

# L'ARCHITECTE COMME AUTEUR

## THÉORIE ET PRATIQUE DE LA CRÉATION ARCHITECTURALE DANS L'ITALIE DU QUATTROCENTO

par

PATRICK BOUCHERON

---

Sans doute me faut-il justifier cette excursion imposée sur les sentiers de la création architecturale de l'Italie de la Renaissance, dans un volume consacré à l'étude de l'écriture médiévale. Pour faire pardonner cette pratique déviante, le plus simple serait d'évoquer avec Umberto Eco la notion d'écriture architecturale<sup>1</sup>, et de remarquer qu'une telle analogie structurale entre texte et architecture explique certains emprunts croisés entre les disciplines : les historiens des textes se sont approprié le terme archéologique de remploi<sup>2</sup>, et prêtent volontiers la notion de citation aux historiens de l'art<sup>3</sup>. Ces derniers postulent l'existence d'un lexique architectural (le vocabulaire classique de la théorie des ordres), d'une syntaxe (le baroque comme réagencement des éléments classiques) et parfois d'un style (le baroque du Bernin en tant que variance libre de ce réagencement)<sup>4</sup>. De

1. U. Eco, *La structure absente, introduction à la recherche sémiotique*, trad. fr., Paris, 1972, spéc. p. 261-317, où l'on peut lire une mise au point, à mon sens fondamentale, sur le système des codes architecturaux.

2. Qui a fait l'objet des dernières *Settimane di Spoleto* (1999), en cours de publication.

3. Voir, très récemment, l'ouvrage de Roland Recht, *Le croire et le voir : l'art des cathédrales, XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1999, spéc. p. 184-189, qui critique d'ailleurs l'emploi de cette notion linguistique pour désigner des formes visuelles, préférant s'appuyer sur la typologie de saint Bonaventure distinguant *scriptor*, *compiler*, *commentator* et *auctor* (d'après Marie-Dominique Chenü, *Auctor, actor, autor*, dans *Archivum latinitatis Medii Ævi, Bulletin Du Cange*, t. 3, 1927, p. 81-86). Je reviendrai sur cette notion, essentielle, de citation.

4. Pour ce type d'approche, voir Meyer Schapiro, *Style, artiste et société*, trad. fr., Paris, 1982.

---

*Auctor et auctoritas : invention et conformisme dans l'écriture médiévale, actes du colloque de Saint-Quentin-en-Yvelines (14-16 juin 1999)*, dir. Michel Zimmermann, Paris, 2001, p. 531-552.

fait, la démarche adoptée dans ce colloque rencontre une tendance de l'histoire de l'art médiéval — je pense notamment aux travaux de Jérôme Baschet, qui propose d'articuler les notions d'inventivité et de sérialité des images, en restituant une épaisseur historique aux régularités iconologiques pour mieux comprendre où et comment surgit la liberté créatrice<sup>5</sup>.

Je préfère toutefois justifier mon propos par le contexte historique sur lequel il prend appui : si la notion de Renaissance a un sens, c'est précisément celui du décloisonnement des savoirs qu'a développé Erwin Panofsky<sup>6</sup>. Dans l'Italie du XV<sup>e</sup> siècle, le peintre, le poète, le musicien et l'architecte appartiennent au même champ social, se définissent par des pratiques communes vis-à-vis du pouvoir princier et inspirent une théorie unifiée de la création<sup>7</sup>. Celle-ci, sans doute, affirme avec vigueur la souveraineté de l'artiste — et certains architectes, à commencer évidemment par Leon Battista Alberti, revendiquant une maîtrise absolue de l'art de bâtir, aiment désormais à se présenter comme des auteurs d'architecture<sup>8</sup>. Est-ce à dire que l'on peut désormais appliquer à l'activité architecturale ce que Michel Foucault a appelé la « fonction auteur »<sup>9</sup>, c'est-à-dire le fait d'assigner systématiquement une œuvre à un nom propre ? Autrement dit : que signifie la « paternité » en architecture ?

Question théorique, sans doute, mais que les historiens de l'architecture rencontrent, parfois à leur insu, dans la pratique ordinaire de leur métier

5. J. Baschet, *Inventivité et sérialité des images médiévales : pour une approche iconographique élargie*, dans *Annales, histoire, sciences sociales*, t. 51, 1996, p. 93-133.

6. Notamment dans E. Panofsky, *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident*, trad. fr., Paris, 1990.

7. Voir la synthèse désormais classique de Martin Warnke, *L'artiste et la cour, aux origines de l'artiste moderne*, trad. fr., Paris, 1989.

8. Parmi une immense bibliographie, voir l'ouvrage fondamental de Christine Smith, *Architecture in the culture of early humanism : ethics, aesthetics and eloquence, 1400-1470*, Oxford, 1992, qui montre de façon lumineuse combien la valorisation de l'architecture comme art libéral au temps de la première Renaissance ne prend son sens que rapportée à la culture de l'éloquence développée par l'humanisme italien. En ce sens, C. Smith poursuit la réflexion sur l'expression picturale engagée par Michaël Baxandall, *Les humanistes à la découverte de la composition en peinture, 1340-1450*, trad. fr., Paris, 1989.

9. M. Foucault, *Qu'est-ce qu'un auteur ?* (1969), repr. dans *Dits et écrits*, Paris, 1994, t. I, p. 789-821. Sans lester mon propos du poids des *auctoritates*, qu'il me soit permis de dire simplement ma dette à l'égard de deux lectures du texte classique de M. Foucault, celle de Roger Chartier, *Figures de l'auteur*, dans id., *Culture écrite et société : l'ordre des livres, (XIV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*, Paris, 1996, p. 45-80, et celle de Gérard Leclerc, *Le sceau de l'œuvre*, Paris, 1997. Le propos de ce dernier ouvrage est, pour le résumer à outrance, de décrire le passage du texte soutenu par une autorité, souvent anonyme, à une œuvre qui est la combinaison du texte et de l'auteurité, du livre et de la signature d'un nom. Or G. Leclerc suggère que, si ce tournant est utile à penser, c'est parce que nous vivons peut-être le passage de l'œuvre à l'énoncé, résultat de la déconstruction intellectuelle du texte et de l'œuvre en fragments que la révolution informatique rend autonomes. Ou, pour le dire autrement, les technologies de l'information contribuent à déstabiliser la notion canonique de texte, puisque leur « dernier avatar, Internet, porte peut-être quant à lui un coup fatal à l'*auctoritas*, en généralisant le couper-coller à l'échelle de la planète » (Jean-Louis Lebrave, *L'édition critique au XXI<sup>e</sup> siècle*, dans *I nuovi orizzonti della filologia*, Rome, 1999 [Atti dei convegni lincei, 151], p. 127-132, à la p. 129). Pour comprendre ce monde qui vient, peut-être a-t-on besoin des herméneutiques anciennes.

— cette mission d'expertise qui a longtemps justifié leur travail : attribuer une œuvre à un auteur. Telle église est-elle de Bramante, ou non ? Étourdi par la valse entêtante des attributions et des désattributions, Franco Borsi, historien de l'architecte urbin, écrit avec lucidité : « Il se peut, et en cela nous nous référons aux intuitions de Barthes, que tout cela soit la conséquence de notre habitude invétérée à considérer l'histoire par auteurs et par textes, c'est-à-dire par architectes et par architectures suivant un modèle standard anhistorique et antihistorique du rapport auteur-œuvre »<sup>10</sup>. Cette « habitude invétérée » est sans doute un héritage de l'historiographie romantique, qui a inventé le Moyen Âge anonyme en même temps que l'individualisme Renaissance, considérant les cathédrales comme des monuments sans auteur, nés d'un élan collectif, et les églises Renaissance comme des œuvres d'art, signées du nom d'un génie créateur. En réalité, les cathédrales gothiques ont, tout autant que les églises Renaissance, des architectes ; et les églises Renaissance sont, tout autant que les églises gothiques, des œuvres collectives où interviennent un grand nombre d'acteurs<sup>11</sup>.

Ce qui ne signifie par pour autant que rien ne change sous le soleil de la création<sup>12</sup> : bien au contraire, c'est sans doute au XV<sup>e</sup> siècle que le rapport entre l'autorité, l'œuvre et l'auteur se modifie, tant dans la théorie de la création — évoquée dans un premier temps — que dans les pratiques des créateurs — analysées ensuite. Entre théorie et pratiques architecturales, le Quattrocento présente un étrange chiasme : alors que les traités d'architecture, les vies d'artistes et les sources narratives exaltent la figure de l'architecte comme inventeur, penseur, et finalement auteur, l'étude des documents de la pratique révèle au contraire la complexité de l'organisation du chantier, où les responsabilités sont partagées, la décision fragmentée, et la création bien éloignée de notre conception moderne de l'*autorité*. Pour sortir de cette contradiction apparente, sans doute faut-il, en dernière analyse, se pencher sur l'*habitus* de ces créateurs, qui manifestent, dans leur attitude sociale, la tension entre l'œuvre et son inspirateur, selon une *raison pratique* qui, de fait, fonde une certaine modernité.

1. *En Italie au XV<sup>e</sup> siècle, une « politique de l'auteur » : trois coups de force.* — Pour simplifier mon propos, je partirai d'un cas célèbre et fort peu original tant il parut emblématique à ses contemporains mêmes : celui de Brunelleschi. Et plus précisément, de Brunelleschi à Florence en 1434.

10. F. Borsi, *Bramante*, trad. fr., Paris, 1989, p. 34.

11. Sur l'anonymat de la cathédrale gothique, voir les remarques éclairantes de Peter Claussen, *Kathedralgotik und Anonymität, 1130-1250*, dans *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, t. 61-62, 1993, p. 140-160.

12. Pour paraphraser la devise latine inscrite au revers de la médaille d'Antonio Averlino, dit le Filarete, que l'architecte florentin au service du duc de Milan Francesco Sforza envoie à Pierre de Médicis en même temps que son *Trattato di architettura*, et qui représente l'artiste comme une abeille et son commanditaire comme le soleil qui la domine et la protège, « Ut sol suget apes, sic nobis comoda princeps » : Stefano Ricci, *Di una medaglia-autoritratto di Antonio Averlino detto il Filarete nel museo artistico municipale di Milano*, Milan, 1902.

En cette année, la coupole de la cathédrale est pratiquement achevée<sup>13</sup>. Son architecte est alors au faite de la gloire pour avoir su relever un défi qui paraissait hors de portée, en maîtrisant méthodiquement tous les problèmes techniques par des inventions révolutionnaires (double coffrage, échafaudages volants, etc.) sur lesquelles la Fabrique lui reconnaissait désormais une forme de « propriété intellectuelle » : un droit d'auteur sur les machines, en somme<sup>14</sup>. Brunelleschi accède donc à la renommée en tant qu'inventeur de machines, qui étaient autant de réponses techniques aux problèmes particuliers du chantier florentin. Ce qui ne les empêche pas d'être, par la suite, constamment citées par d'illustres successeurs de l'architecte, qui prennent appui sur l'autorité de Brunelleschi pour défendre leur art de bâtir : ainsi le dessin du fameux treuil réversible à trois vitesses se retrouve-t-il dans les traités ou carnets de Taccola, Bonaccorso Ghiberti, Francesco di Giorgio Martini, Léonard de Vinci et Giuliano da Sangallo<sup>15</sup>.

Pour la tradition humaniste, Brunelleschi est désormais la figure même de l'inventeur<sup>16</sup>. C'est ainsi qu'il est représenté sur son monument funéraire, placé en 1447 dans la cathédrale de Florence — et qui fut le premier monument public dressé à la mémoire d'un artiste moderne. Œuvre du sculpteur Andrea di Lazzaro Cavalcanti, dit le Buggiano, fils adoptif et héritier de l'architecte, sa tombe devait être ornée de plaques de marbre représentant les machines qu'il avait inventées<sup>17</sup>. À cette innovation, on a finalement préféré la réminiscence antique, l'architecte se faisant représenter, tête découverte, en buste dans un médaillon (rappelant l'*imago clipeata* romaine)<sup>18</sup>. Toutefois, l'épithète composée en 1446 par Carlo Marsuppini d'Arezzo, chancelier de la République, qui exalte le « *corpus magni ingenii viri Philippi Brunelleschi Fiorentini* », loue en lui un nouveau Dédale, inventeur de machines, « *plures machinae divino ingenio ab eo adinventae* »<sup>19</sup>.

13. L'étude technique fondamentale demeure celle de Frank Prager et Gustina Scaglia, *Brunelleschi, studies of his technology and inventions*, Cambridge, 1970. Les principaux documents ont été publiés par Cesare Guasti, *La cupola di S. Maria del Fiore illustrata con i documenti dell'archivio dell'Opera secolare*, Florence, 1857.

14. Howard Saalman, *Filippo Brunelleschi, the Cupola of Santa Maria del Fiore*, Londres, 1980, p. 11-15.

15. Dessins reproduits dans *Les ingénieurs de la Renaissance de Brunelleschi à Léonard de Vinci*, dir. Paolo Galluzzi, Paris, 1995, p. 100-104.

16. Notamment chez Flavio Biondo (*Italia illustrata*, Bâle, 1531, p. 304) ou dans un poème de Cristoforo Landino (*Carmina omnia*, éd. A. Perosa, Florence, 1939, p. 64).

17. Enrico Battisti, *Filippo Brunelleschi*, Rome, 1975, p. 16.

18. Marco Collareta, *Du portrait à la biographie : Brunelleschi et quelques autres*, dans *Les « Vies » d'artistes, actes du colloque du musée du Louvre, 1993*, dir. Matthias Waschek, Paris, 1996, p. 41-53. Le grand rival de Brunelleschi, Lorenzo Ghiberti, abandonnera lui aussi le capuchon de l'architecte qu'il arborait dans son autoportrait de bronze doré de la porte nord de la cathédrale de Florence : quelques années après l'achèvement du monument dédié à Brunelleschi, Ghiberti se fait représenter tête nue dans le médaillon à l'antique qui figure sur la porte du Paradis du Baptistère Saint-Jean.

19. G. Schütz-Rautenberg, *Künstlergrabmäler des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien, ein Beitrag zur Sozialgeschichte der Künstler*, Cologne-Vienne, 1978, p. 12-53.

*Divinum ingenium* : le terme, proprement exceptionnel pour le Quattrocento, doit évidemment nous arrêter. Martin Kemp a bien montré combien l'*ingegno* était un concept clef dans la théorie renaissante de la création architecturale<sup>20</sup>. Chez Filarete, « *trovare* » et « *inventare* » sont synonymes<sup>21</sup>, et les humanistes, à la suite de Lorenzo Valla, comprennent l'invention au sens de l'*excogitatio* cicéronienne : « *Inventio est excogitatio rerum verarum aut verisimilium* »<sup>22</sup>. La capacité inventive, que les humanistes situent au carrefour de l'*ingegno* individuel et de la connaissance scientifique, peut être définie comme la faculté de trouver une théorie scientifique propre à résoudre un problème pratique. Pour C. Smith, l'architecture du premier humanisme (antérieure, en tout cas, aux années 1470), se définit essentiellement par cet art de l'*ingegno*, et secondairement par la critique de l'art gothique et l'exaltation du passé antique<sup>23</sup>.

De ce point de vue, la pensée humaniste ne fait que poursuivre l'effort scolastique pour hisser l'architecture au-dessus des arts mécaniques dans lesquels Cicéron la confinait<sup>24</sup>. Lorsqu'Alberti développe le thème de l'utilité sociale de l'architecte<sup>25</sup>, il reprend un thème classique, développé dès le XII<sup>e</sup> siècle par Hugues de Saint-Victor<sup>26</sup>. Et c'est dans les années 1290 que Remigio dei Girolami, rédigeant à Florence sa *Divisio scientie*, loue la *scientia de faciendis machinis et ingeniis*, parce qu'elle participe de l'art de la géométrie<sup>27</sup>. On comprend ainsi combien est stratégique, du point de vue intellectuel et social, l'exaltation de l'architecte comme inventeur, et précisément comme inventeur de machines. Dans un livre classique, Paolo Rossi a montré l'importance de la réflexion sur les machines dans la mutation de la pensée scientifique au tournant des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles<sup>28</sup>. Si l'hypothèse est juste, elle donne consistance à la métaphore de l'édifice comme

20. M. Kemp, *From mimesis to fantasia : the Quattrocento vocabulary of creation, inspiration and genius in the visual arts*, dans *Viator*, t. 8, 1977, p. 347-398.

21. Antonio Averlino, dit le Filarete, *Trattato di architettura*, éd. Anna Maria Finoli et Liliana Grassi, Milan, 1972, 2 vol.

22. M. Kemp, *From mimesis to fantasia...*, p. 349 (la définition cicéronienne se trouve dans *De inventione*, 1, 7, reprise par Lorenzo Valla dans *De lingua latinae elegantiae*, 5, 2).

23. C. Smith, *Originality and cultural progress : Brunelleschi's Dome and a letter by Alberti*, dans id., *Architecture in the culture of early humanism...*, p. 19-39, spéc. p. 30-37.

24. Cicéron, *De Natura deorum*, II, 9. Voir aussi, sur ce problème général, S. Gravelle, *Humanist attitudes to convention and innovation in the fifteenth century*, dans *Journal of medieval and Renaissance studies*, t. 11, 1981, p. 193-203.

25. Voir Carol Westfall, *Society, beauty and the humanist architect in Alberti's De re aedificatoria*, dans *Studies in the Renaissance*, t. 16, 1969, p. 61-81.

26. George Ovitt, *The status of the mechanical arts in medieval classifications of learning*, dans *Viator*, t. 14, 1983, p. 84-105.

27. C. Smith, *Architecture in the culture of early humanism...*, p. 29-30. Sur Remigio dei Girolami, voir E. Panella, *Un' introduzione alla filosofia in uno studium dei frati predicatori del XIII secolo : « Divisio scientie » di Remigio dei Girolami*, dans *Memorie domenicane*, t. 12, 1981, p. 17-127.

28. P. Rossi, *Les philosophes et les machines, 1400-1700*, trad. fr., Paris, 1996 (éd. ital., Milan, 1962).

machine<sup>29</sup> et, partant, comme corps<sup>30</sup> : chez Filarete ou chez Léonard de Vinci, l'architecte est le médecin de l'édifice, attentif à la « machine corporelle » de son patient, qu'il doit défendre, soigner et apaiser.

Le chemin qui mène l'architecte à la reconnaissance de son activité en tant qu'art libéral demeure pourtant sinueux. En tentant de convertir sa victoire intellectuelle en réussite sociale, Filippo Brunelleschi trébuche : il refuse de payer sa cotisation à l'Art des tailleurs de pierre et, le 20 août 1434, ce fils de notaire, croyant son heure arrivée, est jeté en prison<sup>31</sup>. Dans la Florence médicéenne (comme d'ailleurs dans la Rome républicaine dont elle se réclame), l'œuvre peut être admirée et son auteur rabaissé<sup>32</sup>. Le cas Brunelleschi parut exemplaire à Alberti qui, cette même année 1434, entreprit la rédaction de son traité *Della pittura*<sup>33</sup>. Rappelons qu'il y eut deux éditions de cette œuvre fondatrice. La première, en langue vulgaire, dédiée à Brunelleschi, était destinée à soutenir la cause de l'architecte dans la société urbaine florentine. La seconde, en latin, visait le monde des cours : Alberti la dédia à Gian Francesco Gonzaga, marquis de Mantoue, en lui demandant l'honneur d'entrer à son service<sup>34</sup>. Double édition, double lectorat, double ambition, de part et d'autre de la diglossie médiévale : la stratégie albertienne s'éclaire à la lumière des remarques de Serge Lusignan sur le caractère inassimilable des arts mécaniques dans l'expression latine des savoirs<sup>35</sup>.

Revenons à la dédicace : Alberti fait de Brunelleschi le dédicataire de son œuvre de combat et le présente comme l'inventeur de la construction perspective. Avec la perspective, l'architecture devient une science globale de l'espace, considéré comme une structure mathématique intelligible et mesurable. Fondée sur les « vérités éternelles de la géométrie » qui lui confèrent sa dignité spéculative, l'architecture se dégage enfin des opérations mécaniques, et l'architecte cesse définitivement d'être un artisan<sup>36</sup>. De cette mutation dans la reconnaissance sociale, Brunelleschi est l'inventeur.

29. Sur la synonymie entre « édifice » et « machine » au XV<sup>e</sup> siècle, voir les remarques de Carlo Pedretti, *Léonard architecte*, trad. fr., Milan, Paris, 1988, p. 309.

30. Françoise Choay, *La ville et le domaine bâti comme corps dans les textes des architectes-théoriciens de la première Renaissance italienne*, dans *Nouvelle revue de psychanalyse*, t. 9, 1974, p. 239-249.

31. Margot et Rudolf Wittkower, *Les enfants de Saturne, psychologie et comportement des artistes, de l'Antiquité à la Révolution française*, trad. fr., Paris, 1991, p. 25.

32. Que l'on songe, par exemple, à la *Vie de Périclès*, constamment citée : « Car un ouvrage peut nous charmer pour sa beauté sans entraîner nécessairement l'admiration pour son auteur » (Plutarque, *Vies parallèles*, III, Périclès, 2, 1).

33. Giulio Carlo Argan, *Il trattato « De re aedificatoria »*, dans *Convegno internazionale indetto del V centenario della morte di Leon Battista Alberti*, Rome, 1974, p. 43-54.

34. Sur la rhétorique du *Della pittura*, inspirée de Cicéron et Quintilien, voir John Spencer, *Ut rhetorica pictura : a study in Quattrocento theory of painting*, dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, t. 20, 1957, p. 26-44.

35. S. Lusignan, *La lettre et le travail : l'impossible point de rencontre des arts mécaniques au Moyen Âge*, dans *Le travail au Moyen Âge, une approche disciplinaire, actes du colloque international de Louvain-la-Neuve, mai 1987*, dir. Jacqueline Hamesse et Colette Muraille-Samaran, Louvain, 1990, p. 129-139.

36. L'analyse fondamentale, sur l'argument, demeure celle de Giulio Carlo Argan, *The*

Faut-il prendre au pied de la lettre le discours des architectes-humanistes sur eux-mêmes ? C'est ce que fait Pierre Francastel, lorsqu'il se risque à écrire que, avec Brunelleschi, l'architecture passerait « d'un stade de technicité empirique à celui d'une spéculation mathématique », concluant de manière abrupte : « Le constructeur de la Renaissance est un *intellectuel*, tandis que le maître d'œuvre du Moyen Âge est un *homme de métier* »<sup>37</sup>. C'est en effet très exactement ainsi que les architectes du Quattrocento aimeraient pouvoir se définir, fidèles héritiers de Vitruve qui exigeait d'eux qu'ils fussent lettrés, capables de dessiner, instruits en géométrie, en optique et en arithmétique, connaissant l'histoire, la philosophie, la musique, mais aussi la médecine, le droit et l'astrologie. Dans ses *Commentaires*, Ghiberti reprend à son compte cette liste de compétences, remplaçant seulement — mais c'est très significatif — le droit par la perspective<sup>38</sup>.

La rupture est pourtant moins nette que les théoriciens de l'architecture, anciens et modernes, ne veulent bien le faire croire. D'abord parce que, en exaltant leur art de bâtir par la pratique mathématique, les architectes humanistes sont encore les héritiers du système des valeurs scolastiques. Dominique Gondissalvi, au tournant du XII<sup>e</sup> siècle, soutient dans son *De divisione philosophiae* l'égalité entre arts libéraux et arts mécaniques (qu'il appelle *artes fabriles*) du moment qu'ils empruntent à la science des nombres. Or, puisque de tous les arts c'est l'architecture qui dépend le plus de la géométrie, les principes de composition architectonique doivent s'imposer à l'ensemble de la création artistique<sup>39</sup>. Ensuite parce que les recherches les plus récentes sur la technique même de la *perspectiva artificialis* tendent à lui restituer une complexité et une épaisseur historiques que la figure florentine d'un Brunelleschi comme « héros de la modernité » cherche à occulter. Dans un essai récent, Dominique Raynaud — à la suite d'une imposante série de travaux anglo-saxons — tente ainsi de démontrer combien les traités de la Renaissance sur le système perspectif doivent aux recherches d'optique menées par les franciscains d'Oxford au XIII<sup>e</sup> siècle, que les auteurs du XV<sup>e</sup> siècle utilisent largement en feignant de citer les autorités antiques<sup>40</sup>.

*architecture of Brunelleschi and the origins of perspective theory in the fifteenth century*, dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, t. 9, 1946, p. 98-101, à nuancer par le travail subtil de Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*, 2<sup>e</sup> éd., Paris, 1993, spéc. p.81-89.

37. Pierre Francastel, *Peinture et société*, Paris, 1977, p. 344.

38. Lorenzo Ghiberti, *I commentari*, éd. Julius von Schlosser, Berlin, 1912, p. 12 sq.

39. Dominicus Gundissalinus, *De divisione philosophiae*, éd. L. Baur, Münster, 1903 (*Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters*, 4), spéc. p. 123. Voir Piotr Skubiszewski, *L'intellectuel et l'artiste face à l'œuvre à l'époque romane*, dans *Le travail au Moyen Âge...*, p. 263-321, ici p. 305.

40. D. Raynaud, *L'hypothèse d'Oxford : essai sur les origines de la perspective*, Paris, 1998.

Que l'on ne puisse plus aujourd'hui opposer abruptement l'architecte mathématicien du temps de l'humanisme au bâtisseur empirique du Moyen Âge ne fait pas de doute. Il ne faudrait pas pour autant exagérer la tendance, très en vogue aujourd'hui, qui cherche à dissoudre la coupure humaniste exaltée par E. Panofsky dans une continuité des théories et des expérimentations scolastiques. C'est dans cette optique que certains évoquent l'œuvre de Villard de Honnecourt qui, au XIII<sup>e</sup> siècle, définissait déjà sa profession à partir d'un art de géométrie. On sait pourtant aujourd'hui que ses carnets ne rassemblent pas, comme le croyait Julius von Schlosser, des leçons de proportions à usage des architectes, mais bien un répertoire de modèles, d'*exempla*, un formulaire iconologique témoignant d'ailleurs d'un imaginaire commun aux artistes de son temps<sup>41</sup>. La recherche actuelle tend à minorer l'importance des connaissances géométriques dans l'art des bâtisseurs du Moyen Âge, qui pouvaient fort bien se contenter d'un savoir empirique fondé sur des analogies et des modules de proportion plus que sur des règles de calcul mathématique<sup>42</sup>. Mais ceci vaut également pour les siècles postérieurs : ainsi l'architecte espagnol Rodrigo Gil de Hontañon avoue-t-il encore au XVI<sup>e</sup> siècle : « J'ai souvent tenté de rationaliser le contrebutement nécessaire à une travée, et je ne me suis jamais trouvé de règle adéquate. J'ai également poursuivi mon enquête parmi les architectes espagnols et étrangers et aucun ne paraît avoir établi une règle vérifiée par un autre que son propre jugement. Avant de demander comment nous saurons si tel ou tel contrebutement est suffisant, nous avons appris qu'il est nécessaire, mais sans savoir pour quelle raison »<sup>43</sup>.

L'essentiel est ailleurs : si l'architecte de la Renaissance acquiert une autorité nouvelle, c'est moins par le calcul que par le dessin. Dans le *Trattato di architettura* de Filarete, ce dialogue amoureux entre le prince et son architecte, l'artiste « dessine ce que souhaite le patron, en l'accordant avec son propre désir »<sup>44</sup>. Pratique de l'idéal, le dessin hisse l'architecte au niveau

41. D'après Paul Frankl, *The gothic : literary sources and interpretations through eight centuries*, Princeton, 1960, p. 48 sq., et Robert Branner, *Books, gothic architecture*, dans *Journal of the Society of architectural historians*, t. 33, 1973, p. 327-333. Sur Villard de Honnecourt, voir désormais Roland Bechmann, *Villard de Honnecourt, la pensée technique au XIII<sup>e</sup> siècle et sa communication*, Paris, 1991.

42. Depuis le travail de pionnier de Guy Beaujouan, *Réflexions sur les rapports entre théorie et pratique au Moyen Âge*, dans *The cultural context of medieval learning*, dir. J.E. Murdoch et E.D. Sylla, Dordrecht, Boston, 1975, t. I, p. 437-484, voir, pour un cas significatif, Alain Guerreau, *Édifices médiévaux, métrologie, organisation de l'espace : à propos de la cathédrale de Beauvais*, dans *Annales, économies, sociétés, civilisations*, t. 57, 1992, p. 87-106, et pour une synthèse particulièrement brillante sur le sujet, Jean-Philippe Genet, *La mutation de l'éducation et de la culture médiévales*, Paris, 1999, t. II, p. 483-493.

43. Cité par R. Recht, « Théorie » et « Traités pratiques » d'architecture au Moyen Âge, dans *Les traités d'architecture de la Renaissance, actes du colloque de Tours, 1981*, dir. Jean Guillaume, Paris, 1988, p. 19-30 (cit. à la p. 27).

44. A. Averlino, *Trattato di architettura...*, t. I, p. 40. Sur l'érotisation de l'art de bâtir à l'œuvre dans le texte de Filarete, voir Patrick Boucheron, *De la ville idéale à l'utopie urbaine : Filarete et l'urbanisme à Milan au temps des Sforza*, dans *Idées de villes, villes idéales, Cahiers de Fontenay*, t. 69-70, 1993, p. 53-80.

du peintre, très au-dessus du sculpteur que son art met aux prises avec la matière<sup>45</sup>. Cette hiérarchie des créations perdure dans le *Parangone* italien jusqu'à ce que Michel-Ange défende la théorie néo-platonicienne selon laquelle le sculpteur, en libérant par sa main l'idée de l'œuvre enfermée dans son écorce de marbre, pratique lui aussi un art de l'intellect<sup>46</sup>. C'est en tout cas la pratique du dessin préparatoire, de l'épure comme matérialisation de l'*inventio*, qui ordonne et hiérarchise le système des beaux arts de la Renaissance. La seconde édition des *Vies* de Vasari (1568) exprime et parachève cette évolution dans sa fameuse dédicace, « *Agli artefici del disegno* ». Formule d'une grande densité sémantique, dont il est peu de dire qu'elle perd beaucoup à la traduction d'André Chastel : « Aux artistes »<sup>47</sup>.

Si le dessin fait de l'architecte un « penseur dessinant », selon l'expression saisissante de Filarete<sup>48</sup>, c'est parce qu'il rapproche son auteur des cours princiers et, partant, de la promotion sociale des arts libéraux. Mais c'est également parce que, dans le même mouvement, l'architecte, devenu auteur de concepts d'architecture, s'éloigne du monde des chantiers. Maîtrisant le dessin, les architectes peuvent confier à d'autres la mise en œuvre des édifices qu'ils ont conçus. Ainsi que l'écrit R. Recht, « Les dessins accompagnant les devis ou les contrats ressemblent à des partitions, dont l'interprétation est toujours soumise à la personnalité de l'interprète »<sup>49</sup>. La métaphore musicale n'est sans doute pas fortuite, lorsque l'on sait combien l'architecture, au temps de Palladio, emprunte aux modèles intellectuels de l'harmonie<sup>50</sup>.

De ce point de vue, la valorisation sociale de la création architecturale à la Renaissance ne serait que l'ultime avatar des progrès continus de la rationalisation du travail sur les chantiers de construction gothiques,

45. De plus, comme l'écrit Martin Warnke, « par l'intermédiaire de son dessin, le peintre revendiquait une sorte de pouvoir de directive sur les sculpteurs, comme c'était le cas dans la construction architecturale » (M. Warnke, *L'artiste et la cour...*, p. 237-238). Il faut toute l'énergie d'un Filarete pour subsumer cette frustration de n'être pas peintre mais seulement sculpteur par une théorie hautaine de la création architecturale, qui emprunte sans doute d'ailleurs à l'analogie mythologique entre architecture et sculpture analysée par Hubert Damisch, *Danse de Thésée*, dans *Ruptures/cultures*, Paris, 1974, p. 163-174.

46. « Non a l'ottimo artista alcun concetto/ c'un marmo solo in sé non circoscriva/ col suo superchio, e solo a quello arriva/ la man che ubbidisce all'intelletto » (« Le meilleur des artistes n'a jamais d'idée/ qui ne soit pas renfermée dans un bloc de marbre/ cachée sous son écorce ; mais pour l'atteindre/ il faut que la main obéisse à l'intellect ») : cité par R. Wittkower, *Qu'est-ce que la sculpture ? Principes et procédures, de l'Antiquité au XX<sup>e</sup> siècle*, trad. fr., Paris, 1995, p. 106.

47. Giorgio Vasari, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, éd. et trad. A. Chastel, Paris, 1982, t. I, p. 47.

48. Paul Tigler, *Architekturtheorie des Filarete*, Berlin, 1963, p. 141 sq.

49. R. Recht, *Le croire et le voir...*, p. 194.

50. Voir, notamment, les travaux d'Eugenio Battisti, *Un tentativo di analisi strutturale del Palladio tramite le teorie musicali del Cinquecento e l'impiego di figure retoriche*, dans *Bolletino del Centro internazionale di studi d'architettura A. Palladio*, t. 16, 1973, p. 111-133, et leur lecture critique dans Paolo Sanvito, *Alcuni spunti critici innovativi di Battisti in tema di architettura del manierismo e la loro ricezione in Italia*, dans *Schifanoia*, t. 11, 1992, p. 31-42. Je remercie P. Sanvito de m'avoir fait connaître ces références.

comme l'a mis en évidence Dieter Kimpel<sup>51</sup>. Sur le « grand chantier urbain du XIII<sup>e</sup> siècle », où la cathédrale côtoie l'université, l'architecte peut être honoré du titre de *magister lathomorum* (pierre tombale de Jean de Chelles) ou de celui de *doctor lathomorum* (Pierre de Montreuil)<sup>52</sup>. Comme les universitaires, les architectes disputent, et c'est cette tradition scolastique du débat d'architecture qui se trouve captée par les cours princières du Quattrocento organisant de grandes confrontations où chacun doit défendre son point de vue<sup>53</sup>. L'adéquation entre l'architecte et l'universitaire est si bien engagée au XIII<sup>e</sup> siècle qu'elle provoque déjà des réactions sociales. En 1267, le prédicateur Nicolas de Biard raille ces personnages hautains et gantés qui, armés de leur bâton gradué, règlent le hallet des chantiers de construction, commandant à ceux dont ils se sentent désormais si éloignés : les travailleurs<sup>54</sup>. Deux siècles plus tard, Filarete se rêve lui aussi en chorégraphe des chantiers princiers, menant « la danse » des ouvriers, à la baguette.

C'est pourtant au XVI<sup>e</sup> siècle seulement que cette mutation trouve son achèvement. À Milan, la figure de l'architecte Galeazzo Alessi est de ce point de vue exemplaire. On a conservé de lui des livres entiers de dessins, concevant la réalisation d'édifices jusque dans leurs moindres détails : ainsi le *Libro dei Misteri*, élaboré entre 1565 et 1569 pour le Sacro Monte di Varallo, ou le corpus de dessins sur les travaux de Santa Maria presso San Celso de Milan<sup>55</sup>. Ces dessins donnent à l'architecte un rôle purement intellectuel de direction artistique, ce qui lui permet d'être totalement absent du chantier<sup>56</sup>. Les maîtres en sont réduits à la fidèle exécution des instructions d'un architecte absent, dégagé des responsabilités du chantier de construction, mais qui, par son dessin, donne le concept (le *conchetto*, disait Raphaël) de l'édifice.

51. D. Kimpel, *Le développement de la taille en série dans l'architecture médiévale et son rôle dans l'histoire économique*, dans *Bulletin monumental*, t. 125, 1977, p. 195-222.

52. D. Kimpel, *La sociogenèse de l'architecte moderne*, dans *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge, actes du colloque international C.N.R.S.-université de Rennes II (Rennes, 1983)*, dir. Xavier Barral i Altet, t. I, *Les hommes*, Paris, 1986, p. 135-162 (cit. à la p. 143).

53. Les plus célèbres sont les débats milanais autour de la construction du Dôme, étudiés dans James Ackerman, *Ars sine scientia nihil est : gothic theory of architecture at the cathedral of Milan*, dans *The Art Bulletin*, t. 31, 1949, p. 84-111. Voir aussi les remarques générales de A. Middeldorf Kosegarten, *The origins of artistic competitions in Italy*, dans *Lorenzo Ghiberti nel suo tempo*, Florence, 1980, t. I, p. 167-186.

54. Victor Mortet et Paul Deschamps, *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture et à la condition des architectes au Moyen Âge, XI<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècle*, rééd. Paris, 1995, p. 927.

55. Galeazzo Alessi, *Libro dei misteri : progetto di pianificazione urbanistica, architettonica e figurativa del Sacro Monte di Varallo in Vaesesia (1565-1569)*, éd. S. Stefani Perrone, Bologne, 1974. Sur Santa Maria presso san Celso, voir Carlo Baroni, *Documenti per la storia dell'architettura a Milano nel Rinascimento e nel Barocco*, Milan, 1940, t. I, p. 263 : les registres comptables de la fabrique précisent, de manière fort significative, que les paiements à Alessi constituent la rétribution de ses dessins.

56. Aurora Scotti, *Il Collegio degli architetti, ingegneri ed agrimensori tra il XVI e il XVII secolo*, dans *Costruire in Lombardia, aspetti e problemi di storia edilizia*, dir. Aldo Castellano et Ornella Selvafiotra, Milan, 1983, p. 92-108.

« Tu sauras qu'il est pour ainsi dire l'inventeur de la façon de construire en usage de nos jours, tant dans les édifices publics que dans les privés, et que si, dans les édifices qu'il commença et dont il fut l'inventeur, on aperçoit quelques imperfections, elles sont dues à d'autres que lui »<sup>57</sup>. L'adresse au lecteur de la *Vita di Filippo Brunelleschi*, première biographie consacrée à un artiste, écrite vers 1480 par le mathématicien et humaniste florentin Antonio di Tuccio Manetti, exprime bien la « politique de l'auteur » mise en œuvre dans l'Italie de la Renaissance. Inventeur de machines, praticien de la perspective, penseur dessinant : c'est par étapes que l'architecte de la Renaissance parvient à se faire reconnaître comme auteur d'architecture. De l'une à l'autre, une pente logique, qui ne fait sans doute que poursuivre une évolution sociale largement entamée depuis le XIII<sup>e</sup> siècle. En ceci, les revendications humanistes sont bien des « coups de force » : si elles dramatisent la coupure, exaltent l'invention et la nouveauté radicale, c'est bien parce que, dans la pratique, la mutation intellectuelle et sociale est depuis longtemps engagée. Celle-ci, toutefois, atteint un effet de seuil au XV<sup>e</sup> siècle qui, comme on va le voir, modifie radicalement — et paradoxalement — les pratiques architecturales.

2. *Les niveaux d'attribution architecturale : trois façades.* — Si l'architecte doit sa valorisation sociale à la reconnaissance de sa virtualité créatrice plus qu'à son travail sur le chantier, s'il est reconnu comme *auctor* d'un édifice en dessinant son projet et non en coordonnant sa mise en œuvre, qu'en est-il de la question de l'attribution architecturale ? Les documents de la pratique, foisonnants au Quattrocento, permettent d'aborder dans toute sa complexité sociale le problème de l'*auteurité* en architecture. Et l'on verra que, sur ce point, la théorie renaissante de la création architecturale pose plus de pièges qu'elle n'offre de clefs<sup>58</sup>.

Soit un architecte, célèbre en son temps, presque inconnu aujourd'hui : Giovanni Antonio Amadeo. Depuis que des chercheurs ont exhumé des fonds notariés milanais plus de 1500 pièces d'archives le concernant, il est devenu l'artiste le mieux documenté de la Renaissance<sup>59</sup>. On aura à revenir sur la renommée paradoxale de cet artiste qui a tant travaillé et dont les contemporains ont si peu parlé. La gloire d'Amadeo fut largement éclipsée par celles de Bramante ou de Léonard de Vinci, considérés de leur temps comme des créateurs de formes architecturales bien plus considérables,

57. Antonio Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi preceduta dalla novella del Grasso*, éd. D. de Robertis, Milan, 1976, p. 49.

58. C'est ce que j'ai esquissé, pour le cas milanais, dans *Le pouvoir de bâtir, urbanisme et politique édilitaire à Milan, XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles*, Rome, 1998 (*Collection de l'École française de Rome*, 239), spéc. p. 335-384.

59. *Giovanni Antonio Amadeo, Documents/I documenti*, éd. Richard Schofield, Janice Shell, Grazioso Sironi, Côme, 1989 [désormais *Documents...*]. Avant la publication de cet admirable travail d'érudition, les études sur Amadeo reposaient sur l'analyse de 220 documents publiés, essentiellement à partir de la monographie de Francesco Malaguzzi Valeri, *Giovanni Antonio Amadeo*, Bergame, 1904.

alors même que leur rôle sur les chantiers, du moins en Lombardie, demeure toujours évanescents<sup>60</sup>. Personne avant Amadeo n'avait employé autant d'apprentis et d'assistants. De 1466 à 1522, il fut, tour à tour et simultanément, architecte du Dôme et de la Chartreuse de Pavie, des cathédrales de Monza et de Crémone, de la chapelle Colleoni à Bergame, du Dôme de Milan, de Santa Maria presso San Celso, de Santa Maria presso San Satiro, de Santa Maria delle Grazie, de l'Hôpital Majeur<sup>61</sup>. Mais, par-delà le prestige d'un « pahnarès » qui n'ignore aucun des grands chantiers lombards de son temps, peut-on préciser la part exacte qui lui revient dans chacune de ces réalisations architecturales ? C'est ce que je tenterai brièvement ici, en distinguant trois niveaux d'attribution, à partir de trois entreprises architecturales emblématiques.

Avant toute chose, Amadeo est entrepreneur en sculpture. Il tient sa *bottega* à Pavie à partir de 1475, près de la voie d'eau, puis à Milan en 1483, toujours à proximité du canal<sup>62</sup>. C'est à partir de là qu'il fournit en statuaire la plupart des grands chantiers lombards, et ce jusqu'à la fin de sa carrière. Chef d'entreprise, il obéit strictement aux clauses de la commande, telles qu'elles sont fixées par contrat notarié<sup>63</sup>. Ces *pacta et conventiones* désignent d'abord le nom des parties (le commanditaire, l'artiste et ses associés), puis déterminent la commande. Rares sont les descriptions précises : le sujet et la composition sont définis, soit en référence à un dessin préparatoire (jamais conservé puisque utilisé, après signature de l'acte notarié, sur les chantiers), soit en comparaison avec une œuvre célèbre<sup>64</sup>. L'achat des matériaux, leur décoration (qui exige souvent le concours d'un peintre) et leur mise en place (opération souvent complexe, nécessitant là aussi l'emploi d'ouvriers spécialisés) sont à la charge de l'artiste.

60. Sur l'activité de Bramante à Milan, voir les remarques désabusées de l'un de ses plus subtils historiens, F. Borsi : « Plus on fouille dans les archives, plus on confronte les données philologiques et les détails, plus l'analyse avance dans la microhistoire de chacune des constructions, plus l'image de Bramante et de ses interventions se fait évanescence et problématique, plus les certitudes de la tradition s'évanouissent, plus les questions se multiplient » (*Bramante...*, p. 23). Concernant Léonard de Vinci, voir l'important travail de R. Schofield, *Leonardo's milanese architecture : career, sources and graphic techniques*, dans *Achademia Leonardi Vinci, Journal of Leonardo studies and bibliography of Vinciana*, t. 4, 1991, p. 111-156.

61. Sur son activité architecturale, voir désormais les différentes contributions publiées dans *Giovanni Antonio Amadeo, scultura e architettura del suo tempo*, dir. J. Shell et Liliana Castelfranchi, Milan, 1993. Si les actes de ce colloque comportent de nombreuses monographies érudites intéressantes l'histoire de l'art, il me semble toutefois que l'importance historique du personnage dans le contexte élargi de l'État milanais du XV<sup>e</sup> siècle n'a pas été pleinement saisie.

62. *Documents...*, p. 103, n° 19, et p. 133, n° 89.

63. Voir, sur ce sujet, Henry Glasser, *Artist's contracts of the early Renaissance*, Londres, New York, 1977, et la présentation de J. Shell dans *Documents...*, p. 26-29.

64. Par exemple pour la première commande de la carrière d'Amadeo, en 1469, qui porte sur un groupe de statues en bois pour le Dôme de Monza (*Documents...*, p. 95-96, n° 7).

Ce modèle de commande statuaire suppose une responsabilité totale d'Amadeo sur l'œuvre produite. D'Amadeo, ou plus exactement de son atelier : car l'entrepreneur en sculpture sait faire varier le volume de sa main d'œuvre en fonction des commandes, et souvent d'ailleurs en les anticipant. Cette activité courante de la *bottega* Amadeo peut l'amener à prendre en charge la totalité d'un programme architectural. C'est le cas pour la façade en marbre de Santa Maria presso San Satiro<sup>65</sup>. Les conseillers de la Fabrique de l'église passent contrat en 1486 avec Amadeo pour la réalisation de l'œuvre<sup>66</sup>. Le modèle est celui de la commande statuaire : la responsabilité d'Amadeo est totale. C'est sans doute la plus importante commande directe que l'on puisse imaginer, dans la structure simple de l'atelier. La *stima* de l'œuvre est d'ailleurs considérable : 2000 livres. Peut-on dire, dans ce cas de figure, qu'Amadeo est « auteur » de cette façade, chef-d'œuvre de l'art Renaissance à Milan ? Cela n'est pas certain, et pas seulement parce que cette façade, rapidement commencée, demeure inachevée. En effet, le contrat fait intervenir un autre artiste : « *facere una cum illis magistris et laboratoribus in similibus expertis et peritis fatiatam marmoris de illis coloribus quibus videbitur magistro Donato de Urbino dicto Bramanti* ». Amadeo, sans doute, doit travailler selon les dessins — ou selon le conseil ? — de Bramante. Ce dernier apparaît ici à un tout autre niveau de responsabilité, celui du créateur de formes, qui n'est pas engagé dans la réalisation du chantier. Cette « influence » de Bramante sur le dessin est attestée par le contrat ; mais rien — en l'absence de dessins préparatoires conservés — ne permet de la mesurer. L'histoire de la production artistique ne peut ici que préparer la voie à celle des formes stylistiques, qui elle-même reste nécessairement indéfinie sur ce partage d'attributions<sup>67</sup>.

Il existe un cas de figure où le partage des responsabilités est précisé par des sous-contrats séparés. On se situe alors à un second niveau d'attribution, où le maître d'œuvre de l'édifice se contente de coordonner le travail de différents ateliers. Le cas prestigieux de la façade de la Chartreuse de Pavie est à cet égard exemplaire<sup>68</sup>. Depuis 1478, Amadeo est, avec son associé Mantegazza, responsable du programme décoratif de la façade<sup>69</sup>. Il

65. Sur l'histoire générale de cette église au XV<sup>e</sup> siècle, voir Luciano Patetta, *L'architettura del Quattrocento a Milano*, Milan, 1987, p. 176-188.

66. *Documents...*, p. 145-146, n° 130. Voir aussi C. Baroni, *Documenti per la storia dell'architettura...*, t. II, p. 116-117, et Gerolamo Biscaro, *Le imbreviature del notaio Boniforte Gira e la chiesa di S. Maria di S. Satiro*, dans *Archivio storico lombardo*, t. 26, 1900, p. 105-144, aux p. 136-137.

67. R. Schofield, *A drawing for Sta. Maria presso San Satiro*, dans *Journal of Warburg and Courtauld Institutes*, t. 39, 1976, p. 246-253. Voir aussi, pour la discussion sur le rôle de Bramante, *Milano ritrovata, l'asse via Torino*, dir. Maria Luisa Gatti Ferrer, Milan, 1986, p. 253-258.

68. Sur laquelle on dispose d'une remarquable étude : Charles Morscheck, *Relief sculpture for the facade of the Certosa di Pavia, 1473-1499*, Londres, New York, 1978.

69. En 1473, Giovanni Antonio Amadeo et son beau-frère Lazzaro Palazzi signent, avec Giovanni Antonio Dolcebuono, Angelo da Lecco et Giovanni Antonio Piatti, un étonnant

emploie alors son propre atelier, faisant de la Chartreuse une « vitrine » de la *bottega* Amadeo<sup>70</sup>. Mais, en 1492, le duc de Milan fait savoir à Giovanni Antonio Amadeo que les travaux avancent trop lentement<sup>71</sup>. La *bottega* Amadeo ne peut fournir toute la statuaire qu'exige la décoration monumentale de la Chartreuse. C'est pourquoi Amadeo passe contrat le 12 mai 1492 avec Antonio Mantegazza et Antonio de la Porta. Les associés, qui partagent les pertes et les profits de l'opération, fixent les cadres de leur *societas* : l'un d'entre eux, au nom des deux autres, peut ainsi négocier des contrats séparés avec d'autres sculpteurs, pourvu que ces derniers s'emploient avec leurs apprentis et leurs *garzoni*. Ainsi, le 16 juillet de la même année, Amadeo passe contrat avec le sculpteur Benedetto Briosco<sup>72</sup> ; en novembre 1493, c'est Antonio della Porta qui associe Pasio Gaggini aux travaux de la façade (et ce pour une durée limitée à quatre ans), avant de passer un contrat similaire avec Gerolamo Viscardi<sup>73</sup>. Amadeo est le responsable de la façade de la Chartreuse de Pavie, ce qui ne signifie pas qu'il revendique une maîtrise d'œuvre absolue sur sa réalisation. Au contraire, il constitue une *societas* qui engage ses propres sculpteurs, chacun étant responsable d'une partie du programme décoratif.

De la façade de Santa Maria presso San Satiro à celle de la Chartreuse de Pavie, Amadeo passait de la commande à la maîtrise d'œuvre, gagnant en autorité à mesure qu'il s'éloignait de la réalisation effective de l'œuvre. Restait pour lui à couronner cette promotion professionnelle en intégrant les rangs de l'administration édilitaire. C'est chose faite dans les années 1490, au cours desquelles Amadeo devient ingénieur ducal et ingénieur général de la Fabrique du Dôme<sup>74</sup>. Cette dernière charge représente l'épicentre de sa respectabilité d'artiste, sa façade sociale en somme. Dans un cas comme dans l'autre, il peut développer son activité d'expertise architecturale. C'est le troisième et dernier niveau d'attribution, celui de la maîtrise d'œuvre déchargée des responsabilités pratiques de la construction, assurément la plus prestigieuse.

Giovanni Antonio Amadeo peut également se targuer d'être ingénieur du Dôme de Pavie. Est-ce à dire qu'il en dirige le chantier ? Nullement, puisque, en 1497, une missive ducale nous apprend qu'Amadeo doit « visiter » deux ou trois jours par mois la Fabrique de Pavie<sup>75</sup>. C'est sans doute

contrat d'association par anticipation (*Documents...*, p. 99-100, n° 13). Le document stipule qu'au cas où l'un d'entre eux obtiendrait la commande de la Chartreuse de Pavie, les autres contractants y seraient nécessairement associés, partageant les profits et les risques de l'opération.

70. J. Shell, *Amadeo, the Mantegazza and the facade of the Certosa di Pavia*, dans *Giovanni Antonio Amadeo...*, p. 189-222.

71. *Documents...*, p. 201, n° 282.

72. *Ibid.*, p. 204-205, n° 290.

73. *Ibid.*, p. 219, n° 336, et p. 220, n° 338.

74. Maria Nadia Covini, *L'Amadeo e il colettivo degli ingegneri ducali al tempo degli Sforza*, dans *Giovanni Antonio Amadeo...*, p. 59-75.

75. *Documents...*, p. 258-259, n° 492.

suffisant pour imposer une marque architecturale sur l'édifice, mais pas pour en coordonner la construction. D'ailleurs, à la fin de l'année, Amadeo passe contrat avec Giovanni Pietro Fugazza pour que ce dernier exécute, à partir du dessin de l'architecte, le modèle en bois du Dôme de Pavie<sup>76</sup>. Signe éclatant d'une réussite : Amadeo, par le dessin, est désormais le donneur d'ordre, le concepteur de l'édifice<sup>77</sup>. Ne l'imaginons pas, toutefois, devenu un « intellectuel » de la pratique architecturale, éloigné de la construction : Amadeo, chef d'entreprise, passe une bonne partie de son temps dans les carrières et sur les chantiers, faisant fortune dans le commerce des matériaux<sup>78</sup>. Mais sa dignité sociale, il la doit à son rôle d'expertise, à ce conseil informel — ou, en tout cas, peu informé par notre documentation — qu'il donne en matière d'architecture. Il est, comme se désigne lui-même son contemporain Bartolomeo della Valle, « *architectus et extimator* »<sup>79</sup>.

Récapitulons. Pendant longtemps, Amadeo et Bramante se sont côtoyés sur les chantiers milanais ; mais jamais à la même place. C'est Amadeo qui assura un temps, par exemple, la maîtrise d'œuvre d'une église aussi prestigieuse que celle de Santa Maria delle Grazie<sup>80</sup>. Si Bramante a pu intervenir dans la conception de l'édifice, c'est en tant que conseiller d'architecture, au même titre d'ailleurs que Léonard de Vinci ou Giuliano da Sangallo. En l'absence de contrats précis ou de dessins préparatoires, les historiens de l'art en sont réduits aux conjectures stylistiques pour évaluer son rôle<sup>81</sup>.

Il n'empêche : le nom de Bramante pèse plus lourd que celui de Giovanni Antonio Amadeo. Précisément parce que Bramante est loin des chantiers, du travail des maîtres et des responsabilités de la construction. Il est celui qui inspire, qui dessine peut-être, qui débat avec les princes : de là sa gloire, comme inventeur de formes, créateur d'architectures<sup>82</sup>. Or c'est en prêtant foi à cette immense renommée, acquise de son vivant, que l'histoire de l'art traditionnelle en fait l'auteur presque unique de la grande architecture milanaise. La théorie renaissante de la création architecturale, qui

76. *Ibid.*, p. 265-267, n° 523. Cette maquette est aujourd'hui conservée au Museo Civico de Pavie.

77. Ainsi accepte-t-il toutes les charges qu'on lui propose : en 1495, il devient architecte de l'Hôpital Majeur de Milan (*Documents...*, p. 232-233, n° 386). Mais cette nomination repose sur un malentendu : Amadeo pense pouvoir exercer son rôle d'expertise, alors que les députés de la Cà Granda recherchent un responsable de la construction. Voilà pourquoi Amadeo quitte très vite cette responsabilité, désormais en dessous de sa condition.

78. Sur ce trafic parfois frauduleux, et en tout cas toujours lucratif, voir P. Boucheron, *Le pouvoir de bâtir...*, p. 574-577. De même, pour un portrait de l'architecte en homme d'affaires avisé, voir Luisa Chiappa Mauri, *Gli investimenti di Giovanni Antonio Amadeo*, dans *Giovanni Antonio Amadeo...*, p. 37-58.

79. Archivio di Stato di Milano [désormais ASM], Autografi, cart. 83, fasc. 34, lettre de Bartolomeo della Valle à Bartolomeo Calco, 13 février 1489.

80. Arnaldo Bruschi, *L'architettura*, dans *Santa Maria delle Grazie*, Milan, 1983, p. 35-84.

81. R. Schofield, *Bramante and Amadeo at Santa Maria delle Grazie in Milan*, dans *Arte lombarda*, t. 78, 1986, p. 41-58.

82. Sur la construction idéologique de cette renommée, voir F. Borsi, *Bramante...*, p. 9-48.

exalte la virtualité créatrice plus que le travail de l'œuvre, construit une *auteurité* en trompe-l'œil.

En suivant les étapes de l'ascension sociale d'Amadeo, on peut distinguer les différents niveaux d'attribution architecturale, de la commande à la maîtrise d'œuvre, et de la maîtrise d'œuvre à l'expertise. De proche en proche, l'architecte se hisse au rang de celui qui, jadis, par ses dessins, était son donneur d'ordre. Si la renommée ne les situe pas au même niveau, c'est parce que, au fond, tout les oppose. Bramante est peintre, Amadeo sculpteur. Le premier est théoricien de son art, le second homme de la pratique. Alors que l'Urbinat s'intègre au raffinement des cours, le Milanais court le duché de chantier en chantier. Un architecte, au fond, ne devient véritablement auteur d'architecture que s'il sait adopter une attitude, un comportement, que ne documentent ni les traités humanistes ni les contrats notariés, mais qui manifeste aux yeux de tous l'incorporation des « règles de l'art ».

3. *L'habitus du créateur : trois marqueurs.* — M. et R. Wittkower ont montré que le XV<sup>e</sup> siècle a vu s'inventer les normes sociales d'un « comportement artiste », destiné à exalter une irréductible individualité créatrice. Celle-ci passe par la maîtrise des rythmes de la création, désormais déphasés par rapport au temps de travail<sup>83</sup>. Comme un poète, comme un musicien, l'architecte se doit d'exprimer ce souverain détachement dont Léonard de Vinci s'est fait le champion. Léonard, assurément, s'affranchit des contingences qui font l'ordinaire des artistes au service du prince. Il est qualifié d'ingénieur, mais n'appartient pas au corps des ingénieurs ducaux<sup>84</sup>. Il inspire de nombreuses entreprises architecturales sans en être le maître d'œuvre. « Il mène une vie changeante et très irrégulière, si bien qu'il a l'air de vivre au jour le jour », note un contemporain<sup>85</sup> : son caractère imprévisible et fantasque en fait un personnage aussi craint qu'admiré<sup>86</sup>. La lenteur et l'apparente désinvolture avec lesquelles Léonard

83. R. et M. Wittkower, *Les enfants de Saturne...*, p. 80 sq.

84. R. Schofield, *Leonardo's milanese architecture...*, p. 116-117. Léonard fait donc partie de ces artistes qui, n'occupant aucune position précise dans le système de cour ni dans l'appareil d'État, sont proches de la personne ducale, qui peut les employer à l'occasion. Un document non daté de la première moitié des années 1490 l'exprime fort bien : il présente la liste de dix-neuf ingénieurs ducaux au service des Sforza, complétée au verso par trois noms « à part » : Dolcebuono, Bramante et *Leonardus de Florentia ingeniarius et pinctor* (ASM, Autografi, cart. 87, fasc. 1). Le terme d'ingénieur désigne ici une qualité, non une fonction officielle : C. Baroni, *Una rettifica in tema di biografia vinciana : Leonardo da Vinci fu ingegnere ducale di Milano ?*, dans *Rendiconti del R. Istituto lombardo di scienze e lettere, classe di lettere e scienze morali e storiche*, ser. 3, t. 1, 1937, p. 202-210.

85. Lettre de Fra Pietro da Novellara à Isabelle d'Este, 3 avril 1501, publiée dans Luca Beltrami, *Documenti e memorie riguardanti la vita e le opere di Leonardo da Vinci*, Milan, 1919, p. 65.

86. De là sa position singulière dans le système de la commande et de la recommandation princières, telle qu'elle apparaît notamment dans l'histoire tumultueuse du Gran Cavallo que le duc de Milan Ludovic le More demanda à Léonard de fondre dans le bronze à la gloire de Francesco Sforza : P. Boucheron, *La statue équestre de Francesco Sforza : enquête sur un mémorial politique*, dans *Journal des savants*, 1997, p. 421-499.

travaillait semblaient d'autant plus exaspérantes à ses patrons qu'elles n'étaient, en réalité, que la manifestation hautaine d'une liberté fondamentale : celle de l'oisiveté créatrice. C'est ainsi que le décrit Matteo Bandello, neveu du prieur de Santa Maria delle Grazie, dans l'introduction de l'une de ses *Novelle*. Peignant la *Cène*, Léonard y soigne son image d'artiste inspiré, bien loin du sage idéal de la maîtrise artisanale. Il peut peindre deux jours durant, « oubliant le boire et le manger » pour abandonner ensuite son travail, pendant des jours entiers, restant devant la fresque « absorbé par sa contemplation »<sup>87</sup>.

Cette liberté de l'artiste au travail, qui s'exprime avec éclat dans le fameux « *Quando potrà !* » lancé par Michel-Ange à Jules II, qui lui demandait quand il comptait achever les peintures du plafond de la chapelle Sixtine<sup>88</sup>, est une conquête du XV<sup>e</sup> siècle. Il suffit pour s'en convaincre de comparer la description de Bandello avec le contrat passé en 1407 entre Lorenzo Ghiberti et l'Arte di Calimala pour la première porte du Baptistère de Florence, qui précise que l'artiste « *deve ogni giorno che si lavora lavorare di sua mano tutto il dì* »<sup>89</sup>. L'injonction est frappante, car rares sont les artistes à s'être plus vigoureusement autocélébrés que Ghiberti. Celui qui sculpte son autoportrait dans le bronze des portes du Baptistère de Florence n'hésite pas à écrire dans son autobiographie : « Peu de choses importantes ont été faites sur notre territoire qui n'aient été dessinées et mises au point de ma main »<sup>90</sup>.

Si l'ouvrage de M. et R. Wittkower ouvre une piste essentielle, celle-ci mène moins à la « psychologie » de l'artiste qu'au système de valeurs sociales dans lequel il s'inscrit. Le problème n'est pas de savoir si les artistes étaient plus ou moins « lents » à produire leurs œuvres ; il est de comprendre quand et pourquoi leur lenteur cesse d'être stigmatisée pour être, au contraire, valorisée comme manifestation de leur inspiration créatrice. Entre théorie et pratiques de la création architecturale, se définit donc dans l'Italie de la Renaissance un habitus, celui de l'auteur d'architecture<sup>91</sup>. Sans prétendre en épuiser la richesse, ni esquisser autre chose que des hypothèses, je tenterai de l'approcher brièvement à travers trois poses, qui sont peut-être trois marqueurs d'auteurité : la tolérance à l'inachèvement, le recours à l'écrit, l'usage des citations.

87. *Tutte le opere di Matteo Bandello*, éd. F. Flora, Milan, 1952, t. I, p. 646, (nouvelle 58).

88. P. Boucheron, *Le mécène et le génie, Jules II et Michel-Ange*, dans *L'Histoire*, n° 234, 1999, p. 54-57.

89. Richard Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton, 1956, t. II, p. 369.

90. *Ibid.*, p. 306.

91. Pour justifier ici l'emploi de ce terme, on rappellera simplement que c'est la lecture des travaux qu'E. Panofsky consacra à Suger et à l'analogie entre architecture et pensée scolastique qui inspira à Pierre Bourdieu son usage du concept thomiste d'habitus, précisément pour forcer la dichotomie entre théorie et pratique dans la pensée sociologique : E. Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique*, trad. fr., Paris, 1967, postface de P. Bourdieu, p. 135-157 ; P. Bourdieu, *Les règles de l'art, genèse et structure du champ littéraire*, Paris, 1992, spéc. p. 250-254.

Qu'est-ce qu'une œuvre inachevée ? La question est sans objet lorsque le statut de l'artiste ne s'est pas encore hissé au dessus de celui de l'artisan. Au début du Quattrocento, si un artiste laisse son œuvre inachevée, et si ses commanditaires ne souhaitent pas l'abandonner, c'est tout naturellement que l'on va tenter de la compléter. C'est le cas, par exemple, des fresques de Masaccio dans la chapelle Brancacci, continuées par son disciple Masolino après sa mort. Semblable attitude vaut pour l'architecture : dans son *De re aedificatoria*, Alberti conseille à l'architecte de poursuivre les intentions de son prédécesseur, même s'il ne les partage pas<sup>92</sup>. Dans sa pratique architecturale, Alberti fut toujours respectueux des constructions antérieures, incluant par exemple des motifs médiévaux dans le campanile de Ferrare, la chapelle Rucellai de San Pancrazio ou même le Tempio Malatestiano de Rimini<sup>93</sup>. Bramante n'avait pas autant d'égards pour ses prédécesseurs, effaçant sans vergogne les traces de l'ancien *San Pietro* de Rome pour construire du nouveau. À la fin du siècle, l'architecte répugne à être continuateur, tant il affecte la pose princière de l'inventeur<sup>94</sup>.

Cette attitude nouvelle a son pendant : puisque l'art est plus sûrement considéré comme une pratique de la pensée, puisque seul compte le *concetto*, l'invention trouve en soi son propre achèvement. On se tromperait en pensant que les *Esclaves* de Michel-Ange, encore partiellement prisonniers de leur gangue de marbre, ne touchent que notre modernité, qui aime reconnaître sur l'œuvre la trace du geste créateur. Dès le XVI<sup>e</sup> siècle, les *Esclaves* de Michel-Ange font la renommée du jardin Boboli, et on les y admire non pas en dépit de leur inachèvement, mais pour lui et grâce à lui, le *non finito* devenant l'expression même du génie<sup>95</sup>.

Avec sa mauvaise foi coutumière, le même Michel-Ange provoquait d'ailleurs son vieux rival Léonard de Vinci en ces termes : « Toi qui as fait le modèle d'un cheval que tu n'as pas été capable de couler en bronze et que, pour ta honte, tu as abandonné »<sup>96</sup>. Il faisait allusion au modèle en argile de la statue équestre de Francesco Sforza, exposé à Milan à partir de 1493, et que Léonard, malgré un travail acharné, ne put effectivement jamais achever. Et pourtant, loin de faire sa honte, ce projet inabouti fit sa gloire. Car le colosse d'argile de Léonard ne fut pas considéré comme le

92. Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, éd. G. Orlandi, Milan, 1966, p. 867.

93. C. Smith, *Architecture in the culture of early humanism...*, p. 73.

94. Princière, car cette attitude nouvelle correspond également à une mutation politique, révélée notamment par les évolutions de l'urbanisme qui, au XV<sup>e</sup> siècle encore, ne se conçoit pas autrement que comme un patient réinvestissement de la mémoire urbaine : P. Boucheron, *De l'urbanisme communal à l'urbanisme seigneurial : cités, territoires et édilité publique en Italie du Nord, XIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle*, dans *Pouvoir et édilité dans l'Italie communale et seigneuriale*, éd. Elisabeth Grouzet-Pavan, Rome, sous presse.

95. Voir sur ce point les remarques de Hubert Damisch, *L'artista*, dans *Enciclopedia Einaudi*, Turin, 1977, t. I, p. 957-981.

96. D'après l'anonyme Gaddiano, cité par R. Wittkower, *Qu'est-ce que la sculpture ?...*, p. 106.

témoignage d'un échec, mais comme la promesse d'une grandeur à venir. Il inspira une masse imposante de poèmes et de textes en tout genre, rendant un hommage singulier à une statue qui n'existait pas. Les poètes avaient devant les yeux la fragilité de l'argile, et ils exaltaient l'éternité du bronze. Ce monument inachevé célébrant une grandeur terrestre leur inspirait des vers sur l'immortalité de l'âme et Léonard de Vinci devenait sous leur plume la réincarnation des grands artistes de l'Antiquité<sup>97</sup>.

L'exemple du monument inachevé de Léonard démontre clairement la manière dont le recours à l'écrit construit la renommée de l'architecte de la Renaissance. Bramante, dont les propositions sont rejetées lors du concours de 1490 sur le *tiburio* du Dôme de Milan, acquiert malgré cet échec une gloire supérieure à celle des artistes qui l'ont supplanté (Amadeo et Dolcebuono), précisément parce que, en rédigeant son *opinio*, il se pose en analyste savant des décisions prises<sup>98</sup>. Le même désir de revanche par l'écrit anime Filarete. Pour acquérir la renommée, l'architecte doit certes se faire théoricien de son art, et ce dès le Quattrocento. Mais il ne peut encore compter sur le soutien intellectuel des humanistes et doit, en somme, se faire humaniste lui-même.

De là le développement spectaculaire du traité d'architecture comme genre littéraire. L'architecte ne sera reconnu comme auteur d'architecture que s'il s'affirme lui-même comme auteur d'écrits sur l'architecture. Françoise Choay a sans doute raison de considérer le *De re aedificatoria* comme un texte instaurateur<sup>99</sup>. Certes, Alberti emprunte à Vitruve. Mais il en remploie les matériaux pour bâtir un édifice entièrement neuf. Et son texte est inaugural en ceci qu'il tresse subtilement traité d'architecture et biographie intellectuelle pour faire saillir un « je » proprement inouï dans la culture technique du temps. C'est encore le XVI<sup>e</sup> siècle qui voit l'achèvement du processus, avec la rédaction de *L'architecture* de Philibert de l'Orme (1567), dans lequel on lit à la fois le triomphe de la notion de style individuel en architecture, l'exaltation albertienne d'un art de bâtir fondé sur la pratique raisonnée du dessin et la défense et illustration de la langue française<sup>100</sup>. Architecte et écrivain, Philibert de l'Orme se veut ardemment un auteur, et il écrit en français. Si l'architecture moderne est écriture, elle ne peut s'écrire qu'en vernaculaire, sans doute parce qu'elle participe fondamentalement à un système de communication de masse.

Le lien substantiel qui lie désormais écriture et architecture pose en termes nouveaux la question de la citation, sur laquelle j'achèverai ces

97. Voir, pour l'analyse et les pièces justificatives, P. Boucheron, *La statue équestre...*, p. 489 sq.

98. R. Schofield, *Amadeo, Bramante and Leonardo at the tiburio of Milan cathedral* dans *Achademia Leonardi Vinci, Journal of Leonardo studies and bibliography of Vinciana*, t. 2, 1989, p. 68-100. Sur l'*opinio* de Bramante, voir F. Borsi, *Bramante...*, p. 186-192.

99. F. Choay, *La règle et le modèle : sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris, 1980 ; analyse reprise et affinée dans *Le « De re aedificatoria » comme texte inaugural*, dans *Les traités d'architecture...*, p. 83-90.

100. Henri Zerner, *L'art de la Renaissance en France, l'invention du classicisme*, Paris, 1996, p. 366-367.

quelques réflexions. Les progrès continus du dessin d'architecture ont rendu, depuis le XIII<sup>e</sup> siècle au moins, le vocabulaire stylistique mémorable et transportable : tel profil, tel type d'arc ou de modénature peut se trouver cité d'un édifice à l'autre, selon une logique que les historiens de l'art tentent de percevoir<sup>101</sup>. Ainsi que l'a récemment soutenu R. Recht, « selon la définition de saint Bonaventure, l'architecte, l'artiste ne produisent rien sans référence à la tradition : compilateur, commentateur ou auteur, il leur faut chaque fois se situer par rapport à l'*auctoritas*. Et cela doit être visible »<sup>102</sup>. L'emprunt rendu visible, à la fois « reconnaissance de dette » et appropriation légitime d'autorité : c'est bien de citation qu'il s'agit<sup>103</sup>.

On pourrait soutenir que, dans l'architecture gothique, ce sont les édifices qui se citent mutuellement, et non leurs architectes. Lors de la reconstruction de la cathédrale de Canterbury après l'incendie de 1174, on fit appel à un architecte étranger, Guillaume de Sens, qui importa des modèles formels développés à Saint-Étienne de Sens. Les citations avaient alors une signification précise : celle de rappeler le souvenir de la ville où l'évêque Thomas Becket, canonisé un an plus tôt, avait été exilé. De même, si la cathédrale de Cologne adopte le style de France (d'Amiens, de Beauvais et de Saint-Denis essentiellement), c'est parce que l'évêque Conrad von Hochstaden qui en décide la reconstruction en 1248 manifeste par là son hostilité aux Hohenstaufen<sup>104</sup>. On pourrait développer la même analyse pour les emprunts de la cathédrale de Prague au style de Strasbourg à partir de 1344, ou pour les choix artistiques qui président à la construction du Dôme de Milan à partir de 1386<sup>105</sup>. Dans ces deux cas, la circulation des modèles architecturaux revêt un sens politique. Elle consiste en l'appropriation, pour des raisons souvent idéologiques, de l'*auctoritas* d'un édifice et participe de la même logique que celle qui anime le remploi médiéval<sup>106</sup>.

« Pour que le monument de Denis serve de modèle », écrit Suger dans un de ses distiques<sup>107</sup>. Ceux qui s'y référeront ne citeront pas son architecte,

101. Sur la notion de citation dans l'architecture gothique, voir les propositions méthodologiques de Hans Joachim Kunst, *Freiheit und Zitat in der Architektur des 13. Jahrhunderts : die Kathedrale von Reims*, dans *Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter, anschauliche Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte*, dir. K. Clausberg, Giessen, 1981, p. 41-79.

102. R. Recht, *Le croire et le voir...*, p. 407-408.

103. À ceci près que la création architecturale ne dispose évidemment pas des signes (guillemets) ou des formules (*inquit*) par lesquels le texte désimplique son auteur de l'énoncé cité : Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, 1979.

104. Exemples développés dans R. Recht, *Le croire et le voir...*, p. 215-216.

105. P. Boucheron, *Le pouvoir de bâtir...*, p. 165-177, pour la démonstration des rapports entre les emprunts stylistiques du Dôme de Milan aux cathédrales de Prague, d'Ulm ou de Cologne et les ambitions pro-impériales de son fondateur, Gian Galeazzo Visconti. On retrouve d'ailleurs, à Prague comme à Milan, la présence des Parler, qui apparaissent alors comme de véritables « passeurs » facilitant la circulation des modèles architecturaux : voir le précieux catalogue de l'exposition *Die Parler und der Schöne Stil, 1350-1400*, Cologne, 1978, 3 vol.

106. Voir sur ce point les remarques stimulantes de Salvatore Settis, *Des ruines au musée, la destinée de la sculpture antique*, dans *Annales, économies, sociétés, civilisations*, 1993, p. 1347-1380.

107. « *Ut sit in exemplum Dionysi monumentum* » : cité par R. Recht, *Le croire et le voir...*, p. 215.

mais l'autorité même de l'architecture dionysienne — et partant de son message politique et spirituel. Tout change à la fin du Quattrocento. La définition du nouvel habitus de l'architecte exige désormais que la citation porte non plus sur l'œuvre, mais sur le nom de l'architecte. Ainsi, les motifs « bramantesques » circulent largement dans l'Italie de la fin du XV<sup>e</sup> siècle, ce qui rend quasiment impossible le travail d'attribution sur des bases purement stylistiques. Les historiens de l'art, qui reconnaissent ces motifs dans l'architecture de Santa Maria delle Grazie à Milan, par exemple, sont bien en peine d'en conclure quoi que ce soit : il peut s'agir aussi bien d'un indice de la participation de Bramante à l'élaboration du projet que de la citation d'un architecte quelconque désireux de faire « à la manière de » Bramante<sup>108</sup>. Désormais, ce n'est pas l'autorité d'un édifice, mais bien celle d'un nom que l'on cherche à s'approprier. Lorsqu'un architecte est ainsi cité, lorsque certains songent même à le plagier, il s'affirme alors souverainement comme auteur d'architecture.

\*

\* \*

Au fond, l'autorité nouvelle de l'architecte au XV<sup>e</sup> siècle est toute politique. Il faut en revenir, pour conclure, au travail fondamental d'Ernst Kantorowicz, qui a traqué la figure du *creator*, d'origine évidemment pontificale, à travers l'équiparation du poète et de l'empereur. Évoquant l'art poétique d'Horace, et l'inversion de sa formule fameuse « *ut pictura poesis* » en « *ut poesis pictura* », il y voit « le passe qui finira par ouvrir les portes de tous les arts — de l'art du peintre, dans un premier temps, puis de l'art du sculpteur et enfin de celui de l'architecte »<sup>109</sup>. Peut-être devrait-on d'ailleurs inverser la proposition : l'architecte définit un habitus de créateur bien avant le sculpteur. Mais l'important réside dans la captation, par l'artiste, de l'autorité autrefois conférée au commanditaire de l'œuvre. Au XII<sup>e</sup> siècle, nul doute que l'*auctor* de Saint-Denis, c'est Suger. Parce qu'il en a conçu intellectuellement le projet, et parce que le patron, comme l'écrit E. Panofsky, s'est fait littéraire. Il ne songerait pas à se qualifier, comme son contemporain l'évêque Rudolf von Halberstadt de « *devotus architectus* » : ce serait s'abaisser. Car le nom propre de l'architecte compte peu pour fonder l'autorité de la chose bâtie. Ainsi l'abbé de Saint-Denis affirme-t-il : « L'identité de l'auteur et de l'œuvre entraîne la maîtrise suffisante de l'ouvrier »<sup>110</sup>.

108. R. Schofield, *Bramante and Amadeo at Santa Maria delle Grazie...*, p. 54 sq.

109. E. Kantorowicz, *La souveraineté de l'artiste, note sur quelques maximes juridiques et les théories de l'art à la Renaissance*, dans *Mourir pour la patrie et autres textes*, trad. fr., Paris, 1984, p. 31-57 (cit. à la p. 53).

110. « *Identitas auctoris et operis sufficientiam facit operantis* » : cité par R. Recht, *Le croire et le voir...*, p. 186-187.

Un épisode milanais de la fin du XV<sup>e</sup> siècle permet de mesurer le chemin parcouru<sup>111</sup>. Dans les années 1490, l'humaniste Lazzaro Cairati est le concepteur, le promoteur et l'infatigable défenseur du projet du Lazaretto<sup>112</sup>. Il inonde la chancellerie ducale de ses dessins et de ses écrits pour justifier la construction d'un lazaret, afin d'écarter les pestiférés. Lorsque celui-ci est effectivement mis en œuvre, l'humaniste ne prend aucune part à sa réalisation architecturale, confiée à l'ingénieur Lazzaro Palazzi<sup>113</sup>. S'agit-il d'une dépossession ? Nullement, car en 1490, Cairati définit lumineusement son rôle dans l'élaboration du programme : « *io qual sono stato inventore di questo loco* », et lâche bientôt le mot tant attendu : « *auctor* »<sup>114</sup>. Inventeur, concepteur, auteur : le chemin est long du maître d'œuvre à l'auteur d'architecture ; il éloigne toujours davantage du chantier pour rapprocher de la cour princière. Car c'est là, en dernière analyse, que réside l'autorité et l'éloquence de l'architecture, ce pouvoir de bâtir que l'architecte, par un mouvement continu d'abstraction et d'incorporation des « règles de l'art », parvient finalement à assumer en pleine souveraineté.

111. P. Boucheron, *Le pouvoir de bâtir...*, p. 264-268.

112. Pour l'histoire architecturale du Lazaret milanais, voir Luciano Patetta, *I temi nuovi dell'architettura milanese del Quattrocento e il Lazaretto*, dans *Arte lombarda*, t. 79, 1986, p. 75-84.

113. Ingénieur ducal depuis mai 1478 (Caterina Santoro, *Gli uffici del dominio sforzesco*, Milan, 1947, p. 185), beau-frère de l'architecte Giovanni Antonio Amadeo (ci-dessus, note 69), Lazzaro Palazzi travaille sur de nombreux chantiers milanais prestigieux.

114. Archivio dell'Ospedale Maggiore di Milano, Registri spese, reg. 1, 10 novembre 1490, lettre signalée dans L. Patetta, *L'architettura a Milano...*, p. 322-323.