

L'*Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna, paru pour la première fois chez Alde Manuce à Venise en 1499, est connu par une traduction française réalisée par Jean Martin en 1546 sous le titre *Discours du songe de Poliphile*. L'*Hypnerotomachia* est un pseudo roman, qui raconte le voyage allégorique d'un personnage parlant à la première personne, Poliphile, poursuivant puis retrouvant sa bien-aimée Polia dans un décor de ruines, d'architectures antiques et de jardins, jusqu'à la découverte de la source de Vénus, placée au centre de l'île de Cythère. La narration est entrecoupée de longues descriptions qui détaillent la structure des édifices (où l'on retrouve pyramides, temples, thermes, cimetières, fontaines, ponts, etc.), les jardins, le décor des palais ou les costumes des protagonistes. Francesco Colonna invente un monde à la semblance idéale de l'Antiquité. Le traité est orné de cent soixante-neuf bois gravés et rassemble, dans ce que la critique qualifie volontiers de corpus, un ensemble d'inscriptions grecques et latines, mais aussi hébraïques et arabes. Il est le premier ouvrage à décrire et à montrer les grotesques, comme à présenter et à expliquer des hiéroglyphes<sup>1</sup>.

L'impact du *Songe de Poliphile* sur l'art des jardins est décisif jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle au moins. De même aussi, les artistes s'en serviront comme d'un fonds iconographique, traduisant par exemple dans le marbre une idée de papier, à l'image de l'obélisque trouvé dans le jardin du cloître de Santa Maria sopra Minerva à Rome peu avant 1667 et qu'Alexandre VII confiera au Bernin. Les hiéroglyphes de Francesco Colonna alimenteront dès le XVI<sup>e</sup> siècle la matière des traités sur les emblèmes et les devises – je pense en particulier aux *Emblemata* d'Andrea Alciati, dont le succès ne se démentira pas (prêt en 1521 mais publié pour la première fois en 1531 seulement, le traité connaît 21

---

<sup>1</sup> Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, edizione critica e commentario a cura di G. Pozzi e L. A. Ciapponi, Padoue : Antenore, 1964. Toutes les illustrations de l'*Hypnerotomachia Poliphili* sont accessibles en ligne sur la page suivante du site de la Bibliothèque nationale de France : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b2200005d>.

éditions ou traductions pour le seul XVI<sup>e</sup> siècle) –, puis celle des traités iconographiques, à commencer bien sûr par l'*Iconologia* de Cesare Ripa, dont on connaît l'impact sur l'élaboration de la théorie des trois niveaux de lecture de l'image par Erwin Panofsky.

Le propos des lignes qui suivent touche aux seuls hiéroglyphes. Ce que je souhaiterais montrer, c'est que leur « redécouverte » par Francesco Colonna ne signale pas nécessairement un renouveau du langage symbolique à la Renaissance. En d'autres termes, cette redécouverte n'est pas le fruit d'un recours aux seules quatre traditions culturelles établies par Giovanni Pozzi dans un article fort célèbre sur lequel je m'appuie en partie (égyptologie, épigraphie, parémiologie, numismatique)<sup>2</sup>. Mais qu'elle est préparée culturellement bien sûr, non pas seulement en recourant à un savoir proprement textuel, disparu puis retrouvé, mais en activant en quelque sorte un savoir-faire visuel : en d'autres termes, elle est aussi, à mon sens, un rejeton, un avatar, et sans doute pas le dernier, généré par la sémiotique visuelle médiévale.

### **Les hiéroglyphes, en particulier ceux de Francesco Colonna**

La Renaissance égyptienne du XV<sup>e</sup> siècle se marque non seulement dans la réapparition de formes singulières – la pyramide, l'obélisque, le sphinx –, mais aussi par la réconciliation du Christ et de Platon, concept si cher à Marsile Ficin où, par le biais de mystères, on montrait comment cet édifice de sagesse et de révélations préchrétiennes annonçait la vérité du christianisme. Ficin, mais aussi Pic de la Mirandole après lui, affirmait ainsi que Moïse et les Grecs tenaient leur sagesse des Egyptiens, une sagesse ultime révélée par les hiéroglyphes. Comme le dit Plotin dans le 5<sup>e</sup> livre de ses *Ennéades*, « Les sages Egyptiens dessinèrent et gravèrent pour chaque chose une image qui la manifestait. Chaque image est donc compréhension, sagesse et substance tout ensemble,

---

<sup>2</sup> Giovanni POZZI, « Les hiéroglyphes de l'*Hypnerotomachia Poliphili* », in : Yves GIRAUD, éd., *L'Emblème à la Renaissance. Actes de la journée d'études du 10 mai 1980*, Paris : Société d'édition d'enseignement supérieur, 1982, 15-27. Voir également, du même auteur, « Un livre illustré exceptionnel: le Polyphile », *Revue des études italiennes*, XXVII, 4 (1982), 364-373.

sans raisonnement discursif ni délibération ». A quoi Ficin, son traducteur, ajoute « les prêtres égyptiens n'utilisaient pas les lettres pour signifier les mystères, mais des images entières de plantes, d'arbres, d'animaux ; parce que Dieu a un savoir des choses qui ne se donne pas dans la complexité de l'intellection mais par une forme simple et claire de la chose en question. » Prenant pour exemple l'image du temps, symbolisé par un serpent qui se mord la queue, il précise que les Egyptiens ont présenté l'ensemble du concept comme si c'était une seule image, une image qui ne se contenterait pas de représenter le concept, mais bien de l'incarner. Déciffrer les hiéroglyphes permettrait donc d'accéder aux anciens mystères, et d'exprimer aussi par le moyen de l'image l'essence de l'idée. Les hommes de la Renaissance se tournèrent vers les Anciens et, comme eux, négligèrent le caractère idéographique et phonétique de l'écriture égyptienne, en privilégiant le symbole ou l'allégorie. L'intérêt pour les hiéroglyphes, ces *lettere figurate* (lettres imagées), comme les appelle Filarète dans son traité d'architecture (1461-1464), passe par la découverte des *Hieroglyphica* d'Horus Apollo au début du XV<sup>e</sup> siècle (1419), dont l'*editio princeps* grecque est publiée par Alde Manuce en 1505 et la première traduction latine complète paraît en 1517 à Bologne (Hieronimus Platonides), par Filippo Fasanini le maître d'Andrea Alciati. Si l'on excepte une traduction latine inachevée due à Willibald Pirckheimer en 1512, pour laquelle ont été conservés des dessins de Dürer, la première édition illustrée des *Hieroglyphica* d'Horus Apollo date de 1543 : il s'agit de la traduction française anonyme parue à Paris chez Jacques Kerver, illustrée de près de 200 bois gravés attribués à Jean Cousin. Il me semble clair que le succès de *L'Hypnerotomachia Poliphili* motive cet engouement plus tardif pour le traité d'Horus Apollo, et qu'il faut donc repartir de lui pour juger du statut des hiéroglyphes à cette époque.

Disons-le tout net, les hiéroglyphes de Francesco Colonna sont le fruit d'une interprétation fantaisiste des connaissances que l'Humanisme avait de l'écriture égyptienne. Pour Colonna, cette écriture est une transcription non alphabétique de la langue par laquelle on fixe une correspondance stricte entre le mot et l'idéogramme. Le système transcrit des phrases entières, voire des messages qui dépassent le cadre de la phrase. Lorsque Poliphile se trouve en face de monuments présentant des hiéroglyphes, il procède en trois étapes :

- il trace un dessin qui reproduit l'écriture en hiéroglyphes ;
- il énumère les idéogrammes dans la langue vulgaire ;
- il donne une traduction en langue latine ou grecque

La page suivante illustre la démarche (fig. 1). On remarque que le monument ne reproduit qu'une série de hiéroglyphes, en aucune manière sa transcription alphabétique : en conséquence, le hiéroglyphe n'appartient pas au genre des communications mixtes de dessin et de parole (comme l'emblème ou la devise). Le dessin porte un concept et correspond à une parole, à un mot ; les dessins sont posés les uns à côtés des autres comme des lettres de l'alphabet ou comme des mots sur une ligne imaginaire. Le sens est donné par la lecture successive des dessins, ce qui implique du lecteur une lecture en suivant un axe syntagmatique en quelque sorte, donc une lecture linéaire, progressive, temporelle. Chaque mot est traduit par un dessin : si le verbe « être » est implicite et n'apparaît donc pas, les liaisons de type *et*, *ac* ou *-que* sont elles toutes marquées par des rubans qui lient les dessins à la suite l'un de l'autre. La communication étant de nature verbale et non iconique, l'unité de signification est la phrase : en conséquence la cohérence du message est assurée par les mots désignés par les dessins et non par les dessins eux-mêmes ; les hiéroglyphes de Colonna présentent une suite hétérogène de signes qui n'entretiennent entre eux aucun rapport. Le dessin possède une liaison avec le signifié mais non avec le signifiant linguistique comme c'est le cas du rébus.

Comment fonctionne, grammaticalement, cette langue ? Pour le nombre (pour les substantifs, les adjectifs ou les verbes), le pluriel est désigné par la répétition d'un même motif ; pour représenter l'action, l'auteur recourt à la figuration de l'acte dont il parle : les concepts de *sedendo* et de *surgendo* sont exprimés par une figure humaine dont la jambe droite est posée à terre et la gauche est levée, tenant une paire d'ailes pour signifier la célérité et une tortue pour la lenteur.

Reconstituer un vocabulaire est plus complexe : chaque dessin tenant la place d'un mot, le lien qui les tient ensemble ne peut être arbitraire (bien que restant parfois assez énigmatique). Francesco Colonna invente en s'appuyant en partie sur un processus d'analogie (œil pour Dieu, branche d'olivier pour la miséricorde, lampe à huile pour la vie, gouvernail pour la providence, ailes pour la rapidité, tortue pour la lenteur, etc.) et en

partie sur un processus de contiguïté (boeuf pour la fatigue, fil à plomb pour traduire l'idée de l'élévation, semelle de soulier pour le sujet, etc.). Une fois une relation établie entre un idéogramme et sa signification, Colonna la conserve tout au long du traité pour essayer d'en faire un système univoque ; même s'il existe néanmoins des cas de polysémie (boeuf signifie patience et fatigue par exemple), il ne puise pas aux sources de l'allégorisme et du symbolisme, mais il a recours à la métonymie. Ses hiéroglyphes ne sont pas des symboles et se prêtent, parce qu'ils peuvent donner lieu à un discours implicite, à être traduits en emblèmes.

C'est la frise représentant des instruments sacrificiels d'un temple dédié à Neptune, alors à San Lorenzo fuori le Mura de Rome, aujourd'hui aux Musées Capitolins, qui sert de modèle à Francesco Colonna. Sur cette base, il élabore un langage articulé qu'il coupe consciemment de son substrat hiéroglyphique : aucun des symboles retenus par lui ne rappelle, même vaguement, les véritables idéogrammes ; ce sont des pictogrammes, car seule importe la méthode qui transforme le symbole en « scénario imagé », et qu'il faut lire comme un langage articulé. Il n'y a là rien d'irrationnel ou de chimérique car les hiéroglyphes, exprimant une sagesse liée à la pensée mythologique comme à la religion révélée, devaient être appréhensibles immédiatement à une certaine élite intellectuelle, tandis qu'ils restaient obscurs et mystérieux pour le plus grand nombre. Encore que, s'inspirant de et puisant même parfois à une pensée allégorique diffuse tout au long du Moyen Age par l'intermédiaire du *Physiologus* ou des bestiaires moralisés par exemple, ils devaient être plus largement compris que ce qu'on veut bien croire. Les hiéroglyphes sont venus enrichir les grands courants allégoriques et symboliques de la Renaissance qui se nourrissaient d'une tradition toute médiévale. Ce qui n'avait pas échappé à Erasme : « Les hiéroglyphes, dit-il dans ses *Adages* (entre 1500 et 1503), présupposent chez le lecteur une complète connaissance des propriétés des animaux, des plantes ou des objets représentés ». Plus tard en 1556, Pierio Valeriano, ami de Francesco Colonna, publie à son tour des *Hieroglyphica*, vaste compilation mêlant justement des fragments tirés de Horapollon, du *Physiologus*, des auteurs grecs et latins, de la Cabale et de la Bible. Il ne peut être plus explicite là encore : « Le langage hiéroglyphique n'a d'autre dessein que de révéler la véritable nature des choses divines et humaines ».

Si chacun s'accorde sur le mystère que révèle les hiéroglyphes, personne ne semble remarquer, ni chez les contemporains de Colonna et de ses successeurs, ni chez les critiques plus récents, que cette ouverture est motivée par une façon de voir, par un mode visuel que l'image médiévale a mis au point. C'est cette ressemblance qui attire l'attention, une ressemblance formelle entre les hiéroglyphes « renaissants » précisément, et ce que les médiévistes appellent les *arma christi*.

### **Les *arma Christi*, préalables cognitifs des hiéroglyphes ?**

Par *arma christi*, on entend toutes les souffrances subies par le Christ ; elles sont en effet pour lui comme des armes, avec lesquelles il vainc Satan et le mal. Elles sont représentées visuellement par les instruments avec lesquels ces souffrances lui sont infligées, et deviennent dès le XIV<sup>e</sup> siècle les armes au sens héraldique du terme, c'est-à-dire les armoiries du Christ. Apparaissant dès les années 830 dans le Psautier d'Utrecht, elles sont d'un nombre variable mais présentent toujours au minimum la Croix, la couronne d'épines, la lance de Longin et le roseau porte-éponge de Stéphanon, où les instruments sont portés par des anges. Dès la fin du XII<sup>e</sup> siècle, les instruments (dont le nombre s'enrichit de plus en plus, puisque les clous et d'autres encore font progressivement leur apparition) ont tendance à être représentés de façon isolée sur le fond de la composition, dans le champ de l'image ; ce type de représentation deviendra la norme jusqu'à la fin du Moyen Age.

Si la représentation des *arma christi* devance la dévotion que l'on porte aux reliques dominicales comprises au sens large, on ne peut négliger l'impact des croisades et surtout la prise et le pillage de Constantinople en 1204 qui en multiplie le nombre. On assiste dès lors à un accroissement significatif du nombre des instruments représentés : on découvre soudain des reliques insoupçonnées, comme le marteau qui servit à planter les clous et la tenaille qui les ôta, l'échelle qui permit de descendre le corps du Christ, et jusqu'aux trois dés avec lesquels jouaient les soldats romains qui se partagèrent son manteau. Les *arma christi* envahissent dès la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle les représentations de la « Messe de saint Grégoire », qui rapporte le miracle de l'apparition du Christ au pape Grégoire alors qu'il célébrait la messe, contribuant à leur popularité aussi bien au Nord qu'au Sud

des Alpes. La contrepartie « profane » des *arma christi* est donnée par le thème iconographique du « Feiertagschristus »<sup>3</sup>, ou *Christ du dimanche*, qui présente le Christ entouré d'instruments agraires, d'outils, d'ustensiles de ménage. Cette image est censée rappeler aux fidèles la nécessité de respecter les fêtes chrétiennes et de suspendre toute activité. Diffus dans l'entier de l'arc alpin dès le milieu du XIV<sup>e</sup> siècle, on rencontre le thème entre autres à Saint-Georges de Rhäzüns, dans les Grisons, où la scène fait pendant à la Messe de saint Grégoire (fig. 2).

Au centre de la composition, le Christ est représenté frontalement, les pieds légèrement écartés sur une ligne de sol qui se confond avec le cadre de l'image, les mains à hauteur du visage dans une position qui rappelle celle de l'orant antique. Il est vêtu du périzonium et son nimbe n'est pas crucifère. Le corps du Christ est marqué de nombreuses blessures, toutes reliées par des traits à des représentations d'outils propres aux activités agricoles comme à celles d'ouvriers, qu'il n'est pas toujours aisé d'identifier. A gauche du Christ et de haut en bas, hache et établi de charpentier, bloc de pierre et pic à tailler, une serpette de vigneron, un tonneau, un buveur, deux couteaux sur une table, plusieurs objets non identifiables, un couteau, une quenouille, un outil difficilement identifiable ; à droite du Christ, de haut en bas, un peigne ?, une paire de ciseaux, un objet non identifié, une étrille, un boutefeux ?, deux objets non identifiés, deux instruments à vent ?, une table à dés, une pierre de meule, un instrument de musique ?, trois objets non identifiés, un râteau, une charrue, un marteau, une hache ?, un portecierge ?, un objet non identifié, une croix de cimetière.

Séparée de la précédente par une échelle, la scène contiguë présente la Messe de saint Grégoire où l'on retrouve là encore de petites images (fig. 3). Le pape est agenouillé à l'autel alors que le Christ de douleurs entouré des armes de la Passion émerge d'un nuage au-dessus de l'autel ; la poitrine et les bras du Christ sont marqués de nombreuses blessures. Sur le champ de la composition, dessinant comme une couronne autour du

---

<sup>3</sup> Voir Robert WILDHABER, « Der Feiertagschristus als ikonographischer Ausdruck der Sonntagsheiligung », *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 16 (1956), 1-34 ; Oskar MOSER, « Der Feiertagschristus als Mahnbild und Quelle für Sachforschung : zu zwei neuen Funden mittelalterlichen Fresken in Karnten », *Oesterreichische Zeitschrift für Volkskunde*, XCIII, 3 (1990), 331-371 ; Athene REISS, *The Sunday Christ : Sabbatarianism in English Medieval Wall Painting*, Oxford : Archaeopress, 2000.

Christ et de Grégoire, les *arma Christi* : derrière le pape, l'échelle et les pas du Christ entre les barreaux ; au-dessus de la tête pontificale, le buste de saint Pierre, le fouet, le coq, le manteau du Christ, les dés ; la lance et le roseau porte-éponge sont tracés entre les deux personnages ; le buste de Judas ; derrière le Christ, les trois clous, le marteau, la pince, la couronne d'épines avec les bâtons, la colonne de la flagellation avec les liens.

Aussi loin que je puisse voir, il me semble raisonnable de proposer trois (éventuellement quatre) fonctions à ces images, qui mettent en scène ce que je qualifierais de *tropes picturaux* :

- fonction scénographique : on présente, on expose en partie les reliques dominicales, ou leur image (la lance *est* la sainte lance) ;
- fonction mnémonique. Il s'agit bien de se remémorer le récit de la Passion, sans que celui-ci soit déterminé de façon absolue : littéralement, il peut commencer n'importe où, en fonction de la place à disposition: depuis l'Entrée du Christ à Jérusalem ou dès la Trahison de Judas, et se terminer, selon les cas, à la Résurrection du Christ. Les instruments ainsi figurés servent de support au récit, dans lesquels celui-ci s'incarne en quelque sorte. Ils fonctionnent ainsi comme des « unités discursives » – je ne crois pas que l'on puisse les qualifier d'unités *discrètes*, mais éventuellement comme des tropes. Ces éléments sont autant de symboles renvoyant à une partie du récit, sans que l'on puisse toutefois donner un ordre à ce dernier en les suivant l'un après l'autre : à celui qui ignorerait la narration évangélique, ces symboles ne serviraient à rien.
- fonction méditative. Les images sont un support dévotionnel, conçu comme une aide à la méditation ; les éléments qui les composent reprennent parfois l'histoire de la Passion, station après station. Ils peuvent également doubler le récit de la Passion en instituant une lecture d'un nouvel ordre.
- fonction de médiation, dans le sens où ces symboles visuels abolissent la dimension narrative et restituent à l'image chrétienne sa dimension proprement iconique.

Pour conclure enfin, ces dessins ne s'apparentent ni au rébus, ni à la devise. Dans le premier, le dessin tient la place du signifiant linguistique. Dans le second, le dessin communique une partie du message, tandis qu'un *motto* communique l'autre partie. Dessin et parole sont partiellement privés de leur contexte respectif. Deux signifiants et deux signifiés la composent, tous deux elliptiques. Ils ne s'apparentent pas plus à l'emblème, qui exprime un concept à la fois par le dessin et par le mot, ou présente en d'autres termes deux signifiants pour un seul signifié. Ils sont, véritablement, des hiéroglyphes, c'est-à-dire le composé d'un signifiant iconique et d'un signifié linguistique mis en relation directe. Il semble donc que la « redécouverte » des hiéroglyphes au seuil de la période moderne résulte aussi d'un glissement de la perception sinon de l'attention, soucieuse de nouveauté, facilité en quelque sorte par une sémiotique visuelle préparée de longue date par la méditation médiévale. En ce sens, il n'est peut-être pas inutile de rappeler que le thème iconographique du « Feiertagschristus » disparaît au début du XVI<sup>e</sup> siècle...

Pierre Alain Mariaux

Université de Neuchâtel

## Légende des illustrations

Fig. 1 Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venise, Aldus Manutius, 1499, f. riii

Fig. 2 Rhäzüns, Saint-Georges, Paroi nord de la nef, « Feiertagschristus », vers 1370-1380

Fig. 3 Rhäzüns, Saint-Georges, Paroi nord de la nef, « Messe de saint Grégoire », vers 1370-1380