

Le métier d'architecte et l'art d'édifier. Lire Alberti aujourd'hui

Olivier Remaud

TOUTE réflexion sur l'architecture urbaine implique d'assumer un paradoxe. Le temps d'une ville n'est pas une entité abstraite qui se déroule au rythme compté, monocorde et insensible de l'horloge domestique. C'est bien plutôt une forme sociale qui possède ses dimensions propres et qui s'inscrit dans un espace immédiatement palpable. En touchant de la main un monument, effleurant ainsi ses aspérités accumulées, on reconnaît spontanément le travail de la durée et l'on croit même parfois entendre, avec un peu d'imagination, résonner le bruit très éloigné des premières pioches qui ont creusé les fondations. Lorsqu'elles se montrent hospitalières, certaines villes se caractérisent d'abord par le simple fait d'être disponibles, à portée des cinq sens, et de susciter quelques moments de rêveries empathiques. De la même manière que l'on remet instinctivement à l'endroit un tableau suspendu à l'envers, on choisit d'ailleurs souvent, sans y réfléchir, de pénétrer dans une cité chargée d'histoire par sa majestueuse porte principale, négligeant les entrées latérales plus proches, comme si l'on avait besoin d'éprouver l'objectivité de la durée en contemplant sous cet angle la résistance d'une matière tangible et massive. Ce qui frappe dans les anciennes villes qui se tiennent encore toutes droites, c'est cette force visible de la durée, cette puissance qui résulte de l'effort et de l'outil, de la sueur et du levier, en bref d'une machinerie ingénieuse qui a laborieusement façonné la pierre pour tenter de mieux la soustraire à l'action destructrice du temps. De telles villes sont des arènes où combattent le temps et la durée. Au devenir unilatéral, qui efface les traces des choses, répond

* Philosophe, maître de conférences à l'EHESS. Dernier ouvrage paru : *les Archives de l'humanité. Essai sur la philosophie de Vico*, Paris, Le Seuil, 2004.

la fine vibration des lieux qui tentent de les retenir dans une mémoire apparemment inanimée.

Dans *les Villes invisibles*, cette suite de courtes fables fantasmagiques qui composent un « dernier poème d'amour aux villes, au moment où il devient de plus en plus difficile de les vivre comme des villes », Italo Calvino s'efforce de « découvrir les raisons secrètes qui ont conduit les hommes à vivre dans les villes, raisons qui vaudront au-delà de toute crise ». Fasciné par les textes qui condensent toutes les petites légendes du monde sensible, il ajoute que les villes sont certainement « des lieux d'échange, comme l'expliquent tous les livres d'histoire économique, mais ce ne sont pas seulement des échanges de marchandises, ce sont des échanges de mots, de désirs, de souvenirs¹ ». La récente édition de *l'Art d'édifier* d'Alberti, publié de façon posthume en 1485, nous rappelle qu'une ville conjugue toujours, ainsi que le suggère Calvino, les mesures exactes de son espace avec les événements passés de son histoire et les exigences plus intimes de l'existence quotidienne².

Mais la ville d'Alberti ne ressemble évidemment pas au milieu construit dans lequel une large partie de l'humanité vit en ce moment. La ville d'aujourd'hui s'apparente par bien des aspects à un espace urbain dont les formes indéfinies et excentrées se diluent dans une suite de périphéries interminables. Tout se passe comme si les lieux se résorbaient peu à peu dans les flux. Aux yeux d'Alberti, la ville est au contraire un espace très centré et plus physique. Elle ne résulte pas de l'interaction aléatoire entre des mouvements anonymes de population et des cycles spécifiques de productivité économique, mais elle est d'abord le produit d'une équation qui assemble une volonté indépendante, un espace modérément transformable et un impératif de durée. Alberti compare souvent le métier d'architecte à la technique du rhéteur. Il rappelle aussi la nécessité de posséder une vision intérieure de la ville. À l'image de l'orateur qui compose un discours en agençant mentalement ses arguments, l'architecte met en scène les lieux dans une maquette. Le modèle miniaturisé du futur ouvrage lui sert à éprouver ses choix rationnels et à vérifier par avance certaines hypothèses. La maquette est censée fournir la preuve anticipée de la sagesse de l'architecte. Mais elle est surtout la condition d'un sens commun architectural qui doit être capable d'opposer à la causalité dégradante du temps l'imagination réalisante d'un

1. I. Calvino, *les Villes invisibles*, trad. J. Thibaudeau, Paris, Le Seuil, 1996, préface, p. VI. Dans ses *Leçons américaines*, sous-titré *Aide-mémoire pour le prochain millénaire*, Calvino estime que la ville est le symbole qui exprime au mieux « la tension entre la rationalité géométrique et l'enchevêtrement des existences humaines » (trad. Y. Hersant, Paris, Gallimard, 1989,

2. L. B. Alberti, *l'Art d'édifier*, trad., prés., et notes de P. Caye et F. Choay, Paris, Le Seuil, 2004. Les références à cet ouvrage sont par la suite indiquées entre parenthèses dans le corps du texte.

espace durable. Auteur du premier traité qui élève l'architecture au rang d'une discipline autonome, Alberti définit l'acte d'édifier comme ce qui autorise l'architecte à donner une forme matérielle à la durée. Ce faisant, il part bien à la recherche des « raisons secrètes » qui ont poussé l'humanité à se fixer dans les villes. Et il fournit une sorte d'idéal type pour évaluer l'incessante métamorphose contemporaine des flux urbains³.

La culture sédentaire

Dans de nombreux récits portant sur l'origine de l'humanité civilisée, l'édification d'une cité correspond au besoin de s'extraire d'une condition d'errance marquée par la brutalité. En se regroupant dans l'enceinte d'une ville, les hommes choisissent de mettre un terme à leur nomadisme originel et au règne généralisé de la force. Ils inscrivent le lien social dans les figures visibles d'une organisation contractuelle des rapports humains. On a ainsi l'habitude de rapporter le processus de civilisation à cet acte de naissance mythique des villes et au développement parallèle d'une civilité des conduites. Avant Alberti, Ibn Khaldûn demeure pourtant étranger à cette anthropologie de la violence qui précède l'institution des sociétés. Dans son *Discours sur l'histoire universelle*, dont la première mouture date de 1377, il justifie l'art de bâtir en affirmant qu'il est « le premier et le plus ancien des métiers sédentaires », et qu'une telle invention, qui désigne « la science de la construction de demeures et de maisons propres à servir d'abri », vient certainement de « la tendance, naturelle à l'homme, à penser à l'avenir ». L'homme songe en effet « aux moyens de se protéger des intempéries en logeant entre des murs et sous un toit qui le garantissent de toute part⁴ ». À quelques décennies de distance, dans un autre contexte culturel et politique, Alberti semble dialoguer avec Khaldûn en écrivant à son tour :

Il est clair que les édifices ont été établis pour servir aux hommes. En effet, à l'origine, si mon interprétation est exacte, les hommes commencèrent à construire pour se protéger eux-mêmes et leurs biens contre les intempéries. Puis, non contents de rechercher ce qui était nécessaire à leur salut, ils voulurent aussi ne rien négliger, où que ce fût, qui pût contribuer à leur procurer toutes les commodités dispo-

3. Sur la pertinence des critères utilisés par Alberti en son époque pour le déchiffrement des tendances évolutives de l'architecture contemporaine, voir Françoise Choay, « Le *De re aedificatoria* et l'institutionnalisation de la société », à paraître prochainement dans un recueil d'articles au Seuil, ainsi que l'entretien publié dans ce numéro. Sur les anciens modèles d'urbain qui offrent des idéaux types réglant la délibération ou manifestant les divisions afin d'éviter l'escalade guerrière, voir O. Mongin, *l'Artiste et le politique. Eloge de la scène dans la société des écrans*, Paris, Textuel, 2004, p. 141-142.

4. Ibn Khaldûn, *Discours sur l'histoire universelle*, t. II, trad. V. Monteil, Paris, Sindbad, 1978, p. 827.

nibles. Ils furent si bien encouragés et séduits par les avantages qui en découlaient qu'ils finirent même par concevoir tout ce qui pouvait aider à satisfaire leurs plaisirs et par se l'approprier au fil des jours ; de sorte que, si l'on affirmait que certains édifices sont conçus pour la nécessité de la vie, d'autres pour les avantages qu'ils apportent à l'usage, d'autres encore pour les plaisirs saisonniers, on aurait sans doute dit quelque chose de pertinent (IV, 1, p. 185).

À l'image de Khaldûn, Alberti inscrit l'origine du désir de ville dans un besoin de protection qui fait l'économie des relations de fureur primitives déjà suggérées par Plaute et ensuite formalisées par Hobbes. Pour l'un comme pour l'autre, il ne s'agit nullement de chercher à contrôler l'horreur de la violence initiale afin de la traduire dans le registre codifié des rituels sociaux et de suggérer par ce biais que l'Etat politique est coextensif à la nature guerrière de l'homme sauvage. Dans *l'Art d'édifier*, les hommes ne s'assemblent pas pour échapper à l'acharnement de ceux du dehors. Si la fonction initiale de l'acte d'édifier consiste bien à procurer une quelconque sécurité, c'est d'abord au sens où le toit de l'édifice protège non seulement l'homme mais aussi le bâtiment des ardeurs du soleil, des attaques de la tempête et des effets pétrifiants du gel. L'homme n'est pas un loup pour son semblable. Il s'abrite avant tout pour sortir de l'état de sujétion que les vicissitudes du milieu naturel imposent, et mieux retourner en avantages les rigueurs de l'environnement. La société urbaine naît comme une réponse aux modifications prévisibles, ou simplement inattendues, de la suite des saisons. Elle n'a pas pour tâche de réduire la réalité de la guerre que se livrent des individus jetés dans un état de nature abstrait. En racontant le développement de la fonction sociale de l'édifice, Alberti fait alors évoluer le genre humain à travers les trois stades de la nécessité (*necessitas*), de la commodité (*commoditas*) et du plaisir (*voluptas*). L'origine matérielle de la civilisation se spiritualise peu à peu.

La réflexion d'Alberti se distingue néanmoins des analyses d'Ibn Khaldûn lorsqu'il faut identifier les caractères dominants de la culture sédentaire. Pour Khaldûn, la ville n'est pas une construction que les hommes désirent naturellement. C'est le « sceptre royal » qui oblige ces derniers à quitter l'état nomade en agitant notamment la promesse d'une série de récompenses matérielles. L'art de bâtir suppose au moins deux ingrédients : un pouvoir dynastique robuste et un appétit déclaré pour le bien-être⁵. Tandis que les principes de la civilisation urbaine conduisent les hommes à rechercher les lieux calmes, à augmenter leur richesse et à profiter de la sécurité que procure une situation d'aisance, les règles de la vie nomade excluent pour leur part tout désir de tranquillité. Dans le *Discours sur l'histoire*

5. I. Khaldûn, *Discours sur l'histoire universelle, op. cit.*, p. 709-710.

universelle, le clivage entre la vie sédentaire et la vie bédouine nourrit une critique du luxe et de l'oisiveté. Les compétences de la culture sédentaire vont bien au-delà des nécessités simples de la culture nomade. En ville, les arts et les techniques se spécialisent toujours plus. Le citadin qui s'est émancipé de son clan valorise assez spontanément l'activité individuelle et les configurations de concurrence. Plus proche du siège de la puissance que le Bédouin, il est du reste littéralement « arrosé » d'argent⁶. Mais chaque ville finit par atteindre le moment tragique de son déclin naturel. Lorsque « le raffinement est parvenu à son comble », observe Khaldûn, il entraîne irrémédiablement un « asservissement aux désirs⁷ ». L'excès de luxe nuit à la civilisation de la ville. Le mode de vie sédentaire des milieux urbains condamne les hommes au déclin physique et moral. Sous le poids de dépenses extravagantes qu'il ne peut rapidement plus honorer, le citoyen se déprave et se met notamment à mentir. En lisant ces pages de Khaldûn et en souscrivant au mot d'ordre baudelairien de « l'horreur du domicile », Bruce Chatwin en déduit que la vie sous la tente et le nomadisme rapprochent l'individu de la bonté et de la santé⁸.

Dans *l'Art d'édifier*, la ville organise la civilité d'une autre manière. Elle n'est jamais menacée par la barbarie du luxe. Tout individu éprouve par ailleurs l'envie naturelle de bâtir un édifice et de contempler le fruit de son effort, indépendamment de la contrainte exercée par le pouvoir. L'homme dispose d'une faculté innée à s'émouvoir devant les formes excellentes et les figures parfaites d'un édifice (IX, 5, p. 439). Il y voit la preuve que l'architecture est inhérente au genre humain et que chacun aspire, dès le moment où il en a les moyens, à édifier quelque chose. Le désir de construction qualifie l'humanité. Celle-ci trouve du plaisir dans une activité qui lui permet également de répondre aux nécessités vitales. Cette définition anthropologique de l'acte d'édifier ne convoque aucun modèle antithétique. Elle n'est pas réglée par des séries de « concepts antonymes asymétriques » qui opposeraient le civilisé au barbare, le sédentaire au nomade, ou encore la société réelle à la société utopique⁹. À la différence de Khaldûn, Alberti ne décrit de toute façon aucune communauté historique. Il tente plutôt, comme Françoise Choay l'a démontré, d'établir le caractère universel, dans le temps comme dans l'espace, de l'acte de fonder. Au lieu d'appliquer cet acte à une société, qu'elle soit présente, passée ou future, il l'utilise pour légiti-

6. I. Khaldûn, *Discours sur l'histoire universelle*, op. cit., p. 761.

7. *Ibid.*, p. 766.

8. Bruce Chatwin, *le Chant des pistes*, trad. J. Chabert, dans *Œuvres complètes*, Paris, Grasset, 2005, p. 809-810.

9. Voir R. Koselleck, « La sémantique historico-politique des concepts antonymes asymétriques », dans *le Futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, trad. J. Hoock et M.-C. Hoock, Paris, éd. de l'EHESS, 1990, p. 191-232.

mer la discipline architecturale et fixer l'ensemble de ces normes positives¹⁰. Pour Alberti, l'architecture est un art de la culture sédentaire qui doit réussir à combiner trois caractères, la nécessité, la commodité et le plaisir, afin de réduire l'effet humiliant du temps.

Contrer le temps

Sans pour autant chercher à ralentir la fuite des jours, Alberti enracine à l'évidence le travail de l'architecte dans une expérience de la sénescence irréversible. Devant le caractère lacunaire et mutilé du manuscrit de Vitruve, son ancêtre tutélaire en la matière, il pleure la disparition de nombreux monuments littéraires. Il compare le délabrement des temples et des théâtres, dont la pierre naturelle s'effrite peu à peu, à l'effeuillement des livres qui ne résistent pas longtemps aux désastres provoqués par une transmission sauvage. L'étymologie du terme « *monumentum* » l'assimile à une marque qui suscite un ressouvenir, à un signe qui perpétue une mémoire. C'est un document, une source écrite ou matérielle qui est collectée et commentée par l'antiquaire¹¹. Cette simple origine du « monument » suffit à démontrer que tout édifice est promis à devenir une trace qui alimente le témoignage des historiens et qui transmet un nom en même temps qu'une mémoire. Les deux métaphores du livre et du bâtiment que le temps abîme au même titre déterminent donc Alberti à revenir vers l'étude de l'architecture afin d'y consacrer tous ses efforts. En pensant peut-être à Pétrarque, qui a chanté le *Triomphe du temps*, il décide de reprendre la rédaction de son ouvrage et de sauver du naufrage la part du savoir qui concerne l'édification des bâtiments (VI, 1, p. 275-276).

Convaincu que le temps n'est pas manipulable à volonté, Alberti n'en pense pas moins que l'architecte est l'ouvrier principal d'une conversion possible du temps en durée. Si l'irréversible s'avère toujours irrésistible, l'architecte a le devoir de ne pas précipiter la détérioration d'un édifice. Il ne s'agit pas pour lui d'inverser le flux du temps ni de rajeunir ce qui est ancien, mais de limiter simplement la perversité du destin qui détruit tous les ouvrages. Alberti propose alors à l'architecte d'adopter une attitude de prudence et de se conduire *comme si* le cours de la vie procurait au bout du compte l'avantage à la durée. L'acte de prudence le plus significatif est celui qui consiste à choisir soigneusement un site en privilégiant, dans un premier moment, une région modérément tempérée et humide afin de

10. F. Choay, « Le *De re aedificatoria* comme métaphore du fondement », dans *Leon Battista Alberti* (actes du congrès international de Paris, 10-15 avril 1995), sous la dir. de F. Furlan, Turin, Aragno-Paris, Vrin, 2000, II, p. 851-861.

11. Voir C. Moatti, *la Raison de Rome. Naissance de l'esprit critique à la fin de la République*, Paris, Le Seuil, 1997, p. 115-118.

ne pas bâtir un édifice fragile sur des fondements marécageux ou trop peu fermes. L'élection du territoire oriente en effet toute la suite de l'entreprise. Dans *l'Art d'édifier*, la prudence joue le rôle d'une fiction de l'esprit à vocation pragmatique. Elle autorise l'architecte à bien agir malgré l'objectivité indomptable du temps¹².

Mais le combat contre un temps qui échappe à tout contrôle s'avère inefficace si la prudence ne se règle pas sur la nature. Construire un bâtiment durable exige d'écouter les avertissements de cette Dame plus attentive. L'architecte doit veiller à ne pas se lancer dans un ouvrage qui dépasserait ses propres forces et viendrait contredire le rythme spécifique du milieu naturel. Telle fut à l'inverse l'erreur commise par celui qui construisit le port de l'empereur Claude à Ostie et qui n'avait manifestement pas prévu que l'action harcelante de la mer pût l'ensabler (II, 2, p. 101). Ni Adam, ni Prométhée, l'architecte est par ailleurs contraint de songer à la brièveté de la vie qui lui interdit presque toujours de contempler la conclusion de ses travaux de longue haleine. En dépit de cette disproportion entre le caractère éternellement fini de l'existence humaine et la lente réalisation de ses rêves de pierre, il n'envisage pourtant que des ouvrages qui sont destinés à durer. En ne construisant rien qui ne puisse *a priori* durer, il ne se dédit pas du temps. Il ne veut pas suspendre artificiellement son cours barbare. Mais il réunit les critères qui permettent à un monument de ralentir le devenir par l'unique effet de sa structure équilibrée, de ses mesures raisonnables et de ses matériaux solides. Les tombeaux eux-mêmes, qui abritent la mort, sont après tout édifiés pour lui résister¹³ (VIII, 3, p. 380-384).

En toute logique, c'est la nature elle-même qui préconise à l'architecte de rechercher le meilleur agencement des matières. Elle lui apprend ainsi que l'édifice est une « sorte de corps », et que seule une « main expérimentée » est en mesure d'adapter « la matière aux linéaments » afin de respecter l'impératif de beauté (Prologue, p. 51). On retrouve dans cette qualification du monument, sur laquelle on reviendra, l'ambivalence d'un rapport au temps dont le caractère destructeur n'est convertible, chez Alberti, qu'à travers une opération de modification de l'espace. Car si l'espace représente le milieu dans lequel le temps se transforme en durée, un édifice n'en demeure pas moins, à l'image de tout corps, soumis au dépérissement. Aussi Alberti ne cherche-t-il pas à sauver tous les monuments de l'Antiquité. Il envisage même certaines démolitions d'ouvrages anciens dans le cas où une greffe du nouveau s'avère impossible :

12. Sur la fonction du « *corne se* » et la prudence entendue au sens d'une technique de résistance face au temps, voir A. G. Cassani, *la Fatica del costruire. Tempo e materia nel pensiero di Leon Battista Alberti*, Milano, éd. Unicopli, 2000, p. 23.

13. De ce point de vue, l'édifice est bien une « prothèse du temps », voir la postface de P. Caye à *l'Art d'édifier, op. cit.*, p. 535-540.

[...] les revers de la fortune, l'adversité des temps, le hasard et la nécessité peuvent susciter des situations qui t'interdisent et t'empêchent de poursuivre ce que tu as commencé ; en attendant, il est indigne de sacrifier les travaux de nos aînés sans tenir compte des commodités que les citoyens tirent des anciennes demeures de leurs ancêtres, alors qu'il reste toujours en notre pouvoir de détruire, d'abattre et d'arracher entièrement toutes choses en tout lieu. C'est pourquoi je voudrais que tu conserves sans y toucher les édifices primitifs jusqu'à ce que tu ne puisses sans les démolir en élever de nouveaux (III, 1, p. 140-141).

Conformément à un certain idéal humaniste, le but de l'architecte est d'articuler le neuf sur l'ancien et de marier la quête de la *novitas* avec la continuité de la *traditio*. Mais tout dépend de l'état du monument antique qui se trouve considéré. L'architecte est alors confronté à trois options : il peut choisir de conserver, de restaurer, ou bien de détruire. Dans les deux premiers cas, il a tout intérêt à réparer un édifice comme s'il devait soigner une maladie, en identifiant d'abord l'origine externe ou interne des maux. L'architecte est aussi un médecin qui établit un diagnostic (X, 1, p. 467). Dans le dernier cas, qui dévoile une fragilité du bâtiment incompatible avec sa valeur d'usage, il convient selon toute vraisemblance de détruire la structure avant que celle-ci n'apparaisse excessivement dangereuse. Alberti s'accorderait certainement avec Alois Riegl sur le fait que l'on ne construit pas des ruines. Une telle démarche contredit le besoin de perfection et de clarté structurelle que chacun souhaite éprouver en admirant un ouvrage récemment bâti¹⁴. Lorsque la valeur d'usage du bâtiment ancien n'a plus cours, Alberti n'envisage donc aucune restauration. Au lieu de laisser agir les agents naturels de destruction, il estime même qu'il est préférable de substituer un nouvel édifice à un bâtiment dont l'ancienneté n'apparaît pas non plus inestimable.

La vision mentale

Dans *l'Art d'édifier*, la meilleure méthode pour contrer le temps ne recommande pas seulement à l'architecte de suivre la nature. Il lui faut aussi déterminer une attitude intellectuelle qui le rende capable de conquérir une vision mentale du monument. S'il est vrai que « l'édifice architectural interprète l'espace », selon l'expression de Paul Valéry¹⁵, aucune ville ne peut surgir sans une représentation

14. « Le défaut d'intégrité ne peut que nous déplaire dans une œuvre moderne : nous ne construisons pas de ruines (sinon de fausses), et une maison neuve au crépi écaillé ou noirci par la suie indispose l'observateur, qui exige d'un édifice neuf une finition parfaite dans sa forme et sa couleur », Alois Riegl, *le Culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse*, trad. D. Wiczorek, avant-propos de F. Choay, Paris, Le Seuil, 1984, p. 65.

15. P. Valéry, « Introduction à la méthode de Léonard de Vinci », dans *Œuvres*, I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », sous la dir. de J. Hytier, 1957, p. 1190.

subjective qui en fixe au préalable les formes particulières ainsi que l'idée générale. Plusieurs éléments conditionnent l'obtention de cette vision intérieure. D'abord, l'architecte n'a plus, chez Alberti, à extorquer l'apparence d'une autonomie professionnelle à ses principaux commanditaires. Il affirme son indépendance en donnant une forme matérielle à ses idées personnelles et en n'étant plus uniquement l'exécuteur de la volonté d'un autre. Il peut revendiquer en toute liberté les œuvres dont il est l'auteur comme étant les siennes propres¹⁶. Cet affranchissement lui fournit l'occasion d'assumer son inventivité. Ensuite, l'architecte soumet d'emblée toute son activité à la nécessité de définir le meilleur rapport entre le déplacement des masses, qui serviront à construire l'édifice, et les usages des citoyens qui éliront domicile dans le bâtiment une fois celui-ci réalisé. L'exigence d'un travail mental, censé agencer des hypothèses diverses sur la résistance des matériaux, la pesanteur des solides et les règles élémentaires du voisinage, assimile le métier d'architecte à un art libéral. L'acte d'édifier requiert en effet une certaine culture générale. Contrairement à Vitruve, Alberti ne conseille cependant pas à l'architecte de chercher à maîtriser la totalité disponible des arts mécaniques et libéraux. Celui-ci n'a pas besoin de déployer un savoir encyclopédique et de déchiffrer les mystérieux arcanes du droit ou de connaître, grâce à l'astronomie, les lois qui gouvernent chaque révolution céleste. Peu lui importe de singer l'érudit qui observe avec fidélité l'idéal antique de l'omniscience. Mais les deux arts essentiels de la peinture et des mathématiques constituent la langue en quelque sorte vernaculaire de l'architecte. Ils lui sont aussi indispensables et spécifiques que le sont au poète les mots et les syllabes (IX, 10, p. 461).

Tandis que les mathématiques, qui incluent l'arithmétique et la géométrie, lui servent à calculer les équilibres instables de la matière et à répartir les angles en fonction de la mesure exacte des poids, la peinture est l'art qui inspire à proprement parler l'architecte. Dans son traité sur la peinture, qu'il rédige d'abord en latin en 1435 et dont il dédie la version italienne ultérieure à Filippo Brunelleschi, Alberti affirme que le peintre équipe l'architecte avec des modèles de représentation d'architraves ou de chapiteaux, qu'il lui procure ses lignes et l'aide à décorer ses surfaces. Il prend alors soin de préciser que « tout ce qui s'ajoute aux choses comme une beauté bienséante est, oserai-je dire, un emprunt à la peinture¹⁷ ». Tout comme l'architecte, le peintre est un savant qui travaille une matière brute plus ou moins

16. Voir C. Thoenes, « Postille sull'architetto nel *De re aedificatoria* », dans *Leon Battista Alberti. Architettura e cultura* (Atti del convegno internazionale, Mantova, 16-19 novembre 1994), Firenze, Olschki, 1999, p. 27-32.

17. L. B. Alberti, *la Peinture*, texte latin, trad. fr., version italienne de T. Golsenne et B. Prévost, revue par Y. Hersant, Paris, Le Seuil, 2004, II, 26, p. 101.

disparate avec ses mains. Mais les mains ne sont ici que des instruments. Chez l'un comme chez l'autre, c'est bien l'esprit qui domine. L'extrême privilège de la peinture vient néanmoins de son pouvoir évocateur, qui fait défaut en l'occurrence à l'architecture. Le peintre est capable de rendre présents les absents. Il permet aux vivants de reconnaître et de ressusciter provisoirement les défunts. Ce faisant, il entoure le culte des ancêtres d'une force authentiquement divine. En reconnaissant le visage d'Alexandre dans une peinture, le général Cassandre est subitement agité de tremblements, tandis qu'Agésilas le Lacédémonien refuse de se faire peindre en raison de sa légendaire laideur et du choix conséquent de ne transmettre à la postérité aucune image de sa personne¹⁸. Dans *la Peinture*, Alberti se réfère à Hermès Trismégiste pour suggérer que le peintre a reçu du ciel la faculté de révéler l'invisible. Le peintre s'apparente à un thaumaturge qui détient les images des dieux. Il possède tous les traits de l'initiateur qui parvient à rendre le sacré accessible au simple profane. Pourtant, il ne cherche qu'à montrer la qualité particulière d'un regard porté sur le monde et à « représenter les choses vues¹⁹ ». L'architecte retrouve alors une qualité commune avec le peintre. Il partage avec lui le souci de trouver dans la nature le meilleur dessin de la future combinaison des masses et des corps.

Dans cette pratique libérale et lettrée de l'architecture, les maquettes jouent un rôle crucial. À l'évidence, il faut des connaissances précises pour réussir à miniaturiser une idée invisible, purement mentale, et lui donner l'aspect visible d'une esquisse presque parfaite. La maquette s'avère donc nécessaire

non seulement pour prévoir ce que nous nous préparons à construire mais aussi pour acquérir ce dont nous aurons besoin au cours de la construction, afin que, l'ouvrage une fois commencé, grâce à la représentation réduite et complète du projet entier nous puissions, sans hésitations, repentirs ou retards, avoir à notre disposition, déjà choisis, rassemblés et disponibles, les moyens matériels commodes et appropriés. Voilà donc de quoi l'architecte doit prendre soin en faisant preuve de sagesse et de jugement (IX, 9, p. 457-458).

L'essentiel est ici de ne pas avoir à rebrousser chemin une fois le chantier inauguré. Par-delà l'esthétique de la miniature, l'architecte s'attache à la maquette car il peut y trouver les meilleures raisons de mener son ouvrage à bon terme. Bien construite, celle-ci totalise les formes imaginaires et potentiellement réelles du bâtiment. Elle permet à l'architecte de visualiser à l'avance l'ensemble des facteurs déterminants. Elle fournit la preuve de la sagesse de son jugement dans la mesure où il arrive de cette manière à composer ensemble des

18. L. B. Alberti, *la Peinture...*, op. cit., II, 25, p. 97.

19. *Ibid.*, II, 30, p. 115.

parties contradictoires (une ligne avec un corps) à l'intérieur d'un tout encore indéterminé (le futur monument). La maquette est un dispositif d'ébauches qui correspond à un moment stratégique dans la genèse du monument. Elle représente le maillon indispensable du long processus qui conduit de l'idée au chantier. Elle opère une sorte de première synthèse entre la vision intérieure du bâtiment et les procédures envisagées de sa réalisation.

Tout en déterminant peu à peu les étapes de cette chaîne d'activités, Alberti rappelle à l'architecte combien il est absolument nécessaire de collaborer avec ses coreligionnaires, de leur montrer autant que faire se peut tous ses plans et ses modèles afin de corriger le plus tôt possible les éventuels défauts de raisonnement et de prévision. L'architecte doit veiller à entretenir les contacts avec les représentants des catégories professionnelles et des ordres de la société qui contribuent à l'édification d'un bâtiment, de l'artisan spécialisé au commanditaire. Le maintien de ce lien lui permettra probablement de mieux réagir à la « somme des critiques » et à l'« accumulation de haine » dont il risque fort de souffrir si la réalisation du bâtiment lève le voile d'une conception boiteuse et imparfaite. À l'instar de l'écrivain qui parvient un jour à conclure son ouvrage et à le publier, il se trouve en raison de son métier directement exposé à l'objection, au doute, voire à la raillerie. Mais il peut également susciter le compliment. La louange publique lui procure alors le gage d'une certaine immortalité²⁰. Chancelant au bord du précipice ou bien mis sur un piédestal, l'architecte doit satisfaire en même temps trois devoirs relativement contradictoires : évaluer l'impact des jugements critiques, viser l'agrément de chacun et réfléchir à l'image que la postérité voudra bien conserver de lui²¹.

Au bout du compte, l'attitude intellectuelle de l'architecte est identique à celle de l'homme de lettres. À la manière d'un érudit qui feuillette les ouvrages du passé dans le coin sombre d'une bibliothèque pour se tenir au courant des parutions et ne pas devenir ignorant dans sa propre spécialité, l'architecte examine les livres qui traitent de l'édification et cherche à reproduire fidèlement les modèles qui lui paraissent encore valides :

Personne, en effet, ne pensera avoir consacré assez de temps à l'étude des lettres s'il n'a lu et étudié tous les auteurs, même médiocres, qui ont écrit quelque chose dans la discipline dont il s'occupe. De la même façon, dans sa propre discipline, l'architecte examinera avec le plus grand soin partout où ils se trouveront, les ouvrages qu'aura

20. En récoltant des louanges, l'architecte augmente les chances d'inscrire son nom sur la pierre de l'éternité. La louange « avalise la fonction mémoriale des édifices, leur vocation à solidariser les générations successives dans une œuvre poursuivie en commun dans la durée », voir l'introduction de F. Choay à *l'Art d'édifier*, *op. cit.*, p. 23.

21. De la même manière, le peintre doit écouter le jugement d'autrui car son œuvre « est destinée à recevoir l'agrément du grand nombre », *la Peinture*, *op. cit.*, III, 62, p. 203.

jugés dignes d'approbation l'opinion unanime des hommes ; il les dessinera, en notera les mesures et cherchera à se les approprier au moyen de maquettes et de dessins à l'échelle ; il étudiera et réexaminera l'ordre, la place, le genre et les mesures de toutes leurs parties, dont ont fait usage les architectes qui ont réalisé les édifices les plus grands et les plus dignes, et qui passent pour des hommes éminents en raison des sommes importantes dont ils furent les ordonnateurs (IX, 10, p. 459).

Par bien des aspects, la définition libérale de l'architecture apparente l'acte d'édifier à l'acte de lire. Elle ne vise d'ailleurs qu'à déterminer une bonne herméneutique du territoire. Dans les premiers moments de la réalisation, l'architecte ne fait rien d'autre que lire un sol et déchiffrer un site. Il apprend à interpréter la terre pour elle-même afin de s'assurer que les fondations de la construction envisagée sont bien optimales. Tout en démontrant sa capacité constructive, il vérifie ainsi son aptitude à modifier le milieu sur le modèle de la compréhension d'un texte²². En ce qui la concerne, la peinture semble plutôt confirmer la valeur exemplaire du paradigme de l'écriture. Le peintre se familiarise avec son art tout comme d'autres apprennent à écrire, en notant séparément les caractères des éléments (les contours des surfaces), puis en composant les syllabes et les expressions (en articulant les surfaces les unes aux autres) pour présenter finalement une phrase entière (la forme d'un membre²³). Mais qu'il s'agisse de l'art d'écrire ou de l'art de lire, le peintre et l'architecte se livrent à des opérations interprétatives qui démontrent à chaque fois le caractère prioritairement mental et intellectuel de leurs activités respectives.

Le beau corps de la cité

Dans son travail de lecture du territoire, l'architecte a pour charge d'identifier les éléments qui devraient préserver le plus longtemps possible la perfection envisagée du bâtiment. Cette perfection est censée intégrer tous les aspects de la vie sociale. La tâche de l'architecte se trouve singulièrement compliquée par cette caractérisation de l'édifice, car il lui faut alors combiner une série de critères hétéroclites et en tirer une unité synthétique. Tout d'abord, il s'efforce de découvrir une région salubre, plutôt hospitalière, féconde et fortunée afin de pouvoir appliquer les premiers enseignements livrés par la maquette²⁴. Il est bien sûr préférable que le lieu choisi soit exempt de

22. A. Grafton, *Leon Battista Alberti. Master Builder of the Italian Renaissance*, Lane, Penguin, 2000, p. 288.

23. L. B. Alberti, *la Peinture, op. cit.*, III, 55, p. 183-185.

24. I. Khaldûn privilégie lui aussi cette règle de la nécessité en préconisant de choisir un bon air, d'éviter l'eau stagnante pour mieux prévenir les fièvres et de s'établir par conséquent à proximité d'une source d'eau douce, de pâturages, et de forêts afin de pouvoir couper du bois et d'être en mesure de se chauffer, voir *Discours sur l'histoire universelle*, t. II, *op. cit.*, p. 717-722.

maux occultes ou de présages funestes. Sans approuver les superstitions, Alberti considère néanmoins qu'il n'est pas justifié de mépriser les croyances des anciens. S'il le souhaite, l'architecte peut donc tenir compte des avertissements des ancêtres qui « seront très profitables s'ils sont vrais et, s'ils sont faux, ne causeront guère de dommage » (II, 13, p. 135). Une fois le territoire bien délimité, l'architecte tente ensuite d'adapter la surface à l'édifice en respectant la règle de proportion, d'assembler les parties du bâtiment en observant les normes de l'usage des habitants et de ne pas oublier non plus de respecter le rang social de chacun. Puis il importe que l'édifice protège tous les habitants, y compris bien sûr les personnes invalidées, de la chaleur autant que du froid, et que la maison soit également dotée de lieux adaptés à l'exercice physique.

D'un tel mélange entre des considérations techniques et des préoccupations sociales ou domestiques finit logiquement par émerger ce qu'Alberti nomme une *concinmitas*. Ce terme, qui désigne chez Cicéron le bon agencement des mots, qualifie dans *l'Art d'édifier* la beauté (*pulchritudo*) harmonieuse d'un bâtiment. La *concinmitas* d'un édifice résulte de l'arrangement et de la convenance enfin trouvée entre toutes les parties hétérogènes qui composent le corps d'un édifice. Fidèle aux enseignements de son maître latin, Alberti approfondit la comparaison entre le texte et le monument. Il applique au bâtiment, dont les formes proportionnées susciteront l'approbation, la définition rhétorique de la beauté entendue comme une règle d'harmonie. La construction durable, ainsi que pouvait déjà le laisser prévoir la maquette, est celle qui respecte le principe de la convenance. Sans harmonie, pas de durée, ni de beauté. Dans l'esprit d'Alberti, l'ouvrage solide et bien conçu procède forcément d'une proportion obtenue entre des matériaux différents :

[...] la beauté est l'accord et l'union des parties d'un tout auquel elles appartiennent ; cet accord et cette union sont déterminés par le nombre, la délimitation et la position précis que requiert l'harmonie, principe absolu et premier de la nature. Cette harmonie est le but principal que poursuit l'art d'édifier ; elle lui confère son statut, sa grâce et son prestige, et elle en fait le prix (IX, 5, p. 440).

Alors l'assemblage des pierres de taille, des moellons et des bois est capable de « faire corps avec le tracé des lignes » et de produire un bâtiment parfaitement équilibré (III, 1, p. 139). On peut y voir les parties mobiles qui opèrent la jonction entre les parties fixes ainsi que les pierres d'assises qui sont destinées à lier les deux écorces extérieure et intérieure du mur et qui remplissent, de cette manière, l'office des ligaments reliant les os (III, 8, p. 155-157). L'emploi systématique de la règle d'harmonie aboutit à créer un édifice qui tire son équilibre de cette liaison organique associant chacune de ses par-

ties et qui peut idéalement tenir debout « par ses propres membres et ses propres forces » (III, 12, p. 168).

On a déjà indiqué qu'Alberti concevait l'édifice sur le modèle du corps. La raison en est simple. C'est que l'architecture exprime aussi, comme le suggère le terme de *concinnitas*, l'amour inné pour les belles formes de la nature. La contemplation d'un monument renvoie implicitement à son idée générale, à cette vision mentale qui s'est d'abord incarnée provisoirement dans une maquette. Dans l'esprit d'Alberti, l'amateur d'architecture qui s'arrête devant un monument peut tout à fait rejoindre cette idée en passant par la nature et en contemplant ce qu'une construction artificielle a conservé de naturel et de proportionné. La beauté, qui se révèle dans l'ordre des êtres vivants, apparaît tout particulièrement dans l'équilibre et la convenance d'un corps. Aussi l'architecte doit-il imiter la nature pour manifester la beauté. Avec la coupole de la Santa Maria del Fiore de Florence, Brunelleschi a réalisé un équilibre parfait entre le vide et le plein. Inventeur de la perspective d'après Filarete et Manetti, il a même découvert le secret architectural de la durée. Il a obtenu non seulement la netteté géométrique du dessin, mais aussi la symétrie d'une structure autoportante et l'éclat de la blancheur. L'éloge de la sobriété et de la frugalité, qui traverse également tout *l'Art d'édifier* et qui le situe aux antipodes de l'effervescence gothique, n'interdit cependant pas à Alberti de recommander parfois à l'architecte d'utiliser *Vornamentum*. Si la beauté désigne une convenance parfaite entre les parties, au point que l'on ne peut rien retrancher, ni ajouter, l'ornement est au contraire ce que l'on additionne pour pallier les insuffisances ou rendre éventuellement la grâce plus sensible. Il arrive que l'ornement rétablisse l'équilibre de la beauté naturelle²⁵.

Mais cette concession faite au principe de la nature, qui rétablit en quelque sorte les droits de l'artifice, ne va pas jusqu'à valoriser le corps disproportionné. En toute logique, la quête de la bonne proportion provoque même le rejet du mélange inconsidéré des qualités qui transforme rapidement l'ouvrage en un objet tératologique et qui l'apparente à un monstre à la fois logique (du point de vue de la conception) et esthétique (du point de vue de la vision) :

[...] placées en un lieu propre, les plus petites parties de l'ouvrage sont belles à voir ; mais, en un lieu impropre qui n'est ni digne d'elles ni convenables, elles perdent leur valeur quand elles sont élégantes et deviennent critiquables quand elles le sont moins. Et il en est de même dans les ouvrages de la nature ; si d'aventure un petit chien

25. Pour des précisions sur le sens des deux termes de « *Concinnitas* » et d'« *Ornamentum* », qui concernent autant le domaine de l'architecture que celui de la peinture, voir le glossaire de l'édition de *la Peinture*, op. cit., p. 310-312 et 351-352, ainsi que V. Biermann, *Ornamentum. Studien zum Traktat « De re aedificatoria » des Leon Battista Alberti*, Hildesheim, Olms, 1997, p. 188-211.

recevait de la nature des oreilles d'âne ou si un homme se présentait avec un pied gigantesque, ou avec des mains l'une trop grande et l'autre trop petite, ils seraient difformes. De même, on ne prise guère ceux qui ont un œil bleu et l'autre noir, même chez les bêtes de trait, tant il est naturel que ce qui est à droite corresponde en toute parité à ce qui est à gauche (IX, 7, p. 451).

Pour Alberti, seul le hasard peut expliquer que la nature accouche de monstres. Par elle-même, elle est à l'origine de la convenance et de l'harmonie. C'est bien la raison pour laquelle tout individu, qu'il soit ignorant ou savant, aperçoit immédiatement ce qui blesse l'œil dans une conception visuelle, et se trouve conduit à préférer spontanément l'élégance à l'inélégance, le beau au laid, ou encore la grâce à la disgrâce (II, 1, p. 97). Dans ces conditions, le beau corps de la ville ne peut que satisfaire l'œil qui le contemple.

Le public et le privé

À travers ses considérations sur l'architecture, Alberti ne développe pas, à proprement parler, une analyse politique de la ville. S'il distingue, conformément à ce que présentait l'organisation administrative de Florence, entre les familles riches qui conquièrent le pouvoir et le peuple qui exécute les décisions, il ne cherche pas à débusquer les multiples logiques de la séparation qui minent l'organisation urbaine des rapports humains²⁶. Mais il applique plutôt les principes de son naturalisme aux différents usages que chaque citoyen souhaite faire du bâtiment dans lequel il s'apprête à habiter. Il élève de cette manière l'architecture au rang d'une discipline qui combine probablement, d'une manière inédite, les deux définitions grecque et latine de la cité et du « citoyen » qu'Emile Benveniste a mises au jour dans ses *Problèmes de linguistique générale*. Spécialiste de l'étude comparative des langues, celui-ci avait en effet noté une certaine variation dans les jeux d'étymologies grecque et latine autour du registre de la civilité. D'un côté, de nombreux textes grecs laissent entendre que la *polis*, en tant qu'institution ou groupement, précède toujours le *polites*, le membre ou le participant. Tout porte à croire que la *polis* s'apparente à une entité qui s'avère indépendante des hommes, tandis que le *polites* désigne le statut de celui qui appartient à la *polis*. De l'autre côté, les sources latines montrent à l'inverse que le terme latin *civis* est souvent le terme primaire, alors que *civitas* fonctionne comme un dérivé. Benveniste tire une précieuse conclusion de ces

26. Aristote est ainsi plus attentif, dans ses *Politiques*, aux jeux d'opposition permanents entre la multitude des gouvernés et les groupes oligarchiques des gouvernants. Pour une discussion sur ce point dans le *De re aedificatoria*, voir P. Marolda, *Crisi e conflitto in Leon Battista Alberti*, Roma, Bonacci, 1988, p. 127-133.

analyses qui sont ici réduites à leur portion congrue. Il en déduit qu'il est tout à fait impropre de traduire *civis* uniquement par « citoyen » dans la mesure où il faut toujours entendre dans ce terme une valeur de réciprocité. Le citoyen, au sens latin, est d'abord un « concitoyen ». Il est ensuite un *civis romanus*, un citoyen qui vit et se déplace dans les rues de Rome²⁷.

Chez Alberti, la ville n'est pas non plus une source d'autorité qui subsisterait par elle-même, un point de concentration des symboles du pouvoir qui se situerait totalement à l'écart des citoyens, car elle résulte d'abord de l'effort commun des hommes et de la volonté d'adapter un milieu naturel aux besoins de la vie ordinaire. Sur le plan logique, celui du raisonnement mental de l'architecte, l'édifice ne précède pas son usager. Mais l'usager ne précède pas non plus l'édifice. Dans sa vision du bâtiment, l'architecte pense simultanément au territoire qu'il lui faudra modifier et aux individus qui occuperont les parties habitables. Le citoyen est inclus dans le processus d'édification dès la première conception de l'ouvrage. Sans attribuer aucun privilège d'antécédence ni à l'une ni aux autres, l'imagination de l'architecte rend donc strictement contemporains la ville et ses habitants. Seule la chronologie du chantier impose aux derniers de ne se présenter physiquement qu'une fois le bâtiment achevé. Il s'ensuit que l'attention portée par l'architecte aux conditions de l'environnement ne se limite pas au déchiffrement herméneutique du site. Pour qu'un *sensus communis* se constitue dans l'enceinte de la ville, celui-ci doit s'intéresser autant aux usages publics que privés et trouver un équilibre entre ces deux sphères de vie. L'architecte œuvre pour le prince comme pour le père de famille. Il déploie son savoir dans le domaine sacré, afin de construire des tombeaux, comme dans le domaine profane pour bâtir des villas rurales. Ce qu'il contribue à édifier concerne toutes les parties de la république et toutes les « catégories particulières » qui forment une société. Alberti imagine même une prison dont les niveaux correspondraient aux degrés des crimes commis et dont l'intendance observerait les principes élémentaires de la piété en choisissant de consolider les murs pour éviter les évasions au lieu d'augmenter préventivement le nombre des punitions (V, 13, p. 253). S'il ne désigne aucune ville historique, Alberti laisse le soin à l'architecte fictif auquel il s'adresse de construire, un jour, une ville bien réelle.

L'intérêt que porte Alberti à l'organisation de l'espace public le conduit à consacrer de nombreuses réflexions aux demeures des tyrans comme à celles des rois bons princes. Lorsqu'on s'efforce d'enrichir une cité de bâtiments nouveaux, le premier personnage qu'il

27. Emile Benveniste, « Deux modèles linguistiques de la cité », dans *Problèmes de linguistique générale*, vol. II, Paris, Gallimard, 1974, p. 272-280.

convient de considérer est « l'homme unique », celui qui s'occupe du gouvernement. Avant de construire sa maison ou bien sa forteresse, l'architecte est tenu d'identifier les sources de sa puissance :

[...] sera-t-il semblable à celui qui commande aux autres de leur plein gré, avec loyauté et piété, soucieux du salut et des intérêts de ses concitoyens plus que de son propre profit, ou bien au contraire à celui qui veut disposer de la chose publique pour lui seul, en commandant même ses sujets contre leur gré ? En effet, la plupart des édifices de la ville elle-même devront être différents selon qu'ils seront destinés à ceux qu'on appelle « tyrans » ou à ceux qui ont accédé au pouvoir et l'exercent comme une magistrature qui leur aurait été concédée (V, 1, p. 221-222).

Le roi magnanime possède une maison au centre de la ville. Facile d'accès, elle présente un luxe dépourvu d'ostentation et se situe à proximité des théâtres, des temples et des autres habitations des personnes importantes. La ville de ce roi est fortifiée afin de repousser l'ennemi qui vient de l'extérieur. S'agissant du tyran, celui-ci doit s'aménager une citadelle qui ne soit ni hors de la ville, ni dans la ville, et plutôt éloignée des lieux de culture (V, 3, p. 228). Dans ce dernier cas de figure, Alberti conseille à l'architecte d'ériger deux murs d'enceinte, l'un intérieur et l'autre extérieur. De cette manière, les commerces peuvent occuper le centre et les instances de pouvoir sont en mesure de protéger la périphérie. L'essentiel est pour le tyran de réussir à se prémunir efficacement contre ses concitoyens, à écarter les menaces latentes de guerre civile et à contenir éventuellement le tumulte de la multitude. L'architecte s'emploie par conséquent à fortifier la ville du tyran à la fois contre les étrangers et contre ses propres sujets, de façon à pouvoir profiter contre ces derniers, en cas de soulèvement, du secours des étrangers aussi bien que de celui de ses fidèles partisans. La ville du tyran est construite pour repousser à tout moment, et dans les meilleures conditions, la figure diffuse et partiellement imaginaire d'un ennemi omniprésent.

Abordant le chapitre des espaces privés, Alberti retrouve les deux préceptes de la commodité et du plaisir. En s'adressant toujours à son interlocuteur muet, il souligne que la maison est le lieu idéal pour se livrer « à l'étude des questions les plus élevées », jouir de « la présence de tes enfants et de la douceur de ta famille », passer « tes jours entre le loisir et les occupations » et accomplir finalement « le dessein de ta vie tout entière ». Il ajoute que le genre humain ne trouve probablement rien « à l'exception de la vertu, qui mérite de sa part plus de soin, d'activité et d'application que de bien habiter en toute sécurité avec sa famille » (I, 6, p. 72). Dans ce type de bâtiment, prévu pour l'étude, la vie familiale et les discussions entre amis, comme dans tout autre, l'architecte doit veiller à placer les fenêtres en hauteur, en direction du ciel afin de permettre au visage de

contempler la lumière. Il faut aussi aérer ces habitats avec de grandes ouvertures afin d'aspirer les vapeurs humides (I, 12, p. 88). Par ailleurs, il convient d'organiser l'espace d'une villa rurale, qui privilégie la détente sur l'activité professionnelle, en fonction de l'accueil des invités et du statut de l'hôte. Tout comme dans une demeure urbaine, le propriétaire doit être en mesure non seulement d'organiser des fêtes et de recevoir du monde, mais aussi de se retirer dans la solitude d'un coin éloigné de la maison, afin de ne pas non plus donner l'impression à ses voisins d'une vie mondaine excessive. L'atrium est l'équivalent domestique du forum. On s'y salue et l'on y complimente les visiteurs (V, 2, p. 225). La répartition des chambres applique la politique générale des relations familiales qui réserve une marge d'indépendance à chacun. Les époux ne couchent pas dans la même chambre, tandis que l'aïeule dispose de sa propre pièce placée à l'abri des intempéries, à côté de laquelle dorment les jeunes garçons et les filles. Les invités occupent les espaces qui entourent le vestibule et chaque autre personne, intendant ou domestiques, dispose d'un endroit proche de sa fonction (V, 17, p. 267). Alberti recommande une seule entrée. Loin de préserver l'intimité dans un lieu obscur, dépourvu de la lumière de l'espace public, il s'agit plutôt de mieux se protéger par ce biais des voleurs et des convoitises diverses. Dans l'espace privé, la règle préconisée par Alberti est celle d'une cohabitation intelligente qui consiste à ne pas s'incommoder les uns les autres. Elle vise l'aisance et non le secret²⁸.

La distinction entre la ville et la campagne, le monde des affaires et l'univers des loisirs, le public et le privé, gouverne une bonne partie de *l'Art d'édifier*. Elle apparaît dans toutes les pages où Alberti s'attache à déterminer l'allure des bâtiments en fonction des positions sociales. Déclarant que la cité ressemble à une grande maison et que la maison s'apparente à une petite cité (I, 9, p. 79), il examine scrupuleusement les deux versants de cette loi de correspondance réciproque. Mais lorsqu'il imagine une maison de campagne qui ne serait pas située trop loin de la ville et une maison en ville qui disposerait d'un jardin où l'on puisse jouir du calme et de l'air pur, il suggère qu'une société gagne à conserver des espaces discrets qui, tout en s'inspirant les uns des autres, ne se recouvrent pas complètement.

28. L'écart du privé et du public n'est donc pas gouverné par une opposition entre ce qui est montré et ce qui doit demeurer caché. Sur cette dernière distinction, lire H. Arendt, *la Condition de l'homme moderne*, trad. G. Fradier, Paris, Calmann-Lévy, 1961, p. 114. F. Choay a par ailleurs souligné que le couple privé-public est relatif, chez Alberti, dans la mesure où la demeure privée contient des parties publiques qui sont diversement occupées par la totalité de ses habitants ou certains d'entre eux uniquement, voir *la Règle et le modèle. Sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris, Le Seuil, 1980, p. 112-114.

L'Art d'édifier est un ouvrage total. Alberti y démontre que le projet de construire une forteresse royale plutôt austère et celui d'édifier une villa rurale plus associée aux plaisirs ne requièrent pas tout à fait les mêmes codes. Il propose par ailleurs à l'architecte d'admettre la nécessité de toujours observer la norme de convenance qui préconise d'approprier une vision mentale du bâtiment à la réalité d'une exécution parfaite afin de mieux répondre à la menace du temps. Et il affirme sans cesse que la détermination de la valeur d'usage d'un bâtiment s'effectue en fonction de la nature des territoires. En dispensant tous ces conseils, Alberti s'interroge bien sur les conditions de possibilité d'une ville durable. Il invente simultanément une définition de la culture sédentaire qui concilie l'unité du cadre citadin avec la pluralité des situations sociales. Quel que soit l'édifice envisagé, il se montre de toute façon convaincu que « chacun aura son foyer à l'image de celui auquel il veut ressembler par son mode de vie : roi, tyran ou enfin simple citoyen » (V, 6, p. 233). Un édifice n'est pas seulement le résultat de la conception d'un architecte. C'est aussi le miroir absolument transparent des ambitions et des besoins de l'individu qui l'habite. Dans ces conditions, l'édifice devient le lieu où chacun peut adapter à sa propre mesure les dimensions parfois fuyantes de la communauté. Cette dernière citation évoque discrètement l'un des apports essentiels d'Alberti à la discipline architecturale. Le bâtiment dont la structure projette les images réfléchies des attirances mimétiques des citoyens rouvre en effet subitement les portes des « villes invisibles » de Calvino et dévoile la principale « raison secrète » des associations humaines. Il apporte la preuve irréfutable que tout citadin est pris dans une relation mutuelle qui entrelace les villes et les désirs.

Olivier Remaud