

**De la ville idéale à la cité utopique, ou le
désenchantement du monde 1**

**MAFPEN CRÉTEIL
STAGE 13 & 14 OCTOBRE 1997
L'UTOPIE**

PHILIPPE CARDINALI

**DE LA CITÉ IDÉALE À LA VILLE
UTOPIQUE
OU
LE DÉSENCHANTEMENT DU MONDE**

DE LA VILLE IDÉALE À LA CITÉ UTOPIQUE OU LE DÉSENCHANTEMENT DU MONDE

INTRODUCTION :

LA CITÉ IDÉALE ET LA VILLE UTOPIQUE

p. 2

1- BRUNELLESCHI ET L'INVENTION DE LA PERSPECTIVE p. 8

1.1 - FILIPPO BRUNELLESCHI

p. 8

1.2 - LES TAVOLETTE

p. 10

1.3 - LA FORTUNE DE LA PERSPECTIVE

p. 14

1.4 - LA PERSPECTIVE, INVENTION
D'ARCHITECTE p. 18

1.5 - LA PERSPECTIVE, L'HOMME ET LE
MONDE p. 25

2- PERSPECTIVE ET URBANISME

p. 31

2.1 - MICROCOSME ET MACROCOSME

p. 31

2.2 - LA VILLE IDÉALE RÉALISÉE : PIENZA

p. 37

2.2.1 Alberti et la ville idéale

p. 37

De la ville idéale à la cité utopique, ou le
désenchantement du monde 3

2.2.2 Pie II et Pienza

p. 40

2.3 - PERSPECTIVE ET POUVOIR

p. 53

2.3.1 Urbino

p. 54

2.3.2 Ferrara

p. 60

2.3.3 Vigevano

p. 64

2.4 - LA CITÉ UTOPIQUE RÉALISÉE :
SABBIONETA p. 69

2.4.1 La ville idéale entre urbanisme et
utopie p. 69

2.4.2 Sabbioneta ou l'art du pouvoir

p. 77

CONCLUSION :

DE L'ENCHANTEMENT AU
DÉSENCHANTEMENT DU MONDE,
LE PASSAGE EN UTOPIE _____

_____ p. 82 _____

INTRODUCTION

LA CITÉ IDÉALE ET LA VILLE UTOPIQUE

Les utopies, c'est bien connu, s'inquiètent beaucoup d'architecture et d'urbanisme. Elles décrivent volontiers le cadre architectural de leurs cités idéales avec une minutie pointilleuse, sinon vétilleuse. À commencer par le prototype éponyme, celle de Thomas More, dont il est peut-être un peu cavalier de faire la double héritière de la *République* de Platon et de la *Cité de Dieu* de saint Augustin.

L'*Utopie* de More est rédigée en 1515, et publiée l'année suivante.

Or le dernier tiers du siècle précédent a vu l'Italie engager des entreprises de rénovations urbaines sans précédent depuis l'Antiquité. On sait quel miel les contempteurs luthériens de la nouvelle Babylone surent tirer des grands chantiers pontificaux de Rome. On sait moins que ceux-ci n'eurent rien d'unique, et moins encore d'inaugural.

C'est bien un pape, Pie II, qui ouvre la série, en faisant rebâtir son bourg natal de Corsignano, rebaptisé Pienza. Mais le flambeau est aussitôt repris par des princes : le premier, Federico da Montefeltro, est duc d'Urbino et capitaine général - c'est-à-dire chef suprême - des armées pontificales. Il consacre une appréciable partie de ses revenus, durant toute la durée de son long

De la ville idéale à la cité utopique, ou le désenchantement du monde 5

règne, à remodeler sa capitale, Urbino. Un peu plus jeune que lui, Ercole I d'Este lance peu après un vaste plan d'urbanisme pour sa capitale, Ferrara, qui devient la première ville d'Europe dotée d'un plan régulateur. Leur cadet à tous deux, Lodovico il Moro, duc de Milan, fera créer à côté de son palais, dans sa ville natale de Vigevano, siège de la cour milanaise, la Piazza Ducale, première place à programme des temps modernes.

Derrière l'ensemble de ces entreprises - y compris celles de Rome - se profile l'ombre tutélaire d'un même homme, Leon Battista Alberti.

Passablement méconnu de ce côté-ci des Alpes, où n'est guère disponible qu'une infime partie de ses écrits, Alberti n'est pourtant pas la moins flamboyantes de ces figures de génies universels dont la Renaissance italienne semble avoir fait son ordinaire. Homme d'église, poète, dramaturge, essayiste, peintre, sculpteur, architecte, philosophe, Alberti ne s'est pas contenté, à l'aide d'un théodolite de son invention, de lever systématiquement le premier véritable plan de Rome et de ses principaux monuments, publié en 1444 dans sa *Descriptio urbis Romae*. Il est entre bien d'autres ouvrages l'auteur d'un *De re aedificatoria* qui constitue le premier traité d'architecture composé depuis Vitruve, et dans lequel les urbanistes reconnaissent l'ouvrage inaugural de leur discipline, qui n'acquiesça guère sa pleine autonomie vis-à-vis de l'architecture qu'à la fin du siècle dernier¹.

¹ "L'urbanisme naît en tant que discipline autonome avec la *Teoría general de la urbanización* (1867) de l'ingénieur architecte espagnol Ildefonso Cerdá (1816-1876)" Françoise CHOAY, article *Urbanisme, théories et réalisations*, *Encyclopaedia Universalis*. Ajoutons que le mot apparaît en français vers 1910, de même que ses homologues anglais et allemand.

De la ville idéale à la cité utopique, ou le désenchantement du monde 6

C'est également à Alberti que nombre de spécialistes, et en dernier lieu Richard Krautheimer², dont les travaux en la matière font autorité, s'accordent maintenant à attribuer l'inspiration, voire l'exécution des trois fameuses *vedute* connues sous le nom de ***Perspectives Urbinate***. La plus célèbre, conservée au musée d'Urbino et jadis attribuée à Piero della Francesca, fut souvent désignée sous le titre de ***La Cité idéale***. Et toutes trois, qui malgré leurs différences peuvent apparaître comme des variations sur un même thème, représentent le centre monumental d'une cité idéale, dans un vocabulaire qui est celui du ***De re aedificatoria*** : même ceux qui refusent de reconnaître à Alberti la paternité des panneaux s'accordent sur ce point.

Avant de composer son ***De re aedificatoria***, et peut-être de concevoir et de peindre les panneaux d'Urbino, Berlin et Baltimore, Alberti avait rédigé en 1437 un ***De pictura***, où était pour la première fois exposée méthodiquement et théorisée la perspective géométrique. C'est son aîné et ami Filippo Brunelleschi, auquel Alberti dédia la version italienne de son traité, qui avait inventé la méthode quelque vingt ans plus tôt : la date précise demeure controversée, mais elle peut être située aux alentours de 1415, soit donc un siècle exactement avant l'***Utopie*** de More³. Et cette méthode, Brunelleschi en avait donné la première démonstration dans deux petits panneaux, deux *tavolette*, comme on a pris l'habitude de les nommer à la suite du premier biographe de l'architecte, Antonio di

² R. Krautheimer, ***Le tavole di Urbino, Berlino e Baltimora riesaminate***, in ***Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo, la rappresentazione dell'architettura***, Bompiani, 1994

³ Mon goût des dates m'oblige à souligner que si la date exacte de sa naissance est encore discutée, More est en tout cas né en 1478, cent un ans exactement après Brunelleschi...

De la ville idéale à la cité utopique, ou le désenchantement du monde 7

Tuccio Manetti. L'une et l'autre constituaient ce qu'on nommerait plus tard des *vedute*, c'est-à-dire des représentations de villes. La première représentait le baptistère San Giovanni vu dans son environnement urbain depuis le porche de la cathédrale de Santa Maria del Fiore, qui formait avec lui le pôle sacré de la vie florentine, par opposition à son pôle profane, celui de la vie politique, constitué plus au Sud, autour du palais communal, par la place de la Signoria. Et celle-ci constituait le sujet de la seconde des *tavolette*, en qui il est bien difficile de ne pas voir les prototypes des *Perspectives Urbinate*⁴.

Ces deux pôles sacré et profane de la Florence de son temps, Brunelleschi ne s'est pas contenté de les représenter dans ses deux *tavolette*, qui constituent au demeurant sa seule incursion dans le domaine pictural : il a, comme architecte, largement contribué à les ordonner l'un par rapport à l'autre, et la ville autour d'eux.

D'abord, bien sûr, avec la construction de la coupole de Santa Maria del Fiore “*si grande, élevée au-dessus du ciel, et assez large pour couvrir de son ombre tous les peuples de Toscane*”, écrit Alberti dans sa dédicace à Filippo Brunelleschi du *De pictura*⁵. Car cette coupole, la grande gloire de Brunelleschi, ne se borne pas à parachever le duomo : beaucoup plus haute et aiguë que le modèle initialement prévu par les premiers architectes de la cathédrale⁶, elle fait du chœur de Santa Maria del Fiore le cœur d'une ville dont elle

⁴ Cf. infra, p. 36

⁵ Version italienne du *De Pictura*, rédigée un an après. Texte de la dédicace à Brunelleschi in *De Pictura*, Ed. Macula, p 69.

⁶ La *Via Veritatis* peinte par Andrea da Firenze au *Cappellone degli Spagnoli* donne une représentation fort intéressante à cet égard du premier modèle retenu pour la coupole en 1367.

De la ville idéale à la cité utopique, ou le désenchantement du monde 8

devient le centre visuel - ce dont le moins attentif des visiteurs de Florence ne peut manquer de s'aviser⁷.

Mais aussi avec la construction, au nord du Duomo et symétrique de la Piazza della Signoria par rapport à celui-ci, qui s'en trouve *eo ipso* confirmé dans sa fonction de pivot urbanistique de la cité, du portique de l'Hôpital des Saints Innocents (1419 - 27), première étape dans l'esprit de Brunelleschi d'un réaménagement d'ensemble de la Piazza della Santissima Annunziata qu'il imaginait d'unifier en un vaste quadriportique. Réalisé, celui-ci eût constitué un étonnant cloître civil, sinon laïc⁸.

Et l'ordonnancement urbain de Florence, la basilique Santo Spirito, dernière œuvre de Brunelleschi, l'eût de toute évidence parachevé *Oltrarno*, si l'architecte avait pu mener à bien son premier projet. Celui-ci prévoyait en effet de construire la nouvelle église suivant une orientation inverse de celle à laquelle elle devait se substituer. La nouvelle basilique se fût alors dressée au fond d'une vaste esplanade donnant à l'opposé sur l'Arno, suivant une disposition qui a pu

⁷ Le concours pour la coupole est lancé par le Conseil de la Fabrique de Santa Maria del Fiore le 19 août 1418. Brunelleschi termine son modèle le 22 octobre. -Le prix n'est cependant pas attribué, le Conseil attendant de voir si le projet proposé par Filippo est réalisable, en l'en laissant exécuter une version à échelle réduite à l'église de Santo Jacopo sopr'Arno (coupole ultérieurement détruite). Le 29 décembre 1419, il reçoit en compagnie de Donatello et de Nanni di Banco une somme de 45 florins en paiement du modèle pour la coupole, qui est officiellement retenu le 16 avril 1420. Les travaux commencent le 7 août de la même année. Dès l'année précédente, il avait conçu un premier projet pour la lanterne, qui ne sera retenu définitivement qu'en 1436, l'année même où, le 31 décembre, la coupole sera officiellement consacrée. La construction de la lanterne ne sera cependant engagée qu'en 1446, l'année de la mort de Brunelleschi, et ne s'achèveront qu'en 1461.

⁸ Il ne le sera que partiellement, le portique n'ayant été complété que sur deux des trois côtés restant, et bien après la mort de Brunelleschi, cf. infra, à propos de la place ducale de Vigevano.

De la ville idéale à la cité utopique, ou le
désenchantement du monde 9

inspirer à Vasari l'ordonnancement des Offices par rapport au fleuve et au Palazzo Vecchio

Brunelleschi n'a donc pas seulement été un architecte, et le plus grand peut-être de la Renaissance. Car c'est bien en **urbaniste** qu'il a travaillé, aussi bien dans ses œuvres architecturales que dans ses deux tavolette, qui sont d'un urbaniste bien davantage que d'un simple architecte. S'il revient sans conteste à son cadet Leon Battista Alberti d'avoir avec son *De re aedificatoria* inauguré l'urbanisme comme réflexion et théorisation du fait urbain par-delà le cadre de la pure architecture, Brunelleschi mérite à l'évidence d'être reconnu comme son précurseur en la matière, au moins sur le terrain de la pratique.

Ce que le XX^e siècle va nommer "urbanisme" naît de la volonté de substituer à une croissance urbaine anarchique un développement pensé et maîtrisé de la ville. Un développement maîtrisé parce que pensé. Une telle volonté ne peut apparaître qu'à partir du moment où on cesse de n'envisager la ville que comme la somme perpétuellement réévaluable de ses éléments, implicitement ou explicitement conçus comme premiers par rapport à elle, qu'un développement purement organique et spontané range de fait dans l'ordre des réalités naturelles. Et où on va au rebours concevoir - à tous les sens du terme - ces éléments à partir, par rapport et en fonction de la ville, et envisager celle-ci comme un tout et un système ordonné, dont l'ordonnancement assigne à chacune de ses parties sa nature et sa place dans l'économie de l'ensemble. Bref, l'urbanisme passe par la volonté de substituer à la croissance anarchique d'une ville synthétique le développement rationnel d'une ville analytique.

Or il est aisé de comprendre que la perspective géométrique, qui traite les objets représentés comme

De la ville idéale à la cité utopique, ou le
désenchantement du monde 10

occupant une certaine portion d'un espace fondamentalement unique et homogène⁹, marque une étape décisive dans l'avènement de ce genre de conception, si même elle n'en est pas directement l'initiatrice. Elle offre en effet aux architectes un instrument de projection d'une puissance sans précédent : quand à défaut de travailler sur le motif, ce qui permet d'affiner par tâtonnements successifs, on travaille sur des corps simples et en nombre limité, un traitement purement empirique peut à la rigueur suffire à la production de représentations plus ou moins crédibles. Dès lors qu'il s'agit de projets d'édifices, et plus encore d'ensemble d'édifices, pour lesquels le recours à la maquette préparatoire est moins aisé, la perspective devient un instrument irremplaçable. Et en même temps que les concepts et les outils, c'est la justification de leur usage que fournit la perspective géométrique, dans la mesure où elle révèle en l'homme l' "*essere dalla natura costituito speculatore e operatore delle cose*", suivant la remarquable formule du *Della famiglia* d'Alberti. Car cet homme-là, qui pourra bientôt se vouloir "*comme maître et possesseur de la nature*" suivant la formule bien connue du *Discours de la méthode*, est *a fortiori* fondé à se vouloir maître et possesseur de ce qui, dans la nature, est le plus directement son œuvre : la ville.

⁹ "C'est une chose qui occupe un lieu" dira en son *De pictura* Alberti, résumant de façon lapidaire le changement de modèle que la perspective géométrique implique par rapport aux conceptions spatiales héritées des Anciens. Ce changement ne sera cependant complètement théorisé qu'un demi-siècle plus tard, par Pomponius Gauricus, qui écrit : "*Omne corpus quocunque statu constiterit, in aliquo quidem necesse est esse loco. Hoc quum ita sit, quod prius erat, prius quoque et heic nobis considerandum, At qui locus prior sit necesse est quam corpus locatum, Locus igitur primo designabitur, id quod planum uocant.*" Cf. sur ce point E. Panofsky, Op. cit. p.129-130, et Y. Klein, *Pomponius Gauricus et son chapitre "De la Perspective"* in *La forme et l'intelligible*, Tel Gallimard p. 237 sqq.

“C’est toujours, du reste, à travers les artistes que se fait le passage de la théorie à la pratique ; c’est par eux que les sociétés habitent les espaces conquis virtuellement à l’homme par les spéculations abstraites. La compréhension nouvelle des lois de l’optique conduit aussi bien à la construction de la coupole de Florence qu’aux grandes navigations à la boussole de la fin du XV^e siècle ; mais ce sont les Florentins qui ont, d’abord, installé par l’imagination leurs contemporains dans le nouvel univers, d’où est venue progressivement, avec le temps, la conquête matérielle du monde”¹⁰.

La passion urbaniste de l’utopie peut alors paraître procéder d’une exacerbation de la volonté de puissance prométhéenne dont l’époque qui s’est elle-même nommée Renaissance marquerait l’apparition historique dans la psychè de l’homme occidental.

Le dernier tiers du Quattrocento, je l’ai rappelé plus haut, avait vu engager toute une série de rénovations urbaines de grande ampleur, mais dont aucune cependant n’était allée au-delà du remodelage d’une ville préexistante. Dans le même temps, cependant, les traités d’architecture commençaient, à la suite du *De re aedificatoria*, à proliférer. Et nombre d’entre eux en vinrent à imaginer avec bien souvent un souci du détail et un souci de faisabilité inversement proportionnels, ce qui paraît bien être des cités utopiques avant la lettre. En 1558 enfin, trente ans donc après l’*Utopie* de More, Vespasiano Gonzaga (1531 - 1591) passe à l’acte, en créant *ex nihilo* au sud-ouest de Mantoue la ville de Sabbioneta, destinée à devenir la nouvelle capitale de son duché et dont la réalisation s’étalera sur les quelque quarante années de son règne. Un cousin français de Vespasiano, Charles de Gonzague, importera en France le

¹⁰ P. Francastel, *Études de sociologie de l’art*, cité in *Brunelleschi*, École nationale supérieure des Beaux-Arts, p. 68

De la ville idéale à la cité utopique, ou le
désenchantement du monde 12

goût des villes nouvelles, en lançant en 1606 la construction de Charleville, que suivront en 1608, à l'initiative de Sully, Henrichemont, et en 1631, à l'initiative du cardinal ministre, Richelieu. Six ans plus tard, un autre français qui, s'il avait été dans sa jeunesse une manière de condottiere, n'était pourtant devenu ni prince, ni ministre, se ferait le chantre, contre "*ces anciennes cités, qui, n'ayant été au commencement que des bourgades, sont devenues, par succession de temps, de grandes villes, (..) ordinairement si mal compassées*", où "*on dirait que c'est plutôt la fortune, que la volonté de quelques hommes doués de raison, qui les a ainsi disposés*", des "*places (villes) régulières qu'un ingénieur trace à sa fantaisie dans une plaine*"¹¹

Pour contradictoire que paraissent au premier abord leurs versions respectives, Vespasiano Gonzaga, le condottiere lettré, précurseur du despote éclairé à la Voltaire, et Thomas More, le juriste et ministre intègre jusqu'au martyr, ont peut-être bien en effet le même message à nous faire entendre. Je ne suis pas certain pour autant qu'ils soient les héritiers légitimes de Brunelleschi, et de l'enchantement du monde dont il fut l'un des premiers à annoncer la bonne nouvelle, à l'orée du Quattrocento.

Les grandes entreprises de rénovation urbaines menées par Pie II à Pienza, par Federico da Montefeltro à Urbino, par Ercole I à Ferrara ou par Lodovico il Moro à Vigevano auront peut-être été quelque chose comme la préhistoire de la cité utopique du siècle suivant. Mais dans la cité utopique, imaginée, imaginaire ou, comme à Sabbioneta, réalisée, on doit sans doute voir le deuil de la grande espérance humaniste et rationaliste qui s'était levée au début du siècle précédent. De la cité parfaite,

¹¹ René Descartes, *Discours de la Méthode*, I I, Oeuvres, Garnier, T.1, p.579-80.

De la ville idéale à la cité utopique, ou le
désenchantement du monde 13

dont l'idée sous-tend l'œuvre architecturale de Brunelleschi, à la cité idéale dont More et Vespasiano Gonzaga donnent deux versions moins contradictoires que complémentaires comme peuvent l'être les deux faces opposées d'une même monnaie, un espoir se sera perdu, ou une illusion dissipée : celui ou celle d'un homme auquel en 1486, dans son *De hominis dignitate*, Pic de la Mirandole pouvait faire déclarer par Dieu, dans des termes impensables un siècle plus tôt, parce que nul alors n'aurait pu imaginer le peintre ou le sculpteur capables de produire plus et mieux que la simple reproduction d'un aspect de l'apparence des choses : *"Je ne t'ai fait ni céleste ni terrestre, ni mortel ni immortel, afin que, souverain de toi-même, tu achèves ta propre forme librement, à la façon d'un peintre ou d'un sculpteur"*. De cet homme-là, Donatello, l'ami de Brunelleschi, avait donné quelque soixante-dix ans plus tôt la première image, avec son *San Giorgio* d'Orsanmichele, aujourd'hui au musée du Bargello. À mille lieues de l'hiératisme des statues colonnes romanes comme de la grâce sinueuse des figures gothiques, qui demeurent toujours prises dans la façade d'une église dont Émile Mâle¹² a bien montré que, microcosme dans le macroscosme, elle était la métaphore architecturale du cosmos, le *San Giorgio* d'Orsanmichele n'entend plus se cantonner à n'être que l'un des éléments d'un Tout dont le principe d'ordre doit lui demeurer pour l'essentiel caché jusqu'au jour du Jugement : d'un mouvement décidé du buste, il s'extrait d'une niche de pierre désormais impuissante à contenir l'énergie qui l'habite, pour observer le monde où il va agir. C'est-à-dire pour se poser face à lui en sujet.

¹² *L'Art religieux au XIII^e siècle.*

1

**BRUNELLESCHI ET L'INVENTION DE LA
PERSPECTIVE**

Commençons donc par le commencement, c'est-à-dire par Brunelleschi, dont on peut rappeler *in limine* que s'il fut l'ami et l'architecte volontiers indocile d'ailleurs, de son cadet Cosme de Médicis (1489 - 1464), qui pour son palais de la Via Larga¹³ lui préféra d'ailleurs Michelozzo, il fut aussi le contemporain presque exact de Léonardo Bruni (1369 - 1444) : chancelier de la République de 1427 à sa mort, concepteur du programme iconographique de la fameuse *Porte du Paradis* qui occupa Ghiberti quelque vingt et un ans (1425 - 1452), Bruni est aussi l'homme à qui l'on doit la remise en honneur du vieux vocable cicéronien d'*humanitates* pour désigner l'étude des belles-lettres et de la philosophie, dont au siècle précédent Pétrarque s'était fait l'initiateur.

1.1

FILIPPO BRUNELLESCHI

L'immédiate appropriation de la perspective dite géométrique ou rationnelle par les peintres et les sculpteurs conduit parfois à oublier un peu que son inventeur, Filippo Brunelleschi, est un architecte, et le plus remarquable peut-être de son siècle.

Second fils du notaire ser Brunellescho di Lippo di Tura et de Giuliana degli Spini, tous deux issus de familles qui pour ne pas compter parmi celles qui tenaient le haut du pavé dans la cité du lys, n'y étaient

¹³ Aujourd'hui Via Cavour.

**De la ville idéale à la cité utopique, ou le
désenchantement du monde 15**

pas moins fort honorablement connues¹⁴, Filippo, né en 1377, avait reçu une formation d'orfèvre. C'est comme apprenti orfèvre qu'il avait le 18 décembre 1398 demandé son inscription à l'*Arte della Setta* (gilde de la soie). C'est comme orfèvre qu'il s'était vu confier en 1400 la réalisation d'un certain nombre des statues de l'autel en argent de San Jacopo, à Pistoia. Deux ans après, en 1402 - 1403, il avait participé au concours pour les bas-reliefs de la seconde porte de bronze du baptistère San Giovanni, en compagnie de six autres candidats, parmi lesquels son ami Donatello, le grand siennois Jacopo della Quercia et son cadet, Lorenzo Ghiberti, auquel il abandonna l'ensemble de la commande dont l'*Arte de' Mercatanti* (gilde des marchands), organisateur de la compétition et commanditaire de l'œuvre, souhaitait leur confier à part égale la réalisation comme aux deux meilleurs des postulants. Et c'est comme maître orfèvre que l'*Arte della Setta* l'enregistre le 2 juillet 1404 parmi ses membres.

Appelé cette même année 1404 comme expert sur le chantier de la cathédrale de Santa Maria del Fiore, il consacra ensuite à l'architecture l'essentiel de ses soins et de son temps. La coupole, la lanterne et les tribunes mortes de la cathédrale de Santa Maria del Fiore ; l'église San Lorenzo et sa sacristie qu'on appellera *Vecchia* lorsque Michelange lui construira son pendant Nord ; les églises Santo Spirito et Santa Maria degli Angeli ; l'Ospedale degli Innocenti, son portique extérieur et ses cloîtres ; la salle de réunion du palais du parti guelfe ; un certain nombre de cloîtres et de

¹⁴ C'est un Brunelleschi qui s'était fait construire la villa de La Petraia , rachetée à Filippo dans le courant du XV° par les Strozzi, auquel les Médicis la confisqueront en 1530. Ferdinand , fils de Cosme 1er et son successeur sur le trône du Grand-Duché de Toscane, confiera en 1591 à Buontalenti la charge de la restructurer pour en faire l'un de ses lieux de villégiature privilégiés, où après le Risorgimento lui succédera le roi Victor-Emmanuel .

De la ville idéale à la cité utopique, ou le
désenchantement du monde 16

constructions particulières, au nombre desquelles il faut sans doute ranger la partie centrale du palazzo Pitti, future résidence des grands-ducs de Toscane : quand il meurt, le 15 avril 1446, Filippo Brunelleschi laisse derrière lui une œuvre qui est pour l'essentiel architecturale.

Il lui sera bien arrivé, dans l'intervalle, de reprendre le ciseau : pour sculpter une Marie-Madeleine qui devait disparaître en 1471 dans l'incendie de Santo Spirito ; pour réaliser un crucifix destiné à montrer à son ami Donatello comment il convenait de représenter le Christ en croix (*crucifix de Santa Maria Novella*, entre 1410 et 1425). Ou encore pour exécuter (1443) le modèle en bois des bas-reliefs et de la chaire que son fils adoptif Andrea di Lazzaro Cavalcanti, dit *Il Buggiano*, réaliserait pour l'église de Santa Maria Novella.

Les deux *tavolette* perdues demeureront en revanche sa seule et unique incursion dans le domaine de la peinture.

1.2 LES TAVOLETTE

On ne peut bien sûr que déplorer de ne disposer ni des deux tableaux, dont on perd la trace dans le courant du XVI^e siècle¹⁵, ni du moindre écrit où leur auteur exposerait ses procédés, leurs justifications et leur (s) finalité (s).

Mais si les deux *tavolette*, comme il les appelle, ont par malheur disparu, Manetti, qui écrit aux alentours de 14809 et affirme les avoir lui-même vues de près¹⁶, en donne une description suffisamment détaillée pour permettre de s'en faire une idée relativement précise. Si précise même que les spécialistes ont pu en proposer plusieurs reconstitutions graphiques, plausibles dans la mesure où elles concordent pour l'essentiel.

La première des deux *tavolette* était constituée d'un "*panneau d'environ une demi-brasse carrée*", soit 25 à 30 cm, le *braccio* florentin en mesurant à peu près 58. Brunelleschi y avait peint "*l'extérieur de l'église San Giovanni de Florence*", c'est-à-dire le Baptistère, "*autant qu'on en voit en la regardant du dehors, comme si pour se la représenter il s'était enfoncé de trois brasses environ dans la porte centrale de Santa Maria del Fiore*", la grande cathédrale à laquelle il devait vingt ans plus tard donner sa fameuse coupole. Mais il "*y avait aussi représenté cette portion de la place que voit l'œil du spectateur, c'est-à-dire le côté en face de la Misericordia jusqu'à la voûte et au Canto de'Pecori, le côté de la*

¹⁵ Ils sont mentionnés dans la succession de Laurent de Médicis, maison perd leur trace dans le courant du siècle suivant.

¹⁶ Manetti, *Vie de Brunelleschi*, in *Brunelleschi*, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1985, p. 72 : "*Ayant eu ce dispositif en main et l'ayant vu plusieurs fois jadis, je peux en porter témoignage*"

colonne du miracle de San Zanobi jusqu'au Canto alla Paglia, et tout ce qu'on voyait au loin".

Sans entrer dans le détail d'une topographie au reste passablement modifiée depuis le Quattrocento, on notera seulement que Brunelleschi ne s'était donc pas borné dans ce travail inaugural à représenter fidèlement le seul Baptistère : si San Giovanni occupait le centre du panneau, ses abords y étaient également représentés, **et dans le détail**. Ce n'est donc pas exactement "le Baptistère San Giovanni" que la première *tavoletta* représentait, comme on le dit et l'écrit le plus souvent, par commodité sans doute autant qu'à cause de Manetti, et sans voir combien cette façon de parler hypothèque notre compréhension des choses. Mais bien plutôt ce que pouvait voir, **et aussi loin qu'eût dans la réalité porté son regard** ("*tout ce qu'on voyait au loin*"), un spectateur placé sous le porche de Santa Maria del Fiore, dont le champ de vision n'eût été par ailleurs limité latéralement que par l'ébrasement de la porte, formant cadre. Un cadre qui est bien celui de la future fenêtre à laquelle Alberti identifiera dans son *De pictura* le tableau. Même s'il s'agit de celui d'une porte ! Brunelleschi a donc en l'occurrence produit une véritable *veduta*, où le Baptistère était sans doute représenté en position centrale, **mais dans son contexte urbain**, sans lequel n'eût du reste pas été possible l'impression de réalité que procurait au dire de Manetti le panneau : "*Aucun miniaturiste n'aurait fait mieux (..). On croyait voir la réalité même.*"¹⁷

Son talent, qui surclasse donc celui de ces miniaturistes que les Florentins de l'époque prisait pour leur réalisme, Brunelleschi en réserva cependant l'emploi à la seule représentation du Baptistère et des

¹⁷ Sauf précisions contraires, toutes les citations concernant les tavolette sont extraites de la Vie de Brunelleschi par Manetti.

De la ville idéale à la cité utopique, ou le
désenchantement du monde 19

bâtiments environnants : *“pour ce qu’on voyait du ciel, c’est-à-dire là où les murailles représentées se détachent dans l’atmosphère, il était d’argent bruni, afin que l’air et le ciel réel s’y réfléchissent, et de même les nuages entraînés par le vent quand il souffle”*.

Ce curieux dispositif ne constituait d’ailleurs pas l’unique singularité de la première *tavoletta* : *“Comme le peintre doit supposer un seul point pour voir sa peinture, tant en hauteur qu’en largeur et de près comme de loin, afin qu’on ne pût se tromper, en la regardant, puisque tout changement de lieu entraîne une vision différente”* - Manetti évoque bien sûr ce qu’on a par la suite nommé le **point de vue**, d’où il est impératif que le tableau soit regardé pour donner une impression de relief et de profondeur -, Brunelleschi *“avait fait dans le panneau supportant cette peinture un trou au point exact de l’église San Giovanni où frappait le regard de qui se trouverait à l’intérieur de la porte centrale de Santa Maria del Fiore, endroit où il se serait placé s’il l’avait peint sur le motif”*. L’utilité de ce trou, *“petit comme une lentille du côté de la peinture”* et *“s’élargissant en pyramide, comme un chapeau de paille de femme, du côté du revers, jusqu’à atteindre la circonférence d’un ducat ou un peu plus”*, est immédiatement expliquée par Manetti. Brunelleschi *“voulait que celui qui regardait appliquât l’œil au revers, là où le trou était large, qu’une main fût placée près de l’œil et que l’autre tînt, face à la peinture, un miroir plan où celle-ci vînt se réfléchir ; la distance entre le miroir et la seconde main était proportionnellement, en brasses minuscules, pour ainsi dire, la même qu’en brasses réelles entre l’endroit où il supposait s’être mis pour peindre et l’église San Giovanni ; si bien qu’en le regardant, grâce aux autres*

De la ville idéale à la cité utopique, ou le
désenchantement du monde 20

éléments dont on a parlé, l'argent bruni, la place, etc., et de ce point, on croyait voir la réalité même".

"On croyait voir la réalité même" : la récurrence de la formule, qui sous la plume de Manetti comporte à l'évidence une franche connotation laudative, indique clairement que le succès public de la méthode brunelleschienne procède de son réalisme.

Ou du moins de ce qu'on a pu interpréter comme son réalisme. Capable de reprocher à son ami Donatello d'avoir, dans le crucifix qu'il venait de sculpter pour l'église de Santa Croce, "*mis en croix un paysan*"¹⁸, et, pour répondre au défi que celui-ci lui lança en retour d'en faire autant, de sculpter l'étonnante figure de prince crucifié que les Florentins installèrent avec un sens aigu de la symbolique à Santa Maria Novella, à l'opposé donc de Santa Croce, Brunelleschi ne saurait être tenu sans restriction pour un thuriféraire du réel !

Mais quelle qu'ait pu être sa véritable motivation, l'invention de Brunelleschi n'en inaugure pas moins l'ère de ce que Malraux a nommé l'Irréel¹⁹ : sans peut-être l'avoir complètement prémédité ni même voulu, elle offre à la peinture la capacité de produire des représentations **d'une parfaite vraisemblance**. Car outre la nécessité qu'il impose au spectateur de se placer au point de vue, le complexe dispositif du trou et du miroir possède l'avantage de permettre une comparaison directe et immédiate du motif et de sa représentation : ce n'est pas seulement par emphase qu'Alberti pourra parler des tableaux perspectifs comme de **démonstrations**.

Mais venons-en à la seconde *tavoletta*.

¹⁸ Vasari, *Vies...*, *Vie de Doatello*, *Vie de Filippo Brunelleschi*, Berger Levrault.

¹⁹ André Malraux, *La métamorphose des Dieux*, Tome II, *l'Irréel*, l'univers des Formes, Gallimard.

De la ville idéale à la cité utopique, ou le
désenchantement du monde 21

Sur la seconde *tavoletta*, Brunelleschi avait fait “une peinture perspective de la place et du palais de la Seigneurie à Florence, avec tout ce qui se trouve dessus et autour, autant que peut en embrasser la vue quand on est hors de la place ou au même niveau, le long de la façade de San Romolo, une fois passé le Canto di Callimala francesca, qui s’ouvre sur cette place à quelques brasses du côté d’Orsanmichele : de là on voit deux façades du palais de la Seigneurie, celle exposée à l’Ouest et celle exposée au Nord”. La description de Manetti fait encore plus clairement ressortir, dans le cas de cette seconde *tavoletta*, qu’il ne s’agissait pas pour Brunelleschi de représenter un bâtiment isolé, qui eût constitué à soi seul le motif. Car le motif, ici, c’est d’abord un **espace**, la place de la Seigneurie, aménagée un siècle plus tôt (1298 - 1310) sur l’emplacement des maisons-tours de la grande famille aristocratique et gibeline des Uberti²⁰. Le Palais de la Seigneurie, qui s'enfonce en coin à l'angle Sud-Est de la place, en constitue certes le pivot visuel et architectural, avec la *Loggia dei Lanzi* qui oppose à sa masse à peu près complétement close sur elle-même vue l’étroitesse et le petit nombre de ses ouvertures le contrepoint d’une triple arcade au rythme lent et majestueux, mais sans en

²⁰ Leurs sympathies impériales avaient conduit les Uberti à prendre les armes aux côtés des siennois contre leur patrie. La République les avait en punition condamnés à l’exil, avant de faire détruire en représailles leurs maisons, dont l’emplacement, déclaré inconstructible, fut désormais dévolu aux rassemblements populaires. Disposition à laquelle Arnolfo di Cambio avait été contraint de se plier, en sachant au demeurant en tirer un remarquable parti, lorsqu’on l’avait chargé (1298 - 1310) d’édifier en bordure le Palazzo dei Priori, futur Palazzo della Signoria, pour être le nouveau siège d’un pouvoir communal qui ne pouvait plus se suffire de l’étroite Torre della Castagna où il avait jusqu’alors siégé, à quelques rues de distance d’édifier en bordure le Palazzo dei Priori, futur Palazzo della Signoria, pour être le nouveau siège d’un pouvoir communal qui ne pouvait plus se suffire de l’étroite Torre della Castagna où il avait jusqu’alors siégé, à quelques rues de distance.

**De la ville idéale à la cité utopique, ou le
désenchantement du monde 22**

occuper le centre en position isolée, à l'instar du baptistère San Giovanni. Vu sous l'angle choisi par Brunelleschi, le Palais apparaît donc en retrait, bordant à l'arrière-plan, au milieu des autres bâtiments limitrophes, une place dont l'espace libre de toute construction occupe, lui, le premier plan.

Il existe donc entre les deux panneaux une remarquable continuité structurale, dont les commentateurs, obnubilés sans doute par la différence des motifs, ne semblent guère s'être avisés : l'un et l'autre en effet représentent un **espace urbain** délimité par des constructions, et dont le centre, occupé par un bâtiment isolé, le baptistère San Giovanni, dans le premier cas, est au contraire laissé vacant dans le second, où est manifestée dans tout son éclat la supériorité de la nouvelle méthode, capable de construire **une représentation rigoureuse non seulement des objets**, que l'empirisme intuitif savait déjà traiter assez convenablement, **mais aussi et surtout de l'espace lui-même**, sur lequel même un Giotto, un Duccio ou un Ambrogio Lorenzetti achoppaient encore : songeons à la façon dont, dans son *Massacre des Innocents* de la Chapelle Scrovegni, à Padoue, Giotto, faute de pouvoir coordonner rationnellement l'image de la loggia depuis laquelle Hérode, à gauche, observe l'événement, et celle du temple en retrait à droite, tourne la difficulté en massant au premier plan la foule enchevêtrée des victimes et de leurs bourreaux, qui occulte, avec l'espace vide, le problème de sa représentation.

La cohérence systématique et l'économie de la démarche de Brunelleschi apparaissent à cet égard très remarquables : deux essais lui auront en effet suffi pour

De la ville idéale à la cité utopique, ou le
désenchantement du monde 23

expérimenter et démontrer de façon parfaitement exhaustive les possibilités de la nouvelle technique, essais qui témoignent par ailleurs d'une conscience aiguë de l'originalité de celle-ci, qui n'a pas tant pour finalité la représentation rigoureuse des corps que celle de l'espace

S'agissant de la seconde *tavoletta*, Manetti nous apprend encore que Brunelleschi y avait renoncé au singulier dispositif utilisé dans la première du "*trou pour la vue*", parce que le panneau était cette fois trop grand pour qu'on pût "*comme dans le cas de San Giovanni, le soutenir d'une main à la hauteur du visage, l'autre soutenant le miroir*".

Seconde différence, "*là où dans la peinture de San Giovanni il avait mis de l'argent bruni, cette fois il découpa les planches du panneau sur lequel il avait peint le long du contour supérieur des édifices ; et il se rendait à un endroit où l'atmosphère naturelle apparaissait au-dessus des maisons*".

Brunelleschi, décidément, ne se souciait guère de représenter les nuages, "*les merveilleux nuages, qui passent, là-bas*"....

1.3 LA FORTUNE DE LA PERSPECTIVE

Les deux *tavolette* devaient avoir un retentissement inversement proportionnel à leur petite taille : “*Ces œuvres - écrit Vasari - eurent pour effet d’éveiller l’ardeur des autres artistes, qui se pressèrent dès lors d’étudier la perspective. Filippo l’enseigna en particulier au jeune peintre Masaccio, son ami, qui lui fit honneur, comme le montrent les édifices représentés dans ses peintures. Il l’enseigna aussi sans relâche à ceux qui pratiquaient la marqueterie - art d’assembler les bois colorés - et il les stimula tellement qu’on peut lui attribuer le mérite du perfectionnement de cet art, qui produisit, alors et depuis, tant d’œuvres remarquables, utiles et excellentes pour la gloire et l’avantage de Florence*”²¹.

On notera que Vasari - mais faut-il s’en étonner de la part d’un des fondateurs de l’*Accademia del disegno* ? - ne mentionne au nombre des émules de Brunelleschi ni architecte, ni sculpteur.

Pas même son ami Donatello, dont le bas-relief sculpté vers 1416 pour la niche de son *San Giorgio* d’Orsanmichele, situe l’affrontement entre le saint et le dragon dans un espace rigoureusement perspectif, avec sol en damier, et doit à cet égard beaucoup à la méthode inventée quelque temps avant par Filippo. Comme, plus tard, sa technique du *schacciato*, du relief écrasé ou méplat, qui procède manifestement d’une réflexion perspective sur les moyens d’expression de la sculpture : avec le *schacciato*, le sculpteur ne se borne plus à produire, en jouant à la rigueur sur l’échelle, de

²¹ Vasari, *Vie de Filippo Brunelleschi*, in *Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes*, Berger levrault, T. III.

simples répliques tridimensionnelles, partielles dans le cas des hauts et bas reliefs, ou intégrales pour la ronde-bosse, d'un motif tridimensionnel ; il élabore une représentation qui demeure certes tridimensionnelle comme le motif, mais sans être cependant homothétique de celui-ci. L'effet de relief et de profondeur exige pour être perçu que le spectateur se place au point de vue, comme pour la peinture.

Vasari, en revanche, fait explicitement de son cadet Masaccio (1401 - 1428) un disciple de Brunelleschi, dont certains ont depuis émis l'hypothèse qu'il aurait même directement prêté la main à son élève pour le dessin de la chapelle, dans la fresque de la *Sainte Trinité*.

La dette de Masaccio envers la méthode brunelleschienne ne fait au demeurant aucun doute, tant dans cette fresque de la *Trinité*, à Santa Maria Novella, que dans le cycle de la chapelle Brancacci, au Carmine, toutes œuvres qui marquent dans l'histoire de la peinture un tournant comparable par son importance à celui qu'avait initié au siècle précédent Giotto²².

²² Lorsqu'en 1771, l'église du Carmine brûle presque entièrement, et qu'il est question, pour la rebâtir plus au goût du jour, d'abattre le peu qui a pu réchapper aux flammes, c'est-à-dire la sacristie et la chapelle Brancacci, l'hypothèse de la disparition de celle-ci suscite une véritable levée de bouclier chez les artistes de Florence, qui n'ont aucun mal à obtenir sa sauvegarde, avec le soutien aisément acquis de la Grande Duchesse de Toscane. Épisode fort significatif de la continuité de la fortune de Masaccio, exceptionnelle si l'on veut bien se souvenir que l'époque ne répugnait pas à retailler ou au contraire à faire compléter les toiles des plus grands maîtres pour de simples considérations parfois d'ameublement, et se montrait bien moins respectueuse que la nôtre à l'égard de ce qu'on ne nommait pas encore le Patrimoine. Masaccio, exceptionnelle si l'on veut bien se souvenir que l'époque ne répugnait pas à retailler ou au contraire à faire compléter les toiles des plus grands maîtres pour de simples considérations parfois d'ameublement, et se montrait bien moins respectueuse que la nôtre à l'égard de ce qu'on ne nommait pas encore le Patrimoine.

De la ville idéale à la cité utopique, ou le
désenchantement du monde 26

L'œil le moins averti ne peut manquer de voir, face à la *Trinité* de Santa Maria Novella, ce que la perspective brunelleschienne peut apporter à la conquête picturale de la profondeur : la fresque ouvre littéralement dans le mur du collatéral gauche de l'église, qui est à plan basilical, une chapelle latérale feinte, dont *“la voûte en berceau, dessinée en perspective, divisée en caissons décorés de rosaces, aux proportions diminuant si bien en raccourci (..)semble percer le mur”*²³.

“Semble percer le mur” : la formule, d'un Vasari enthousiaste (*“il y a plus beau encore que les figures”*), est en l'occurrence particulièrement heureuse. Et nulle œuvre n'est plus fondamentalement perspective que celle-là, si on veut bien admettre la définition de Panofsky : *“Limitant l'emploi de cette définition aux seuls cas où cette illusion existe, nous parlerons donc de vision perspective quand, dans une œuvre d'art, la surface (c'est-à-dire ce qui sert de support à l'art pictural ou à l'art plastique et sur quoi l'artiste, peintre ou sculpteur, rapporte les formes des objets et des figures) est niée dans sa matérialité et qu'elle se voit réduite à n'être que le “plan du tableau” sur lequel se projette un ensemble spatial perçu au travers de ce plan et intégrant tous les objets singuliers”*²⁴.

Héritière magnifiée des fameuses *“chapelles secrètes”*²⁵ peintes par Giotto au registre inférieur des deux piédroits de l'arc triomphal des Scrovegni, la chapelle de la *Trinité* substitue à leurs ogives une voûte à caissons en berceau dont maints grands noms de l'architecture Renaissance se souviendront, à commencer

²³ *Vie de Masaccio*, in Vies..., Ed. Berger -Levrault, T. III, p. 177

²⁴ E. Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, I, p. 38, Minuit.

²⁵ Les italiens les nomment de manière plus philosophiquement adéquate *choretti*, *“petits chœurs”*.

**De la ville idéale à la cité utopique, ou le
désenchantement du monde 27**

par Michelozzo pour sa chapelle du Crucifix, à San Miniato (1448). À Urbino, Federico da Montefeltro adoptera la même voûte en berceau pour couvrir la loggia de son palais, depuis laquelle il pourra observer la capitale de son duché lovée au pied de son château. Et à sa guise, apparaître au peuple, ou demeurer invisibles et cependant présent sous cette voûte exposant alors aux regards populaires sa vacuité sur un mode qui n'est pas sans rappeler celui du trône des Étimasies.

Devenue souveraine, la peinture décide dans la fresque de la *Trinité* qu'elle ne sera plus ni la reproduction besogneuse des modèles vénérables légués par la tradition, ni le reflet plus ou moins fidèle du réel, dont elle se pose d'entrée comme la rivale : car c'est bien la réalité empirique et immédiate du mur et de sa transversalité qu'elle abolit souverainement pour lui substituer avec une autorité toute démiurgique sa propre réalité, la chapelle peinte et sa feinte profondeur. C'est pourquoi on ne doit attribuer ni au hasard, ni à la fantaisie voire à l'ignorance de Masaccio (*a fortiori* d'un Brunelleschi accumulant à Rome les relevés de ruines antiques²⁶, si comme d'aucuns le pensent il est ici directement intervenu), le fait que la voûte de la chapelle de la *Trinité* compte un nombre pair de caissons, dispositif auquel nulle architecture réelle n'avait jusque-là recouru. Les Anciens s'en étaient semble-t-il interdit l'usage au motif que faire passer une ligne de démarcation entre deux rangées de caisson exactement au sommet de la voûte risquait d'en fausser la perception visuelle, en suggérant une arrête là où on avait en réalité un plein cintre. La

²⁶ Selon Vasari (Vies, Berger-Levrault, T. 3, p 198), "il avait noté et dessiné toutes les voûtes de l'Antiquité et travaillait continuellement sur ces dessins".

chapelle de la *Trinité* manifeste avec éclat l'autonomie du monde peint dont l'artiste qu'on va bientôt nommer génial est le tout-puissant démiurge, grâce à une perspective qui lui permet de (re) créer la réalité sur un mode qui est bien davantage celui de la vraisemblance que celui de la ressemblance.

C'est la fin de la peinture-mimésis que la perspective brunelleschienne permet à Masaccio de proclamer, en même temps que son remplacement par la peinture-démiurgie.

Rien d'étonnant, dans ces conditions, à ce qu'à la suite de Masaccio, la plupart des peintres, à Florence d'abord, puis dans le reste de l'Italie et de l'Europe²⁷ aient adopté d'enthousiasme l'invention de Brunelleschi, même si ce fut pour l'employer avec une rigueur et une systématisme relative, tous n'ayant pas su saisir les profondes implications, y compris métaphysiques, de la nouvelle méthode avec la *virtù* dont témoigna d'emblée le jeune auteur de la *Trinité*. Les collègues de Masaccio adoptèrent d'autant plus volontiers la nouvelle technique qu'en plus d'ajouter un instrument d'une rare puissance à la panoplie traditionnelle du faiseur d'images, elle permettait à la peinture de gagner ses lettres de noblesse, en cessant d'être une simple routine pour devenir un savoir-faire rationnel digne enfin d'être compté au nombre des arts véritables, et susceptible *eo ipso* de valoir à ses praticiens une meilleure

²⁷ Dürer viendra en Italie pour étudier à sa source cette perspective dont il deviendra ensuite l'un des plus brillants théoriciens avec son *Instruction sur la manière de mesurer*, publié à Nuremberg en 1525 (réédition Flammarion 1995), puis son *Traité des proportions*, paru en 1528. "Quand à l'Allemagne, il semble bien qu'à l'exception des oeuvres de Pacher, ce peintre à demi italien, on n'y ait pas produit un seul tableau construit correctement, durant tout le XV^e siècle - jusqu'au jour où, notamment par l'entremise d'Albert Dürer, on emprunta aux Italiens leur théorie et ses fondements mathématiques exacts" E. PANOFISKY, *La perspective comme forme symbolique*, III, p. 147, Ed. de Minuit

De la ville idéale à la cité utopique, ou le
désenchantement du monde 29

reconnaissance sociale. L'adoption de la perspective permet d'abord aux peintres de parachever une revalorisation de leur métier dont Giotto avait au siècle précédent connu les prémices, quand avec ses principaux disciples il avait obtenu de s'inscrire dans une corporation des *Arti Maggiori*, celle des *Medici e Speziali*, où Dante avait dû se faire enregistrer pour pouvoir s'engager - pour son malheur ! - dans une carrière politique dont ses origines nobles lui fermaient l'accès.

1.4

LA PERSPECTIVE, INVENTION D'ARCHITECTE

Le succès qu'elle a pu remporter auprès des peintres, incontestable donc malgré certaines ambiguïtés, ne doit cependant pas conduire, comme sa fortune picturale même n'y inciterait que trop, à oublier que la perspective n'est pas l'invention d'un peintre, mais bien celle d'un architecte.

Formé comme orfèvre, Brunelleschi ne dédaigna pas, je l'ai rappelé, de reprendre le ciseau que son demi-échec face à Ghiberti lors du concours pour la porte du baptistère l'avait conduit à abandonner au profit de l'architecture, même quand sa renommée en ce domaine se trouva solidement établie.

Les deux *tavolette* de San Giovanni et de la place de la Seigneurie constituent en revanche sa seule incursion connue dans le domaine pictural. Vasari nous dit bien qu'avant de pouvoir en arriver là, "*il fit beaucoup de recherche sur la perspective, qui était alors appliquée de façon erronée*". Nous ignorons malheureusement tout des produits de ces premières recherches, dont la connaissance pourrait à la rigueur nous éclairer sur leur objectif, en l'absence de toute explication de Brunelleschi lui-même sur le sujet. Et nous ignorons en particulier, le texte de Vasari étant là-dessus parfaitement ambigu, si ces longues recherches avaient un objectif pictural. Mais le peu d'estime où sera encore tenue la veduta trois siècles plus tard interdit de penser que Brunelleschi pouvait y voir une gageure susceptible de lui valoir quelque renommée s'il trouvait le moyen d'y exceller. Et il ne semble pas qu'il se soit le moins du monde soucie d'exploiter sa méthode sur le terrain de la peinture, alors même que les deux démonstrations qu'il

en avait faites lui valaient selon Vasari "*les louanges des artistes et des connaisseurs*".

Pourquoi donc Brunelleschi s'est-il arrêté en si bon chemin ?

Sans doute parce que ce chemin n'était pas celui qu'il recherchait.

"La pensée de Brunelleschi - écrit Krautheimer dans sa monographie sur Ghiberti²⁸ - était strictement tournée vers l'architecture et sa réalisation pratique. On peut supposer qu'il inventa ce procédé comme un moyen de figurer les projets d'édifices en perspective et à l'échelle voulue, et aussi de faire des relevés de ruines romaines ou de monuments florentins. Ses méthodes de représentation architecturales étaient celles d'un praticien : il travaillait seulement d'après des plans et des élévations dessinés à l'échelle sur une base mathématique. La méthode perspective était essentiellement un instrument architectural".

Le dispositif complexe et peu commode de la première *tavoletta*, avec son trou de visée et son miroir, se laisse malaisément dériver de visées purement praticiennes, passé du moins le stade d'une première démonstration, où il pouvait être opportun de montrer toute l'efficacité de la méthode avec un système permettant de confronter aisément au motif la représentation produite grâce à elle. Mais on ne peut en revanche que souscrire à l'idée que la méthode perspective était essentiellement un instrument architectural aux yeux de Brunelleschi. Les motifs même des deux *tavolette* suffiraient à le suggérer : l'une et l'autre en effet représentaient des bâtiments et des espaces bâtis, à l'exclusion plus que probable de tout paysage, compte tenu des motifs retenus et du choix des

²⁸ *Lorenzo Ghiberti*, Reisser/Princeton 1970, cité in *Brunelleschi*, École nationale supérieure des Beaux-Arts.

points de vue dans l'un et l'autre cas. Et sans doute aussi à l'exclusion de tout personnage, du moins pour ce qui est de la première *tavoletta*, en raison de la taille du panneau.

Et à l'exclusion surtout, qui est, elle, pleinement avérée, du ciel. Le miroir d'argent bruni disposé à l'emplacement de celui-ci dans la *tavoletta* de San Giovanni, le découpage de la partie haute du panneau suivant le contour supérieur des édifices dans celle de la Signoria, peuvent avoir eu la finalité illusionniste que leur attribue à l'évidence Manetti. On pourrait cependant faire observer que les nuages, "*les merveilleux nuages, qui passent, là-bas*", et dont toute l'essence est précisément de passer, dans une métamorphose et un mouvement continu, ne sont pour cette raison même pas passibles du genre de représentation rigoureuse dont la perspective géométrique vise à promouvoir l'usage²⁹ ; et qu'en ce sens, la représentation du nuage peut bien avoir sa place dans une esthétique de la ressemblance, celle du baroque par exemple, mais nullement dans une esthétique de la vraisemblance, qui seule pouvait satisfaire un Brunelleschi capable de reprocher à Donatello d'avoir mis un paysan sur la croix. *Uomo senza lettere*, comme se plaisent à le répéter l'un après l'autre Manetti et Vasari, Brunelleschi a au demeurant pu, dans la déjà platonicienne Florence, entendre cependant parler du texte de la République dans lequel Socrate

²⁹ Dürer viendra en Italie pour étudier à sa source cette perspective dont il deviendra ensuite l'un des plus brillants théoriciens avec son *Instruction sur la manière de mesurer*, publié à Nuremberg en 1525 (réédition Flammarion 1995), puis son *Traité des proportions*, paru en 1528. "Quand à l'Allemagne, il semble bien qu'à l'exception des oeuvres de Pacher, ce peintre à demi italien, on n'y ait pas produit un seul tableau construit correctement, durant tout le XV^e siècle - jusqu'au jour où, notamment par l'entremise d'Albert Dürer, on emprunta aux Italiens leur théorie et ses fondements mathématiques exacts" E. PANOFISKY, *La perspective comme forme symbolique*, III, p. 147, Ed. de Minuit

dénonce les auteurs de trompe-l'oeil au motif qu'un miroir promené de tous côtés ne ferait pas moins illusion.³⁰ Et vouloir démontrer, à la mode de Diogène et avec quatre siècles d'avance sur Koenigsberg, qu'il ne fallait pas confondre *Schein* et *Erscheinung*, en (dé) montrant qu'il y avait **une rationalité des apparences et une rationalité géométrique**

Mais on doit d'abord observer, de façon plus terre à terre, et ceci n'excluant pas cela, qu'un architecte a moins lieu de vouloir représenter le ciel et ses nuages que les constructions qu'ils surplombent. Brunelleschi s'est peut-être dispensé de représenter le ciel parce qu'il ne se souciait pas de savoir si sa méthode permettait bien de le représenter correctement : ce dont il lui importait de s'assurer, c'était de la capacité de cette méthode à produire des représentations rigoureuses, et par là techniquement utilisables donc utiles, des édifices qu'il étudiait ou projetait. Et comment en être mieux assuré qu'en vérifiant que les représentations qu'on peut grâce à elle construire des deux ensembles urbains les plus familiers de ses compatriotes florentins sont si parfaites qu'à les voir, "*on croirait voir la réalité même*" ? Les deux *tavolette* de Brunelleschi sont un discours de la méthode qui inclurait sa géométrie, sa dioptrique et, métaphoriquement parlant au moins, ses météores.

Il n'est guère difficile de comprendre l'intérêt que peut en ce début du Quattrocento revêtir la méthode perspective, pour une architecture réduite jusque-là à se contenter de figures en deux dimensions (plan et élévation), incapable qu'elle était de construire des représentations tridimensionnelles assez rigoureuses pour pouvoir comporter la moindre utilité technique.

³⁰ *République X, 595-596*

De la ville idéale à la cité utopique, ou le désenchantement du monde 34

Sauf bien sûr à recourir aux maquettes en bois, stuquées ou non : dispositif qui, en plus d'être long, coûteux et peu commode, comporte l'inconvénient d'imposer à l'architecte le recours à un tiers, menuisier ou assimilé, ce qui peut nuire à la confidentialité du projet, bien utile pourtant en cette époque de concours ; Brunelleschi lui-même en fit la fâcheuse expérience pour son modèle de la lanterne de la coupole, avec celui auquel il avait confié cette tâche, un Manetti homonyme de son futur biographe qui s'empressa de présenter pour son propre compte un modèle copié sur celui de son client.

Pour un architecte, l'intérêt de la perspective ne tient pas d'abord à ce qu'elle permet de réaliser des représentations rigoureuses de bâtiments déjà existants : l'empirisme permet de faire aussi bien sinon mieux, par approximations successives et sans avoir recours à l'appareil géométrique relativement lourd, surtout à l'époque - avant l'invention du procédé du point de distance -, qu'impose la méthode brunelleschienne : la représentation de Sienne, dans *l'Allégorie du Bon et du Mauvais Gouvernement* d'Ambrogio Lorenzetti, est globalement assez convaincante. Et le croquis à main levée conserve aujourd'hui encore toute son utilité tant qu'il ne s'agit que de relevés.

La situation change du tout au tout quand il s'agit non plus d'édifices existants, mais d'édifices projetés : le procédé qui consiste à opérer par rectifications successives en se guidant sur l'observation du modèle devient alors parfaitement inutilisable. Et c'est là au contraire que la perspective se révèle précieuse, voire irremplaçable dès lors qu'on a dépassé le stade des croquis préliminaires. Car elle peut seule permettre de représenter avec rigueur et à moindre coût,

dans tous les sens du terme, l'édifice projeté, en l'inscrivant même si nécessaire dans son futur environnement urbain - et on touche là directement à l'urbanisme.

Les fameuses *Perspectives Urbinate*s illustrent brillamment la puissance projective de la perspective, que l'Italie, sa mère patrie, a été sous ce rapport particulièrement bien inspirée de nommer *prospettiva*³¹. L'incertitude demeure quant à l'exacte finalité originelle des trois panneaux conservés par les musées d'Urbino, Berlin et Baltimore : mais j'ai rappelé plus haut que la plupart des spécialistes s'accordent à penser qu'à défaut d'avoir été peints par Alberti lui-même, ils ont été directement inspirés par lui, dans le but de faire voir au Duc de Montefeltro à quoi pourrait ressembler une ville construite selon les principes

³¹ Sur l'étymologie du mot, voir Panofsky, op. cit., p. 37: "*Item perspectiva est mot latin signifiant vision traversante.*" C'est en ces termes que Dürer a cherché à cerner le concept de perspective [Lange und Fuhse, p. 319, II]. Ce "mot latin " se trouve déjà chez Boèce [p. 527 et p. 538].

Dans ces deux passages la *perspectiva* est définie comme discipline annexe de la géométrie. Le mot ne semble pas avoir eu dès l'origine un sens aussi prégnant. En fait, ce terme ne devrait pas dériver de *perspicere* pris au sens de "voir au travers" mais de *perspicere* pris au sens de "voir distinctement", de sorte qu'il remonterait à une traduction littérale du terme grec *optiké*. L'explication qu'en donne Dürer prend déjà appui sur la définition moderne et sur la construction du tableau entendu comme la section de la pyramide visuelle. En revanche, se demander comme Felix Witting [p. 106] si on peut interpréter la transformation, en italien, de *perspectiva* en *prospettiva* comme une protestation contre cette conception moderne (le premier terme fait penser au *punto d'oro* percoteva l'occhio de Brunelleschi, tandis que le deuxième ne renvoie qu'à l'acception "voir vers l'avant") est déjà plus que problématique, pour la raison que ce sont précisément les stricts théoriciens du procédé de la section, tel Piero della Francesca, qui se servent du terme *prospettiva*. Ainsi, on pourra tout au plus concéder que ce terme contient surtout l'idée du résultat artistique (c'est-à-dire l'acquisition de la profondeur spatiale), alors que l'autre évoque davantage celle du procédé mathématique—mais, cela dit, une raison purement phonétique, la répugnance à faire se succéder les trois consonnes *r s p*, aura également favorisé la victoire du terme *prospettiva*."

humanistes qu'il développait dans son *De re aedificatoria*.

Face surtout à un ensemble architectural et *a fortiori* urbain de quelque ampleur, la représentation perspective est bien plus efficace et commode à mettre en œuvre que la maquette en bois et plâtre, beaucoup moins apte à fournir au spectateur, surtout profane, le moyen de se faire une idée acceptable de ce que pourra donner le projet une fois réalisé. La gigantesque et merveilleuse maquette qu'Antonio di San Gallo Il Giovane fit réaliser de son projet pour Saint Pierre de Rome, qui ne vit en définitive pas le jour, en donne une superbe démonstration *a contrario* : son échelle titanesque (7,3 m de long, 6 de large et 4,5 de haut !) lui confère en effet, par rapport aux nombreux modèles analogues mais de bien moindres dimensions conservés par ailleurs en Italie, l'avantage de pouvoir - montée du moins sur un socle adéquat, c'est-à-dire assez haut pour que l'œil du spectateur se trouve à peu près au niveau où serait celui d'un visiteur réel face au bâtiment réel -, fournir une idée assez précise de ce qu'eût donné la basilique de San Gallo en réalité. Et l'impression devait être encore plus saisissante avant que n'eût disparu l'enduit de stuc coloré figurant les parements de marbres prévus par l'architecte. Mais qui ne voit, du même coup, l'impossibilité absolue de traiter dans les mêmes conditions une simple place, un îlot urbain, et *a fortiori* donc un quartier, ou une ville ?

Face à de tels objets, la représentation perspective s'avère immédiatement sans égale. Surtout si l'on veut bien observer qu'elle ne permet pas seulement de donner des représentations bidimensionnelles rigoureuses d'objets en trois dimensions : elle permet aussi ce que l'empirisme est en l'occurrence bien incapable de faire, c'est-à-dire de coordonner de façon

rigoureuse ces représentations dans un espace figuratif devenu homologue de l'espace réel où les édifices représentés devront prendre place. Les motifs choisis par Brunelleschi pour ses deux *tavolette* peuvent à cet égard apparaître significatifs d'autre chose que de la fantaisie ou du patriotisme florentin de leur auteur, qui les aurait retenus parce qu'ils constituaient les deux pôles de la vie de la cité. Ils représentent en effet les deux seules formes possibles d'occupation de l'espace : par un ensemble discontinu d'édifices dans le cas de la première tavoletta, celle de San Giovanni ; par un ensemble continu d'édifices dans le cas de la seconde, celle de la Signoria. On touche là à ce qui a sans aucun doute constitué, pour l'architecture et ce qui ne s'appelait pas encore urbanisme, l'atout décisif de la méthode brunelleschienne : la capacité qu'elle procure de prévoir, dans tous les sens du terme, en plus de l'apparence que pourront revêtir une fois construits les édifices projetés, les modalités de leur insertion dans l'espace. La perspective autorise à penser la ville en trois dimensions avec une rigueur jusque-là réservée à la seule approche planimétrique. La voie est du même coup ouverte à ce que cinq siècles plus tard on va nommer "urbanisme", dont on s'accorde je l'ai dit à juger que le promoteur avant la lettre fut le Leon Battista Alberti du *De re aedificatoria*, ami et admirateur de Brunelleschi auquel il avait auparavant dédié son *De pictura*.

Pouvoir disposer de représentations mathématiquement rigoureuses des édifices comporte encore bien d'autres avantages techniques, ne fût-ce qu'au plan de la stéréotomie : l'apport sur ce point des travaux de Desargues (1591 - 1661) est bien connu, mais on peut penser que les formes très particulières que Brunelleschi imagine pour les briques

De la ville idéale à la cité utopique, ou le
désenchantement du monde 38

de la partie supérieure de sa coupole doivent sans doute quelque chose à ses recherches perspectives.

Et de manière générale, il est aisé de comprendre combien l'existence d'un rapport réglé entre l'objet et sa représentation peut comporter au plan technique d'intérêt, dans la mesure où elle permet un passage constant et tout aussi réglé de l'un à l'autre. Ce qui garantit entre autres à l'architecte de ne plus dépendre autant de la compétence pratique des représentants des divers corps de métiers concernés, qui tendent à n'être plus que de simples exécutants d'un projet devenant de plus en plus son œuvre propre. La lutte aussi impitoyable que sournoise qui opposa à la tête du chantier de la coupole Ghiberti et Brunelleschi trouve sans doute là sa vraie dimension philosophique : alors que Ghiberti pense encore son rôle comme celui du maître d'œuvre, Brunelleschi, lui, entend être l'architecte.³²

Quel qu'ait pu être par ailleurs son impact sur la peinture et la sculpture, il ne faut donc jamais oublier que, comme l'écrit Chastel³³ *“la perspective n'existe initialement au Quattrocento que dans l'ordre de la création architecturale et pour y reproduire l'épure des édifices, lignes de force et mesures rythmiques”*.

Pour autant, elle n'a pas été cantonnée par les architectes à ces usages purement pratiques. Et la sorte de démiurgie perspective dont Masaccio avait donné au

³² Le “conflit (...) ne se limite point au choix des procédés de construction (en ce domaine, Ghiberti était sans doute conscient de son infériorité), et (...)d'autre part ne concerne pas en premier lieu le problème artistique. Ce que Filippo affirme et défend, de façon inédite, c'est le “professionnalisme” de l'architecte contre le vague “magistère” de l'artisan, la priorité de l'invention technique sur l'habileté du métier”. G. C. Argan, *Brunelleschi*, p. 40, Macula.

³³ *L'Architecture “cosa mentale”*, in *Brunelleschi*, op. cit., p. 4.

mur de Santa Maria Novella une première et éblouissante démonstration n'est pas demeurée l'apanage des peintres. Supposé qu'elle-même n'ait pas déjà été le fait d'un architecte, Brunelleschi, comme d'aucuns le pensent, elle semble bien n'avoir pas laissé les architectes plus indifférents que les peintres.

En 1480, à Milan, Bramante conçoit pour Santa Maria presso San Satiro un extraordinaire chœur en trompe l'œil. Une rue, et sur le mur mitoyen de celle-ci une fresque fort vénérée de la Madone, interdisaient de doter d'une abside véritable l'église, un petit sanctuaire votif à plan en tau. Son chœur en trompe-l'œil permet à Bramante de tourner la difficulté née de l'impossibilité où il se trouvait de couper la via Falcone, en dotant du même coup la précieuse icône d'un encadrement "*emphatique et monumental*"³⁴. La fausse abside de San Satiro, dont la profondeur réelle n'excède pas 90cm, recourt pour créer - magistralement - l'illusion aux moyens conjugués d'une peinture et d'une sculpture nourries des leçons parfaitement assimilées de la perspective. Laquelle se trouve ainsi "*affirmée comme matrice commune à l'architecture, à la peinture et à la sculpture*"³⁵. Est-ce un hasard ? La fausse abside de Bramante est voûtée en berceau, comme la chapelle feinte de Masaccio, et sa voûte comporte elle aussi un nombre pair de caissons (10 contre 8). Eu égard à ce qui a été rappelé plus haut³⁶ sur cette disposition inédite, et à la culture architecturale de Bramante, plus complète et philologiquement solide que celle de son aîné florentin, l'hypothèse d'une filiation paraît davantage plausible.

Surtout quand on observe la façade que sensiblement à la même époque (1485 - 1495), mais à

³⁴ Franco Borsi, *Bramante*, Electa-Moniteur, p.177

³⁵ Ibid. p. 176

³⁶ Cf. supra, p. 15.

De la ville idéale à la cité utopique, ou le
désenchantement du monde 40

Venise cette fois, Antonio Buora construit, sur un plan de Pietro Lombardo, pour la Scuola Grande di San Marco, mitoyenne de la basilique de San Giovanni e Paolo. Son rez-de-chaussée présente en effet un étonnant trompe-l'oeil architectural : de part et d'autre de la porte rectangulaire de la pharmacie située à droite de la façade de marbre, se déploient les espaces fictifs de deux salles hypostyles à plafond caissonnés ; et la porte de l'Hôpital proprement dit, plus haute et en plein cintre, se trouve elle encadrée par deux absides feintes, dont les voûtes comportent comme la chapelle de la *Trinité* le solécisme architectural d'un nombre pair de caissons (12 en l'occurrence).

Le même Pietro Lombardo auquel est attribué le plan de cette façade recourt d'ailleurs à l'artifice perspectif de fenêtres décentrées par rapport à leur encadrement pour accroître les dimensions apparentes de la petite église de Santa Maria dei Miracoli, proche à Venise de la Scuola San Marco. Construite pour servir d'écrin à une Madone originellement installée sous un auvent en plein air, et à laquelle la dévotion populaire attribuait des miracles, d'où son nom, l'église conçue par Pietro Lombardo est un sanctuaire votif. Comme San Satiro donc, avec qui elle partage aussi l'impossibilité, liée en l'occurrence à une implantation en bordure de *rio*, sur un *campielo* exigü, d'une extension véritable. Dans les deux cas, la perspective aura donc offert à l'architecte la possibilité de réaliser au moins jusqu'à un certain point ce qui était a priori irréalisable. Le temps de la *mimèsis* est bien passé. Mais si la nef de Santa Maria dei Miracoli est voûtée en plein cintre, ses travées comportent un nombre impair de caisson....

Et on ne saurait évidemment passer ici sous silence ce qui est sans doute le sommet de l'illusionnisme perspectif dans l'ordre architectural : le

De la ville idéale à la cité utopique, ou le
désenchantement du monde 41

décor qu'un siècle plus tard (1580), Palladio a conçu pour le *Teatro Olimpico* de Vicenza. Par-delà les cinq ouvertures d'un mur de scène inspiré de modèles romains (certains parlent d'Orange), Palladio a imaginé d'ouvrir sept rues d'une ville feinte, dont les façades de bois stucqué, dessinées et ordonnées suivant une perspective accélérée, font l'effet de s'étendre sur une profondeur incomparablement plus grande que celle qui est réellement la leur. Ville qui, soit dit en passant, incarne plus encore que la Vicenza réelle, pourtant peu épargneuse de son or quand il s'agissait de se ployer aux vues de son génial architecte (qu'on songe aux sommes considérables englouties dans la construction du Palazzo dei Consoli), l'idée que Palladio se faisait de la ville.

Des *Perspectives Urbinates* à la scène du *Teatro Olimpico* (et il est fascinant que ce parcours aboutisse là, sur une scène de théâtre), en passant par maints tableaux, ceux du Bramantino, justement évoqué à cet égard par Chastel, mais aussi bien, comme le note Krautheimer, ceux de Masaccio lui-même à la chapelle Brancacci, ou encore ceux d'un Carpaccio en qui on voit un peu trop vite un témoin fidèle de la Venise de son époque, parce que le recul du temps nous cache que la plupart des architectures Renaissance dont il émaille ses toiles n'existaient à l'époque où il les peignit qu'à l'état, au mieux, de projet, - la perspective aura bien moins servi à reproduire fidèlement des édifices réels qu'à donner corps à des architectures imaginaires, idéales ou qu'on espérait peut-être contribuer en les peignant à les faire réaliser.

1.5

LA PERSPECTIVE, L'HOMME ET LE MONDE

Pouvoir n'est pas vouloir : s'il est plus que quiconque à même de tromper, Dieu, c'est bien connu, ne peut pourtant pas le vouloir.

La perspective géométrique a sans aucun doute offert aux architectes et à leurs commanditaires un instrument jusque-là sans équivalent pour penser la ville et en prévoir l'aménagement. Doit-on pour autant conclure que c'est elle qui les a incités à se lancer dans de vastes projets d'urbanisme ? Ou pour le dire autrement, si la perspective rend l'urbanisme possible, le rend-elle pour autant nécessaire ?

Je pense que oui.

La perspective géométrique n'est pas un simple outil : comme toutes les grandes innovations techniques, dont ce pourrait d'ailleurs être l'indice le plus constant, elle est signe et porteuse tout à la fois d'une profonde révolution mentale.

L'illusion spatiale propre à la construction perspective exige pour se produire que le spectateur se place à ce qu'il est convenu d'appeler le point de vue : de là le curieux dispositif imaginé par Brunelleschi pour la *tavoletta* de San Giovanni.

Qu'on s'éloigne trop du point de vue, et l'effet perspectif de relief et de profondeur s'altère jusqu'à rendre impossible l'identification du motif : "*Une seule personne peut être à la fois à l'endroit le plus propice pour voir le tableau*" - notera dans ses *Carnets* Léonard³⁷. La démonstration en est donnée *a contrario* par les anamorphoses, qui vont fleurir un siècle après

³⁷ Léonard de Vinci, *Carnets*, cité par R. Taton, *La perspective*, Que sais-je?, p. 52.

Brunelleschi, mais dont la plus ancienne, représentant un visage d'enfant, apparaît sur un folio daté de 1485 des mêmes *Carnets* de Léonard, qui est l'un des tout premiers peintres à pointer un certain nombre des difficultés induites par la méthode brunelleschienne. Les anamorphoses exploiteront en effet au maximum la contrainte perspective du point de vue, mais dans le sens d'une recherche de l'étonnant et du paradoxal, de ce en somme que le Grand Siècle nommera le "piquant". Au prix de constructions opto-géométriques qui peuvent être parfois d'une extrême sophistication (recours à des miroirs concaves, convexes, cylindriques, à des viseurs de verre taillés en tronc de cône ou de pyramide, etc.), l'anamorphose produit un tableau se présentant de prime abord, à qui le regarde sous l'angle habituel de 90° et à l'œil nu, comme une surface barbouillée de couleurs en un désordre certain essaimées, pour pasticher la célèbre formule de Maurice Denis, et qui ne va révéler ce qu'il représente secrètement (qui peut être aussi bien la reproduction d'un Rembrandt qu'une bataille navale, un portrait, ou une scène pornographique), qu'à celui qui saura se placer au point de vue. Lequel aura bien sûr été choisi de manière à n'être pas immédiatement repérable par le profane : *"Peut-être que vous trouverez que ce qui semble confusion est un art caché ; et si vous savez rencontrer le point par où il faut regarder les choses, toutes les inégalités se rectifieront, et vous ne verrez que sagesse où vous n'imaginiez que désordre"* : la formule de Bossuet³⁸ est particulièrement heureuse à cet égard, quelle que soit au demeurant sa visée apologétique sous-jacente.

En inventant la méthode qui devait passer à l'histoire sous le nom de "*perspective géométrique*", Filippo Brunelleschi a découvert plus qu'un moyen de

³⁸ Citée in *Secrets des anamorphoses*, Gallimard.

De la ville idéale à la cité utopique, ou le
désenchantement du monde 44

“sauver les phénomènes”, suivant le mot d’ordre platonicien hérité de Geminos : c’est l’antique antinomie entre l’être et les apparences qu’il a fait exploser, en (dé)montrant qu’il y avait une rationalité des apparences, et une rationalité géométrique - par quoi aussi il anticipait génialement la distinction kantienne du *Schein* et de l’*Erscheinung*, et de manière plus immédiate rendait possible une astronomie qui ne se contentât plus de coller de la géométrie sur les mouvements erratiques de certains astres. Leon Battista Alberti, qui dédia à Brunelleschi son *Della pittura* de 1437³⁹, où la nouvelle méthode était pour la première fois exposée et analysée, et qui remit en honneur la parole de Protagoras suivant laquelle “l’homme est la mesure de toute chose”, n’hésita pas à déclarer que la perspective nous montre le monde tel que Dieu l’a fait. Ni à exalter la puissance qu’elle offre et révèle tout à la fois aux mains d’un homme que dans son *Della famiglia*, il définit significativement comme l’“essere dalla natura costituito speculatore e operatore delle cose”⁴⁰. “Dove a mi paia, fermo uno punto” - proclame fièrement le *Della pittura*⁴¹ : là où il me plaît, je fixe le point de vue. La liberté et la dignité qui se révèle ainsi pouvoir être celle d’un homme capable de s’instituer principe d’ordre de son monde, et non plus d’être seulement, comme naguère, dans le temps de ce qu’on va bientôt appeler le Moyen Âge, l’une des éléments d’un *cosmos* dont la signification ultime doit en conséquence de son péché lui demeurer celé jusqu’au Jour du Jugement, ouvrent la possibilité de ce qu’on a nommé l’Humanisme. Et nul n’a mieux exprimé l’enthousiasme

³⁹ Version italienne du *De pictura*.

⁴⁰ *Della famiglia*, II, 192. On notera que le blason d’Alberti porte un oeil sans pupille.

⁴¹ Cité par H. Damish, *L’origine de la perspective*, p60

De la ville idéale à la cité utopique, ou le
désenchantement du monde 45

qui se manifestait en celui-ci que Pic de la Mirandole, dans son *De hominis dignitate* de 1486, au titre emblématique, où l'homme, qu'il appelle joliment - et significativement - "*cette œuvre à l'image indistincte*", puis "*ce caméléon que nous sommes*", s'entend tenir par Dieu le Père le discours suivant : "*Je ne t'ai donné ni place déterminée, ni visage propre, ni don particulier, ô Adam, afin que ta place, ton visage et tes dons, tu les veuilles, les conquières et les possèdes par toi-même. La nature enferme d'autres espèces en des lois par moi établies. Mais toi, que ne limite aucune borne, par ton propre arbitre, entre les mains duquel je t'ai placé, tu te définis toi-même. Je t'ai mis au milieu du monde, afin que tu puisses mieux contempler autour de toi ce que le monde contient. Je ne t'ai fait ni céleste ni terrestre, ni mortel ni immortel, afin que, souverain de toi-même, tu achèves ta propre forme librement, à la façon d'un peintre ou d'un sculpteur. Tu pourras dégénérer en formes inférieures, comme celles des bêtes, ou, régénéré, atteindre les formes supérieures, qui sont divines*"⁴².

Bien des choses seraient, dans ce très remarquable texte, dignes d'attention, par-delà la référence au peintre et au sculpteur, érigés en modèle d'une humanité que Dieu invite à se façonner elle-même en usant du libre arbitre dont il l'a dotée : incompréhensible voire scandaleuse un siècle plus tôt, elle n'a en effet de sens que par rapport au nouveau statut que la perspective vient de permettre à la sculpture et à la peinture de conquérir, en se libérant de leur millénaire servitude mimétique.

Mais pour l'heure, j'en retiendrai avant tout l'évocation d'une humanité au développement de laquelle la nature n'assigne aucune borne, qui peut

⁴² Pic de la Mirandole, *De dignitate hominis*, 4-7, Oeuvres philosophiques, PUF Épiméthée, P. 5 sqq

**De la ville idéale à la cité utopique, ou le
désenchantement du monde 46**

préfigurer à près de deux siècles de distance le dessein cartésien de rendre l'homme "*comme maître et possesseur de la nature*"⁴³, voire même l'idée rousseauiste d'une perfectibilité humaine sans limites *a priori* assignables⁴⁴. Ou l'idée de définir l'homme par la volonté et le libre arbitre, d'une tonalité peut-être encore plus indiscutablement cartésienne.

On sait comment les Anciens et leurs continuateurs médiévaux se représentaient le monde : une sphère immense mais close sur elle-même, dont tous les éléments s'agençaient suivant un ordre immuable autour de la Terre, qui constituait certes le centre immobile de l'ensemble, où elle déterminait des directions ayant une valeur absolue, mais se trouvait également au cœur de sa zone la moins parfaite et la plus défavorisée, le monde sublunaire, lieu de toutes les espèces de changement et de mouvement. On sait aussi que dans ce cosmos rigoureusement ordonné et hiérarchisé, l'homme avait comme tous les autres êtres une place bien définie, qu'il lui incombait seulement de (re)connaître et de tenir au mieux de ses capacités : pour un tel homme, sortir de la place qui lui était assignée dans l'économie du tout se disait en grec "tragédie", et en hébreu "péché originel".

À ce monde-là, dont Copernic scellera définitivement le sort un siècle et demi plus tard, et à l'homme qui s'y trouvait enserré, la perspective donne dès l'aube du Quattrocento congé, avec une autorité et un optimisme d'autant plus grands qu'on n'a pas encore mesuré toutes les implications que cette révolution pouvait comporter.

⁴³ Descartes, *Discours de la Méthode*, VI

⁴⁴ *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*

De la ville idéale à la cité utopique, ou le
désenchantement du monde 47

Rien ne le montre mieux l'ampleur et la profondeur de la révolution perspective que la comparaison de la *Trinité* de Masaccio et de la *Via Veritatis* peinte à quelques dizaines de mètres d'elle par Andrea da Firenze, dans le *Capellone degli Spagnoli* du monastère de Santa Maria Novella, à peine plus d'un demi-siècle plus tôt⁴⁵.

“L'œuvre de l'artiste médiéval, note Eco⁴⁶, reflète sa conception du cosmos comme hiérarchie d'ordres établis une fois pour toutes” : et peu d'œuvres témoignent mieux de l'interdépendance unissant la logique figurative médiévale à la cosmologie médiévale du monde clos et hiérarchisé que les fresques d'Andrea.

La *Via Veritatis*, également intitulée *L'Église militante et triomphante*, montre au-dessous d'un Christ du Jugement. l'œuvre terrestre de l'Église, symbolisée en inférieur gauche par la cathédrale de Santa Maria del Fiore, alors en construction et qu'Andrea a représentée d'après le modèle proposé en 1367. Sans oublier bien entendu d'exalter le rôle des dominicains, représentés par le fondateur, saint Dominique, au centre du panneau, par saint Pierre martyr, l'un de ses premiers disciples, qu'on voit prêchant à droite, et de nouveau par saint Thomas, mais aussi, sous forme cette fois symbolique, par les chiens noirs et blancs, les *domini canes*, les chiens du Seigneur, qui au bas de la fresque protègent des loups le troupeau des brebis, images des fidèles.

Qu'on observe la façon dont Andrea représente le monde dans cette fresque. À l'évidence, il ne se soucie pas le moins du monde de figurer les choses comme on les voit, mais bien davantage comme il conviendrait

⁴⁵ Les fresques d'Andrea sont réalisées entre 1366 et 1368; La *Trinité* de Masaccio date de 1428.

⁴⁶ *L'oeuvre ouverte*, La poétique de l'oeuvre ouverte, Points Seuil p.28

qu'on sache se le figurer, c'est-à-dire en faisant résolument abstraction des apparences et de la façon perverse dont elles nous induisent à voir ce qui est, en ce monde que le péché a plongé dans une corruption à laquelle seul le Jugement Dernier pourra en son temps porter définitivement remède. "*La réalité visible - dit Huyghe⁴⁷ - n'est que médiate : un intermédiaire, un moyen terme entre l'homme et la réalité véritable, inconnue des sens, péniblement discernable par l'esprit, et qui est Dieu*". Parce qu'il ne convient pas de se laisser prendre au miroir trompeur des apparences, qui sont comme chacun sait changeantes, et que le peintre se doit bien plutôt de montrer ce qui est réellement derrière la confusion de ce qui paraît être, il devient non seulement permis mais requis à titre d'œuvre pie, de figurer le pape plus grand que l'empereur, et celui-ci plus que le roi, quoiqu'ils siègent tous trois sur la même estrade. Passionnante est sur un autre registre la figure de Boccace, qu'Andrea a représenté dans le groupe central de personnage avec Pétrarque et leurs aimées respectives, Laure et Fiammetta : l'auteur du *Décameron* est montré de face, un livre à la main, suivant un canon qui est à l'évidence celui de l'évangéliste, parce qu'il ne s'agit pas tant, en l'occurrence, de garder la trace de son passage et de sa figure terrestre en donnant de lui ce qu'on appellera un siècle plus tard un portrait, que de l'inscrire sous les espèces de son image dans la sphère du Salut, par la grâce de l'*Imago Sacra*.

Souverainement indifférent à l'ordre apparent des choses, Andrea peint le monde non tel qu'il peut être vu par des yeux de chair, tout exposés aux tentations de celle-ci, mais tel que la Révélation nous invite à le comprendre par-delà les bigarrures trompeuses du

⁴⁷ Cité par D. Wigny, *Sienna et le sud de la Toscane*, Duculot, p. 673.

sensible, dont il importe à notre salut de savoir nous détourner, en reconnaissant ce qu'il nous incombe de faire ou de nous abstenir de faire ici-bas, selon ce que la Providence a voulu que nous fussions. Quand peindre consiste à faire apparaître ce que le visible occulte, on ne s'étonnera pas que Saint Dominique, parce qu'il est un des piliers de la Sainte Église, doive être figuré presque aussi grand que la cathédrale jouet qui la symbolise, même si celle-ci se trouve placée en avant de lui ; et n'est pas davantage à l'échelle des représentants des pouvoirs spirituels et temporels qui siègent à ce qu'on n'ose guère appeler le premier plan, dans l'espace pensé plutôt que perçu de cette fresque où l'image est figure bien plutôt que représentation. Espace non homogène donc, mais différentiel et hiérarchisé, et que le Christ au sommet de la lunette, dont la droite est à notre gauche et inversement, oriente à l'opposé de notre espace de spectateurs, avec lequel il est par conséquent en discontinuité de la manière la plus complète.

C'est à l'évidence une tout autre conception du monde et de l'homme qui inspire la *Trinité* de Masaccio, dont l'Histoire a voulu que la chapelle feinte s'ouvre dans le mur Sud de l'église de Santa Maria Novella, celui derrière lequel s'étend le Cloître Vert, où donne, à l'Est, la chapelle des Espagnols.

Dans la *Trinité*, la continuité de l'espace peint avec celui du spectateur, géométriquement ordonnée par la construction perspective de la chapelle, se trouve psychologiquement confirmée par les figures, au premier plan, des donateurs, qui avec l'intercession de la Vierge et de Saint Jean au second plan, du Christ en croix au troisième, aident le spectateur à élever à tous les sens du terme son regard vers un Père qui est certes en retrait, mais dans CE monde. À l'inverse, en somme de la logique

De la ville idéale à la cité utopique, ou le
désenchantement du monde 50

qui dans la *Via Veritatis* régit la représentation de Boccace.

À la Théophanie médiévale de l'Invisible s'oppose avec Masaccio la Théophanie perspective du Visible : rédimé par la grâce de la géométrie, le monde sensible n'est plus tant ce théâtre d'ombres où du fait de ses sens imparfaits et faillibles l'homme se trouve exposé à toutes les variétés d'une illusion dont le Malin sait faire sa meilleure auxiliaire, que la Création du Dieu identifié depuis la Bible des Septante et l'Évangile de Jean au Logos, et le lieu de son Incarnation.

Au cosmos médiéval dont l'homme n'est qu'un élément parmi d'autres, surtout depuis ce péché par lequel il a entraîné toute la création avec lui dans sa chute, la perspective substitue un monde dont l'ordonnancement trouve sa clef en l'homme. Dans le monde perspectif, c'est le point de vue qui fait l'ordre, ou le défait. Et ce point de vue, il est à la discrétion de l'homme, qui l'arrête à sa convenance : "*dove a mi paia, fermo uno punto*". Un homme devenu du même coup, d'élément passif du Tout qu'il était dans le cosmos médiéval, le principe de toute espèce d'ordre dans un monde polycentrique à défaut d'être déjà infini (la connexité des deux paramètres sera fort bien pointée au siècle suivant par un Giordano Bruno, qui proclamera que "*dans l'infini tout est centre*").

Telle est la bonne nouvelle que la perspective révèle à l'homme du quattrociento, et d'où naît le sentiment parfaitement inédit d'un enchantement du monde sans précédent : "*Tout ce qui nous entoure est notre œuvre, l'œuvre de l'homme : maisons, châteaux, villas, constructions magnifiques : tout cela rappelle l'œuvre des anges, alors qu'il s'agit de l'œuvre des hommes. (...) Quand nous voyons de pareilles merveilles, nous nous rendons compte de pouvoir faire des choses*

merveilleuses, plus parfaites encore que celles qu'on a déjà faites. Ce ne sont plus les hommes qui rêvent de devenir des anges, mais les anges, eux-mêmes, qui descendent sur la terre en prenant l'aspect quotidien des hommes"⁴⁸.

C'est à cet homme-là que Masaccio a su génialement donner corps, quand son aîné et compagnon Masolino, peintre rien moins que médiocre pourtant, ne voit pas l'incongruité qu'il y a à maintenir dans le monde de la perspective les figures éthérées de gentes dames et beaux damoiseaux dont le gothique fait ses délices : dans la fresque du Carmine où l'on peut voir St Pierre guérir un paralytique et ressusciter Tabitha, les deux dandys florentins que le pinceau précieux de Masolino a imprudemment introduit au milieu d'un ensemble pour l'essentiel de la main de Masaccio semblent débarquer par inadvertance d'un autre monde. Et pas seulement parce que leur habillement est celui de deux riches bourgeois florentins de l'époque, alors que les autres personnages sont eux vêtus à l'antique : dans *le Paiement du tribut*, que Masaccio a peint seul sur le mur opposé de la chapelle, le publicain porte également le costume d'un homme du Quattrocento, et face au groupe des Apôtres et du Christ, tous vêtus *a l'antica*, il n'a pourtant pas le côté vaguement décalé qu'ont en face les deux "lions" florentins de Masolino.

L'homme de Masaccio tient par toutes les fibres de son être, qui est d'abord un corps, au monde où les personnages de Masolino ne font que passer comme en un songe. Rien ne révèle mieux leur différente façon d'être au monde que leur manière de le regarder : le regard impérieux du saint masaccien, qui n'a de précédent que celui du Pantocrator byzantin, est celui du spectateur, qui assigne à chaque chose sa place dans

⁴⁸ Giannozzo Manetti, cité in *Benozzo Gozzoli*, Capolavori dell'arte, Scala

**De la ville idéale à la cité utopique, ou le
désenchantement du monde 52**

l'économie du monde. Un monde dont sa carrure d'Atlas suffit au reste à indiquer qu'il est de taille à l'ordonnancer, sans plus se contenter de le déchiffrer de cet œil étonné et vaguement craintif qu'on voit ordinairement aux figures exquises du gothique international, et qui est celui des personnages de Masolino⁴⁹.

Un monde que les architectes peuvent et même doivent ordonner pour l'homme et en fonction de lui, dans et par une ville à sa mesure.

⁴⁹ Qu'on songe seulement à l'air détaché, absent presque, avec lequel son Adam, son Eve et son Satan accomplissent le Péché Originel , à l'entrée de la chapelle Brancacci.

2

PERSPECTIVE ET URBANISME

2.1

MICROCOSME ET MACROCOSME

_____ Brunelleschi lui-même n'avait assurément pas vu dans la perspective un simple outil permettant de produire à moindre frais des représentations bidimensionnelles rigoureuses d'édifices. Son architecture est profondément tributaire des enseignements de la perspective.

Utilisé dès la construction de la coupole, où les nervures porteuses, en plus d'être apparentes, emploient un Carrare dont l'éclatante blancheur tranche nettement, même par temps brumeux, avec l'ocre rouge des tuiles de couverture, son système de construction dit *a creste e velle*, qui repose sur une distinction rigoureuse des parois, simplement crépies, et des membrures architectoniques, pour lesquelles on utilisa le marbre à Santa Maria del Fiore, et ailleurs la *pietra bigia*, ocre, ou la *pietra serena*, gris bleuté, ne fait pas autre chose que traiter l'édifice comme un solide perspectif, en niant "*la consistance matérielle de la masse architecturale pour la réduire à une structure régulatrice de l'espace*"⁵⁰. Et l'homogénéité rationnelle de l'espace perspectif peut seule fonder en raison le système d'organisation modulaire de l'édifice imaginé par Brunelleschi, qui l'emploie dans toute sa rigueur à Santo Spirito, dont "*toutes les mesures planimétriques (...) se déduisent d'une seule : le côté de la plus petite travée, qui mesure exactement 11 braccia. (...) On déduit de*

⁵⁰ Giovanni Fanelli, *Brunelleschi*, Beccoci, p.25

De la ville idéale à la cité utopique, ou le
désenchantement du monde 54

cette dernière mesure toutes les cotes principales de l'édifice, en la multipliant par la série arithmétique : 1 (profondeur des niches), 2 (interaxe du petit ordre), 3 (hauteur du petit ordre et cote d'imposte des voûtes des bas-côtés), 4 (hauteur à la clef des arcs des bas-côtés et interaxe du grand ordre), etc."⁵¹.

De façon plus générale, l'architecture de Brunelleschi est une architecture qu'on pourrait dire "à hauteur d'homme", à condition d'entendre le terme de "hauteur" dans toute sa richesse, parce qu'elle est d'abord une architecture qui sait tirer toutes les conséquences du statut cosmogonique et non plus seulement cosmothéorétique que la perspective a révélé être celui de l'homme face au monde. Bruno Zevi l'explique lumineusement dans son précieux *Apprendre à voir l'architecture*⁵² : "Quel est l'élément neuf qui apparaît dans l'architecture du Quattrocento, dès Brunelleschi ? C'est essentiellement une réflexion mathématique. On recherche un ordre, une loi, une discipline contre l'infini et la dispersion de l'espace gothique, contre la casualité de l'espace roman : San Lorenzo et Santo Spirito à Florence ne seraient pas tellement différents de bien des églises romanes ; mais il existe chez eux une métrique spatiale basée sur des rapports mathématiques élémentaires. L'humanisme du Quattrocento, en matière d'espace, c'est que, lorsqu'on rentre à San Lorenzo ou à Santo Spirito, on en mesure tout l'espace en quelques secondes, on en possède immédiatement la loi.

C'est une innovation radicale : jusqu'alors, l'espace de l'édifice avait déterminé le temps du chemin de l'homme, avait conduit son œil le long des directrices

⁵¹ Benevolo, *Indagine sul S. Spirito del Brunelleschi* , in *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura* , 1968

⁵² Éditions de Minuit, p. 64-66

voulues par l'architecte ; avec Brunelleschi, pour la première fois, ce n'est plus l'édifice qui possède l'homme, mais c'est l'homme qui, saisissant la loi simple de l'espace, possède le secret de l'édifice. Lorsqu'on dit : Moyen Âge - transcendance, et Renaissance - immanence, on traduit, de façon littéraire, le fait que nous ne sommes plus attirés par le rythme paléochrétien, non plus entraînés par les fugues des perspectives byzantines, non plus promenés par la lente et ombreuse succession des travées romanes, non plus excités et tourmentés par la mystique et la violence du gothique, mais que nous nous mouvons à San Lorenzo avec la conscience d'être chez nous, dans une maison construite par un architecte raisonnant selon des méthodes et des processus humains qui ne cachent pas de mystère, et qui sont présents avec un calme et une précision d'évidence universelle. (...) Les observateurs superficiels accusent la Renaissance de culturisme : elle fut au contraire le berceau d'une expérience moderne libérée des partis-pris. Notre libéralisme, qui écarte tout ce qui domine et opprime l'homme, notre refus moderne de l'architecture monumentale, les bases sociales de la cité ou de la maison étudiées en fonction des exigences matérielles, psychologiques et religieuses de l'homme, toute notre façon de penser trouve son fondement dans l'architecture du Quattrocento, parce qu'alors sont jetées les bases selon lesquelles c'est l'homme qui dicte la loi à l'édifice et non l'inverse".

Brunelleschi n'a jamais construit que des édifices singuliers, non sans difficultés la plupart du temps, et bien souvent sans avoir pu voir de son vivant la fin du chantier. L'architecture de la coupole, comme l'avait déjà très bien compris Alberti, le portique de l'Hôpital des Innocents ou le projet initial de Santo Spirito, suffiraient cependant à prouver qu'il pense déjà

en urbaniste, ce que sa conception même de l'architecture permet aisément de comprendre.

Et si lui-même n'eut guère l'occasion de s'exprimer comme urbaniste, il est des coïncidences trop troublantes pour relever du simple hasard : c'est en 1427, une quinzaine d'années donc après son expérience des *tavolette*, et un an avant la mort à Rome de Masaccio, qu'est établi le premier plan général de Florence, la ville ayant décidé de se doter d'un cadastre avec législation fiscale y afférente qui sera l'un des tout premiers d'Europe (il faudra attendre 1607 pour voir l'autorité royale parvenir à imposer à Paris l'alignement de bâtiments jusque-là construits sans autres contraintes que celles de la topographie). L'histoire ne dit pas si l'on mit l'occasion à profit pour expérimenter les innovations cartographiques inspirées à Paolo del Pozzo Toscanelli par l'invention de son ami Brunelleschi, qu'au dire de Vasari⁵³ il avait initié aux mathématiques. Le fait est cependant que l'époque est celle de l'*acmé* de notre architecte : l'année 1427 voit l'achèvement de l'Hôpital des Innocents, commencé en 1419, la construction de San Lorenzo et de sa fameuse sacristie a été lancée en 1421 - 22, celle de Santo Spirito le sera aux alentours de 1428, un an avant la chapelle des Pazzi. Et la coupole, "*si grande, élevée au dessus du ciel, assez large pour couvrir de son ombre tous les peuples de Toscane*" (L.B. Alberti), cette coupole qui ordonne autour d'elle et de la cathédrale de Santa Maria del Fiore la cité du lys, comme la corolle autour du pistil, est en 1427 plus qu'à demi construite : commencée le 7 Août 1420, elle sera

⁵³ "*Un soir, Messire Paolo del Pozzo Toscanelli, ayant laissé ses recherches, dînait dans un jardin avec des amis et invita Filippo; après avoir entendu ses raisonnements mathématiques, ce dernier se lia intimement avec lui afin d'apprendre la géométrie sous sa direction. Bien que peu instruit, Filippo, se basant concrètement sur l'expérience pratique, raisonnait si bien que souvent il le confondait.*" *Vies*, Berger-Levrault, T. 3, p. 196

De la ville idéale à la cité utopique, ou le
désenchantement du monde 57

consacrée le 31 Décembre 1436, les travaux de la lanterne conçue la même année par Brunelleschi pour couronner l'édifice n'étant cependant engagés qu'avec une décennie de retard, l'année même de la mort de l'architecte qui aura dans l'intervalle (1438 - 39) conçu les quatre tribunes mortes destinées à renforcer le tambour de la coupole (construction entre 1455 et 1460). Et c'est un quart de siècle après la mort de Brunelleschi, entre 1471 et 1482, que devait être réalisée, par Francesco di Lorenzo Rosselli semble-t-il, la fameuse *Veduta della catena*, première vue générale de Florence s'essayant au réalisme, et dont il n'est pas inintéressant d'observer qu'elle figure en son angle inférieur droit un homme assis, occupé à dessiner la cité qui s'étend en contrebas....

On compare volontiers le plan de New York à celui du *castrum* romain, auquel il emprunte en effet explicitement la structure en damier dont l'Histoire attribue l'invention au grec Hippodamos de Milet. La désignation par numérotation des rues new-yorkaises suffit pourtant à indiquer que si la forme est la même, elle revêt une signification fort différente sur les berges de l'Hudson River et sur celles du Tibre. "*Une forme identique ne saurait avoir la même signification dans deux types de civilisation différente*"- note à juste titre Mumford⁵⁴. Car dans le *castrum*, le damier n'est en rien homogène, et a une signification qui est bien loin de n'être que géométrique et fonctionnelle : il s'ordonne en effet autour de la croix du *cardo* et du *décumanus*, qui en matérialisant l'un l'axe Nord Sud, l'autre l'axe Ouest Est, ont à l'évidence pour première finalité, avant même leur fonction viaire, d'inscrire le *castrum* comme un microcosme dans le macrocosme du Monde : celui de la Florence romaine, qui s'inscrit de manière bien peu

⁵⁴ *La cité à travers l'histoire* , Seuil, p.383.

fonctionnelle en biais par rapport à l'Arno, en est une bonne illustration.

“Fonder une ville est pour les Romains un acte sacré, ce qui se marque par l'observation d'un rituel archaïque emprunté aux Étrusques.

*Il se décompose en quatre phases, dont la première est une prise d'auspices destinés à s'assurer que les dieux ne s'opposent pas à la création de la ville. Puis intervient l'**orientatio** qui consiste à déterminer les deux grands axes de la cité, ses deux rues principales se croisant à angle droit, : le **décumanus** (est ouest) et le **cardo** (nord sud). Ainsi la nouvelle ville s'intègre à l'ordre général de l'univers. Le fondateur procède alors à la **limitatio**, traçant au moyen d'une charrue un sillon qu'il interrompt à l'emplacement prévu pour les portes. Il crée ainsi une ligne de protection magique, le **pomérium**, dont les divinités infernales interdisent le franchissement et en deçà de laquelle sera construit le rempart. La dernière opération est la consécration, par laquelle la cité se trouve placée sous la protection des dieux et en particulier de la triade capoline : Jupiter, Junon et Minerve”⁵⁵.*

Il n'est pas jusqu'à la délimitation, à l'intérieur des murs de la ville, des îlots carrés ou rectangulaires destinés à être lotis, qui ne soit considérée *“par les grands traités d'arpentage de l'époque impériale, tels ceux de Frontin et d'Hygin, (...) comme partie intégrante du rituel de fondation des villes”⁵⁶.*

Bref, avant que d'être l'affaire des architectes, et *a fortiori* du public, la construction de la ville romaine est celle des prêtres : le premier d'entre eux, le Pontifex Maximus, ne doit-il pas selon certains son titre à ce qu'il aurait eu originellement pour tâche de déterminer, dans

⁵⁵ J.L. Harouel, *Histoire de l'urbanisme*, p. 14, Que sais-je?

⁵⁶ Ibid. p. 15

De la ville idéale à la cité utopique, ou le
désenchantement du monde 59

la ville tibérine, où, quand et comment un pont pouvait être construit, ainsi que les diverses mesures propitiatoires, apotropaiques, expiatoires et autres requises pour garantir l'innocuité de l'opération qui, en introduisant la continuité là où il y avait discontinuité (entre les deux rives), et la discontinuité là où il y avait continuité (sur le cours du fleuve), eût sans cela été de nature à attenter dangereusement à l'ordre et à l'économie du cosmos ?

La logique d'emboîtement d'une ville-microcosme dans un monde-macrocosme qui inspire les conceptions urbanistiques des Romains ou des Grecs, pourrait *mutatis mutandis* se retrouver à de multiples époques, et sous bien d'autres latitudes : elle sous-tend aussi bien l'ordonnancement du village dogon, qui déploie dans l'espace et sur un mode symbolique la cosmogonie des dogons, que celui de la Pékin impériale, qui tend à être tout entière la reproduction symbolique à échelle réduite du cosmos chinois. Mais elle commande aussi l'implantation, à Prague, du pont Charles, dont on posa la première pierre le 9 Juillet 1357 à 5h31 du matin parce que ces heures et dates donnaient un chiffre palindrome : cette conjonction, qui ne devait jamais se reproduire, était gage de surhumaines bénédictions aux yeux des mages et astrologues de Charles IV, qui imposèrent dans le même esprit à l'architecte Petr Parler de couder le pont à la hauteur de l'île de Kampa pour qu'il touchât la rive droite de la Vltava là où le soleil la frappe à la St Jean, lorsqu'il se couche derrière la cathédrale St Guy.

C'est d'un tout autre univers mental que procède la fameuse homologie affirmée par Leon Battista Alberti entre ville et maison : "*La città e come una*

De la ville idéale à la cité utopique, ou le
désenchantement du monde 60

granda casa, e a sua volta la casa e come una piccola città"⁵⁷.

Certains ont jugé l'idée simpliste, sans se demander pourquoi alors elle avait pu séduire tant d'architectes, à commencer par Palladio, qui n'est le premier venu ni comme praticien ni comme théoricien de l'architecture, et n'hésite pourtant pas à déclarer : *"la ville n'est pas différente d'une grande maison et (...) une maison est une petite ville"*⁵⁸. Et sans voir, surtout, qu'elle ne visait pas tant à imposer un parallèle qui à être top systématique, exposerait sans doute bien vite au ridicule, qu'à proposer de penser la ville à hauteur d'homme.

Et penser ainsi la ville à hauteur d'homme, c'est la penser tout autrement qu'elle ne l'avait été jusque-là. À la ville organique du Moyen Âge, par le truchement de laquelle on parvenait plus ou moins aisément et confortablement à s'insérer dans un cosmos dont le sens ultime n'était jamais donnée que sur le mode d'une énigme à la signification toujours en définitive incertaine⁵⁹, Alberti invite l'homme à substituer une ville

⁵⁷ *De re aedificatoria*, 1988, L. I : 9, 23, cité par N. Adams et L. Nussdorfer, *La città in Italia tra il 1400 e il 1600* in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo, La rappresentazione dell'architettura*, Bompiani.

⁵⁸ *Les quatre livres de l'architecture*, II, Ch. 12, p. 164, Flammarion

⁵⁹ "A part quelques remarquables exceptions, les grands édifices de cette époque ne sont pas disposés à l'intérieur d'un espace ouvert, et moins encore prendra-t-on soin de leur ménager une voie d'approche. Ce ne fut qu'à partir du XIV^e siècle que l'on pratiqua une ouverture de l'espace dans l'axe des édifices, comme devant l'église Santa Croce à Florence, et seulement au XIX^e que des restaurateurs, incapable de saisir le charme de l'esthétique médiévale, firent disparaître les constructions joutant les grandes cathédrales, et aménagèrent, comme à l'entrée de Notre-Dame de Paris, le morne espace désertique d'une esplanade. Cette présentation de l'édifice est en opposition complète avec la conception esthétique du Moyen-âge, qui cherche l'effet de surprise, l'ouverture soudaine attirant le regard vers le sommet et mettant en valeur tous les détails de la sculpture, faits pour être regardés de très près. L'art de la tapisserie inspire fortement

à sa mesure, puisqu'aussi bien la perspective l'a révélé mesure de toute chose, suivant la parole de Protagoras que notre auteur est l'un des premiers à remettre en honneur. Car non contente de lui fournir le moyen de construire une représentation rigoureuse non seulement de ce qu'elle est, mais de ce qu'elle pourrait être (qu'on songe encore une fois aux *Perspectives Urbinales*), la perspective géométrique invite d'autant plus l'homme à devenir le libre ordonnateur de la ville qu'elle lui (dé)montre au demeurant qu'il peut, au double sens de la possibilité et de la légitimité, être principe d'ordre. Que même, peut-être, il ne peut pour cela que compter sur ses propres forces, lui, "*l'uomo, essere dalla natura costituito speculatore e operatore delle cose*".

Dès lors qu'elles sont SES œuvres, les choses de la ville ont moins que tout autre lieu d'échapper à la règle. On ne saurait s'étonner outre mesure de ce que le premier théoricien de la perspective, Leon Battista Alberti, dont j'ai maintes fois rappelé les liens avec Brunelleschi, soit aussi considéré par les spécialistes comme le père de l'urbanisme moderne (si tant est que l'expression ne fasse pas pléonasme), pour son *De re aedificatoria*. Écrit entre 1447 et 1452 mais publié seulement après sa mort, en 1483, l'ouvrage vise bien moins à proposer un inventaire exhaustif des problèmes techniques auxquels un architecte peut être confronté et des diverses solutions susceptibles d'être en chaque cas proposées, qu'à réfléchir à travers cet inventaire au sens

la conception esthétique de la cité médiévale: le regard confronté à la richesse du dessin, parcourt le canevas et y revient sans cesse, attiré par le contour d'une fleur, d'un profil, la silhouette d'un animal, s'attardant à son gré, reprenant sa quête, se saisissant de chaque partie pour assimiler l'ensemble qu'un coup d'oeil ne peut suffire à embrasser" .

L'esthétique médiévale, dont la psychologie est si impeccablement caractérisée dans cette page de Mumford (*La cité dans l'histoire*, p. 388-389), ne conçoit pas l'homme comme sujet, sous le regard duquel toute espèce d'ordre s'agence et pend sens, mais comme élément du Tout.

**De la ville idéale à la cité utopique, ou le
désenchantement du monde 62**

que revêt pour l'homme le construire, le choix du titre ayant à cet égard valeur de programme.

Un construire qui est tout autre chose et peut-être même, plus radicalement, l'exact contraire de ce qu'entendra par "habiter" un Heidegger, pour qui "*habiter, (..) c'est toujours séjourner déjà parmi les choses*"⁶⁰ : l'évocation paradigmatique de la "*demeure paysanne de la Forêt Noire, qu'un "habiter" paysan bâtissait encore il y a deux cents ans*"⁶¹, étant proprement aux antipodes du tableau brossé par Alberti des commencements d'une l'architecture grâce à laquelle les hommes vont s'approprier les lieux qu'ils auront jugés les plus commodes et agréables, en y distinguant ce qui sera dévolu à l'usage public et ce qui sera réservé à l'usage privé, et généralement en subdivisant l'espace en fonction de l'emploi qu'ils assigneront à chacune de ses parties.

Au lieu de s'insérer dans le monde, l'homme et l'architecte albertiens entendent ordonner autour d'eux à leur guise et convenance, suivant les trois critères parfaitement anthropocentriques de la *firmitas* (solidité), de l'*utilitas* (utilité), et de la *venustas* (beauté) ce monde dont la perspective géométrique leur a appris qu'ils pouvaient trouver en eux-mêmes le chiffre.

⁶⁰ Martin Heidegger, *Bâtir Habiter Penser*, I, in *Essais et conférences*, p. 179, Tel

⁶¹ Ibid. p. 191

2.2

LA VILLE IDÉALE RÉALISÉE : PIENZA

2.2.1

ALBERTI ET LA VILLE IDÉALE

Alberti, qui est le seul moderne que Rabelais nomme à l'égal de Vitruve, d'Euclide, de Théron, d'Archimède et de Héron au chapitre sept du *Pantagruel*, fut le conseiller attitré pour ce que nous appellerions les questions d'urbanisme de son vieil ami Nicolas V⁶². D'âge voisin⁶³, l'un et l'autre étaient de brillants humanistes, et se connaissaient de longue date, notamment pour avoir été remarqués et employés par le cardinal Niccolo Albergati, chartreux austère au point de porter constamment le cilice sous la pourpre cardinalice, mais l'ami et le protecteur mécène de nombre d'humanistes, et l'évêque de Bologne. Le futur Nicolas V fut vingt ans le secrétaire du prélat avant de lui succéder à l'évêché de Bologne. Créé pape en 1447, Nicolas V réussit à mettre fin au grand schisme de l'église d'Occident.

Tommaso Parentucelli, en bon humaniste, était un grand bibliophile : il avait conservé précieusement tous ses livres, et sa collection, solennellement installée lors du jubilé de 1450 dans douze armoires d'une salle du nouveau palais du Vatican, devait former le noyau de la future Vaticane, que Sixte IV fonderait officiellement par un décret de 1475. Alberti en était l'un des curateurs.

⁶² 1397-1455; créé pape en 1447

⁶³ L'aîné, Tommaso, était né le 15 novembre 1397, et mourut le 24 mars 1455. Leon Battista était né sept ans plus tard, le 14 février 1404, et mourut en avril 1472.

De la ville idéale à la cité utopique, ou le
désenchantement du monde 64

Nicolas V ne se contenta pas, cette même année 1450, de lancer la construction au Vatican d'un palais plus grandiose que celui qui depuis 1377 servait de résidence aux papes jusque-là installés au Latran, et dont le chantier allait attirer les meilleurs artistes de toute l'Italie dans une Rome laissée à l'abandon après l'exil avignonnais : il lança simultanément une politique de grands travaux destinés à rendre à la Rome pontificale le lustre de la Caput Mundi qu'elle avait été, *“pour que la magnificence de son aspect affermissse la foi des humbles”*, disait-il⁶⁴. Mais l'entreprise, trop ambitieuse sans doute au regard des capacités politiques et économiques qui étaient alors celles de la papauté, ne dépassa guère du vivant du pape le stade du projet. Son ami Alberti, auteur en 1444 d'une *Descrptio urbis Romae* où le plan de Rome et de ses principaux monuments avait été pour la première fois scientifiquement levé à l'aide d'un théodolite de son invention, était évidemment le mieux placé pour aider le pape à définir les grandes lignes de son projet : il *“projeta même de transformer tout un quartier de la ville, ce qui n'avait jamais été envisagé depuis la décadence de l'Empire. Son audacieux projet pour le Borgo Leonino, la partie de la ville allant de Saint-Pierre au château Saint-Ange, est l'un des premiers exemples de plan géométrique de la Renaissance. Dans le projet d'Alberti, ce quartier en forme de rectangle allongé devait être entouré des fortifications habituelles et flanqué de deux places à chacune de ses extrémités. Celles-ci auraient été reliées par trois larges avenues, et l'ensemble mis en valeur par le grand obélisque qui devait s'élever au centre d'une des places, en face de Saint-Pierre. Ce projet ne fut pas réalisé dans son*

⁶⁴ Manfredo Tafuri dit joliment qu'il se référait à l'Architecture comme à une sorte de *Biblia pauperum*.

De la ville idéale à la cité utopique, ou le
désenchantement du monde 65

*intégralité, mais c'était une vision digne de la place
majestueuse qui devait être construite par Le Bernin.*"⁶⁵

Pour l'essentiel cependant, l'œuvre architecturale d'Alberti est postérieure à la mort de Nicolas, et principalement constituée d'édifices isolés, qui se trouvent à l'exception du palais et de la loggia Rucellai à Florence, de l'arco del cavallo à Ferrara être pour la plupart des édifices religieux : façade de Santa Maria Novella, chapelle Rucellai et rotonde de la Santissima Annunziata à Florence, Tempio Malatestiano à Rimini, église San Sébastiano et Sant'Andrea à Mantoue, campanile du duomo de Ferrara.

En matière d'urbanisme, son apport ne se réduit cependant pas à celui, fondamental mais tout théorique, du *De re aedificatoria*, et à l'inspiration des premiers aménagements du *Borgo*.

Tous les spécialistes ne s'accordent pas avec Kemp, Morolli et Krautheimer pour attribuer à Alberti la paternité directe au moins de la fameuse *Cité Idéale* du musée d'Urbino, sinon de l'ensemble des trois *Perspectives Urbinales* (Urbino, Berlin et Baltimore) : avec des variantes, tous trois pensent qu'elles auraient été réalisées à l'intention de Federico da Montefeltro, le duc et le rénovateur d'Urbino, avec qui Alberti était assez lié pour séjourner plusieurs mois par an à sa cour, afin de lui montrer plusieurs variantes d'aménagement monumental d'un centre urbain selon les canons de l'architecture humaniste. La plupart des spécialistes, en revanche, datent les trois panneaux, qui constituent un *unicum* (Krautheimer) dans l'art de la période, du tout début des années 1470 : l'époque est celle où s'imposent de plus en plus largement l'architecture de

⁶⁵ Joan Kelly Gadol, *Leon Battista Alberti, homme universel de la Renaissance*, p. 93, Éditions de la passion.

De la ville idéale à la cité utopique, ou le
désenchantement du monde 66

l'humanisme et son vocabulaire, dont le *De re aedificatoria*, alors encore diffusé sous forme manuscrite, quoique massive⁶⁶, avait donné le premier exposé systématique. Et nul ne conteste l'inspiration albertienne des trois panneaux, qu'on peut au demeurant considérer comme les héritiers directs des fameuses *tavolette* inaugurales de Brunelleschi, dont ils reprennent exactement le sujet : l'espace urbain et ses diverses modalités d'aménagement, envisagés à partir du même thème de la place et du centre monumental. On est ici aux antipodes de la cité médiévale, dont de l'intérieur, on ne peut jamais avoir, à la faveur de fugitives échappées, que des aperçus partiels, et plus ou moins énigmatiques par conséquent, et qu'on ne peut guère appréhender globalement que de l'extérieur, derrière l'écran de ses murailles qui l'occulte toujours plus ou moins. Dans les *Perspectives Urbinates*, l'espace urbain s'embrace d'un seul regard, et se présente comme un ensemble de bâtiments aussi clairement et rationnellement ordonnancés les uns par rapport aux autres que chacun peut l'être dans ses structures propres. Sans doute l'ampleur des ensembles urbains représentés interdit-elle de voir dans les trois panneaux de véritables projets, conçus pour être effectivement réalisés. Et sans doute doit-on plutôt y voir des modèles destinés à concrétiser les idées de l'humanisme architectural à l'intention d'un public non spécialiste. L'histoire ultérieure de l'urbanisme a amplement montré combien celui-ci pouvait avoir de mal à intégrer la dimension historique du phénomène urbain : le goût de certains de ses plus illustres représentants pour la politique de la table rase (qu'on songe au plan Voisin de Le Corbusier pour Paris) en est la manifestation la plus éclatante. Cela ne peut rendre

⁶⁶ Il ne sera édité qu'en 1485, à Florence.

De la ville idéale à la cité utopique, ou le
désenchantement du monde 67

que plus remarquable le panneau de Baltimore : à côté de bâtiments parfaitement inédits qui relèvent de bout en bout du nouveau vocabulaire architectural, l'auteur du panneau, quel qu'il soit, montre non seulement des édifices antiques, l'arène de gauche et l'arc de triomphe central, mais même, par-delà ce dernier, un château médiéval dont la silhouette n'est pas sans évoquer le Castello Sforzesco de Milan. C'est bien d'une approche méthodique et systématique du phénomène urbain que procèdent les *Perspectives Urbinales*. Elles forment dans leur genre un ensemble aussi cohérent que les *tavolette* de Brunelleschi dont elles dérivent, et suffiraient à valoir à leur inspirateur sinon auteur une place de choix au panthéon des urbanistes.

Et si nul ne conteste qu'Albert a au moins influencé le ou les auteurs des *Perspectives Urbinales*, nul ne conteste davantage son influence sur la construction, à l'initiative de son ami le pape Pie II et sous la supervision de son meilleur disciple et assistant, Bernardo Rossellino (1409 - 1464), de ce qu'Heydenreich a pu nommer "*la première ville idéale de la Renaissance devenue réalité*"⁶⁷, Pienza.

⁶⁷ *Écllosion de la renaissance*, p. 93, L'univers des formes, Gallimard.

2.2.2

PIE II ET PIENZA

Dans le second livre de son traité d'architecture, le Filarète écrit que *“l'architecte est comme la mère qui enfante l'édifice, et le commanditaire en est le père”*.⁶⁸

À Pienza, le commanditaire est d'autant mieux connu qu'en plus de donner son nom à la ville rénovée, qui s'appelait à l'origine Corsignano, il a abondamment évoqué l'entreprise dans ses *Commentaires*.

Aenea-Silvio Piccolomini était né le 18 octobre 1405 dans cette petite bourgade du sud de la Toscane où sa famille avait fini par s'installer en 1385, après avoir été bannie de Sienne par le Conseil des Neuf, comme toutes les familles aristocratiques de la ville. Le futur pape ne quitta Corsignano que pour aller à Sienne engager des études humanistes brillantes, qui devaient faire de lui l'un des plus remarquables latinistes de son époque et l'une des figures de proue du courant humaniste. Aenea-Silvio écrivit beaucoup, principalement en latin, et dans tous les genres, ne négligeant ni la comédie, ni le roman d'amour, ni même la poésie érotique. Mais il n'était pas seulement un fin lettré, digne d'être couronné prince des poètes par l'empereur Federico III : sa *Cosmographia, vel Historia rerum ubique gestarum locorumque descriptio*, quoique demeurée inachevée, devait être l'un des livres de chevet de Christophe Colomb. Sur la page de garde de son exemplaire, le Gênois recopia de sa propre main la célèbre carte et la non moins célèbre lettre sur la nouvelle *“route des épices”* envoyée au roi du Portugal par un autre ami d'Aenea-Silvio, Paolo del

⁶⁸ Cité par Fabio Pellegrini, in *Pienza, il sogno dell'umanista*, p. 31, Editoriale Donchisciote, 1995

**De la ville idéale à la cité utopique, ou le
désenchantement du monde 69**

Pozzo Toscanelli - celui-là même qui d'après Vasari initia Brunelleschi à la géométrie.

Secrétaire du cardinal Capranica, il accompagna celui-ci au concile de Bâle, où comme son ami Nicolas de Cuse, il se fit remarquer parmi les conciliaristes, qui refusaient la toute-puissance du pape et voulait sinon démocratiser l'église, du moins en faire une monarchie constitutionnelle ou une république aristocratique⁶⁹. Capranica tombé en disgrâce, Aenea-Silvio trouva protection auprès du cardinal Albergati. Passé au service de l'empereur Federico III, auprès duquel il avait été envoyé en ambassade, il travailla à le rapprocher du pape.

L'échec du Concile de Bâle et les premières atteintes de l'âge au tournant de la quarantaine avait entretemps déterminé chez l'épicurien lettré qu'avait jusque-là été Aenea-Silvio ce que les Français du Grand Siècle appelleraient une conversion : en 1446, il prit les ordres mineurs. L'année suivante, Nicolas V le fit évêque de Trieste. Deux ans après, il était évêque de Sienne. En 1456, dix années à peine après son entrée dans les ordres, il fut créé cardinal par Calixte III, qui en fit son conseiller et auquel il succéda sur le trône de saint Pierre deux ans plus tard : le 19 août 1458, le Conclave l'élisait pape de préférence au cardinal français Guillaume d'Estouteville. Il choisit le nom de Pie II : en souvenir du premier pape à avoir porté ce nom au deuxième siècle, Saint Pie 1er (142 - 155), dont il n'est pas inintéressant de rappeler qu'il avait engagé la lutte contre les gnostiques, en pleine expansion à Rome à cette époque ; mais aussi de son poète favori, Virgile, dont l'*Énéide* se plaît à nommer son héros éponyme *pius*

⁶⁹ Son *Libellus dialogorum de Concilii auctoritate* (1440) fit de lui l'un des tenants les plus en vue des théories conciliaires.

De la ville idéale à la cité utopique, ou le
désenchantement du monde 70

Aeneas. Tout l'esprit de l'humanisme italien de l'époque est là.

Oublieux de ses options conciliaristes de jeunesse, Pie II s'employa sitôt élu à rétablir la prééminence du Pontife à la tête de l'Église, comme la plupart de ses prédécesseurs depuis Martin V avaient avant lui cherché à le faire. Reprenant d'autre part le flambeau de Calixte III, il voulut lancer une nouvelle croisade contre les Turcs qui non contents d'avoir cinq ans plus tôt, sous le règne de Nicolas V, conquis Constantinople, ne cessait de menacer à l'est la Chrétienté. Mais l'indécision et les attermolements des princes et des états chrétiens eurent raison de ce dernier projet : transporté malade à Ancône en juin 1464 pour prendre lui-même la tête de la flotte, Pie II mourut le quinze août, trois jours après l'arrivée du premier des navires promis par la Sérénissime.

Le 22 février 1459, six mois donc après son élection, Pie II était revenu dans sa Corsignano natale pour y célébrer une messe solennelle. Les *Commentaires*, où le Souverain Pontife raconte sa vie *Caesaris modo*, à la troisième personne, sont précieux sur les motivations de cette visite, et le projet qu'elle engendra : *“Pie espéra, en revenant à cet endroit, prendre un certain plaisir à parler à ceux avec qui il avait grandi, et revoir avec joie l'aspect du sol natal. Mais dans la mesure où la majeure partie de ses contemporains étaient morts, il arriva au contraire, et que ceux qui avaient survécu jusque-là demeuraient cloués chez eux contre leur gré par la sénilité et les maladies, et que ceux qui se montraient à lui ne pouvaient guère avec leurs visages aux traits altérés, être aisément reconnus, privés de force et difformes qu'ils étaient, alors qu'il découvrait déjà accablés par l'âge*

ceux qu'il avait quitté enfants.... Pie resta pour la fête dite de la chaire du bienheureux Pierre, et mena jusqu'au bout le service divin : et il décida qu'en ce lieu une nouvelle église et un palais seraient édifiés, puis rassembla des architectes et des ouvriers sans regarder à la dépense, afin de laisser après lui un mémorial durable de son origine (diuturnum suae originis memoriale) ”⁷⁰.

Ainsi fut donc décidée la construction de Pienza.

L'antithèse entre l'existence brève et précaire des hommes et la relative pérennité de leurs œuvres remonte à l'Antiquité. L'humanisme italien de la Renaissance y ajouta le thème du triomphe de la gloire sur la mort : le choix par Alberti d'une façade inspiré des arcs de triomphe romains pour le mausolée de Sigismondo Pandolfo Malatesta, à Rimini en est peut-être la plus éclatante expression.

Pour convenu qu'il puisse donc au premier abord paraître, le propos des *Commentaires* mérite cependant qu'on s'arrête à l'évocation d'une ville idéale voulue par son promoteur comme “*memoriale suae originis diuturnum*”.

Il est très remarquable qu'on trouve au principe de la quasi totalité des grandes entreprises urbanistiques engagées en Italie dans la seconde moitié du Quattrocento un problème et une volonté de **légitimité** : Aenea-Silvio n'était pas un enfant naturel, mais c'était un exilé, statut à l'époque infiniment peu enviable. Federico da Montefeltro était lui un enfant naturel qui ne dut qu'à un extraordinaire concours de circonstances de monter sur le trône d'Urbino. Lodovico il Moro, s'il était un enfant légitime, n'en était pas moins le cadet, et ne dut son élévation à la tête du duché de Milan qu'à l'assassinat de son aîné et à la disparition

⁷⁰ *Commentarii*, lib. II, pag. 78-79 de l'édition de 1584, citée par E. Carli, *Pienza, la città di Pio II*, Éitalia 1993, p. 67 note 34.

**De la ville idéale à la cité utopique, ou le
désenchantement du monde 72**

peut-être favorisée par lui de son neveu, l'héritier légitime dont il était le tuteur. Situation très voisine de celle d'Ercole I d'Este, qui succéda à ses deux demi-frères Leonello et Borso, au détriment d'un neveu indûment écarté du trône, et que pour plus de sécurité il fit décapiter.

Quant à celui qu'on retrouve à titre divers derrière toutes ces entreprises urbanistiques, Leon Battista Alberti, il est lui-même à la fois un bâtard et un exilé. On peut d'ailleurs raisonnablement penser que leur commune expérience familiale du bannissement et de l'exil a dû contribuer à rapprocher le siennois et le Florentin, qui avaient aussi en commun d'avoir embrassé la carrière ecclésiastique plutôt tardivement, et de refuser le modèle ascétique si prisé du christianisme médiéval - pour ne rien dire de leur égale passion des chevaux, auxquels ils consacrèrent l'un et l'autre un traité.

L'ordonnancement rationnel de la ville pourrait-il avoir été aussi, pour ses promoteurs italiens du Quattrocento, un moyen de pallier l'illégitimité dont ils furent tous également entachés à des titres divers ? Faudrait-il voir dans le refus de la ville organique du Moyen Âge, qui n'est pas autre chose qu'une histoire et une tradition sédimentées, quelque chose comme une revanche pour ces hommes dont la naissance ou l'accession au pouvoir, quand ce n'était pas les deux, s'étaient produites en marge de leurs traditions familiales et politiques, voire en franche contradiction avec elles ? Faut-il penser qu'on ne peut faire les choses à moitié, et laisser se perpétuer un ordre urbain hérité du passé quand de propos délibéré ou par la simple force des choses, on a empêché l'ordre civil de faire de même ? Devrait-on en définitive voir dans la maîtrise et le contrôle rationnel de l'espace, et singulièrement de

celui de la ville, œuvre des hommes, un moyen de pallier une impossible maîtrise humaine du temps ? Toutes ces questions méritent d'être au moins posées, quand on voit dans quels termes le promoteur de Pienza, prototype réalisé de la cité idéale, commence l'évocation de son projet.

Pie II ne perdit pas de temps pour engager la rénovation de sa Corsignano natale et sa métamorphose en ce "*memoriale suae originis diuturnum*" qu'évoquent les *Commentaires* : une délibération de la Commune de Sienne en date du 18 mai 1459, autorise le pape ou l'architecte par lui nommé à engager les travaux, et à prélever les matériaux nécessaires à sa convenance.

Quel était donc cet architecte ?

Les *Commentaires* mentionnent elliptiquement un certain "*Bernardo de Florence*". La critique l'a dès longtemps identifié à Bernardo di Matteo di Domenico Gamberelli da Settignano, dit le Rosselino.

Né en 1409 et mort en 1464, la même année que Pie, Bernardo Rosselino était employé comme *ingegnere del palazzo* au Vatican depuis 1450. Architecte et sculpteur⁷¹, c'était un disciple d'Alberti et son représentant à Rome, après avoir été son assistant sur le chantier du Palazzo Rucellai à Florence : Leon Battista se réservait les tâches de conception, mais n'était guère intéressé par le suivi des chantiers, qu'il a constamment délégué. On a très tôt pensé qu'Alberti avait pu non seulement inspirer, mais peut-être superviser à travers Rosselino l'entreprise de Pienza : membre de la maison pontificale, il était un vieil ami de Pie, avec qui on sait qu'il ne dédaignait pas de faire de longues promenades à

⁷¹ On lui doit en particulier le remarquable tombeau monumental du grand humaniste Leonardo Bruni, à l'église Santa Croce de Florence (1450-54), et à Rome le Palazzo Venezia et les fondations du nouveau Saint Pierre.

cheval dans la campagne, y compris à Pienza les quelques fois où, les travaux terminés, le pape put y venir.

Jan Piper a récemment apporté à ces conjectures un élément de preuve semble-t-il décisif⁷² : à l'emplacement où les maîtres d'œuvre allemands des *Hallenkirchen*, dont le duomo de Pienza reprend le modèle, avaient l'habitude d'apposer leur marque en guise de signature, c'est-à-dire sur les chapiteaux des colonnes ou des pilastres, Piper a découvert ce qui paraît bien être deux portraits emblématiques de Rosselino et d'Alberti : deux mascarons foliacés sur les chapiteaux des deux demi-colonnes qui flanquent l'entrée du campanile. Le premier figure dans un entrelacement de feuillage une écrevisse, en italien *gambero* - et on se rappelle que le patronyme du Rosselino était Gamberelli, et que son surnom procède sans doute d'un calembour sur son nom. Le second représente un visage d'homme âgé et barbu, vu de face ; sa ressemblance avec les divers portraits qu'on possède d'Alberti est flagrante, et son chef s'orne de deux ailes portant un œil sans pupille, - et l'emblème personnel de Leon Battista portait un œil ailé sans pupille, assorti de la devise *Quid tum*. Il y a donc bien des chances qu'on tienne avec ces deux mascarons foliacés la double signature des architectes de Pienza, significativement apposée sur la pièce centrale de leur œuvre, le duomo, sous la forme chère au milieu humanistes de l'emblème énigmatique.

Mort prématurément, Pie ne put faire réaliser qu'une partie du projet qu'il avait imaginé. Trois petites années (1459 - 62) lui ont cependant suffi pour faire de

⁷² *Un ritratto di Leon Battista Alberti architetto : osservazioni su due capitelli emblematici nel duomo di Pienza (1462)*, in *Leon Battista Alberti*, catalogue de l'exposition du Centro internazionale d'Arte e di Cultura di Palazzo Te, a cura di Joseph Rykwert e Anne Engel, 1994, Mantoue, Olivetti/Electa

**De la ville idéale à la cité utopique, ou le
désenchantement du monde 75**

Pienza un haut lieu de la Renaissance. Et le moins admirable, à une époque où les chantiers pouvaient durer des décennies, n'est assurément pas que trois années aient suffi pour obtenir ce résultat : le chantier avait été ouvert dans le courant de juin 1459. Le 29 août 1462,⁷³ jour anniversaire de la décollation du Baptiste, le cardinal Guillaume d'Estouteville consacrait les autels mineurs du duomo, tandis que le pape consacrait le maître-autel. Le Palais Pontifical était, semble-t-il, également terminé à cette date. Seul le palais communal et celui du vice-chancelier, Rodrigo Borgia, futur Alexandre VI, étaient encore à mettre en chantier⁷⁴, alors que ceux des cardinaux étaient quasiment tous en voie d'achèvement, de même selon toute probabilité que les maisons pour les pauvres, puisqu'elles furent payées à leur architecte fin 1463. Le devis, entretemps, avait été multiplié par cinq, mais Pie ne s'en formalisa pas : il était assez satisfait du résultat pour déclarer que si l'on avait sciemment minoré au départ le coût prévisionnel de l'entreprise de crainte de le voir reculer, la réussite était assez exemplaire pour valoir absolution.

Le réseau viaire n'avait pas été trop modifié au-delà du nouveau centre monumental de la cité, la place du duomo : il conserve la forme dite en double peigne, caractéristique de nombre d'agglomérations médiévales développées le long d'un axe de circulation au voisinage d'un fort.

La création du centre monumental et l'implantation le long de la rue principale, la Via del Corso, des palais des cardinaux, imposèrent cependant

⁷³ La première mention du nom de Pienza aux lieux et place de celui de Corsignano est du 23 mars 1462.

⁷⁴ Le palais Borgia fut construit à l'emplacement de l'ancien Palais des Consuls, dont Rodrigo conserva les murs pour aller plus vite. Et les dernières maisons qui durent être expropriées pour libérer l'emplacement du Palais Communal ne le furent qu'à la fin de 1462.

des expropriations nombreuses qui ne semblent pas toutes s'être réglées à l'amiable. Pie imposa à tous les cardinaux de la Curie de se faire bâtir un palais dans sa ville. Le seul que Pie exempta de l'obligation de se faire bâtir un palais à Pienza fut son ami Nicolas de Cuse : en 1458, un an avant le début des travaux à Corsignano, l'auteur de la *Docte Ignorance* avait achevé dans sa ville natale de Cuse, sur la Moselle, la construction d'un hôpital équipé d'une grande bibliothèque, dont l'ensemble existe toujours⁷⁵. Les résidences des cardinaux devaient être construites le long du côté sud de la Via del Corso, où donnait la façade principale du Palais Pontifical. L'autre côté était réservé aux membres de la famille Piccolomini, et à ceux auxquels Pie avait par amitié donné l'autorisation d'adjoindre son nom et ses armes aux leurs.

Le cœur de la nouvelle cité, son centre monumental, situé le long de la Via del Corso, à mi-chemin de la Porta al Prato et de la Porta al Ciglio, fut conçu et réalisé en parfaite conformité avec les principes albertiens de spécialisation des espaces, de distinction des fonctions et de commodité : la création d'une place du marché à l'arrière du nouveau palais communal libérait des étals et des tentes des marchands la nouvelle grand-place servant de parvis au duomo et aux principaux édifices civils voulus par le pape en cet endroit : son palais, le palais communal, celui du vice-chancelier Rodrigo Borgia, celui de l'évêque et celui de son ami le cardinal Ammanati. Non moins conforme aux préceptes albertiens fut l'édification au Nord-Est de la ville d'un bloc de maisons en bandes destinées aux habitants les plus pauvres. Œuvre de l'architecte siennois Pietro Paolo del Porrina, auquel elles furent

⁷⁵ Il tire une partie de son financement des revenus provenant des vignes léguées par son fondateur.

**De la ville idéale à la cité utopique, ou le
désenchantement du monde 77**

payées entre mai et novembre 1463, ce remarquable ensemble, construit en pierre, juxtapose le long d'une rue rectiligne, la Via delle case nuove, 12 logements conçus sur le même module : deux étages d'habitations, qui viennent se superposer à un espace de service au rez-de-chaussée ; desservi par un large portail, celui-ci pouvait servir d'atelier, d'étable ou d'entrepôt tout en isolant du sol l'espace d'habitation.

Sa forme trapézoïdale et un dallage à *salizze* en damier aux cases oblongues permettent de donner par des moyens purement perspectifs un surcroît d'ampleur à une grand-place dont les dimensions demeurent pourtant modestes, et d'accentuer la monumentalité des principaux bâtiments voulus par Pie II. Au premier chef la cathédrale, qui dresse le long du plus grand de ses côtés une façade d'une grande sobriété : l'ordonnancement géométrique de ses éléments en constitue l'unique décoration, mais l'obliquité des façades du Palais Pontifical d'un côté, du palais Borgia de l'autre projettent inmanquablement le regard vers elle. Le palais communal se dresse sur le côté opposé, le plus court. Pie II en finança la construction, et le fit doter, luxe suprême à l'époque, d'une horloge : la puissante Venise attendit trente ans de plus avoir la sienne, construite en 1496 - 99 par Mauro Codussi à l'entrée des *Mercerie*.

L'asymétrie de sa façade accuse la position légèrement décalée qui est celle du Palais Communal par rapport à l'axe de la place, où s'ouvre face au duomo une rue bordée de l'autre côté par le palais du cardinal Ammanati. Pie II dota Pienza d'institutions communales véritables, dont Corsignano était, semble-t-il, dépourvue et qui se caractérisaient par une orientation radicalement républicaine, puisque les magistratures étaient électives et accessibles à tout citoyen. Si donc le

pouvoir civil est à Pienza non seulement maintenu, mais renforcé, la position dans l'espace de son lieu de résidence conforte la prépotence par rapport à lui de l'église, avec ou sans majuscule. De même que la reprise, pour le Palais Communal, du modèle de fenêtre du Palais Pontifical, traité sur un mode simplifié. En 1297, la Commune de Sienne avait pris un édit, demeuré fameux dans les annales de l'urbanisme puisqu'il constitue le premier règlement urbanistique des temps modernes. Confirmé dans le *Costituto* de 1310, il imposait aux palais patriciens de la Piazza del Campo, la fameuse place en forme de coquille saint Jacques que domine le Palazzo Pubblico, siège du pouvoir communal, de ne posséder aucun balcon, et d'avoir tous des *finestre a colonnelli* - c'est-à-dire des fenêtres sur le modèle de celles du Palais Pubblico. C'est un ordonnancement à peu près exactement inverse que Pie aura donc imposé à Pienza. Devenu pape, le conciliariste de Bâle avait bien évolué.

Le cœur de la ville et de son centre monumental est donc constitué par le duomo, qui n'est pas immense, 37,4 m de longueur, 26,3 m de largeur au transept, et 15,15 m de hauteur, mais dont le nom et la structure générale évoquent trop directement celui de Sienne pour qu'on puisse y voir un hasard : comme à Sienne, une cathédrale dédiée à Marie abrite sous son chevet un baptistère construit en contrebas et dédié à saint Jean. Le duomo de Pienza est une basilique à trois nefs de même hauteur, celle du centre étant plus large. Le Souverain Pontife avait voulu prendre modèle sur les *Hallenkirchen* allemandes, dont il avait admiré quand il était au service de l'empereur le dispositif architectural, parce que, disent les *Commentaires*, "*cette chose donne au temple plus d'élégance et de luminosité*"⁷⁶. La recherche de la

⁷⁶ Cité par E. Carli, op. cit., p37.

lumière a été fondamentale dans la conception du duomo. C'est elle qui a conduit à lui donner une orientation inverse de celle de l'église préexistante : le duomo put ainsi exposer au sud une abside percée de larges ouvertures. Construite en porte-à-faux sur le rebord de l'à-pic rocheux qui borde Pienza au sud, l'abside peut ainsi recevoir la lumière du soleil du matin au soir, au prix d'une acrobatie architecturale qui faillit maintes fois causer la ruine du bâtiment.

Enzo Carli⁷⁷ évoque à propos l'abside de Pienza l'inscription rédigée par l'abbé Suger pour commémorer la consécration du nouveau chevet de Saint Denis, œuvre inaugurale de l'architecture gothique dont il était le promoteur :

*“Quand la nouvelle partie postérieure est réunie à la partie antérieure,
L'église brille de sa partie médiane illuminée
Car lumineux est ce qui est lumineusement accouplé avec la lumière,
Et lumineux est le nouvel édifice que la nouvelle clarté envahit”*⁷⁸.

Il est très probable qu'à défaut de connaître cette inscription, ou même les écrits de Suger, Pie a connu ceux de son inspirateur, le Denys l'Aréopagite du Dieu *Pater luminum*. Je doute cependant qu'on doive chercher de son côté les clefs de la lumière pientine. Pie ne s'est pas contenté, dans sa recherche d'un maximum de luminosité pour le duomo, d'orienter le chœur au midi, et d'adopter des ouvertures aussi grandes que la structure de l'édifice le permettait : il a fait équiper celles-ci de vitraux blancs, choix nullement innocent de la part d'un homme qui avait assez voyagé en Europe

⁷⁷ Op. cit., p. 37.

⁷⁸ Traduction in *L'abbé Suger de Saint-Denis, Architecture gothique et pensée scolastique*, Ed Minuit, p. 42

De la ville idéale à la cité utopique, ou le
désenchantement du monde 80

pour connaître les grandes verrières du gothique français et nordique. Indifférent aux mérites de ce que d'autres nommaient "*boni lucidique coloris perfusio*", son choix implique un refus catégorique du "*colorare illuminando*" prôné par Hugues de Saint Victor⁷⁹. Ce qui est recherché dans le duomo de Pienza n'est pas cette lumière plus mystique que physique que saint Odon de Cluny disait être "*l'ombre de Dieu*", cette lumière dont la lumière naturelle ne peut procurer qu'une approximation, lorsqu'elle est métamorphosée par la grâce polychrome de vitraux multicolores. Ce que Pie voulait faire entrer à flot, et aussi bien dans son palais⁸⁰ que dans sa cathédrale d'ailleurs, c'est bien la lumière physique - à laquelle les grandes basiliques florentines de Brunelleschi, San Lorenzo et Santo Spirito, avaient un quart de siècle plus tôt inventé de s'ouvrir résolument, et de manière parfaitement inédite : pour ne pas entraver son accès à la tribune, les stalles de la chapelle absidale ne dépassent pas l'entablement de ses fenêtres, et son autel n'est orné d'aucun tableau. Et au pays de la fresque, les parois intérieures du duomo demeurent blanches : les ornements peints, sur les murs et dans les chapelles, se limitent à un nombre très restreint de retables - en tout et pour tout cinq. L'aménagement intérieur du duomo se conforme donc d'assez près aux goûts d'Alberti, qui écrivait dans son *De re aedificatoria* : "*dans le temple, j'aime mieux les panneaux peints que le fait de peindre les murs*"⁸¹. Et comme l'architecture même du bâtiment, dont les fins piliers à colonnes engagées, avec leurs chapiteaux à impostes manifestement fils de ceux des basiliques

⁷⁹ Sur ce point, voir notamment E. Carli, op. cit., p. 44 sqq.

⁸⁰ Sur ce point, cf. infra.

⁸¹ *Della Architettura*, Bologna 1782, p. 175, cité par E. Carli, op. cit. p.

brunelleschiennes, contribuent à dilater l'espace et à y laisser la lumière circuler à sa guise, cet aménagement a été minutieusement concerté pour produire l'effet décrit dans les *Commentaires* avec une satisfaction manifeste : “*quand le soleil flamboie, il entre tant de lumière que ceux qui occupent le temple ont l'impression de n'être pas enclos dans un séjour de pierre, mais de verre*”⁸². Tout, à l'intérieur du duomo, est si minutieusement concerté, et si conforme aux desseins du Pontife que celui-ci prit la précaution de publier, le 16 septembre 1462, la bulle “*Santamente severa*”, qui lance l'anathème contre quiconque qui prétendrait en modifier si peu que soit l'ordonnance et la décoration⁸³ : tout était donc prévu pour que le *memoriale suae originis* fût aussi effectivement *diuturnum* que possible....

Le duomo est sans conteste - mais comment s'en étonner ? - la pièce maîtresse du dispositif urbain voulu par Pie et de son centre monumental. Sa façade domine d'autant mieux la grand'place que la disposition oblique des bâtiments adjacents et la géométrie des *salizze* du revêtement de cet espace trapézoïdal sont conçues pour la magnifier, et pour attirer inmanquablement vers elles les regards de ceux qui débouchent sur la place, en la projetant, pour ainsi dire, vers eux. Elle est pourtant des plus sobres, le monogramme du pape au centre du tympan, encadré par deux candélabres à motifs végétaux constituant sa seule décoration. Elle affecte la forme générale d'un triangle surmontant un carré, qui est celles de la *facciata a capanna*⁸⁴ commune à maintes églises romanes d'Italie du Nord. À cette forme de base, que la structure interne à nefs d'égales hauteurs

⁸² Cité par E. Carli, op. cit. p. 37.

⁸³ Cf. sur ce point Carli, op. cit., p. 68 note 36

⁸⁴ Littéralement “façade à la cabanne”.

De la ville idéale à la cité utopique, ou le
désenchantement du monde 82

imposait presque inmanquablement, les architectes ont superposé, au niveau du carré inférieur, une triple arcade à pilastre et colonnes cantonnées qui elle, procède à l'évidence de modèles romains. Le dispositif des pilastres à colonnes cantonnées dérive sans doute du théâtre de Marcellus et du Colisée, et celui de la triple ouverture en plein cintre sans doute aucun du modèle lui aussi romain de l'arc de triomphe : Alberti en avait déjà fait l'essai au *Tempio Malatestiano* de Rimini⁸⁵, que son ami Pie II prisait aussi peu que son commanditaire, Sigismondo Pandolfo Malatesta : il jugeait le condottiere “*un répugnant et abominable monstre*”, et l'église San Francesco, qu'il avait fait rénover par Alberti pour servir de tombeau à sa lignée “*moins adapté au culte chrétien qu'à l'adoration de divinités païennes*”⁸⁶. Alberti devait retravailler cette solution pour la façade de Sant'Andrea à Mantoue⁸⁷. Il est le premier à avoir essayé d'utiliser pour des façades d'église des modèles architecturaux empruntés à l'Antiquité païenne. Sa leçon sera entendue par Palladio, qui la renouvelera d'une manière appelée à faire date pour ses quatre églises vénitiennes, San Francesco della Vigna, San Pietro in Castello, San Giorgio Maggiore et le Redentore.

Dans les *Commentaires*, Pie II, évoquant la fenêtre ronde qui surmonte l'entrée principale du duomo dans le cadre d'une description assimilant implicitement le corps du bâtiment à un corps humain, parle d'un “*oculus*” - terme usuel en architecture pour ce genre d'ouverture -, mais pour ajouter aussitôt, qu'il est

⁸⁵ Les travaux du Tempio Malatestiano durèrent de 1447 à 1460.

⁸⁶ Cité par Fabio Pellegrini, op. cit. p. 33.

⁸⁷ Les travaux de Sant'Andrea furent engagés en 1470 par Luca Fancelli., qui tint en l'occurrence vis-à-vis d'Alberti le rôle du Rosselino à Pienza ou pour le palazzo Rucellai, ou de Matteo di Pasti au Tempio Malatestiano.

De la ville idéale à la cité utopique, ou le
désenchantement du monde 83

“ouvert à la manière d’un cyclope”. Bernard Queysanne⁸⁸, qui relève cette métaphore, fait à son sujet deux observations fort intéressantes : dans la mythologie, et singulièrement dans la *Théogonie* d’Hésiode, les cyclopes - ceux de la première génération du moins, que pour cette raison les mythographes nommèrent “ouraniens”⁸⁹, naquirent de l’union de la Terre, Gaïa, et du Ciel, Ouranos, son fils, qui l’avait fécondée avec la pluie. Le caractère incestueux de cette union se traduit bien sûr très classiquement par la monstruosité des rejetons, dont l’œil unique et la sauvagerie sont bien connus, et plus souvent évoqués que leur habileté technique, qui fait pourtant d’eux les aides d’Héphaïstos dans sa forge de l’Etna⁹⁰ : et cet œil unique et cette habileté technique ne peuvent qu’inciter à les rapprocher de *l’uomo essere dalla natura costituito speculatore e operatore*⁹¹ delle cose de la définition d’Alberti, dont on aura bien sûr garde d’oublier ici que ses armoiries portent un œil ailé et unique.... Queysanne,

⁸⁸ Cité par Fabio Pellegrini, op. cit. p. 38-39.

⁸⁹ “Les mythographes anciens distinguaient trois sortes de Cyclopes : les Cyclopes “ouraniens”, fils d’Ouranos et de Gaïa (le Ciel et la Terre), les Cyclopes siciliens, compagnons de Polyphème, qui interviennent dans l’*Odyssée*, et les Cyclopes bâtisseurs.” Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Presses Universitaires de France, Paris, 1969, p. 107-108.

⁹⁰ “Les Cyclopes ouraniens appartiennent à la première génération divine, celle des Géants. Ils n’ont qu’un œil au milieu du front, et sont caractérisés par la force et l’habileté manuelle. On en compte trois, appelés Brontès, Stéropès (ou Astéropès) et Argès, dont les noms rappellent ceux du Tonnerre, de l’Eclair et de la Foudre. D’abord enchaînés par Ouranos, ils sont délivrés par Cronos, puis enchaînés à nouveau par celui-ci dans le Tartare, jusqu’à ce que Zeus, averti par un oracle qu’il ne pourrait remporter la victoire qu’avec leur aide, les délivre définitivement. Alors, ils lui donnèrent le tonnerre et l’éclair ainsi que la foudre; à Hadés, ils donnèrent un casque qui rendait invisible, et à Poséidon un trident. Ainsi armés, les dieux olympiens défirent les Titans, et les précipitèrent dans le Tartare.” Pierre Grimal, *ibidem*.

⁹¹ Souligné par moi.

De la ville idéale à la cité utopique, ou le
désenchantement du monde 84

qui ne relève pas ce dernier point, estime au demeurant à juste titre que la grande érudition du pape interdit de penser qu'il ait pu ignorer la généalogie des cyclopes. Et que sa métaphore doit donc être d'autant moins prise à la légère que, seconde observation, l'oculus évoqué comporte une très intéressante particularité : il a son exact répondant dans le pavement de la place. Dans la case centrale du damier perspectif dessiné par les *salizze* vient en effet s'enchâsser un cercle de pierre, que les pientins nomment familièrement *il tondino*, et auquel l'oculus viendrait exactement se superposer si on faisait basculer la façade sur la place. L'identité potentielle ainsi instruite entre l'ordre horizontal de la place et l'ordre vertical de la façade qui la surplombe donne évidemment à la métaphore du cyclope fils de la Terre et du Ciel un poids singulier : ce que la Piazza del Duomo illustre, c'est l'union du ciel et de la terre, la correspondance terme à terme et la continuité des ordres humains et divins, qui, ajouterais-je pour ma part, trouve assurément sa formulation la plus radicale dans la doctrine chrétienne de l'Incarnation.

La chose paraît d'autant plus plausible que d'autre part Jan Piper⁹², sur la base d'une étude minutieuse et notamment d'une série de mesures très précises des bâtiments et de leurs ombres à divers moments de l'année, pense pouvoir établir que la Piazza del Duomo est une méridienne monumentale, dont la façade de la cathédrale constituerait le gnomon. Son ombre est en effet rigoureusement symétrique deux fois par an, qui se trouvent être le midi des équinoxes de printemps et d'automne calculées selon le calendrier en

⁹² Cité par Fabio Pellegrini, op. cit., p. 35 sqq.

vigueur à l'époque, c'est-à-dire le calendrier julien⁹³. On sait que depuis le Concile de Nicée I, en 325, c'est par rapport à l'équinoxe de printemps qu'est fixée la date de Pâques, la fête la plus importante du calendrier liturgique chrétien. Et celle où s'affirme le plus catégoriquement, par la Résurrection de Celui qui, quoiqu'ayant assumé son humaine condition jusque dans son terme extrême, la mort, est néanmoins restitué à la vie, la continuité et la contiguïté des plans humains et divins. Et Piper, qui estime que les calculs astronomiques nécessaires ont pu être l'œuvre de Paolo del Pozzo Toscanelli, fait au demeurant observer que le duomo fut consacré le 29 août 1459, qui se trouve correspondre cette année-là à l'équinoxe d'automne calculée d'après le calendrier julien....

La Piazza del Duomo de Pienza paraît donc bien procéder à sa manière de la même sorte de Théophanie du visible qu'un quart de siècle plus tôt la *Trinité* de Masaccio à Santa Maria Novella, dont on devrait garder présent à l'esprit que l'inscription au-dessus du squelette, "*je fus ce que vous êtes, vous serez ce que je suis*", pour avoir été utilisée *ad nauseam* dans l'esprit d'un *memento mori*, peut au regard du Christ s'entendre tout autrement.

Après le duomo, le Palais Pontifical est l'édifice le plus important de la ville et de son centre monumental. Depuis le Val d'Orcia, particulièrement cher à Pie II, on le verra, la *loggia* pontificale ne se remarque pas moins immédiatement que l'abside de la cathédrale, qui marque clairement avec elle, dont la masse close sur elle-même répond en contrepoint à l'ouverture de sa triple arcade, le centre de la cité. Et le

⁹³ Le calendrier grégorien devait être institué un siècle plus tard, dans la foulée du Concile de Trente, par le pape Grégoire XIII (1572-1585). La bulle *Inter gravissimas* est datée du 24 février 1582.

Palais Pontifical est avec la cathédrale le seul des bâtiments limitrophes à occuper tout un côté de la Piazza del Duomo. Par un bref rédigé à Tivoli le 19 juin 1463, le pontife le légua à sa famille à deux conditions expresses : demeurer à jamais dans la famille, et être maintenu à jamais dans son état architectural d'origine. Toujours le souci du *diuturnum memoriale*, dont il est dans ces conditions évident que le palais constitue l'un des deux pôles, même si l'autre, le duomo, est sans conteste dominant dans leur commun dispositif.

Également nommé Palazzo Piccolomini depuis qu'il a fait retour à la famille, le Palais Pontifical est un solide et imposant parallélépipède de pierre, délimité au sud par son jardin, à l'est par la Piazza del Duomo, au nord, où il a sa façade principale, par la Via del Corso, et à l'ouest, par la Via del Balzello. *“Le Palais Piccolomini, comme les autres de la même époque, apparaît comme la résidence idéale d'un nouveau type de pouvoir, qui ne justifie plus sa suprématie par la force, ou mieux : qui ne la justifie plus seulement par celle-ci, mais par les ressources de la raison, qui se manifestent dans la politique et dans la culture”*⁹⁴. Les deux façades donnant sur la rue, et la façade de la Piazza del Duomo sont conçues sur le même modèle, qui s'inspire du Palazzo Rucellai. Construit entre 1446 et 1451 à Florence par le Rossellino sur un projet d'Alberti pour Giovanni di Paolo Rucellai, le Palazzo Rucellai est le second des grands palais privés de la Renaissance florentine après celui des Médicis à la Via Larga, et le premier à réemployer les ordres suivant une hiérarchie systématique, sinon orthodoxe - le piano nobile et l'attique recourant l'un et l'autre au Corinthien, d'un modèle plus simplifié au dernier étage. Le Palazzo Piccolomini reprend le dispositif du Rucellai, auquel il emprunte également le

⁹⁴ Fabio Pellegrini, op. cit., p. 42.

banc ceinturant à la base les façades sur rue, et les caractéristiques *bifori* à oculus dans l'écoinçon. Il ajoute simplement un élément chromatique, en utilisant deux pierres de couleurs différentes. La distribution interne des espaces doit à l'évidence beaucoup aux idées d'Alberti : nécessité sans doute par l'exiguïté du terrain disponible, l'aménagement sous le jardin d'écuries capables d'accueillir cinquante chevaux avec tout le nécessaire présente au demeurant l'avantage d'installer à l'écart du palais les sources de mauvaises odeurs. C'est le même souci qui a conduit à adjoindre au palais, au sud-ouest, un corps de fabrique sur jardin destiné à abriter les cuisines, à l'écart des parties d'habitation. La recherche de la *commoditas* albertienne semble également avoir inspiré le dispositif fort astucieux de captation, de filtration et de stockage des eaux de pluie dont le palais est par ailleurs équipé.

Intérieurement, le palais s'ordonne autour d'un vaste *cortile* à colonnade ionique, parfaitement conforme aux nouveaux canons architecturaux. Les pièces du piano nobile, réservées à l'usage du pontife, sont très vastes par rapport aux standards de l'époque. Mais elles sont surtout exceptionnellement lumineuses, grâce à la fois à leur disposition, et à la taille des fenêtres, les plus grandes sensiblement de tous les palais de la ville, et à l'extraordinaire *loggia* qui développe sa triple colonnade sur toute la façade sud du palais, côté jardin. Ce dispositif parfaitement inédit, Pie II l'a également voulu parce qu'il lui permettait de jouir à sa guise du paysage du Val d'Orcia, qu'il aimait particulièrement ⁹⁵, et que des échappées ménagées de part et d'autre de la cathédrale permettent également au vulgaire de découvrir, mais d'un point de vue moins élevé : premier

⁹⁵ Sa chambre, au premier étage, donne directement sur la loggia, par une fenêtre dont l'ébrasement est équipé d'une double stalle.

De la ville idéale à la cité utopique, ou le
désenchantement du monde 88

cas connu d'une architecture et d'un urbanisme ordonnés en fonction d'un environnement conçu comme décor, - et si l'on songe que le Parthénon tourne le dos aux Propylées, unique voie d'accès sur l'Acropole, pour des raisons d'orientation par rapport aux points cardinaux, on mesure mieux le chemin parcouru d'Athènes à Pienza, où Pie II s'assume pleinement comme *speculatore e operatore delle cose*. Mais la triple loggia du Palazzo Piccolomini est aussi un fantastique piège à lumière : *“Si la lumière est le premier agrément des édifices, - écrit Pie dans ses Commentaires - il est pour cette raison certain qu'on doit préférer la maison dont la disposition assure quatre plages de ciel, et qui reçoit la lumière en abondance, non seulement de fenêtres intérieures, mais encore de fenêtres intérieures, grâce à un évidement du bâtiment, et la détourne jusque dans sa partie la plus basse ou presque”*. Enzo Carli⁹⁶ rapproche suggestivement le propos du pape d'un passage du *De re aedificatoria*, où Alberti écrit son souhait que, dans la résidence de campagne *“toute la façade et toute la masse de tout l'édifice fussent de tous côtés aussi éclairées que possible et largement ouvertes, de manière à recevoir du large ciel le plus de lumière, le plus de soleil, et une grande quantité de l'air le plus salubre”*. Voir Pie II rechercher aussi systématiquement la lumière dans son palais que dans sa cathédrale confirme sans aucun doute que les deux bâtiments font système, mais interdit au rebours de rechercher dans la métaphysique dionysienne les fondements de cette démarche. Et il convient à cet endroit d'observer que sa triple loggia n'est pas la seule originalité du Palazzo Piccolomini. Il possède en effet, au pied de cette même loggia, le premier *orto pensile*, le premier jardin suspendu des temps modernes, qui occupe un carré

⁹⁶ *ibid.*, p. 44.

De la ville idéale à la cité utopique, ou le
désenchantement du monde 89

d'une surface exactement égale à celle du palais, et abrite en sous-sol les écuries. Ceint d'un mur qui en dérobe la vue depuis la ville, mais comporte côté sud, au-dessus de l'à-pic au bord duquel il est comme le duomo construit, trois fenêtres en plein cintre, l'*orto pensile* de Pie, avec ses quatre parterres symétriquement ordonnés autour d'une fontaine centrale, est par son plan même la reproduction symbolique du Jardin d'Eden, "*que les Saintes Écritures voulaient de plan carré, symétriquement divisé en quatre parties, et irrigué, à partir de son centre, par quatre fleuves*"⁹⁷.

L'homme pientin, décidément, est bien celui dont le Fils a su réunir en sa personne l'humain et le divin, en une unité sans faille....

⁹⁷ Fabio Pellegrini, op. cit., p. 46.

3.3

PERSPECTIVE ET POUVOIR : URBINO, FERRARA, VIGEVANO

Il n'est évidemment pas indifférent à mes yeux, on l'aura compris, que la première tentative de réalisation d'une cité idéale ait été le fait d'un pape. Et il est encore moins indifférent que, de son projet de cité idéale, l'humaniste Pie II ait financé, outre la part dévolue à Dieu, à son vicaire, et à quelques amis précieux et choisis de celui-ci, celle qui était destinée à accueillir ces figures évangéliques que sont traditionnellement les pauvres : quoiqu'en dise Braudel⁹⁸, après bien d'autres qui s'en sont avant lui félicités avec Stendhal ou Nietzsche ou désolés avec Ruskin, la "*promotion de l'humain*" à la faveur de laquelle "*l'homme se voit désormais au centre du monde*", se réduit malaisément à la simple manifestation "*d'une désacralisation continue*".

Du moins dans l'humanisme du Quattrocento, qui doit de tout évidence beaucoup à l'approfondissement de la méditation christologique menée durant les deux siècles précédents, où l'attention s'est focalisée sur l'Incarnation, sur l'humanation de Dieu en la personne du Christ, qui ne peut que conforter la prééminence, dans la Création, d'une humanité dont toute pécheresse qu'elle soit le Créateur a continué de se soucier assez pour accepter d'assumer jusque dans la mort la condition afin de la sauver.

Quoiqu'il en soit, la Pienza d'Aenea-Silvio Piccolomini ne constitue pas un cas isolé. Dans une Italie que ses dissensions internes préparent inexorablement à devenir le champ de bataille privilégié des armées

⁹⁸ *Le modèle italien*, p.70, Champs Flammarion.

De la ville idéale à la cité utopique, ou le
désenchantement du monde 91

européennes, l'œuvre de Pie II, de son ami Alberti et du Rossellino, inaugure une longue série d'entreprises urbanistiques d'autant plus intéressantes qu'elles sont dans bien des cas pionnières.

Les premiers émules du pape humaniste, cependant, furent gens non d'églises, mais de pouvoir : *“les plus grands mécènes de la Renaissance furent les ambitieux et les guerriers”* - rappelaient opportunément Chastel et Klein⁹⁹.

⁹⁹ *L'Europe de la Renaissance. L'âge de l'humanisme*, Paris, 1963, p.25

2.3.1 URBINO

Federico da Montefeltro, Duc d'Urbino et Capitaine Général, c'est-à-dire commandant en chef, des armées pontificales, inaugure la série.

Né en 1422, Federico était le fils naturel de Guido Antonio ou Guidantonio da Montefeltro, comte d'Urbino, et d'Élisabeth degli Accomanducci, dame de cour des comtes de Petroio, à Gubbio. C'est à la suite de la mort de son demi-frère légitime, Oddantonio, assassiné le 22 juillet 1444 au cours d'une émeute suscitée semble-t-il par son peu d'attention pour le peuple, que Federico prend le pouvoir à Urbino. Son règne devait durer près de quarante années, pendant lesquelles il continua d'exercer brillamment son métier de condottiere. Suivant l'usage, ses employeurs furent divers, mais il laissa une réputation de loyauté et d'efficacité assez éloignée de l'image qu'un Machiavel a non sans raison pu donner de ses pairs. Et c'est au service du fondateur de Pienza qu'il conquiert l'essentiel des terres de son ennemi Sigismondo Pandolfo Malatesta (1462 - 1463). C'est également le pape qui lui en reconnut la seigneurie. Fait duc d'Urbino par Sixte V le 21 août 1474, puis Gonfalonier de la Sainte Église, Federico avait, à sa mort, triplé la superficie de son État.

Durant son long règne de près de quarante ans (1444 - 1482), Federico consacra une bonne partie de son temps, de ses efforts, et des gains que lui rapportent ses activités militaires à réorganiser et embellir la capitale de son duché, Urbino, dont il sut faire l'un des centres intellectuels et artistiques les plus brillants du Quattrocento, autour de l'ancien Palais Ducal

métamorphosé et devenu l'une des plus remarquables édifices civils de la Renaissance.

Comme à Pienza, beaucoup plus petite il est vrai, Federico avait à intervenir sur une ville déjà existante. La ville est construite sur deux collines dont son enceinte fortifiée fait le tour, renforcée sur son flanc ouest par un château dans les soubassements duquel des fouilles récentes ont permis de découvrir des vestiges étrusques, et qui devint palais ducal après que les Montefeltro y eurent transféré leur résidence, jusque - là situé dans un palais voisin, où ils installèrent l'Université.

La transformation de ce qui était encore avant tout un château fort, malgré les fresques dont Boccati avait pu décorer certaines de ses salles, en un palais constituant l'une des plus parfaites réussites de l'architecture de la première Renaissance fut le grand'oeuvre du Dalmate Luciano Laurana¹⁰⁰, architecte dont les origines et la formation demeurent mystérieuses, même si beaucoup s'accordent à voir en lui un élève de Brunelleschi. Engagée en 1468, la construction du Palazzo Ducale sera poursuivie après la mort de Laurana par l'architecte, ingénieur, peintre et sculpteur siennois Francesco di Giorgio Martini¹⁰¹ (1439 - 1502), qui avait été l'élève du Vecchietta, et que Léonard appréciait. Mais on sait que Federico, homme supérieurement cultivé, était lui-même féru d'architecture, et discuta longuement leurs projets avec ses deux architectes.

Extérieurement, le Palazzo Ducale d'Urbino ne témoigne pas d'une aussi parfaite unité que le Palazzo Piccolomini, incomparablement plus petit il est vrai, et bâti *ex nihilo* quand Laurana dut remodeler des

¹⁰⁰ Circa 1420 - 1479

¹⁰¹ 1439 - 1502

bâtiments préexistants et trop importants pour pouvoir être abattus. Le Dalmate a pourtant tenu avec maestria la gageure d'une restructuration d'autant plus acrobatique que les éléments à traiter étaient remarquablement hétérogènes, et étagés à des niveaux forts différents sur une pente extrêmement déclive. Le portail principal du Palais, très simple, donne sur une place à peu près carrée. Située quasiment au sommet de la colline le long de laquelle s'échelonnent les divers corps de bâtiment du Palazzo, la Piazza Duca Federico, comme elle se nomme aujourd'hui, est délimitée à l'ouest et au sud par deux de ceux-ci, dont au *piano nobile* l'un abrite la salle du trône, l'autre les appartements de la duchesse, au nord par la cathédrale, conçue et réalisée par Francesco di Giorgio et qui fait corps avec la résidence ducale¹⁰². Elle vient s'articuler au nord-est à une autre place beaucoup plus longue. La partie principale du Palazzo borde celle-ci sur tout son côté ouest. Les trois façades du palais développent en baïonnette le long des deux places leur muraille de briques, dont la seule décoration est constituée par les encadrements de pierre des fenêtres du *piano nobile* : des *bifori* à médaillon en imposte dont le dessin rappelle celui de leurs homologues des Palazzo Piccolomini ou Rucellai, mais avec un entourage beaucoup plus richement sculpté, leur double arcade prenant au milieu appui sur une colonne corinthienne. L'architecte a en l'occurrence réussi à éviter le somptuaire, mais avec majesté.... On notera cependant avec intérêt que les deux façades de la Piazza Duca Federico, celle de l'entrée principale, étaient en sus décorées au niveau du soubassement par une série continue de métopes aujourd'hui mises à l'abri à

¹⁰² En grande partie détruite par un tremblement de terre en 1789, le duomo a été reconstruit avec une façade néoclassique, mais en respectant semble-t-il d'assez près le plan de masse de Francesco di Giorgio.

De la ville idéale à la cité utopique, ou le
désenchantement du monde 95

l'intérieur du Palazzo, où étaient sculptées, à côté d'emblèmes et d'armoiries dont la présence en ce lieu n'a rien que de très banal, de très surprenantes représentations des plus remarquables machines conçues par Francesco di Giorgio au service d'un duc plus passionné de technique qu'on ne l'attendrait d'un homme de sa classe et de son époque, si on ne le savait élève de ce Vittorino da Feltro en qui Rabelais trouva le modèle de son Panurge.

Mais le Palazzo Ducale d'Urbino est surtout remarquable dans sa façade ouest, qui domine la vallée. Ordonnée autour de ses deux célèbres *torricini*, de part et d'autre desquelles Laurana a agencé avec un brio confondant les pleins et les vides, - deux corps de bâtiments en U, de tailles inégales, venant encadrer au nord, l'*orto pensile*, au sud une terrasse plus petite, au-delà de laquelle le palais continue de développer sa muraille de briques -, la façade ouest du palais ducal est aussi bien la façade de la ville. Mais on y reviendra, et à la fameuse *loggia* qui s'insère entre les *torricini*, héritière somptueuse et ostentatoire de celle voulu par Pie en son palais de Pienza. Pour l'heure, on se contentera de rappeler que le *torricino* nord dissimule un merveilleux escalier en colimaçon, grâce auquel Federico pouvait sans fatigue excessive passer de ses appartements, situés au *piano nobile*, au sous-sol où se trouvaient regroupées les pièces de service et les écuries, et de là à la nouvelle Piazza del Mercatale, située bien en contrebas.

Et là est sans doute le plus admirable, au Palazzo Ducale d'Urbino : dans l'habileté sans pareille avec laquelle Laurana a su agencer en cette bâtisse composite des appartements dont le raffinement des aménagements n'a d'égal que la rationalité de l'ordonnance.

De la ville idéale à la cité utopique, ou le
désenchantement du monde 96

Cela commence au sous-sol, justement, où suivant une logique qu'Alberti ne devait pas désavouer, les espaces de service s'ordonnent autour d'une large rampe d'accès descendant en pente douce depuis le *cortile* : à gauche, sous l'aile dont le *piano nobile* est occupé par la salle du trône, sont regroupés outre la grande cuisine, le bûcher, et de l'autre côté de celui-ci, le bain de la duchesse, en fait un complexe digne de thermes romains et en communications directes avec les appartements ducaux ; à droite, un premier ensemble constitué par l'immense teinturerie-blanchisserie, la citerne et la *neviera*, vient s'imbriquer mais sans communiquer avec lui, à l'ensemble que forment, avec leurs divers locaux de service, la sellerie-manège, située comme à Pienza sous l'*orto pensile*, et l'écurie ducale, située au point le plus éloigné des corps d'habitation.

Les pièces d'habitation et de réception des niveaux supérieurs - deux étages sur rez-de-chaussée, le troisième ayant été rajouté après Federico - s'ordonnent avec une clarté aussi logique que physique autour de deux espaces, l'un clos, celui du fameux *cortile*, l'autre semi-ouvert : il s'agit, au nord des *torricini*, de l'*orto pensile*, héritier du modèle inaugural de Pienza jusque dans son parterre quadripartite à fontaine centrale. Mais les fenêtres qui le dérobent aux regards côté extérieur, rectangulaires et au nombre de quatre, donnent, avant la campagne, sur la partie de la ville que Federico a le plus radicalement remodelée autour et en fonction de son Palais. Quant au *cortile*, c'est l'un des espaces les plus pensés et les plus limpides que la Renaissance a produits : au-dessus d'un quadriportique à colonnade d'une régularité sinon d'une orthodoxie parfaite (à la différence de la *loggia* de Pienza, les chapiteaux corinthiens sont tous rigoureusement identiques, si les colonnes ne sont pas cannelées), le *piano nobile* inscrit

De la ville idéale à la cité utopique, ou le
désenchantement du monde 97

dans la brique ses fenêtres de pierre toutes identiques et régulièrement disposées dans l'axe de chaque arc inférieur, entre des pilastres plats comme ceux d'Alberti et Rossellino au Rucellai et au Piccolomini, et taillés dans la même pierre miel que les entourages des ouvertures et la colonnade du rez-de-chaussée. L'attique, aux ouvertures plus petites et que ne rythme plus aucun pilastre, surgit en retrait du toit du couloir qui court sur tout le pourtour du cortile au *piano nobile*, dont il dessert les pièces. Un double bandeau de la même pierre que les entourages de fenêtres et les éléments de la colonnade court sur tout le pourtour du *cortile*, distinguant les étages. Les titres et mérites de Federico y sont gravés en caractères romains monumentaux, réemployés ici pour la première fois depuis l'Antiquité à l'instigation d'Alberti, ami on l'a vu de la maison.

La perspective est largement mise à contribution pour les aménagements intérieurs et la décoration, où les initiales de Federico, FC ou FD selon qu'elles datent d'avant ou d'après 1474 et l'élévation du maître des lieux au rang de duc, sont aussi omniprésentes sinon obsédantes qu'à l'extérieur. Les moulures soulignant dans les couloirs et les escaliers les fuyantes ; les entourages de porte en pierre, volontiers sculptés en *schacciato* et ordonnés l'un un par rapport aux autres en cadres perspectifs ; les *tarsie* des portes¹⁰³ ou du fameux *studiolo* de Federico, qui comptent parmi

¹⁰³ On sait par Vasari ce cet art, qui connut un remarquable essor dans l'Italie de la Renaissance, doit à Brunelleschi et à son invention de la perspective: " *il ne manqua pas non plus de l'apprendre à ceux qui travaillaient la marqueterie, art de juxtaposer des bois colorés; grâce à ses encouragements, cette technique fut heureusement employée dans d'utiles réalisations, et d'excellentes oeuvres procurèrent à Florence réputation et profit pendant de longues années*" (Vies, T. 3, p. 195-196). Sur l'importance de la marqueterie dans l'art de la Renaissance, cf. A. Chastel, *L'esprit du décor et la marqueterie*, in *Mythe et crise de la Renaissance*, Skira, p. 299

**De la ville idéale à la cité utopique, ou le
désenchantement du monde 98**

les plus remarquables d'Italie, et figurent avec une fréquence parfaitement inédite, à côté d'images visant à rappeler la profession, les mérites et les goûts du duc - les livres et armures du *studiolo*, les figures mythologiques partout, dont certaines d'après des cartons de Botticelli - des décors urbains imaginaires, représentés suivant le nouveau vocabulaire humaniste : systématique est, à l'intérieur du palais, l'exploitation des nouvelles possibilités offertes à l'architecture par la perspective.

Et un simple coup d'œil depuis la route de Rome suffit d'autre part à voir l'importance structurante du nouveau Palazzo Ducale pour la ville, qu'il ordonne autour de lui en un ensemble cohérent dont l'agencement doit à l'évidence beaucoup aussi à la nouvelle logique spatiale introduite par la perspective. Devenue palais, l'ancienne forteresse fait corps avec la ville dont elle constitue tout à la fois le cœur et la façade monumentale, visualisant ainsi de façon géniale l'ordre politique voulu par Federico. Car même s'il se fit construire une salle du trône grandiose, dont une multitude de médaillons à son chiffre piquent comme autant d'étoiles la haute voûte, le duc d'Urbino est bien l'élève de Vittorino da Feltrò. Son maître l'avait fait travailler, comme les autres rejetons de la noblesse dont on lui avait confié l'éducation, au coude à coude non seulement avec de simples bourgeois, mais aussi avec les enfants du menu peuple en qui il pensait discerner un quelconque talent. Et cette éducation a sans doute grandement contribué à rendre attentif à son peuple Federico, par ailleurs fils naturel du précédent duc, je l'ai rappelé, et qui n'avait du son accession au trône qu'à la disparition prématurée de son cadet Oddantonio, lui légitime, mais assassiné au cours d'une émeute suscitée semble-t-il par une politique particulièrement

indifférente aux difficultés des gens. Toujours est-il que Federico s'imposa d'emblée de demeurer aussi accessible que possible à ses sujets, qui pouvaient venir librement lui faire leurs doléances plusieurs fois par mois.

Les rapports spatiaux et esthétiques du palais avec la ville qu'il surplombe sans la menacer symbolisent admirablement cette conception paternelle sinon paternaliste du pouvoir, à laquelle ils contribuent, en l'inscrivant dans l'espace de la cité, à conférer l'évidence d'un ordre naturel.

Et rien n'est moins fortuit que ce dispositif. À l'époque où Federico monta sur le trône, l'entrée principale d'Urbino était la Porta di Lavagine, qui ouvre à l'opposé de la ville par rapport au Palais la route de Rimini. Décidé par Federico, l'aménagement de la place du Mercatale et la création d'une nouvelle rue rectiligne et fortement déclive pour mener au centre de la ville, l'actuelle Via Mazzini, permit de doter Urbino d'une nouvelle entrée principale, la Porta di Valbona, qui ouvre à l'opposé de l'ancienne la route de Rome, vers qui étaient tournés la sympathie et les intérêts politiques du duc : inversant avant la lettre les termes du mot fameux de Napoléon suivant lequel un État a toujours la politique de sa géographie, Federico a donc voulu donner à la capitale de son État la géographie de sa politique. L'aménagement de la Piazza Mercatale nécessita de considérables travaux de génie civil, puisque c'est une véritable place suspendue que réalisa Francesco di Giorgio Martini. Les puissantes arcades sur laquelle elle s'appuie, côté vallée, évoquent irrésistiblement le dispositif conçu au siècle précédent à Gubbio par Angelo da Orvieto pour pouvoir construire le Palazzo dei Consoli, siège d'une Commune alors encore indépendante et l'une des plus anciennes d'Italie, au centre géographique de la cité, équidistant donc de ses

De la ville idéale à la cité utopique, ou le
désenchantement du monde 100

différents quartiers et des diverses factions qui y dominaient. Federico pouvait d'autant ignorer le modèle de Gubbio que la ville, dont sa mère naturelle était originaire et où il s'était marié en premières noces, relevait de son autorité : il s'y fit d'ailleurs construire un palais, plus petit que celui d'Urbino, et dont l'architecte fut Francesco di Giorgio, qui pas plus que son commanditaire ne pouvait donc ignorer Gubbio. Mais en passant de Gubbio à Urbino, le dispositif de la place suspendu sera aussi passé du service de l'égalité à celui de l'autorité.

Car en plus de symboliser le changement d'orientation de la politique étrangère de Federico, tournée désormais résolument vers Rome, le nouvel agencement de la ville permet de parachever l'agencement quasi scénographique de l'espace urbinat autour d'un palais vers lequel vont dès lors converger inmanquablement les regards des visiteurs.

La clef du dispositif est à l'évidence constituée par la façade ouest du palais, dont les *torricini* emblématiques encadrent la triple *loggia* signant et signalant les appartements du duc, dont le chiffre se répète à chaque niveau dans les écoinçons. Héritière du prototype imaginé par Pie II pour son palais de Pienza, la *loggia* d'Urbino différent cependant de son modèle en ce qu'elle s'expose à la vue de tous, ce qui n'est pas le cas au Palazzo Piccolomini. Si ses balcons de marbre permettent au duc d'embrasser à sa guise du regard sa capitale et son *contado*, à l'abri de voûtes caissonnées qui ne sont pas sans rappeler celle sous laquelle Masaccio faisait en sa *Trinité* paraître le Père et le Fils, la *loggia* d'Urbino focalise en retour les regards des sujets et des visiteurs sur le lieu du pouvoir. La permutabilité du voyant et du vu impliquée par le système perspectif, et dont avec son dispositif spéculaire

Brunelleschi avait d'emblée trouvé et proposé avec sa *tavoletta* de San Giovanni une démonstration magistrale, est ici mise au service d'une géniale scénographie du pouvoir, et d'un pouvoir parfaitement conscient qu'être, pour lui, c'est à la fois pouvoir tout voir et pouvoir être vu de tous comme le pouvant, en conservant cependant la capacité exclusive de se dérober au regard : on ne séjourne pas sur son balcon, on y fait des **apparitions**.

À la Théophanie masaccienne du visible succède sur la loggia d'Urbino la Théophanie fédéricienne du pouvoir.

Ordonnant avec une *maestria* d'autant plus remarquable qu'elle est quasiment inaugurale le point de vue du pouvoir au pouvoir des points de vue, l'Urbino de Federico da Montefeltro substitue à la logique organique et immédiatement fonctionnelle de la ville médiévale, où l'on bâtissait le château là où il était le plus commode à bâtir et le plus aisé à défendre, et la porte de la cité à l'endroit où l'accès était aussi aisé que facile à contrôler, une logique tout à la fois rationnelle et symbolique de l'espace conçu comme lieu de déploiement du pouvoir humain sur les choses et sur les êtres. Sans doute la géographie de la ville, construite on l'a vu à la jonction de deux collines, interdisait-elle d'y aménager sur un mode plus géométrique une de ces cités idéales dont on peut trouver les modèles dans les *Perspectives Urbinate*s, inspirées sinon réalisées par Alberti à l'intention de Federico, et dont nul en tout cas ne doute qu'elles virent le jour à la cour de celui-ci. Mais si pour cette raison autant qu'à cause des contraintes que comporte nécessairement le réaménagement d'une cité ancienne quand on n'y met pas les moyens d'un Néron, le lexique urbanistique de l'Urbino de Federico demeure largement médiéval, sa syntaxe, elle, assume sans ambiguïté les idéaux du nouveau style.

**De la ville idéale à la cité utopique, ou le
désenchantement du monde 102**

**Ou du moins la lecture qu'en peut faire un
prince éclairé - et pour être éclairé on n'en est pas moins
prince....**

2.3.2 FERRARA

Une étape nouvelle est franchie quelque dix ans après la mort de Federico, à Ferrara avec Ercole I d'Este, et à Vigevano avec Lodovico il Moro.

Ferrara avait connu un développement remarquable sous l'autorité des Este, qui y avaient pris le pouvoir un siècle et demi plus tôt : si aucun d'entre eux n'a laissé la réputation d'humanité d'un Federico da Montefeltro, ils se révélèrent d'excellents administrateurs, que leurs cruautés n'empêchèrent pas de réunir autour d'eux une des plus brillantes cours humanistes du temps.

Leur capitale s'était bientôt trouvée à l'étroit derrière ses anciennes fortifications. En 1451, un an après avoir succédé à son demi-frère Leonello, Borso avait réalisé au sud une première extension, connue depuis sous le nom d'*addizione di Borso*. On l'avait créée en annexant à la ville par comblement du bras mort du Pô qui l'en séparait encore une île longue et étroite déjà largement utilisée par le commerce fluvial sur lequel reposait en bonne part la prospérité de la ville. D'étendue relativement limitée, elle s'ordonnait suivant autour d'une rue principale rectiligne et relativement large, l'actuelle Via del XX Settembre, où débouchaient un certain nombre de rues transversales. Le dispositif n'est pas sans rappeler le caractéristique schéma dit "en double peigne" déjà évoqué à propos de Pienza. Aménagée en terrain plat, et pour partie sur d'anciens marécages, l'*addizione di Borso* ne connaissait évidemment pas ces sortes de contraintes, d'où le tracé de son réseau viaire ne saurait donc être directement dérivé, mais devait néanmoins s'articuler à la partie de la

ville contre laquelle elle était créée : et de fait, ses transversales prolongent les rues de la ville médiévale limitrophe.

Ami intime de son demi-frère et prédécesseur Leonello, à l'invitation duquel il rédigea le *De re aedificatoria*, Alberti a pu être consulté par Borso : il était assez son familier pour pouvoir être représenté chevauchant à ses côtés dans la fresque du *Mois de Mars* de son Palais de Schiffanoia. Et Ferrara lui doit, outre le dessin du campanile de sa cathédrale, l'*Arco del cavallo*, contemporain de l'*Addizione* : inspiré des arcs de triomphe antiques, il était destiné à supporter l'une des toutes premières statues équestres conçues depuis l'Antiquité, celle du père de Leonello et Borso, Niccolo.

Quoi qu'il en soit, l'*addizione di Borso* n'avait qu'une portée relativement limitée, et ne différait pas substantiellement d'un grand nombre d'entreprises analogues : tant en Italie que dans le reste de l'Europe, ce n'était pas la première fois, depuis la reprise de l'expansion urbaine au début du deuxième millénaire, qu'on avait été conduit à repousser vers l'extérieur une enceinte fortifiée devenue trop exigüe.

C'est une entreprise d'une tout autre ambition qu'Ercole I, le demi-frère de Borso et son successeur (il régna de 1471 à 1505), lance en 1492 : réalisée sous la direction de Biagio Rossetti (1465 - 1516), l'*addizione ercolea* double la superficie de la ville, la portant de 200 à 400 hectares. Il faudra ensuite attendre les premières décennies du vingtième siècle pour voir Ferrara sortir des limites que lui donnèrent alors Ercole I et Biagio Rossetti. Récupérée en 1598 par la papauté, les Este se repliant dans leur duché de Modena, l'ancienne capitale ducal devenue une simple ville provinciale et de garnison aux marches nord des territoires pontificaux

avait sans doute perdu en cette occasion le ressort même de la dynamique qui avait fait d'elle l'un des pôles majeurs de la vie économique et culturelle italienne durant les deux siècles précédents. Mais elle n'était pas devenue pour autant une ville-fantôme, comme à la même époque sa voisine Sabbioneta après la mort de son fondateur Vespasiano Gonzaga. Qu'il lui ait fallu un demi-millénaire pour commencer à s'étendre au-delà des limites définies par l'*addizione ercolea* suffit à montrer que le duc et son architecte ne s'étaient en l'espèce nullement contentés de faire face à une expansion urbaine mettant la ville à l'étroit dans ses anciennes fortifications.

Il ne s'agissait pas davantage, pour Ercole I et Biagio Rossetti, de donner simplement à la ville une tournure plus moderne en y implantant un certain nombre de monuments plus au goût du jour : *“A Pienza et à Urbino, la nouvelle culture artistique intervient sur une petite ville et se fait fort de la transformer en une ville moderne par une série d'interventions architecturales de haut niveau. Ici, en revanche, cette culture - devenue plus ambitieuse et plus exigeante - tente pour la première fois de planifier le développement d'une grande ville et mesure pleinement la différence qui sépare les deux types d'environnement urbain ; en effet, elle se propose de construire une nouvelle ville à côté de l'ancienne(...)”*¹⁰⁴

Doublee dans sa superficie, la nouvelle Ferrara se recentre autour de la résidence de ducs désormais assez sûrs de leur pouvoir sur la ville pour n'avoir plus autant besoin d'y disposer d'une forteresse où se retrancher à l'abri des familles rivales ou des tumultes populaires. Construit à partir de 1385 par le marquis Niccolo II qui entendait affirmer d'une manière tout

¹⁰⁴ Léonardo Benevolo, *Histoire de la ville*, Ed. Parenthèses, p. 288

aussi pratique que symbolique son pouvoir sur une ville où révoltes et séditions contre les Este avaient été monnaie courante depuis que la famille en avait en 1264 reçu la seigneurie, le Castello Estense avait été édifié à partir l'une des plus anciennes tours de l'enceinte fortifiée, celle qui garantissait son entrée nord, la porte des Lions : il occupait donc à l'origine une position périphérique. Replacé au centre la ville restructurée par l'*addizione ercolea*, et dépouillé de ce fait d'une partie de son importance stratégique, le château put engager sa métamorphose en une résidence plus conforme à la nouvelle dignité ducale de la famille, obtenue par Borso en 1452, et acquérir cette inquiétante silhouette pourpre, improbable synthèse de forteresse médiévale et de palais princier qui allait cinq siècles plus tard hanter maintes peintures métaphysique du ferrarais d'adoption que fut en cette période clef de son œuvre Giorgio de Chirico.

Et non contente d'étendre bien au-delà des besoins immédiats et même prévisibles de son expansion une ville recentrée autour de son château ducal, l'*addizione ercolea* dotait par surcroît Ferrara d'un plan régulateur sans équivalent dans l'Europe de l'époque.

La comparaison avec la ville médiévale, et même avec l'*addizione di Borso*, de peu antérieure pourtant, fait aisément apparaître combien l'entreprise a pu être ambitieuse et novatrice. Au lavis de rues plus moins étroites, sinueuses et enchevêtrées de la cité médiévale, Biagio Rossetti articule un réseau presque orthogonal de voies larges et rectilignes, qui s'ordonne autour de deux pôles. À l'Ouest, le *Quadrivio degli Angeli*, où se coupent presque à angle droit, comme le *cardo* et le *décumanus* d'un castrum, les deux rues principales : la grande avenue qui relie déjà le Castello Estense au château de Belfiore (actuellement Corso Ercole I), et celle qu'on crée

**De la ville idéale à la cité utopique, ou le
désenchantement du monde 107**

de toutes pièces pour relier la Porta Pô à la Porta Mare (actuellement Corso Porta Pô, Corso Biagio Rossetti et Corso Porta Mare). Et à l'Est, délimitée sur son côté Nord par le Corso Porta Mare, une immense place rectangulaire destinée à devenir le centre du quartier neuf. Presque aussi vaste à elle seule (200 m x 120 m) que tout un quartier de la ville médiévale, l'actuelle *Piazza Ariostea* se prêtait aussi bien aux fêtes et défilés fastueux où se complaisait la Renaissance¹⁰⁵ qu'aux parades militaires, qui pour une dynastie de condottieres relevaient à l'évidence de ce que nos modernes publicitaires appellent une "bonne communication". Aux venelles pittoresques de la cité médiévales, qui louvoyaient au hasard d'édifices bâtis sans plus de contrainte d'alignement que d'encorbellement et entre lesquels étaient bien souvent lancés par-dessus la rue des passages aériens permettant la communication d'un palais avec ses dépendances situées en face (la *Via delle volte*, chère au ferrarais Michelangelo Antonioni, conserve le plus bel exemple de ce type de disposition), l'*addizione ercolea* préfère des rues droites et dont la largeur est systématiquement proportionnée à leur fonction dans le réseau viaire, les voies principales étant plus larges que les secondaires. Toujours incomparablement plus larges cependant que leurs homologues de la vieille ville, ces voies par ailleurs rectilignes inversent le rapport du domaine privé et du domaine public : celui-ci cesse d'être le simple reliquat de celui-là, et la rue, jusque-là bien souvent réduite à n'être qu'un simple interstice entre les bâtiments, devient au contraire l'axe autour duquel ceux-ci doivent dorénavant s'ordonner, suivant des normes d'alignement et de dimensions précisément déterminées.

¹⁰⁵ Cf. sur ce point Chastel, *Fête, art de cour et merveilleux*, in *Mythe et crise de la Renaissance* e

De la ville idéale à la cité utopique, ou le
désenchantement du monde 108

D'autant plus propres à conduire le regard à l'infini que les bâtiments qui les bordent se voient donc imposer sinon une architecture uniforme, du moins des règles communes d'alignement et de dimensions, les rues imaginées pour la nouvelle Ferrara par Rossetti inaugurent ce modèle d'avenue rectiligne qui va s'exporter dans toute l'Europe, et jusqu'à St Pétersbourg où on nommera justement "perspectives" cette matérialisation urbanistique du dispositif géométrique imaginé par Brunelleschi au début du siècle.

Car avec Rossetti, ce n'est plus seulement un état d'esprit mais sa méthode même que l'urbanisme emprunte à la perspective pour ordonner rationnellement l'espace urbain : "A Ferrara - observe Léonardo Benevolo¹⁰⁶ - *la mutation de l'organisme urbain s'effectue en deux phases : on trace les murs d'enceintes et les rues, mais les édifices ne sont pas réalisés en même temps*". Transposée à l'urbanisme, c'est là la méthode même de la *Costruzione legittima*, qui avant l'invention de la technique du point de distance, part du plan pour ordonner ensuite, en corrélation avec lui, l'élévation.

Et si les rues de la ville nouvelle constituent autant de constructions perspectives en trois dimensions, le fameux *Quadrivio degli Angeli* pourrait bien, lui, apparaître comme la synthèse systématique des possibilités offertes par la méthode : selon en effet qu'on y prend pour axe l'une des quatre rues, ou les quatre palais qui s'intercalent à leurs quatre angles, on détermine ainsi un espace perspectif centré ou bifocal ; en sorte que l'ensemble, qui impose au regard du spectateur de passer alternativement de l'une à l'autre des deux perspectives, crée une dynamique architecturale dont l'absence de référent absolu a déjà quelque chose de baroque. Comme la légère bascule des

¹⁰⁶ Ibid.

bossages en pointe de diamant des façades sur rues du plus célèbres des quatre palais, auquel ce parement a valu le nom de *Palazzo dei Diamanti*, cette inclinaison à peine discernable leur permettant avec les variations de la lumière d'animer les façades d'une sorte d'imperceptible vibration.

Si d'ailleurs l'âge baroque est bien, comme le veut Argan, celui d'«une ville considérée avant tout comme un organisme monumental»¹⁰⁷, dont «le tracé...., en damier ou en étoile, est lui-même structure monumentale et non seulement schéma s'offrant à une perspective monumentale des édifices»¹⁰⁸, et d'une perspective qui «ne renvoie plus à la position d'un spectateur qui contemple immobile, mais tend à suggérer, grâce aux variations des axes visuels, ses mouvements physiques ou optiques»¹⁰⁹, alors la Ferrara monumentale voulue par Ercole I et conçue par Biagio Rossetti en relève déjà avec plus d'un siècle d'avance, qui fait bien plus qu'exhiber ici ou là de simples signes avant-coureurs de ses conceptions.

Ferrara a compris que la meilleure scénographie du pouvoir n'est pas tant celle du monument, dont il est après tout toujours loisible de se détourner, que de la ville elle-même, d'autant plus efficace que n'étant nulle part en particulier, elle est par là même partout à la fois, et s'alimente du mouvement même de la vie de ses habitants, avec d'autant plus d'efficacité qu'elle le fait pour l'essentiel à leur insu. Mais il est vrai que les Este, s'ils témoignèrent d'autant de culture et de raffinement que leurs homologues urbinates, n'ont pas laissé la même réputation d'humanisme et d'humanité que Federico da Montefeltro.

¹⁰⁷ G.C. Argan, *L'Âge baroque*, Skira p. 43

¹⁰⁸ *ibid.* p. 42

¹⁰⁹ *ibid.* p. 65-66

2.3.3 VIGEVANO

Lodovico il Moro non plus. Et quoique moins grandiose dans ses ambitions qu'à Ferrara l'*addizione ercolea*, dont elle est sensiblement contemporaine, la Piazza Ducale qu'il fit construire à Vigevano n'en est pas moins elle aussi du plus haut intérêt.

Située à une vingtaine de kilomètres de Milan, Vigevano est à l'origine une simple ville de garnison garantissant sur son flanc Sud-Ouest la capitale du Milanais. Succédant en 1447 à son beau-père Filippo-Maria Visconti, qui n'avait pas d'héritier mâle, Francesco Sforza décida en 1470 d'en faire la résidence ducale, ce qui le conduisit à agrandir notablement le château bâti par sa belle-famille, où son fils cadet Ludovic, surnommé plus tard le More, était né le 16 Avril 1457.

Maître de fait du Milanais à la suite de l'assassinat de son aîné Galeazzo Maria en 1476, avant de devenir duc en 1494, après la disparition de son jeune neveu Gian Galéazzo, à laquelle il ne fut peut-être pas étranger, Ludovic décida en 1491 de remanier la grand-place de sa ville natale. Suivant une idée émise semble-t-il par Alberti, il souhaitait faire de cette place du marché, où donnait en plus du palais communal le château ducal, une sorte d'antichambre à ciel ouvert de celui-ci. Ce qui passait par une restructuration complète, seule en mesure de conférer à celle qui s'appellerait dès lors Piazza Ducale une physionomie adéquate à sa nouvelle dignité. Les riverains de la vieille place se virent donc prier de détruire leurs vieilles maisons pour les reconstruire toutes à l'identique sur un modèle uniforme et plus noble, sous la supervision du *maestro di casa universale* Ambrogio De Corte, chargé

**De la ville idéale à la cité utopique, ou le
désenchantement du monde 111**

officiellement de cette tâche le 3 Mai 1492 mais derrière lequel on s'accorde généralement à reconnaître la main de Bramante (1444 - 1514), en la circonstance épaulé peut-être par son ami Léonard de Vinci.

Il avait déjà travaillé pour les Sforza à Milan ; il allait ensuite devenir à Rome le grand architecte classique de la haute Renaissance, dont le projet pour la nouvelle basilique Saint Pierre (1506) serait parachevé après bien des vicissitudes par Michelange. Mais il importe peut-être davantage à notre propos que natif d'Urbino, comme Raphaël dont il sera à Rome l'ami et le protecteur, Donato Bramante s'y soit formé dans l'ambiance humaniste de la cour de Federico da Montefeltro, et sous la direction en particulier de Piero della Francesca.

Quels qu'en soient au demeurant les auteurs, la Piazza Ducale de Vigevano constitue l'une des expressions les plus achevées et suggestives de l'urbanisme de la Renaissance, *“d'une importance capitale parce que c'est la première place ordonnancée sans qu'il s'y trouve aucun édifice de premier ordre”*¹¹⁰, le prototype de ce qu'il est convenu d'appeler “architecture à programme”.

Elle fut construite en deux ans, au prix donc de la destruction, de l'éventrement ou de l'alignement d'un certain nombre de constructions antérieures, au nombre desquels le palais communal. Situation très significativement différente de celle de la Place de la Seigneurie à Florence, aménagée un siècle et demi plus tôt à l'emplacement laissé vacant des maisons-tours de la famille patricienne et gibeline des Uberti, détruites à titre de représailles par la Commune : à Vigevano, le

¹¹⁰ Lavedan, Huguency et Henrat, *L'urbanisme à l'époque moderne*, XVI° - XVIII° ,p.54

tout régit la nature et l'agencement des parties ; il n'en est plus la simple somme.

La nouvelle Place Ducale affecte la forme d'un rectangle régulier et fort allongé (134 m x 48 m). Sa proportion d'1/3 renvoie suivant le principe albertien de la concinnitas¹¹¹ aux trois niveaux des façades riveraines, où deux étages viennent se superposer à un rez-de-chaussée à arcades, et aux trois étages de la tour sous laquelle s'ouvre, au Nord-Ouest, le portail du palais ducal. Une rampe conçue pour pouvoir être gravie à cheval y donnait à l'origine accès, montant depuis le centre de la place dont se trouvait ainsi confirmé le rôle de cour d'honneur du château : elle fut détruite en 1680 sur ordre de l'évêque Juan Caramuel Lobkowitz, qui fit se rejoindre à son emplacement les deux corps de bâtiment délimitant la place au Nord, en même temps qu'il faisait reconstruire sur le côté Est un Duomo dont une étonnante façade baroque permit de camoufler la position excentrée, sa porte gauche ouvrant en fait non sur l'intérieur de l'église, mais sur une rue. Seule la construction des trois autres côtés avait en effet pu être menée à bien par Ludovic, qui avait hérité du problème de la reconstruction de la vieille église San Ambrogio, détruite en 1470 à cause des travaux engagés sur le château par son frère Galeazzo Maria, mais sans s'être semble-t-il jamais arrêté en la matière à une solution définitive.

Le portique à colonnes s'inspire selon toute probabilité de celui de l'Hôpital des Innocents de Florence (1419 - 24), que Brunelleschi avait conçu pour constituer le premier côté d'un quadriportique dont le reste ne fut cependant réalisé que bien après sa mort, et même après la construction de la Place Ducale. Mais le

¹¹¹ proportionnalité, entendue d'abord au sens d'identité des structures métriques.

projet était bien connu. Et c'est également à Brunelleschi que semblent avoir été empruntées, pour la partie supérieure des façades, les fenêtres en plein cintre surplombées d'oculi, très proches par leur dessin de celles du Palais du Parti Guelfe et dont proportions et disposition paraissent obéir à un tracé régulateur très voisin.

La filiation entre la Piazza della Santissima Annunziata et la Piazza Ducale, évidente, ne doit pas occulter leurs différences, sur la signification desquelles je me réserve de revenir ultérieurement, et qui ne se réduisent pas à la présence, à l'Annunziata, d'un escalier surélevant comme une sorte de stylobate le portique, de plain pied à Vigevano. Vigevano procède d'une démarche analytique, qui à partir d'une unité imposée de force au tissu urbain préexistant, définit des éléments auxquels elle assigne autoritairement une forme, exemplaire étant à cet égard le traitement des voies d'accès, dont le problème est évacué plutôt que résolu : les anciennes rues sont maintenues, mais leur accès disparaît derrière la façade continue des bâtiments de la place, qui à leur emplacement se réduit à une simple paroi, dont les ouvertures donnent sur le vide. La Piazza Ducale de Vigevano est en ce sens bien plus que celle de l'Annunziata un cloître urbain : le choix pour les travées d'un voûtement ogif, là où Brunelleschi utilisait des coupoles, n'est sans doute pas seulement technique, et il est très remarquable de voir la forme du cloître, conçue pour favoriser la méditation en n'ouvrant que sur le ciel, soit mise ici au service des pompes princières d'un Lodovico il Moro *“seigneur typique de la Renaissance, digne héritier, à bien des égards, de ses ancêtres Visconti, digne contemporain de César Borgia, le “prince idéal” de Machiavel”, “protagoniste désastreux”, “pendant une vingtaine d'années (...)des événements*

*italiens, au sein duquel son esprit inquiet introduit chaque jour un nouvel élément de perturbation*¹¹². La place conçue par Brunelleschi opérait, elle, une synthèse à partir d'éléments architecturaux distincts - l'hôpital, l'église, etc. - dont l'identité ne devait pas être purement et simplement abolie derrière une unité de façade : ainsi le quadriportique de l'Annunziata ne devait-il pas courir sans solution de continuité tout autour de la place, comme le fait celui de Vigevano, mais articuler quatre unités discrètes, une par côté. Le seul côté réalisé par Brunelleschi, l'Hôpital des Innocents se termine à chaque extrémité par un corps de bâtiment encadrant les arcades où *“chaque travée se révèle (...) pratiquement une entité cubique conclue par une entité hémisphérique : un module idéal qui est théoriquement récapitulatif de tout l'espace”*¹¹³. Cette structure est à rapprocher de celle, modulaire, adoptée ultérieurement par Brunelleschi pour l'église de Santo Spirito. Les différences entre la Piazza Ducale et son modèle brunelleschien de l'Annunziata sont en définitive au moins autant philosophiques qu'esthétiques.

Reprenant pour leurs arcs et leurs colonnes le même rapport d'1/3 qu'on a vu être celui des côtés de la place, les arcades du portique de Vigevano s'établissent de ce fait dans une relation mathématiquement réglée vis-à-vis d'elle suivant un système là encore très proche de ceux imaginés par Brunelleschi pour ses deux basiliques notamment¹¹⁴. Et à ouvrir à sa périphérie autant d'espaces perspectifs rigoureusement identiques

¹¹² Alvise Zorzi, *La République du lion*, p. 171, Payot

¹¹³ Giovanni Fanelli, *Brunelleschi*, Scala, p. 43.

¹¹⁴ Mais Bramante n'utilise pas le dispositif à *creste e velle* cher à Brunelleschi, et le choix n'est pas là non plus purement technique ou économique, puisqu'on sait (Cf. Borsi, *Bramante*, op. cit.) qu'il avait été autorisé par le More à prélever pour la place ducale des matériaux initialement destinés à la construction du duomo de Milan.

De la ville idéale à la cité utopique, ou le
désenchantement du monde 115

et perpendiculaires à l'un ou l'autre des deux axes de son rectangle, elles unissent au moins autant qu'elles l'en isolent l'espace de la place à l'espace de la ville, qu'on peut d'ailleurs découvrir au-delà de certaines d'entre elles, celles sous lesquelles débouchent, côté Ouest et côté Sud, les deux rues d'accès.

Plus encore qu'Urbino ou Ferrara, la Place Ducale de Vigevano témoigne dans son aménagement de la nouvelle compréhension de l'espace introduite au début du siècle par Brunelleschi, dans la mesure où elle constitue un véritable système urbain dont l'unité impeccable et méticuleusement concerté procède d'une compréhension et d'une exploitation aussi fines qu'habiles des principes perspectifs, qui s'illustrent et se parachèvent dans l'extraordinaire décor en trompe-l'oeil des hauts de façades, et dans l'étonnante dialectique qui avec lui s'instaure entre l'architecture réelle et l'architecture peinte : aux saillies fictives des colonnes fantastiques - à mi-chemin chronologiquement et esthétiquement de celles d'Amadeo à la Chartreuse de Pavie, et de celles de la *porte des Bombardiers* de Vérone - qui encadrent au *piano nobile* les vraies fenêtres, répondent les cavités réelles des arcades qui s'ouvrent au rez-de-chaussée entre les vraies colonnes du portique. Et les arcs-de-triomphe en trompe-l'oeil qui marquent les accès Nord et Ouest de la place, s'ils substituent à la planéité du mur de façade les creux et saillants de leurs architectures feintes, et superposent leurs pilastres et arcades fictives aux colonnes et arcades réelles du rez-de-chaussée, n'en ouvrent pas moins très réellement, grâce à celles-ci, sur les rues véritables. Tout ici semble avoir été concerté pour affirmer, sur un mode à la limite lui aussi du baroque l'identité ou du moins l'homologie de l'espace géométrique, idéal, et de l'espace

De la ville idéale à la cité utopique, ou le
désenchantement du monde 116

réel : postulat fondamental de la perspective, on l'a vu, avant d'être celui de la nouvelle physique galiléenne.

En cette fin troublée du Quattrocento qui voit à Florence un Ange Politien reprendre à son compte la critique platonicienne de la démocratie pour justifier contre les derniers tenants du régime républicain la tyrannie éclairée de son ami Laurent le Magnifique, l'humanisme perspectif aura à Urbino, Ferrara et Vigevano accouché d'un premier urbanisme tout entier ordonné à la scénographie du pouvoir, qui peut *a priori* paraître trahir dans une certaine mesure les promesses de ses origines brunelleschiennes et albertiennes : à *l'uomo, speculatore e operatore delle cose* semble vouloir se substituer un *principe speculatore e operatore delle cose, e cosi degli altri uomini*.

Antonio Manetti, le biographe de Brunelleschi, a consacré tout un conte, l'*Histoire du Gros, menuisier*¹¹⁵, au récit de la farce ourdie par l'architecte au détriment de son ami l'ébéniste Manetto Ammanatini, auquel son embonpoint avait valu le surnom d'*il Grasso*. Les deux hommes avaient l'habitude de se réunir certains soirs en compagnie d'autres amis, et le Grasso, "*homme assez fantasque*"¹¹⁶, fit un jour faux bond. Agacés, ses camarades "*se demandèrent gaiement comment se venger de cette injure*"¹¹⁷. Filippo, "*personnage d'une nature et d'une intelligence admirable, comme la plupart le savent encore*", rappelle Manetti¹¹⁸, intervint en dernier : "*J'aurais grande envie de lui faire quelque plaisante farce, pour le punir de son absence, une farce qui serait en outre très drôle pour nous ; j'en aurais*

¹¹⁵ *Les conteurs italiens de la Renaissance*, Pléiade, p. 181 sqq.

¹¹⁶ Ibid., p. 182

¹¹⁷ Ibid.

¹¹⁸ Ibid.

grande envie, si vous le voulez bien. J'ai trouvé un moyen de lui faire croire qu'il est devenu un autre, qu'il n'est plus le Gros, menuisier"¹¹⁹. Comment ? Tout simplement en le confrontant à des comparses, qui le traiteraient comme s'il était un certain Matteo, poursuivi par un créancier pour certaine dette demeurée impayée, et secouru par ses frères, comme le prétendu créancier complices de Brunelleschi pour agir avec le *Grasso* comme s'il était leur frère abusivement dépensier. C'est-à-dire en le mettant à son insu au point de vue qui eût été le sien si au lieu d'être Manetto, il avait été Matteo. La machination fonctionna si bien que le malheureux *Grasso*, d'abord convaincu d'être devenu Matteo, à la faveur d'une de ces métamorphoses impromptues dont la littérature antique rapporte de nombreux cas, préféra lorsqu'il comprit la supercherie s'exiler en Hongrie, où il fit fortune, plutôt que de s'exposer au ridicule en demeurant à Florence. "*Les calculs et la prudence de Filippo*"¹²⁰ sont bien de l'inventeur de la perspective, qui en l'occurrence sut à merveille exploiter aux dépens du malheureux *Grasso* le pouvoir que la maîtrise de celle-ci peut donner sur autrui.

Ce pouvoir de la perspective, les princes bâtisseurs d'Urbino, Ferrara ou Vigevano ont eu vite fait de comprendre qu'il pouvait servir à autre chose qu'aux farces....

¹¹⁹ Ibid.

¹²⁰ Ibid., p. 212

2.4

LA CITÉ UTOPIQUE RÉALISÉE

2.4.1

LA VILLE IDÉALE ENTRE URBANISME ET UTOPIE

À Urbino, Ferrara et Vigevano, on s'était borné à remanier avec plus ou moins d'ampleur des villes déjà existantes, et pour deux d'entre elles fort anciennes même. Mais à vouloir ordonner méthodiquement la ville à sa convenance, on est immanquablement conduit à préférer aux simples aménagements, toujours limités sauf à recourir aux méthodes d'un Néron, la création *ex nihilo*.

Le Quattrocento finissant est profondément travaillé par cette tentation, qui trouve sans aucun doute sa source et peut-être une première expression dans le *De re aedificatoria*, dont le titre témoigne à suffisance, par référence et opposition au *De architectura* de Vitruve, redécouvert à la même époque, d'une ambition allant au delà d'objectifs simplement architecturaux : n'est-elle pas tout simplement, de l'aveu même de son auteur, de "faire le tour de tout ce qui concerne le construire"¹²¹ ? Et l'ouvrage d'Alberti, rédigé entre 1443 et 1452¹²² à l'intention sinon à l'instigation de son ami Leonello d'Este, et publié à Florence seulement 13 ans après sa mort, en 1485, avait bien avant fait l'objet d'une large diffusion manuscrite.

Quasi unanimement datées du dernier tiers du siècle¹²³, les *Perspectives Urbinate*s constituent assurément l'expression la plus éclatante du rêve quattrocentesque d'une nouvelle ville : la tradition n'a

¹²¹ Cité par Krautheimer, op. cit., p.

¹²² Cf. C. Grayson, *Kunstchronik*, XIII, 1960, p. 359 sqq.

¹²³ Quelques rarissimes experts vont jusqu'à 1510-1515.

pas consacré par hasard la plus connue, celle que conserve le Musée d'Urbino, sous le titre *La cité idéale*. Car s'il est incontestable que "dans l'ensemble des trois panneaux, les constructions semblent un échantillon des variations possibles d'un vocabulaire architectural albertien et post albertien"¹²⁴, la façon dont chacune d'elle est conçue, puis insérée dans ce qu'il faut bien appeler le système urbain, n'a rien d'aléatoire ni de fantaisiste. Plus même qu'un nouveau vocabulaire et une nouvelle syntaxe architecturale, c'est toute une nouvelle rhétorique urbanistique qui s'essaie dans les trois panneaux d'Urbino, Baltimore et Berlin, et elle est aussi systématique que consciente de ses moyens.

Expression la plus haute de l'éveil au Quattrocento d'une ambition urbaniste globale, les *Perspectives urbinates* n'en constituent au demeurant pas, tant s'en faut, l'unique manifestation.

Chastel a dès longtemps fait observer qu'à partir de 1460, soit donc au moment où Pie II lance la construction de Pienza, les *vedute* urbaines commencent à se multiplier dans les marqueteries. Certes, les canons de la nouvelle architecture ne s'y imposeront tout à fait que dans les années 1510, les motifs antérieurs restant presque toujours choisis parmi ceux que les artistes et leurs commanditaires pouvaient voir au quotidien, dans des villes encore fondamentalement médiévales. Seules feraient exception les portes des appartements ducaux d'Urbino, qui réalisées entre 1474 et 1482, n'en adoptent pas moins résolument le nouveau style architectural. Mais l'important est que la ville puisse devenir elle-même le motif, et un motif récurrent, au lieu d'être seulement le décor et l'arrière plan de l'*historia*, dans des ouvrages qui pour la plupart, recourent à un traitement renvoyant de manière directe à la définition

¹²⁴ Morolli, cité par Krautheimer, op. cit., p. 239.

De la ville idéale à la cité utopique, ou le
désenchantement du monde 120

albertienne du tableau comme “fenêtre ouverte sur”, la ville apparaissant par-delà des volets à demi ouverts (Duomo de Modena), ou l’arc d’une fenêtre en plein cintre (Lucca). Les scénographies urbaines voulues par les princes présupposent un public préparé pour le spectacle. La récurrence dans l’art de la marqueterie de motifs védutistes où la ville tient à elle seule lieu d’*historia*, au lieu de n’être que l’arrière plan et le décor de celle-ci, témoigne à tout le moins de ce qu’à la fin du Quattrocento, l’intérêt pour la ville et l’attention à son ordonnancement déborde largement le cercle restreint des architectes et de leurs commanditaires et mécènes princiers.

C’est malgré tout un architecte, Antonio Averlino (1400 - 1469), plus connu sous le surnom qu’il s’était fort significativement choisi de Filarète, l’ami de la vertu, qui le premier entreprit de concevoir toute une ville suivant les normes de la nouvelle architecture - ou l’interprétation qu’il en faisait. Dans son *De re aedificatoria*, Alberti s’était contenté de dégager des principes et des règles, sans prétendre les mettre en œuvre et les illustrer par le biais d’un projet d’urbanisme global, et même dans les ambitieuses *Perspectives Urbinates*, on s’en était tenu à un centre monumental. Avec Sforzinda, c’est une ville tout entière qu’imagina le Filarète : “*Le roman d’anticipation de Filarète - écrit Chastel¹²⁵ - entend être complet : pour la première fois apparaît la notion de l’organisme urbain total - fugitivement, il est vrai, car on passe vite aux “monuments”, avec des allusions aux ouvrages contemporains (...).*”

Né vers 1400 à Florence, où il se forma auprès de Ghiberti dont il fut l’un des assistants pour les portes

¹²⁵ *Exaltation de l’architecture* , in *Mythe et crise de la Renaissance* , p. 97.

De la ville idéale à la cité utopique, ou le
désenchantement du monde 121

du baptistère, le Filarète fit ses débuts comme sculpteur à Rome. Inspiré par l'exemple florentin de San Giovanni, le pape Eugène IV l'appela près de lui en 1433, et lui commanda des portes de bronze pour la basilique Saint Pierre, qu'il réalisa de 1439 à 1445. Quittant brusquement Rome en 1447, il mena les années suivantes une vie vagabonde entre Florence, Rimini, Mantoue et Venise, avant d'entrer en 1451 au service de Francesco Sforza, à Milan. Le duc attendait de lui qu'il acclimatât chez lui l'esprit et les formes du nouveau style initié à Florence, auquel les artistes locaux se montraient peu réceptifs. Outre la tour d'entrée monumentale du Castello Sforzesco¹²⁶, le Filarète réalisa à Milan l'Ospedale Maggiore, dont Francesco Sforza posa la première pierre le 12 août 1456, et à propos duquel Vasari, qui n'aimait guère son auteur, écrit : "*ce lieu est si bien conçu que, à ma connaissance, il n'en existe pas de semblable dans toute l'Europe*"¹²⁷. Le Filarète, pourtant, ne put en diriger la construction jusqu'au bout : à la suite de dissensions avec les artistes et artisans locaux, il fut remplacé à la tête du chantier par Guinforte Solari, et mourut quatre ans plus tard.

C'est à Milan, entre 1460 et 1465, soit exactement à l'époque où se construisait Pienza, que le Filarète, manifestement inspiré par le *De re aedificatoria*, composa les vingt-cinq livres de son monumental *Trattato di architettura*. Rédigé en italien, à la différence de son modèle pour lequel Alberti avait préféré le latin, l'ouvrage fut le premier traité théorique sur l'architecture écrit en langue vulgaire. Il ne devait être publié dans son intégralité qu'en 1965, mais sa diffusion manuscrite ne l'empêcha pas d'être lu

¹²⁶ Construite en 1452, elle fut détruite par la foudre en 1521, et reconstruite semble-t-il à peu près à l'identique.

¹²⁷ *Vie d'Antonio Filarete et de Simone*, in *Vies...*, T. III, p. 292.

**De la ville idéale à la cité utopique, ou le
désenchantement du monde 122**

avec attention par un Bramante ou un Léonard, et d'exercer une influence considérable sur les architectes de la fin du Quattrocento, bien qu'il soit, au dire de Vasari¹²⁸, "*dans l'ensemble ridicule et très sot*", "*quoiqu'on y trouve quelques bonnes observations*".

Dédié pour finir à Piero di Cosimo de Medici, le *Trattato* avait originellement eu pour dédicataire Francesco Sforza, qui donna son nom à Sforzinda, la cité idéale dont l'ouvrage prétend relater la construction.

Le Filarète imagina pour Sforzinda une enceinte en forme d'étoile à huit branches inscrite entre deux cercles concentriques et définie par la superposition en décalage à 45° de deux carrés égaux. Dès lors que le carré est le symbole le plus classique du monde terrestre, et le cercle celui du monde céleste, le choix de ce plan comporte une incontestable dimension cosmologique : Sforzinda doit être un microcosme. "*La ville idéale ou utopique* - écrivait Klein¹²⁹- *est facilement une réduction du cosmos*". L'inaugurale Sforzinda en constituerait donc un bon exemple. Le Filarète inventa de la doter du premier réseau viaire radio-concentrique jamais conçu : ses seize rues rayonnantes, toutes bordées de canaux - souvenir de Venise -, partent d'une piazza centrale où sont concentrés les différents édifices dévolus à la vie civique et administrative, et desservent en droite ligne, pour huit d'entre elles, les pointes de l'étoile, et pour les huit autres, les points de jonction de ses branches, où s'ouvrent les portes de la ville. Le modèle en l'occurrence imaginé par le Filarète, celui de "*la ville radiale*", qui, note justement Klein¹³⁰, "*n'est que la variante urbanistique du plan central de l'architecture*

¹²⁸ Op. cit., p. 294.

¹²⁹ *L'urbanisme utopique de Filarète à Valentin Andrae*, in *La forme et l'intelligible*, Tel Gallimard, p. 313.

¹³⁰ Ibid., p. 322.

De la ville idéale à la cité utopique, ou le
désenchantement du monde 123

religieuse”, était promis à un beau succès, particulièrement auprès des ingénieurs militaires : ils le reprirent à satiété dans maints plans de places fortes, quand la généralisation de l’artillerie imposa de concevoir des fortifications capables à la fois de résister à celle des assaillants éventuels, et de pouvoir être en tout point de leur pourtour rapidement approvisionnées en munitions : *“ce schéma en toile d’araignée, que l’on dirait “naturellement” utopique (...), s’avéra si bien adapté aux besoins de la défense, qu’on pourrait le croire créé pour elle ; les “praticiens” en firent”,* après 1540, *“leur cheval de bataille, laissant vers la fin du siècle les artistes et les civils revenir à l’échiquier”*¹³¹.

Mais la Sforzinda du Filarète n’est pas seulement un plan promis à un grand avenir. C’est toute une ville imaginée jusque dans le détail de ses multiples édifices publics et privés, sans en excepter même une maison de plaisirs, et que l’auteur dépeint avec par endroits une minutie quasi balzacienne, en assortissant volontiers ses descriptions de dessins où l’épure architecturale la plus rigoureuse côtoie le décor onirique, sinon la projection délirante. Et l’idée de faire découvrir à l’occasion de la construction de la nouvelle ville les ruines de l’ancienne capitale, Galisforma, et le livre d’or qui la décrit, en plus de mettre le *Trattato* en abyme, permet au Filarète de donner libre cours à une imagination qui, s’agissant de cette cité idéale au carré, lorgne de plus en plus vers le fantastique, et vers ce qui ne s’appelle pas encore l’utopie.

Et le Filarète n’est pas un cas isolé. Alors que Sulpizio di Veroli fait paraître à Rome en 1486 la première édition moderne de Vitruve, menant le premier à terme un projet que nombre de gens avaient eu depuis qu’un manuscrit complet avait été découvert en 1416

¹³¹ R. Klein, op. cit., p. 321.

De la ville idéale à la cité utopique, ou le
désenchantement du monde 124

dans la bibliothèque du monastère de Saint Gall, le dernier tiers du siècle voit se multiplier les traités d'architecture, publiés ou demeurés manuscrits, et cette prolifération est à soi seule significative après le long silence médiéval en la matière. Il n'est guère d'architecte de quelque importance qui n'envisage de rédiger le sien. Et dans le *Trattato di architettura* qu'il composa vers 1480, Francesco di Giorgio Martini (1439 - 1502) imagine lui aussi une série de plans de villes. Né à Sienne où il s'était formé auprès du Vecchietta, Francesco di Giorgio n'était pas seulement le successeur de Luciano Laurana à la direction du chantier du Palazzo Ducale d'Urbino : c'était aussi un grand ingénieur militaire, dont Léonard admira les travaux, et qui construisit en 1475 à Sassocorvaro, pour Ottaviano degli Ubaldini qui la lui avait commandée sur l'ordre d'un Federico da Montefeltro extrêmement attentif aux progrès de la technique militaire, la première forteresse étudiée pour résister à l'artillerie, la Rocca Ubaldinesca, dont le plan affecte curieusement la forme d'une tortue, et les cinq tours de singuliers profils à taille de guêpe. Si aucune des villes imaginées par Francesco di Giorgio dans son *Trattato* ne donne lieu à un projet aussi développé que Sforzinda, toutes ou presque partagent avec la cité idéale du Filarète un plan centré : octogone régulier renforcé aux angles par une tour ronde, avec place centrale octogonale et réseau viaire radial, dont les voies rayonnantes sont reliées par des transversales parallèles aux fortifications et aux côtés de la place ; octogone allongé renforcé aux angles par une tour ronde, et aux extrémités par deux bastions carrés bâtis en avancée, avec réseau viaire en damier ; ville escargot, avec une muraille hexagonale renforcée aux angles par une tour ronde, une place centrale circulaire, et un réseau viaire radial auquel vient se surimposer une longue artère en

spirale destinée aux circulations transversales : Francesco di Giorgio semble s'être donné pour tâche d'imaginer toutes les variantes possibles du plan centré, qui obsédera encore nombre de ses successeurs, en particulier parmi les ingénieurs militaires : il n'est pas jusqu'à Dürer, qui n'ait laissé un plan de place forte circulaire !¹³²

Il est très remarquable que pour la Sforzinda du Filarète, où "*pour la première fois apparaît la notion de l'organisme urbain total*"¹³³, comme pour les projets similaires de Francesco di Giorgio et de leurs successeurs, l'ordre urbain et sa rationalité ne peuvent apparaître pleinement que d'en haut : c'est-à-dire d'un point de vue à l'époque physiquement inaccessible, qui partant relevait davantage du concevoir que du voir, seul à part Dieu l'architecte et son ou ses commanditaires éventuels pouvant dans ces conditions appréhender, *via* le plan, la ville dans sa globalité ordonnée - comme si l'architecture devait, dans le champ qui est le sien, vérifier le bien fondé du constat contemporain de Léonard en matière de peinture : "*Une seule personne peut être à la fois à l'endroit le plus propice pour voir le tableau*"¹³⁴. Quoi qu'il en soit, la rationalité de l'espace urbain apparaît en l'occurrence plus à penser qu'à vivre : qu'eût pu être le vécu des habitants de ce labyrinthe rationnel qu'eût d'un point de vue horizontal constitué la ville escargot de Francesco di Giorgio, si elle avait vu le jour ! Et cette rationalité "de surplomb" doit à l'évidence beaucoup aux avancées cartographiques réalisées par Alberti grâce à son horizon, ce disque calibré grâce auquel il avait pu lever

¹³² Lavedan, op. cit., Pl. II, Fig. 7.

¹³³ Chastel.

¹³⁴ Léonard de Vinci, *Carnets*, cité par R. Taton, *La perspective*, Que sais-je?, p. 52.

la première véritable carte de Rome pour sa *Descriptio urbis Romae*¹³⁵, et dont Léonard devait se resservir pour son fameux plan d'Imola¹³⁶, ou pour celui de Milan¹³⁷, moins achevé et moins connu, mais extrêmement intéressant pour ce qui est du lien entre cartographie et perspective.

Sforzinda, les cités idéales de Francesco di Giorgio Martini, et les projets analogues de leurs confrères, pourraient de prime abord paraître s'inscrire dans la lignée des innombrables villes nouvelles qu'aux XIII^e et XIV^e siècles le Moyen Âge finissant avait vu fleurir d'un bout à l'autre de l'Europe, des cités neuves de Bohême ou de Prusse aux bastides du Périgord. Ce serait méconnaître une différence fondamentale : ces villes nouvelles étaient des entreprises de circonstances, liées à des objectifs particuliers, d'ordre essentiellement technique : défense, mise en exploitation de nouveaux gisements, peuplement de zones récemment conquises ou défrichées, etc. Construite par Saint Louis pour servir de base logistique à sa croisade, Aigues-Mortes en constituerait un des exemples les plus achevés et significatifs.

Tel n'est certes pas le cas de ces cités idéales que Francesco di Giorgio n'imagine pas au-delà d'un plan d'ensemble assez vague : l'ingénieur militaire matérialise un concept plus encore qu'il n'inventorie des moyens susceptibles d'être réellement mis en œuvre ici ou là. Et si à l'inverse le Filarète détaille jusqu'à l'obsession parfois sa Sforzinda, celle-ci n'est pas davantage destinée à voir réellement le jour : car elle constitue moins un projet et un programme urbanistique

¹³⁵ Cf. sur ce point Joan Kelly Gadol, op. cit., Ch. IV.

¹³⁶ Windsor, Castle, Royal library, RL 12284. Cf. Joan Kelly Gadol, op. cit., p. 169, et D. Arasse, op. cit., p. 214-215.

¹³⁷ Lavedan, op. cit, fig. 6, planche II.

De la ville idéale à la cité utopique, ou le
désenchantement du monde 127

ayant vocation à être réalisés qu'un paradigme, le modèle idéal de la cité parfaite parce que rationnelle, dont Filarète, qui encore une fois ne s'est pas par hasard choisi ce surnom, avait besoin pour pouvoir envisager tous les problèmes dans leur globalité et leur interdépendance, quand sa pratique ordinaire lui interdisait d'en avoir au quotidien une approche autre que morcelée et partielle. Contemporaines de la rédaction du *Tratatto*, ses démêlés avec les artisans lombards, peu enclins à abdiquer leurs traditions et leurs habitudes pour se plier aux exigences nouvelles dont il se voulait le promoteur à Milan, inciteraient à voir dans Sforzinda le résultat d'un travail de compensation, proche de celui que devait accomplir trois siècles plus tard un Claude-Nicolas Ledoux quand avec la faveur du pouvoir, il eut perdu l'espoir de pouvoir construire ailleurs que sur le papier.

À cet égard, Sforzinda s'apparenterait bien davantage à l'Amaurote imaginée au tout début du siècle suivant dans son *Utopie* (1516) par un Thomas More qui trouverait un roi d'Angleterre encore moins enclin à suivre ses conceptions politiques que les artisans milanais les conceptions architecturales du Filarète. Ou, dans un genre un peu différent, à l'abbaye de Thélème¹³⁸, que Rabelais, qui cite Alberti à l'égal de Vitruve, d'Euclide, de Théron, d'Archimède et de Héron¹³⁹, dote quinze ans plus tard d'un plan centré, dont la "*figure exagone*", avec "*à chacun des angles (...) une grosse tour ronde*", évoque furieusement les cités idéales de Francesco di Giorgio. Reste que celui-ci était un authentique architecte, comme le Filarète, dont la Sforzinda ne fait que généraliser à toute une ville, en une sorte de passage à la limite, un rationalisme

¹³⁸ *Gargantua*, Ch. 53 sqq., 1534.

¹³⁹ *Pantagruel*, Ch. VII.

De la ville idéale à la cité utopique, ou le
désenchantement du monde 128

architectural déjà brillamment mis à l'épreuve du réel dans l'Ospedale Maggiore de Milan, dont le plan intègre pour la première fois en un ensemble d'une cohérence aussi bien fonctionnelle que géométrique les différents bâtiments et espaces requis pour ce genre d'édifice.

L'utopie, qui met à ordonnancer ses villes autant de pointilleuse minutie qu'à régler la vie de leurs habitants, est sans aucun doute sœur du rationalisme urbanistique qu'invente aussi la Renaissance. Mais quand pour l'architecte de la Renaissance, "*c'est l'homme qui dicte la loi à l'édifice et non l'inverse*"¹⁴⁰, il en va, justement, à l'inverse pour le concepteur d'utopie : à ses yeux, c'est l'édifice qui dicte sa loi à l'homme. "*L'urbaniste et l'utopiste - écrit Klein¹⁴¹ - sont liés par une affinité psychologique. ces grands imaginatifs ont en commun le postulat qu'on peut changer les hommes en organisant l'espace où ils se meuvent*". Cette conviction fondamentale est la clef de l'intérêt porté par le concepteur d'utopie à l'architecture et à l'urbanisme, où sa volonté de régler pour le mieux la vie des hommes pense trouver ses plus puissants instruments : dis-moi où tu habites, je te dirai qui tu es. Au fond, l'utopie pourrait se définir comme une subversion de la logique perspective : *Dove a mi paia, fermo uno punto* - dit le perspecteur, pour qui l'ordre du tableau procède du point de vue, quand pour le concepteur d'utopie, frère en cela, mais lui sur le mode du sérieux, du Brunelleschi ourdissant la farce du Grasso, c'est l'ordre du tableau, s'il est bien conçu, qui vous assigne à un point de vue. On a dès longtemps noté que l'utopie se plaît aux îles et autres lieux coupés du monde - à commencer par le prototype éponyme,

¹⁴⁰ Bruno Zévi, *Apprendre à voir l'architecture*, Éditions de Minuit, p. 64 - 66.

¹⁴¹ Op. cit. p. 310.

puisque l'île d'Utopie est une ancienne presque-île sciemment coupée du continent par le fondateur. Et sans doute pourrait-on penser qu'elle doit ce goût à la perspective, qui ne peut construire une représentation vraisemblable que dans un cadre bien délimité, indispensable pour que l'ordonnancement des lignes et des couleurs puisse prendre sens : *“je trace d'abord sur la surface à peindre un quadrilatère de la grandeur que je veux, fait d'angles droits, (...) et là je détermine la taille que je veux donner aux hommes dans ma peinture”* - écrit Alberti¹⁴². Mais le cadre du tableau perspectif, qui est pour lui *“une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire”*¹⁴³, loin d'avoir pour fonction d'isoler la représentation de la réalité, n'a pas d'autre finalité au contraire que de l'y inclure, en lui permettant de passer pour un autre plan de cette réalité, et fondamentalement homologue de celle-ci, quand l'utopie s'en veut l'antithèse positive. C'est que le concepteur d'utopie ne partage plus, loin s'en faut l'exaltation anthropologique et l'optimisme humaniste que l'invention de la perspective avait au Quattrocento précipité - dans tous les sens du terme. Quand la perspective permettait à Masaccio, dans sa *Vie de Saint Pierre* et dans sa *Trinité*, de mettre le spectateur de plain pied non seulement avec l'humanité supérieure des saints, mais avec la perfection divine même, en la personne du Fils et du Père, l'utopie ne présente plus au lecteur - retour à la prééminence du verbe - qu'une humaine perfection, et sur le mode d'un *Noli me tangere*. L'utopie peut à cet égard apparaître comme le moment négatif de la révolution perspective - ou du moins comme l'une de ses possibles figures.

¹⁴² *De pictura*, I, p. 115.

¹⁴³ *Ibid.*

De la ville idéale à la cité utopique, ou le désenchantement du monde 130

Trente ans après l'*Utopie* de More, et un peu plus d'un siècle après la Sforzinda du Filarète, un homme devait cependant entreprendre de faire surgir du néant une ville tout entière, en qui il ne serait peut-être pas contradictoire de reconnaître la première cité utopique réalisée, après la première cité idéale réalisée qu'avait un siècle plus tôt été Pienza. En 1558, Vespasiano Gonzaga (1531 - 1591) fondait la ville de Sabbioneta, à l'emplacement d'un minuscule village. Il entendait en faire la capitale de ses états, à une quarantaine de kilomètres au Sud-Ouest de Mantoue, vieille cité d'origine étrusque qui s'enorgueillissait d'avoir vu naître Virgile et sur laquelle sa famille régnait depuis 1328. En 1577, il pouvait transférer le siège du duché dans sa nouvelle capitale, à qui la cour qu'il sut constituer autour de lui valut le surnom flatteur de "*petite Athènes*".

Comme pour Pienza au siècle précédent, la mort de son fondateur coupa court au développement de Sabbioneta. Mais en quelque quarante ans, Vespasiano Gonzaga avait pu aller beaucoup plus loin dans la concrétisation de son projet que Pie II, qui n'avait eu que trois petites années pour restructurer sa Corsignano natale.

D'autant plus loin que justement il avait pris le parti de créer sa ville de toutes pièces, dans une zone à peu près libre de toutes constructions antérieure de la plaine alluviale du Pô : aux "*anciennes cités, qui, n'ayant été au commencement que des bourgades*" et qui, à être "*devenues, par succession de temps, de grandes villes, sont ordinairement si mal compassées*", Vespasiano préférait déjà, à l'évidence, "*ces places*"¹⁴⁴

¹⁴⁴ Villes. Le terme appartient d'abord au vocabulaire de l'architecture militaire, et ce trait ne manque pas d'être fort intéressant, aussi bien pour ce qui est de l'influence de l'architecture militaire, stimulée par l'invention

De la ville idéale à la cité utopique, ou le
désenchantement du monde 131

*régulières qu'un ingénieur*¹⁴⁵ *trace à sa fantaisie dans une plaine*¹⁴⁶ : c'est avant tout pour ce goût de la table rase que Sabbioneta s'apparente fondamentalement aux cités utopiques.

de l'artillerie, sur l'urbanisme, que pour ce qui est des modèles rationnels de l'ancien élève de l'école de guerre de Breda.

¹⁴⁵ Là encore, le choix cartésien d'un vocable à l'époque plutôt militaire mérite d'être souligné.

¹⁴⁶ René Descartes, *Discours de la méthode*, I I, Oeuvres, Garnier T.1, p. 579-80

2.4.2

SABBIONETA OU L'ART DU POUVOIR

Pour sa capitale, Vespasiano avait choisi le plan en damier. La référence au modèle romain du *castrum* est à l'époque fort bien portée : en 1566, donc sensiblement à la même époque où Vespasiano conçoit le projet de Sabbioneta, Emmanuel-Philibert de Savoie, en même temps qu'il subordonne toute nouvelle construction à l'obtention préalable d'un permis de construire ducal, décide que les quartiers nouveaux de sa capitale, Turin, devront adopter le même plan en damier que son centre. Les historiens du temps y avaient identifié un ancien *castrum* romain, et ses grandes ambitions politiques conduisaient le duc de Savoie à revendiquer haut et fort cette filiation, prestigieuse pour sa capitale que sa position excentrée avait jusque-là tenu un peu en marge. Vespasiano Gonzaga, condottiere au service de l'empereur d'Allemagne, avait quand à lui d'autant plus de raisons de vouloir revendiquer pour sa capitale l'héritage de la Rome impériale que sa mère était issue de la noble et antique famille romaine des Colonna, depuis la nuit des temps médiévaux rivale gibeline de celle, guelfe, des Orsini dans l'ancienne *Caput Mundi*.

Sabbioneta s'abrite derrière une monumentale muraille hexagonale renforcée à chaque sommet par un bastion triangulaire. Son plan en étoile évoque irrésistiblement celui des places fortes imaginées par Francesco di Giorgio Martini au siècle précédent, et annonce celui qui sera donné par Scamozzi à la citadelle vénitienne de Palmanova, en 1593¹⁴⁷. Les portes

¹⁴⁷ Construite près d'Udine, la citadelle de Palmanova adopte un plan radio-concentrique, "*le plus beau(...)de la Renaissance*"(Lavedan, op. cit., p. 16.), à l'intérieur d'une fortification bastionnée en forme d'étoile à neuf

De la ville idéale à la cité utopique, ou le désenchantement du monde 133

empruntent aux arcs-de-triomphe romains une triple ouverture en plein cintre, que soulignent des bossages à refends d'origine maniériste. Elles doivent assurément beaucoup à celles que Sanmicheli¹⁴⁸, importateur après Giulio Romano du maniérisme romain en Italie du Nord, avait conçues pour Vérone, mais sont loin d'être de leur qualité : trait caractéristique d'une ville dont la rigoureuse unité de projet semble n'avoir pu se réaliser qu'au détriment de l'originalité des éléments, qui ne comptent guère de chef-d'œuvre.

L'organisation urbanistique de Sabbioneta distingue nettement les fonctions politiques et militaires du pouvoir ducal, de part et d'autre de l'axe majeur constitué par l'actuelle Via Vespasiano Gonzaga. Orientée comme le *décumanus* romain et reliant la Porta Vittoria à l'Ouest à la Porta Imperiale à l'Est, elle divise la ville en deux moitiés : dans la partie Sud, une forteresse-caserne aujourd'hui détruite bordait à l'Ouest la vaste place d'armes qui s'ouvre au milieu de la Via Vespasiano Gonzaga, côté Sud ; elle était bien sûr destinée aux parades militaires, d'une importance évidente pour un condottiere tirant comme le maître des lieux de ses armes l'essentiel de ses revenus. Situé à l'opposé par rapport à la Via Vespasiano Gonzaga, le Palais Ducal, résidence du duc et de sa cour, se dresse lui en bordure

branches. L'un des cinq provéditeurs chargés par le Sénat de la Sérénissime de superviser l'opération était le sénateur Marc Antonio Barbaro, frère aîné de Daniele Barbaro, lui patriarche d'Aquileia. *"Ami de lettrés et d'artistes, de Bembo à Alvise Cornaro, de Varchi à Della Casa et à Sperone Speroni, peint par Véronèse, Daniele Barbaro a le mérite d'avoir publié, en dehors de la "Pratica della prospettiva" (un ouvrage sur la perspective) et d'autres écrits, la traduction et le commentaire du traité de Vitruve, aux illustrations duquel collabora Andrea Palladio"* (M. Murano & Paolo Marton, *Civilisation des villas vénitiennes*, Mengès P. 209). Andrea Palladio devait construire pour les deux frères l'une des plus belles villas qu'il ait jamais conçues, à Maser, au nord-ouest de Trévise.

¹⁴⁸ 1484 - 1559.

**De la ville idéale à la cité utopique, ou le
désenchantement du monde 134**

de la place ducale, qui constitue le centre de la moitié Nord de la ville, comme la place d'armes est celui de sa moitié Sud.

Construit à l'emplacement que les villes-capitales des communes libres réservaient en règle générale à leurs palais communaux, le Palais Ducal en reprend dans un style plus au goût du jour les caractéristiques les plus classiques : il offre un portique au rez-de-chaussée, comme le *Palazzo della Ragione* de Bergamo (XII^e), le *Broletto Nuovo* de Milan (1233), le *Gotico* de Piacenza (1280), le *Palazzo del Comune* de Crémone (1206 - 46) et bien d'autres encore ; quant à sa forme générale, un solide parallélépipède surmonté d'un campanile planté à l'aplomb de la façade, elle évoque de trop près pour qu'il puisse s'agir d'un hasard le *Palazzo dei Priori* de Volterra, prototype des palais communaux de Toscane (1208 - 54), le *Palazzo Comunale* de Montepulciano (XIV^e), le *Palazzo della Signoria* de Florence (1298 - 1343), et maints autres de ces palais communaux ayant très consciemment emprunté leurs allures de forteresses aux châteaux forts des seigneurs contre lesquels les communes libres avaient réussi à conquérir leur liberté¹⁴⁹.

En cette fin du XVI^e siècle qui voit s'étioler ou disparaître les dernières républiques non oligarchiques de la péninsule, le Palais Ducal de Sabbioneta sonne à cet égard comme la réponse parfaitement concertée du berger princier à la bergère républicaine....

Élément dominant de la place ducale, ne fût-ce que par sa taille, le palais s'y intègre jusqu'à un certain point : les arcades de son portique du rez-de-chaussée s'articulent à celles des autres bâtiments riverains, non

¹⁴⁹ Ainsi s'accorde-t-on à considérer qu'Arnolfo di Cambio s'est pour le *Palazzo della Signoria* inspiré du Château des comtes Guidi à Poppi, dans le Casentino

**De la ville idéale à la cité utopique, ou le
désenchantement du monde 135**

sans marquer cependant la distance : d'une architecture plus soignée, elles sont rehaussées de quelques marches. Et l'église de Santa Maria Assunta, bâtie entre 1578 et 1582, est placée de fort significative manière à l'autre extrémité de la place, mais pas en position symétrique par rapport au palais ducal, dont la prééminence se trouve ainsi confortée : Vespasiano Gonzaga est un partisan des Habsbourg, un gibelin qui entend bien affirmer, tout catholique qu'il soit, la prépotence politique du pouvoir civil sur l'autorité religieuse. Et l'ordonnancement de sa place ducale a sous ce rapport valeur évidente de manifeste.

De même le duc refuse-t-il à l'importante communauté juive de la ville d'avoir son quartier, comme elle le souhaitait et comme c'était l'usage dans les autres villes d'Italie et d'ailleurs : il n'y eut jamais de ghetto à Sabbioneta. Vespasiano Gonzaga avait interdit à ses nombreux sujets juifs, très actifs dans le secteur de l'imprimerie d'où la ville tirait une appréciable part de ses revenus, de se regrouper à part, et imposé au contraire qu'ils se disséminassent à travers toute la ville. Là aussi, la volonté gibeline d'affirmer l'indépendance voire la prépondérance du politique sur le religieux s'exprime clairement dans l'organisation de l'espace, un espace maintenant clairement homogène en ce que n'y existent plus d'autres différences que celles qu'il convient au pouvoir d'instaurer à sa discrétion.

À l'opposé de la forteresse, le long de la place d'armes, Vespasiano fait construire en 1583 - 84 la *Galleria*, une interminable galerie sur arcade de 96 mètres de long, destinée à accueillir une collection d'antiques devenue trop riche pour pouvoir encore loger dans le Palazzo del Giardino, bâti en un style plus rustique en 1578 sur le côté Sud de la place : les armes et les arts se répondent ainsi d'une façon éminemment

De la ville idéale à la cité utopique, ou le
désenchantement du monde 136

symbolique de part et d'autre d'un espace destiné aux parades d'un pouvoir dont ils se donnent ainsi à part égale comme les soutiens. La statue d'Athènes, la déesse sage et guerrière, qu'en cette même année 84 Vespasiano fait placer en haut d'une colonne, la colonne de Pallas, dressée à l'extrémité Nord de la place, soit donc du côté du palais ducal, complète et explicite le programme.

À un tel sens de la mise en scène, il fallait sans conteste un théâtre : Vespasiano aura le sien, bâti en 1588 - 90 par Scamozzi, l'architecte des *Procuratie Nuove* de Venise et le successeur de Palladio au *Teatro Olimpico* de Vicenza.

Nommé *Olimpico* à l'instar de son modèle palladien, le théâtre de Sabbioneta est le premier depuis l'Antiquité pour lequel a été construit un bâtiment spécifique : celui de Palladio avait été aménagé à l'intérieur d'un bâtiment préexistant, qui était au surplus une résidence privée. Affectant la forme d'un solide parallélépipède bordé sur trois côtés par une rue, il dresse à mi-chemin de la forteresse et du Palazzo Ducale ses trois façades monumentales. Elles jouent dans un esprit très maniériste sur l'opposition entre un rez-de-chaussée en appareil rustique et un *piano nobile* d'un traitement plus précieux, où entre des pilastres jumelés alternent des fenêtres surmontées tantôt d'un tympan triangulaire, tantôt d'une lunette où s'insère un œil de bœuf vertical. Les bossages rustiqués du rez-de-chaussée dérivent des héritiers romains de Bramante et Raphaël, via le chaud partisan de l'appareil rustique qu'était Sebastiano Serlio (1475 - circa 1554), à qui est empruntée l'inscription en caractères monumentaux trois fois répétée sur la frise de l'entablement séparant *piano terra* et *piano nobile* : ROMA QUANTA FUIT IPSA RUINA DOCET¹⁵⁰. Serlio l'avait mise en exergue de ses

¹⁵⁰ Cf. infra.

Antiquités de Rome. Parues en 1540, elles constituaient le troisième livre de son monumental *Trattato di architettura*, pour partie élaboré à partir des notes que lui avait léguées son maître Baldassare Peruzzi. Fils d'un peintre bolonais, Serlio, qui se plaisait à rappeler qu'il avait lui-même commencé sa carrière comme peintre de perspectives, était demeuré un passionné de théâtre : le Livre II de son *Trattato*, consacré à la perspective, se clôt sur une étude des décors et machineries de théâtre. Si le maniérisme est suivant l'heureuse formule de Klein "l'art de l'art", rien n'est plus maniériste que le choix de l'inscription gravée sur les façades du *Teatro olimpico* de Sabbioneta. Choisir de se placer sous le patronage d'un architecte féru de scénographie n'est d'ailleurs pas innocent, et éclaire d'un jour particulier les options urbanistiques du fondateur de Sabbioneta. Et l'épigramme de Serlio acquiert aux façades du théâtre de Vespasiano Gonzaga une résonance pleine d'ambiguïté. Car la référence optimiste et volontiers agonistique du Quattrocento à l'ancienne Caput Mundi s'y complique d'une nostalgie déjà fin de siècle, où ne s'exprime peut-être pas que l'inquiétude personnelle d'un Vespasiano Gonzaga vieillissant pour la pérennité de son œuvre : un demi-siècle plus tôt¹⁵¹, menées par le Connétable de Bourbon, les troupes de Charles de Habsbourg, futur Charles Quint et suzerain du Duc de Mantoue, avaient pris et pillé Rome six mois durent.

L'intérieur du *Teatro Olimpico* de Sabbioneta mêle par la grâce de fresques en trompe-l'oeil dues à l'école de Véronèse les architectures et personnages feints aux architectures et personnages réels, avec une efficacité que les techniques d'éclairage de l'époque

¹⁵¹ 1527. Sur cet événement capital pour l'histoire de la Renaissance italienne, cf. A. Chastel, *Le sac de Rome, 1527*, Gallimard.

De la ville idéale à la cité utopique, ou le
désenchantement du monde 138

devaient renforcer considérablement : des siècles d'abandon, durant lesquels la salle servit d'entrepôt pendant qu'à l'extérieur manières et vêtements changeaient, n'ont pas suffi à dissiper l'étrange magie d'un lieu où s'affirme sans complexe cette continuité du réel et de sa représentation dont un siècle et demi plus tôt Masaccio avait avec sa *Trinité* donné la première démonstration.

Mais à la Théophanie masaccienne du sensible, Véronèse, qui se fera ensevelir à même le sol de l'église San Sébastiano de Venise, sous une simple dalle que le prêtre foule nécessairement avant et après chaque messe, pour amener de la sacristie ou y ramener les Saintes Espèces, substitue à Sabbioneta une mise en abyme du théâtre : ce sont de faux balcons de théâtre, où se penchent de feints spectateurs, hommes et femmes, qui s'ouvrent sur les murs latéraux de la salle, dans le prolongement de la loge ducale et au-dessus de la scène. Au perspecteur florentin trouvant dans la nouvelle perspective aussi bien la raison que le moyen d'exalter une humanité capable de donner par le truchement de la géométrie à ses imaginations la consistance du réel, le Vénitien d'adoption, dont on se plaît non sans simplisme à opposer la prétendue frivolité aux tonitruantes angoisses de son rival Tintoret, renvoie à cent cinquante ans d'intervalle l'image d'un monde qui est celui de Shakespeare, où le réel et l'imaginaire s'entrelacent inexorablement, pour perdre à nouveau l'homme dans un dédale d'apparences susceptibles de se refermer à tout moment sur lui comme autant de pièges délicieux et terribles.

Est-il d'ailleurs figure plus merveilleusement shakespearienne que celle du condottiere Vespasiano Gonzaga, dont ce *Teatro Olimpico* sera l'ultime construction à Sabbioneta, après l'église en rotonde de

De la ville idéale à la cité utopique, ou le
désenchantement du monde 139

l'Incoronata, construite en 1586 - 88 pour abriter son tombeau, sous les caissons feints d'une fausse coupole peinte en trompe l'œil, chétive héritière et ironique réplique de celle construite cent cinquante ans plus tôt par Brunelleschi à Florence, "*si grande, élevée au-dessus du ciel, assez large pour couvrir de son ombre tous les peuples de Toscane*"¹⁵² ?

Il est très remarquable que l'utopie urbaine rêvée par Vespasiano Gonzaga puisse achever ainsi de se concrétiser : par l'édification d'un théâtre, lieu par nature et *a fortiori* dans ce cas-ci, d'une représentation conçue bien davantage comme un pur jeu avec les apparences que comme moyen de remettre en présence, comme instrument de manifestation ou de révélation.

D'avantage encore peut-être qu'à Pienza cent vingt ans plus tôt, mais Pie n'avait pas prétendu tirer sa ville du néant, la mort de son fondateur interrompit net l'essor de la ville : prévue pour abriter 3000 habitants, Sabbioneta n'en compte guère aujourd'hui, quatre siècles après la disparition de Vespasiano Gonzaga, que quatre cent. Et ne doit qu'au tourisme d'avoir vu enrayer ces dernières années l'inéluctable décrépitude découlée de son assoupissement quadriséculaire. Sans doute est-ce là l'écueil où se trouvent par leur nature même exposées les entreprises de ce genre : née de la volonté d'un seul, dont l'envie de repartir à zéro témoigne assez du peu d'intérêt et de fécondité qu'il peut reconnaître aux contingences de l'Histoire, elles ont d'autant plus de mal à survivre à leur promoteur qu'avec lui, c'est le temps même pour lequel elles furent pensées qui s'éloigne.

¹⁵² L. B. Alberti, *De pictura*, *Dédicace à Filippo Brunelleschi*

CONCLUSION :
DE L'ENCHANTEMENT AU DÉSENCHANTEMENT DU
MONDE,
LE PASSAGE À L'UTOPIE

Une époque, à Sabbioneta, paraît vouloir s'achever, et le faire dans un certain désenchantement : celle d'un homme dont la figure inaugurale pourrait bien être ce *San Giorgio* de Donatello, qui aux alentours de 1416 s'était extrait d'un souple mouvement d'épaule de sa niche d'Orsanmichele pour jeter sur le monde le regard curieux et hardi d'une humanité héroïque, invitée quelque temps avant par l'invention brunelleschienne de la perspective à se reconnaître *speculatore e operatore delle cose*. Une ambition somme toute beaucoup plus modeste anime l'homme concepteur de Sabbioneta, contemporain presque exact (1531 - 91 pour l'un, 1532 - 92 pour l'autre) de ce gascon qui au temps même où Vespasiano rêve et construit sa capitale, abandonne la mairie de Bordeaux et le Parlement de Guyenne pour se retirer en la librairie de son château de Montaigne, où renonçant à la prétention commune aux doctes de "*forme(e)r l'homme*"¹⁵³, il consacre les dernières années de sa vie à "*en représente(r) un particulier bien mal formé*" : lui-même. Lui-même, parce que c'est là l'objet de connaissance pour lui le plus accessible. Même si, en ce "*monde (qui) n'est qu'une branloire pérenne*", où "*toutes choses.... branlent sans cesse (...)* et du branle public et du leur", où "*la constance même n'est autre chose qu'un branle plus languissant*", cet "*objet*" même n'échappe pas à la commune règle, qui "*va trouble et chancelant, d'une ivresse naturelle*" : en sorte que renonçant à peindre "*l'être*", à l'existence de quoi on n'a

¹⁵³ Montaigne, *Essais*, livre III, Ch. 2, Du repentir.

pu d'abord croire que faute d'avoir la vue assez fine, pour se contenter enfin de travailler à peindre "*le passage*", remettant à cette fin cent fois sur le métier l'ouvrage, il lui faudra se satisfaire d'un autoportrait dont "*les traits (...) ne fourvoient point, quoiqu'ils se changent et diversifient*" : car seule cette peinture surchargée sans relâche de nouveaux repentirs (et il est piquant que le mot donne son titre à ce chapitre programmatique des *Essais*) peut prétendre sinon donner, du moins esquisser une représentation fidèle de ce moi qui n'est en définitive jamais qu' "*un contrerolle de divers et muables accidents et d'imaginations irrésolues et quand il y échet, contraire ; soit que je sois autre moi-même, sois que je saisisse les sujets par autres circonstances et considérations*". Le temps n'est plus, ici, de l'optimisme perspectif et de sa conviction de pouvoir trouver LE point de vue, unique et fixe, depuis lequel la représentation peut recevoir sa cohérence définitive. Le condottiere qui consacre ses dernières années à se bâtir un théâtre, et un tombeau abrité par une coupole elle aussi de théâtre, est quelque part frère du sceptique proclamant¹⁵⁴ qu'il convient d'autant moins de changer la loi reçue que celle-ci n'a d'autre fondement que son antiquité, nulle autre ne pouvant l'être mieux dans la branloire pérenne du monde.

Au début du siècle, un Florentin avait déjà pris froidement acte de l'inanité du rêve albertien du point de vue unique : "*Comme ceux qui dessinent les paysages se placent en bas dans la plaine pour considérer la nature des montagnes et des lieux élevés, et pour considérer celle des lieux bas, se placent en haut sur les montagnes, de même, - écrit Machiavel dans le *Proemio**

¹⁵⁴ *Essais*, I, 23, *De la coutume et de ne changer aisément une loi reçue*.

du *Prince*¹⁵⁵ - *pour bien connaître la nature des peuples, il faut être prince ; et pour bien connaître celle des princes, il faut être du peuple*". Et c'est dans le même esprit qu'il rappelle ensuite au prince qu'il faut "*être renard pour connaître les pièges, et lion pour effrayer les loups. Ceux s'en tiennent simplement au lion n'y entendent rien*"¹⁵⁶. Comme dans les *Ambassadeurs* d'Holbein, de vingt ans postérieurs¹⁵⁷, où les deux diplomates imbus d'eux-mêmes et de leur pouvoir, dans leurs beaux habits de cour, et le crâne anamorphosé à leurs pieds, ne peuvent être identifiés que tour à tour, par un spectateur capable de changer de point de vue, il n'existe plus de point de vue privilégié : le relativisme éthique et le pragmatisme de Machiavel ne font que prendre acte de cette leçon, avec une clairvoyance qui restera longtemps sans partage. Et le condottiere lettré qui parachève la construction, sur plan en damier inspiré du castrum romain, de sa cité parfaite, par celle d'un théâtre orné d'une devise évoquant en des termes d'une ambiguïté d'autant plus grande qu'il était gibelin, la grandeur et le déclin de Rome, qui inventa le castrum, semble vouloir illustrer la page fameuse où le Florentin, auteur de comédies avant d'être celui du *Prince*, assigne pour principale tâche au prince d'être un comédien achevé : "*Pour un prince, (...) il n'est pas nécessaire d'avoir en fait toutes les qualités susdites, mais il est tout à fait nécessaire de paraître les avoir. J'oserais même dire ceci : si on les a et qu'on les observe toujours, elles sont néfastes ; si on paraît les avoir, elles sont utiles ; comme de paraître miséricordieux, fidèle à sa parole, humain, honnête, religieux, et de l'être ; mais avoir*

¹⁵⁵ Machiavel, *Le Prince*, Oeuvres complètes I, Classiques Garnier, p. 257 - 259.

¹⁵⁶ Machiavel, *Le Prince*, Ch. XVIII, *Comment les princes doivent tenir leur parole*, Oeuvres complètes I, Classiques Garnier, p. 377.

¹⁵⁷ 1533.

De la ville idéale à la cité utopique, ou le
désenchantement du monde 143

*l'esprit tout prêt, s'il faut ne pas l'être, à pouvoir et savoir changer du tout au tout*¹⁵⁸.

L'Utopie de More (1516) est presque exactement contemporaine de l'absolue anti-utopie qu'est *Le Prince* (1513), et ce n'est pas par hasard : chacun à sa façon, le politique florentin et le juriste anglais prennent le deuil de l'optimisme perspectif dont Alberti, mort trois ans après la naissance du premier, et six ans avant celle du second, avait été le premier théoricien, et Pic de la Mirandole, leur aîné de quelques années, le dernier chantre, dont *l'Oratio de hominis dignitate* peut apparaître comme le chant du cygne de l'humanisme héroïque du Quattrocento : Pic lui-même, d'ailleurs, ne se rapprocha-t-il pas, dans les dernières années de sa courte vie, de celui qui fut sur la terre natale de cet humanisme son plus implacable contempteur, Savonarole ?

Il est très remarquable que *l'Oratio* paraisse un an après la première anamorphose, ce visage d'enfant dessiné sur un folio de 1485 des *Carnets*. Léonard, dont on a pu monter qu'il connaissait bien l'œuvre d'Alberti, ne se contente pas, dans ces mêmes *Carnets*, de développer, à la suite du *De pictura* qui en avait posé les prémisses, ce qu'on devait appeler la "*perspective aérienne*", qui étudie l'incidence du milieu traversé par les rayons lumineux sur la forme, l'échelle et les couleurs des objets représentés. Il pointe aussi de manière systématique les divers paradoxes figuratifs auxquels aboutit la géométrie perspective imaginée au début du siècle par son compatriote Brunelleschi. Léonard se contenta de rechercher et de recommander un certain nombre de moyens pour y obvier¹⁵⁹. Les peintres et

¹⁵⁸ Ibid, p. 379.

¹⁵⁹ Cf. Léonard de Vinci, *La peinture*, présentation d'André Chastel, Miroirs de l'art, Hermann, p.105 sqq.

dessinateurs d'anamorphoses, eux, devaient à l'inverse les exploiter méthodiquement, et retourner ainsi contre lui-même le bel optimisme albertien en montrant que la liberté dans le choix du point de vue ne saurait connaître de borne. Léonard, chez qui l'espoir et la volonté de connaître demeurent vivaces, conclut plutôt à la nécessité gnoséologique de multiplier les points de vue, au moment même, d'ailleurs, où les scénographes sont conduits à concevoir des dispositifs destinés à être vus sous une multitude d'angles à la fois - et on ne saurait à cet égard oublier que l'auteur des *Carnets* fut lui-même un grand concepteur de décor pour les fêtes princières, à Milan comme ensuite en France. Un passage du *Carnet d'Anatomie B* des collections Windsor, dont les dates vont du 2 avril 1489 à 1506 -1509, est particulièrement intéressant à cet égard. Léonard y présente les dessins d'anatomie qu'il se propose de faire comme susceptible d'être, à certains égards, supérieurs à de véritables dissections : *“À l'aide de mon dessin, vous découvrirez chaque partie, chaque ensemble, grâce à la vision qui vous sera donnée sous trois angles différents (...) exactement comme si vous aviez cette partie du corps elle-même dans votre main et que vous la tourniez de côté et d'autre, jusqu'à ce que vous compreniez tout ce que vous désirez savoir. Ainsi, vous aurez devant vous trois ou quatre reproductions de chaque membre sous différents aspects.... Et vous qui dites qu'il est préférable de regarder une séance d'anatomie que de voir ces dessins auriez raison, s'il était possible d'observer tous les détails montrés dans ces dessins sur une seule figure, sur laquelle, malgré toute votre capacité, vous ne pourrez voir ou apprendre à connaître que quelques veines....”*¹⁶⁰. Et la chose ne vaut pas aux yeux de Léonard

¹⁶⁰ Léonard de Vinci, *Quaderni d'Anatomia*, 1, cité par P. Murray, *Architecture de la Renaissance*, p. 56.

De la ville idéale à la cité utopique, ou le
désenchantement du monde 145

que pour l'anatomie, comme en témoignent, outre la multiplicité, dans les *Carnets*, des croquis d'un même objet vu sous plusieurs angles, sa carte de Milan, qui à un plan manifestement obtenu à l'aide d'un instrument inspiré de l'horizon d'Alberti, adjoint une vue perspective¹⁶¹. Avec quatre siècles d'avance sur Nietzsche, Léonard est comme le Machiavel du *Proemio* et jusqu'à un certain point le Montaigne des *Essais*, convaincu de la nécessité de "*voir le monde par le plus grand nombre d'yeux possibles*"¹⁶². Et c'est assurément dans cette conviction qu'il faut chercher la racine philosophique de sa légendaire incapacité à terminer une œuvre, comme de l'usage que, dans un esprit très différent de celui d'Uccello, il fait volontiers de compositions à point de fuite multiples.

"Et il n'y a qu'un point indivisible qui soit le véritable lieu.

*Les autres sont trop près, trop loin, trop haut ou trop bas. La perspective l'assigne dans l'art de la peinture, mais dans la vérité et dans la morale, qui l'assignera ?"*¹⁶³

"Il n'y a qu'un point indivisible qui soit le véritable lieu".... La parole fameuse de Pascal sonne bien moins comme un constat que comme l'expression d'une nostalgie et d'un vœu : cela faisait bien longtemps que la peinture n'acceptait plus de se voir assigner LE point de vue par la perspective, malgré qu'en pût avoir l'ombrageux Abraham Bosse : au vrai, depuis ces maniéristes contemporains de More et de Machiavel, qui se réclamaient à la fois d'un Léonard dont on a vu qu'il était un perspecteur critique, et d'un Michelange

¹⁶¹ Codex Atlanticus, fol. 73v-a . Milan, Biblioteca Ambrosiana. Cf. Lavedan, op. cit., fig 6, plancheII, et D. Arasse, *Léonard de Vinci*, Hazan, p. 160.

¹⁶² Nietzsche, *La volonté de puissance* , Gallimard, 1942, T.II, 5, § 581 p. 178.

¹⁶³ *Pensées*, Lafuma N° 21 (381 Brunschvig)

De la ville idéale à la cité utopique, ou le
désenchantement du monde 146

proclamant que l'artiste devait avoir le compas dans l'œil plutôt que dans la main. L'époque de Pascal est celle où avec un Charles de Gonzague, un Richelieu et un Louis XIV, la perspective inventée dans la républicaine Florence, passant de l'arbitraire du point de vue au point de vue de l'arbitraire, sert d'abord les desseins de pouvoirs politiques et religieux avant tout soucieux de se conforter, et qui trouvent en elle le précieux auxiliaire qui, non content de (dé)montrer dans l'ordre spéculatif l'impuissance de la raison humaine à découvrir par elle-même "*le point par où il faut regarder les choses*", leur permet de concevoir et de mettre en place des systèmes décoratifs, architecturaux et urbanistiques propres à les conforter, à la fois en exaltant leur puissance et en inspirant aux spectateurs les sentiments adéquats.

À sa façon, l'*Utopie* de More, qui exclut catégoriquement la solution relativiste adoptée par son contemporain Machiavel, entend assigner ce "lieu véritable" après lequel Pascal soupirera en vain un siècle et demi plus tard. Mais elle le fait sur un mode excessivement ambigu. D'un côté, en effet, elle en affirme l'existence ici bas : l'île d'Utopie existe, Raphaël Hythlodée l'a rencontrée, qui était un compagnon du très réel Americo Vespucci. Mais le nom de ce narrateur - Conteur de Sornettes -, celui de l'île dont il dépeint avec tant d'admiration le cadre et les institutions, Utopie, c'est-à-dire Nulle Part, de ses voisins, les Achoréens, c'est-à-dire les Sans Pays, de son peuple, les Alaopolites, c'est-à-dire les Citoyens Sans Peuple, et de son souverain, Adème, c'est-à-dire Sans Peuple, sont bien faits pour suggérer, dans le même temps où on insiste sur la réalité du modèle, qu'on ne peut guère espérer trouver réalisées en quelque lieu de notre Terre ses villes bien ordonnées et toutes construites sur le modèle de sa capitale Amaurote, c'est-à-dire Ville Fantôme, que baigne le

De la ville idéale à la cité utopique, ou le
désenchantement du monde 147

fleuve Anydre, c'est-à-dire Sans Eau. L'*Utopie* de More met ainsi ce que Pascal appellera le véritable lieu à l'infini, comme le font ces perspectives qu'on appelait à l'époque "cavalières", et qu'on nomme depuis "axonométries".

Vue axonométrique de l'idéal, l'*Utopie* de More, qui tout à la fois affirme l'existence du lieu véritable, et confesse son incapacité à en donner le chemin¹⁶⁴, constitue moins, à cet égard, l'antithèse du relativisme machiavélien, qui choisit d'ignorer l'idéal dès lors qu'il est pratiquement irréalisable, que son négatif, au sens photographique du terme. Chacun dans le registre qu'ils se sont choisi, l'anglais et le florentin portent également le deuil de l'optimisme perspectif du siècle précédent, dont leurs œuvres antagonistes constituent le point critique. Et Vespasiano Gonzaga, en créant Sabbioneta, assume simultanément leur double héritage : sa cité idéale, il la fait exister ailleurs que sur le papier, mais c'est pour en faire la scène d'un pouvoir princier qui dans la manifestation même de sa toute-puissance, pratique ce qui pourrait bien être une forme désabusée d'auto-dérision, en parachevant son œuvre par un mausolée de théâtre, et un théâtre sur la triple façade duquel se répète trois fois, en caractères monumentaux, la même inscription "*Roma quanta fuit ipsa ruina docet*", où peut simultanément se lire la proclamation que la grandeur terrestre survit à sa ruine même, et qu'elle ne s'évalue vraiment qu'à celle de ses ruines. Vespasiano Gonzaga pourrait peut-être être le cousin et alter ego très réel de son imaginaire voisin milanais, le Prospero imaginé par Shakespeare.

Le Quattrocento avait découvert dans la perspective géométrique l'instrument d'une Théophanie

¹⁶⁴ More, on le sait, a mal entendu les paroles de Raphaël Hythlodée quand celui-ci a indiqué l'emplacement exact de l'île d'Utopie.

**De la ville idéale à la cité utopique, ou le
désenchantement du monde 148**

du visible par la grâce de laquelle le monde sensible pouvait cesser d'être ce monde des apparences tant décrié par Platon, pour devenir le lieu de l'Incarnation, et l'Homme apparaître comme cette créature unique en son genre dont le Créateur avait choisi d'assumer pleinement la nature pour s'incarner en la Personne du Christ : l'humanité héroïque du Quattrocento est avant tout celle d'un Homme dont Dieu a pu vouloir se faire le Fils. Préparé sur le plan théorique par une Christologie plus attentive que par le passé à l'humanité du Christ, et recentrée sur le mystère de l'humanation de Dieu en Sa Personne, cet optimisme théo-anthropologique avait sans doute trouvé son plus puissant relais populaire dans la figure de saint François : premier saint à avoir reçu les stigmates qui faisaient de lui un second Christ, François prouve par cette *Christoformitas* la capacité de l'homme à s'élever jusqu'à Dieu. Si "*le Christ est l'homme parfait*", suivant la formule de Nicolas de Cuse, François certifie par anticipation que la proposition est réciproquable, qui incarne au sens le plus fort du terme la possibilité pour l'homme de s'élever à cette perfection. Au Quattrocento, le Concile de Bâle, qui n'est pas seulement celui de la contestation conciliariste, officialise le culte marial et le dogme de l'Immaculée Conception - dont bien des siècles plus tôt saint Grégoire de Nazianze¹⁶⁵ avait déjà souligné combien il était essentiel à l'économie de l'Incarnation. Si le Quattrocento est le siècle de la Théophanie du visible, c'est peut-être d'abord parce qu'il est celui qui pense dans toute sa

¹⁶⁵ "*Si quelqu'un ne croit pas que Sainte Marie est mère de Dieu, il est séparé de la divinité. Si quelqu'un vient à dire que le Christ a passé à travers la Vierge comme à travers un canal, sans avoir été formé en elle de manière à la fois divine et humaine, divine parce que ce fut sans l'action de l'homme, humaine parce que ce fut selon le processus normal de la grossesse, celui-là est tout aussi bien étranger à Dieu.*" *Lettre 101 à Clédonios*, I, 16

De la ville idéale à la cité utopique, ou le
désenchantement du monde 149

radicalité l'humanation de Dieu. Mais l'optimisme qu'il en conçoit sera bien vite remis en cause, y compris au sein de l'Église, où nombre de voix - dont les conceptions triompheront au concile de Trente - commencent à s'inquiéter de voir banaliser Dieu. Et la Réforme ne récuse pas par hasard le culte des saints, le culte marial, et la doctrine de la présence réelle, par lesquels s'affirme, en symétrie avec l'humanation de Dieu, la possible divinisation de l'homme : Saint Athanase n'avait-il pas en son temps déjà déclaré : "*Dieu le Verbe s'est fait homme pour que nous puissions être divinisés*"¹⁶⁶ ?

C'est de la divinisation de l'homme que le Cinquecento se prend à douter.

À un art de l'Incarnation et de la Parousie se substitue un art reconduit à l'allégorique, pour lequel Dieu n'a guère été que de passage ici-bas, où il ne peut donc apparaître que sur le mode de l'absence, effective ou prochaine. Inventée par son maître Mantegna pour l'oculus feint au plafond de la *Camera degli Sposi* du Palazzo Ducale de Mantoue, la perspective plafonnante, *di sotto in su*, acquiert une signification toute différente, voire inverse aux mains du Corrège, qu'inspirent également de ces deux déçus de la perspective géométrique que furent, chacun à sa façon, Léonard et Michelange : de centripète qu'elle est chez Mantegna, qui pour le cas où on se fierait trop aux ailes de ses *putti*, leur fait montrer au premier plan leurs fesses et leur sexe, et mêle à leur turbulente troupe un quintette de voyeuses dont l'humanité est sans équivoque¹⁶⁷, la

¹⁶⁶ Cité par E. Sendler, op. cit., p. 57

¹⁶⁷ Le même Mantegna qui se plaît à rendre en perspective les auréoles des saints, originellement destinée à inscrire cette part divine qu'était leur tête dans l'ordre d'un ciel dont le cercle, la plus parfaite de toutes les figures selon le Timée, est dès longtemps la figure symbolique, le carré constituant lui celle du monde.

De la ville idéale à la cité utopique, ou le
désenchantement du monde 150

perspective plafonnante devient centrifuge à la coupole du *duomo* de Parme, et même à celle, voisine et peinte peu avant (1520 - 23) par Corrège, de San Giovanni Evangelista, où dans un ciel chargé de nuages lourds, le Christ et les autres apôtres n'apparaissent à Saint Jean que pour annoncer son prochain rappel auprès d'eux à l'auteur de l'*Apocalypse*, dont les yeux exorbités semblent bien s'écarquiller plus d'effroi que d'émerveillement. Centrifuges, les grandes perspectives plafonnantes imaginées ensuite le seront toutes ou presque, depuis *L'Apothéose des Barberini*¹⁶⁸, jusqu'au *Martyr de San Pantalon*¹⁶⁹ ou à la *Notre Dame-du-Mont-Carmel apparaissant au bienheureux Siméon Stock*¹⁷⁰, en passant par *La Gloire du Nom de Jésus*¹⁷¹ et *La Gloire de Saint Ignace*¹⁷², ou la plus profane *Apothéose de la famille Pisani*¹⁷³.

Giulio Romano (1499 - 1546) est l'un des rares à adopter le parti inverse, dans sa fresque de la *Salle des Géants* (1530 - 35) du Palazzo Té, à Mantoue : mais c'est pour placer le spectateur au milieu des géants dégringolés de l'Olympe et écrasés sous les quartiers de rocs dont leur prétention leur avait fait croire qu'ils pourraient en les entassant se faire un escalier pour s'élever jusqu'au séjour de Jupiter, qui du sommet de la voûte les frappe implacablement de sa foudre....

L'Utopie de More n'est pas le moindre des symptômes du doute qui avec le Cinquecento, commence à étreindre un homme redevenu plus attentif à la

¹⁶⁸ Pierre de Cortone, 1596-1619, grand salon du palais Barberini, Rome.

¹⁶⁹ Gianantonio Fiumani, 1650-1710, église San Pantalon, 1680-1704, Venise.

¹⁷⁰ Giambattista Tiepolo, 1691-1770, Scuola Grande dei Carmini, 1739-49, Venise.

¹⁷¹ Giovanni Baciccia, 1639-1709, église du Gesù, 1669-83, Rome.

¹⁷² Andrea Pozzo, 1642-1709, église Saint Ignace, 1685, Rome.

¹⁷³ Giambattista Tiepolo, Villa Pisani, Strà

De la ville idéale à la cité utopique, ou le
désenchantement du monde 151

dimension pécheresse de son humanité qu'au fait de la partager avec Dieu en la Personne du Christ. À mettre hors d'atteinte l'idéale perfection dont elle brosse le tableau, l'*Utopie* peut apparaître, à l'opposé de la perspective quattrocentesque dont elle est l'héritière désabusée, comme une anti - Théophanie du sensible.

P. Cardinali.

BIBLIOGRAPHIE

USUELS

- Atlas Universalis de l'architecture
Encyclopaedia universalis
Atlas Universalis de l'art Encyclopaedia
universalis
Dictionnaire de la peinture italienne Larousse
Dictionnaire des symboles Bouquins
La Bible et les saints : guide iconographique
Flammarion
J.R. Hale Dictionnaire de la Renaissance italienne
Thames & Hudson
(sous la
direction de)

OUVRAGES GÉNÉRAUX L'ART ITALIEN

- A. Chastel L'art italien
Flammarion
D. Arasse
C. Onofrio
P. Morel L'art italien Citadelles

LE MOYEN ÂGE

- U. Eco Art et beauté dans l'esthétique médiévale
Grasset
L'œuvre ouverte Points
G. Duby Le Moyen Âge Skira
J. Le Goff Pour un autre Moyen-âge Tel
M. Meiss La peinture à Florence et à Sienne
après la peste noire Hazan
E. Sandler L'icône, image de
l'Invisible Desclée de
Brouwer

De la ville idéale à la cité utopique, ou le
désenchantement du monde 153

LA RENAISSANCE

- E. Cassirer Individu et
cosmos Minuit
- E. Garin Moyen âge et Renaissance Tel Gallimard
Le zodiaque de la vie Les Belles Lettres
- A. Koyré Du monde clos à l'univers infini Gallimard
- Histoire**
- F. Braudel Le modèle italien
Champs
- J. Burkhardt Civilisation de la
Renaissance en Italie Le livre de poche
- E.R. Labrande L'Italie de la
Renaissance Payot
- Art**
- G.C. Argan Fra Angelico
Skira
- Botticelli Skira
- M. Baxandall L'oeil du
Quattrocento Gallimard
- F & S Borsi Paolo Uccello
Hazan
- F. Borsi Bramante Electa moniteur
- A. Blunt La théorie des arts en Italie Mumford
- A. Chastel Mythe et crise de
la Renaissance Skira
- L'Europe de la Renaissance-L'âge de
l'humanisme
- Le sac de Rome, 1527 Gallimard
- Italie 1460 - 1500 : Le grand atelier Gallimard
- Renaissance méridionale Gallimard
- A. Cole La Renaissance dans les cours italiennes
Flammarion
- G. Didi-
Huberman Fra Angelico,
dissemblance et figuration Flammarion

De la ville idéale à la cité utopique, ou le
désenchantement du monde 154

L. Heydenreich

Éclosion de la Renaissance Gallimard

Le temps des génies Gallimard

B. Jestaz L'art de la Renaissance Citadelles

A. Malraux Le Surnaturel

Gallimard

l'Irréel Gallimard

l'Intemporel Gallimard

Le musée imaginaire Gallimard

R. Klein La forme et l'intelligible Tel

E. Panofsky La Renaissance et

ses avant-courriers dans

l'art d'occident Flammarion

Essais d'iconologie Gallimard

L'œuvre d'art et ses significations Gallimard

Qu'est-ce que le baroque ?

in Trois essais sur le style Le promeneur

Galilée critique d'art Les impressions

nouvelles

Le codex Huygens et la théorie de l'art
de Léonard de Vinci Flammarion

J. Pope-

HennessyDonatello Abbeville Press

S. Roettgen Fresques

italiennes de la Renaissance Citadelles

L. Steinberg La sexualité du

Christ dans l'art de la

Renaissance et son refoulement moderne

Gallimard

G. Vasari Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et
architectes Berger Levrault

(édition de poche en italien chez Newton)

L. de Vinci La peinture

Hermann

De la ville idéale à la cité utopique, ou le
désenchantement du monde 155

A. Warburg Essais florentins
Klinksieck
H. Wölfflin Renaissance et
baroque Le livre de poche

MONOGRAPHIES
ARCHITECTURE

G.C. Argan L'âge baroque
Skira
L'histoire de l'art et la ville Les éditions de la
passion
L. Benevolo Histoire de la
ville Parenthèses
J.L. Harouel Histoire de
l'urbanisme Que sais-je ?
P. Lavedan L'urbanisme à
l'époque moderne XVI-XVIII
graphiques Arts et métiers
V. Magnano
-Lampugnani Rinascimento da
& H. Millon
Brunelleschi a Michelangelo
(sous la La rappresentazione dell'architettura Bompiani
direction de)
L. Mumford La cité à travers
l'histoire Seuil
P. Murray L'Architecture de
la Renaissance italienne Thames et
Hudson
Architecture de la Renaissance Gallimard
M. Taffuri Architecture et
humanisme Dunod
V. Vercelloni La Cité idéale en
Occident Philippe Lebaud
R. Wittkower Principî
architettonici nell'età dell'Umanesimo Einaudi tascabili

**De la ville idéale à la cité utopique, ou le
désenchantement du monde 156**

B. Zévi Apprendre à voir l'architecture Minuit
Storia e contrastoria dell'architettura in Italia
Newton

Brunelleschi

G.C. Argan Brunelleschi
Macula
E. Battisiti Brunelleschi
Electa Editrice
G. Fanelli Brunelleschi Beccoci Editore
Brunelleschi École nationale
supérieure des Beaux-Arts

Alberti

L.B. Alberti De pictura
Macula
I libri della famiglia Einaudi
Momus ou Le Prince Les Belles Lettres
J. Rykwert
& A. Engel Leon-Battista
Alberti Olivetti-Electa
(sous la direction de)
G. Donati Leon-Battista Alberti - Vie et théorie Pierre
Mardaga
J. Kelly-Gadol Leon Battista
Alberti,
homme universel de la Renaissance Les
éditions de la Passion

La perspective

G.C. Argan
& R. Wittkover Perspective et
histoire Les éditions de la Passion
P. Comar La perspective en jeu Découvertes
Gallimard
H. Damish L'origine de la
perspective Flammarion

**De la ville idéale à la cité utopique, ou le
désenchantement du monde 157**

- P. Hamou La vision perspective Payot
E. Panofsky La perspective
comme forme symbolique Minuit
R. Taton La perspective Que sais-je ?
J. White Naissance et renaissance de l'espace pictural
Adam Biro

Les villes

- L. Benevolo
& P. Boninsegna
Urbino Editori Laterza
M. Borella Ferrara Electa
E. Carli Pienza, la città di Pio II Editalia
F. Farinelli Ferrara Editori
Laterza
F. Pellegrini Pienza, il sogno
dell'umanista Editoriale
donchisciotte