

**RÉBUS DE PIERRE ET CALLIGRAMMES DANS *LE SONGE DE POLIPHILE* (1546) :
LES ARCHITECTURES PARLANTES DE LA LANGUE PARFAITE**

Dans son *Art Poétique* de 1674, Boileau propose la description architecturale comme pratique exemplaire de l'écrivain qui, « trop plein de son sujet », ennue son lecteur et bavarde inutilement :

*S'il rencontre un palais, il m'en dépeint la face.
Il me promène après de terrasse en terrasse ;
Ici s'offre un perron ; la règne un corridor ;
Là ce balcon s'enferme en un balustre d'or.
Il compte des plafonds les ronds et les ovales.
« Ce ne sont que festons, ce ne sont qu'astragales » ;
Je saute vingt feuillets pour en trouver la fin,
Et je me sauve à peine au travers du jardin.
Fuyez de ces auteurs l'abondance stérile,
Et ne vous chargez point d'un détail inutile. (I : 51-60)¹*

Dans ces quelques vers, Boileau mène en fait une attaque contre l'épopée de Georges de Scudéry *Alaric* et ses innombrables descriptions, dont celle d'un « Palais Enchanté » qui détaille sur plus de quatre cents vers son architecture intérieure et extérieure (103-18). Le héros scudérien voyage ainsi de description en description, rappelant la quête amoureuse de cet autre héros de la Renaissance, Poliphile cherchant de ruines en palais, de fontaines en monuments les traces de sa bien-aimée Polia. Si l'*Hypnerotomachia Poliphili* (ou *Songe de Poliphile*) n'est pas une épopée de l'âge classique français mais un récit d'initiation de la Renaissance italienne, l'abondance et

¹ Boileau conclut : « L'esprit rassasié le rejette à l'instant./Tout ce qu'on dit de trop est fade et rebutant ./Qui ne sçait se borner ne sceut jamais écrire » (vers 61-63).

la longueur des descriptions architecturales que l'on y rencontre restent problématiques pour le lecteur moderne, qui reprendrait aisément à son compte le jugement de Boileau sur Scudéry. Comment lire en effet ce texte composé presque en totalité de descriptions de ruines, de temples, de palais, de tombes, de jardins et autres éléments architecturaux ? *L'Hypnerotomachia Poliphili*, ouvrage-manifeste du néoplatonisme italien, fondateur de la symbolique humaniste et d'une esthétique des jardins à la Renaissance, est publié anonymement pour la première fois en 1499 à Venise chez Alde Manuce, avec des gravures sur bois. On admet habituellement que l'auteur en est un frère dominicain nommé Francesco Colonna². Le livre est librement traduit en français par Jean Martin (1507/08-1553), augmenté d'illustrations originales de Jean Goujon et publié en 1546 à Paris chez Jacques Kerver sous le titre programmatique : *Discours du Songe de Poliphile, déduisant comme Amour le combat à l'occasion de Polia. Soubz la fiction de quoy l'auteur monstrant que toutes choses terrestres ne sont que vanité, traicte de plusieurs matieres profitables & dignes de memoire*³. La présente étude s'appuie sur ce texte français⁴.

Pourtant les relations entre la littérature et l'architecture ne sont pas dès l'abord des relations d'antinomie. Bien au contraire, il existe une tradition bien établie

² Francesco Colonna (1433-1527) était un dominicain du couvent SS. Giovanni e Paolo à Venise. C'est la thèse la plus communément admise, voir l'introduction de Pozzi au texte original (Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*) ; Pozzi, *Sull'orlo del visibile parlare* ; Furno. Pour d'autres attributions, voir Kretzulesco-Quaranta et, l'ouvrage le plus récent, Lefavre, qui cherche à démontrer qu'il s'agirait d'une œuvre d'Alberti.

³ Pour le texte original, voir l'édition Pozzi (1980) ; pour le texte français, j'ai utilisé l'édition Polizzi (1994), et pour la mise en page reproduisant l'édition originale de 1546, l'édition du Club des Libraires de France (1963).

⁴ « Les bois gravés de 1546 [...] complètent le travail de réécriture qui fait du *Poliphile* français une œuvre, sinon indépendante de son modèle, du moins autonome, et, de cette édition, l'une des plus belles réussites typographiques du siècle » (Colonna, 1546, présentation de G. Polizzi viii). Voir également Polizzi, *Emblématique*, Polizzi, « L'Esthétique de l'énigme » ; Ferrari ; Pozzi, édition du *Songe* 1964, « Les Hiéroglyphes » et « Un livre illustré exceptionnel ».

d'équivalence entre la construction d'un texte littéraire et celle d'un bâtiment, de même qu'entre la lecture d'un édifice et celle d'un texte. Philippe Hamon s'interroge ainsi sur une possible « poétique commune » aux deux disciplines :

Pour qui parcourt, en parallèle, le discours théorique classique sur la littérature d'une part (anciennes ou plus récentes rhétoriques ou poétiques), et le discours théorique classique sur l'architecture d'autre part, les ressemblances sont frappantes : mêmes systèmes de valeurs, mêmes métaphores, mêmes exemples canoniques, même vocabulaire descriptif, mêmes points de crispation ou de suspicion. Surtout même polarisation sur certaines questions, celles notamment de grandeur et de mesure, du rapport au sujet, de hiérarchie, du rapport du tout aux parties (« éléments », « détails ») ou question des proportions et de l'unité de l'œuvre, des rapports du projet à l'effet à produire. (« La Hiérarchie » 156)

Et il pose par là même les bases de la problématique ouverte par cette mise en relation :

Parler d'architecture, c'est donc, pour le texte littéraire, installer dans l'esprit du lecteur l'horizon d'attente d'un système et d'une hiérarchie, solliciter l'attention à des idées de relation, d'inclusion, de dépendance et de hiérarchie entre des enveloppants et des enveloppés [...]. Toute mention d'un édifice devient donc le lieu textuel d'une circulation plus ou moins fluide, plus ou moins difficile, d'information entre intérieur et extérieur, caché et montré, dedans et dehors. Parler d'architecture, dans un texte littéraire, c'est toujours poser les conditions d'une herméneutique. (153)

C'est bien à juste titre que l'on peut, et même que l'on doit, parler d'herméneutique pour aborder ce récit construit, ou littéralement architecturé, autour de la représentation et la description de monuments antiques. *Le Songe de Poliphile* est issu de la fascination humaniste pour une Antiquité idéale ainsi que d'une quête linguistique de perfection, quête d'un langage qui réconcilierait le mot et la chose, dont la forme visuelle ne trahirait pas le contenu conceptuel. Ce récit onirique s'épanouit autour de cette quête dont il est un modèle, une étape re-fondatrice, qui instaure d'une part les architectures comme autant de repères codés à déchiffrer en les

décrivant par le menu, et d'autre part opère un savant travail d'osmose entre leur représentation en image et leur description textuelle.

Construire le texte

La tradition d'équivalence entre littérature et architecture s'exprime sous la forme d'une modélisation réciproque et de pratiques de création — ou de poiesis —, communes, que l'on pourrait enclore dans une formule calquée sur le parangon horatien, *Ut monumenta rhetorica*. Adapter l'*Ut pictura poesis* à ce sujet apparaît d'autant plus pertinent que cette équivalence a atteint son point de raffinement à la Renaissance, c'est-à-dire au même moment où est profondément travaillée l'équivalence entre peinture et poésie (voir Lee). Certes la tradition s'enracine dans l'Antiquité et on peut en marquer brièvement certains jalons d'importance.

Pour les théoriciens de la rhétorique et de la poétique, le texte est un bâtiment et l'écrivain est un bâtisseur, un maçon ou un architecte ; ceci est déjà présent chez Aristote⁵ ou chez Démétrius dont le *De elocutione* s'inspire de la *Rhétorique* d'Aristote : « les membres (segments) de la période [rhétorique], dit-il, doivent en fait être comparés aux pierres qui supportent et tiennent ensemble une voûte » (cité par Eriksen 14). Dans le *Gorgias* de Platon, poètes et architectes sont confrontés aux mêmes problèmes d'ordonnement, de cadrage et de cohérence (Cowling 140). Cicéron et Quintilien développent également largement la métaphore de l'orateur-architecte (Quintilien le compare à un maçon expérimenté) (Eriksen 12, Cowling 141). On doit le topos de l'impérissable « monument littéraire » à Horace, topos que les rhétoriciens exploite-

⁵ « [...] Aristotle's definition of the period in *The Rhetoric* presupposes precise visibility and distribution in space: it is "a portion of speech that has in itself a beginning and an end, *being at the same time not too big to be taken in at a glance*" » (Eriksen xv ; mes italiques). Philippe Hamon rappelle le chapitre 7 de la *Poétique* dans lequel Aristote « souligne longuement les rapports entre dimension de l'œuvre, opérations de la mémoire, effet esthétique et construction de l'intrigue » (« Littérature et Architecture » 156).

ront très amplement au quinzième siècle⁶, avant d'être repris par les poètes de la Pleiade dans les années 1550 ; enfin, un relais important dans cette « fondation architecturale » de la poésie est constitué, au treizième siècle, par la *Poetria nova* de Geoffroy de Vinsauf, dont l'influence se fait sentir jusqu'au seizième siècle. Vinsauf introduit ainsi son traité :

Si un homme doit construire une maison, ses mains impétueuses ne se précipitent pas dans l'action. Le dessin intérieur de son cœur trace d'abord le plan du travail ; il esquisse mentalement les étapes successives dans un ordre défini. La main de son cœur forme la maison complète avant que la main de son corps ne la construise, de telle sorte que l'ensemble existe premièrement comme un modèle mental plutôt qu'une chose concrète. Que la poésie voit dans ce miroir quelle loi doit être donnée aux poètes. (cité par Eriksen 6)

Création poétique et édification architecturale y sont explicitement placées dans un rapport de modélisation, qui inspirera encore les rhétoriciens mais aussi les poètes et artistes de la Renaissance⁷. La pièce maîtresse qui structure donc l'échange entre les deux *artes* est bien la notion de *modèle*, et spécifiquement de *modèle mental*. Ce modèle mental doit certainement beaucoup à la comparaison platonicienne de Dieu à un

⁶ Cowling établit à ce propos une distinction éclairante : « Rhetorical theory tends to stress the verbal element of the metaphor [i.-e., The text is a building and the writer is a builder or architect]: a writer 'builds' a text by ordering the material into a structure that, like a building, is a hierarchical arrangement of interlinking elements. This process of construction, which entails the gathering of building material, their ordering, and then the decoration of the finished structure, can be made to fit the rhetorical pattern of *inventio—dispositio—ornatus*. The substantial component, the textual 'building' itself as a finished product of beauty and/or resilience and permanence is, however, developed in a separate, but parallel tradition, of which the most famous example is Horace, *Odes*, 3.30 [...] » (141-2).

⁷ « These are terms [Vinsauf's] that will reappear in such Renaissance writers as Alberti, Vasari, Tasso, Sidney, and Shakespeare, frequently accompanied by similar textual patterns » (Eriksen 7).

architecte, que l'on trouve dans le *Timée*. Cette image a été une des plus fécondes à fonder la modélisation abstraite comme matrice de la création poétique, et ce, tout spécialement à la Renaissance qui y reconnaît son idéal d'harmonie universelle que partageraient toutes les formes d'expressions artistiques⁸. L'architecture est donc par essence *cosa mentale*, et l'architecte est, comme l'écrivain, « un producteur d'êtres de papier, d'objets graphiques et sémiotiques, de *fictions* » (Hamon, « Littérature et architecture » 315-6). Ainsi, l'extrême fin du Moyen Âge et la Renaissance voient se complexifier et s'approfondir ces échanges entre architecture et littérature :

« *The text is a building* » and « *the writer is a builder or architect.* » [...] *It is thus possible, by tracing the evolution of these metaphors from the 1460s to the 1510s, to discern a clear development in the notion of textuality among writers for whom, as has already been seen, architecture constituted an almost constant point of reference. Despite the antiquity of the images that served as a vehicle for these reflections, the insights that they provided [...] were, in the context of the early sixteenth century, anything but conventional.* (Cowling 140)⁹

Le théoricien des arts de la Renaissance qu'est Alberti est parfaitement conscient de cette tradition, et plus particulièrement de la tradition platonicienne, qu'il

⁸ « The Renaissance idea of the analogy of the arts is rooted in the notion of a shared universal harmony informing all artistic expressions. Plato's powerful description of God as architect and the world as architecture, in the *Timaeus*, added status and philosophical depth to the profession and its theory, and central in this image is the notion of working from a model » (Eriksen 10).

⁹ Eriksen fonde son étude sur un argument similaire et légèrement polémique : « Rudolf Wittkower, in *Architecture in the Age of Humanism*, has demonstrated that rhetoric is precisely the discipline that informs the various arts, that it was by applying the rules of rhetoric to the theory of architecture and painting that Renaissance art was developed to such perfection. [...] Strangely enough, the reverse argument concerning the impact of architecture on poetry and poetics has received less attention, except when used in a loosely descriptive but nontechnical way » (12).

manifeste dans ses deux traités, le *De re aedificatoria* et le *De pictura*. En sens inverse et conformément aux idéaux artistiques renaissants, il tire de la rhétorique certains des principes architecturaux qui lui sont chers, concevant les lois de la beauté comme un langage inné dans nos esprits, et alignant raison et discours ; Cicéron (*De finibus* et *De oratione*) semble être un de ses principaux inspireurs, notamment dans sa définition du concept de *concinntas* (harmonie) et dans celle du dessin initial comme passage obligé pour l'architecte (Eriksen 10-1).

Le fait que ce modèle soit assimilé à un bâtiment permet certes d'exprimer synthétiquement les qualités unitaires, cohérentes, ordonnées, mesurées, etc. du texte idéal auquel l'œuvre poétique doit tendre, mais s'offre également comme *méthode* mnémotechnique pour la réalisation de cet idéal. Ceci nous rappelle le paradigme architectonique des arts de mémoire, qui, tombés en défaveur deux siècles après leur exposition fondatrice dans la *Rhétorique à Hérennius* de Cicéron, connaissent un renouveau notable à partir du treizième siècle et à la Renaissance ; la mnémotechnique architecturale cherche ainsi à construire les « lieux » qui permettent de rassembler la connaissance humaine dans un édifice mental, et parfois également dessiné ou gravé, dans lequel chaque élément du savoir occupe une pièce ou un étage d'une maison, d'un palais, d'un temple¹⁰. Si ces *ars memoriae* ne constituent pas à proprement parler des textes poétiques, ils peuvent être l'occasion de l'élaboration de récits, de prome-

¹⁰ On se reportera bien sûr sur ce sujet à la classique et fondamentale étude de France Yates, *L'art de la mémoire*, ainsi qu'aux ouvrages plus récents de Lina Bolzoni, *La stanza della memoria : Modelli letterari e iconografici nell'età delle stampa*, et de Mary J. Carruthers, *Le livre de la mémoire: une étude de la mémoire dans la culture médiévale* (en particulier 122-55), et *Machina memorialis. Méditation, rhétorique et fabrication des image au Moyen Âge*, études quant à elles consacrées au Moyen Âge. On peut lire dans ce dernier ouvrage : « La mnémotechnique antique faisait de l'architecture le grand dispensateur de lieux mnémotechniques. Essentiel, son rôle l'est aussi dans l'art de la mémoire qui est au fondement de la présente étude ; toutefois, la version monastique de la mnémotechnique architecturale véhicule des résonances non romaines qui transforment et enrichissent le 'bâtiment' de mémoire de l'orateur. Ces résonances sont, bien entendu, bibliques » (29). Le texte biblique qui fonde ces résonances est I Cor, III, 10-17.

nades guidées des lieux mnémoniques, ou d'ekphrasis allégoriques des bâtiments signifians.

« Nul ne peut écrire en Architecture ainsi comme en Histoire ou Poesie »

Cependant, si la structure d'un récit obéit à des règles architecturales de composition, l'ekphrasis architecturale que le récit peut être amené à inclure dans sa trame est plus problématique. Comme nous l'avons entendu dans les vers de Boileau, la description indique la limite au-delà de laquelle les intérêts de l'architecture et de la littérature divergent, voire s'opposent : quand le texte littéraire cherche à séduire son lecteur et à maintenir son attention, la description architecturale ne lui offre aucun rebondissement, aucune élégance métrique ou encore aucune émotion, auxquels se raccrocher pour le conduire au bout de sa lecture¹¹.

¹¹ La critique exercée par Boileau inaugure une tradition de mépris, de suspicion à l'égard de la description architecturale, réputée ennuyeuse, inutile, car pleine de « détails ». Flaubert écrira au dix-neuvième siècle que « le détail est atroce » (Hamon, « La Hiérarchie » 160, 163) ; la description est ce que le lecteur « saute », ce qu'il ne lit pas. Elle a mauvaise presse car elle fait éclater la cohérence de l'œuvre, endommage son principe unitaire, cher à une poétique classique. Les relations réputées « constructives » entre littérature et architecture sont des relations formelles et structurelles, et non des relations de fond. L'inclusion dans le récit de matières architecturales, le développement de récit ekphrastique s'avèrent même critiques dans la mesure où elles semblent démarquer la valeur littéraire d'un texte. Ces descriptions se révèlent en fait gênantes : quand Paul Valéry écrit que la description n'a pas de place déterminée dans l'œuvre et que chacun de ses éléments peut permuter avec n'importe quel autre élément de la même description (cité par Hamon, « La Hiérarchie » 163), il marque un embarras devant ce qui est ressenti comme une transgression. Outre sa qualité de superfluité, la description est perçue a priori comme le lieu d'une passivité du récit, comme un « blanc », un « raté » dans son dynamisme général. Elle est considérée comme non signifiante par excellence.

On ne peut écrire de la même manière en architecture et en poésie, comme l'explique déjà l'architecte antique Vitruve dans le prologue du cinquième livre de son *Architecture* :

Ceux qui par amples livres ont mis en lumière la conception de leurs pensees, & de ce [ont] formé certains preceptes, ont donné à leurs escriptz des autoritez grandement authentiques : chose qui pourroit advenir de ce mien estude, asavoir que par aucunes ampliatiions il acquerroit beaucoup plus grande prerogative qu'il n'a. Mais cela ne se conduit pas ainsi comme l'on pense : car nul ne peut escrire en Architecture ainsi comme en Histoire ou Poesie : a raison que le propre d'icelle Histoire est de tenir les lecteurs attentifs, par les affections qu'ils ont d'entendre le succes de plusieurs choses à eux nouvelles : & la Poesie par ses nombres, mesures, disposition artiste [etc.] donnant bonne grace à ses vers attire sans aucune moleste & avec delectation les courages des auditeurs jusques a la fin qu'elle pretend. Cela ne se saurait faire en la tradition de ceste doctrine [l'architecture] pour autant que les vocables engendrez de la propre necessité de l'art, & la façon de parler, autre que l'ordinaire, rendent une obscurité bien grande aux entendemens de ceulx qui le poursuyvent. Consideré donc que ses mots ne sont usitez ny congneuz, mesmes qu'ils se treuvent estranges entre les communs, aussi que les escritures qui en ont esté faictes, sont longues a merveilles, il me semble que qui ne les abregeroit, les expliquant en peu de paroles, & par preuves evidentes, cela rendroit les apprehensions des lecteurs obfusquées & incertaines. (cité par Polizzi, L'Emblématique 311)

Cette citation est tirée de la traduction française publiée en 1547 et due à Jean Martin, c'est-à-dire le même traducteur qui un an plus tôt a adapté en français le *Poliphile*. Il traduira également à la veille de sa mort le traité d'Alberti,

*L'Architecture ou l'art de bien bâtir*¹². Les deux traductions — Vitruve et Colonna — sont généreusement illustrées par Jean Goujon. La traduction vitruvienne rencontre un grand succès et est rééditée de nombreuses fois jusqu'à la fin du dix-septième siècle. Marie-Madeleine Fontaine, étudiant l'*Alector* de Barthélémy Aneau (1560), rappelle à quel point l'architecture est présente dans la littérature d'imagination au seizième siècle. Les deux traductions de Martin participent pleinement de ce mouvement, celle de Vitruve alimentant un nouveau vocabulaire technique apparu dès 1540. Il faut y ajouter, outre les arts de mémoire déjà mentionnés, les fictions allégoriques, les utopies — « toute utopie est grande consommatrice d'architecture » (Hamon, « La Hiérarchie » 154) —, les recueils d'épithètes, d'antiquités, etc. (Fontaine 275-6) — toute chose incluse d'ailleurs d'une manière ou d'une autre dans la trame onirique et ekphrastique du *Songe*.

Le traité de Vitruve y est quant à lui également très présent, jouant pleinement de l'intertextualité dont *Le Songe* est presque entièrement tissé :

Les emprunts de Colonna à Vitruve impliquent un va et vient entre les deux textes : le Songe se réfère au traité vitruvien, dialogue et, parfois, rivalise avec lui. Dans le rapport d'intertextualité qui se dessine, apparaît la distance entre la théorie architecturale et la fiction, dans le mouvement par lequel Colonna reprend des fragments du texte vitruvien, les assemble et les déforme pour leur donner un sens neuf dans le cadre de sa « fantaisie ». (Polizzi, L'Emblématique 279)

Gilles Polizzi note de nombreuses déformations du texte de Vitruve, qui ont notamment pour fonction d'accentuer le merveilleux ou la symbolique des formes architecturales. Colonna restitue ainsi une raison signifiante aux ekphrasis qui constituent l'essentiel de son texte. Une difficulté de taille demeure tout de même, que doit surmonter le lecteur pour accompagner Poliphile jusqu'au bout de sa quête, comme le souligne Giovanni Pozzi et à sa suite Gilles Polizzi :

¹² La traduction d'Alberti paraît l'année même de la mort de Martin, chez le même imprimeur, Kerver, édité par Denys Sauvage.

Le premier obstacle que rencontre le lecteur du Songe n'est pas le caractère technique des descriptions architecturales [...] mais leur forme même. G. Pozzi, dans un article paru dans les Etudes Italiennes [1981 : 367] expose le problème en l'associant à ce qu'il considère comme une mauvaise utilisation de l'image et du texte :

« Quel aurait été le moyen le plus apte pour présenter une telle matière ? Se servir de dessins, de plans, de schémas, avec des brèves instructions didactiques. Il n'en est rien. Colonna a exposé tout cela à travers le discours linguistique, en multipliant des pages qu'on lit avec une fatigue extrême, sans se soucier de fournir les dessins correspondants ou en en fournissant une rédaction tout à fait inadéquate [...] ». (Polizzi, L'Emblématique 313)

Ainsi, bien que ces descriptions s'insèrent dans une trame symbolique serrée, où chaque élément porte signification, où le récit architectural est comme rédimé par le symbole qu'il expose et par le sens qu'il incarne, elles n'en restent pas moins une épreuve à la lecture, une forme d'initiation à laquelle le lecteur doit participer et qu'il doit réussir au même titre que Poliphile doit parvenir à déchiffrer le sens de ces architectures décrites pour progresser vers Polia. La difficulté est déjà présente, semble-t-il, pour le lecteur contemporain de Jean Martin, pour l'architecte même, puisqu'à de nombreuses reprises Poliphile se plaint, non pas de la spécificité du vocabulaire utilisé, mais de la perte de sa maîtrise par les architectes de son temps. Poliphile se lamente de ce que les architectes « modernes » (par opposition aux architectes antiques) ne connaissent plus leur métier, ni surtout le langage de leur art :

Certes, il me convient user de termes connus entre les gens de l'art, nonobstant qu'ils ne soient pas vulgaires : car nous sommes dégénérés et diminués de ce trésor, lequel pouvait proprement exprimer et déclarer toutes les particularités de cet ouvrage, et en faut parler avec les vocables rudes et mal propres qui nous sont demeurés. (53)

La nostalgie de Poliphile fait ici écho aux propos précédemment cités de Vitruve mais s'exprime à rebours de la volonté de clarification émise par Jean Martin,

plus explicite d'ailleurs dans l'avis au lecteur de sa traduction vitruvienne que dans celui du *Songe* :

Or ces dix livres sont dans un stile tant obscur qu'il donne merueilleuse peine a les entendre : parquoy messire Leon Baptiste Albert au commencement du sixieme par luy faict de semblable matiere, dict que Vitruve cherchoit a se monstrier Grec entre les Latins, & Latin entre les Grecs, chose (à mon advis) qu'il faisoit a propos, ne voulant estre entendu par daucuns ignorans de son siecle, ausquelz il ne portoit gueres bonne affection [...]. Je vous promets pour eviter superfluité de langage [...] me suis efforcé de le mettre en François n'ay voulu suyvre sa façon de parler, ains faict tout mon possible d'éviter ses tenebres, [...]. (Vitruve, Avis au lecteur n.p.)

Au topos du savoir perdu s'ajoute en contrepoint celui de l'ignorance de Poliphile qui s'avoue incapable de rendre compte de la beauté des bâtiments et des lieux offerts à sa contemplation ; il se déclare « homme de nul savoir et mal enlangagé » (208) et ne connaît aucune langue « bien emparlée qui put satisfaire à cela » (114). La double négation dont les termes sont un langage perdu mis en acte par un narrateur qui s'estime ignorant dans ce qu'il décrit, exhausse certes la beauté ineffable des architectures mais surtout les désigne comme signifiantes dans la contemplation et finalement parlantes à l'esprit. De même que « la vraie amour n'a point de respect aux choses extérieures » (151), ces prodiges de pierre sont « plaisant [s] et délectable [s] à l'œil, mais plus merueilleu [x] à l'esprit » (90) et doivent être reçus par « l'entendement humain » pour être pleinement compris (92).

Les architectures parlantes

Langage et architecture ont donc intimement partie liée chez Colonna : l'*Hypnerotomachia Poliphili* est écrit dans sa forme originale, dans « un langage italien », nous dit Jean Martin, « meslé de Grec et de Latin, si confusement mis ensemble, que les Italiens mesmes, s'ils ne sont plus que moyennement doctes, n'en

peuvent tirer construction » (Avis au lecteur, n.p.). Mais ce langage est celui qu'a choisi Colonna pour faire parler les architectures qu'il décrit, ce que souligne Jean Martin et ce à quoi il prête une attention particulière, tout comme il s'attardait, en tant que traducteur, sur les obscurités vitruviennes. Dès la dédicace, le texte est placé sous le signe de l'architecture, l'abondance des descriptions architecturales étant une des raisons pour l'offrir au Cardinal de Lenoncourt, bâtisseur et architecte à ses heures. Un sonnet d'ouverture renforce encore cet ancrage en exploitant le jeu de mots sur le nom de l'auteur, Colonna : « Or est ceci la très haute colonne,/Marque et témoin de noble antiquité » (v. 1-2).

Le Songe de Poliphile est le récit d'une quête initiatique amoureuse, précisément une quête érotique, au sens platonicien. Poliphile, le héros-narrateur s'endort et — laissons parler à nouveau son adaptateur français, Jean Martin :

[...] Jdict avoir veu en songe des choses admirables, entre lesquelles il en décrit plusieurs antiques dignes de memoire, comme Pyramides, Obelisques, grandes ruines dedifces, la difference des colonnes, leurs mesures, pedestalz, bazes, & chapiteaux dont elles sont ornees. Puis les architraves, frizes, cornices, & frontispices avec leurs ouvrages. Un grand cheval, un Elephant de merueilleuse grandeur, un Colosse, et une porte magnifique, avec son plant, ordonnance, moulures, & besongne de taille. Après comment cinq belles Nymphes le menerent aux baingz : & ce pendant il n'oublie a faire mention d'une excellente fontaine. Plus décrit le Palais de la Royne Eleutherilide [...]. Après il specifie la diversité des pierres precieuses, avec leurs vertuz natureles : le passetemps d'une danse : & et consequemment figure trois jardins, dont l'un est de verre, l'autre de soye, & le tiers faict en Labyrinthe. Au mylieu de ce peristyle est assize une pyramide entaillee de Caracteres Egyptiens, que lonct dict lettres Hieroglyphiques. Partant de là, il s'en va aux trois portes, et entre en celle du mylieu, ou il trouve s'amy Polia [...]. [C] ependant elle luy persuade d'aller veoir les antiquitez qui sont en un temple destruiet : ce qu'il fait, & y treuve un grand

nombre d'Epitaphes, a quoy il s'arreste longuement, & jusques a ce qu'il vient a rencontrer un Enfer painct d'œuvre Musaique [...]. Vous pouvez croire Messieurs que dessoubz ceste fiction il y a beaucoup de bonnes choses cachees, qu'il n'est licite de reveler, & aussi n'auriez vous point de plaisir si lon vous les specifioit particulièrement : car jamais ne gouteriez la saveur du fruit qui se peust cueuillir [sic] en ceste lecture : parquoy ne vous en diray autre chose, ains remettray le tout a l'exercice de voz estudes. (Avis au lecteur, n.p.)

Jean Martin pose dans ces quelques lignes d'introduction à la fois la substance du récit et la manière dont il doit être traité. Il énumère en effet les différents bâtiments et lieux, visités et décrits par Poliphile au cours de son aventure onirique, aventure qui le mène dans l'île de Cythère où il s'unit en grande cérémonie à Polia, sous les auspices de Cupidon et de Vénus en personne. L'architecture du *Poliphile* installe bien cet « horizon d'attente » dont parlait Philippe Hamon (« La Hiérarchie » 153) ainsi que les conditions d'une herméneutique qui s'impose comme seule justification de l'abondance des ekphrasis et de la place fondamentale de l'architecture dans le texte.

Cependant le récit ne se contente pas de rapporter les descriptions les unes à la suite des autres : les différents lieux que visite le héros sont inscrits dans un espace typographique complexe ; le lecteur suit ainsi un travail dynamique de tissage de la matière hétérogène du texte, faisant parler les pierres et figeant le texte en image. Grâce à la gravure sur bois, toutes les illustrations sont en effet incluses dans le texte, bien que parler d'inclusion implique une hiérarchie non pertinente entre les deux *media* pour cette œuvre. Texte et image sont traités de la même manière : en certains endroits le texte doit s'adapter à la place laissée par l'image sur la page, tandis qu'en d'autres, les images sont comme faufilees dans le texte. Ceci est le résultat d'une volonté initiale, respectée par Martin dans son adaptation :

Mais le Polyphile [sic] est autre chose. Il ne comporte pas une hiérarchie entre les deux moyens d'expression, mais une sorte d'interdépendance, dans le sens que les deux moyens de communication

sont tantôt complémentaires, tantôt indépendants l'un de l'autre, et tantôt renversés dans leurs rôles respectifs : ce qui devrait être transmis par le moyen linguistique est confié aux moyens iconiques et vice versa. L'origine de cette situation curieuse est dans le fait que le Polyphile n'est pas un texte qui a été conçu comme linguistique et ensuite pourvu de figures, mais un texte qui dès l'origine, dans sa première conception, a été prévu comme un message linguistique et iconique à la fois. (Pozzi, « Un livre illustré exceptionnel » 365-6)

Le Songe donne ainsi toute sa pertinence à la formule synthétique de Philippe Hamon : « L'architecture, en régime littéraire, règle non seulement une topographie, mais une topique rhétorique » (Littérature et architecture 321). Les architectures parlantes du texte et des images donnent corps à l'architecture unifiée de la narration pour livrer le sens caché de la Création, conformément aux idéaux humanistes dont le récit est à la fois porteur et re-fondateur.

Pour ce faire, *Le Songe* offre à son lecteur plusieurs types de « textes », « texte » étant ici entendu dans le sens très large de ce qui doit être lu, traité comme un texte pour être compris, pour trouver sa place dans l'organisation du récit. Au niveau de la macrostructure, un double enchâssement est tout d'abord créé par l'emboîtement d'un rêve dans le rêve. Ce second rêve forme l'essentiel du premier livre. A l'intérieur de cet enchâssement, outre les descriptions du narrateur lui-même, on trouve d'autres récits-descriptions comme l'explication du « Labyrinthe de la vie amoureuse » par la nymphe Logistique (121-4), ou, plus intéressants pour notre propos, des micro-récits développés à l'occasion de la visite du cimetière, où la lecture (rapportée) de longues épitaphes raconte les histoires d'amours malheureuses.

Le recensement des différents types de « textes » s'impose pour comprendre comment texte et image rendent significatives les architectures et, en échange, comment cette architecture référentielle s'inscrit dans le texte même.

En premier lieu, le récit même présente certaines particularités typographiques notables. Certains passages sont en effet travaillés en calligrammes, qui ne doivent

pas être envisagés séparément des gravures qui les suivent immédiatement en général (fig. 1 à 4).

Pour ce qui est des calligrammes, il faut noter que Colonna a été le premier à remettre en vigueur ce type qui était propre aux poètes bucoliques alexandrins et qui consiste à obtenir une figure en superposant des lignes d'écriture d'une longueur différente. [...] Le calligramme est en quelque sorte le contraire du hiéroglyphe, car dans le hiéroglyphe le dessin se substitue à la parole ; dans le calligramme la parole écrite se substitue à la ligne, à la surface, au contour du dessin. (Pozzi, « Un livre illustré exceptionnel » 269)

Dans l'édition de 1546, qui reprend en abondance ces calligrammes, leurs formes varient du cul-de-lampe (ou forme faisant fonction de), au sablier, aux effets d'étagement, à la pointe de diamant ou encore, plus marquant dans le rapport architectural entre le texte et les images, au support de gravures (fig. 3 et 7). Le texte et l'image composent bien ici une organisation architectonique dont il importe de conserver la cohérence à la lecture. La disposition typographique spécifique du calligramme met explicitement en valeur le statut textuel, signifiant, de l'image¹³.

En second lieu, viennent les ekphrasis proprement dites qui sont accompagnées la plupart du temps de gravures ; on y voit soit Poliphile lui-même dans son aventure — il s'agit alors d'illustration (fig. 3 et 4) —, soit le bâtiment, un de ses éléments, une statue ou encore un bas-relief — l'image y a alors une valeur plutôt didactique (fig. 5, 6 et 8).

Ces descriptions comprennent à la fois l'exposition de ce que l'on voit, mais encore la reproduction, la transcription et la traduction des diverses inscriptions gra-

¹³ Dans l'introduction à son édition, Gilles Polizzi juge que « cette disposition typographique [...] ne semble pas porteuse de sens ; toutefois, en marquant par ses contours en X ou en culs-de-lampe, respectivement la continuité et les ruptures du texte, elle rythme le discours » (xxxviii). Associés aux autres éléments architecturaux propres au texte, ces effets de typographie semblent cependant revêtir un certain sens.

vées sur les bâtiments, inscriptions qui se présentent elles-mêmes sous diverses formes et qui constituent plusieurs autres types de « textes ». La forme la plus connue du *Songe* est certainement le rébus hiéroglyphique, sur lequel on reviendra dans un instant. La stèle funéraire (fig. 10) y tient également une place importante, ainsi que le médaillon emblématique (forme de devise héroïque ou morale, fig. 9), et l'inscription titulaire ou épigrammatique (fig. 15), qui donne son sens moral, sa signification philosophique à l'objet sur lequel elle est placée. C'est ici que la composition est la plus riche, dans cette tentative d'unification des codes sémiotiques visuels et textuels. Le déroulement de la narration est à première vue hétérogène car constamment interrompu par des gravures d'architectures, des descriptions, des inscriptions, des traductions. Mais la disposition qui fait suivre chaque élément *comme si c'était* du texte permet de comprendre (au sens étymologique) cet ensemble dans le même tissu et fait de la quête, du voyage de Poliphile et du récit de son rêve un tout. Il en est ainsi de l'alternance des bas-relief, inscriptions et récit (fig. 9). L'exemple le plus frappant est certainement lorsque Poliphile visite un site en ruines en bord de mer, en attendant avec Polia l'arrivée de la barque de Cupidon. Il y trouve un temple mais surtout un cimetière dans lequel il se plaît à se promener en déchiffrant les stèles et les urnes funéraires. Ce qu'il lit n'est pas retranscrit, mais comme « photographié » : le texte est figé dans son image de pierre, tandis que cette image est introduite par une ponctuation normale (deux points, mais ailleurs virgule, fig. 9 et 10)¹⁴. On rencontre encore un arrangement mimétique, comme par exemple dans le texte érigé littéralement en trophée, parallèlement au trophée d'armes qu'il décrit (fig. 11). On sent ici la proximité des recueils d'épithames et des *Antiquitates* en vogue à l'époque.

¹⁴ Il peut sembler improbable de parler de ponctuation à un moment où elle n'est pas encore utilisée de manière toujours cohérente (par rapport à notre usage moderne). Ceci n'empêche pas cependant de rendre le texte de Poliphile remarquable dans la mesure où un soin évident a été apporté à la composition typographique du texte et des images, offrant au lecteur un support unifié pour les deux formes. La gravure sur bois permet naturellement cette pratique.

Enfin, à l'intérieur même des inscriptions se trouve reproduite cette équivalence du texte et de l'image, ainsi que l'inversion de la pierre en texte et de l'écriture en monument. Le rébus de hiéroglyphes est un des éléments peut-être les plus marquants et les plus connus du *Songe* (fig. 12 à 14). Ces rébus n'obéissent pas aux règles des rébus traditionnels. Chaque hiéroglyphe correspond à un mot, mais le dessin n'a aucun lien avec le signifiant linguistique, contrairement à ce qui est habituellement le cas. Le dessin ne se réfère qu'au signifié. Le hiéroglyphe est ainsi destitué de sa qualité iconique apparente pour ne devenir que du texte. Selon Giovanni Pozzi, « La communication que Colonna confie au dessin n'est pas d'ordre iconosymbolique » (« Les Hiéroglyphes » 16)¹⁵.

Enfin, si la pierre devient parlante, l'homme peut à son tour se changer en statue ou en pierre, et devenir muet. Poliphile est souvent saisi d'un mutisme pétrifiant (« A ce mot je me sentis troubler mes esprits, et quasi convertir en pierre » 146) ou statufiant (« A laquelle voix fus si surpris de peur et de honte que je ne sus que dire ni répondre, mais demeurai comme une statue, à qui parole est interdite » 77). Certaines descriptions de personnes sont plus proches de la statuaire que du portrait humain ; il en est ainsi de celle de la reine Eleuthéridide (99) ou de la description « plus vraie que nature » du temple de Vénus Physizoé (192-3), qui rappelle lointainement les raisins de Zeuxis.

¹⁵ Pozzi ajoute que la lecture de ces rébus n'est pas spatiale mais temporelle, ce que reprennent Céard et Margolin, (68-76). Le seul déploiement de ces inscriptions, certes à lire comme une phrase, comme des signes et non comme des symboles, sur la pierre et dans le contexte de cheminement signifiante de *Poliphile* invite cependant à modérer cette assertion.

Un idéal linguistique

Les descriptions architecturales du *Poliphile* sont à tel point significatives qu'un autre de ses adaptateurs, Béroalde de Verville, connu pour son intérêt pour l'alchimie, écrit dans l'édition et nouvelle traduction qu'il en fait en 1600 :

Or son but principal (apres le sens qu'il cache) est l'architecture, ou il se monstre trop grand maistre, sinon qu'il le fit pour y retenir du tout les esprits qui ne profondent point les objets, mais legers en leur curiosité, n'enfoncent point outre la superfice [sic], & toutesfois il ne laisse de jeter infinis appasts aux cœurs philosophes, pour les espoinçonner à lever les voiles, & considerer ce qui est dessous. [...] Aussi à la verité, s'il ne traçoit cecy en termes steganographiques, sous lesquels il voile l'unique volupté des esprits, il produict trop de simulachres ineptes, & telles imaginations ne seroient que frivoles nuées, qui s'évaporeront. Et puis (pource que l'amour est victorieux de tout) il faut que ces raretez qui n'ont point d'analogie avec ce que peut l'artisan, passent & soient veritables sous les flammes d'amour, lesquelles démenans une ame, rendent tout possible, sans quoy il ne pouvoit faire exister ces beaux monuments, desquels il rend souvent honneur à l'antiquité dont il avoit tout appris. (Avis « Aux beaux esprits qui arresteront leurs yeux sur ces projets de plaisir serieux », n.p.)

Béroalde de Verville précise et approfondit la pensée exprimée par Jean Martin dans l'Avis au lecteur, en appuyant l'apparente inutilité de ces constructions et de leurs descriptions, leur feinte vanité, assemblage artificiel qui pourrait passer pour un décor éphémère de théâtre. Mais il n'en est rien puisque ces « raretés » doivent être lues à la lumière des « flammes de l'amour » qui les font « exister », qui leur confèrent leur statut de vérité. Il souligne ainsi la l'imprégnation néoplatonicienne du texte, qui permet de comprendre non seulement la dynamique érotique du récit, mais encore de saisir les enjeux linguistiques sous-jacents au tissage d'architecture et de texte qui forme étonnamment l'étoffe du récit. Avant d'étudier la composition de ce tissage, il est tout d'abord nécessaire d'explicitier le caractère

occulte de la vérité et la nature symbolique des constructions et de leurs descriptions. Rappelons rapidement la conception humaniste d'une Création analogique, où chaque chose créée, chaque créature est le signe (la « signature ») d'une vérité divine à déchiffrer. L'homme doit donc lire et/ou contempler ce monde afin d'en percer le mystère et accéder à la Connaissance. Dans cette conception, la vue acquiert un statut cognitif privilégié (on peut connaître en voyant ; c'est même la forme la plus élevée de connaissance)¹⁶, tandis que toute expression naturelle ou artificielle est insérée dans un système sémiotique complexe, dans un réseau signifiant de signes et de symboles. Le modèle idéal de ces signes se trouve dans un passé reculé, presque oublié, perdu, puisant essentiellement aux sources grecques (par exemple les mystères d'Eleusis, que l'on retrouve en partie chez Poliphile dans le royaume et le palais de la reine Eleuthéridide, palais qui représente l'univers, le monde terrestre et céleste) et égyptiennes (les hiéroglyphes). La conscience de l'insuffisance du langage humain est alors plus forte que jamais et dans un désir d'intégrer la vue au processus cognitif idéal, un nouveau langage est imaginé, constitué de texte et d'image, hiéroglyphes, symboles, emblèmes, etc. (voir Spica). Les architectures du *Songe de Poliphile* s'inscrivent dans cette quête. Ceci se manifeste dans le topos de la description impossible, de l'indescriptible et de l'inadéquation du langage ; cette langue humaine est impropre à transcrire la beauté des bâtiments, l'éloquence est faible et la rhétorique insuffisante. Un exemple suffira ici, mais il est de nombreux passages où Poliphile reste muet, commentant à chaque fois son mutisme. L'exemple décrit l'arrivée sur l'île de Cythère :

Ce lieu était si beau, tant plaisant et délectable, que l'éloquence même se trouverait trop pauvre de termes, figures et couleurs de rhétorique, si elle se voulait amuser à le décrire, et serait une similitude mal à propos, où n'y aurait rien de convenable que de le comparer aux lieux

¹⁶ Voir les travaux de Gombrich, notamment *Symbolic images. Studies in the Art of the Renaissance*.

par moi vus auparavant [...]. Pourquoi j'estime trop haute et difficile entreprise de le vouloir définir en nos termes vulgaires. (275)

Dans *Le Songe de Poliphile*, le problème de la description « inutile », de l'ekphrasis ennuyeuse est ainsi dépassé tout d'abord dans la mise à plat des *media* puisque le texte et l'image y sont traités sur un même plan à de très multiples reprises. Par ailleurs, l'organisation générale du récit et de la typographie joue sur la relation entre l'ornement et la structure fondamentale : d'une part tout est signifiant dans les constructions et les ruines, qu'il s'agisse des dimensions, du nombre des piliers, de la forme des salles, des bas-reliefs mais aussi de la couleur ou de la nature des pierres utilisées ; la différence entre ornement et structure fondamentale est gommée. D'autre part, les descriptions prennent tant de place, occupent littéralement tant d'espace dans la narration, qu'il est impossible de les reléguer au rang de détails inutiles, sous peine d'anéantir tout simplement ce récit : ils deviennent la structure fondamentale du roman, et ce à double titre. Ils ponctuent le récit, ils le rythment, mais ils constituent également une invention linguistique, puisque ces bâtiments sont offerts au déchiffrement ; ils constituent une langue à part entière, premièrement perdue, lointaine, antique (dans la ruine), puis reconquise peu à peu dans le cheminement du héros vers des constructions (palais, temples, fontaines, thermes) non seulement intactes, mais encore habitées, vivantes et surtout parlantes. La langue perdue parvient par écho, affaiblie, malade grâce à un colosse d'airain gisant à terre dans les premières ruines :

Et ainsi que je le voulais aller voir, j'ouïs comme le gémir d'une personne malade : dont le poil me dressa en la tête ; et sans plus avant y penser, tirai vers celle part où j'avais entendu la voix, montant sur un grand monceau de ruines.

Quand je fus passé outre, je trouvai un merveilleux colosse ayant les pieds sans semelles, les jambes creuses et vides, et pareillement tout le reste du corps jusques à la tête qui ne se pouvait regarder sans horreur. Lors, je conjecturai que le vent entrant par l'ouverture des pieds avait causé ce son en forme de gémissement et que l'ouvrier l'avait ainsi fait tout à escient. (39)

Ce colosse est « visitable » : Poliphile y pénètre et visite l'intérieur de son corps, en poussant lui-même un soupir qui retentit dans « toute la machine ». C'est son cheminement et la plainte de son amour qui anime peu à peu la ruine, qui lui fait prendre vie.

En transformant les *realia* (les architectures de pierre) en *verba* et en organisant le texte comme une image, le *Songe de Poliphile* se présente comme un des ouvrages majeurs, initiateurs, du rêve humaniste d'une langue universelle et parfaite dans laquelle il n'existe plus de « fracture » entre signifiant et signifié. Cette quête, reflétée dans celle de Poliphile met principalement en jeu la relation hiérarchique qui existe entre la littérarité de l'image et la figuration du texte, ce qu'inscrit proprement le *Songe de Poliphile* dans la textualisation des architectures et la figuration architectonique du discours.

Agnès GUIDERDONI-BRUSLÉ¹⁷
K.U. Leuven

¹⁷ Agnès Guiderdoni-Bruslé étudie les relations entre texte et image aux seizième et dix-septième siècles dans la perspective de l'histoire des représentations et de leur anthropologie. Sa thèse de doctorat, à paraître chez Brepols en 2005, portait sur « Emblématique et spiritualité (1540-1740) ». Cette recherche s'effectue actuellement dans le cadre d'un mandat postdoctoral à la K.U. Leuven, en Belgique, où elle a co-organisé en janvier 2005 un colloque sur « *Emblemata sacra* : Rhétorique et herméneutique du discours sacré dans la littérature en images ».

WORKS CITED

- ALBERTI, Leon-Battista. *L'Architecture et art de bien bastir du seigneur Leon Baptiste Alberti. Divisée en dix livres, traduicts de Latin en François, par Deffunct Ian Martin.* Éd. par Denys Sauvage. Paris : Jacques Kerver, 1553.
- BOILEAU, Nicolas. *Satires. Épîtres. Art poétique.* Édition établie et présentée par Jean-Pierre Collinet. Paris : Gallimard, 1985.
- BOLZONI, Lina. *La stanza della memoria : Modelli letterari e iconografici nell'età delle stampe.* Turin : Einaudi, 1995.
- CARRUTHERS, Mary J., *Le Livre de la mémoire : Une étude de la mémoire dans la culture médiévale.* 1990. Traduit de l'anglais par Diane Meur. Paris : Macula, 2002.
- . *Machina memorialis : Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen Âge.* 1998. Traduit de l'anglais par Fabienne Durand-Bogaert. Paris : Gallimard, 2002.
- CÉARD, Jean, et Jean-Claude MARGOLIN. *Le Rébus à la Renaissance.* 2 vol. Paris : Maisonneuve et Larose, 1986.
- COLONNA, Francesco. *Hypnerotomachia Poliphili.* (Venise : Alde Manuce, 1499). Édition critique et commentée par Giovannina Pozzi et Lucia A. Ciapponi. 2^e éd. revue et augmentée. Padoue : Antenore, 1980.
- . *Le Discours du Songe de Poliphile.* 1546. Traduit par Jean Martin. S.l. : Club des Libraires de France, 1963.
- . *Le Discours du Songe de Poliphile.* 1546. Traduit par Jean Martin. Présentation, translittération, notes, glossaire et index de Gilles Polizzi. Paris : Imprimerie Nationale, 1994.
- COWLING, David. *Building the Text. Architecture as Metaphor in Late Medieval and Early Modern France.* Oxford : Clarendon Press, 1998.

- ERIKSEN, Roy. *The Building in the Text : Alberti to Shakespeare and Milton*. University Park, PA : Pennsylvania State University Press, 2001.
- FONTAINE, Marie-Madeleine. « L'architecture imaginaire dans le roman de Barthélémy Aneau, *Alector* (1560) ». *Architectes et architecture dans la littérature française*. Colloque international organisé par l'ADIREL sous le patronage de l'Université de Paris IV-Sorbonne et avec le concours du CNRS. En Sorbonne, les 23 au 23 octobre 1997. Actes publiés par Madeleine Bertaud. *Travaux de Littérature* 12 (1999) : 275-287.
- FERRARI, Silvio. « L'édition Kerver de l'*Hypnerotomachia Poliphili* (1546) : Réfraction entre le texte et les illustrations ». *Studi di letteratura francese* 19 (1992) : 43-62.
- FURNO, Martine. *Une « Fantaisie » sur l'Antique : Le Goût pour l'épigraphie funéraire dans l'Hypnerotomachia Poliphili de Francesco Colonna*. Genève : Droz, 2003.
- GOMBRICH, Ernst. *Symbolic Images : Studies in the Art of the Renaissance*. New York : Phaidon Press, 1972.
- HAMON, Philippe. « Littérature et architecture : divisions et distinctions. Quelques généralités ». *Architectes et architecture dans la littérature française*. Colloque international organisé par l'ADIREL sous le patronage de l'Université de Paris IV-Sorbonne et avec le concours du CNRS. En Sorbonne, les 23 au 23 octobre 1997. Actes publiés par Madeleine Bertaud. *Travaux de Littérature* 12 (1999) : 313-21.
- . « La Hiérarchie. Littérature et Architecture : tout, parties, dominante ». *De l'Architecture à l'épistémologie : la question de l'échelle*. Sous la direction de Ph. Boudon. Paris : PUF, 1991. 149-66.
- KRETZULESCO-QUARANTA, Emanuela. *Le Songe de Poliphile et la mystique des jardins de la Renaissance*. 1976. Rome-Paris : Magma-Les Belles Lettres, 1986.
- LEE, Rensselear W. *Ut pictura poesis : Humanisme et théorie de la peinture, XV^e-XVII^e siècles*. 1967. Traduit de l'anglais par Maurice Brock. Paris : Macula, 1991.

- LEFAIVRE, Liane. *Leon Battista Alberti's Hypnerotomachia Poliphili. Re-Cognizing the Architectural Body in the Early Italian Renaissance*. Cambridge, MA. : MIT Press, 1997.
- POLIZZI, Gilles. *L'Emblématique et la géométrie : l'espace et le récit dans le Songe de Poliphile*. Thèse de doctorat microfichée, soutenue en 1987 à Aix-Marseille 1, sous la direction d'André Tournon. Lille 3 : ANRT, 1988.
- . « L'esthétique de l'énigme : le spectacle et le sens dans le *Songe de Poliphile* ». *Rivista di Letterature moderne e comparate* 41/3 (1988) : 209-233.
- POZZI, Giovanni. « Un livre illustré exceptionnel : *Le Polyphile* [sic] ». *Revue des Études Italiennes* 27 (1981) : 364-73.
- . « Les Hiéroglyphes de l'*Hypnerotomachia Poliphili* ». *L'Emblème à la Renaissance*. Actes de la Journée d'études du 10 mai 1980 de la Société française des seiziémistes. Publiés par Yves Giraud. Paris : Société d'édition d'enseignement supérieur, 1982. 15-27.
- . *Sull'orlo dell visibile parlare*. Milan : Adelphi, 1993.
- SCUDÉRY, Georges (de). *Alaric ou Rome vaincue*. Paris : Augustin Courbé, 1654.
- SPICA, Anne-Elisabeth. *Symbolique humansite et emblématique : L'Évolution et les genres (1580-1700)*. Paris : Champion, 1996.
- VERVILLE, Béroalde de (ed.). *Le Tableau des riches inventions couvertes du voile des feintes Amoureuses, qui sont représentées dans le Songe de Poliphile Desvoilées des ombres du Songe et subtilement exposées par Beroalde [de Verville]*. Paris : Mathieu Guillemot, 1600.
- VITRUVÉ. *Architecture, ou Art de bien bastir de Marc Vitruve Pollion... mis de latin en françoys par Jan Martin*. Paris : J. Gazeau, 1547.
- YATES, France. *L'Art de la mémoire*. 1966. Traduit de l'anglais par Daniel Arasse. Paris : Galimard, 1987.