

L'architecture, une affaire d'État

Les architectes italiens de la Renaissance ont cherché à servir la gloire des princes. Devenus artistes de cour, ils ont inventé une nouvelle forme d'art, idéal, où les talents du peintre et du dessinateur le disputent à ceux de l'ingénieur et de l'urbaniste.

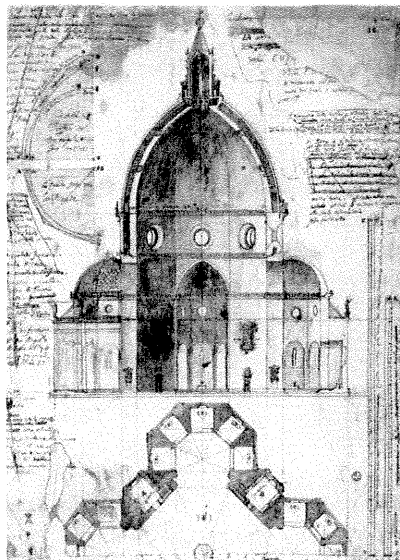
Par **Patrick Boucheron**

Les cathédrales gothiques furent longtemps admirées comme des œuvres anonymes et collectives. Ni Michelet ni Hugo ne traquaient la griffe de l'architecte dans Notre-Dame de Paris, préférant y deviner les lents et laborieux efforts d'un peuple chrétien uni dans l'espoir du salut.

Rien de tel lorsque l'on entre à Saint-Pierre de Rome. Y triomphe l'affirmation orgueilleuse de la gloire de l'architecte : la marque de l'individualisme créateur de Bramante, Sangallo ou Michel-Ange. Les derniers siècles du Moyen-Age se caractérisent en effet par l'exaltation de l'architecture et l'émancipation sociale de l'architecte. Non pas que ce dernier n'ait pu

avoir, dès le XIII^e siècle, une certaine conscience de sa valeur. Mais si l'architecte était distingué, c'était souvent dans le cadre de la corporation des tailleurs de pierre. De ce fait, il était ramené vers la condition dégradée des « arts mécaniques », par opposition, dans la philosophie de l'époque, aux « arts libéraux » qui confèrent noblesse et liberté.

« Je ne sais pourquoi les arts ayant les liens les plus étroits avec les arts libéraux – la peinture, la



Le dôme de l'église Santa Maria del Fiore à Florence, chef-d'œuvre de Brunelleschi (dessin de Ludovico Cigoli, Cabinet des dessins des Offices, Florence).

sculpture en pierre et en bronze et l'architecture – étaient tombés dans un déclin si long et si profond », s'interrogeait avec une fausse naïveté le grand humaniste* Lorenzo Valla, l'un des « inventeurs » de l'idée de Renaissance*. Par-delà l'obscur période gothique, la Renaissance devait redonner dignité et grandeur à la peinture, la sculpture et l'architecture, rassemblées en une triade des beaux-arts qui trouve son unité dans l'usage du dessin. Mais l'architecture y occupe une place éminente, comme un art total, et utile à tous – ne dit-on pas de Dieu qu'il est le « Grand Architecte » ?

Se référant à l'Antiquité (pendant laquelle, en réalité, les arts visuels n'ont jamais accédé au rang d'arts

libéraux*), les humanistes entendent restaurer le prestige de l'architecte dont ils croient lire la justification chez Platon. Dans ce domaine aussi, la Renaissance feint de n'être qu'un retour aux origines, alors qu'elle invente du neuf. Églises, palais, monuments publics : l'Italie du quattrocento*, brûlante de cette « fièvre de construire » dont s'émerveillaient les contemporains, est le laboratoire de nombreuses innovations architecturales.

L'AUTEUR

Membre du comité de rédaction de *L'Histoire*, Patrick Boucheron est spécialiste de l'Italie médiévale. Il est maître de conférences à l'université Paris-I et membre de l'Institut universitaire de France. Il a récemment publié *Léonard et Machiavel* (Verdier, 2008). Cet article est la version revue et mise à jour de « Princes et architectes de la Renaissance », *L'Histoire* n° 197, pp. 56-63.



*Brunelleschi
est figuré
en héros
à l'antique,
face à
Cosme
de Médicis*

L'histoire de l'architecture italienne dans la première moitié du xv^e siècle a depuis longtemps trouvé son héros en la personne de Filippo Brunelleschi (1377-1446) : orfèvre et sculpteur, cet ingénieur érudit se fit d'abord connaître à Florence comme architecte (il dessina en 1419 les plans de l'Ospedale degli Innocenti, l'Hôpital des Innocents), puis metteur en scène de grandes machineries théâtrales pour les fêtes civiques et religieuses. Mais il resta surtout comme l'homme qui sut relever un extraordinaire défi technique.

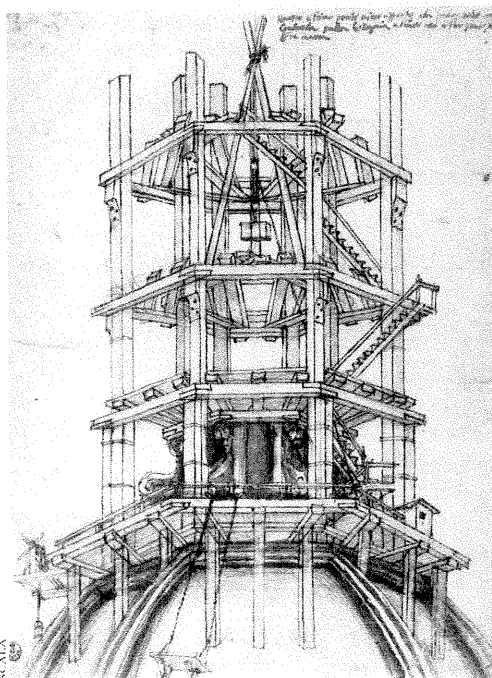
Depuis 1367, en effet, la Fabrique du Dôme de Florence (composée de magistrats communaux

en charge, avec l'évêque, de la gestion de la cathédrale) avait décidé de couvrir l'église Santa Maria del Fiore d'une gigantesque coupole. Le projet était politique autant qu'artistique : en couronnant la cathédrale d'une vaste coupole, on manifestait la montée en puissance de Florence, orgueilleuse commune à la conquête d'un territoire. Sur le plan technique, l'idée était en avance sur son temps. Pourtant, on s'y tenait, confiant dans le génie créateur de l'homme et

Filippo Brunelleschi et Lorenzo Ghiberti présentent à Cosme la maquette de l'église de San Lorenzo, haut lieu du mécénat des Médicis. Peinture réalisée d'après un dessin de Vasari, vers 1560 (Palazzo Vecchio, Florence).

Note
* Cf. lexique, p 94

Ce dessin conserve au Cabinet des dessins des Offices de Florence montre les échafaudages disposés pour la construction de la lanterne de la coupole de la basilique Santa Maria del Fiore.



LE DÔME DE FLORENCE

Plus que la beauté de l'édifice, c'est la performance technique qui impressionne les contemporains. La coupole de l'église Santa Maria del Fiore, d'un diamètre de 41 mètres, se soutient d'elle-même. Architecte, Brunelleschi est aussi un ingénieur visionnaire. Vasari rapporte ainsi son discours : « Il est nécessaire, pour la construire suivant le moyen que j'ai conçu, qu'elle ait la courbure d'une ogive en quart-point et qu'elle soit double, c'est-à-dire une voûte intérieure et une voûte extérieure, de manière à laisser entre elles un vide suffisant pour y circuler. Aux angles des arêtes extérieures des huit faces, des étaux en pierre lieront la construction dans son épaisseur, des chaînages de chêne ceintureront les faces tout autour. »

attendant l'artiste capable d'une telle prouesse. Comment hisser, sur le tambour dont on achevait la construction en 1418, une coupole d'un diamètre de 41 mètres, et d'un poids estimé à 29 000 tonnes ? Comment voûter, sans cintres de soutien, une coupole qui sans trop peser sur l'édifice, devait se déployer vers le haut par la seule tension de son profil ogival ?

Au cours des années 1420, Brunelleschi impose peu à peu ses solutions techniques, avant d'assumer l'entière responsabilité de la construction en 1426. Dix ans plus tard, le pape Eugène IV consacre solennellement l'immense coupole, qui s'impose d'emblée au regard des Florentins comme un monument protecteur et le symbole de leur suprématie.

Brunelleschi avait su maîtriser méthodiquement tous les problèmes techniques par autant d'inventions révolutionnaires sur lesquelles la Fabrique lui reconnaissait d'ailleurs une forme de « propriété intellectuelle ». Ces machines ou ces procédés étaient adaptés à chaque phase du chantier : des cintres amovibles pour respecter l'inclinaison des huit pans de la coupole au fur et à mesure de la mise en place de ses différentes assises de briques, une grande grue à contrepoids pour soulever les charges, un treuil réversible à trois vitesses mu par une paire de bœufs ; cinquante ans plus tard, les ingénieurs italiens – dont, en 1469, Léonard de Vinci, alors âgé de 17 ans – recopiaient encore, admiratifs, les inventions de Brunelleschi.

Il lui restait à traduire cette victoire intellectuelle en réussite personnelle. Car le fils de notaire, sûr de son art et de sa culture humaniste, répugnait à se plier aux règles corporatives caractéristiques du monde artisanal. En 1434, sa coupole pratiquement achevée, il se sent assez fort pour refuser de payer sa cotisation à l'Art des tailleurs de pierre. Ce qui lui vaut, le 20 août 1434, d'être jeté en prison. On le voit, l'architecte est piégé dans les contradictions de son temps. Dans la Florence des Médicis (comme dans la Rome républicaine dont elle se réclame), l'œuvre peut être admirée et son auteur rabaisé.

LA MAGNIFICENCE

Le cas Brunelleschi parut exemplaire à Leon Battista Alberti (1404-1472), humaniste, moraliste et architecte, théoricien du pouvoir politique et de l'art nouveau, qui, cette même année 1434, entreprit la rédaction de son traité *Della Pittura*. Alberti fait de l'architecte le dédicataire de son œuvre de combat et le présente comme l'inventeur de la construction perspective. Car avant de servir au peintre, celle-ci est d'abord l'outil de l'architecte : elle lui permet de dresser, sur le plan, les lignes d'un édifice placé en un lieu donné. 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 », l'architecture se dégage enfin des opérations mécaniques. Et l'architecte cesse définitivement d'être un artisan.

Avec la perspective, l'architecture devient une science globale de l'espace

Il y eut deux éditions du *Della Pittura* d'Alberti en 1436. La première, en langue vulgaire, était destinée à soutenir la cause de l'architecte dans la société urbaine florentine. La seconde, en latin, visait le monde des cours princières. Alberti la dédia à Gian Francesco Gonzaga, marquis de Mantoue, en lui demandant l'honneur d'entrer à son service. Il y a là une étrangeté : pourquoi Alberti, et après lui tant d'autres Florentins, éprouvèrent-ils le désir de quitter leur ville, que les humanistes de la cour de Laurent le Magnifique hissaient au rang de « nouvelle Athènes » ? Pourquoi s'éloigner de Santa Maria del Fiore, « dressée, comme l'écrivit Alberti, au-dessus des

Les Montefeltro à Urbino, les Gonzaga à Mantoue, les Malatesta à Rimini furent des défenseurs passionnés de l'avant-garde artistique

cieux et ample à couvrir de son ombre tous les peuples toscans » ? Qu'allaient chercher les architectes à Urbino (qui, après tout, n'était au xv^e siècle qu'une petite cité de 5000 habitants), à Ferrare ou à Mantoue, ville humide aux rues boueuses que la suite pontificale de Pie II quitta, après sa visite solennelle de 1459-1460, affaiblie par les fièvres ?

Ce qu'ils allaient chercher ? Tout simplement la gloire et la magnificence³ des princes. Car dans ces petits États d'Italie du Nord, ceux-ci aspiraient à exalter leur pouvoir encore fragile par de grandioses réalisations architecturales. Les Montefeltro à Urbino, les Gonzaga à Mantoue, les Malatesta à Rimini souffraient tous d'un manque de légitimité. Ils n'étaient que d'anciens *condottieri*, des chefs d'armées mercenaires dont les principautés n'étaient au fond que des récompenses pour service rendu. Aussi devaient-ils déployer une politique de splendeur pour s'affirmer devant les rois et les grands princes, dont ils se voulaient les égaux mais qui étaient avant tout leurs employeurs.

Ces seigneurs, tels ceux de la génération de Federico da Montefeltro (1420-1482) à Urbino, Sigismondo Malatesta (1417-1468) à Rimini ou Borso d'Este (1415-1471) à Ferrare, faisaient tout pour polir leur image de souverains sages, humanistes et érudits. L'idée de magnificence leur convenait à merveille et ils s'en firent vite les champions. En bâtissant des palais, le prince se voulait fort et menaçant ; en fondant des églises, il s'affichait pieux et respectueux ; en finançant des monuments publics, il se donnait à voir comme sage et défenseur de la mémoire civique.

La magnificence, qui est une éthique de la dépense, se heurtait à Florence aux « pudeurs républicaines » de ses dirigeants. Les Médicis, ces princes qui ne s'avaient pas tels, avaient ainsi refusé un projet grandiose de Brunelleschi, redoutant qu'il paraisse trop arrogant aux Florentins. En 1444, Cosme de Médicis (cf. *mise au point*, p. 50) confia à l'architecte Michelozzo la construction du palais de la via Larga, qui allait devenir le modèle des palais patriciens de Toscane (cf. *Jean Boutier*, p. 56). Ami de Donatello, Michelozzo réalisa de nombreuses commandes des Médicis (notamment les cloîtres et la bibliothèque du couvent de Saint-Marc) et fut, pour ces puissants mécènes, l'architecte des synthèses florentines, adaptant les innovations de Brunelleschi aux attentes des notables toscans.

LA NOUVEAUTÉ

On pourrait multiplier les exemples montrant que les princes italiens sont, plus que d'autres, les défenseurs passionnés de l'avant-garde en matière artistique. C'est pour eux qu'Alberti poursuit ses recherches formelles. A Rimini en 1450 (c'est sa première commande architecturale), il construit pour Sigismondo Malatesta une église que la postérité désignera justement sous le nom de « temple de Malatesta » : tout en s'inspirant du modèle de Michelozzo à Santa Annunziata (une nef très

sobre débouchant, en guise de chœur, sur un édifice rond, réplique du temple antique de Minerva Medica à Rome), Alberti fait de cette église un chef-d'œuvre de l'architecture princière. Jouant sur l'alternance des pleins et des vides, il ouvre la nef de chapelles encadrées par de grandes arcades et projette une façade (restée inachevée) qui devait être une reconstitution d'un arc de triomphe antique.

La même liberté de création, notamment dans le choix des matériaux précieux et dans l'emprunt aux éléments architecturaux antiques, s'exprime dans l'église San Sebastiano de Mantoue, qu'Al-

Un condottiere en temps de paix, Federico da Montefeltro. Il porte l'armure mais ses armes sont à terre et il pose en prince humaniste, un livre ouvert, devant lui, avec son fils Guidobaldo (attribué à Pedro Berruguete, 1476, 1477, palais ducal, Urbino).



Le commanditaire qui le désire est le père de l'édifice, tandis que l'architecte qui le porte et le met au monde en est la mère

berti dessine pour Ludovico Gonzaga. Le monument surprend à ce point que le fils de son commanditaire, le cardinal Francesco Gonzaga, avouait en 1478 ne pas savoir « si cette construction selon le goût antique, due au génie fantastique de messire Alberti, représentait une église, une mosquée ou une synagogue ».

Surprendre par la nouveauté et l'extraordinaire, tel semble bien être un des traits principaux de l'art de cour. Mais ce que les architectes cherchent dans les cours princières n'est pas seulement l'occasion de « faire de grandes choses », comme l'écrivait au XVI^e siècle Giorgio Vasari, c'est aussi la position sociale que les villes lui refusaient. Par le service du prince, l'architecte conquiert sa dignité intellectuelle et son autonomie sociale.

Qu'on en juge à la lecture de la lettre patente que Federico da Montefeltro concède en 1468 à l'architecte Luciano Laurana. Celui-ci est chargé,

avec des prérogatives très étendues, de coordonner les travaux du palais d'Urbino, magnifique demeure princière dominant la cité de sa masse altière, que le duc transforme en une sorte de ville idéale en miniature. La lettre de nomination prend l'allure d'un manifeste : « Il faut honorer et encourager de tels hommes qui se distinguent par leur esprit et leur vertu, surtout s'il s'agit de celle que les antiques et les modernes ont portée si haut, la vertu de l'architecture, qui est fondée sur l'arithmétique et la géométrie, qui font partie des sept arts libéraux. » On ne saurait exprimer plus clairement les revendications morales et intellectuelles de l'architecte, dont le prince se fait le défenseur ardent et intéressé.

Intéressé, car il n'est pas douteux que le prince ait tout à gagner à cette exaltation de l'architecte. D'abord, parce qu'il trouve en lui le maître d'œuvre de ses désirs : les architectes n'ont eu de cesse, tout au long du quattrocento, d'améliorer et de raffiner le cadre de vie princier. A la fin du XV^e siècle, la villa de Poggio Reale près de Naples, que Giuliano da Sangallo avait dessinée pour Alfonso, duc de Calabre, suscitait l'émerveillement ; y faisant halte dans sa marche vers Naples, le roi de France Charles VIII se demanda, dans une lettre célèbre, s'il n'était pas entré au paradis terrestre (cf. Jean-Michel Sallmann, p. 76). Mais le paradis que l'architecte ouvre au prince est également politique. Il suffit, pour s'en convaincre, de lire le *Traité d'architecture* que Filarete, architecte florentin passé au service du duc de Milan Francesco Sforza, écrivit pour son protecteur.

L'ASCENSION SOCIALE

Texte déroutant et enthousiaste, le *Trattato* de Filarete est à la fois une défense et illustration de l'architecture savante, et une œuvre de courtoisane, destinée au divertissement princier. Au fil du dialogue entre le prince et l'architecte, on suit les étapes de la construction d'une ville fantastique, la *Sforzinda*, décor idéal d'un pouvoir idéal. La promotion de l'architecte épaula la glorification du prince, et la ville idéale semble naître du dialogue amoureux entre l'art de bâtir et le pouvoir : « Construire n'est rien d'autre qu'un plaisir voluptueux, comme peut en éprouver un homme amoureux ; qui en a fait l'expérience sait qu'il y a dans l'acte de bâtir une telle quantité de plaisir et de désir qu'autant qu'en fasse un homme, il en voudra toujours davantage. » Le commanditaire est le père de l'édifice – il le désire, le conçoit et lui insuffle la vie – tandis que l'architecte, qui le porte, le met au monde, le soigne et le chérit, en est la mère. Cette analogie permet de fonder la métaphore de l'édifice comme corps, si caractéristique de l'architecture humaniste : les proportions architecturales, d'Alberti à Léonard de Vinci, se déduisent de celles du corps de l'homme, mesure de toute chose.

Écrivant son *Traité*, Filarete trouve aussi une revanche idéologique sur tous ces « vils maçons » lombards qui osèrent, sur les chantiers milanais,

Portrait par
Jacopo Carucci
Pontormo (musée
des Offices,
Florence).



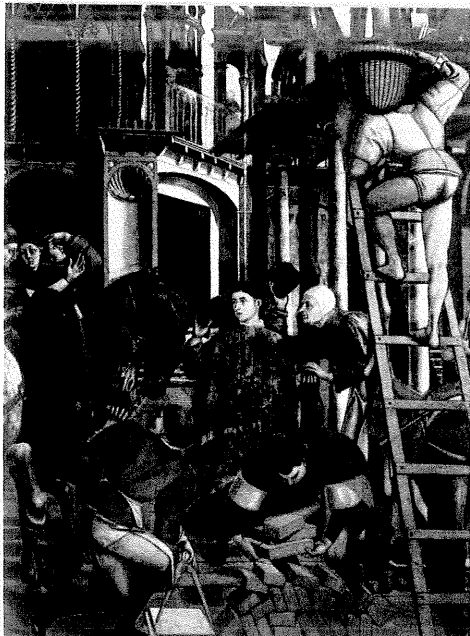
Cosme de Médicis, un mécène discret

Brunelleschi, Fra Angelico, Michelozzo : autant d'artistes dont la renommée triomphe alors grâce au patronage éclairé de Cosme de Médicis. Prétendant pourtant incarner les valeurs du

Popolo avec qui il était politiquement lié, Cosme de Médicis se gardait bien d'apparaître pour le prince fastueux qu'il était, se contentant d'affecter la modestie toute républicaine du premier des citoyens. Tout, dans son attitude, témoignait de cet art de la dissimulation que théoriserait plus tard Machiavel : il eut l'habileté de maintenir vivace le souvenir – ou l'illusion – des valeurs civiques, à Florence.

En 1442, Cosme prend la tête d'un groupe de 66 citoyens du district « du Lion d'or », les quelques blocs de maisons qui se massent autour du palais des Médicis, pour financer la construction d'une chapelle pour l'église San Lorenzo. Brunelleschi, Donatello sont mobilisés dans cette grande entreprise artistique à laquelle Cosme de Médicis contribue « pour la gloire de Dieu, l'honneur de la cité et ma propre mémoire ». Il prend grand soin de ne pas se présenter sous les traits d'un mécène fastueux mais comme le simple chef de file particulièrement généreux d'une association de voisinage.

Il n'empêche : sa politique de patronage artistique amène les autres patriciens à rivaliser de largesse. Ainsi Giovanni Rucellai demande-t-il à Leon Battista Alberti de rénover la façade de l'église Santa Maria Novella. La splendeur artistique de Florence est aussi le produit de cette compétition sociale. Elle fait en tout cas la gloire internationale de Cosme de Médicis. P. B.



COLLECTION DANGLI P. ORTI

mée de l'artiste. Mais il est, en lui-même, la marque d'une position sociale. Dans l'idéologie médiévale, le salaire à la tâche rétribue un *opus*, une tâche manuelle – c'est ainsi que sont payés ouvriers et artisans –, alors que le salaire fixe récompense une *virtus*, une virtualité créatrice.

En devenant un intellectuel de cour, l'architecte s'éloigne du chantier. Des maîtres d'œuvre, ou des ingénieurs de second rang, se chargent d'exécuter les plans qu'il a dressés. Le développement du dessin technique, favorisé par les progrès de la construction perspective et la diffusion du papier, est un des faits majeurs du xv^e siècle. Désormais, l'architecte est bien, comme le définit Filarete, un « penseur dessinant ». Plus tard, Raphael pourra se contenter de donner le concept (*concetto*) d'un édifice pour s'en voir attribuer la paternité. Il est vrai

que la figure du peintre-architecte, par le primat du dessin dans le système des arts, est particulièrement honorée : plus que la sculpture, qui est affrontement avec la matière, la peinture est un art de l'idéal. Le peintre de cour peut aisément entrer dans l'intimité des princes alors que le sculpteur, enfermé dans son atelier, est décrit par Léonard de Vinci « le visage tout enduit et enfariné de poudre de marbre, semblable à un boulanger » – autrement dit, un presque artisan.

Cette gloire de l'architecte rejaillit sur le prince qui l'a reconnu. C'est pourquoi les cours cherchent sans cesse à attirer les artistes les plus prometteurs. Des architectes restent longtemps au service du prince : plus de quarante ans pour Luca Fancelli, architecte des Gonzaga de Mantoue pour lesquels il termina l'église San Andrea dont son maître Alberti avait dressé les plans. Mais la plupart ne sont que des hôtes éphémères. Cette circulation d'une cour à l'autre est le vecteur essentiel de la diffusion des styles architecturaux dans l'ensemble de la Péninsule, et parfois bien au-delà. La renommée de l'architecte et ingénieur hydraulicien Aristotele Fioravanti l'amena à travailler à Milan, Bologne, Parme, Mantoue, et jusqu'à Moscou où œuvraient d'autres architectes lombards, comme les Solari, qui s'inspirèrent de la massivité menaçante du

Chantier des travaux pour l'agrandissement de l'hôpital de Sienne (fresque de Domenico di Bartolo, 1443, détail, salle des Pèlerins, Hôpital de Santa Maria della Scala, Sienne).

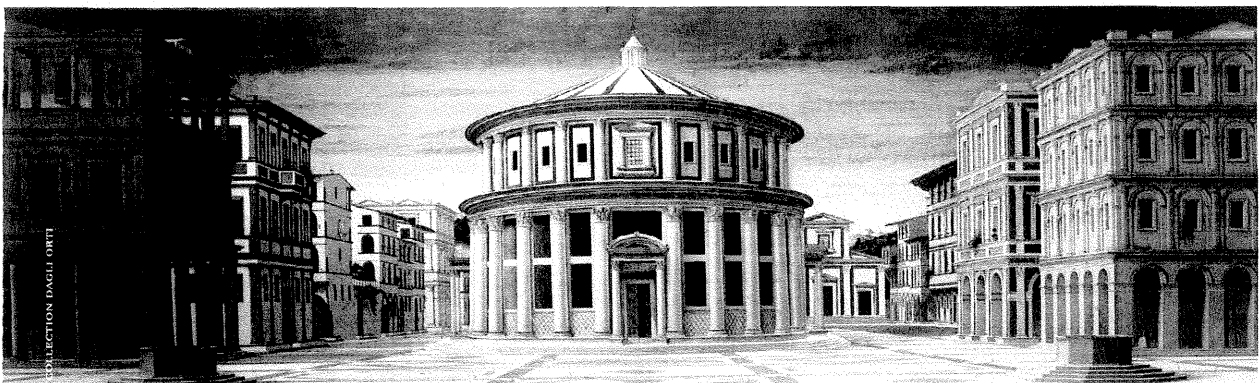
Les cours rivalisent pour attirer les artistes les plus prometteurs

contrarier ses projets et ceux de son protecteur. Le fait dépasse la simple rancœur personnelle : les recherches historiques ont montré que les princes tentaient de promouvoir, par leurs grands chantiers, une économie de la construction s'affranchissant des règles des corporations de métiers.

Dans ce projet politique (et économique : n'oublions pas que la construction resta longtemps la première industrie du Moyen Age), le prince et l'architecte étaient des alliés objectifs. L'un et l'autre avaient intérêt à contourner les pesanteurs corporatives, et l'architecte, libéré des contraintes artisanales par sa position d'artiste de cour, était plus à même d'imposer sur les chantiers les exigences de son protecteur.

C'est là un trait commun aux systèmes politiques de la fin du Moyen Age : le service du prince est le ressort principal de l'ascension sociale. Voilà pourquoi l'architecte cherche à s'intégrer à la *famiglia* de celui-ci, c'est-à-dire à sa famille élargie, auréole de splendeur et de libéralité, qui s'étend sur tout le système de cour. Devenu familier du prince, l'architecte accède à la forme la plus honorable de rétribution : le salaire fixe. Celui-ci n'est pas toujours mirobolant (la cour est souvent « courte », comme disent les courtisans, et le prince à court d'argent), et, qui plus est, il varie selon la renom-

Cette peinture énigmatique ni datée ni attribuée représente l'édifice antique dans son splendide isolement. Détail de la vue de la cité idéale (palais ducal d'Urbino).



COLLECTION DANGLI P. ORTI

Urbino et la société de cour

Hissé sur un promontoire spectaculaire, le palais ducal d'Urbino est un chef-d'œuvre d'architecture et de mise en scène politique.

Si l'Italie de la Renaissance fut bien le lieu où s'inventa une société de cour, elle le doit moins à ses métropoles puissantes (Florence, Gênes, Venise) qu'à ses petits centres de pouvoir d'Italie du Nord : Mantoue, Ferrare, Urbino. Chef-d'œuvre de la Renaissance, le *palazzo ducale* des Montefeltro à Urbino fut considéré, dès la fin du xv^e siècle, comme le sommet inatteignable du raffinement de l'architecture de cour. Il faut dire que la construction du palais ducal s'était accompagnée d'une intense campagne de communication politique destinée à prévenir le monde de la merveille qui s'y réalisait.

Qui est Federico da Montefeltro, le maître de cet État « monocitadin » qu'est le duché d'Urbino ? Un condottiere, comme l'Italie en connut tant, mais un condottiere en temps de paix. Jadis mercenaires pour les armées du pape, les Montefeltro se trouvent récompensés de leur fidélité, après la paix de Lodi (1454), par l'obtention d'un marquisat dans une zone stratégique au nord des États de l'Église.

Couvert d'honneurs, riche et fastueux, fier de son éducation humaniste, Federico est le modèle même du chef de guerre devenu créateur d'État. Raison de plus pour témoigner de son idéal de « bon gouvernement », et tenter de convaincre, par l'architecture de son palais, qu'il a abandonné la *superbia* de l'entrepreneur de guerre pour l'*pelegantia*, vertu cardinale des princes de la Renaissance. Voilà pourquoi le duc d'Urbino fait de la reconstruction de son palais une affaire personnelle, qu'il dirige avec un art consommé du calcul politique, en étroite collaboration avec son architecte Luciano Laurana (vers 1420-1479).

Hissé sur un promontoire très spectaculaire en proue de navire, le palais d'Urbino s'impose à la ville, du côté où ses murs dominant la campagne environnante, une impressionnante façade abrupte. Expression de force, sans doute, mais dont l'efficacité est toute symbolique : les fines tours qui la flanquent n'ont aucune valeur militaire. À ses pieds, Frédéric fait combler le fossé, créant un grand plateau artificiel sur lequel est transféré le marché. Le palais est sur son piédestal comme une statue équestre, et Federico da Montefeltro peut, de sa loggia, embrasser du regard les activités des sujets qu'il domine.

Toutefois, le palais d'Urbino est, pour celui qui le regarde depuis le centre civique, le contraire d'une forteresse. Il s'intègre harmonieusement à la cité, ouvrant sa cour intérieure sur la place civique bordée de portiques qui devient, de ce fait, l'antichambre de la demeure du prince. C'est ainsi que, bien loin du modèle de la place forte ou de la citadelle isolée de la ville, le palais ducal parvient à agencer autour de lui l'espace d'une petite ville de 5 000 habitants.

Le grand inspirateur de l'architecture princière de la Renaissance, Leon Battista Alberti, conseillait en effet aux princes humanistes d'abandonner le modèle de la citadelle du xiv^e siècle. À chaque régime son architecture, et le prince humaniste ne peut se conduire en tyran : en faisant de sa résidence non pas une redoute inaccessible mais un pôle de structuration du développement urbain, le prince se donne à voir comme intégré à la

Le palais s'intègre à la cité et s'ouvre sur la place civique

Vue du palais d'Urbino.



société urbaine à laquelle il doit, au total, une bonne part de son autorité.

Federico da Montefeltro aimait, dit-on, sortir à pied de son palais, sans escorte, et se promener simplement dans la ville. Mais que l'on ne s'y trompe pas : cette mise en scène toute politique n'est que le pendant d'une stricte organisation de la vie de cour qui, à Urbino, a atteint une précision et un raffinement inégalés avant le xvi^e siècle : 500 personnes, soit le dixième de la population urbaine, vivent d'ailleurs à la cour princière.

Voilà pourquoi l'architecture intérieure est tout entière de représentation, structurée comme un jeu de regards, la mise en scène de parcours codifiés. Ceux-ci vont du public au privé, par une série de filtres et de gradients subtils.

Sur le modèle de l'atrium romain, la cour intérieure est encore un espace public. Parcourant majestueusement les arcades, des inscriptions lapidaires énumèrent les victoires militaires du prince, mais au passé. C'est au présent, en revanche, que se disent ses qualités humanistes, qui s'expriment par la présence, au rez-de-chaussée, d'une vaste bibliothèque, ouverte à tous ceux qui pouvaient justifier du sérieux de leurs travaux.

Au premier étage sont les salles de réception décorées de tapisseries aux motifs mythologiques. Lorsque le prince accorde une audience privée, c'est dans une chambre à coucher ornée de peintures amoureuses. Le visiteur a le sentiment d'avoir franchi le seuil de l'intime, mais c'est une fiction : la vie conjugale du couple se déroule ailleurs, dans des espaces retirés, et Urbino inaugure ainsi une distinction que l'on retrouvera au xvii^e siècle dans l'architecture palatiale classique entre appartement de parade et appartement privé du roi. Car la vraie chambre privée donne sur la chambre secrète, sans fenêtre, où était conservé le trésor. De là, un passage compliqué rejoignait le célèbre *studiolo*, dont les marqueteries en trompe l'œil représentaient des armoires ouvertes découvrant livres et instruments de travail dans un savant désordre. Encore une fiction : le *studiolo* n'était pas une chambre d'étude, mais une salle de représentation exprimant la culture d'un prince humaniste.

Baldassare Castiglione, l'auteur du *Livre du courtisan* (1513-1519) qui allait devenir l'un des best-sellers de l'Europe monarchique, avait vécu à la cour urbinata. Il décrivait le *palazzo ducale* de Federico da Montefeltro comme « une cité en forme de palais ». Une cité, et plus précisément une cité idéale, telle qu'elle est figurée sur les panneaux des portes des appartements du prince. Si cette cité en forme de palais est idéale, c'est qu'elle accueille idéalement la société de cour dont Castiglione s'est voulu le théoricien. Et dont la France monarchique ne parviendra que bien plus tard à égaler le faste et le raffinement.

P. B.

château des Sforza à Milan pour dresser les plans de la transformation du bâtiment.

Les princes, en quête perpétuelle d'idées nouvelles et de talents prometteurs, cherchent donc à attirer vers eux les architectes « dont on parle ». Dans la lettre de 1468 où il nomme Luciano Laurana, le duc d'Urbino déclare l'avoir fait venir « après que la renommée d'abord et l'expérience ensuite m'eurent informé de son savoir-faire ». Mais le jeu de la renommée est complexe, car en la reconnaissant, un prince la consacre et l'amplifie. De plus, ce sont souvent les écrits des humanistes qui établissent la réputation des artistes : architectes, écrivains et mécènes sont pris dans un réseau serré d'amitiés obligées et d'admiration réciproques. Ce réseau recouvre en partie l'écheveau subtil des alliances politiques, et la circulation des architectes est souvent guidée par des impératifs diplomatiques.

EXPORTER LES TALENTS

Lorsqu'en 1461 le duc de Milan, Francesco Sforza, envoie son architecte, Filarete, à Venise pour bâtir un palais sur le Grand Canal (la *Cá del Duca*), il entend sceller une alliance. Et cette volonté politique se lit jusque dans les recommandations stylistiques du prince, qui aspire à une synthèse harmonieuse, « moderne », entre l'art lombard et la « mode vénitienne ». Les questions, chères à l'histoire de l'art, d'influence et de diffusion de modèles stylistiques sont souvent les expressions des alliances, des subordinations ou des rivalités politiques qui tissent les relations de pouvoir entre les cours princières.

Les cités ne sont pas exclues de ce circuit d'échanges : le cas florentin est à cet égard exemplaire. On s'est étonné que Laurent le Magnifique et, avant lui, Cosme de Médicis se soient plus soucieux de recommander les artistes florentins à des cours étrangères que de les employer. C'est que les Médicis ont suivi une démarche continue d'exportations de leurs meilleurs talents, manifestant par là une conscience très claire de ce que pouvait être une politique de propagande culturelle. Il n'était pas un projet audacieux ou novateur en Italie sans les Florentins : lorsque Francesco Sforza décide, en 1451, de bâtir l'Hôpital Majeur à Milan, qui déploie sa splendide façade décorée de sculptures en terre cuite sur un plan en croix centré sur une église, il demande conseil à son allié et ami Cosme de Médicis. Ce dernier s'engage personnellement dans le projet. A lire leur correspondance, aucun doute n'est permis : pour le Florentin comme pour le Milanais, l'architecture est bien une affaire d'État.

N'imaginons pas pour autant les architectes de la Renaissance en jouets des relations entre puissants : nombre d'entre eux, circulant de la ville à la cour, firent fructifier dans l'une la gloire acquise dans l'autre, ainsi Bramante, Michel-Ange, Raphaël, réunis de 1503 à 1513 à Rome par le pape Jules II. L'évolution historique, qui hissait l'architecte au rang d'artiste de cour, était alors achevée. Mais les soubresauts politiques provoqués par les guerres d'Italie et le sac de Rome en 1527 entraînent un nouvel éparpillement des talents. ■

POUR EN SAVOIR PLUS

OUVRAGES GÉNÉRAUX

C. Bec, I. Cloulas, B. Jestaz, A. Tenenti, *L'Italie de la Renaissance. Un monde en mutation, 1378-1494*, Fayard, 1990.

J. Burckhardt, *Civilisation de la Renaissance en Italie*, rééd., Le Livre de poche, 1986.

P. Burke, *La Renaissance en Italie. Art, culture et société*, Hazan, 1991 ; *La Renaissance européenne*, Le Seuil, 2000.

A. Chastel, *Renaissance italienne, 1460-1500*, Gallimard, « Quarto », 2000.

É. Crouzet-Pavan, *Renaissances italiennes. 1380-1500*, Albin Michel, 2007.

J. Delumeau, *La Civilisation de la Renaissance*, 2^e éd. Arthaud, 1973 ; *L'Italie de la Renaissance à la fin du XVIII^e siècle*, 1991, rééd. Armand Colin, 1997.

W. K. Ferguson, *La Renaissance dans la pensée historique*, 1950, rééd. Fayard, 2009.

L. Heydenreich, G. Passavant, *Le Temps des génies. Italie, 1500-1540*, Gallimard, « L'Univers des formes », 1974.

L. Lauro Martines, *Power and Imagination, City-States in Renaissance Italy*, Baltimore, 1988.

J. Michelet, *Histoire de France*, t. VII. Renaissance, Éditions des Équateurs, 2008.

P. Murray, *L'Architecture de la Renaissance italienne*, Thames and Hudson, 1990.

M. Fantoni (dir.), *Il Rinascimento italiano e l'Europa*. T. I, *Storia e storiografia*, Fondazione Cassamarca, Vicence, Angelo Colla editore, 2005.

L'ART DE LA RENAISSANCE

L. B. Alberti, *La Peinture*, édition de T. Golsenne et B. Prévost, Le Seuil, 2004 ; *L'Art d'édifier*, textes traduits et présentés par P. Caye et F. Choay, Le Seuil, 2004.

M. Baxandall, *L'Œil du quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Oxford University Press, 1972, trad. fr. Gallimard, « Bibliothèque illustrée des histoires », 1985.

F. et S. Borsi, *Alberti. Une biographie intellectuelle*, Hazan, 2006.

A. Chastel, *Le Mythe de la Renaissance, 1420-1520*, Genève, Skira, 1969 ; *L'Art italien*, rééd. Flammarion, 2008.

P. et L. Murray, *L'Art de la Renaissance*, Thames et Hudson, 1963, rééd. 2007.

A. Grafton, *Leon Battista Alberti: Master Builder of the Italian Renaissance*, New York, Hill and Wang, 2000.

G. Vasari, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, édition critique sous la direction d'André Chastel, Berger-Levrault, 12 volumes, à partir de 1981 ; 2 vol., Actes Sud, 2005.

A signaler : *La Légende dorée* de Jacques de Voragine, illustrée par les peintres de la Renaissance italienne, Diane de Selliers, 2009.

PRINCES ET ARCHITECTES

X. Barral i Altet (dir.), *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*, actes du colloque CNRS-Université de Rennes II (1983), 3 volumes, Picard, 1986-1990.

P. Boucheron, *Le Pouvoir de bâtir. Urbanisme et politique édititaire à Milan, XIV^e-XV^e siècles*, Rome, École française de Rome, 1998.

C. Callard, *Le Prince et la République. Histoire, pouvoir et société dans la Florence des Médicis au XVII^e siècle*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne 2007.

A. Chastel, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, PUF, 1959.

A. Cole, *La Renaissance dans les cours italiennes*, Flammarion, 1995.

P. Galluzzi (dir.), *Les Ingénieurs de la Renaissance, de Brunelleschi à Léonard de Vinci*, catalogue d'exposition, Florence, 1995.

D. Kent, *Cosimo de Medici and the Renaissance ; the patron's œuvre*, Yale University Press, 2000.

H. A. Millon (dir.), *Architecture de la Renaissance de Brunelleschi à Michel-Ange*, catalogue de l'exposition du Palazzo Grassi à Venise, Flammarion, 1995.

E. Pommier, *Comment l'art devient l'Art dans l'Italie de la Renaissance*, Gallimard, 2007.

M. Tafuri, *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti*, Turin, Einaudi, 1992.

M. Warnke, *L'Artiste et la Cour. Aux origines de l'artiste moderne*, Maison des sciences de l'homme, 1989.

E. Welch, *Art and Society in Italy, 1350-1500*, Oxford University Press, 1997.

R. et M. Wittkower, *Les Enfants de Saturne. Psychologie et comportement des artistes, de l'Antiquité à la Révolution française*, Macula, 1991.

URBINO

G. Cerboni Baiardi, G. Chittolini, P. Floriani (dir.), *Federico di Montefeltro. Lo stato, le arti, la cultura*, 3 vol., Rome, Bulzoni, 1986.

P. Boucheron, « Non domus ista sed urbs. Palais princiers et environnement urbain au quattrocento (Milan, Mantoue, Urbino) », dans P. Boucheron et J. Chiffolleau (dir.), *Les Palais dans la ville. Espaces urbains et lieux de la puissance publique dans la Méditerranée médiévale*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2004, pp. 249-284.

M. L. Polichetti (dir.), *Il Palazzo di Federico da Montefeltro. Restauri e ricerche*, Urbino, 1985.