

*Arts visuels et christianisme*

*Histoire des courants ésotériques dans l'Europe moderne et contemporaine*

**Kabbale chrétienne et mythes païens dans la *Sala degli elementi* au *Palazzo Vecchio* de Florence.**

**Voyage de l'âme et architecture symbolique dans le *Songe de Poliphile*.**

Conférences de l'année 2012-2013

**Mino Gabriele**

---



**Electronic version**

URL: <http://journals.openedition.org/asr/1279>

DOI: 10.4000/asr.1279

ISSN: 1969-6329

**Publisher**

École pratique des hautes études. Section des sciences religieuses

**Printed version**

Date of publication: 20 December 2014

Number of pages: 301-316

ISSN: 0183-7478

**Electronic reference**

Mino Gabriele, « Kabbale chrétienne et mythes païens dans la *Sala degli elementi* au *Palazzo Vecchio* de Florence.

Voyage de l'âme et architecture symbolique dans le *Songe de Poliphile*. », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences religieuses* [Online], 121 | 2014, Online since 20

November 2014, connection on 04 March 2020. URL : <http://journals.openedition.org/asr/1279> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/asr.1279>

---

*Arts visuels et christianisme  
Histoire des courants ésotériques  
dans l'Europe moderne et contemporaine*

M. Mino Gabriele  
Directeur d'études invité  
Université d'Udine, Italie

**I. Kabbale chrétienne et mythes païens dans la *Sala degli elementi* au *Palazzo Vecchio* de Florence (première conférence)<sup>1</sup>**

Entre 1555 et 1557, en collaboration avec Cristoforo Gherardi et Marco Marchetti, Giorgio Vasari mit en place le décor des murs et du plafond de la *Salle des éléments*. Au milieu du plafond de bois est situé l'un des ensembles iconographiques les plus singuliers de la Renaissance, dénommé *Saturne mutilé le Ciel*. Cette peinture montre un syncrétisme hardi et sans précédent, qui conjugue pour la première fois l'aniconisme kabbalistique des *sefirot* avec l'expressivité figurative la plus vive de la *traditio* païenne ; le résultat en est un mariage aussi excentrique que profond.

L'auteur de l'« invention » iconologique de la *Salle des éléments* est Cosimo Bartoli (1503-1572), un érudit de premier rang de la cour de Côme I<sup>er</sup> de Médicis. Dans une lettre que Bartoli envoya à Vasari en 1555, on peut lire :

Puisque la castration du Ciel par Saturne m'est agréable au plus haut point, je vous dirai ce qu'il me faut pour cela.

Avant la création du monde, lorsqu'il n'était que le chaos, Dieu, Suprême et très Grand, décida de créer le monde en éparpillant les semences des toutes les choses à naître. Une fois que tous les éléments furent complètement remplis des dites semences, de sorte que le monde puisse atteindre sa perfection, et que le ciel et les éléments soient ordonnés, Saturne fut créé, c'est-à-dire le Temps que l'on mesure grâce aux mouvements du ciel. On dit que le Temps, c'est-à-dire Saturne, castra le Ciel en lui coupant les testicules qu'il jeta à la mer, ce qui signifie qu'il ôta au Ciel la faculté d'engendrer. Celles-ci opérèrent alors la conjonction de tout ce qui peut être créé par le biais de la chaleur, qui est symbolisée par les testicules, et de l'humeur, qui est symbolisée par la mer. L'écume marine doit être comprise comme étant le frottement et l'excitation de la luxure au moment de l'union du mâle et de la femelle, autrement dit comme la conjonction de la chaleur et de l'humidité dans les plantes. Le mouvement de la conjonction s'évanouit rapidement de la même manière que l'écume marine. Puisque je n'ai trouvé ni chez les Latins, ni chez les Grecs, ni chez les Juifs que les autres Dieux participèrent à cette castration du Ciel, car ils n'étaient pas encore nés, j'abandonnerais le Concile des dieux et à sa place je mettrais ce qui réellement concourut à la création de l'univers et à la castration

---

1. Cette conférence développe des réflexions tirées de M. GABRIELE, « Cabala cristiana e miti pagani nella Sala degli Elementi in Palazzo Vecchio », dans Ph. MOREL (dir.), *L'art de la Renaissance entre science et magie*, Somogy, Paris 2006. Nous y renvoyons en raison des très nombreuses notes et références que comporte cette étude et qui ne peuvent trouver place ici.

du Ciel : ce furent, à mon avis, les puissances, je veux dire les attributs que les théologiens donnent à Dieu et qui sont dix.

Comme l'on peut lire dans la suite de la lettre, ces dix attributs sont les dix *sefirot*. De cette première partie de la lettre, on peut dégager certains éléments fondamentaux pour comprendre le sens de l'iconographie de la *Salle des éléments* dans son ensemble.

La fable d'Ouranos et Chronos avait déjà attiré l'attention des néoplatoniciens florentins, surtout eu égard à la naissance de Vénus, notamment chez Marsile Ficin et Jean Pic de la Mirandole. Bien qu'avec des différences, Ficin et Pic estiment que ce mythe cache des significations mystiques et élevées. Schématiquement, ils y voient le mystère de la création du monde selon cette séquence : le dieu suprême (Ouranos ou le Ciel) produit le premier ange, ou la première âme, à partir duquel s'engendre le reste du monde et se développe la fécondité de la nature, c'est-à-dire l'eau d'où Vénus surgit. L'émascation fait allusion de façon métaphorique au fait que le Dieu suprême devient stérile une fois engendré le premier ange, car c'est celui-ci qui aura la tâche d'assurer la génération suivante. Pic explique également que tout ce que Dieu (Ouranos ou le Ciel) communique à Saturne (premier ange) est la plénitude des idées descendant de Dieu à l'âme ; cela correspond aux testicules d'Ouranos qui tombent dans la mer, c'est-à-dire dans la nature informe. En s'unissant à l'eau, ces derniers engendrent Vénus, à savoir la beauté et le décor de ces idées et de leur multiplicité et variété.

Bartoli, qui connaissait assurément cette exégèse (nous la retrouvons également dans sa traduction du *De amore* de Ficin), reprend en partie ce motif lorsqu'il écrit qu'en castrant le Ciel, Saturne lui « ôta la possibilité et la faculté d'engendrer ». En suivant Ficin et Pic, on pourrait dire que le premier ange qui émascula le « père » Dieu suprême, assumait la tâche de la génération des choses et des êtres dérivés. Dans la suite de sa lettre, Bartoli suggère d'insérer dans la peinture à la place des dieux païens les *sefirot* car « celles-ci et non ceux-là [les dieux] participèrent à la création du monde ». Cette idée se fonde sur sa conception cosmogonique, de filiation kabbalistique-chrétienne. Bartoli poursuit son raisonnement ainsi :

[...] J'y mettrais les choses qui ont réellement participé de la création de l'univers et de la castration du Ciel : lesquelles furent, à mon avis, les puissances, ou bien les attributs, que les théologiens assignent à Dieu, lesquelles sont dix, et bien que parfois les noms attribués par les théologiens varient, ils se différencient peu des suivantes :

Couronne  
Sagesse  
Prudence  
Clémence ou bien bonté  
Grâce ou bien sévérité  
Ornement  
Triomphe  
Confession de louange  
Fondement et  
Royaume.

La source directe de Bartoli est ici le *De arte cabalistica* de Johann Reuchlin, paru en 1517 et dédié au pape Léon X, fils de Laurent le Magnifique.

Dans sa lettre, Bartoli précise ensuite :

Les théologiens peignaient ou comprenaient ces puissances ou attributs de plusieurs façons et attribuaient à chacune d'entre elles plusieurs noms et qualités, lesquelles, étant très obscures, je les laisserais de côté ; et afin d'être compris, je les représenterais poétiquement de cette manière [...]

Après ces considérations préalables, la lettre de Bartoli entre dans le vif du sujet en décrivant, à la fois sur les plans conceptuel et iconographique, les images qui doivent, à son avis, personnifier les *sefirot*. Nous allons suivre et commenter point par point ce que Bartoli dit.

Première *sefira* :

Couronne : Les théologiens sacrés entendaient par Couronne une source sans fond, très abondante pour l'éternité, elle est le premier attribut de Dieu. C'est pourquoi je représenterais une couronne dans l'endroit le plus élevé, aussi grande que je pourrais et très décorée.

L'idée de l'image de la couronne aussi majestueuse constitue un topos emblématique exprimé par une élémentaire et évidente analogie avec le mot « couronne ». Vasari, en accord avec Bartoli, écrit justement que : « cette couronne est celle que les Théologiens jugent la première des puissances, attribut de Dieu, qui est la source sans fond, très abondante pour l'éternité, c'est pourquoi je l'ai représentée grande, abondante et riche de pierres et de perles ».

Deuxième *sefira* :

Sagesse : Ensuite [les théologiens] entendaient par Sagesse, le fils de Dieu, c'est-à-dire la possibilité de créer toute chose, c'est pourquoi je représenterais un sculpteur en train de sculpter des statues, des villes, des villages et d'autres choses semblables.

L'image du sculpteur divin se fonde sur le modèle iconique du mythe de Prométhée, exprimé selon l'idée de la création plastique. La source textuelle est Boccace qui, dans ses *Genealogie deorum gentilium*, suit et interprète la croyance selon laquelle Prométhée aurait créé le premier homme avec de la boue, en citant à ce propos Varron, Ovide, Claudien et surtout la *Fabula Promethei* de Fulgence. Bien que selon des modalités différentes du Dieu biblique, Boccace explique que Prométhée forma l'homme à partir de la boue. Il s'appuie sur une tradition mythologique ininterrompue qui voit en Prométhée le premier sculpteur, l'archétype de l'artiste rationnel, le prototype de l'homme *artifex*. Les érudits des xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles acceptèrent et perpétuèrent cette tradition mythologique et symbolique. Selon Boccace, Prométhée représente la « sagesse divine » qui « réveille l'âme assoupie dans l'homme de boue », et rend celui-ci capable de produire les « choses ». On remarquera qu'à propos de la deuxième *sefira*, Bartoli souligne dans sa lettre l'étroite connexion analogique et théologique entre la sagesse et l'œuvre du sculpteur, du créateur des « choses », de même que dans le tableau de Vasari ressort de manière particulièrement saisissante l'action plastique du sculpteur en train de modeler le buste de l'homme avec ses propres mains.

### Troisième *sefira* : Prudence

[Les théologiens] considéraient la Prudence comme la puissance que Dieu a de souffler l'esprit dans toutes les choses créées ; c'est pourquoi je représenterais le même [sculpteur] en train de souffler et d'inspirer la vie dans les statues achevées, de les lever de terre en leur donnant la vie.

Une nouvelle fois, la signification kabbalistique de ce passage est inspirée de Reuchlin, et le sujet iconique de Boccace, c'est-à-dire que l'homme barbu et « volant » est le même personnage de l'image précédente, mais dans une autre position. Dans les *Genealogiae*, c'est toujours Prométhée qui donne la vie à la statue : après avoir créé le corps de l'homme « il souffla en lui l'âme vivante, c'est-à-dire l'âme rationnelle avec les puissances sensitive et végétative ». Selon Boccace, Prométhée fut « un homme très prudent qu'on appela ainsi à cause de sa prévoyance ». Que la troisième *sefira* de Bartoli soit appelée « prudentia » montre bien cette contiguïté avec le texte de Boccace.

### Quatrième *sefira* : Clémence

[ Les théologiens] croyaient que la quatrième puissance, ou attribut de Dieu, était sa clémence ou bonté, laquelle en rien n'apparaît plus importante que lorsqu'elle se répand sur toute chose créée ; c'est pourquoi je représenterais une très belle femme qui se comprime les seins et fait ressortir le lait pour nourrir toute chose.

Grâce à la personnification de la Nature bienveillante, qui nourrit généreusement le monde en tant que *vicaria Dei*, Bartoli exprime le sentiment de la « clémence » et de la « bonté » divines. La source de cette iconologie est païenne, très répandue pendant le Moyen Âge et la Renaissance.

### Cinquième *sefira* : Grâce

Les théologiens étaient persuadés que la cinquième puissance était la grâce ou la sévérité que Dieu insuffle dans les choses ; c'est pourquoi je représenterais une femme avec un récipient dans ses mains faisant le geste de le vider : ce récipient je le représenterais plein d'argent, de coupes d'or et d'argent, de couronnes pour papes, empereurs, rois, princes, ducs, de chapeaux pour cardinaux, de mitres pour chefs et capitaines généraux, de sceptres et de fleurs pour toutes les vertus, et de choses honorées.

Dans ce passage, Bartoli, en citant sans doute de mémoire, se trompe, de même que dans la septième *sefira* ; il écrit « grâce » au lieu de « gravité ». De ce point de vue, le texte de Reuchlin est très explicite : « gravitas vel severitas » ; « In quinta numeratione severitatis [...] timor, proprietas rigoris seu gravitatis ». Cette méprise influence directement l'invention iconographique, car celle-ci n'exprime en rien la « severitas » et la « gravitas » divines, au contraire, elle célèbre la « grâce » qui donne honneurs, titres et richesses. Vasari remarque que les couronnes ducales, les chapeaux des cardinaux etc. font allusion à la bienveillance et à la « dignité » de la « grâce de Dieu » envers la maison de Médicis qui a reçu autant de noblesse que de richesses.

Sixième *sefira* : Ornement

[Les théologiens] attribuaient la sixième puissance (Bartoli se trompe en disant la cinquième) à l'ornement ; afin de le représenter je peindrais un jeune homme ou une jeune femme très royalement habillée, splendide et rayonnante de rayons solaires.

Cette invention de Bartoli devient chez Vasari qui, dans ses *Ragionamenti*, la définit « l'ornement du Ciel », une jeune femme élégamment vêtue, couronnée des rayons solaires et en train de se dévoiler le visage. Cette image originale dérive substantiellement de l'iconographie astrologique médiévale, où sont assez fréquentes les personnifications masculines et féminines avec des attributs royaux, entourées de lumières ou des rayons.

Septième *sefira* : Triomphe

[Bartoli se trompe encore une fois en répétant ornement]

[Les théologiens] estimaient le triomphe être le septième attribut de Dieu. Afin de ne pas occuper trop de place avec des chars, je le peindrais sous la forme d'un petit ange ou de plusieurs petits anges descendant [du Ciel], qui tiennent dans leurs mains des rameaux et des couronnes de laurier.

Cette image, de dérivation classique, reprend le *topos* iconologique de la victoire ailée couronnant le triomphateur romain ayant dans les mains le laurier et les rameaux qui sanctionnent sa gloire et son succès.

Huitième *sefira* : Confession de louange

[Les théologiens] voulaient que le huitième attribut de Dieu fût la confession de louange ; c'est pourquoi je représenterais une ou plusieurs personnes qui, en levant les mains et faisant des gestes de révérence envers la couronne, montrent qu'ils font publiquement ses louanges.

Le rapprochement entre l'image des mains levées et le concept de « louange » du monde divin est du ressort de l'analogie élémentaire et constitue un ancien *topos* cultuel et liturgique de la gestualité d'adoration de fidèles tant païenne que chrétienne. À ce propos Vasari dit : « La confession de louanges est représentée par ces personnages à genoux levant les mains au Ciel vers la couronne montrant de confesser avec foi et respectueusement ses louanges ».

Neuvième *sefira* : Fondement

[Les théologiens] estimaient le fondement le neuvième attribut de Dieu ; celui-ci, nous ne pouvons mieux le décrire que par une très grande pierre carrée sur laquelle se trouvent toutes les choses dont on a parlé précédemment.

La grande pierre carrée, dont une partie seule semble émerger des nues afin de soutenir l'ensemble de la composition picturale, représente symboliquement le « fondement » des choses en tant que « *sedes sapientiae* » ou « *sedes virtutis* », c'est-à-dire piédestal carré, donc immobile, et base solide sapientiale et cosmique. Ce thème est au demeurant bien connu à la Renaissance, comme le montre la xylographie qui accompagne l'*incipit* de l'édition parisienne de 1510 du *Liber de sapiente* de Charles de Bovelles.

### Dixième *sefira* : Royaume

Par le dernier attribut de Dieu, [ les théologiens ] entendaient le royaume ; pour le représenter, je peindrais une grande mappemonde avec un filet sur le ciel, et un sceptre apparaissant posé sur la susdite pierre. Au milieu de l'histoire, je peindrais un vieux sage, représentant le Ciel, presque gisant sur les nuages, comme s'il se reposait après avoir tout créé, et un Saturne avec la faux qui lui a coupé les testicules, c'est-à-dire que Saturne a pris du Ciel la faculté d'engendrer les choses. C'est ce qu'il me faut pour la présente histoire, ayant l'intention de faire quelque chose de bon. Toutefois, je m'en remets à vous et à qui est plus connaisseur que moi. De Vénus et des autres choses, nous discuterons une autre fois.

L'iconographie du royaume apparaît comme une métaphore traduisant par simple analogie dans la peinture le concept de royauté et de souveraineté sur le monde par le biais du sceptre au-dessus de la mappemonde ou, comme écrit Vasari : « le sceptre est le pouvoir de commander à tous les êtres vivants ».

Je voudrais maintenant me livrer à une réflexion en forme de conclusion. À la lumière des éléments que je viens d'analyser, il apparaît évident que le programme iconographique de la *Sala degli elementi* est le résultat d'un syncrétisme raffiné où, à ma connaissance, pour la première fois dans l'art européen, on décrypte sur le plan iconologique les *sefirot* de la kabbale qui, selon la tradition juive, ne pouvaient pas être représentées. Dans cet ensemble pictural, en revanche, en utilisant assez librement un dictionnaire iconique de matrice païenne, les *sefirot* prennent forme de façon analogique grâce à la traduction latine de leurs noms fournie par Reuchlin. Un mélange exceptionnel donc, un véritable collage où s'entrecroisent, pour ainsi dire, les noyaux fondateurs de la mythologie païenne et des symboles profanes, avec la kabbale juive et chrétienne. De ce point de vue, et cela sera ma conclusion, il me semble qu'il faut souligner l'importance de ce discours historique et culturel qui permet la naissance de ce syncrétisme que j'ai relevé au cours de ma communication. Il s'agit en effet de constater que dans la Florence du XVI<sup>e</sup> siècle, on sait et l'on peut réinventer un langage symbolique tout à fait nouveau bien qu'analogiquement fidèle aux traditions qui le nourrissent, païenne, juive et chrétienne. Toutefois, la lecture et l'interprétation riches et cultivées que Bartoli nous donne des *sefirot* ont leurs racines, *mutatis mutandis*, dans les spéculations philosophiques de l'humanisme florentin chères à Marsile Ficin et à Jean Pic de la Mirandole. Ces derniers enquêtaient sur la *prisca theologia* qui, à leurs yeux, rassemblait dans des racines communes les anciens sages grecs, latins, juifs et orientaux. Avec son programme iconographique de Saturne qui mutilé le Ciel et ses figurations des anicôniques *sefirot*, Bartoli se situe dans leur sillage ; il est même le noble épigone de cette tradition.

## II. Voyage de l'âme et architecture symbolique dans le *Songe de Poliphile* (seconde conférence)<sup>2</sup>

*L'Hypnerotomachia Poliphili* est le texte le plus énigmatique de la Renaissance et l'un des chef-d'œuvres typographiques de la même période. Il a été publié à Venise par Aldo Manuzio en 1499. Le titre de l'œuvre signifie : *La bataille d'amour en songe de Poliphile*. Poliphile est le protagoniste du roman qui raconte les aventures qui se sont passées dans son rêve. Son nom veut dire « amant de Polia », qui indique la Sophie, la sagesse que le philosophe Poliphile veut atteindre pour se marier avec elle. Polia, du point de vue étymologique, dérive d'Athéna Poliade. Pour toutes les questions relatives à l'auteur, que nous croyons être Francesco Colonna, les sources et les complexes significations de l'ouvrage, nous renvoyons à l'édition commentée en deux volumes éditée par Marco Ariani et nous-même.

Dans l'introduction et le commentaire à cette édition, nous avons souligné le caractère néoplatonicien de la construction textuelle de *L'Hypnerotomachia Poliphili*. Le néoplatonisme est en effet la pierre angulaire qui sous-tend le voyage onirique de Poliphile, métaphore de celui de l'âme entre le monde sensible et le monde spirituel ou idéal. *Le processus psychologique et gnoséologique que vit Poliphile dans ce voyage est figuré symboliquement par des constructions architectoniques et des monuments classiques.*

Le songe s'ouvre sur une allégorie des difficultés auxquelles l'âme doit faire face pour se détacher du corps. Poliphile rêve qu'il est dans une terrible forêt et qu'il prie Jupiter de l'aider à en sortir. Une fois hors de la forêt, il se trouve près d'un ruisseau, où il entend un chant très harmonieux et il commence à suivre cette musique. Il arrive ainsi dans une prairie où il s'endort encore une fois sous un chêne et, dans ce nouveau songe dans le songe, il se retrouve dans un autre paysage avec de grands monuments anciens, que nous allons décrire.

Après avoir dépassé ces monuments, il se trouve dans le royaume de la libéralité, qui est dominé par la reine *Eleuterillida*. Là, il prend part à un grand banquet après lequel il visite d'autres lieux fantastiques extraordinaires, comme un labyrinthe, un jardin de verre et un obélisque trigone. Au terme du royaume d'*Eleuterillida*, il trouve trois portes, celle de la gloire de Dieu, celle de la gloire du monde et, entre les deux, la porte de la mère d'amour. Poliphile, bien sûr, choisit la dernière et entre ainsi dans le royaume de Vénus, où il rencontre Polia ; les deux amants réunis voient les chariots triomphaux avec les amours de Jupiter et sont ensuite initiés dans le temple de Vénus aux mystères d'amour. Après, ils visitent le cimetière des amants malheureux, au-delà duquel il y a la mer qui les sépare de l'île de Cythère, où ils se rendent, suivis par le cortège du dieu de l'amour. Ici finit le premier livre, qui est la part la plus importante du point de vue de l'architecture symbolique et fantastique, dont je vais parler.

Nous allons d'abord analyser le contenu des treize gravures qui expliquent figurativement le texte de la partie initiale du voyage. Cette approche progressive

2. Les deuxième, troisième et quatrième conférences développent des réflexions tirées de F. COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, éd. M. Ariani et M. Gabriele, 2 vol., Adelphi, Milan 1998. Nous y renvoyons pour la même raison que pour la conférence précédente (cf. n. 1).



nous permettra de comprendre chaque étape de l'initiation de Poliphile et l'ensemble de cette première partie du *Songe*.

Première gravure : Poliphile, le narrateur du livre, qui est aussi le principal protagoniste, est égaré dans la forêt. L'homme dans la forêt symbolise l'âme perdue en proie à des sensations chaotiques. Ce motif renvoie à l'*incipit* de la *Divine Comédie*, où la forêt est le symbole de l'incertitude primordiale qu'éprouve l'âme qui ne réussit pas à se délivrer des liens psychophysiques.

Deuxième gravure : Poliphile est sorti de la forêt. Cette sortie lui a été possible parce qu'il a prié Jupiter *Dis Pater*, qui signifie la lumière paternelle, secourable, la lumière intellectuelle qui protège et conduit l'âme dans la recherche de soi-même. Dès sa sortie, Poliphile veut boire l'eau d'un petit ruisseau. Un autre *topos* de la condition de l'âme est représenté ici. L'âme dans la forêt est assoiffée du nectar paradisiaque, autrement dit du *refrigerium animae*. Poliphile cherche donc à boire de l'eau très fraîche qui vient des montagnes enneigées. À ce moment, il est distrait par un chant très harmonieux. Il s'agit du chant des bienheureux, c'est-à-dire des âmes délivrées de leurs corps. Poliphile, fasciné par ce chant, ne boit pas mais écoute : la métaphore indique que l'âme n'est pas encore prête à s'envoler.

Troisième gravure : Poliphile s'en va et trouve une plaine où il s'endort au pied d'un chêne. Cette image dérive d'une tradition très ancienne : dans le bois sacré des chênes de Dodone, où se trouvait un sanctuaire de Jupiter, on pratiquait l'incubation. Il s'agissait d'une technique oraculaire où l'adepte s'endort dans un espace rituel déterminé, de façon que la divinité puisse se manifester dans son rêve, et parler avec la personne endormie. Celle-ci pouvait ainsi lui demander de l'aider ou de la conseiller. L'onirocritique antique croyait que l'incubation pouvait produire des rêves véridiques, et nous pouvons donc expliquer le songe de Poliphile au pied du chêne, en le reliant à cette tradition ancienne. Poliphile est à la recherche du songe vrai. Nous avons ici l'explication du type de rêves à travers lesquels Francesco Colonna a construit tout le songe. En fait, après le sommeil léger du début de son voyage, Poliphile tombe dans un sommeil profond (dans le texte, Poliphile dit : « je fus envahi par un profond sommeil »). Sous le chêne, Poliphile rêve dans son rêve. Il s'agit du premier et du deuxième degré du songe : léger et profond. Le troisième degré sera présenté dans le deuxième livre de l'*Hypnerotomachia*. Macrobe, dans son *Commentaire sur le Songe de Scipion*, affirme qu'il y a trois espèces de songes véritables : l'*oraculum*, où se révèlent les choses qui arriveront et celles qui n'arriveront pas, la *visio*, dans laquelle on voit ce qui se passera dans le futur, et le *somnium*, dans lequel le sens caché des choses est révélé par des images symboliques. Dans l'*Hypnerotomachia*, l'invention romanesque respecte tout à fait cette typologie des songes.

Quatrième gravure : ici, Poliphile est au début du nouveau songe profond. La vision qu'il obtient est celle d'un panorama, dans lequel nous avons pour la première fois des ruines classiques et l'anticipation des antiquités extraordinaires qui apparaîtront dans le roman. L'image est construite comme un emblème qui symbolise les deux puissances principales de la psychomachie : la capacité de faire face aux fatigues (*labores animae*) et la capacité de refuser l'avarice. Les palmes que nous voyons dans la vignette représentent la force de la volonté pour soutenir toutes

les épreuves de la psychomachie. À ce symbole positif en correspond un autre, négatif : le loup. Le loup signifie l'avarice. La morale est la suivante, si l'âme veut arriver à s'unir avec Polia-sagesse, elle ne doit pas être avare d'amour pour elle, mais les épreuves pour atteindre la victoire finale seront très dures.

Cinquième gravure : celle-ci est l'une des images les plus célèbres de l'*Hypnerotomachia*. La perfection de ce monument est symboliquement construite en opposition aux ruines qui sont devant elle. Au-delà de cette construction pyramidale, nous trouvons un paysage agréable et des édifices intacts. Cette opposition entre la nature sauvage (par exemple, la forêt) et le paysage agréable (comme les prairies derrière la pyramide) et, en parallèle, entre les terribles ruines, détruites par le temps, et l'architecture intacte et merveilleuse de la pyramide, indique deux états de l'âme. Dans le cas du désordre végétal et des ruines, est signifiée la confusion des sens et des passions ; dans le second cas, l'ordre rationnel et le caractère intact de l'architecture, la sérénité du paysage, symbolisent l'état bienheureux de l'âme au-delà du monde matériel soumis aux passions.

Dans la gravure, nous pouvons voir, à droite de la base pyramidale, une petite porte avec un escalier menant au premier degré supérieur, au milieu duquel se trouvent une tête de Méduse en bronze et une gigantomachie. La tête épouvantable de la Méduse, qui à première vue terrorise Poliphile, est, dans la littérature classique comme dans le Moyen Âge, le symbole de la terreur que la Sagesse impose à l'homme qui veut la connaître. Toutefois, Poliphile entre courageusement dans la bouche ouverte de la Méduse et commence à comprendre intellectuellement le sens de la pyramide.

Pour ce qui concerne la Gigantomachie, nous pouvons dire qu'il s'agit d'un *topos* symbolique de l'orgueil humain. Par conséquent, si la tête de la Méduse terrorise et appelle le courage et la ruse, la Gigantomachie dénonce l'orgueil et l'arrogance de l'homme stupide. Poliphile n'est ni peureux ni stupide, il ressent seulement une crainte respectueuse pour le divin, donc il ne pêche pas par orgueil. Une fois la bouche de la Méduse passée, Poliphile trouve un couloir horizontal, à travers lequel il arrive au centre géométrique de la base de la pyramide. Ici, un escalier hélicoïdal arrive jusqu'au sommet de la pyramide même. La montée de Poliphile est une allégorie typique de l'*ascensio animae* (c'est-à-dire la montée de l'âme) néoplatonicienne vers l'illumination. Les mouvements rectiligne et hélicoïdal (déjà évoqué par l'Aréopagite et Dante, qui sont ici les sources les plus probables de Francesco Colonna) signifient respectivement les deux premiers degrés de la vie contemplative.

Une fois arrivé au sommet de la pyramide, Poliphile aperçoit un cube parfait sur lequel est posé un obélisque qui symbolise le rayon et la lumière du soleil. Au-dessus de l'obélisque il y a une statue qui représente l'*occasio*, c'est-à-dire la chance qui se présente à lui en ce moment précis. Elle tient dans sa main droite une corne d'abondance ; sa main gauche, fermée, est posée sur sa poitrine. La statue, qui est appuyée sur une base mobile, est ailée et porte sur son front une longue touffe de cheveux, alors que sa nuque est chauve. Le sens de l'image est le suivant : la base indique la mobilité de la déesse, les ailes sa rapidité, la corne contient la richesse qu'elle peut distribuer, la touffe de cheveux est le seul endroit par lequel

l'homme peut la saisir. En effet si nous ne la saisissons pas avant qu'elle passe, nous n'arriverons jamais à l'attrapper. La main fermée sur la poitrine ne permet aucune possibilité de prise.

Comme nous dit le texte il s'agit du simulacre de la *fortuna amoris*, la fortune d'amour. Sa position inaccessible montre l'extrême difficulté pour l'homme de l'atteindre. Poliphile peut le faire, parce que lui, qui représente l'âme, réussit à se dépouiller des vices symbolisés par les monuments précédents.

Sixième gravure : devant la structure pyramidale, sur le sol, sont représentés trois monuments symboliques : un grand cheval, un grand éléphant surmonté d'un obélisque et un géant de bronze mutilé. Dans le parcours de la psychomachie ces trois monuments symbolisent les conditions nécessaires afin que l'âme puisse aller au-delà de la grande porte située en bas, au centre du bâtiment pyramidal, et poursuivre son voyage.

Le premier monument est un cheval ailé sur lequel des enfants tentent de monter sans y parvenir. Deux inscriptions sur la base du monument nous apprennent qu'il s'appelle *cheval du malheur (equus infoelicitatis)*, et que la sculpture est dédiée au dieu de l'ambiguïté. Sur les deux côtés du piédestal, nous avons deux autres bas-reliefs : sur le premier figurent de jeunes hommes et femmes qui forment un cercle en se tenant par la taille. Chacun d'eux a deux visages, l'un qui rit et l'autre qui pleure. Le second représente de jeunes hommes qui cueillent des fleurs et les donnent aux jeunes femmes, qui les jettent : *tempus amissio* (perte de temps).

En général, ceci est le symbole de l'amour malheureux, parce qu'irrationnel et infantile. En fait, le cheval ailé est Pégase qui, depuis la tradition iconologique classique et médiévale, symbolise la *fama*, la réputation engendrée par la sagesse qui vainc la terreur, c'est-à-dire la Méduse. Le cheval qui défend la *fama virtutis* ne peut être monté que par un chevalier noble et vertueux.

En conclusion, nous pouvons dire que la complexe scénographie du monument équestre représente l'allégorie de la bataille entre les deux composants de la psychomachie de Poliphile lui-même, dans cette première partie du voyage onirique. D'un côté, la concupiscence infantile, enfermée dans le cercle vicieux du temps des mondanités, de l'autre côté la réputation qui naît et qui se développe en fonction des vertus du plus digne chevalier d'amour.

Septième image : le grand éléphant surmonté par l'obélisque. L'éléphant est de pierre noire, et l'obélisque de pierre verte : au sommet de ce dernier se détache une boule d'or. Cette image est une variation du thème iconographique de l'éléphant qui porte sur son dos une tour ou, comme dans les Triomphes de Mantegna, des *Candelabrae*. Du point de vue symbolique la xylographie possède deux significations importantes : la première concerne le corps de l'éléphant, qui est noir et exprime d'une part l'oisiveté de la corporéité sensorielle, de l'autre, en particulier avec sa tête, l'activité intellectuelle. La tête de l'animal est couverte d'un drap où est écrit : *Fatica et Industria* (labeur et effort). Cette phrase exprime par conséquent l'effort que Poliphile doit faire pour abandonner l'oisiveté des sens et rejoindre la lumière de la connaissance spirituelle. Quant à l'obélisque placé sur le dos de l'éléphant, la boule qui se trouve au sommet de ce monument en est la partie la plus importante. Elle est en matière diaphane et transparente et signifie la *mens*, la

raison. Il y a donc analogie entre la position de la boule sur le monument et le rôle de la tête dans le corps humain : tous les deux se trouvent au sommet. Le rapport entre la boule comme *apex mentis* et la condition érigée de l'homme est un autre *topos* cher à la tradition ancienne qui remonte encore une fois à Platon. Il faut ici rappeler les mots de Lactance reprenant le Timée : *rotunditas perfectae rationis*, c'est-à-dire la rotondité de la raison parfaite.

Pour terminer, permettez-moi deux considérations générales qui résument toutes celles que j'ai évoquées au cours de ma conférence. La première concerne les dimensions des monuments, qui sont excessivement élevés : la pyramide, le cheval, l'éléphant, le géant de bronze sont décrits plusieurs fois comme démesurés. C'est à cause du voyage onirique de Poliphile que ces éléments paraissent aussi grands dans le texte. En effet, dans son *Commentaire au Songe de Scipion* (I, 3, 7), Macrobe explique que lorsque l'homme dort d'un sommeil très léger, entre la veille et le rêve, il voit d'habitude des images oniriques d'une grandeur inusitée, comme celles que Poliphile décrit dans la première partie du songe. En conséquence, nous constatons ici que l'entière structure monumentale et architecturale décrite dans le livre est modelée sur l'exigence de représenter un état psychophysique.

La deuxième considération est à propos de l'ensemble des monuments que nous avons examinés jusqu'ici. Les trois parties symboliques de la pyramide, qui représentent l'ascension de l'âme, et qui sont parcourues par Poliphile, correspondent aux trois autres monuments : l'éléphant avec l'obélisque, c'est-à-dire l'âme rationnelle qui domine le corps ; le cheval avec les enfants, c'est-à-dire l'âme concupiscente ; le géant de bronze, l'âme irascible. Comme nous pouvons le voir plus facilement dans le schéma suivant, il y a donc une correspondance étroite entre les parties de la pyramide, le symbolisme des trois monuments et la tripartition platonicienne de l'âme :

<i>Pyramide</i>		<i>Monuments</i>	<i>Platon</i>
Escalier hélicoïdal	Ascension de l'âme	Éléphant avec obélisque	Âme rationnelle
Tête de Méduse	La peur : désir de connaissance	Cheval avec enfants	Âme concupiscente
Gigantomachie	Orgueil	Colosse abattu	Âme irascible

Platon affirme qu'il est possible pour l'âme rationnelle de connaître la vérité dans le sommeil. Pour ce faire, l'âme doit éteindre la concupiscente (qui pourrait troubler la partie rationnelle de l'âme avec ses états passionnels) et l'irascibilité (qui causerait un sommeil avec un cœur troublé).

De cette manière, l'architecture devient un support spirituel et sa construction géométrique, comme nous l'avons dit au début, est fonction d'un réseau de lieux symboliques et mnémoniques.

### III. Architecture des jardins et architecture d'amour dans le *Songe de Poliphile* (troisième et quatrième conférences)

Dans ces deux conférences, nous avons abordé la question du symbolisme architectural dans l'*Hypnerotomachia Poliphili*, avec une attention particulière pour la représentation des jardins. En effet, l'art des jardins revêt à la Renaissance une importance iconologique considérable. Pendant leur séjour dans le royaume d'amour, Poliphile et Polia ont vu les triomphes de Jupiter et des autres divinités et visité le cimetière des amants malheureux. Puis, au moyen d'un navire, ils ont traversé la mer et rejoint l'île de Cythère, la patrie de Vénus, qui est bâtie comme un jardin merveilleux. Ce navire est conduit par le dieu Cupidon (qui n'est pas représenté sur la gravure).

La fortune littéraire de la métaphore du navire est liée à celle de la nautique amoureuse, répandue dans la tradition classique et au Moyen Âge. En fait, c'est Platon, dans son *Phédon*, qui propose la célèbre métaphore du navire. Il affirme que celui qui veut connaître le destin supérieur de l'homme ne peut faire que deux choses : la première, c'est d'apprendre son destin par les autres, la deuxième, le découvrir par soi-même. Dans ce cas, pour Platon, il faut se fier à la révélation divine, que le philosophe compare à une « embarcation solide » qui nous permet de traverser la mer de la vie.

Dans son voyage en bateau, Poliphile suit à la lettre l'indication symbolique de Platon. En fait son bateau est très solide (comme il est dit dans le texte) et, de plus, il reçoit pendant la navigation la révélation divine d'*Eros* cosmogonique, qui prend le commandement du navire et le conduit vers l'île de Vénus.

Pendant la traversée, Poliphile atteint l'un des sommets les plus élevés de son expérience et de sa faculté imaginative. Dans le texte, nous lisons : « l'âme, méditant grâce à toutes ses voluptés et plaisirs intérieurs, atteignait les délices les plus mystérieux. Toutes mes capacités [sens] étaient excitées à un tel point qu'aucune autre n'avait de place, sauf celle, délicieuse et glorieuse, de l'imagination ».

Si nous considérons l'importance que revêt l'imagination créatrice dans la composition visionnaire du roman de Poliphile, nous pouvons sans doute établir un lien logique entre le symbole du navire et l'imagination, notamment grâce à une source connue de Francesco Colonna, Synésius (nous savons qu'un manuscrit du *De insomniis* de Synésius, aujourd'hui conservé à la Bibliothèque Marciana de Venise, se trouvait dans la bibliothèque du couvent dominicain de cette ville, où vivait Francesco Colonna. Selon le philosophe néoplatonicien Synésius, le navire est synonyme du *pneuma*, véhicule presque immatériel qui permet à l'âme de descendre de sa patrie céleste dans le monde de la matière : puisque, pour Synésius, *pneuma* et *phantasia* sont à peu près la même chose, il est évident que l'âme utilise l'imagination pour descendre des sphères célestes. Dans notre texte, le navire qui conduit l'âme (c'est-à-dire Poliphile, qui en est l'expression matérielle dans le roman) est formé d'un mélange de matériaux précieux qui renvoie au mélange du *pneuma* de Synésius.

De même, le navire de Poliphile est conduit par six nymphes représentant les six planètes ; la septième est Polia, qui représente le soleil. Pendant la navigation,

les nymphes chantent des harmonies célestes. L'interprétation symbolique de ce voyage nautique de Poliphile que nous pouvons donner de façon synthétique est la suivante : l'âme (Poliphile), se fiant à la révélation divine (Eros cosmogonique) et voyageant sur le *pneuma* fantastique (le navire) à travers les sphères célestes (les sept nymphes), peut arriver à l'île de Cythère, où Poliphile rencontrera la Vénus terrestre. La partie du roman consacrée à l'art des jardins se trouve précisément dans la description de l'île de Cythère, caractérisée par trois aspects symboliques très importants.

Le premier concerne la matière qui la constitue. Il s'agit d'un cristal très pur, en rapport avec la matière de laquelle le ciel est fait (dans le système ptoléméen, le « premier mobile » s'appelle ciel cristallin). Le cristal a aussi une valeur érotique, parce qu'il fait allusion au corps de Vénus, que Poliphile compare justement à un cristal brillant. L'île de Cythère est bâtie donc sur la perfection de la pureté du cristal céleste, ce qui symbolise la création divine de Vénus, tirée de l'écume de la semence d'Ouranos ou de Jupiter.

Le deuxième aspect concerne les *topoi* allégoriques qui caractérisent l'île de Cythère et qui sont propres au *locus amoenus* paradisiaque. Il s'agit d'un lieu de printemps perpétuel, sous un climat très doux et un sol très fertile, plat et sans aspérités. L'archétype symbolique de ces images sont les prairies des âmes bienheureuses de Platon. La surface plate de l'île est donc une métaphore psychologique de l'état de paix et de sérénité de l'âme, alors que les aspérités, les terrains rocheux et escarpés renvoient à ses souffrances.

Le troisième aspect symbolique est la forme circulaire de l'île de Cythère. Les sources principales sont ici Platon, qui bâtit sa ville mythique d'Atlantide avec des anneaux concentriques. La plus proche de l'*Hypnerotomachia* est le *Traité de l'Amour Courtois* d'André le Chapelain. En effet, André le Chapelain décrit le royaume d'amour comme un lieu circulaire composé de trois couronnes concentriques, lesquelles expriment les trois degrés d'amour. De même, l'île de Cythère du *Poliphile* présente une planimétrie circulaire de trois couronnes concentriques. Ces trois couronnes signifient l'amour avare (la femme qui ne donne jamais son amour au chevalier amant), l'amour luxurieux (la femme qui se donne trop, par dissipation d'amour), et enfin, dans la couronne centrale, l'amour vrai de la femme qui se donne honnêtement, de façon équilibrée.

Également, dans l'île de Cythère, nous avons la même tripartition des enceintes qui évoque les états progressifs du bonheur d'amour que l'âme ressent quand elle se dirige vers la vision de l'amour parfait. L'âme pourra donc obtenir cette vision au centre même de l'île, où est située la fontaine de la déesse Vénus. Toutefois, cette progression qualitative d'amour est représentée d'une façon différente par rapport au texte d'André le Chapelain. Poliphile voyage à travers ces trois enceintes qui sont toutes caractérisées par la sérénité du lieu, parce que toute l'île de Cythère est soumise au règne de l'amour heureux et parfait.

Dans le voyage vers le centre, c'est-à-dire vers la vision de Vénus, le texte indique une transformation progressive de la nature végétale en minérale. Nous constatons de fait que la première couronne comporte seulement des arbres, des fleurs et des balustres en marbre. Dans la deuxième, la présence des fleurs est

réduite alors qu'augmente celle des structures architecturales (balustres, sculptures, ornements de jardin), en marbre ou en pierres précieuses.

Les limites de l'île sont donc caractérisées par des végétaux ordonnés et plantés avec précision, alors que le centre de l'île même, où se trouvent l'amphithéâtre et la fontaine de Vénus est constitué de pierres précieuses. Ces deux extrêmes sont les deux étapes terminales du voyage d'amour de l'âme, abordées par le cortège de Poliphile et Polia, qui traversent l'île entière à partir de la plage jusqu'à la fontaine de Vénus au centre. À partir de ces données, nous pouvons affirmer que connaître symboliquement l'amour, pour Poliphile, signifie passer d'un état d'ordre végétal à un état d'ordre minéral.

Cela indique que la connaissance de l'amour, à travers le voyage de l'âme, est une connaissance de la lumière. Comme le monde végétal est l'expression allégorique et naturelle de la génération des choses, avec sa rénovation perpétuelle, la pureté des pierres, toujours plus précieuses, témoigne de la force de la lumière divine qui jaillit de la nature d'amour. Il est intéressant de souligner que ce passage de la végétation à la pierre est représenté, dans la deuxième couronne de l'île, par des figures végétales dont le feuillage est si dense et les couleurs si vives qu'elles forment une sorte de mur figurant des motifs.

En effet, dans ces compositions végétales, les feuilles sont disposées de façon tellement compacte, qu'elles finissent par apparaître comme une sorte de pierre verte. Les formes des plantes réalisées par l'art du jardinier sont, avec leur géométrie ornementale et leur aspect très dense, des préfigurations des pierres précieuses.

La fontaine de Vénus au milieu de Cythère est une harmonie numérique figée dans la pierre. Je vais m'arrêter un instant sur la description et le sens de cette fontaine, parce qu'elle occupe une place très importante dans les architectures symboliques du livre. La position centrale de cette fontaine configure celle-ci comme *umbilicus mundi*, centre du monde d'où sort la force générative des choses. Elle est l'image de l'amour comme eau, qui féconde l'univers. La structure de ce monument est fondée sur le chiffre sept : sept sont les petites colonnes qui le soutiennent et au-dessus desquelles sont posées les sept personnifications allégoriques des sept planètes : Saturne, Jupiter, Mars, Soleil, Vénus, Mercure, Lune. Si nous considérons que les sept colonnes sont en pierres précieuses, nous retrouvons ici le *topos* du rapprochement entre les pierres et les astres, c'est-à-dire entre le microcosme et le macrocosme. Cette harmonie universelle souligne ici la valeur qu'a la fontaine, de centre du monde. Les sept colonnes, notamment, ont des significations érotiques très particulières. Trois d'entre elles ont au centre de leur fût l'image de trois garçons et trois autres l'image de trois jeunes filles : elles forment donc le chiffre six, qui dans l'ancienne arithmologie est l'attribut de Vénus et représente l'union des deux sexes.

Cette métaphore atteint sa signification profonde grâce à la septième colonne qui possède, elle, une forme hexagonale. Elle reprend donc l'idée de l'union des deux natures, alors que le fût des autres est cylindrique. Au centre du fût de la colonne centrale se trouve l'image d'un dieu important pour la signification du monument : c'est Hermaphrodite, le fils de Mercure et Vénus, qui représente encore une fois l'union de la double nature, masculine et féminine.

Le symbolisme arithmologique de ces colonnes, fondé sur les nombres six et sept, apparaît comme une véritable *coniunctio oppositorum* parce que, comme nous l'avons déjà vu, le chiffre 6 correspond à Vénus, la volupté, alors que 7 représente la virginité. Ici, par conséquent, ces nombres se réfèrent à Poliphile, l'amant, et à Polia, la chaste aimée.

Passons maintenant aux dernières considérations sur les valeurs cosmologiques de la fontaine. La coupole qui couvre la porte porte à son sommet un œuf couleur d'escarboucle. Si nous remarquons que sur la couronne de la coupole figurent les sept divinités planétaires, nous voyons que l'œuf au sommet assume lui aussi une signification cosmique. La valeur cosmologique de la fontaine se retrouve aussi dans le symbolisme des couleurs des pierres, qui forment une échelle chromatique à quatre degrés : le mur de la base est noir, les colonnes sont d'une couleur verte, la coupole est d'une transparence absolue (il s'agit de pur cristal) et au sommet, il y a le rouge fulgurant de l'œuf en escarboucle, quatre couleurs qui évoquent vraisemblablement les quatre éléments : la terre, l'eau, l'air et le feu. Si, pour les trois derniers, cette relation paraît immédiatement compréhensible, pour la terre il faut prendre en compte le rapport symbolique qu'elle entretient avec la couleur noire.

Ainsi donc, l'illumination progressive, qui commence aux limites de l'île et atteint le centre, et la transformation de l'ordre végétal en ordre minéral, correspondent à l'illumination progressive de l'âme. Il s'agit généralement d'une image cosmologique où le monde minéral renvoie pour sa part à la perpétuelle régénération du monde végétal. En autres termes, la pierre qui représente par exemple une fleur annule la caducité de cette même fleur et lui donne sa durabilité. La lumière heureuse qui se concrétise à travers la luminosité des pierres est une sorte de théophanie perpétuelle. Francesco Colonna reprend ici une idée très répandue au Moyen Âge.

Mais comment est-il possible que Poliphile voie, participe, connaisse ce monde extraordinaire de lumière végétale et minérale, d'architecture à la fois fantastique et spirituelle ?

La clé de la compréhension est la patience, symbolisée par le porphyre. La patience/porphyre est le motif central, qui est répété plusieurs fois dans le texte, en rapport direct avec d'autres métaphores. En d'autres termes, les puissances de l'âme, pour obtenir une vision véritable dans le songe, doivent exercer un juste détachement du corps. Il s'agit d'un état moyen, intermédiaire entre le corporel et l'incorporel, bien éclairci par Synésius, source certaine de ce motif onirique du songe de Poliphile : c'est l'imagination, véhicule de l'âme, qui possède une position intermédiaire entre le corporel et l'incorporel. Grâce à l'imagination, le divin entre en relation avec la réalité la plus inférieure.

L'état intermédiaire de l'imagination, illustré par la devise *Festina tarde*, est représenté dans la célèbre image de l'ancre avec un dauphin enroulé autour. L'oxymoron *Festina tarde*, qui propose un état moyen entre la vitesse et la lenteur, devient aussi une métaphore du processus imaginatif, qui ne doit être ni trop rapide ni trop lent, de façon que la vision soit toujours claire et limpide. Ce mouvement harmonieux et graduel peut être interprété comme la condition nécessaire pour que l'âme puisse voir avec son imagination le monde divin. Nous pouvons enfin comprendre comment la lumière, c'est-à-dire la substance de la vision, liée à tous



*Résumés des conférences (2012-2013)*

les splendides monuments du *Songe*, n'est en fin de compte que l'instrument de l'imagination sans laquelle on ne peut avoir aucune vision, ni avec les yeux extérieurs ni avec les yeux intérieurs.