes en Italie, mais il a eu également une influence sur les architectes<sup>77</sup> et on peut établir un lien certain entre l'esthétique

- La « *pentaphila* » ou encore la rose aux 5 pétales.
- 5 triomphes (Europe, Leda, Danae, Bacchus, Vertumne)
- Les 5 huiles rares « huiles de fleurs d'Oranges... »
- Rose à 5 feuilles- 5 roses- 5 pommes. « *in cinque di questi fiori dentro erano appacti cinque pomuli.* »

- Dans le troisième jardin, les vouées ont 5 pas de hauteur
- Le labyrinthe aquatique qui donne accès à l'île de Cythère est constitué de 7 canaux circulaires où la vitesse du courant apparaît variable. La navigation est de plus en plus agitée du premier au cinquième canal. Le cinquième cercle aquatique possède au contraire des eaux très calmes, comme si une étape était franchie

74 « *Gli suffitti cum elegante operatura il solerte et calotechnio architecto havea historie inducte di spectatissimo museaco...le quale historie erano tutti gli effecti da Cupidine facti* »

(« dedans ces compartiments étaient pourtraits par belles histoires, tous les effets et opérations de l'amour. » trad. Jean Martin) *Le Songe*, p. 318

75 « Vieni allora spontanea la tentazione di considerare l'impianto dell' Orto dei Semplici padovano... come cosmologico richiamo ad una catalogazione universale della botanica... dove abbondano i richiami ( il labirinto, i giochi d'acqua, gli emblemi) alla cultura ermetica. »

Loredana Olivato, *Dal teatro della memoria al grande teatro dell'architettura: Giulio Camillo Delminio e Sebastiano Serlio*. p. 247 (Lorsque les critiques ne savent pas comment rattacher certains éléments à des courants culturels précis, ils parlent de culture hermétique, alors qu'il s'agit dans la plupart des cas d'une culture fondée sur les images et la mémoire.)

76 Influence de l'*Hypnerotomachia* sur la description que donne Rabelais de l'abbaye de Thélème. Voir la thèse de G. Polizzi, *op. cit.*

77 Ainsi, R. Schneider rappelle l'influence de l'oeuvre de Colonna sur l'architecture, en particulier il cite l'exemple de l'hôtel d'Escoville (1533-1541) « dont l'intérêt dépasse de beaucoup les limites de la cité ou de la région normandes. Nicolas Le Valois, qui le fit construire, était alchimiste...cet adepte de l'hermétisme cultivait le hiéroglyphe : il avait fait construire dans son manoir, à la campagne, une chapelle "ou tous les hiéroglyphes de l'Oeuvre" étaient représentés, dit des Yveteaux, et à la ville une maison "ou les hiéroglyphes... font foi de sa science". Celle-ci est l'hôtel d'Escoville. »

architecturale de l'oeuvre de Colonna et le décor théâtral pensé par Palladio et ses successeurs. Dans l'oeuvre de création du théâtre palladien, l'arrière-plan noble et majestueux garni d'arcs et de colonnes semble provenir en droit fil des pages de l'*Hypnerotomachia*. Il est orné d'images dont la fonction est loin d'être purement décorative.

## II - 2 - Un monde en images...

On sait depuis longtemps que la vision d'une image n'est pas seulement le résultat du fonctionnement de l'oeil. Celui-ci n'est que l'outil de la vision dont les images sont déterminées par des régions précises du cerveau. La vision de chaque être humain est donc en partie dépendante des informations sélectionnées et acquises par son cerveau, et si les facultés mnémoniques du cerveau sont atteintes lors d'un traumatisme, la vision de l'individu peut en être sérieusement affectée. Les neurophysiologues ont montré que pour certains patients, la perte des capacités visuelles était liée à leur amnésie.<sup>78</sup>

De façon générale, la vision d'un objet est caractérisée par cinq éléments : la forme, la couleur, la profondeur de champ, le mouvement et la lumière. Pour une meilleure mémorisation des objets, les expériences ont montré que les formes doivent être de préférence des formes géométriques classiques (triangle, carré ou cercle) ; les couleurs doivent être prononcées, vives, et les objets regardés à une distance moyenne, immobiles et bien détachés par rapport à l'arrière-plan, enfin ils doivent être placés sous une lumière douce.

Si nous analysons les images proposées par l'*Hypnerotomachia*, nous remarquons qu'elles respectent ces critères. En effet, nous avons à faire dans la plupart des cas à des images géométriques (Pyramides, Prisme, Obélisques, jardins circulaires, etc.). Le narrateur s'attarde à nous préciser à chaque fois les couleurs des éléments de chaque édifice et il s'en approche toujours afin de pouvoir le décrire. On constate une absence presque totale de mouvement dans toutes les scènes de l'oeuvre<sup>79</sup>, et même dans le cas des défilés des divers Triomphes, ceux-ci sont reproduits comme s'ils étaient statiques ; seul le déplacement de l'auteur introduit un mouvement. Poliphile se déplace tout autour des différents chars, comme s'il s'agissait d'une exposition car ce qui l'intéresse au premier chef ce sont les tableaux représentés sur chacune des quatre faces. Les figures que Poliphile contemple possèdent ainsi ces caractéristiques

78 César Florès, *La mémoire*, Que-sais-je ?, Paris, éd. P.U.F., 1972, p. 109-110.

79 Sauf dans le livre II, mais cette deuxième partie est très brève et vient plutôt comme un alibi à la pérégrination du héros

des images possédant un fort pouvoir de mémorisation, elles ont une forme harmonieuse, frappante de beauté, et elles sont immobiles sous un éclairage ni faible, ni violent<sup>80</sup>.

Cet art de la mémoire artificielle a vite trouvé un terrain commun avec celui de l'iconologie. Les deux arts avaient comme postulat de base que seule l'image pouvait donner du réel une représentation lisible par le plus grand nombre et surtout aboutir à une personnification des concepts permettant de faire l'économie de longues discussions théoriques. Paolo Rossi constate que « certaines pages de l'*Oratoriae artis epitoma* (Venise, 1482) de Jacob Publicius, servent sans aucun doute, à montrer l'existence de ce terrain commun et du lien qui existe entre la tradition iconologique et la construction de symboles pour la mémoire artificielle »<sup>81</sup>. Aussi Poliphile affirme-t-il la certitude de son amour en utilisant le lexique de l'image imprimée, tiré directement de celui de l'*ars*.

« je ne garde d'autre image ni blason, ni peinture, ni sculpture, imprimée dans mon coeur »<sup>82</sup>

Les images du *Songe* ne représentent pas seulement des personnages mis en scène, elles comportent également des inscriptions, des sentences et des hiéroglyphes. Les hiéroglyphes égyptiens apparaissent, dès la milieu du XV<sup>ème</sup> siècle, comme l'image la plus fidèle de l'expression divine dans le monde naturel. Les inscriptions que l'on trouve sur les monuments décrits par le narrateur satisfont à un goût particulier, celui du XVI<sup>ème</sup> siècle, pour les épigrammes, les devises et les rébus. Cependant ce goût, comme celui pour les ruines et pour l'archéologie, n'a pas son origine dans une quelconque mode, mais dans le développement de la pratique d'un art qui avait besoin pour se réaliser d'utiliser des supports architectoniques ou sculpturaux :

---

80 « *Le quale tute cose non è da credere che senza symmetria et maximo artificio fusseron exquisitamente cum tuti gli requisiti liniamenti expresso et faberrimamente depolito, digno di spectatura et memorato aeterno* »

(« toutes ces figures faites en extrême perfection et beauté, dignes d'être vues et célébrées en perpétuelle mémoire » adaptation de J. Martin)

*Hypnerotomachia I*, p. 262, *Le Songe*, p. 258.

81 « *Certe pagine dell'Oratoriae artis epitoma (Venezia, 1482) di Jacobo Publicio giovano senza dubbio a mostrare l'esistenza di questo terreno comune e di questo legame fra la tradizione iconologica e la costruzione dei simboli per la memoria locale* ».

P. Rossi, *La costruzione delle immagini nei trattati di memoria artificiale del Rinascimento*, in « Archivio di filosofia, Umanesimo e simbolismo », Padova, Cedam, 1958, p. 171.

82 « *nè altra imagine, nè simulachro, nè delubro, nel' intimo del mio cor affixibile, nè dipincto, nè exculpto io tengo* » *Hypnerotomachia I*, p. 434.

Qu'on les appelle **motto**, épigramme, gravure, les inscriptions accompagnent les arts plastiques de façon récurrente au XVI<sup>e</sup> siècle. Elles sont faites pour compléter un programme visuel. Gravées sur des médailles, devises, fabriques architecturales, tableaux, leur rôle est de dénouer, de **mieux donner à entendre** les significations complexes ou mêlées contenues dans les représentations plastiques.<sup>83</sup>

Le déchiffrement des énigmes proposées par les nombreux rébus ou les emblèmes arrêtent Poliphile dans sa pérégrination et constituent en même temps un élément de son initiation par les enseignements qu'il en retire en gardant en mémoire les images et les symboles de ces inscriptions. Pour le lecteur, la suite quasi ininterrompue de sentences et de blasons ajoute au mystère de la déambulation un intérêt supplémentaire, celui de pénétrer un monde ésothérique où les correspondances fabuleuses deviennent promesse d'un plaisir, celui de la connaissance. Les hiéroglyphes de Colonna dérivent de l'admiration pour l'antiquité égyptienne qui est si vive au XVI<sup>e</sup> siècle et dont Mantegna dans ses fresques (1431-1506)<sup>84</sup> est le témoin le plus célèbre, mais ils ont aussi leur source dans les conseils que les rhétoriciens donnaient à leurs auditeurs les invitant à utiliser, comme le fait Colonna, les inscriptions funéraires pour lieux et images de mémoire. « Et de même pour les sépultures de pauvres et des riches décorées d'épithames, d'images, de boucliers et d'armes. Et de cette façon on aura une grande quantité de lieux. »<sup>85</sup>

Dès le début de l'errance, le narrateur est conduit devant les trois portes sur lesquelles sont inscrits des hiéroglyphes qu'il ne comprend pas, toutefois son guide lui précise bien : « Je sais bien que tu n'entends point ces hiéroglyphes, toutefois ils sont bien appropriés à ceux qui vont aux trois portes : **et pour cet effet y sont mis, afin qu'ils en aient**

83 Olivia Rosenthal, *Les fictives épithames ou l'art de l'inscription dans les sonnets de vers amoureux du XVI<sup>e</sup> siècle*, Nouvelle Revue du Seizième Siècle, 1994, No 12/2, Paris-Genève, Droz, p. 152-153.

84 « *Il tema dell'ornamentazione della sala ha dei precedenti notissimi nel Palazzo della Ragione a Padova, di Schifanoia a Ferrara e nella capella dei pianeti del Tempio Malatestiano a Rimini* » G. Pozzi, *Hypnerotomachia*, II, p. 106, n. 4. « Le thème de la décoration de la salle trouve des précédents remarquables dans le Palazzo della Ragione à Padoue, de Schifanoia à Ferrara et dans la chapelle des planètes dans le temple de Malatesta à Rimini. »

En outre, ce sont les hiéroglyphes de Colonna que l'on retrouve dans les fresques de Mantegna, aux Eremitani de Padoue et dans la décoration du cloître de Sainte Justine à Padoue.

85 « *E così le sepolture dei poveri e dei ricchi adorne d'epitafii, d'imagini, di scudi e d'armi. Et in tal guisa si abonderà di copia di luoghi* » *Dialogo di M. Lodovico Dolce, nel quale si ragiona del modo di accrescere, e conservar la Memoria*, in Venetia, op. cit., feuillet 35.

**mémoire** »<sup>86</sup>. C'est par la contemplation minutieuse des lieux que le narrateur parvient à retrouver ses esprits et le souvenir de la femme aimée. Au début de son itinéraire, alors qu'il est encore sous l'emprise de la peur de la *spaventevole silva*, Poliphile se trouve devant la pyramide et il ne peut décrire le merveilleux édifice qu'avec l'aide des différentes statues placées dans les lieux :

Mes sentiments étaient tellement fixés, attentifs et captivés avec un intense plaisir à ce spectacle, que rien d'aussi beau et joyeux ne pouvait s'imprimer dans ma **mémoire avide**, si ce n'est qu'en m'appliquant à **contempler avec attention** toutes les parties de cette composition harmonieuse, et en regardant les très **belles statues** représentant des jeunes filles.<sup>87</sup>

La capacité à saisir le réel provient, dès lors, d'un « découpage » de celui-ci en parties pouvant être ordonnées par la mémoire, grâce aux statues d'aspect varié que le protagoniste peut utiliser comme support (fig. IV)). L'excessive beauté ne peut être mémorisée que par l'utilisation d'une technique fondée sur l'ordre et la contemplation. Cette observation des images va lui remémorer Polia. Le texte de Colonna utilise le vocabulaire néo-platonicien de l'Idée dont la trace se trouve imprimée dans la mémoire<sup>88</sup>. Le narrateur avait, dès le premier chapitre, utilisé cette même métaphore de l'*Idea* sculptée dans la mémoire en présentant son aimée, « Polia dont j'ai la noble Idée profondément imprimée en moi et que je porte gravée au fond de mon coeur. »<sup>89</sup> Fidèle à ses maîtres

86 « *Poliphile, questi hieroglyphi io so che tu non l'intendi, ma fano molto al proposito a cui tende alle tre porte; et però in monumento delli transeunti opportunissime sono collocati* ». La traduction de Jean Martin oriente le texte de Colonna mais n'en trahit pas l'esprit car les images de ces hiéroglyphes se présentent bien comme de véritables *imagines agentes* que l'*homo viator* doit non seulement déchiffrer mais surtout imprimer dans sa mémoire comme le sceau imprime la cire.

*Hypnerotomachia I*, p.126. *Le Songe*, p. 132.

Au chapitre XIX, Polia pousse son bien-aimé à aller contempler les hiéroglyphes afin de retenir en mémoire leurs enseignements, *Hypnerotomachia I*, p. 466.

87 « *...tanto erano a questo intento et obstinato conspecto captivati cum excessu piacere in se et cum stupore gli sentimenti miei, che altro nella rapace memoria solatio et periocondo non mi occorreva, se non, quandoque io applicato mirava et curiosamente tutte le parte al venusto composito conveniente, esaminando di quelle eccellente et eximie statue lapidee di virginale factura* »

*Hypnerotomachia I*, p. 22-23, *le Songe*, p. 33.

88 « *...commemorantimi della mia diva et exmensuratamente peroptata Polia. Omè, paucula intermissione se praestava che quella amorosa et coeleste Idea non fusse simulacrata nella mente et sedula comite al mio tale et cusì incognito itinerario* »

(« ... pour la souvenance que j'avais de Polia ma mieux aimée, l'idée de laquelle est empreinte en mon coeur; sur laquelle mon âme a fait son nid et se repose comme en une sûre franchise. Hélas, elle ne m'avait pas abandonné en ce voyage tant égaré ! » trad. J. Martin)

*Hypnerotomachia I*, p. 23, *Le Songe*, p. 34.

89 « *Polia, la cui veneranda Idea in me profondamente impressa et più intimamente insculpta occupatrice vive...* » Ibidem, p. 4 et p. 17.

dominicains pour lesquels il n'y a pas de pensée sans image, Francesco Colonna prend cette métaphore dans l'*Ad Herennium* où il est écrit que les lieux sont tout-à-fait comparables à une tablette de cire sur laquelle on imprime, comme les lettres que l'on écrit sur le papier<sup>90</sup>. Il s'agit d'une métaphore passée ensuite dans le langage courant ; cependant, utilisée à plusieurs reprises par notre auteur, elle n'apparaît plus comme un lieu commun mais comme le signe évident d'une trace laissée, chez le dominicain Colonna, par les enseignements dominicains sur la mémoire artificielle.<sup>91</sup> Par l'utilisation que fait Colonna des grandes règles de la mémoire artificielle, l'*Hypnerotomachia Poliphili* peut donc apparaître comme une oeuvre ancrée dans la tradition médiévale. Elle inaugure cependant une autre tradition, celle de la littérature édifiante, qui va trouver son développement aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles quand la maîtrise du discours rhétorique va passer des Dominicains aux Jésuites, avec l'avènement de ce que Marc Fumaroli a appelé l'âge de l'éloquence chrétienne.<sup>92</sup>

La pérégrination du héros est jalonnée par ces moments essentiels où contemplation et déambulation se rejoignent pour aboutir à une narration descriptive d'un Monde qui défile en Tableaux. L'auteur essaie alors de rivaliser avec le réel et l'écriture devient miroir de la chose représentée. Par l'accumulation de détails concrets, la narration prend l'aspect d'une peinture parlante. Cette *ekphrasis* ou hypotypose, description animée et frappante, s'affirmera comme une des figures les plus utilisées par les orateurs et les prédicateurs du XVI<sup>e</sup> siècle. Le P. Richeome <sup>93</sup> en donne ainsi une définition qui ne fait que reprendre les techniques rhétoriques de l'*Hypnerotomachia* :

90 « *Nam loci cerae aut cartae simillimi sunt, imagines litteris, dispositio et conlocatio imaginum scripturae, pronuntiatio lectioni* », *Rhétorique à Herennius, op. cit.*, p. 115.

91 « *et, intronnisso l'amore pretioso et il divulo effigiato di Polia nunque obliterabile, cum le ingenue, caste et dulcissime conditione nel praeparato et amorosamente disposito subiecto informantise, ove aeternalmente dominabonda rimanse, et quel coelico et inelluibile simulachro firmitissimamente impresso speciosissimo...* »

(« je me sentis ouvrir le coeur et y engraver la figure de ma mieux aimée Polia, ornée de ses vertus pudiques et louables; et fut la trace tant profonde qu'il n'est possible l'effacer ains est une chose nécessaire que l'empreinte y demeure toute ma vie ») *Hypnerotomachia I*, p.360, *Le Songe*, p. 330.

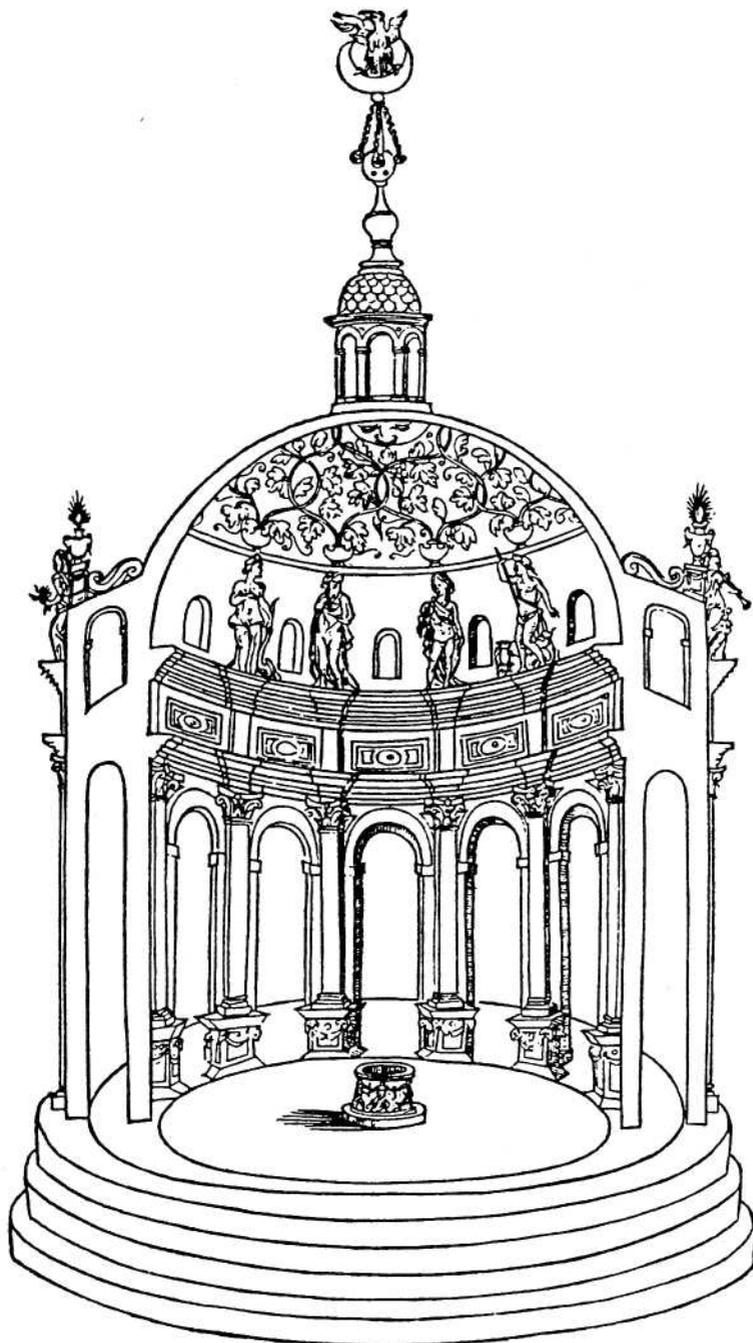
Cette image du sceau et de la cire est reprise un peu plus loin :

« D'autre part je me sentis reformer son image dans mon coeur, ni plus ni moins comme sur une cire effacée laquelle on remet dans son moule » (« *como il ritornare sopra la imprromptitura la sua forma* ») *Hypnerotomachia I*, p. 432, *Le Songe*, p. 338.

92 Voir à ce sujet, Marc Fumaroli, *L'Age de l'éloquence, Rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Paris, Albin Michel, 1994, p. 354 sq.

93 Marc Fumaroli, *L'Age de l'éloquence, op.cit.*, p. 258.

Figure IV : les belles statues dans leurs lieux (Le Songe de Poliphile, p. 73)



C'est une chose ou une action instituée pour représenter un mystère et si c'est un mystère ou civil ou profane, comme estoient les hiéroglyphes des vieux Egyptiens... Si c'est un mystère de religion, c'est une figure sacrée. Ainsi la manne estoit une sacrée peinture, non de couleurs ou de paroles, mais de signification. Cette figure est autrement nommée allégorie, peinture ou exposition mystique, contenant en soy un sens spirituel cogneu aux gens spirituels, et caché aux grossiers.<sup>94</sup>

Le développement de ces allégories est un des caractères de l'esthétique de la Renaissance qui se plaît à les mettre en scène sous forme de « Triomphes » et ceux-ci ont pu apparaître comme la version laïque des spectacles sacrés. Dans l'*Hypnerotomachia*, le récit se réduit pratiquement à l'indication du déplacement du personnage, et la déambulation du héros va de pair avec la découverte et la contemplation des images. Celles-ci ne sont jamais innocentes et offrent à la lecture du protagoniste une suite de messages à déchiffrer qui parfois constituent l'essentiel de la matière narrative de l'oeuvre. André Chastel souligne que « le mouvement général est celui d'une narration qui serait délibérément traitée comme une suite d'objets et de scènes à représenter »<sup>95</sup>. L'image devient texte et agit doublement sur la mémoire du lecteur, en tant que gravure et en tant que narration poétique.

Si ce regard en mouvement enregistre les images, la peur qu'éprouve Poliphile en plusieurs « lieux » de son parcours est l'un des obstacles majeurs à la bonne rétention. Cela pourrait apparaître comme en contradiction avec la règle de formation des *imagines agentes* qui demande la formation d'images frappantes par leur laideur ou leur violence. Il s'agit de provoquer la stupeur pour imprimer l'image dans la cire de la mémoire et non une terreur panique qui, au contraire, peut effacer toutes les images et rendre le sujet amnésique. Il n'y a pas, à notre connaissance, de traité d'*ars oblivionalis*, toutefois, la plupart des traités d'*ars memorativa* comprennent une partie qui indique à l'opérateur les techniques de l'oubli, afin d'effacer les images imprimées dans la mémoire, mais devenues inutiles. Pour cela, il lui faut reparcourir les lieux et revoir en pensée les images qu'il veut effacer et imprimer sur

94 Louis de Richeome, *Tableaux sacrez des figures mystiques du tres-auguste sacrement et sacrifice de l'Eucharistie*, Sonnius, Paris, 1601, p. 5, (Cité par M. Fumaroli, *op. cit.* p. 258).

95 A. Chastel, *La crise de la Renaissance*, Genève, Skira, 1968, p. 23.

D. Poirion dans « *L'allégorie dans le Livre du Cœur d'Amours espris* » écrit : « le livre voit se développer ces descriptions au fur et à mesure que nous progressons dans la lecture... Par l'accumulation des détails concrets, la narration même... prend l'aspect d'un tableau, le sentiment épique faisant place à la fascination par la peinture. » D. Poirion, « *L'allégorie dans le Livre du Cœur d'Amours espris* » édition présentée par S. Wharton, Paris, UGE, 1980, p. 55-56.

celles-ci des images de violence et de terreur.<sup>96</sup> Au début de l'errance, quand la peur du dragon saisit encore Poliphile, l'effroi ne peut être si fort qu'il efface les images déjà imprimées, sous peine d'interrompre toute narration. Aussi le narrateur a-t-il conscience que ses images doivent être « digérées » par la mémoire, c'est-à-dire classées dans l'ordre du souvenir afin de pouvoir les utiliser au moment venu pour le récit.

En repensant comment je perdis mes esprits, me souvenant des lions du temple de Salomon, qui par l'épouvante qu'ils suscitaient faisaient perdre la mémoire aux hommes, croyant que le dragon avait eu un même effet sur moi, je doutais presque de conserver en mémoire le souvenir de tant de nobles et somptueux édifices... et moi qui les avais contemplés avec attention, j'aurais donc pu en perdre le souvenir, et j'aurais été incapable de poursuivre mon récit de manière correcte...**mais je garde tout bien placé et peint dans ma mémoire de manière indélébile.**<sup>97</sup>

Pour bien maîtriser le processus de *re-connaissance*, encore faut-il n'imprimer dans sa mémoire qu'une seule image à la fois, au risque d'avoir la cervelle *impigliata*, empêtrée, car l'afflux trop rapide des images au cerveau empêche la mémoire d'en garder la trace. C'est ce qui arrive au chapitre VI, quand, à la vue du dragon, Poliphile est saisi par une peur intense ; il ne peut plus contrôler la succession ordonnée des images : « Voilà brutalement effacés et disparus tous les aimables plaisirs forgés par doux amour dans ma mémoire troublée »<sup>98</sup>

La *Divine Comédie* nous propose une situation analogue dans laquelle Virgile reproche à son protégé d'avoir la pensée *impigliata*. Il s'agit de l'épisode au cours duquel Dante semble être saisi par une sorte de rêverie :

« *Perché l'animo tuo tanto s'impiglia* »  
disse 'l maestro, « *che l'andar allenti* ? »

96 Voir L. De Poli, *Le manuscrit de la mémoire*, op. cit., p. 92 sq.

97 « *Ricogitando per quale modo i' fui malamente privo, imaginantime degli aerei leuncoli dil templo dil sapientissimo iudaeo, gli quali per spaventare inducevano gli homini in oblivione adunque, per tale simigliancia che il dracone ad me facto havessi, quasi dubitai che tante elegante et meravegliose facture et stupendi cogitati...io, havendole diligentemente mirate, hora le devesse concedere dall'asucta memoria levemente fugire et che io per tale vento non le sapesse digestamente narrare... ma io servabile tuto pure ne lo intellecto et memorativa recentissimo tengo collocato et depicto indelebile.* »

*Hypnerotomachia I*, p. 59, *Le Songe*, p. 69.

Dans une note (*Hypnerotomachia II*, p. 90, note 1 de la page 59) G. Pozzi dit ignorer les raisons qui font mentionner à Colonna la thèse que la vue des lions pouvait faire perdre la mémoire aux hommes. En fait cette croyance vient directement des règles de l'*ars memorativa* où, pour effacer les images de mémoire jugées inutiles, il était conseillé d'imaginer un intense frayeur.

98 « *Ecco abuptamente disiecti et interrotti tutti gli tui gratiosi piaceri, fabricati a dolce amore nella impigliata mente.* » Ibidem, p. 56.

...  
*ché sempre l'uomo in cui pensier rampolla  
 sovra pensier, da sé dilunga il segno,  
 perché la foga l'un dell'altro insolla.*<sup>99</sup>

Nous pensons qu'il est nécessaire de laisser ici au mot *segno*, le sens qu'il recouvre dans la plupart des cas dans la *Commedia*, celui de sceau, d'empreinte laissée dans la cire mémorielle.<sup>100</sup> Le sens de l'apostrophe virgilienne devient alors :

Pourquoi ton cerveau est-il si empêché  
 Qu'il ralentit ton pas...

...  
 car l'homme en qui germe une pensée  
 sur une autre pensée, éloigne de lui l'empreinte de cette pensée  
 car la vigueur de l'une rend l'autre plus molle.

Lorsqu'on sait que pour les hommes du Moyen Age et de la Renaissance, il ne peut y avoir de pensée sans formation d'une image mentale (mais est-ce bien différent aujourd'hui ?), on peut comprendre que l'afflux trop rapide et non dominé de « pensées-images » puisse entraver l'empreinte de celles-ci dans la mémoire et provoquer un état de rêverie proche de l'apathie, celle d'un cerveau bloqué dans son fonctionnement normal. Cette prédominance de l'image sur la réflexion, ce pouvoir de l'empreinte laissée sont tels qu'ils occultent toute autre capacité intellectuelle, comme lorsque Polia, au chapitre XXIX, retourne au temple de Diane. Elle ressuscite Poliphile d'un baiser et elle est prise ensuite par une vision. « Je ne voyais plus l'image de la déesse Diane s'offrir à moi et elle commençait à disparaître de mon esprit, car la figure de mon bien-aimé Poliphile s'était introduite en son lieu, de sorte que je n'avais plus mémoire d'autre chose et que je sentais son image installée

<sup>99</sup> Dante, *Divina Commedia*, *Purg.*, V, 10-18.

A. Pézard traduit ainsi :

« De quoi tant fort s'empêche ta cervelle  
 que ton pas s'alentit ? » me dit le maître

...

« mais cil en qui pensée dessus pensée  
 toujours surgeonne, il éloigne son but,  
 car l'une brise à l'autre sa vigueur. »

<sup>100</sup> C'est le sens que nous retrouvons, entre autres, dans : *Inf.*, XI, 50 - XVII, 56 - XXV, 108; *Purg.*, II, 49 - XII, 47 et 63 - XVIII, 38; *Par.*, VI, 32 - XIII, 68-69 - XIX, 37.

dans tous les **angles** de mon coeur. »<sup>101</sup> Polia semble se conformer aux manuels de mnémotechnie, elle dispose ses images dans un espace virtuel limité par des « angles » et elle peut changer l'image que la mémoire a déposée.

L'*Hypnerotomachia* doit être situé dans la tradition littéraire du Moyen Age surtout en raison de la dimension mnémotechnique du livre. On peut, en outre, lui appliquer les remarques que C. Cazalé fait pour le *Filocolo* de Boccace. L'oeuvre de l'auteur du *Décameron*, comme celle de Colonna :

multiplie, parallèlement à l'action, visions, songes révélateurs, débats intérieurs, tient à procurer tant au protagoniste qu'au lecteur, avec cet enseignement médiat que l'allégorie rend possible, la jouissance esthétique due au déchiffrement de l'énigme. Il en va de même pour un autre procédé que l'on peut, suivant la même analyse, définir « emblème » plutôt que symbole...ces emblèmes constituent les mots clefs d'un véritable code figuratif, parfaitement familier et précis pour les contemporains, dont les correspondances peuvent aujourd'hui nous échapper : animaux fabuleux, objets précieux, pierres dotées de vertus magiques développent une « héraldique du récit ». <sup>102</sup>

Lorsque les contemporains de Colonna lisaient les pages de l'*Hypnerotomachia*, ils le faisaient à la façon médiévale, c'est-à-dire sans observer de distinction entre ce qu'ils lisaient et leur expérience personnelle. Lire l'oeuvre de frère Colonna relevait d'un processus par lequel une mémoire, celle du livre (ou de l'auteur) en engage une autre, celle du lecteur, dans un dialogue continu. Auteur et lecteur sont deux esprits vivants engagés dans un apprentissage, une sorte d'initiation à la

101 « non vedeva più la imagine della dea Diana offerirse et nella imaginativa incomincioe a vacare; et, introducto il benigno effigiato del mio dolcissimo Poliphilo, solo praecipuamente di ello pensiculava et in omni angulo del mio core infixo dominante efficacemente il sentiva. »  
*Hypnerotomachia* I, p. 418, *Le Songe*, p. 376-377.

102 Revue des Etudes Italiennes, Tome XXVI, 1980, p. 20.

La fonction du poète est donc de favoriser la mémorisation des histoires amoureuses racontées dans leur intégralité. Dans le *Filocolo*, (I,25,p.65) Fiammetta dit à l'auteur: « Certo grande ingiuria riceve la memoria degli amorosi giovani... a non essere con debita ricordanza la loro fama essaltata da' versi d'alcun poeta ma lasciata solamente ne' fabulosi parlari degli ignoranti... ti priego che tu affanni in comporre un picciolo libretto, volgarmente parlando nel quale il nascimento, lo' innamoramento e gli accidenti de' detti due infine alla loro fine interamente si contenga »

« C'est évidemment faire grand tort à la mémoire des jeunes amants que de ne pas voir leur renommée exaltée par le rappel à la mémoire des vivants qui leur est dû au moyen des vers de quelque poète, mais laissée uniquement dans les racontars des gens incultes... Je te demande de faire l'effort de composer un petit libercule, en langue vulgaire, qui contiendra outre l'éclosion et la déclaration de leur amour, les vicissitudes de celui-ci et la façon dont il se termine. »

Il y a donc, comme pour le Poliphile, deux lectures possibles, celle de l'histoire des amants et celle, plus élitiste, plus hermétique, d'un récit initiatique à la connaissance.

connaissance, ce qui transforme la lecture en un dialogue herméneutique entre deux mémoires. C'est justement sur le plan de la mémoire que le narrateur, l'auteur et le lecteur se rejoignent pour la réalisation d'un *Thesaurus sapientiae*.

Malgré les rappels constants à la difficulté de *re-dire* les beautés contemplées, la tension entre mémoire et expression est platement indiquée par le narrateur et Colonna ne parvient pas à dramatiser l'effort de mémoire du personnage Poliphile. Les avatars de la mémoire de Poliphile ne donnent pas lieu à une mise en scène dramatique, ni à une épopée de la création poétique comme dans la *Commedia*. Toutefois, l'acte de l'écriture reste au centre d'un double effort mnémonique, celui du personnage qui progresse dans son apprentissage et dans l'exercice de ses facultés de mémoire, et celui de l'auteur qui fonde son oeuvre sur une possible utilisation mnémonique des lieux et des images qu'il propose afin d'offrir à son lecteur le « livre de l'univers ».

### II- 3- *Un thesaurus sapientiae*

*E un libro degno e pien di molto ornato,  
Che chi nol leze haverà la mente ingrata*<sup>103</sup>

L'avertissement, que nous trouvons en exergue dans l'édition Kerver (1546) du *Songe de Poliphile*, met en relief la fonction didactique de l'oeuvre. Il insiste également sur l'*ornatus*,<sup>104</sup> c'est-à-dire sur les figures de rhétorique qui aideront le lecteur à ne pas avoir la *mente ingrata*, une

103 « C'est un livre de valeur et rempli d'ornements  
car celui qui ne le lit pas aura une mémoire infidèle »

Jean Martin traduit également, dans la plupart des cas, le mot *mente* par mémoire, ainsi:

1) *ad reduplicare et il mio pericoloso et grave terrore et il mio cordolio verificare, in mente me venia il viduto lupo...* p. 55

traduit par J.Martin: « ...si était elle plus véhémence quand il me revenait en mémoire que j'avais aperçu le Loup » p.20 (ed. Kerver)

2) *territo ancora per lo horribile monstro... tanto nella mente quello havendo impresso che continuamente et sencia intervallo ad spalle quello pensava sentire*, p. 58.

« pour ce que j'avais si fort imprimé dans mon entendement la mémoire de ce dragon, qu'il me semblait le sentir toujours à ma queue » p. 21 (ed. Kerver)

3) *Et in momento una più acerba percossura me transfixe il tristo core cum uno in seme vehemente et crebro pulso, presentantise già nella mia mente confusa il piatoso et lachrymabile caso che il fugitivo dill'ardente patria incautamente perdete la sua dilecta Creusa* p. 266.

« Et pour accroitre ce mien doute, me revint en la mémoire comme Eneas avait perdu sa Creusa en fuyant le grand feu de Troie ». p. 103 (ed. Kerver).

104 Au sujet de l'*ornatus* Marc Fumaroli écrit : « ...cette figure majeure de l'*ornatus* capable de transporter l'esprit du propre au figuré, d'un ordre du réel à un autre, de l'inconnaissable au connu, de l'invisible au visible, découvrant des rapports et des perspectives inconnues » Marc Fumaroli, *L'Age de l'éloquence*, op.cit., p. VIII.

mémoire au sens propre, « peu reconnaissante ». Dans l'ambiance dominicaine des couvents trévisans, il est certain que posséder une mémoire entraînée était une vertu en soi. Les longues listes de l'*Hypnerotomachia* viennent en droit fil de celles des traités de mémoire et de la volonté de nommer, de façon encyclopédique, tous les éléments de l'univers. La confirmation de la finalité de ce parcours nous est donnée par l'*incipit* du roman : « Discours du songe de Poliphile, en quoy est amplement deduict comme Amour l'a combattu à l'occasion de Polia : et ou il montre que toutes choses terrestres ne sont que vanité : mais ce pendant il traite de plusieurs matières profitables et dignes de mémoire. »<sup>105</sup> Le *Songe* est avant tout le récit d'un amour au travers du filtre de la mémoire. Son héros, Poliphile s'engage dans un parcours balisé par des supports d'images de mémoire (statues, bas-reliefs, monuments, édifices, etc.) ; ces images le conseillent, l'avertissent, l'informent et elles finissent par constituer, du fait des rappels incessants aux mythes du passé, une véritable encyclopédie du monde antique. Ainsi la poésie mise en exergue dans l'édition Kerver énonce la finalité encyclopédique de l'ouvrage :

*Ce livre excellent et nouveau  
Aux antiques équippable ;  
Dict tout ce qu'il y a de beau  
Sur terre fertile et arable*

Cette poésie est suivie d'un sonnet en italien et en français dont le deuxième quatrain précise que cette entreprise est en fait l'équivalent d'une *Summa*. Les récentes recherches sur l'art de la mémoire ont montré que la multiplication des traités de mnémotechnique n'a pas cessé avec la découverte de l'imprimerie. Bien au contraire, ceux-ci ont utilisé le livre imprimé pour asseoir leur diffusion au-delà du cercle d'initiés et se transformer en de véritables encyclopédies du savoir.<sup>106</sup>

105 Traduit par J.Martin « *Hyperotomachia Poliphili, ubi humana omnia non nisi somnium esse docet. Atque obiter plurima scitu sane quam digna comemorat* ».

106 Paolo Rossi concluait un de ses articles sur la mémoire artificielle et la formation des images à la Renaissance :

« Solo ove si tengano presenti questi rapporti, si potranno in qualche modo aver chiare le ragioni di quel progressivo allargarsi della tematica della memoria artificiale che finisce per trasformare non pochi testi di *ars reminiscendi* in vere e proprie enciclopedie del sapere. »

(« C'est uniquement en gardant à l'esprit ces rapports qu'on pourra, d'une certaine façon, comprendre les raisons de cette progressive extension de la thématique de la mémoire artificielle qui finit par transformer beaucoup d'*ars reminiscendi* en de véritables encyclopédies du savoir. »)

P. Rossi, *La costruzione delle immagini nei trattati di memoria artificiale del Rinascimento*, op.cit., p. 173.

On serait tenté, compte tenu des indices et des récurrences mises à jour, de considérer l'oeuvre de F. Colonna comme le produit dérivé d'un de ces traités d'*ars memorativa* qui furent si nombreux à la Renaissance et en particulier dans les bibliothèques des couvents dominicains. William Hinnebusch, historien de l'Ordre dominicain, n'hésite pas à affirmer que :

Francesco Colonna est le plus connu des humanistes dominicains. Son oeuvre allégorique, *le Songe de Poliphile*, ... qui imitait le *Speculum maius* de Vincent de Beauvais, avait pour but d'offrir une encyclopédie des connaissances de l'Antiquité.<sup>107</sup>

Pour confirmer une telle analyse, il faudrait le livre de Colonna puisse s'imposer comme une *imago mundi* organique et en même temps servir de support à la mémoire du lecteur.

La figure du cercle prédomine sur toutes les figures que nous présente l'oeuvre. Déjà au XIII<sup>ème</sup> siècle, Raymond Lulle établissait son art de mémoire sur la figure du cercle à l'aide de roues superposées et mobiles et Dante, dans la *Commedia*, choisit la structure de l'amphithéâtre pour placer le plus grand nombre de lieux sous le regard du pèlerin. Il suffit de comparer les gravures de l'*Hypnerotomachia* et celles qui illustrent les oeuvres de Lulle ou de Dante pour que la similitude apparaisse évidente. Le jardin de l'île de Cythère est divisé en trois cercles concentriques et vingt rayons partageant l'ensemble. Les cercles sont limités par des haies végétales d'essences diverses mais comportant, comme dans un bâtiment, des portes et des fenêtres. En outre les haies sont taillées de manière à représenter des événements (batailles, chasses, triomphes). Au centre se trouve l'amphithéâtre (fig. V) auquel notre héros parvient après avoir contemplé toute une série de trophées, en particulier le *signum triciput*, symbole de la Prudence et de la mémoire. Selon Pozzi, Colonna se serait inspiré du Colisée pour son amphithéâtre.<sup>108</sup> Cette structure circulaire ne s'affirme pas seulement dans les édifices, elle s'expose dans tout élément de l'espace qui va servir de support aux *imagines agentes*. Ainsi, la fontaine rencontrée dans le *Songe* a les caractéristiques de la fontaine encyclopédique dont le Moyen Age nous fournit un exemple réel, celui

107 « Francesco Colonna è il più noto umanista domenicano. Il suo lavoro allegorico *Il sogno di Polifilo*...che imitava lo *Speculum maius* di Vincenzo di Beauvais, aspirava a offrire un compendio delle conoscenze dell'antichità ».

William Hinnebusch, *I Domenicani, Breve storia dell'ordine*, Milano, edizioni paoline, 1992, p. 134.

108 *Hypnerotomachia*, vol.II, p. 222.

On trouve dans les *Stanze* de Politien, rédigées entre 1474 et 1478, une description du séjour de Vénus fort ressemblante avec celle de Cythère dans l'oeuvre de Colonna.

de la Fontana Maggiore de Perugia qui remonte à la fin du Duecento. Certaines fontaines furent par la suite conçues pour être placées dans des salles couvertes, comme celle terminée en 1586 pour le compte de Rodolphe II. Cette fontaine comportait une série d'images illustrant le savoir de l'époque mais aussi la politique, en même temps que tant de splendides arcanes philosophiques et poétiques.

Les murailles du palais de la reine Eleuthéridide sont réparties en sept carrés ; sur la paroi de gauche Poliphile voit les sept planètes avec leurs propriétés, sur celle de droite, les sept harmonies en concordance avec les planètes. A l'intérieur, tout semble disposé selon un ordre apte à assurer à l'observateur une aide à la mémorisation des lieux.<sup>109</sup> Dans le Temple de Vénus Physizoé, les murs sont décorés de mosaïques ou de peintures astronomiques, indiquant cette fois les propriétés des douze mois de l'année et leurs dispositions selon le cours du Soleil par le Zodiaque, les conjonctions du Soleil et de la Lune, la nature des Planètes et leurs effets, la division des quatre saisons et enfin des statues des neuf Muses. G. Pozzi indique que le thème ornemental de la salle trouve des antécédents dans les peintures du Palazzo della Ragione à Padoue et dans celles du palais Schifanoia à Ferrare, ainsi que dans la chapelle des planètes dans le Tempio Malatestiano de Rimini.<sup>110</sup> Nous pouvons également ajouter que cette distribution des planètes et du Zodiaque sur des parois correspond en tous points à celle que proposera Camillo Delminio pour son théâtre de mémoire.

---

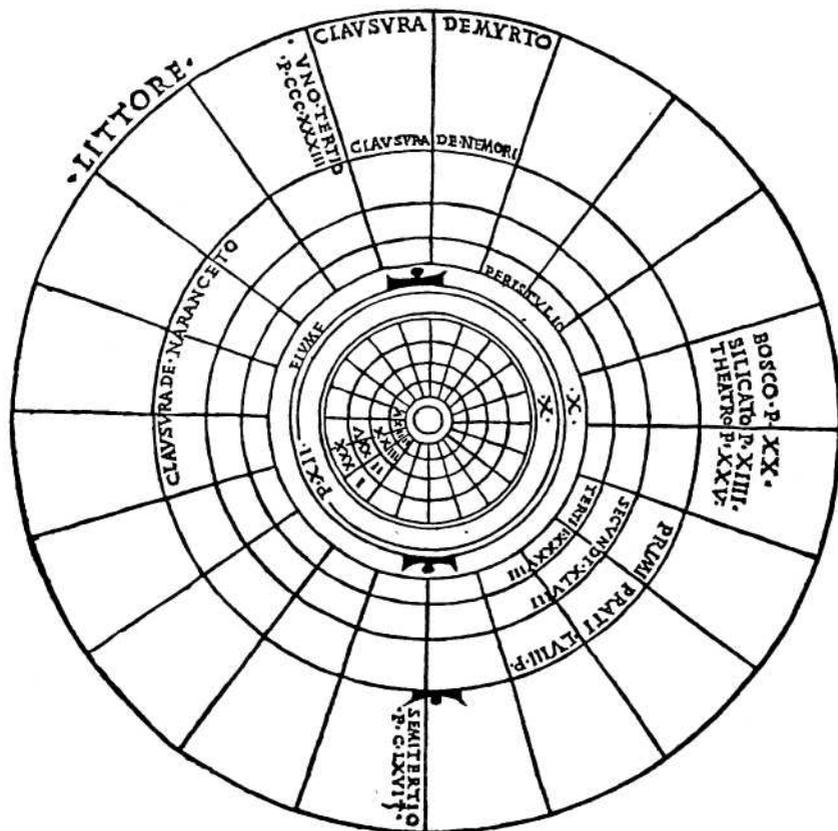
109 « *Nell' area reliqua dunque circumvallata di queste turgiente gioie, cum venustate perfectamente picturata di enchaustica opera, gli sette planete cum le sue innate proprietate cum grande piacere mirai...Al sinistro alamento o vero pariete plasticato similmente era et cum gli intervalli et gioie di fforma, di ornato, di numero quale l'antidictio, cioè in septe rotundatione sette triumphy degli subiecti dagli dominanti planete, di dicta picturatione faberrimamente facti contemplai.* »

(« Dedans le vide d'iceux ronds, étaient entaillés et ciselés à demi-bosse, les sept planètes avec leurs propriétés et nature... Celle du côté gauche était toute semblable, avec les carreaux et chapeaux de verdure, ainsi comme les précédents, en nombre, ornement et façon, réservé qu'en ces sept ronds étaient les sept triomphes de ceux qui sont dominés par sept planètes, et enclins à leur constellation, faits du même ouvrage et matière. » trad. J. Martin)

*Hypnerotomachia I*, p. 87-88, *Le Songe*, p. 96.

110 *Hypnerotomachia II*, p. 106.

Figure V : Le jardin circulaire de l'île de Cythère

*(Hypnerotomachia, I, p. 305)*

Per più evidente dimonstratione: il circuito di questa delitiosa et amoenissima insula di circummensuratione constava di tre milliarii: la figura dilla quale di uno milliario il suo diametro praestava, il quale in divisione tripartito, uno tertio 333 passi continiva, uno pede et dui palmi et alquanto più; dal'extremo labro dille litorale ripe fina al claustro naranceo, la mensura di uno semitertio, passi 166 et palmi 10 occupava; da questo termine incominciavano gli prati, verso il centro tendenti altro tanto semitertio. Distributo dunque acconciamente uno integro tertio, rimane uno semitertio a dispensare fina al meditulo: passi 166 et palmi 10. Dal peristyllo antedicto era conceduto alquanto di spatium, rimasto per la contractione degli prati sopradicti, ad evitare l'angustia dille quadrature

Dans le palais de la reine, le bassin est formé d'un petit mur, taillé à sept angles. Devant les colonnes se trouve un petit piédestal qui soutient des images ou figures d'or représentant les planètes, avec les instruments et enseignes pour les connaître. Dans la frise inférieure, sont gravés les signes du Zodiaque, avec leurs figures et leurs caractères. Comme pour le théâtre delminien, sur le mur du temple de Vénus Physizoé, dont la structure est circulaire, on peut contempler une représentation qui permet d'établir une correspondance, un rapport entre le macrocosme et le microcosme.<sup>111</sup> Les saisons sont représentées en relation avec les planètes et les éléments. La correspondance entre les planètes, les muses, les saisons et leur représentation par leurs « triomphes » demeure le signe le plus tangible de l'harmonie qui règle l'univers.

Pour les hommes du Moyen Age et de la Renaissance, la création est le résultat d'une confrontation entre deux éléments : la matière sur laquelle l'artiste travaille et la forme à laquelle il veut aboutir. Cette forme préexiste à la réalisation et elle suppose un modèle dans l'esprit de l'artiste. Dans le commentaire à la troisième chanson du *Convivio*, Dante explique que « nul peintre ne pourrait tracer aucune figure, si par entente il ne se faisait premièrement tel que la figure doit être »<sup>112</sup>. Une oeuvre mentale précède donc l'oeuvre elle-même. L'oeuvre apparaît alors comme l'expression d'une réminiscence, elle reproduit ce qui a été vu, d'où l'importance du songe comme vision et de la fonction de l'auteur réduit à n'être que le rapporteur de cette vision. De l'expérience à l'oeuvre, il n'y a que le passage à une technique d'exécution dont la mémoire demeure un des éléments les plus nécessaires. L'*Idea* a un lien étroit avec la création entendue comme reproduction d'images formées dans la mémoire de

111 « *gli quali spatii, cum commensa distributione et aequale partitione, mirai spectatissimamente depicto de vermiculata tessellatura la proprietate de ciascuno mense del'anno cum el suo effecto; et de sopra el zodiaco occorrente cum el sole operante et a quello della luna gli schematismi et essa è dita, tra gli menstrui, nova, cornicula, dividua et praetumida...et la quadrifaria commotione degli tempi, et la natura delle fixe et errante stelle cum la sua efficacia* ».

(« La muraille était de mosaïque dorée, contenant en peinture les propriétés des douze mois de l'an et leurs dispositions selon le cours du soleil par le zodiaque et, pareillement, de la lune, ensemble leurs conjonctions, oppositions, quadratures, éclipses et autres aspects: et pourquoi elle se montre cornue puis demie, et tôt après, ronde. Puis comment se font la nuit et le jour, avec la division des quatre saisons annuelles...Plus la nature des planètes et étoiles fixes avec leurs influences et effets ») *Hypnerotomachia*, p.194, *Le Songe*, (Polizzi), p. 192.

D. Poirion cite dans son ouvrage l'exemple de la tente d'Alexandre dont « l'intérieur résume tout le savoir du monde, car y sont figurés les saisons, les mois, les jours, les heures, les planètes, la géographie de la terre. » *op. cit.*, p.29.

112 « *Nulla dipintore potrebbe porre alcuna figura, se intenzionalmente non si facesse prima tale, quale la figura esser dee.* » Dante, *Convivio*, IV, x, Milano, éd. Garzanti, I grandi libri, p. 268.

Dante, *Oeuvres complètes*, trad. A.Pézar, *op. cit.*, 1965, p. 469.

l'artiste. Ainsi, Raphaël écrira à Baldassare Castiglione qu'il se sert d'une certaine Idée qui lui vient en mémoire <sup>113</sup>

Au XIIIe siècle, Richart de Fournival compose *Li Bestiaires d'Amours*, où il explique que l'homme ne vit pas longtemps sur terre et il doit compter sur la connaissance acquise par les autres ainsi que sur sa propre expérience. Pour avoir accès à la connaissance, Dieu a donné à l'homme la mémoire, « Ceste mémoire si a deux portes, veir et oïr, et a cascune de ces deux portes si a un cemin par ou i puet aler, che sont peinture et parole »<sup>114</sup>. Dans cette optique, les gravures proposées par l'*Hypnerotomachia* font partie de la « peinture » de la langue et sont destinées à favoriser une mise en mémoire. De façon analogue, les nombreux calligrammes et l'acrostiche formé par la première lettre de chaque chapitre, constituent autant de *notae* ponctuant le texte. En formant des images pour mieux garder la trace d'un écrit, le maître de mémoire s'assurait également des moyens de composer et d'écrire en retrouvant, parfois sous une forme différente les images imprimées dans sa mémoire. Plus d'une fois, L'*Hypnerotomachia Poliphili* reprend le thème dantesque de l'écriture soumise à la capacité mnémorique du narrateur de garder la trace du voyage<sup>115</sup>. « Tant que ma mémoire gardienne, avide, mais insuffisante, m'aidera à rappeler les souvenirs, je m'efforcerais, de façon concise, à écrire »<sup>116</sup>. Le lien étroit entre création littéraire et Mnémosyne est ainsi affirmé tout au long du récit. En outre, G. Pozzi a montré comment la langue de l'*Hypnerotomachia* trahit l'habitude mentale de son auteur à utiliser la déambulation devant les images étranges de son système mnémorique :

Colonna a écrit son roman dans une langue bizarre d'apparence, qui peut se rapprocher du macaronique de Folengo et du langage artificiel de Rabelais. Mais cela appartient au seul niveau lexical. Si on traduit mot à mot la langue composite de Colonna dans un angue naturelle, l'italien par exemple, on

113 « *io mi servo di certa Idea che mi viene alla mente* » Raccolte di lettere sulla pittura, scultura ed architettura dei secoli XV, XVI e XVII, Milano, ed. Bottari-Ticozzi, vol. I, 1822, 117.

114 Richart de Fournival, *Li Bestiaires d'Amour*, présenté par Cesare Segre, Milano, ed. Ricciardi, p. 5.

115 La tension entre mémoire et écriture est énoncée dès le début de la *Commedia* :

*Veramente quant'io del regno santo  
nella mia mente potei far tesoro  
sarà ora matera del mio canto*

« Vraiment tout ce que du saint royaume  
j'ai pu faire trésor dans ma mémoire  
sera désormais la matière de mon chant »

*Par.*, I, 10-12

116 « *quanto la rapace, retinente et arida memoria nella lauda collocata mi sovenirae, tanto io brevemente me adaptero ad scrivere.* » *Hypnerotomachia I*, p. 286, *Le Songe*, p. 275.

s'aperçoit que le texte ne devient pas pour autant plus lisible, et cela à cause de sa syntaxe. Les propositions chez lui sont liées l'une à l'autre par une subordination qui ne respecte pas la logique de la grammaire (et de la langue) qui est temporelle et consécutive, **mais se réfère à une logique comparative et sautillante... propre à l'expression optique**, soit dans la phase de la production du message, soit dans la phase de l'appropriation de l'objet. Il suffit, pour la première, de se rappeler la droite, mais il saute librement d'un coin à l'autre de la toile... On dirait que Colonna a transposé dans l'expression linguistique les moyens propres de l'expression iconique »<sup>117</sup>

En voulant dépasser les constatations de G. Pozzi, il nous semble que cette technique d'écriture iconique doit être reconduite à la formation dominicaine de son auteur, un lettré qui utilisait de façon continue et intensive les préceptes de l'*ars*. Si l'oeuvre de Colonna peut laisser l'impression d'une bande dessinée avant l'heure, cela est moins le résultat d'une intention explicative de l'auteur que le résultat d'une interférence intime des images de mémoire avec la volonté de narration, une volonté également tendue vers la recherche du savoir total, de la vérité du monde, de l'archétype dont dépend le particulier et que les lettrés des XV<sup>ème</sup> et XVI<sup>ème</sup> siècles, à la suite de Platon, nommeront *Idea*.

Il n'est pas exclu que les règles de formation des *imagines agentes* aient pu être à la base de ce que nous appelons le « merveilleux » dans l'art médiéval ou des grotesques de la Renaissance ; l'aspect fantastique et parfois trivial des peintures ou des sculptures étant recherché pour créer un « effet de mémoire ». Ce qui pourrait expliquer la raison pour laquelle cette vision du monde dont les fondements sont dans l'*Ad Herennium* et dans les écrits de Cicéron ne disparaît pas brutalement au XVI<sup>e</sup> siècle. Des rapprochements peuvent s'opérer entre le *Roman de la Rose*, la *Divine Comédie* et l'oeuvre de Colonna. Cependant dans l'*Hypnerotomachia* la multiplicité des scènes, la répétition des figures allégoriques, l'accumulation des détails, finit par révéler le procédé et affaiblit la rigueur du récit. Le texte invite son lecteur à un voyage où les images, données comme signifiantes, doivent, malgré tout, faire l'objet d'une analyse et d'un déchiffrement. Les édifices et les sculptures nous renvoient sans cesse à des histoires qu'il faut connaître pour identifier les figures grâce à leurs attributs caractéristiques. En outre, la mémoire du lecteur, trop sollicitée, ne peut organiser une lecture éclairante et, sous la

117 G. Pozzi, *Un livre illustré exceptionnel: le Polyphile*, Revue des Etudes Italiennes, N° 27, déc. 1981, p. 369. « nella combinazione di rovine antiche con una selvatica vegetazione il Colonna giunge a dei risultati assai vicini a quelli del Mantegna nel *Maritirio di S. Giacomo* agli Eremitani di Padova » Pozzi, *commento*, p. 59.

surcharge d'images, le texte a tendance à devenir opaque. Ces dérives annoncent déjà celles des arts dans la période du Baroque.

La Renaissance finissante, puis le Baroque, vont progressivement faire dériver les principes de l'*ars memorativa* dans une direction élitiste et ésotérique ; au lieu de la mise en ordre du Cosmos par le biais des *imagines agentes*, on assistera à un théâtre où, dans le jeu exacerbé des correspondances talismaniques, les lieux et les éléments deviennent protéiformes. Le roman de Colonna peut être considéré comme un exemple de cette évolution ; c'est également une oeuvre qui utilise les moyens expressifs de la peinture et de l'architecture. Le XVIIème siècle poursuivra dans cette voie d'un *ut pictura poesis* étendu à l'ensemble de la création artistique. C'est ainsi que les règles de la rhétorique pourront servir de référence à des peintres ou à des architectes.

**Luigi DE POLI**