

LA BASILIQUE DE SAINTE-2 MARIE DES FLEURS ET LA CONSTRUCTION DE LA COUPOLE.

Renaissance de l'autorité antique à Florence. Filippo Brunelleschi, outils du projet : archéologie des ruines et perspective géométrique. *Cité idéale vs. Cité réelle.*

Vasari inventa la « Renaissance ». Sinon le mot, du moins l'épisode d'un renouveau des idées et des formes qu'on associe volontiers au Quattrocento, au xv^e siècle, mais qu'initialement lui-même pensait moins l'empreinte d'un siècle donné que le cours d'une transformation stylistique en chantier du $xiii^e$ au xvi^e siècle. Peintre, architecte, historien, Vasari combattait les traditions gothiques qu'il accusait sans nuance d'avoir anéanti son pays : « Au milieu du déluge de calamités qui ruina et noya la malheureuse Italie, non seulement avait disparu tout ce qui pouvait porter le nom d'édifice, mais encore ce qui est plus grave, la race des artistes était complètement éteinte »¹. En dépit de tant de malheurs, elle se ralluma, et Vasari rédigea le récit d'un sauvetage miraculeux de l'Antiquité que sont les *Vies des plus excellents peintres sculpteurs et architectes* paru en 1550. Y défilent des dizaines de biographies de personnalités, certaines toujours illustres, la plupart aujourd'hui oubliées, mais toutes dévouées à son combat où triomphe finalement la perfection classique de son temps.

Parmi les premiers accrédités, le portrait de Giotto (1266-1337) campe le ton célébratif de sa fresque : « Alors qu'après tant d'années de misères et de guerres, les modes de la bonne peinture et le dessin avaient complètement disparu, lui seul, quoique né parmi des artistes imparfaits, les ressuscita, par la grâce de Dieu, et les remit dans la bonne voie ». À « lui seul » certes, mais tout de même premier d'une longue lignée de florentins qui habitent le livre. Et quelle est cette bonne peinture qu'il *ressuscita* à Florence « par la grâce de Dieu » ? Le dessin. Le plus ressemblant possible précise Vasari, le portrait sur le vif, imprégné de rudiments perspectifs grecs et romains, au point « que le dessin, qui n'était pas connu ou bien peu par ses contemporains, revint en vie grâce à lui [...] Il devint si bon imitateur de la Nature [...] et créa le beau style moderne en y introduisant le portrait d'après des vivants »². Et, 150 ans après les balbutiements de ce réalisme, le miracle « antique » atteignit l'architecture, car, à son tour, Brunelleschi, qui œuvra décisivement pour le perfectionnement du dessin perspectif, connut la gloire architecturale, « doué d'un génie si élevé qu'on peut dire qu'il fut envoyé par le ciel pour donner une nouvelle forme à l'architecture dévoyée depuis des centaines d'années »³.

Vasari loue volontiers la Providence d'avoir choisi Florence et le « pays florentin » pour sauver la peinture et l'architecture, mais, si sa ville en fut l'élue, c'est en réalité au même titre que Sienne, Venise, Mantoue, Milan, Rome le furent. Florentin d'adoption Vasari broda une résurrection miraculeuse de la Rome impériale et chrétienne en Toscane, mais plus vraisemblablement la Renaissance s'éparpilla dans la mosaïque des petites républiques de la péninsule, des *Cités-États* commerçantes (en fait des oligarchies) très prospères où le mécénat des grandes familles, ajouté à celui des Corporations, l'encouragèrent.

1 Giorgio Vasari, *Vie des artistes*, [Le vite de più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, 1550], Paris, Grasset, 2007, p. 15.

2 *Ibid.*, p. 24.

3 *Ibid.*, p. 75.

« Renaissance » et Cités-États en Italie

La « Renaissance » commença au trecento lorsque, afin de garantir leurs approvisionnements, en céréales notamment, de puissantes communes médiévales décidèrent d'annexer et administrer, aux dépens des seigneuries, les territoires ruraux autour d'elles, leurs *contadi*. Agrandie, la « Commune » médiévale changea de gouvernement et devint « République ». À cette occasion la bourgeoisie d'affaires qui s'empara du pouvoir sur la *Cité-État*, se soumit d'un côté la noblesse terrienne des campagnes et composa, de l'autre, avec l'ancien pouvoir urbain détenu par le clergé, les corporations et les guildes. Argan résuma ainsi la situation nouvelle : « la ville n'est plus un espace fermé et protégé, elle est un nœud de relations et un centre de pouvoir, non plus une commune avec l'ordre de son activité productive et mercantile, mais un État avec sa fonction historique »⁴. Ces chamboulements politiques ont mérité en leur temps, peint aux murs de l'Hôtel de ville de Sienne, un vaste polyptique intitulé « Allégorie et effets du bon et du mauvais gouvernement » (Ambrogio Lorenzetti, 1338-1339) glorifiant la splendeur nouvelle de la ville unie à ses campagnes.

D'un côté de la salle du Conseil, la campagne : tandis que, vu du haut de la colline où s'élève la ville, on découvre un panorama de champs bien cultivés, de semailles, de labours, de vendanges. Sur la route qui sort des fortifications et plonge vers eux, passe un va et vient incessant de mules, d'ânes, de cavaliers et de bétail. Sur le mur de l'autre côté, en ville se négocient simultanément sur la place à arcades toutes ces marchandises indispensables à l'existence de tant de métiers qui travaillent en arrière-plan, menuisiers, fileurs, orfèvres, maçons, tailleurs. Sur un troisième panneau central, entre ville et campagne, au-dessus de la population rassemblée, trônent les allégories de la Justice et du Bien Commun en action : des prisonniers que l'on conduit à leur peine, le juste couronné, à genoux deux seigneurs livrent leurs domaines, une exécution. C'est donc au centre de son polyptique qu'Ambrogio Lorenzetti a placé le *Prince* administrant sa juridiction territoriale, c'est-à-dire les routes, les champs, les rues, les places et les édifices publics mais aussi, et on verra comment, les immeubles et le domaine privé.

Les *Vite* de Vasari célèbrent aussi les princes, les mécènes, les commanditaires amoureux de l'Antiquité, les ecclésiastiques, tel ce pape Jules II « esprit entreprenant et désireux de laisser des souvenirs éclatants de sa grandeur »⁵ jusqu'à la mégalomanie. Tous embellirent leurs cités. Car, avant qu'on l'élise, sa renommée

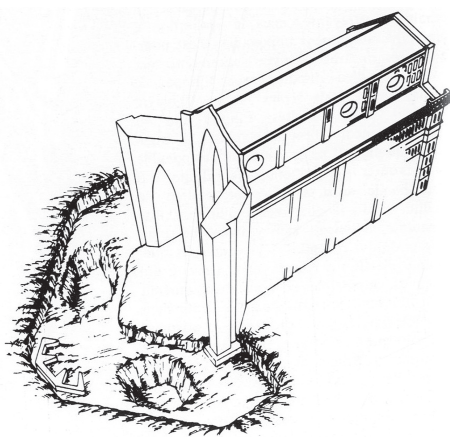


fig. 2.1 L'inachèvement du dôme

souciait le *Prince*. Même s'il n'y paraissait pas dans la fresque Siennoise, l'embellissement urbain devint, en raison des suffrages à conquérir, un devoir des grandes familles patriciennes auquel Vasari ne manqua pas de rendre justice. Dans sa fresque écrite la liste est longue des Médicis, Gonzague, Piccolomini, Sforza, Rucellai, Farnèse et une succession de papes.

Toutefois, après y avoir probablement mieux mûri qu'ailleurs, la Renaissance survint à Florence et pas à Rome ou à Sienne. C'est en tout cas la fierté de Vasari. Ses *Vite*, relatent longuement deux épisodes mémorables de la Renaissance florentine, en partie rattachés à la biographie de Brunelleschi, que furent la construction du dôme de Sainte-Marie des fleurs (achevée vers 1432) et les démonstrations publiques de dessin perspectif, premiers hauts-faits de l'ère nouvelle.

Le dôme de Sainte-Marie des Fleurs

À moins d'y être entré, on peine à imaginer l'immensité de la nef de Sainte-Marie des Fleurs. Encore aujourd'hui, sa démesure nous laisse entrevoir le défi qu'au XIII^e siècle Arnolfo di Cambio (1245-1310) laissa à sa ville, en ne l'achevant pas. À son extrémité, là où devaient s'élever le chœur et l'autel, sous un dôme, demeurèrent en attente les fondations et quelques pans de mur d'un octogone de 42 mètres de diamètre [fig. 2.1]. Un tel franchissement d'un seul jet, égal à celui de la nef plus ses deux bas-côtés, était, à l'orée du XV^e siècle, un exploit très risqué. Qu'on s'imagine que, sous ces mêmes 42 mètres de hauteur, où culminent les voûtes de la nef, logerait presque un immeuble de 15 étages ! Alors, à quoi bon une telle pompe, tant d'orgueil et d'emphase s'ils sont inconstructibles ? Ce bâtiment immense destiné à accueillir des milliers de fidèles qu'on voit processionner sur des gravures, avant de s'y engouffrer, s'adressait aussi aux confins de la Toscane d'où l'on pourrait apercevoir la silhouette du *Duomo* [fig. 2.2]. Testament d'Arnolfo, son dôme inachevé prétendait signaler la capitale jusqu'aux lointains *contadi*. Contemporain de l'édification, Alberti affirma même que « la structure est assez ample pour couvrir de son ombre tous les peuples de Toscane », et plus d'un siècle après, Vasari tint lui, que « quand on la voit surgir à cette hauteur, les monts autour de Florence semblent ses égaux ».

4 Giulio Carlo Argan, « Le traité De Re aedificatoria », in Giulio Carlo Argan, Rudolf Wittkower, *Perspective et Histoire au Quattrocento*, Saint-Maurice, Les Édition de la passion, 1990, p. 81-82.

5 Vasari, *op. cit.*, p. 203.



fig. 2.2 Sainte-Marie des Fleurs et le Baptistère. Florence

L'architecte archéologue : les leçons du Panthéon de Rome

L'achèvement du dôme occasionna plusieurs concours. Dans sa minutieuse biographie des *Vite*, Vasari raconte que Brunelleschi proposa d'emblée, dès 1407, de rehausser le dôme d'un tambour. Il « conseilla de dégager la coupole du toit et de ne pas suivre le projet d'Arnolfo, mais d'élever un tambour de 15 brasses de haut, percé au milieu de chaque face d'un large oculus »⁶ ce qui s'ajoutait aux 42 mètres de hauteur de la nef existante, portant l'assise du dôme à une soixantaine, par-dessus quoi viendrait la coupole proprement dite. Certes, grâce à son tambour la coupole pouvait se détacher structurellement des arcs et des piles existants de la nef d'Arnolfo, mais c'était si haut, si audacieux, que la Guilde et les Consuls temporisèrent. Dix ans plus tard ils convoquèrent Brunelleschi pour réexaminer sa solution pour la coupole : « Si on pouvait la faire sphérique, on suivrait la méthode employée par les romains dans le Panthéon. Mais ici nous avons huit pans auxquels nous devons nous assujettir... »⁷. Ce n'était guère rassurant. Une sphère à huit pans culminerait à 80 mètres environ et de toute façon il faudrait « en armer la construction à l'intérieur et à l'extérieur » de chaînages de cordages et de bois de chêne, en raison des intenses efforts de traction à sa base. On différa encore l'exécution. Trois ans plus tard, lors d'une nouvelle session du concours, en 1420, devant un cénacle d'ingénieurs et d'architectes venus de toute l'Europe, Brunelleschi précisa sa solution technique, longuement mûrie auprès des vestiges

romains : « Il est nécessaire, pour réaliser mon projet, d'employer une voûte en quart-point, et de la faire double, c'est-à-dire une voûte intérieure et une voûte extérieure de manière à pouvoir circuler entre les deux »⁸.

En « quart-point » désignait un dôme non plus sphérique, mais en forme d'arc ogival, « gothique » [fig. 2.3 et fig. 2.4] qui, certes, amoindrirait notablement les poussées latérales, mais en contrepartie l'élèverait à 100 mètres. Et en deux voûtes. Alors, était-il possible que l'on échafaude et coffre en bois des voûtes de telles dimensions ? À supposer que les fûts existent dans les forêts toscanes, la dépense de charpente serait inimaginable. « Seul Filippo osa dire qu'on pourrait exécuter la coupole sans employer tous ces bois ».

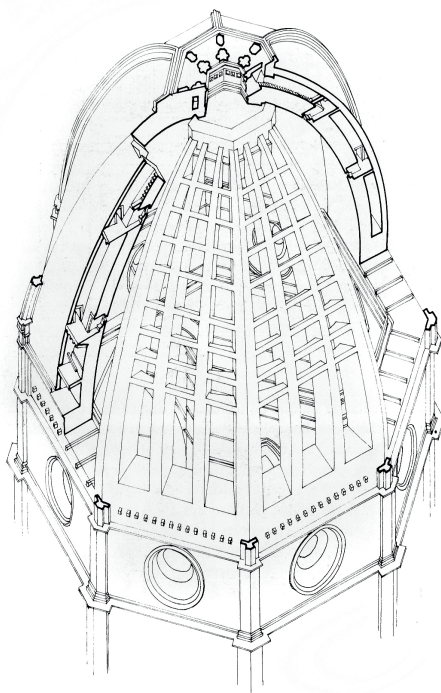


fig. 2.4 Dôme de Sainte-Marie des Fleurs

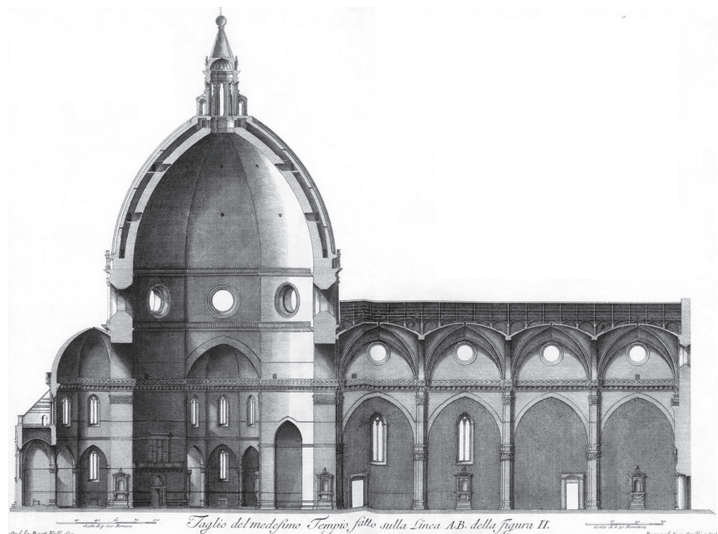


fig. 2.3 Sainte-Marie des Fleurs. Coupe

Ce furent vingt années de péripéties et de controverses pour que finalement se bâtissent les enseignements d'une archéologie que Brunelleschi recueillit, selon Vasari, dès 1401. « En arrivant à Rome il fut frappé de stupeur en voyant la grandeur des édifices antiques et la perfection de leur construction, [...] il n'y a pas d'édifices anciens qu'il n'ait pas dessinés, temples ronds, carrés, octogones, bâtis en briques, [...] dans toutes ces constructions il notait l'assemblage et l'enchaînement des pierres, ainsi que la forme des voûtes »⁹. Parmi elles, seul le Panthéon rassemblait les difficultés techniques de la coupole. Presque intacte après quatorze siècles d'existence, la rotonde de 41 mètres de diamètre prouvait la vraisemblance du projet. Brunelleschi

6 *Ibid.*, p. 82.

7 *Ibid.*, p. 84.

8 *Ibid.*, p. 86.

9 *Ibid.*, p. 81-82.

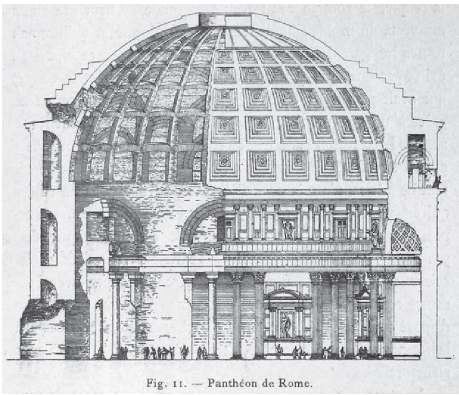


fig. 2.5 Panthéon, Rome. Coupe (d'après Anatole de Baudot)

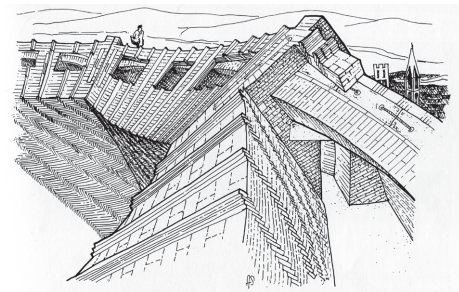


fig. 2.6 La construction des deux coques (d'après Robert Mark)

y réalisa une campagne de relevés d'où ressortit que la structure du dôme et de son cylindre consistait non en un mur plein de 6 mètres d'épaisseur, comme il en a l'air, mais en une double coque, creuse, cylindrique, faite de deux cylindres de briques, concentriques et reliés entre eux par des nervures transversales, de briques elles aussi [fig. 2.5]. Son poids s'en trouvait donc considérablement réduit, de même que la mise en œuvre et les manutentions de matériaux qui durent énormément s'alléger. En outre, sous ses caissons apparemment décoratifs la coupole en demi-sphère du Panthéon se révéla être un entrecroisement d'arcs verticaux (méridiens) et de disques horizontaux (parallèles), comme le sont les osiers tressés d'un panier, préfigurant le réseau de nervures de la coupole florentine. Premières leçons du Panthéon, l'assise du dôme de Florence se dédoublerait : sur l'épais tambour reposerait une coupole à deux voûtes, l'intérieure pour la solidité, l'extérieure pour l'étanchéité, reliées par un quadrillage de nervures horizontales et verticales. En somme une structure creuse au lieu d'une coque pleine [fig. 2.5 et 2.4].

La construire, représentait une autre difficulté majeure. Le diamètre du Panthéon avait certainement exclu qu'en son temps on puisse confectionner un coffrage de bois, hémisphérique, sur quoi, comme à l'habitude, mouler le dôme avant d'enlever les cintres après séchage du mortier. De l'impossibilité des cintres, Brunelleschi déduisit que le Panthéon et son cylindre avaient été bâtis jour après jour par des lits de briques et de mortier successifs, de la base vers le sommet. En l'absence d'un moule hémisphérique, il avait donc fallu inventer un outil de grande taille, capable de balayer point par point toute la sphère et d'aligner chaque brique à son rayon, jusqu'au sommet. Avant qu'il ne serve à Sainte-Marie, Brunelleschi expérimenta une sorte de mât équipé d'un bras télescopique et d'un filin pour bâtir sans cintres la coupole d'une petite église (Saint-Jacques sur l'Arno, vers 1418). L'approvisionnement quotidien en matériaux demanda un échafaudage volant accroché aux parois soutenant une plateforme de travail équipée de treuils et d'engins de levage, tandis qu'entre les deux voûtes en construction des escaliers et des galeries permettaient aux ouvriers d'accéder aux travaux en cours [fig. 2.6]. L'impossibilité de coffrer les briques et de couler du « béton » (un mélange de gravier, de sable et de pouzzolane) impliquait encore une mise en œuvre particulière des briques et du mortier afin de garantir une autre cohésion que celle de la coulée. Pour cela Brunelleschi emprunta une méthode qu'il avait étudiée aux grands ouvrages des romains. Ils bâtissaient leurs

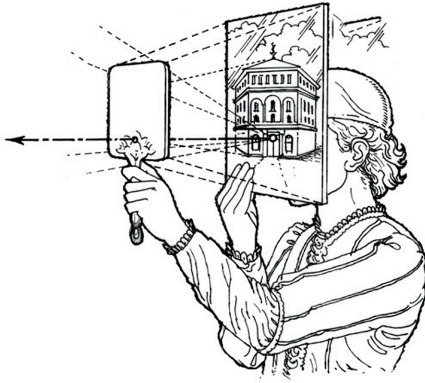


fig. 2.7 L'expérience des « tableautins »

immenses voûtes par lits spiralés de briques passant de l'intrados de la voûte à son extrados, prenant l'apparence d'« arêtes de poisson ». Ces nervures de briques posées de chant solidarisaient toutes les assises [fig. 2.6] et garantissaient qu'une fois le mortier durci, résultait de bas en haut, un corps monolithique de briques et de « béton »

Après vingt ans de travaux, en 1436, alors qu'il ne restait plus qu'à poser la lanterne, on imagine le sentiment des florentins : stupeur, admiration, fierté, gratitude, amitié peut-être, pour ce bâtiment qui semblait réellement pouvoir les contenir tous. Sa réussite, qu'il fallut bien attribuer en partie à une curiosité archéologique opiniâtre, établit d'un coup la célébrité de Brunelleschi, la notoriété de Florence, la supériorité de l'architecture antique sur la « gothique » et l'obligation pour l'architecte, désormais, de se faire archéologue d'antiquités romaines.

Le réalisme perspectif présenté sur la place publique

De la même façon qu'on présenta aux florentins la maquette du dôme, on exposa en place publique les mystères de la perspective géométrique. D'abord, peint de face, ce fut le baptistère de Saint-Jean, en vis-à-vis du Duomo [fig. 2.2], puis, de biais, le palais de la Signoria et la Loggia dei Lanzi, pour prouver l'exactitude de la méthode en substituant des bâtiments peints aux réels. Dans ces hauts-lieux civiques, de la capitale, Brunelleschi installa son dispositif dit « des tableautins ». Une planchette de bois qu'on porte à l'œil tenue par une poignée à main gauche, une autre pour la main droite qu'il faut aligner en retrait de la première [fig. 2.7]. Sur celle-ci, d'un côté un œilleton est percé et, de l'autre, le baptistère est peint à l'envers sur un fond réfléchissant d'argent bruni. Sur le panneau de la main droite, soigneusement aligné avec l'œilleton, un miroir masquait le vrai baptistère et redressait le peint [fig. 2.7]. À condition, l'œil à l'œilleton, de bien se positionner sur les marches du porche de Sainte-Marie des Fleurs, face au baptistère on en découvrait l'insertion parfaite sur sa place « avec la répartition des marbres noirs et blancs incrustés sur les murailles et dont les bandes allaient en diminuant avec une grâce singulière » précise Vasari¹⁰. Les florentins durent s'émerveiller du réalisme obtenu, car ils connaissaient les tâtonnements de la nouvelle peinture. Leur jugement s'était depuis longtemps éduqué sur les murs des églises et paroisses de

¹⁰ *Ibid.*, p. 78.

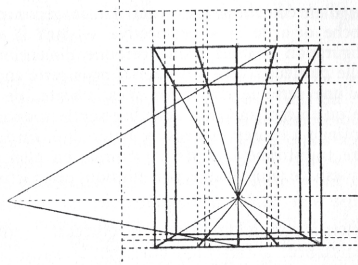


fig. 2.8 La pyramide visuelle (d'après Erwin Panofsky)

la ville. Cimabue, Giotto, Lorenzetti et autres devanciers de la Renaissance qu'on a appelé *primitifs* leur étaient familiers. En un siècle et demi ils avaient vu apparaître le réalisme des scènes bibliques. Quand, auparavant, elles combinaient plusieurs foyers perspectifs pour les intérieurs et les extérieurs, ou même redevenaient planes et pleines de bizarreries dimensionnelles, désormais, non seulement tous les personnages peints y décroissaient selon une règle unique, mais les vides entre eux également. À la différence des « primitifs » ce vide n'était plus une lacune entre deux foyers perspectifs, ou simplement deux personnages. On obtenait une diminution exacte de n'importe quel objet et de n'importe quel intervalle. Même Vasari s'extasia devant ce trompe-l'œil fameux de Masaccio sur un mur de Santa Maria Novella, où « ce qui est extraordinairement beau, c'est une voûte en demi-cintre, tracée en perspective et divisée en caissons ornés de rosaces, qui vont en diminuant, en sorte qu'on dirait que la voûte s'enfonçait dans le mur »¹¹.

La pyramide visuelle

Quant à l'avancée scientifique de l'expérience, Alberti l'exposa dans son traité *De Pittura* (1436). La démonstration élémentaire consistait à construire perspectivement un pavement de sol. [fig. 2.8]. Pour le dessiner il fallait, au-dessus de son plan, tracer d'abord un cadre frontal, un « tableau » rigoureusement à la même échelle que le plan de ce pavement rabattu en dessous de lui. Ensuite, on tirait, à hauteur d'œil, une ligne d'horizon, sécante du cadre. Quand on reliait les quatre angles du tableau au point de fuite qui en est le sommet, la pyramide visuelle apparaissait. Puis, tirées du point de distance des lignes obliques coupaient les fuyantes de la grille à intervalles décroissants. Sur le sol en résultait un pavement en perspective. Alberti nota que ces fuyantes entrecroisées formaient des triangles semblables. Enfin, à partir du pavement on pouvait élever les lignes verticales du bâtiment. Étonnamment, ce pavement suggérait aussi bien le dallage du sol d'un bâtiment que l'ébauche d'une perspective, la préparation d'un tableau ou même celle d'un projet d'architecture.

« L'invention brunelleschienne de la perspective linéaire suppose que l'œil perçoit l'ordre métrique et l'harmonie d'un bout à l'autre de l'espace » rappela Wittkower¹². « D'un bout à l'autre de l'espace », c'est-à-dire décroissant uniformément jusqu'au fond de la pyramide visuelle qui devenait ainsi un instrument à même de répandre des proportionnalités sur de grandes étendues. Brunelleschi, Alberti et Bramante après lui, bâtirent des

galeries, des nefs d'églises, des places à arcades ou colonnades dont les travées coïncidaient exactement avec l'armature de la pyramide visuelle. Construit, le dispositif optique, un beau dallage en damier ou un plafond quadrillé par exemple, dirigeait notre attention sur la décroissance des travées. « La seule différence entre l'approche des choses et celle du tableau étant que la perspective offre le moyen de mettre en scène cette capture », résuma Hubert Damisch¹³.

Indépendamment de leurs applications architecturales, le théorème de « Thalès » et les proportionnalités des triangles semblables [fig. 2.9] ajoutées à l'astronomie ptoléméenne, à l'harmonie musicale, à l'anatomie consolidèrent l'optique et l'autorité de la science antique qui tenait la géométrie pour une donnée naturelle du monde physique, de la Création.

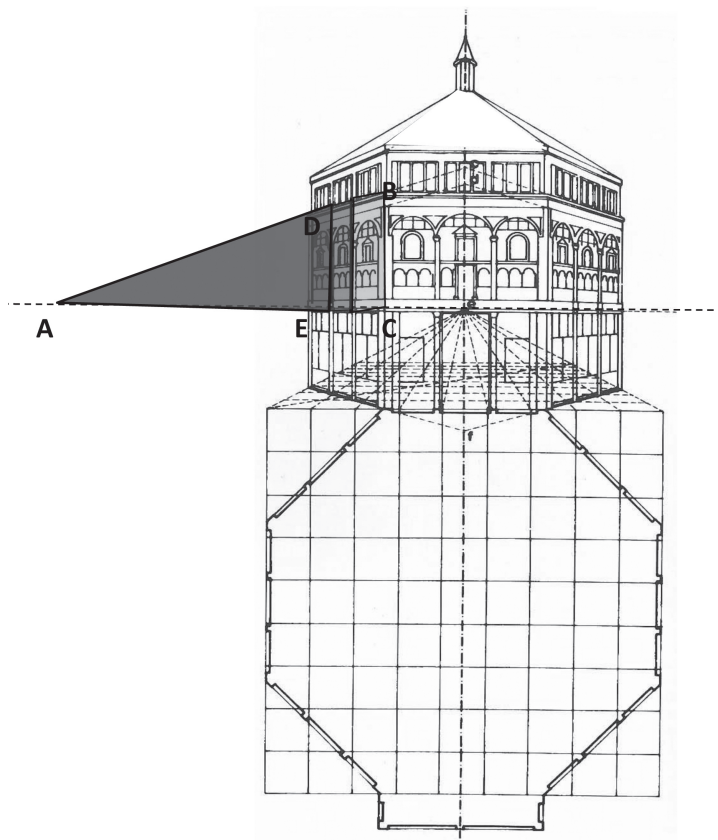


fig. 2.9 La construction perspective du Baptistère. Décroissance en profondeur selon les triangles semblables

11 *Ibid.*, p. 70.

12 Rudolf Wittkower, « Brunelleschi et la "proportion dans la perspective" », in Argan, Wittkower, *Perspective et Histoire*, op. cit., p. 74.

13 Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1993, p. 68.

La Cité idéale : immeubles cubiques, plans en damier, pavements

Et puisque l'œil pratiquait spontanément l'homothétie, puisque, dans son champ, les pleins comme les vides décroissaient ensemble c'est tout l'espace construit, les pièces et les volumes d'un bâtiment mais aussi les rues, les places et leurs édifices qui devenaient « harmonisables », à quelque distance qu'ils se situent les uns des autres. Comme d'un bâtiment, des vues réalistes et convaincantes d'une Cité d'invention devenaient possibles. Ce ne fut pas le moindre résultat de l'expérience des « tableaux ».

Bien que les trois tableaux connus [fig. 2.10, fig. 2.11, et fig. 2.12], et d'attributions incertaines, représentant une *Cité idéale* au xv^e siècle ne soient pas de la même main, tous s'ornent d'un splendide pavement perspectif, digne non seulement de la règle du *De Pittura*, mais aussi, puisqu'on le voit s'introduire dans les immeubles, à même d'illustrer la maxime fameuse du *De Re ædificatoria* selon laquelle, « la cité est une très grande maison, et [...] inversement la maison elle-même est une toute petite cité ». Alberti concevait qu'un damier et ses subdivisions règlent les dimensions internes des immeubles et celles des espaces publics. On le voit ici à ces blocs

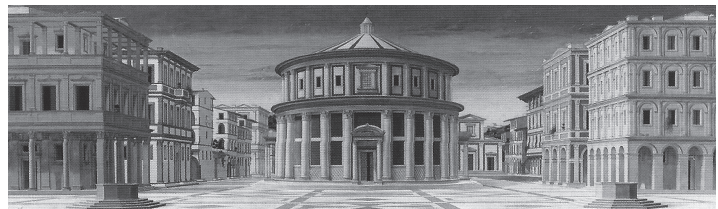
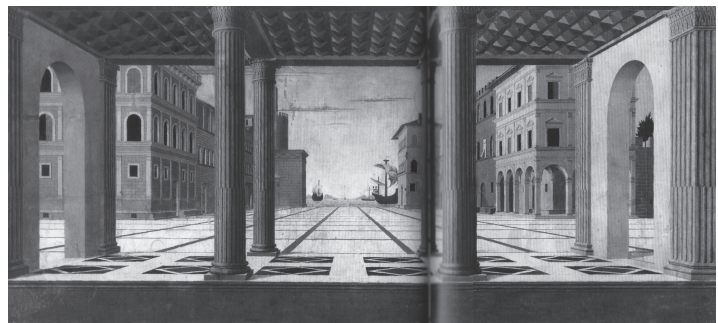
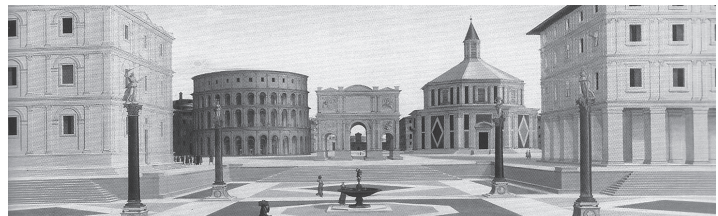


fig. 2.10 – fig. 2.11 – fig. 2.12 *Cité idéale* : les trois peintures conservées à Baltimore, Berlin, Urbino (xv^e siècle)

géométriques élémentaires qui occupent, partout, un tissu urbain entièrement quadrillé. Nous sommes par deux fois au centre-ville et la troisième nous emmène pratiquement aux portes maritimes de la ville. Ce sont trois secteurs urbains de cités qu'on suppose en damier ou radio-concentriques comme l'étaient les rares plans de villes idéales du xv^e siècle. On y voit encore que le quadrillage des îlots bâtis s'accompagne bien au sol d'un pavement en damier qui règle la perspective de tout l'espace urbain, public et privé. L'une des trois nous le confirme d'un forum d'où s'en va, derrière son arc de triomphe, une belle avenue finissant aux portes de la ville. Une autre nous met au centre, devant un baptistère probablement qui ferme la place où débouchent deux rues. La troisième il faut la regarder, avec l'aphorisme d'Alberti en tête. Son pavement sort d'un portique, probablement de sous un immeuble et se prolonge sur le damier du boulevard conduisant au port. Ici la continuité du sol, de l'immeuble aux quais et jusqu'à l'horizon indique l'extension maritime du territoire de la Cité. Tandis que c'est la régularité du bâti, intramuros, qui s'expose dans les deux autres où tous les îlots sont conformes au pavement des places. Bref, par trois fois la *Cité idéale* se bâtit sur un damier régulateur fait d'îlots cubiques ou parallélépipédiques, de bâtiments isolés cubiques, ou bien octogonaux, ou cylindriques quand il s'agit de monuments [fig. 2.13].



fig. 2.13 Plan de Rome, dit « de Strozzi », 1474

La Cité réelle

Bâtir cette perfection utopique butait sur des tissus médiévaux irréguliers et accidentés. Exceptionnellement, la coordination dimensionnelle entre constructions et espaces publics qu'elle supposait a pu exister sur des places. Quand Pienza, patrie du pape Pie II, se dota de sa place fameuse, ce fut par la construction administrée de tout un ensemble de bâtiments (1460) [fig. 2.3]. Pareillement, place de la Santa Annunziata à Florence, place du Capitole à Rome ou au palais Farnèse [fig. 5.4]. De fait, la ville réelle, médiévale, ne changeait qu'à l'occasion d'embellissements ponctuels et, souvent de façade. Bien souvent entre deux places, entre deux monuments, on percevait au préalable une rue droite dont on alignait les façades. La rue nouvelle traversait un coin de ville en habillant « Renaissance » les franges d'un massif urbain, lui, resté médiéval. À l'inatteignable *Cité idéale* se substitua un programme d'urbanisme qu'Alberti, parmi les premiers, recommanda au Pape Nicolas V, après restitution d'un relevé orthographique de Rome (*Descriptio urbis Romae*, 1445) qu'on lui avait commandé.

Descriptio Urbis Romae fut une cartographie exacte des principaux monuments romains, enceinte comprise, et de leurs liaisons possibles à travers un massif urbain indistinct représenté en blanc [fig. 30]. Des Médicis à Haussmann en passant par Sixte-Quint, cette règle albertienne consistant à opérer des percées visuelles (souvent rectilignes, mais Alberti appréciait également la surprise visuelle des rues courbes) joignant les grands édifices publics que l'histoire a dispersés dans la ville, guida les régularisations « classiques » des tissus anciens. De cette façon, à coup « d'embellissements urbains » la domination du Prince, comme du Monarque, s'écrivit sur la ville et ses campagnes. C'était une responsabilité suffisamment admise pour que Matteo Strozzi, riche florentin dont les aïeux construisirent le palais du même nom, écrive vers 1500 que « celui qui gouvernait désirait que la cité soit exaltée par toutes sortes d'ornements, car il lui semblait que, tout comme le bien et le mal dépendaient de lui, il lui revenait d'attribuer le beau et le laid »¹⁴.

L'architecte-archéologue : la leçon des ruines et le texte de Vitruve

Devenue indispensable au projet, l'étude des ruines et du texte de Vitruve, s'imposèrent au métier. Vasari ne manqua jamais l'occasion d'une biographie pour le rappeler : ainsi, « Filippo (Brunelleschi) continua à étu-

dier les antiques avec plus de zèle que jamais. Il n'y a pas d'édifice ancien qu'il n'ait pas dessiné, temples ronds, carrés, octogones, bâtis en briques, basiliques, aqueducs, bains, arcs de triomphe et amphithéâtres; dans toutes ces constructions, il notait l'assemblage et l'enchaînement des pierres, ainsi que la forme des voûtes»¹⁵, comme si les ruines lui étaient devenues un trésor d'inventions inépuisable et le voyage à Rome une routine professionnelle.

C'est Nicolas V (1397-1455), un pape florentin d'adoption proche des Médicis, qui confia l'entretien méthodique des ruines à un corps de Conservateurs qui subsiste toujours. Aujourd'hui dégagés, on imagine mal ce que furent ces champs de ruines à demi enfouis, largement pillés et vandalisés que parcourait Brunelleschi. Le Pogge, autre florentin du Vatican et, sans doute le premier des *Superintendants* les décrivait ainsi en 1431: «le sort a bouleversé la forme et la beauté de la Ville au point que, privée de tout ornement, elle gît à terre, comme un immense cadavre décomposé et rongé de partout»¹⁶. Vers 1420, on l'a vu, Le Pogge avait exhumé une copie du *De Architectura* de Vitruve, seul traité d'architecture antique connu, à même de raviver la grandeur de cette Antiquité en débris. Présenté au concile de Constance (1414-1418), il encouragea vivement la papauté, jusque-là négligente, à s'armer d'outils de restauration. Le mémoire du Pogge *Sur les Ruines de Rome* (1432) n'était qu'une lamentation dialoguée d'un secrétaire apostolique et d'un lettré relatant leurs études des ruines, mais il amorçait une « science des vestiges ».

Car la confrontation des vestiges aux affirmations vitruviennes était inévitable. Les longues descriptions de bâtiments romains, de détails ornementaux et de mesures chiffrées accompagnant la présentation des *Ordres*, compilaient des règles harmoniques qui demandaient vérification. Ainsi institutionnalisé à Rome par des papes, l'arbitrage du *beau* et du *laid* se partagea entre la leçon des ruines et celle du texte vitruvien. Après le Pogge, afin d'en parfaire son travail, en 1440 Nicolas V missionna Alberti. Plutôt qu'une déploration sur les ruines, Alberti rédigea un traité d'architecture, d'inspiration vitruvienne, dédié au Pape, le *De Re ædificatoria*

14 Cité dans James Sloss Ackerman, *L'architecte de Michel-Ange*, Paris, Macula, 1991, p. 153.

15 Vasari, *op. cit.*, p. 82.

16 Cité dans Jean-Yves Boriaud, « Ruines, fortune et Renaissance », *La Revue des deux Mondes*, janvier 2008, p. 107.

(1450). En dix chapitres comme son modèle antique, l'architecte-archéologue exposait principes et méthodes de l'embellissement des villes par l'architecture où affleuraient déjà bien des contradictions entre relevés archéologiques et dogmes vitruviens.

Dès le traité d'Alberti, l'autorité des ruines concurrence celle de Vitruve. Leurs discordances, principalement liées à l'usage des *ordres*, nourrirent tous les traités à venir et on y était fidèle ou pas à Vitruve. Par exemple, armé de nombreux démentis archéologiques, Alberti ne pouvait parler de la colonne comme lui. En illustrant sa traduction du *De Architectura* (1520) Cesare Cesariano reproduisait six *ordres* pleins de fantaisies, et non les vitruviens, sans doute recueillis auprès des ruines. Ce genre d'écarts s'accumulant, le pape, Léon X (1475-1521), un florentin, un Médicis, commanda, en 1520, à Raphaël Sanzio (1483-1520) un Mémoire sur la conservation des monuments connu sous le nom de *Lettre à Léon X* où on lisait ceci : « Très Saint-Père [...] ayant étudié avec assez d'attention ces antiquités et déployé beaucoup de soin et de minutie à les rechercher et à les mesurer, après avoir lu les bons auteurs et confronté ces réalisations à leurs écrits, je pense avoir acquis quelques notions de l'architecture antique »¹⁷. Pour s'en assurer, après avoir consulté les traités et compilé les relevés, Raphaël avait réclamé et obtenu une nouvelle traduction de Vitruve. On ne pouvait qu'entériner les discordances du terrain et de la théorie : un pape officialisait l'expertise de l'architecte-archéologue.

Ainsi, après Alberti, Bramante, Palladio, Serlio, Vignole, Michel-Ange questionnèrent tous les ruines de Rome. Vasari, pour sa part, appréciait peu Vitruve, qui ne mérite qu'une quinzaine d'occurrences dans les 1500 pages de ses *Vite*. Pourtant, en dépit du désaveu des ruines ou du soupçon vasarien, il faut le redire, l'Homme Vitruvien légitima, « d'après la grande loi métaphysique de l'analogie », selon les termes de Vasari, qu'un bâtiment du *xv^e*, du *xvi^e* ou du *xvii^e* siècle soit conçu à partir d'un module comme l'était un corps humain et se compose de cubes de sphères, de parallélépipèdes entiers ou fractionnés pour chacune de ses *parties*. Et, malgré les soupçons, mille fois interprétés, les *Ordres* vitruviens y régnèrent.

17 Raphaël, Baldassare Castiglione, *La Lettre à Léon X*, Besançon, Les Éditions de l'Imprimeur, 2005, p. 31.

