

Structure et ornement dans la théorie de Leon Battista Alberti

Catherine Titeux

Mai 2007

Comité de rédaction :

**Marc Belderbos
Cécile Chanvillard
Pierre Cloquette
Renaud Pleitinx
Jean Stillemans**

Diffusion:

laa

**laboratoire analyse architecture
Faculté d'architecture, d'ingénierie architecturale, d'urbanisme
Place du Levant 1 boîte L5.05.02
1348 Louvain-la-Neuve
Belgique**

<https://uclouvain.be/fr/instituts-recherche/lab/laa>

**© Les Pages du laa
ISSN : 2593-2411**

Si la structure architecturale et l'ornement sont pour nous deux catégories antinomiques, nous le devons moins à la Renaissance et au traité d'Alberti, qu'aux interprétations qu'on a pu en faire. En effet, structure et ornement recouvrent dans le traité d'Alberti deux ensembles de notions qui apparaissent successivement dans le premier et le dernier volet d'un triptyque : conception et construction dans la première partie, beauté et ornement dans la troisième. Nécessité d'un côté et volupté de l'autre sont deux miroirs maintenus à distance, entre lesquels se tiendrait l'architecture. La première tentative de définition de l'architecture se fonde ainsi sur une dualité ; c'est d'ailleurs par une série de notions doubles que chemine la pensée d'Alberti, comme si l'architecture ne pouvait advenir que par complémentarité, antinomies. Elle advient aussi par ce qui la déborde, grâce à un supplément, à un auxiliaire, l'ornement. Ces deux pôles, posés par Alberti, volontairement maintenus séparés, puis conciliés, définissent un espace pour notre réflexion encore aujourd'hui. C'est dans ce paradoxe que réside peut-être une part de l'actualité d'Alberti. Orner ou ne pas orner, la question reste pour nous pertinente. Question d'autant plus vive que l'ornement a été frappé d'anathème, il faut le dire, sans discernement (de Kant à Loos), parce qu'il était associé à un langage qui se vidait de son sens : le langage classique issu de l'Antiquité. Mais ce n'est pas parce que l'on change de langue qu'il n'y a plus d'ornement et de problème d'expressivité formelle.

Quand j'ai été invitée par Jean Stillemans à exposer quelques réflexions sur le sujet, en février 2004, Alberti était tout à fait dans l'actualité cette année-là, marquée par la première traduction en français depuis le XVI^e siècle du fameux traité et par un cortège de commémorations savantes, fruits d'années de recherches et d'études que je ne peux aujourd'hui ignorer¹. Pour cet exposé, effectué avant la traduction

1. Leon Battista Alberti, *L'art d'édifier*, texte traduit du latin, présenté et annoté par Pierre Caye et Françoise Choay, Paris, Seuil, 2004, p. 27-28. Dans la suite de l'article, le renvoi aux livres et aux chapitres du traité ainsi que les pages correspondantes dans la traduction de Françoise Choay et de Pierre Caye

de Françoise Choay et de Pierre Caye, j'avais repris un travail ancien sur la fonction du mur dans l'esthétique albertienne, pour lequel j'avais comparé quatre textes : le latin dans l'édition de 1512, la traduction italienne de Cosimo Bartoli (1550), la traduction en français de Jan Martin (1553), et la traduction anglaise de James Leoni d'après Cosimo Bartoli (1726)². Je m'étais alors risquée à faire une traduction des extraits retenus pour ma démonstration. Dans une table, j'avais mis en regard des notions clés les mots ou expressions correspondantes dans chacun des quatre textes. Sorte d'aide mémoire commode, il permettait de visualiser la structure du texte. La comparaison, à la lumière de la nouvelle traduction, révèle les contresens des traducteurs, -et les miens- mais aussi, pour nous aujourd'hui, l'ambiguïté de la terminologie albertienne.

Ce n'est pas une nouvelle interprétation que nous proposons ici. Mais, comme les hommes de la Renaissance qui ont imaginé à partir de membres épars les monuments de la Rome antique, nous voudrions nous livrer à un exercice de restitution à partir de fragments, blocs de mots rencontrés au fil du texte et qui s'agrègent. On sait quels problèmes ont posé aux traducteurs la polysémie des notions employées par Alberti. Il utilise toutes les nuances du latin, langue dans laquelle il écrivait et pensait, si bien que rien n'est définitivement posé³. Le caractère non doctrinal du texte était une aubaine que nous avons saisie, une incitation à réfléchir, au risque de l'erreur, nous en sommes conscients. Une lecture de plus, direz-vous ? Mais l'actualité d'un grand texte ne réside-t-elle pas dans sa capacité à être sans cesse commenté, glosé, voire récupéré, comme il l'a été maintes fois dans l'histoire, et ce dès ses premières parutions. Alberti ne propose aucune recette ni formule toute faite, sa pensée reste ouverte, il invente, et il nous invite à l'imiter.

Au contraire de Vitruve qui rassemble et transmet un savoir, l'ambition d'Alberti est d'ordre philosophique, tout au moins spéculatif, c'est pourquoi son traité est construit à partir d'un questionnement : quels sont les fondements l'architecture, ses universaux, pour parler comme les scolastiques ? Son raisonnement se démarque de la pure logique formelle, car ses énoncés présentent un pouvoir d'engendrement que ne peut produire la simple déduction. Comme l'a montré Françoise Choay⁴, le traité procède d'un nombre réduit d'axiomes, ou principes, selon la terminologie albertienne. Sa méthode ne peut se comprendre hors la structure du texte, métaphore même du procès de l'édification.

seront notées pour chaque passage indiqué ou cité (cf. note 1). Les mots latins apparaîtront entre crochets.

2. Libri De re aedificatoria decem, Paris, Berthold Rembolt, 1512 ;
L'architettura, trad. it. C. Bartoli, Florence, Lorenzo Torrentino, 1550 ;
L'architecture et l'art de bien bastir du Seigneur Leon Baptiste Albert..., trad. fr. J. Martin, Paris, J. Kerver, 1553 ;
The Architecture in Ten Books..., trad; angl. G. Leoni d'après la trad. it. de C. Bartoli, Londres, Thomas Edlin, 1726, réed. R. Rywert, Londres, A. Tiranti, 1955.

3. V. P. Zubov a bien souligné cette particularité, liée à une fine connaissance de la langue dans son article «La terminologie esthétique d'Alberti», dans *Albertiania*, Vol. IV, 2001, p. 87. Il nous rappelle (note 24, p. 92) ce que Paul Henri Michel en avait dit : «Le mot n'est plus le signe immuable d'une idée, mais d'une approximation toujours provisoire et une création toujours nouvelle».

4. Françoise Choay, *La règle et le modèle*, Paris, Seuil, 1980 et «Le De re aedificatoria comme texte inaugural», dans *Les traités d'architecture de la Renaissance, études réunies par J. Guillaume, Actes du colloque de Tours 1981*, Paris, 1988, pp. 83-90.

Deux principes fondamentaux sont énoncés dans le prologue. Un premier axiome, la triade *necessitas, commoditas, voluptas*, (pendant à *firmitas, utilitas, venustas* de Vitruve) définit les grandes divisions du traité : le premier niveau est le domaine des principes élémentaires : les linéaments ou principes de la conception (livre I), les matériaux (livre II) et la construction (livre III) ; le second niveau est celui de la demande humaine ou des usages (livres IV et V) (des besoins dans un sens plus large) et le troisième celui du plaisir esthétique (livres VI, VII, VIII, IX). Si l'on met à part les livres IV et V, d'une toute autre nature, et le dixième livre, sorte d'appendice où sont traitées des questions relatives à l'hydraulique et aux désordres et réparations de l'édifice, plus on monte dans les niveaux, plus le mur devient un thème central et plus l'ornement prend de l'importance : sur les dix livres qui composent le traité, quatre sont consacrés aux ornements ou embellissements.

D'un deuxième axiome, «tout édifice est un corps», Alberti infère que l'édifice est l'union des linéaments, relevant de l'esprit, et de la matière, relevant de la nature. Il renvoie à la célèbre dualité la forme/matière, qui appartient à la tradition (d'Aristote aux néoplatoniciens) presque déjà un poncif, mais à laquelle Alberti ajoute sa part originale : l'idée que le bâtiment est véritablement identifié à notre propre corps : l'édifice est un corps, et n'est pas simplement comparé au corps, l'édifice est un *analogón* du corps⁵. L'idée est à la fois structurante et fait sens, parce qu'elle est une image : la métaphore de l'édifice-corps relève d'une conviction intime, elle est le postulat fort par lequel Alberti s'engage tout entier, l'idée féconde par laquelle il peut en confiance établir toute sa théorie.

Si l'on se situe du point de vue du mécanisme de la pensée, le principe de l'opposition est tout aussi fascinant. De l'opposition fondamentale forme/matière, Alberti déduit toutes les règles de l'édification : à chaque niveau du traité, il énonce des nouveaux couples de concepts spécifiques. La dualité, parfois résolue en une complémentarité est le ressort fondamental de la logique albertienne, par lequel sa pensée forme système. L'identification au corps, manifestée dans le traité par l'usage constant de métaphores corporelles, et cette pensée de «l'écart» est à mon avis la part féconde de la théorie d'Alberti, ce qui lui donne son caractère ouvert et ce qui se rapporte le plus à notre modernité.

La structure n'est pas ici la traduction de *structura* tel qu'il apparaît dans ses deux premières occurrences, traduites par construction⁶. Son acception contemporaine, (hors de toute visée structuraliste néanmoins) recouvre ce qui est de l'ordre de la construction et de l'organisation formelle et pourrait convenir à ce qu'Alberti désigne

5. L'analogie appartient encore aux structures de la pensée médiévale. Voir Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.

6. Bien que *structura* (livre I-1) ait été traduit par *structura* en italien (1550), *structure* en français (1553), *structure* en anglais (1726). Dans la phrase *tota res aedificatoria lineamentis et structura constituta est*, première occurrence du terme, *structura* a été traduit par François Choay et Pierre Caye par «construction», opposé à «linéaments» (et non à «dessin»). La deuxième occurrence du terme désigne le mur [paries] et est également traduite par «construction»: *Parietem dicimus omnem structuram quae a solo in altum surrexerit ad ferendum onus tectorum* (livre I-2).

par le couple construction/linéaments (*structura/lineamenta*). On peut supposer qu'Alberti distinguait la construction/structure de la construction au sens restreint d'acte de construire ou d'art de construire, par ailleurs désigné par *opus*⁷.

Le terme *ornamentum* semble poser plus de problèmes encore. Il faut rétablir le sens qu'avait l'ornement pour un humaniste de la Renaissance. La notion vient de la rhétorique, en particulier de *L'Orateur* de Cicéron, dernier des traités de rhétorique de l'Antiquité. Pour Cicéron les «accessoires» de l'éloquence [*supellex*] sont les images et les tours de phrases qui permettent de rendre le discours expressif et par là même convaincant⁸. De manière analogue, Alberti pose l'existence d'auxiliaires qui assument l'expressivité du discours architectural ; il lui restera à définir, on va le voir non sans ambiguïté, la spécificité de l'ornement d'architecture. Celui-ci a, dans le traité, un statut paradoxal, il est tantôt superflu, tantôt nécessaire. Alberti pense d'abord l'architecture en termes de construction où l'ornement est absent ; la beauté de l'édifice réside dans les qualités inhérentes de la structure et l'ornement est accessoire, puis il est réhabilité et mis sur le même plan que la beauté⁹.

Les notions de structure et d'ornement sont attachées à l'un des six principes universels de l'édifice : le mur, qui lui, traverse les deux parties du traité, et y tient une place majeure. Il est aisé de s'apercevoir que le mur devient un modèle commun à toutes les parties de l'édifice et se structure en une sorte de schème grâce auquel structure et ornement deviennent inséparables et complémentaires. Nous allons examiner pas à pas, au fil du texte, comment Alberti résout l'antinomie.

La structure

Au premier livre, traitant des linéaments, l'architecture est définie comme étant l'union des linéaments et de la construction [*lineamenta* et *structura*], opposition qui répond à celle du prologue (I-1, p. 55). La question de l'édification se traite en six points ou «principes» déterminant l'ordre du premier livre. On peut les diviser en deux groupes. Le premier groupe comprend : la région [*regio*], du territoire au site ; l'aire [*area*], inclut le terrain, l'assiette de l'édifice et les niveaux, tant au sol qu'au étages, que la partition [*partitio*] divise et organise au moyen du plan. Le second groupe, comprend le mur [*paries*] qui sépare les espaces et supporte le toit (ou couverture car il inclut les plafonds, les voûtes et les coupoles) [*tectum*] et l'ouverture [*apertio*] (I-2, p. 57).

A ce deuxième groupe s'attacheront les principes de la construction et de

7. Le terme désigne, dans le prologue, le troisième livre consacré à la construction (De opere).

8. Cicéron, *L'Orateur*, XXIV, Paris, Les Belles Lettres, 1964, p. 28.

9. Voir à ce sujet l'Introduction de Françoise Choay à la traduction de *De re aedificatoria*. Leon Battista Alberti, op. cit.

l'ornementation, aire et partition étant soumis aux seules règles de la géométrie et de la composition. C'est ici qu'Alberti donne cette célèbre et étonnante définition du mur : la colonne est la «plus noble partie du mur» et la colonnade est «un mur percé et ouvert en plusieurs endroits», d'où il déduit que la colonne est l'organe porteur du mur, sa partie forte (I-10, p. 82). Il explique ensuite que tout le mur doit se conformer à la colonne et à ses différentes parties (I - 10, p. 84). Selon la logique albertienne, les termes sont opposés puis conciliés en aboutissant à une sorte de mixte : la colonne et le mur sont associés en un premier schème, le *paries*. Celui-ci est distinct de *murus*, et de *moenia* la simple muraille¹⁰. Ce modèle va subir des opérations de transformations, acquérir des qualités nouvelles en fonction de chaque niveau et évoluer pas à pas, syllogisme après syllogisme.

Alberti ne conçoit pas qu'il puisse exister différents types de structures. Bien que mur et colonnade soient structurellement et formellement incompatibles, il établit entre elles des rapports d'analogie. Mur et colonnade sont des organismes discontinus dont chaque partie se compare terme à terme. De même, sol, plancher, voûtes et coupes seront rangés dans une unique catégorie, le *couvrement* [*tectum*] (I-11)?

Les fenêtres et les portes, les cheminées et les escaliers, les espaces entre colonnes appartiennent tous à la même catégorie et concernent les deux précédentes, mur et couvrement (I-12). Singulièrement, Alberti y inclut les niches, qui «imitent les portes et fenêtres» et servent de logement aux statues ou de cadre à des peintures ; il s'agit bien d'ornements qui seront traités dans les livres sur l'embellissement, comme Alberti l'annonce (I-12 p. 89). Alberti introduit ici l'idée de fausse-ouverture - pour l'instant nommée «quasi-ouverture», qui aura une importance capitale au livre VI. Enfin, les «espaces entre les colonnes» qui sont les «principales ouvertures», sont soit couvertes d'une architrave, soit d'un arc selon l'écartement des colonnes, mais rien de plus n'en est dit si ce n'est qu'ils seront également traités dans les livres sur l'embellissement (I-12 p. 90).

L'idée de linéaments, telle qu'elle apparaît dans le premier chapitre, est difficile à définir. Faut-il entendre, comme le suggère la traduction de Françoise Choay et Pierre Caye, que le même terme *lineamenta* désigne, d'une part, une forme idéale, structure abstraite conçue dans l'esprit et, d'autre part, le dessin qui consiste en lignes et angles ? La première notion est similaire à celle de forme chez les premiers néoplatoniciens pour qui *forma* est *idea*. L'idée est donc antérieure à sa matérialisation en un tracé réglant les parties et les dispositions et de l'édifice. Ces linéaments-formes doivent alors anticiper les qualités de la structure - union de la forme et de la construction. Le dessin, linéaments-tracé, est attaché au principe de l'aire et de la partition : il permet de dresser le plan représentant les véritables reliefs de l'édifice, par opposition au dessin du peintre qui ne représente que les apparences ; mais c'est de ce plan qu'émane la structure entière¹¹. Ils se conçoivent tous deux indépendamment de la matière et

10. Moenia est employé à propos des remparts d'une ville (VII - 1, 2), murus pour les murs de soutènement (VII-2)

11. Pour un point la question, en particulier sur les sources et la relation aux pratiques constructives de l'époque, voir l'article de S. Lang, « De lineamentis, L. B. Alberti's use of a technical term », Journal

s'incarneront en trois étapes, comme trois hypostases de la forme idéale¹². La première est le dessin, dont Alberti explique les principes géométriques au livre I (à propos de l'aire, I-8) qui permet de dresser le plan (II-1). La deuxième étape est le passage par la maquette (livre II-1 et 2), et enfin la dernière sera la mise en œuvre traitée au livre III. Alberti ancre ainsi sa définition de l'architecture dans une expérience concrète en identifiant le «moment» initial du projet.

Au deuxième livre, consacré aux matériaux, il est question du passage difficile de l'idée à son incarnation dans la matière. Ce livre représente un deuxième temps du traité correspondant à une rupture de temporalité inscrite dans l'écriture du texte même. A la fulgurance de l'idée conçue dans l'esprit, Alberti oppose la lenteur nécessaire du travail préparatoire. Les premiers chapitres sont des mises en garde contre toute hâte, et aussi contre la présomption de l'architecte qui voudrait lutter contre la nature. Celle-ci est violente et hostile, vision qui appartient encore au monde médiéval. Elle produit les matériaux, matière informe mais dotée d'une puissante force de résistance qu'il faut savoir apprivoiser. L'objectif d'Alberti étant de traiter de toute l'architecture, jusque dans ses implications les plus triviales, il décrit dans chaque matériau, la manière de le préparer, sa mise en œuvre, les précautions qu'il faut prendre, donne des recettes et des conseils.

A partir du livre III, le mur devient le principe commun à l'ensemble de la structure architecturale. Le deuxième mode du *paries* est constructif : il en décrit la mise en œuvre depuis les fondations (chapitres 1 à 5) jusqu'aux dernières assises (chapitres 6 à 11).

Dans la longueur, le mur est constitué de parties fortes et de parties faibles : membres et remplissages. En élévation, le mur est constitué d'assises variables et la façade est divisée en trois zones : socle ou soubassement, parties courantes et niveau de couronnement (fig. 1 a). Tous les éléments structurels du mur sont assimilés à des colonnes (fig. 1 b), qu'ils soient verticaux ou horizontaux (III-6), (fig. 1 c). Dans l'épaisseur, le mur est constitué d'un blocage de moellons liés au mortier et de deux parements caractérisés par leurs appareils (fig. 1 d). Tous les types de maçonnerie sont décrits, du plus hétérogène au plus homogène, à chaînage et remplissage, à parement et fourrure, et les deux mêlés, en pierre et en brique massifs.

C'est à propos du mur qu'Alberti use le plus de métaphores organiques : os ou côtes pour les membres verticaux (colonnes et pilastres, chaînages et poutres, linteaux et chambranles) (III-6 et 7) ; peau ou écorce, pour les parements (III - 8) ; tendons et ligaments, pour les chaînages horizontaux et les éléments de liaisons en boutisse (III - 9). Le couvrement qui se comporte comme le mur, est également constitué de côtes, de nerfs, et de remplissages, et d'écorces (III - 12 à 15). Un couvrement curviligne est composé d'arcs, et un arc est une poutre incurvée (III - 13). Le dernier chapitre est

of the Warburg and Courtauld Institutes, vol. 28, 1965, p. 331-335.

12. Le rapport avec les conceptions de la philosophie néoplatonicienne de l'Antiquité, relayée en partie par la patristique n'est ici qu'une image ; mais on ne peut s'empêcher de penser qu'Alberti les transpose dans le monde terrestre.

consacré au pavement qui est de même nature que les couvertures (III - 16).

L'ornement

Lorsqu'il en vient au troisième temps du traité, Alberti avoue avoir rencontré beaucoup de difficultés et douté devant l'ampleur de sa tâche. Le premier chapitre du livre VI est une sorte de deuxième prologue : Alberti fait un récapitulatif des livres précédents, se plaint de Vitruve, seul auteur rescapé des anciens, qu'il juge confus et lacunaire, et dit qu'il en apprend bien plus de l'observation des monuments antiques.

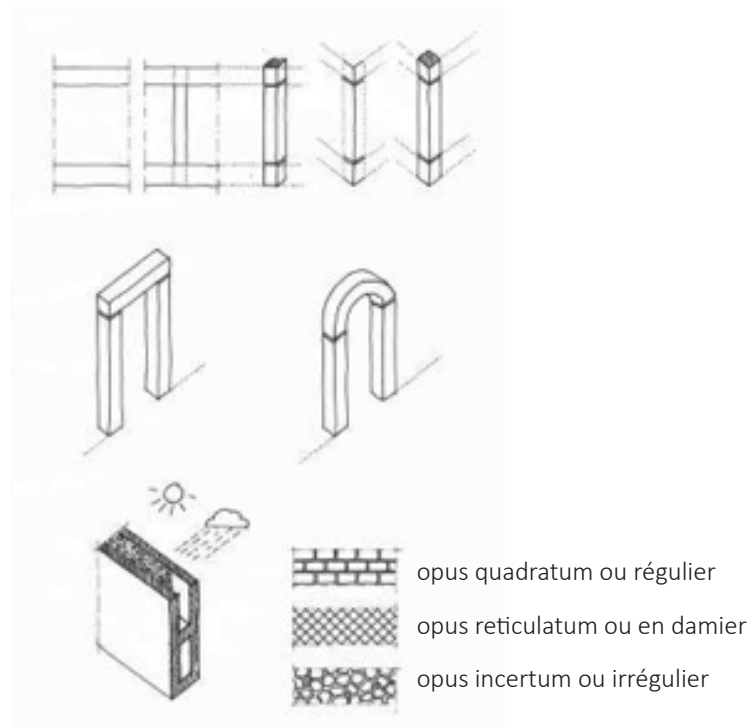


figure 1- Les éléments du mur : le mur construit

Au chapitre 2, qui sert d'introduction générale aux quatre derniers livres, Alberti expose son sujet : grâce et noblesse ressortissent de la beauté, agrément et éclat, de l'ornement, mais il ne sait bien les distinguer en nature et s'en remet au sentiment de chacun. Beauté et ornement sont encore une fois deux notions, sinon antithétiques, du moins n'appartiennent-elles pas au même ordre : la beauté est une harmonie intrinsèque, l'ornement est «une lumière auxiliaire» de la beauté et «présente un caractère feint et ajouté» (VI - 2, p. 279). Si tous deux doivent suivre des règles, les unes sont relatives à l'universalité, les autres sont particulières à l'art concerné, art étant ici entendu comme technique. Pour l'instant Alberti diffère le problème de la beauté, dont la définition des principes servira d'épilogue (VI - 3, p. 283).

Il semble, en effet, qu'Alberti ne puisse énoncer le concept qui recouvre les deux notions, comme l'a relevé Françoise Choay : «la formulation des règles fondamentales

[de la beauté] sont donc reportées à la fin de la troisième partie, dilation surprenante qui trahit chez Alberti un embarras réel. [...]. On y voit [dans ce deuxième prologue] en effet, Alberti buter sur deux difficultés principales. La première concerne l'ornement, d'abord déprécié et dissocié de la beauté, il est ensuite rétabli sur le même plan qu'elle, s'il ne lui est pas assimilé : au reste c'est bien l'ornement qui est à l'honneur dans les titres des quatre livres de la troisième partie du *De re aedificatoria*. La deuxième difficulté concerne le statut des «lois philosophiques» de la beauté et leur rapport avec la nécessité et la commodité. [...] Il dédie la première, de loin la plus longue partie des livres «esthétiques» aux règles propres à l'architecture en ce domaine¹³. De fait, à la suite et dans les livres VII, traitant des ornements des édifices sacrés, et VIII, traitant des ornements des édifices civils, il n'est question que de l'ornement.

Beauté et ornement ne sont pas distingués au chapitre 4 ; ils procèdent tous deux de l'esprit, de la main de l'artisan, et de quelque chose qui dérive directement de la nature elle-même : «A l'esprit reviendront le choix et l'attribution des matériaux, la disposition, et toute opération qui confère sa noblesse à l'ouvrage ; à la main reviendront le rassemblement, la pose, le dégrossissage, la taille, le polissage des matériaux et toute opération qui confère sa grâce à l'ouvrage ; les qualités que les choses tiennent de la nature sont le poids, la légèreté, la consistance, la pureté, la durabilité, etc., qui donnent à l'ouvrage son caractère admirable» (VI-4, p. 284-285).

Selon son plan initial, Alberti tâche de définir les règles de la beauté propres à chaque partie, mais région et aire sont belles en elles-mêmes et la beauté des membres du plan et de leur composition dépend de la nécessité et de la commodité, sujets ayant déjà été traités dans la première et de la seconde partie du traité. Les règles de la beauté vont donc essentiellement s'appliquer au mur, au couvrement et aux ouvertures.

La beauté du mur et du toit dépend de la qualité des matériaux, de l'invention et de l'adresse de l'artisan. C'est sur ces parties que l'on peut disposer «les présents les plus curieux de la nature». Alberti démontre par plusieurs récits que le matériau peut avoir en lui-même une valeur esthétique, par la richesse, tel l'or, par les dimensions, telles les pierres colossales, également admirables par la performance technique qu'exige leur mise en œuvre, par leur rareté et leur beauté propre, tel le marbre du temple de la Fortune dans la *Domus Aurea*, si transparent et si pur qu'il semble diffuser la lumière par lui-même.

Suivent de longs développements sur le revêtement, ici élu principal ornement du mur. Pourtant, celui-ci n'apparaît dans aucun principe de la première partie et l'ornement majeur de l'architecture sera la colonne, dont Alberti prend simplement la précaution de dire qu'elle sera traitée plus loin. L'ornementation ne s'attache donc qu'à l'apparence du mur sans que celle-ci ait de rapport avec sa structure constructive, ni avec les principes structuraux du livre I. Cinq chapitres (VI - 6 à 10) sont consacrés à la description minutieuse (et j'ajoute, avec une certaine délectation)

13. Françoise Choay, *La règle et le modèle*, Paris, Seuil, 1980, p. 117.

aux techniques de mise en œuvre, à la fabrication du mortier, aux bas reliefs en stuc, aux fresques, des techniques pour lever les pierres comme à la manière de couper le marbre en fines lamelles, à la mosaïque, aux incrustations et enfin au revêtement du couvrement, la toiture proprement dite et sa couverture (VI- 11).

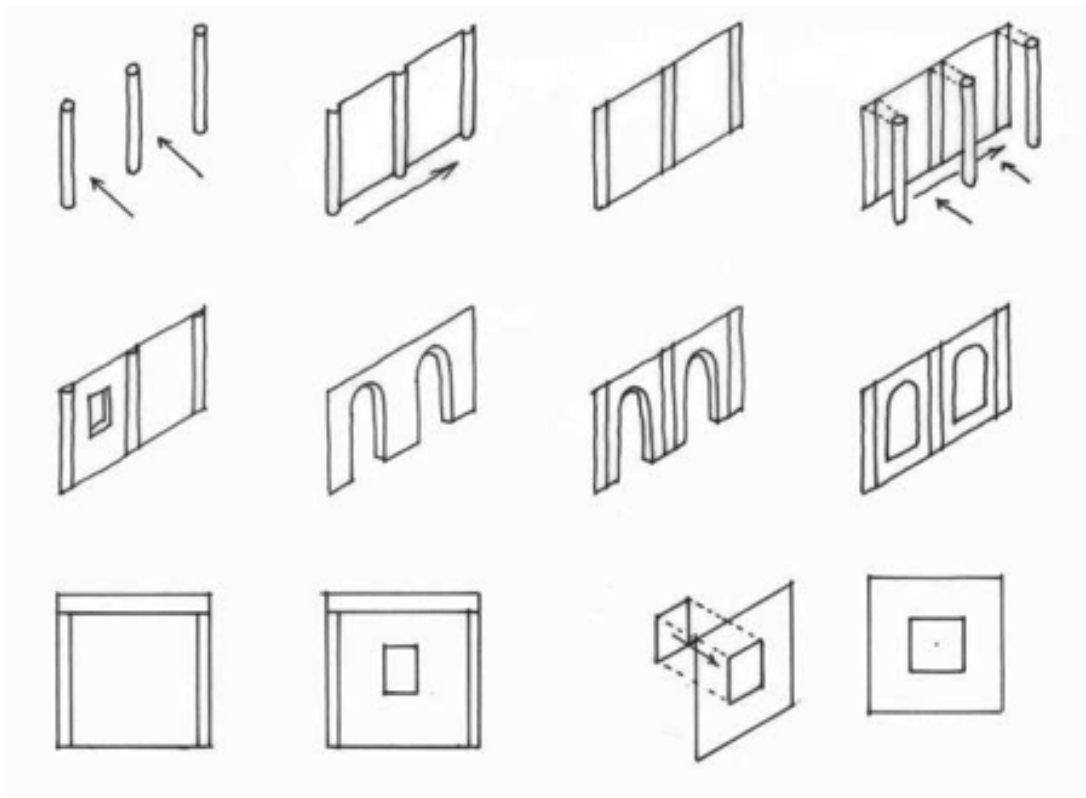


figure 2- Ouvertures et fausses ouvertures

Les chapitres 12 et 13 sont consacrés à l'ornement des ouvertures, dont les principales sont les entrecolonnements (fig. 2 a) ; mais là encore Alberti diffère le problème.

Il est en premier lieu question de cette catégorie très particulière d'ouverture : la fausse-ouverture, dont il donne une définition bien paradoxale : c'est une ouverture fermée, due à l'adhérence de deux murs (fig. 2 f). Celle-ci a été inventée par les charpentiers et imitée par les maçons qui montent d'abord les membres verticaux puis la maçonnerie de remplissage (VI - 12, p. 309).

On comprend mieux maintenant la présence de la niche au livre I. Alberti élargit ici la catégorie ; le remplissage est une fausse-ouverture qui se décline de deux manières : dans l'une, la fausse ouverture «adhère si bien au mur qu'une partie y est intégrée et l'autre fait saillie», il s'agit des ordonnances à colonnes engagées ou à pilastres (fig. 2 b1 et b2) ; l'autre «a toutes ses colonnes indépendantes du mur et prétend ostensiblement imiter un portique», il s'agit de l'ordonnance à colonnes dégagées auxquelles doit correspondre un pilastre sur le mur (fig. 2 b3) (VI-12, p. 310).

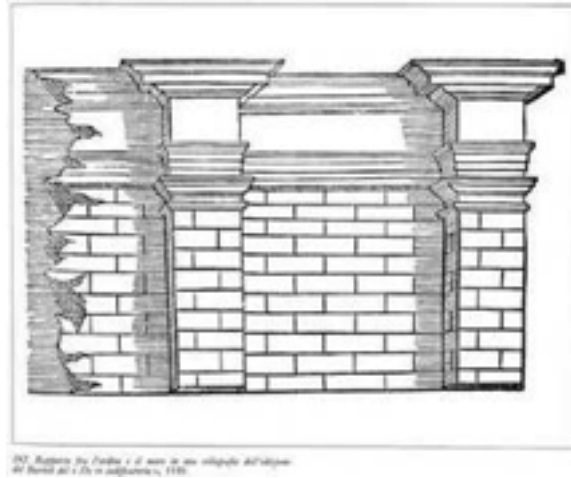


figure 3- Illustration de l'édition de Cosimo Bartoli
(1550, première édition illustrée)

«L'entablement ne doit pas courir tout le long du mur, mais se rompre et se projeter au-dessus des têtes de chaque colonne» (VI- 12, p. 310). La colonne est une émanation du mur. Renfort structurel et ornement sont de même substance.

Il faut garder à l'esprit que le mur était, en son principe, assimilé à une colonnade, celle-ci étant un mur discontinu dont les ouvertures sont nommées espaces (fig. 2 a). Je reviendrai sur cette notion. L'association de deux ornements du mur, le pilastre et la fausse-ouverture, coïncide avec le schème structural et constructif des livres I et II ; de ce fait le pilastre n'a plus aucune valeur structurelle, il est lui même une colonne feinte et la colonnade une fausse-colonnade.

Dans une dernière étape (VI - 13) la colonne isolée, considérée en elle-même, accède pleinement au statut d'ornement, qui n'était jusqu'à lors, je le rappelle, qu'une amplification de la beauté.

Mais la colonne n'est pas un organisme observé à postériori, elle est le produit d'un dessin. Son profil est dessiné directement sur le mur et d'après celui-ci on exécute un gabarit en bois ; Alberti ajoute en outre que cette méthode et les proportions dont il traitera plus loin sont très utiles aux peintres. Ce n'est donc qu'à l'état de dessin qu'elle correspond au schème structural du livre I, elle n'est partie du mur que lorsque qu'elle est assimilée à une surface plane projetée sur le mur. La colonne est en quelque sorte issue du mur et lorsqu'elle s'en dégage, elle devient ornement en donnant au remplissage le même statut.

Au livre VII¹⁴, la colonne est devenue essentielle à la beauté ; elle est l'élément

14. Embellissement des édifices sacrés [Sacrorum ornamentum].

fondamental qui définit toutes les dispositions de l'édifice, ses proportions et les registres secondaires de l'ornementation (VII - 6 à 9)¹⁵. Alberti distingue ici nettement les ouvertures couvertes d'architraves (fig. 2 a, b1 à b3, c) de celles couvertes par des arcs (fig. 2 d1, d2) (VII-6, p. 333).



figure 4- palais Rucellai, détail du revêtement



figure 5- palais Rucellai, détail de l'entrecolonnement

Les membres qui supportent des arches sont des portions de mur, de section carrée lorsqu'elles sont réduites à des piles, et supportent donc une architrave cintrée

15. Ces chapitres traitent des parties de la colonne et de leurs proportions : les chapiteaux dorique, ionique, corinthien et composite (VII - 6) ; les bases, plinthes et leurs parties, - tore, scoties, et leur ornements propres (VII - 7) ; les proportions des parties de chaque genre (le mot ordre n'est pas encore employé), les types de colonnes se caractérisant par leurs chapiteaux et les éléments qui en dépendent (VII - 8) ; les architraves, frise, corniche, et leur ornements - triglyphes, denticules, mutules, cavet, et enfin les cannelures et rudentes du fût propres à chaque genre (VII - 9).

(comme en III-6 ; voir fig. 1 c). Les arcades constituent alors un autre type de mur discontinu auquel peut être à nouveau associé une colonnade (fig. 2 d1 et d2).

Les figures e1, e2, représentent la transposition dans le système de la colonnade du principe de la fausse ouverture. L'intervalle entre colonne est assimilé à un vide et ne devient un plein que lorsqu'on y met une «vraie» ouverture (fig. 2 e2), comme on peut le voir en (c) où ce principe est appliqué à la colonnade et en (d2, d3) à l'arcade. Le schème ornemental qui s'élabore autour de l'idée de fausse ouverture permet de conserver les qualités structurales du mur-colonnade, mais il devient tracé, fiction. C'est exactement ce que fait Alberti au palais Rucellai.

Sur la façade du palais Rucellai, les joints d'assemblage du revêtement ont été estompés aussi bien sur les pilastres que sur le bossage. Les refends du remplissage se distinguent nettement du pilastre parfaitement lisse. Mais il ne s'agit pas là d'un contraste de texture ; le bossage n'évoque pas les rudes parements des palais florentins. Tous les éléments sont strictement sur un même plan, et sont séparés par un joint mince, simple trait d'ombre qui les délimite (fig. 4).

L'«ouverture feinte» entre pilastres se perce à son tour d'une ouverture réelle, elle-même ornée d'une petite structure, référence à la *bifora* traditionnelle (fig. 5). Tous ces éléments semblent se mettre en abîme les uns les autres, mais restent strictement dans le plan du parement. Tous les éléments du mur accèdent à un statut ornemental : membres, pleins et vides, sont comparables et, parce que feints, deviennent symboles. La façade du palais Rucellai est une idée projetée sur le plan du mur. Peu importe que cette structure ornementale ne corresponde pas avec la structure réelle du parement. Elle est épure et simulacre, pur *disegno*¹⁶.

On a vu qu'Alberti avait construit la catégorie de la fausse-niche à partir la structure de la niche, «où deux murs coïncident». La niche n'est pas un ornement parmi d'autres. La Renaissance a inventé différents types de niches qui ont considérablement enrichi le répertoire et les modes d'articulation du mur. Alberti connaissait les œuvres de ses contemporains : il y a des niches feintes dans les chapelles latérales de San Lorenzo, à la chapelle Pazzi. Brunelleschi a par ailleurs inventé d'autres types, comme les niches à la courbure tendue de l'abside de la Vieille Sacristie.

16. La notion de linéament est bien corrélée à celle de dessin, c'est celui-ci qui instaure l'architecture et, au fond, peu importe qu'il ait été ou non projeté sur le papier. Hubert Damisch a remarquablement saisi par l'image frappante du «filet» ce qui semble ici une épure jetée et projetée sur la façade. Hubert Damisch, « La colonne et le mur », *Architectural Design*, vol. 49, n°5-6, 1979, pp. 25.

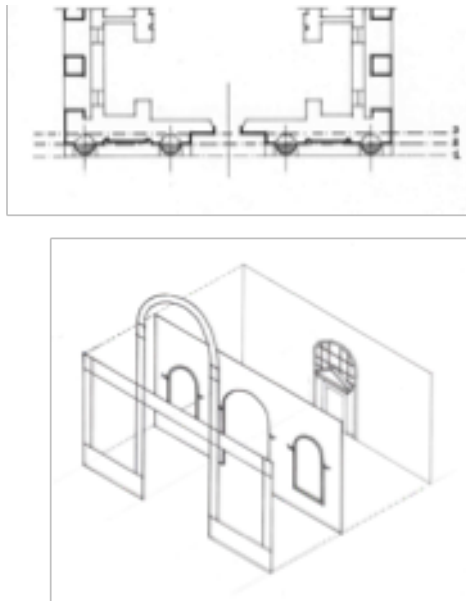


figure 6 : San Francesco, Rimini, les plans de la façade

Le type dont il est question au livre I est certainement la niche en plein cintre (elle sert de cadre aux statues). L'allusion au décor peint évoque plutôt la niche à fond plat, employée d'ailleurs par Alberti à San Sebastiano et à San Francesco de Rimini.

Sur la façade antérieure de Rimini, les niches devaient contenir des tombeaux, selon le programme voulu par Sigismond Malatesta. Une pile de l'ancienne église empêchait, à droite, la réalisation d'une arcade suffisamment profonde ; l'emploi d'une niche incurvée aurait permis de contourner la difficulté mais aurait projeté le tombeau légèrement en avant ; le dessin a sans doute déplu et une fausse-niche a remplacé l'arche initiale¹⁷. Le creux de la niche a été simplement suggéré par un retrait dans le mur encadrant une surface plane à fleur de parement, sans aucun effet de *speccatura* appuyé et donnant au simulacre plus de force encore. L'effet d'arche est ainsi maintenu pour imiter au plus près les dispositions d'un arc de triomphe dont la symbolique convenait au programme funéraire de l'église-mausolée et au prestige du commanditaire. Un arc dédié à Auguste se trouvant dans la ville même en a fourni le modèle. La façade entretient un étroit rapport formel celui-ci : l'arc d'Auguste présente une ordonnance à colonnes adossées qu'Alberti reprend tout en apportant ses propres inventions. Il engage les colonnes qui ainsi deviennent solidaires du mur et l'articulent puissamment, effet qui disparaîtra à San Sebastiano et Sant'Andrea. Le mur est également articulé dans la profondeur : il se structure en plans successifs marqués chacun par un type de fausse ouverture différent. Mais l'intégrité du mur est maintenue en associant, dans une sorte de structure feuilletée ayant la plus faible épaisseur possible, trois plans individualisés par trois types d'ouvertures : entrecolonnements, niches et porte.

17. Le point sur cette question a été fait par Robert Tavernor dans *On Alberti and the art of building*, New Haven and London, Yale University Press, 1998, p. 63-64.

La fausse-ouverture ressortit à l'illusionnisme architectural, qui sera exploité plus tard par Bramante dans la cour du Belvédère, à Santa Maria presso San Satiro, et au-delà jusque dans l'architecture baroque. Mais l'arcade, ou la niche, qui est la projection d'une arche sur le plan du mur, est le lieu par excellence du corps héroïsé ou de la théophanie, thèmes qu'exploitent au même moment les peintres. L'arche par laquelle s'ouvre le cube perspectif surmonté d'une coupole, symbole de l'espace terrestre surmonté de l'espace céleste, exploré par Michelozzo pour le tabernacle de San Miniato, par Masaccio pour la fresque de la *Trinité*, développé par Brunelleschi dans son architecture devient l'emblème de toute représentation de la profondeur. Le rapprochement d'une des arches latérales du porche de San Andrea avec la *Madone à l'Enfant* de la Pinacothèque de Milan par Piero de la Francesca est saisissant. A Rimini il s'agit d'une profondeur sans perspective, lieu d'une absence.

La façade de Sant Andrea à Mantoue présente tous les registres des ouvertures et fausses ouvertures où pleins, vides et faux vides sont dialectiquement associés et opposés. Le paries formé de deux structures, l'une déterminée par les pilastres colossaux, à l'image du temple, et l'autre par la grande arche accostée de piles creusées de niches, à l'image de l'arc de triomphe. Alberti applique ici sa règle de la concordance des parties mais aussi celle de l'identité du schème mural dans la totalité de l'édifice puisque la même structure est développée à l'intérieur de l'église.

Le problème des architectes de la Renaissance est, Wittkower l'a souligné, d'adapter les éléments de l'architecture antique à une architecture de mur et, en premier lieu, la colonne¹⁸. Sans doute, leur peu de connaissance de l'architecture antique les ont conduits à des interprétations erronées¹⁹. Et sans doute n'ont-ils retenu que des fragments d'un système qu'ils ne pouvaient connaître dans sa totalité, comme la colonne et l'ordre, et leur emploi sur le mur. Un des plus beaux fragments était en effet la colonne, dont ils pouvaient admirer la logique syntaxique comme les détails sculptés. Cependant, lorsque la colonne s'associe au mur, elle perd, en partie, ses qualités plastiques avec l'ordre engagé, et tout à fait avec le pilastre. Alberti cherche alors une justification structurelle à l'emploi des pilastres qui "imitent les colonnades" dans une maçonnerie homogène, ou à parement homogène, comme c'est le cas dans la construction "à la romaine" par ailleurs décrite au livre III. Le pilastre n'est donc que la partie visible d'une colonne totalement engagée dans le mur, et qui se conforme à sa géométrie en se transformant en pile de plan carré, solution qu'il a pu imaginer d'après les propositions de Brunelleschi.

18. Rudolf Wittkower, «The column in Alberti's Théorie and Practice», *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Londres, 1949, *Les principes de l'architecture à la Renaissance*, trad. Claire Fargeot, Paris, Éditions de la Passion, 1996.

19. Comme l'a rappelé Hubertus Günther, dans « Visions de l'architecture en Italie et dans l'Europe du Nord au début de la Renaissance », *L'invention de la Renaissance*, Études réunies par Jean Guillaume, Paris Picard, 2003, p. 10.



figure 7 : palais Antinori, Giovanni da Majano, 1461.

Détails : Une version élégante du bossage

Alberti appartenait à un pays de cultures constructives héritées de l'Antiquité, sans grande solution de continuité. S'il évoque des systèmes de construction connus, tels ceux à chaînages et remplissages en parement et à fourrure interne, et la construction à ossature, c'est-à-dire en pan de bois auquel Alberti fait explicitement référence, la description de la construction du mur à revêtement correspond à des techniques traditionnelles à Florence et à l'organisation des métiers. La construction du mur et de son décor était assurée par plusieurs corps spécialisés : les *muratori* construisaient le corps du mur et les *marmorari* les éléments de chaînage et de renfort en pierre ; de ces derniers étaient issus les *intagliatori*, qui exécutaient les incrustations et les *scarpellati*, les chapiteaux et autres ornements architectoniques²⁰. Ces pratiques s'expriment donc de manière cachée dans le traité.

Toutes les possibilités expressives du mur peuvent être assumées par le revêtement. Les qualités de la muralité peuvent être exprimées par le bossage, si souvent employé à la Renaissance. Au Palais Pitti et au Palais Medici Ricardi, la manière de tailler la pierre est une allusion à la tradition du palais florentin héritée du Moyen-âge (le palais-tour) et affirme symboliquement son caractère militaire.

20. Voir Rozsa Feuer-Toth, «The apertionum ornamenta of Alberti and the architecture of Brunelleschi, Acta Historiae Artium, 1971, pp. 147-152.



figure 8 : Santa Maria Novella, détails

La technique de l'incrustation qu'Alberti emploie lui-même à Santa Maria Novella, à la chapelle Rucellai est également traditionnelle à Florence. Alberti pense en donc en praticien et en amoureux de la belle matière, ou du moins laisse-t-il de la place à l'artisan.

Mais, dans ces œuvres, il ne faut plus lire une surface décorée de panneaux, sortes de tableaux indépendants, comme c'est le cas pour les façades latérales de la Cathédrale, du Baptistère ou de San Miniato, dans leur armature de colonnettes d'arcades et de pilastres.

S'il "classicise" ces modèles, Alberti propose encore autre chose, qui se réfère encore à la question de la fausse ouverture ou fausse profondeur. A Santa Maria Novella, le dessin de l'ornementation des entrecolonnements (fig. 9 a) a été très précisément dessiné de manière à ce que le mur ne puisse ni donner l'illusion d'une profondeur ni passer derrière les pilastres (fig. 9b et 9c). Le remplissage semble "bloqué" entre les pilastres, en restituant ainsi l'unité du plan pur de la façade.



figure 9- Santa Maria Novella.
a. détail de l'entrecolonnement
du second niveau,
b. panneau indépendant,
c. panneau "passant"

Revenons à la notion d'espace. Dans le traité, il n'est question d'espace qu'à propos

des intervalles entre colonnes au livre I et je n'ai pas trouvé d'autres occurrences. Les développements sur la fausse-ouverture suggèrent une nouvelle proximité avec l'univers pictural. Les espaces entre colonnes sont des intervalles définissant une quantité superficielle délimitée par un contour dont Alberti a par ailleurs donnée une définition dans le *Della pittura* : c'est l'*ora* ou horizon, métaphoriquement, ligne de jointure entre le plein et la profondeur infinie. Sur le plan du tableau le contour est délimitation des surfaces assemblée. Ces quantités peuvent représenter soit un plein soit un vide ; rapportées au plan du mur elles peuvent être à la fois l'indice d'une profondeur et d'une opacité. Si les qualités concrètes du revêtement donnent à la peau une existence en tant que surface physique, le mur structuré par des lignes est un assemblage de surfaces ayant des "valences" spatiales différentes.

L'ultime union de la forme et de la matière nécessite encore un troisième terme. C'est la *finitio*, notion qui apparaît au livre IX. Celle-ci appartient aux quatre catégories esthétiques énoncées à partir du cinquième chapitre ouvrant la théorie esthétique générale de l'architecture²¹. Ces chapitres servent de conclusion au traité. Les lois de la beauté y sont définies par trois principes esthétiques spécifiques de l'architecture : *numerus*, *finitio*, *collocatio*, et un quatrième qui recouvre tous les autres, *concinnitas*.

La *finitio*, autre notion difficile à cerner, été traduite par *figura* en italien (1546 et 1550), *figure* par James Leoni et, littéralement, par *finition* par Jan Martin. Françoise Choay et Pierre Caye l'ont traduite par délimitation. Pierre-Henri Michel en a donné une analyse pertinente, même s'il confond définition ou délimitation [*finitio*] avec figure [*figura*] qui veut dire forme : "la finition ou figure est une certaine correspondance des lignes, ou contours grâce auxquels on mesure des quantités ou grandeurs entendus comme limites (et non quantité qui ressortit du *numerus*), et ces rapports qualitatifs appartiennent à la catégorie logique de la qualité"²². Or, ces rapports qualitatifs ne peuvent être donnés dans l'édifice que par certains effets de la matière, qui accède à un mode supérieur en se muant en ornement.

La *finitio*, si on la traduit par forme [*figura*] appelle le mot visage ; c'est ce que Léon de Coster entendait par physionomie. Je le cite : "il apparaît que pour L. B Alberti, matière et forme ne sauraient coexister en un même organisme sans la notion de physionomie, objet même de nos délectations esthétiques [*voluptas*]. Comme on le pressent, le visage des édifices, relevant du domaine de l'esprit est pour Alberti ce caractère ornemental jaillissant d'une nécessité essentielle sans laquelle l'œuvre n'existerait pas en tant que création artistique"²³. Le revêtement, la peau du mur, est ce qu'il y a de plus externe à l'édifice mais le plus proche du corps et de ses facultés sensorielles : par la main qui les caresse, par l'œil qui perçoit les propriétés tactiles des matériaux, l'esprit voit et "touche" en un même mouvement. L'esprit et la main

21. Les chapitres précédents étant consacrés aux ornements des édifices privés.

22. Pierre-Henri Michel, *Un idéal humain au XVe siècle. La pensée de Leon Battista Alberti* (1930), Genève, Slatkine reprint, 1971, p. 360.

23. Léon de Coster, « Le palazzo Rucellai, une rhétorique de l'ornement », *Questions 8, L'architecture comme langage ?*, p. 23.

ont mué la matière en formes sensibles : c'est grâce aux ornements que la forme s'incarne et accède à la visibilité.

Tout au long du *De re aedificatoria*, le mur est non seulement un thème central, mais le modèle de l'édifice entier et condense tous les problèmes structuraux. Mais celui-ci n'est pas figé en une formule définitive, il est protéiforme, quoique réglé sur quelques schèmes précis et dénombrables : le schème structural du mur-colonnade, union des linéaments ou dessin idéal et de la structure constructive, le schème constructif du mur à parements et blocages et à chaînages et remplissages, et enfin, le schème ornemental où remplissage et entrecolonnement sont analogues grâce à un terme de comparaison, la fausse ouverture. Simulacre donc. Si l'architecture élève la matière, elle le fait par feinte : le pilastre est une image de colonne, son fantôme, presque, sur le mur, on l'a vu au Palais Rucellai. L'ornement défini comme superflu puis essentiel à la beauté est donc une conception qui n'est qu'à première vue contradictoire. Alberti ne cherche pas qu'une justification structurale à la colonne, elle est aussi chargée de symboles. Je voudrais citer ce passage du premier livre que je n'ai pas commenté : "Il ne fait aucun doute que les colonnes ont tout d'abord été inventées pour supporter le couvrement. Après cela, les hommes ont été mus par de plus nobles desseins, ils s'employèrent, étant eux-mêmes mortels, à rendre en quelque sorte éternels et immortels leurs bâtiments. Et pour cette raison ils firent leur colonnes, architraves, entablements, et couvrements en marbre" (I - 10). Les méditations d'Alberti sur l'Antiquité vont bien au-delà d'une simple distanciation historique et sont totalement éloignées de l'idée d'un âge d'or à retrouver, leur ressort est plus profond. Si Alberti reprend le récit d'origine de l'architecture de Vitruve, à savoir le passage du bois à la pierre, c'est pour l'identifier au passage à l'ornement, qui est pétrification du monde vivant. Passage à l'architecture donc.

La comparaison et l'analogie entre le corps et la colonne est une des topiques de l'univers artistique de la Renaissance. Le *Saint Sebastien* de Mantegna compare le corps du Saint à la colonne à laquelle il est attaché ; le *Christ mort*, autre tableau de Mantegna, représente un moment très précis de la Passion, les soins donnés au mort avant sa mise au tombeau. Le corps du Christ devenant pierre comme la pierre sur laquelle son corps est lavé, représente cet état intermédiaire entre le corps charnel et le corps glorieux.

Les autres ornements, du moins ceux qu'utilise Alberti, tels qu'il les a vus sur les temples, gardent le souvenir d'anciennes pratiques rituelles, tels les bandes et bandelettes, oves et dards. D'autres racontent une histoire, celle de la pétrification de certains éléments constructifs. L'organisation de la colonne a pour origine sa fonction structurale mais, en adoptant des matériaux plus durables que le bois, les hommes ont conçu que l'architecture pouvait accéder à la monumentalité dans tous les sens du terme. Et la monumentalité, si elle élève l'homme, est nécessairement à la démesure de l'homme.

Tout ornement, du plus "structurel" au plus "décoratif" est simulacre pour évoquer une chose absente ou disparue, pour garder la mémoire de ce qui un jour fut vivant. Telle est la fonction profondément mémorielle et commémorative de l'architecture,

qu'Alberti n'omet pas de décliner selon tous les registres de la convenance, du "décor", c'est-à-dire de ce qui convient, à la fois dans l'ordre symbolique ou mythique et social.

Alberti ouvre la voie à la modernité en ce sens qu'elle est un questionnement permanent sur elle-même. On a dit que le traité était un système fermé, autonome. Je ne suis pas d'accord : la manière même de penser d'Alberti par thèse et antithèse laisse souvent la question ouverte : tel élément est à la fois telle chose et son opposé, ni l'un ni l'autre exclusivement mais une union en équilibre dynamique. Le but de sa pensée, et la leçon qu'on peut en tirer est la recherche du sens, la redécouverte de la forme symbolique de l'architecture. J'espère avoir montré que la pensée d'Alberti ne se réduit pas à quelques principes abstraits et sentencieux, et que le penseur méthodique est aussi un homme sensible qui a voulu montrer que l'architecture est en grande partie irréductible à un discours de l'intellect.

laa

<https://uclouvain.be/fr/instituts-recherche/lab/laa>

© Les Pages du laa
ISSN : 2593-2411