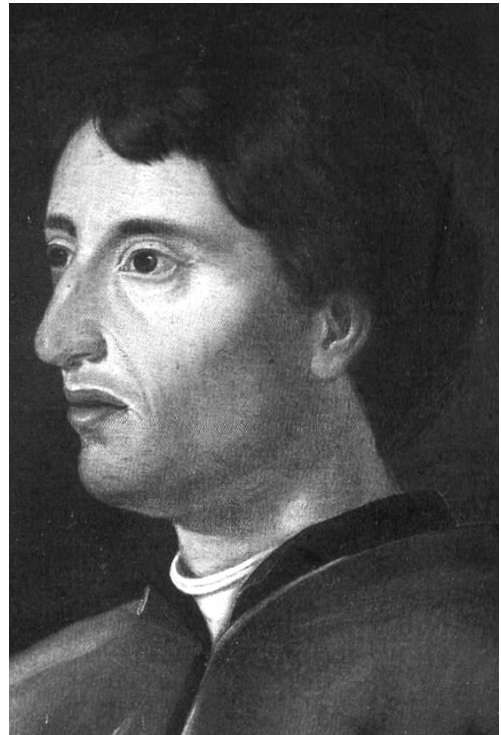


**De La Rhétorique
à l'Architecture,
itinéraire de
l'ornement chez
Leon Battista Alberti
(1406-1472)**



Introduction Les pensées fossiles	2
étudier l'ornement chez Alberti	5
I. L'Ornement dans le De Re Aedificatoria	7
1. Présentation du De Re Aedificatoria	7
2. Le Livre VI : La définition de la beauté et de l'ornement.	10
3. La dignité et la grâce.	12
4. Le livre IX : Les lois de la beauté et de l'ornement.	17
○ -L'ornement ou le corps étranger.	20
○ -Instabilité du statut de l'ornement.	20
Parenthèse méthodologique	22
II. L'ornement dans la culture humaniste	25
1. Alberti, la beauté et le platonisme	26
2. La rhétorique en général et à la renaissance	31
○ Généralités.	31
○ Avant la rhétorique.	32
○ Une nouvelle classe d'érudits.	33
○ Renaissance de la rhétorique.	34
○ La Renaissance des textes.	34
○ La conscience historique d'Alberti.	35
○ Que nous apportent toutes ces conclusions ?	36
3. De la rhétorique à l'architecture	37
○ -Mimesis et concinnitas.	37
○ Les Ornaments de la Rhétorique.	40
○ Les ornements, comme métonymie de la rhétorique.	40
○ Mauvaise conscience ornementale.	41
○ Le fond et la forme, le corps et sa parure.	42
○ Les connotations de l'ornement.	43
○ L'ornement comme épithète.	43
○ L'ornement comme attribut.	44
○ L'ornement comme partiteur de la nature et de la culture.	45
○ L'ornement, point aveugle de la rhétorique.	46
○ Ornaments naturels et ornements humains.	48
○ Reprise : ornement verbal et ornement architectural.	49
Conclusion	51
○ Ouvrages	54
○ Articles	55
○ Divers sur l'ornement	56
○ Divers articles	57

« Tout ornement qui n'est qu'ornement est de trop, retranchez-le. »

Fénelon

« N'est-il pas évident que ces ornements ne sont point essentiels à l'architecture ?

J.N.L Durand

INTRODUCTION

LES PENSEES FOSSILES

L'ornement et l'architecture. La conjonction de ces deux mots suffit généralement à provoquer un emballement chez les architectes : est-ce bien ? est-ce mal ? Loos ? un crime ? désuet ... le spasme passé, reste une certaine frustration.

Il y a quelque chose d'automatique, comme une pensée réflexe qui oriente invariablement le discours vers la naissance du Mouvement Moderne. Les polémiques successives se sont éteintes, mais tant d'arguments échangés ont laissé comme un goût de cendre.

Comment aborder ce sujet de manière différente ?

Nous avons choisi d'explorer l'ornement dans certains textes fondamentaux de la discipline architecturale, sans rendre compte prioritairement de son bannissement moderne. Le dessin des ornements, leur mise en œuvre, ont également été laissés de côté. Il ne s'agit pas de tracer la généalogie des systèmes ornementaux, mais d'examiner le rôle qu'a assumé l'ornement dans différentes constructions théoriques de l'architecture.

Une telle enquête s'appuie sur deux hypothèses.

La première, c'est que la théorie architecturale n'est pas une terre stérile. Nous supposons que l'on peut extraire, avec précaution, certains savoirs de leur gangue historique, et alimenter une réflexion actuelle.

Partons du terme « ornement », de son usage pragmatique, hors de toute considération historique. L'ornement n'est pas qu'un mot ou une étymologie. Ce n'est pas non plus un concept bien précis. C'est un discours, ou plutôt des discours sur un aspect de la pratique architecturale.

Son cas n'est pas isolé. « L'espace », la « forme », la « fonction » etc... Tous ces mots-valises sont d'usage courant, ils sont même les principaux outils de la communication entre architectes. Par leur indéfinition, ils sont disponibles à cette pensée non systématique qui accompagne la conception. On peut se plaindre de leur manque de précision et rejeter en bloc cette bouillie conceptuelle. Une telle attitude nous semble inappropriée. L'histoire des idées en architecture est coutumière de ces flottements sémantiques.

Si ce vocable reste en usage, malgré son indéfinition, c'est qu'il est utile. Ce qu'il véhicule, ce ne sont certes pas des concepts aux contours bien ciselés, mais un palimpseste de discours, de jugements de valeurs, implicites et bien compris. Il y a dans ce domaine plus d'inertie qu'on ne le croit.

Pour formuler autrement notre première hypothèse, posons que la théorie architecturale et les discours moins construits qui accompagnent la conception ne sont pas sans rapports. La doctrine est certes plus que la cristallisation d'opinions d'ateliers, mais il est indéniable qu'elle est comme un creuset où certains de ces termes, filtrés par l'effort théorique, trouvent une formulation d'une plus grande netteté.

Aussi, revenir sur les grands moments de ces notions, dans les textes, c'est éclairer d'un jour nouveau cette tradition orale de l'architecture qui se perpétue toujours aujourd'hui, c'est rendre vie à des pensées fossiles¹.

Prendre en compte l'épaisseur culturelle de l'architecture, le poids de certains discours récurrents sur nos propres habitudes de conception, peut provoquer à l'inverse une certaine impatience :

« Le survol des textes d'architectes du passé concernant l'architecture donne l'impression d'y trouver plus de discours que de pensée, si du moins on entend par pensée le développement d'une ligne de discours, évoluant de prémisses à des conclusions et accompagné du souci de l'auteur d'emporter quelque adhésion de la part du lecteur. La répétition monotone de thèmes semble caractériser ce corpus dans un piétinement souvent difficile à supporter par le lecteur courant. Origine de l'architecture, nature et culture, projection vers l'avenir, conception du dedans et du dehors, ornement intégré ou rapporté, rapport des parties au tout, du tout aux parties sont des thèmes ressassés à l'envi [...] Je ne fais ici que survoler [...] le discours des architectes d'une façon à la fois rapide et sans doute caricaturale [...] Il s'agit surtout de faire sentir pourquoi on peut finalement choisir de ne pas s'y attarder...² »

Notre seconde hypothèse, c'est que ces écrits, aussi différents soient-ils, d'Alberti à Venturi, peuvent être interrogés sous un même rapport. Ils ont en communs au moins deux éléments suffisants pour constituer un champ d'étude vraisemblable :

¹ L'ouvrage d'Adrian Forty, *Words and Buildings* est à cet égard un modèle pour notre entreprise. Adrian Forty, *Words and Buildings. A vocabulary of modern architecture*, London, Thames & Hudson, 2000.

² Philippe Boudon, *Introduction à l'architecturologie, science de la conception*, Dunod, Paris, 1992, p.11-14.

- Ils ont un caractère de nécessité. Les écrits d'architectes n'ont rien d'un à côté de la discipline. La « théorie » est une instance essentielle sur laquelle se fonde la légitimité sociale des architectes.

-Ces écrits partagent un certain statut intermédiaire. Ils ne sont pas de nature scientifique. Alberti écrit un traité, Semper une recherche historique, et Venturi, Scott Brown un manifeste didactique. Mais aucun n'a de désintéressement véritable par rapport à son objet d'étude. Ils décrivent, mais ils légifèrent également.

Passons sur ces ajustements préliminaires. L'étude de l'ornement comme objet théorique présente d'autres intérêts.

-Tout d'abord, c'est un sujet paradoxalement peu étudié. Les ornements font l'objet d'histoires générales, de monographies, d'études diverses. Le bannissement moderne de l'ornement a aussi été beaucoup commenté. Mais l'ornement, comme notion récurrente de la théorie architecturale, n'est abordé qu'incidemment.

-Ensuite, il y a l'ancienneté du sujet. Les prises de positions à son endroit sont si nombreuses que l'exhaustivité est par avance exclue. À la différence d'autres notions, l'ornement a été présent dès la constitution de l'architecture comme champ théorique, avec Alberti. Qu'en dépit de son caractère approximatif, elle soit restée en usage jusqu'à aujourd'hui est remarquable.

-Ajoutons enfin un intérêt personnel. Ce sujet, aussi désuet qu'il paraisse, est traversé par une problématique plus large, qui retient mon attention depuis longtemps : les rapports de la forme et du langage. Peut-on expliquer une œuvre d'art ? Quel est le rôle du discours sur la forme ? Jusqu'à quel point peut-on rendre compte verbalement d'un travail plastique ? Ces questions, qui concernent tous les arts, sont peu débattues par les architectes, pourtant plus que tout autre en situation de devoir se justifier.

ETUDIER L'ORNEMENT CHEZ ALBERTI

Leon Battista Alberti (1406-1472) est le premier architecte de la période moderne à avoir rédigé un traité sur l'architecture, le *De re Aedificatoria* (1443-1452)³. Il est également le premier à avoir donné une définition de la beauté architecturale.

Ce rôle fondateur lui a valu de nombreuses études et analyses. Mais il est un autre sujet sur lequel il a pris des positions fondatrices pour la discipline, il s'agit de l'ornement. Au côté de la définition de la beauté, la définition de l'ornement et les trois livres qui s'y rapportent constituent un précédent dans l'histoire de l'architecture.

Pourtant, les études actuelles ne rendent pas justice à cet aspect du *De re Aedificatoria*. Il existe aujourd'hui un manque dans ce domaine. Si les historiens se sont beaucoup concentrés sur la formule albertienne de la beauté, la plupart d'entre eux glissent rapidement sur le sujet de l'ornement. À cela, il existe trois raisons principales. À chacune, peut être opposé un argument contraire :

-Tout d'abord, Alberti n'a pas été simplement un théoricien mais également un architecte. Au regard de son œuvre construite, le problème de l'ornement semble être celui de la réitération des systèmes ornementaux antiques dans des édifices modernes, aux programmes inconnus de l'antiquité. Cette approche est évidemment pertinente et offre des clefs indispensables pour la compréhension de la pratique architecturale de cette époque. Mais lorsque que l'on considère le texte même d'Alberti, force est de constater que cet angle « documentaire » n'épuise pas le sujet. Pire, si l'historien Wittkover a ouvert la voie de manière remarquable, d'autres à sa suite n'ont pas eu la même prudence de jugement et n'ont eu de cesse de réduire le traité d'Alberti à une source auxiliaire, ignorant que cet ouvrage forme une œuvre à part entière.

-Une autre raison du manque d'intérêt pour l'ornement tient à ce qu'en dit Alberti lui-même dans le *De Re Aedificatoria*. L'ornement est secondaire, c'est une adjonction, un complément, en bref, ce n'est pas le sujet central. Ces affirmations, qui contrastent avec la place majeure que lui accorde l'auteur, ont pu insidieusement suggérer aux commentateurs de se consacrer davantage au véritable sujet de l'œuvre : la beauté.

³ 1443-1452 sont les années supposées de rédaction du traité. La première édition date de 1486, quatorze ans après la mort d'Alberti. Pour mémoire, cette même année est publié l'*editio princeps* du *De Architectura* de Vitruve (1^{er} siècle av. J.C), redécouvert en 1414.

Peut-être faut-il renverser la perspective et voir dans cette affirmation, l'ornement comme une chose seconde, qui ne soulève aujourd'hui pas d'objection, un des rares legs d'Alberti et de ses contemporains à la discipline actuelle de l'architecture.

-La dernière raison est d'ordre plus général et n'est pas sans lien avec la précédente. Elle tient au statut problématique de l'ornement dans la théorie d'Alberti. Plusieurs auteurs ont relevé des contradictions sur ce sujet, sous des rapports différents, qu'il s'agisse d'écarts entre le texte et la pratique ou d'incohérences théoriques. Tout cela forme un faisceau d'indices qui laisse penser que la formulation albertienne de l'ornement ne possède pas la même rondeur que celle de la beauté. Il n'y aurait donc pas de raison de s'y attarder. Notre point de vue est évidemment contraire.

Après Alberti, l'ornement demeure un sujet central de la discipline. Dans les traités ultérieurs de la Renaissance, les planches graphiques prennent de plus en plus le pas sur l'exercice théorique. L'ouvrage d'Alberti avec sa fragilité, ses contradictions, est remarquable à plus d'un titre.

Comme traité fondateur, il est nimbé d'une aura particulière. Mais c'est aussi une œuvre d'une qualité littéraire rare, où l'érudition n'entame en rien la fraîcheur de ton.

« Si je ne me trompe, c'est cette incomparable abondance de perspectives qui fait du De Re Aedificatoria le sommet du premier humanisme⁴ »

⁴Francisco Rico, *Le rêve de l'humanisme, de Pétrarque à Erasme*, (Madrid, Alianza Editorial, 1993) Trad. française de J. Tellez, Paris, Les belles lettres, l'âne d'or, 2002, p.70.

I. L'ORNEMENT DANS LE DE RE AEDIFICATORIA

1. Présentation du De Re Aedificatoria

La plupart des historiens d'art ou d'architecture qui ont commenté le traité d'Alberti n'ont pas manqué de souligner que la théorie de l'ornement manquait de cohérence avec la pensée globale de l'auteur. Mais peu s'accordent pour caractériser de manière synthétique cet ensemble.

Le *De Re Aedificatoria* est un ouvrage très riche, qui ne se laisse en conséquence pas facilement résumer. Chacun sait que la curiosité d'Alberti ne se cantonne pas à l'architecture. Il a écrit bien d'autres ouvrages. Il est possible que le centre de sa réflexion, si tant est qu'il existe, soit ailleurs.

Afin d'élucider la place problématique de l'ornement dans le *De Re Aedificatoria*, il est nécessaire de présenter l'économie générale de cet ouvrage, et quelques-uns des grands concepts, pour la plupart nouveaux, qui y sont exposés.

Avant d'entamer ce travail, mentionnons le premier obstacle que rencontre le lecteur moderne : il s'agit de la « matière » du texte. Alberti écrit en latin, avec une maîtrise que ses contemporains admiraient déjà. Passons-là cette difficulté que les traductions modernes nous épargnent⁵. Reste que le texte d'Alberti demeure déroutant lors d'une première approche. Quantité de sujets y sont abordés successivement, soit de manière succincte, soit au contraire par un déluge de digressions et d'anecdotes.

Prenons par exemple, le chapitre I du livre V qui traite des constructions individuelles. Alberti commence par rappeler ce qu'il a dit dans le livre précédent, puis prévient qu'il essaiera dans celui-ci de ne rien omettre qui concerne son sujet, sans toutefois ajouter quoi que ce soit qui lui serait extérieur. S'ensuit un paragraphe où il distingue deux types de commanditaires : le bon roi et le tyran. Leurs besoins différents de défense et de sécurité lui inspirent alors une digression sur les techniques

⁵ Les citations en français du *De Re Aedificatoria* rapportées dans la présente étude sont, sauf indications contraires, faites à partir des traductions anglaises et italienne et n'ont d'autres ambitions que de servir de support à la réflexion. Nous n'avons pas retenu la traduction française de Jean Martin de 1553.

Leon Battista Alberti, *De Re Aedificatoria* (1487) trad. Italienne (édition bilingue) de G. Orlandi, Milan, il Polifilio, 1966. et *On the Art of Building in ten books*, trad. anglaise J. Rykwert, N. Leach, R. Tavernor: Cambridge, MIT, 1988.

de défense des villes antiques d'après ce qu'en dit Euripide, suivi d'un aperçu des constituants d'une bonne muraille... C'est ainsi que se mêlent considérations d'ordre général, esthétique ou politique, archéologie lettrée du monde antique, recettes pratiques en tous genres.

L'ouvrage d'Alberti a une ambition encyclopédique, il entend parler de tout ce qui concerne l'édification. Ceci posé, examinons la structure générale de l'ouvrage.

Le *De re Aedificatoria* est composé de dix livres. Chacun est titré. Le premier traite de la forme ou, selon la terminologie d'Alberti, des « linéaments », le deuxième livre traite de la matière. Le troisième opère une synthèse de ces deux notions en examinant la construction proprement dite. Les livres IV et V abordent l'édification sous le rapport des usages, de la commodité, en allant du général au particulier.

Les livres VI à IX traitent des ornements. Le livre VI énonce des généralités valables pour tout type d'édifice. Les livres VII à IX traitent des ornements propres à chaque type d'édifice, du temple aux maisons particulières, en passant par les édifices publics. Le livre X est un peu à part. Il est consacré aux réparations que l'on peut apporter aux ouvrages réalisés.

À part le dernier livre, l'ensemble se compose selon la triade vitruvienne *soliditas, utilitas, venustas*. Alberti mentionne plusieurs fois ces catégories dans le texte, soit en les reprenant explicitement, soit en leur substituant des termes plus généraux : *necessitas* pour *soliditas*, *commoditas* pour *utilitas*.

Tout comme celui de Vitruve, le livre d'Alberti est composé de dix livres. Le premier s'intitule *De Architettura*, le second *De Re Aedificatoria*. Sans entrer dans une étude détaillée des apports de l'un à l'autre, notons pour l'instant que s'il revient à Vitruve d'avoir formulé cette fameuse triade⁶, on doit à Alberti de l'avoir élevée au rang de principe organisateur du traité architectural.

Pour présenter synthétiquement les grands concepts du *De Re Aedificatoria*, nous nous appuyerons pour le moment sur l'étude de référence de Françoise Choay⁷, *la règle et le modèle*. Il s'agit d'une lecture structurale qui présente le double avantage de ne pas présupposer l'appartenance d'Alberti à telle ou telle école de pensée (humaniste, scolastique, néo-platonicienne...) et de considérer l'ensemble du texte plutôt que des morceaux choisis.

⁶ Vitruve, *De Architectura*, Livre I, Chapitre 3, 2

⁷ Une précision à ce sujet : l'étude du *De Re Aedificatoria* par F. Choay dans *La règle et le modèle* avait pour objectif de réaliser une analyse structurale de cet ouvrage en tant que « texte instaurateur ». Pour cette raison, F. Choay s'en tient essentiellement au texte et à sa mécanique propre. Son propos n'est pas d'établir de filiations avec d'autres penseurs ou du livre à l'œuvre construite. Ce parti pris préserve son auteur d'interprétations hâtives. Françoise Choay, *La règle et le modèle. Sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme*. Paris, Seuil, 1980.

Françoise Choay relève ce qu'elle appelle les opérateurs, sortes de concepts clefs, d'axiomes dont le croisement systématique engendre une grande partie de l'ouvrage. Choay en énumère cinq, pour la plupart formés de plusieurs propositions.

Le premier de ces axiomes est formé par la triade vitruvienne : il s'agit de la nécessité, de la commodité et du plaisir. Le plan du *De re aedificatoria*, nous l'avons signalé, en est la transcription.

Le deuxième axiome se formule comme suit : « *tout édifice est un corps* ». C'est le concept organiciste d'Alberti, qui se décline selon trois modalités :

Tout d'abord, « *comme tout corps, les édifices sont faits de forme et de matière* ». Cette dichotomie forme/matière se retrouve dans l'organisation des premiers livres. Il y a ensuite la véritable métaphore organique qui associe les éléments de la construction à l'anatomie: l'ossature, les tendons, les ligaments, et la chair.

Enfin, il y a la déclinaison « téléologique » de ce concept :

« *Comme les membres d'un corps, un édifice est adapté à la fonction pour lequel il est destiné* ».

Le troisième axiome, selon Choay, est le constat albertien de la diversité de la demande. Cette diversité est un obstacle pour la théorie, et contraint Alberti à adopter des couples de concepts susceptibles de la subsumer : universel/particulier, sacré/profane etc. Ces couples ne sont pas des catégories absolues, ils peuvent évoluer au gré de l'évolution de la demande.

Le quatrième axiome est ce que Choay appelle les *six opérations de la conception*. Il s'agit de la région, de l'aire, de la partition, du mur, du toit et des ouvertures. Ces six catégories sont systématiquement reprises dans chaque partie de l'ouvrage, et réexaminées, selon l'angle spécifique de chaque grande partie: la construction, la commodité et la beauté.

Enfin, le dernier de ces axiomes concerne la beauté, il s'agit d'une autre triade qui explicite la notion de *concinntitas*, notion que l'on retrouve tout au long de l'ouvrage et qui pourrait être traduite par « harmonie ». Ses trois facettes sont donc le nombre, la proportion, et la localisation.

Il est bien évident que l'on ne retrouve pas telle quelle la taxinomie de Françoise Choay dans l'ouvrage d'Alberti, et que celui-ci ne se signale pas lorsqu'il emploie un de ces fameux axiomes. Il s'agit là d'un travail de formalisation qui permet simplement de hiérarchiser une multitude de notions et de comprendre, si ce n'est l'unité de pensée d'Alberti, du moins le désir de cette unité et la présence d'une volonté de systématisation et de rationalisation, au-delà de la profusion du texte. Rapporté à ce projet global, l'ornement, comme objet théorique, va poser problème. Examinons à présent les livres qui lui sont spécifiquement consacrés.

2. Le Livre VI : La définition de la beauté et de l'ornement.

L'ordre de consécution des arguments est très important chez Alberti. Les trois livres sur l'ornement viennent à la fin de l'ouvrage, tant parce que le sujet est important que parce qu'il ne saurait être compris sans ce qui l'a précédé.

La beauté et l'ornement sont si systématiquement associés qu'il est nécessaire de commenter dans ce chapitre les deux à la fois. Au chapitre II du livre VI, Alberti donne la définition de l'un et de l'autre. Ce passage est d'une grande importance pour notre enquête, rappelons que le souci d'Alberti, dans chaque partie de son ouvrage, est de procéder du général au particulier. C'est pourquoi ces définitions trouvent leur place cohérente au début du Livre VI. Nous rapportons ici l'ensemble du passage concerné :

« Ce en quoi consistent la beauté et l'ornement, et ce en quoi ils diffèrent, l'esprit pourra peut-être mieux se le représenter que les mots ne pourront l'expliquer. Sans nous étendre, nous définirions la beauté comme cette harmonie entre toutes les parties d'un corps, selon une loi précise, de sorte que rien ne peut y être ajouté, enlevé ou altéré, sans risquer de la compromettre. Ce résultat de grande valeur, divin, n'est pas fréquent, il faut pour y parvenir mobiliser toutes les ressources de l'habileté et de l'ingéniosité ; il est rare que d'aucun parvienne, même la Nature, à produire quelque chose qui soit totalement complet et parfait en toute partie. « Qu'elle est rare la belle jeunesse à Athènes », fait dire Cicéron à un de ses personnages. Celui-ci, fin connaisseur réprouvait quelques éléments, en plus ou en moins, trouvait leurs formes insuffisantes, parce qu'ils avaient trop ou pas assez de ce quelque chose par lequel ils échouaient à se conformer aux lois de la beauté. Dans ce cas, à moins que je ne me trompe, si l'ornement avait été rajouté en teignant et masquant ce quelque chose de laid ou en pensant et polissant le côté attrayant, cela aurait eu l'effet de rendre le déplaisant moins offensant et le plaisant plus attrayant. Si l'on convient de cela, l'ornement peut être défini comme une lumière auxiliaire, un complément de beauté. De ce fait, je crois, que la beauté est une propriété inhérente, qui se retrouve diffusée sur le corps entier de ce qui peut être appelé beau ; alors que l'ornement, plutôt que d'être inhérent, a le caractère de quelque chose d'attaché ou d'additionnel »

Ce passage célèbre a été commenté de nombreuses fois, car il contient la première définition de la beauté, et de son corollaire, la *concininitas*, cette notion si centrale de la pensée albertienne. En réalité, la *concininitas*, la loi suprême de la beauté, n'est définie complètement qu'au chapitre IX du livre VII, à une place plutôt incongrue compte tenu de son importance. Mais revenons à ce passage.

Aussi anodines ou laborieuses que ces définitions puissent paraître, il ne faut pas se méprendre sur leur importance historique. Rappelons-nous qu'au XVe siècle, l'esthétique est loin d'être une discipline constituée. Alberti progresse à tâtons en terrain inconnu.

La beauté et l'ornement appartiennent tous deux à la catégorie du plaisir. Ils sont distincts et définis consécutivement. Que résulte-t-il de la première définition, celle de la beauté ? Tout d'abord une sorte de gêne. Alberti prend quelques précautions qui ne sont pas simplement oratoires. Les mots, le langage pourraient bien échouer à définir la beauté et les ornements.

La définition de la beauté est d'une remarquable concision, mais également emprunte de négativité. La beauté, c'est une relation, un rapport entre les parties d'un corps ou d'un édifice. Il y a accord, harmonie, lorsque les parties forment un tout auquel rien ne peut être « ajouté, enlevé ou altéré ». Rien n'est dit sur la nature de cette relation. En revanche, Alberti insiste sur sa fragilité, et ce caractère, *a priori* non essentiel, devient le corps même de la définition. La beauté est paradoxalement pensée par ses possibles altérations. Sa rareté, sa précarité, servent à amorcer la définition de l'ornement.

Celle-ci s'ouvre sur la référence à Cicéron. Ce dernier, ou l'un de ses personnages, se plaint de la rareté de la belle jeunesse à Athènes... Est-il besoin d'une si notable référence pour faire part d'une remarque aussi banale ? Cette anecdote est importante pour comprendre la place assignée par Alberti à l'ornement. L'ornement sert ici à compenser les défauts de la nature, la présence erratique de la beauté. Il s'agit de grimer la jeunesse disgracieuse. Plaisante perspective... Derrière l'apparente trivialité, il y a quelque chose de plus décisif. Il s'agit d'une référence implicite à une autre anecdote antique, qu'Alberti connaît bien puisqu'il la rapporte lui-même dans le *De Pictura*. Cette anecdote, dite « des Vierges de Crotona », est reprise par de nombreux auteurs antiques et renaissants, nous la connaissons par Pline l'Ancien. Elle concerne l'art du peintre Zeuxis :

« Devant exécuter pour les Agrigentins un tableau destiné à être consacré dans le temple de Junon Lacinienne, il examina leurs jeunes filles nues, et en choisit cinq, pour peindre d'après elles ce que chacune avait de plus beau. ⁸ »

Cette anecdote, que selon Panofsky⁹ on « raconte et répète à satiété » à la Renaissance, illustre un topo fondamental de la critique artistique naissante : Il s'agit de la notion d'élection. L'artiste doit certes imiter la nature, mais éventuellement aussi la surpasser, ou plutôt, corriger ses défauts¹⁰.

Il y a un parallélisme évident entre les deux historiettes. Dans l'une, le peintre prélève des fragments pour constituer un tout nouveau, un canon à la fois conforme à la nature et à l'idéal. Dans la seconde, dont le contexte est architectural, c'est sur les corps eux-mêmes que l'artiste intervient, pour révéler la beauté existante, ou en masquer les défauts.

⁸ Pline, *Histoire naturelle*, trad. française M. E. Littré, Livre 35, chapitres XXXVI. Reproduit dans Jacqueline Lichtenstein (sous la direction de) *La peinture, textes essentiels*, Paris, Larousse, 1995. p.48

⁹ Erwin Panofsky, *Idea* (1924). Trad. Française (de l'Allemand) Henry Joly, Paris, Gallimard, 1983 p.31 voir également, note 134, sa traduction du passage concerné du *De pictura* : « Zeuxis, peintre excellent, ayant à confectionner un tableau qui devait être exposé dans le temple de Lucine au voisinage de Crotona, ne s'était pas follement fié, comme chaque peintre le fait aujourd'hui, à son génie, car il savait ne pas pouvoir trouver en un seul corps toute la beauté qu'il cherchait... ».

¹⁰ Le texte instaurateur de cette tradition, selon Panofsky est un passage de L'orateur de Cicéron :

« Selon moi, il n'existe nulle part quelque chose qui soit si beau que l'original ainsi copié ne soit encore plus beau... » *Ibid.* p. 27

L'ornement et la beauté semblent se définir mutuellement par opposition. La beauté est immanente à l'objet et non substantielle. C'est une somme de rapports, tandis que l'ornement est une substance qui s'ajoute pour masquer les défauts de son support. La beauté a trait à la nature et plus particulièrement au corps, l'ornement est artificiel. De cette double définition, il ressort clairement plusieurs éléments d'importance.

Tout d'abord, la beauté est quelque chose de plus noble que l'ornement. Ensuite, la métaphore de l'ornement architectural comme parure corporelle accréditée, renforce, la fiction centrale du discours d'Alberti qui consiste à assimiler l'architecture à un corps. Ce discours, identifié par Françoise Choay comme l'axiome de l'édifice-corps, par Caroline Van Eck comme la métaphore organiciste de la théorie albertienne¹¹ constitue certainement l'apport conceptuel principal de cet auteur à la discipline.

Mais nous voyons bien le paradoxe de ce mouvement : Alors que l'édifice-corps est une fiction intégrative, qui tend à produire de l'unité, l'ornement comme parure devient lui-même un corps étranger. L'ornement devient la catégorie de toutes les singularités irréductibles. Mais gardons-nous pour l'instant de tirer des conclusions hâtives. Alberti ne s'en tient pas à ces considérations, nous allons le voir.

3. La dignité et la grâce.

Le chapitre II du livre VI donne la définition préliminaire de la beauté et de l'ornement. Alberti, lorsqu'il entreprend de donner des prescriptions pour l'ornement des édifices ne revient plus sur ces notions et leurs lois fondamentales avant le chapitre V du livre IX. Pour autant, les longs développements sur l'ornement des différents édifices ne sont pas exempts d'une norme régulatrice, et celle-ci prend la forme du couple dignité/grâce. Au chapitre IV du livre VI, Alberti donne quelques explications sur ces deux notions :

« Le plaisir que l'on éprouve dans des objets de grande beauté, ornements, est produit à la fois par l'invention, par le travail de l'intelligence, à la fois par la main de l'artisan ou bien réside naturellement dans les objets eux-mêmes. L'intelligence est responsable du choix, de la distribution, de l'arrangement, qui confère au travail sa dignité ; la main est responsable de la fabrication, du jointoiment, de la découpe, du parement et du polissage, tout cela confère de la grâce au travail ; les propriétés qui dérivent de la Nature sont le poids, la lumière, la densité, la pureté, la durabilité ; tout cela attire l'admiration sur le travail. Ces trois choses doivent être appliquées à chaque partie de l'édifice, conformément à leur rôle et usage respectif. »

La dignité et la grâce sont les valeurs humaines qui s'ajoutent aux qualités immanentes de la nature. D'après Michel Paoli, ces deux termes trouvent leur origine chez Cicéron, dans le *De Officiis*, et sont

¹¹ Caroline Van Eck, *Organicism in nineteenth-century architecture. An inquiry into its theoretical and philosophical background*. Amsterdam, A&NP, 1994

liés à la convenance¹². Tout au long des développements qui suivent cette notation, Alberti reprend les différentes catégories qu'il a mises en place dans les chapitres précédents, qu'il s'agisse des fondamentaux de la conception ou des différents types de programmes, et examine comment les ornements peuvent leur ajouter dignité et grâce.

Dans ces longues énumérations, l'idée de l'ornement comme chose ajoutée, comme supplément se perd parfois. Ainsi, au livre IX, consacré à l'ornementation des édifices privés, Alberti conclut que le principal ornement de ce type de construction est la partition. Or la partition, c'est-à-dire la disposition des pièces les unes par rapport aux autres, n'est pas quelque chose que l'on peut isoler de la conception générale. Par ce genre d'appréciations, Alberti gomme lui-même la différence qu'il a établie entre l'ornement et la beauté.

Pour essayer de mieux comprendre ce glissement, et pourquoi il ne semble pas embarrasser Alberti un seul instant, il nous faut revenir sur le couple grâce et dignité. Que signifie-t-il aux yeux d'Alberti ? Tout d'abord il y a cette homologie implicite avec la polarité féminin/masculin. Michel Paoli signale que cette connotation est présente chez Cicéron. La grâce et la dignité sont les types de beauté qui conviennent respectivement à la femme et à l'homme. À vrai dire, cette homologie n'est nulle part explicitée chez Alberti, mais elle n'en demeure pas moins présente. Il s'agit là d'un emprunt essentiellement littéraire à la pensée antique.

Alberti tend à privilégier la dignité. Il est souvent difficile de savoir s'il parle de la dignité de l'édifice ou de celle de son destinataire. C'est que bien souvent, il ne fait pas de différence. Dans tous ces chapitres où l'ornement est considéré selon le type d'édifice, le jugement d'Alberti est d'avantage guidé par des considérations morales ou civiques que par des appréciations esthétiques. La dignité est un aspect de la vertu. La vertu est ce qui doit guider l'homme de bien, c'est « *l'attitude raisonnable du citoyen au service de sa cité* » (Blunt). La dignité, c'est cette vertu appliquée à soi-même, qui appelle la louange des concitoyens.

Notons une certaine cohérence entre cette conception politique de la vertu, qu'Alberti a, dans d'autres ouvrages, contribué à promouvoir¹³, et sa conception pratique de l'ornement comme attribut de dignité. Au chapitre III du livre VII, sur l'ornementation des temples, Alberti s'exclame :

« Il serait vraiment difficile d'établir ce qui mérite le plus de louanges, assemblant tant de trésors, entre l'habileté, la dextérité de l'artiste et l'enthousiasme des citoyens ».

¹² Cicéron, *De Officiis*, I, 37. Cité par Michel Paoli, *L'idée de Nature Chez L. B. Alberti*. Paris, H. Champion, 1999. p. 184-185.

¹³ Signalons au passage que ces conceptions ont marqué l'histoire de la pensée politique occidentale. Voir Quentin Skinner, *Les fondements de la pensée politique moderne*. Trad J. Grossman J. Y Pouilloux. Paris, Albin Michel, 2001.

Si Alberti recommande de faire preuve de dignité dans l'usage de l'ornement, c'est aussi qu'il existe un risque d'indignité. La présence de ce risque court dans les trois livres d'Alberti sur les ornements. Il est toujours préférable, avec les ornements, de ne pas trop en faire. Il faut se garantir de la frivolité, de l'extravagance et de l'excès.

De nombreux passages l'attestent :

« L'ornement principal, pour tout édifice, est qu'il soit exempt de tout ce qui est inconvenant » (livre VI chapitre V).

Alberti mentionne Platon à ce sujet:

*Cicéron, suivant les enseignements de Platon, soutient que les citoyens devraient être contraints par la loi à rejeter toute variété et toute frivolité dans les ornements de leurs temples, et de leur préférer par-dessus tout la pureté. » Il ajoute : « Laissons-les en tout cela avoir de la dignité » .
Je croirais facilement que de part leur choix des couleurs, dans leur façon de vivre, la pureté et la simplicité plaisent tout à fait aux dieux.; un temple ne devrait pas contenir quoi que ce soit qui puisse divertir l'esprit de la méditation religieuse et l'orienter vers des attractions sensuelles ou vers le plaisir. »*

Alberti tranche en affirmant qu'à condition de ne pas en diminuer la solennité, il convient d'exécuter avec habileté et élégance les ornements, et de les rendre surtout le plus durable possible.

Pour Françoise Choay, cette tendance représente « l'esthétique négative » d'Alberti. La règle esthétique centrale d'Alberti étant l'édifice-corps, comme un tout organique, tous les ajouts peuvent compromettre la lisibilité de cette unité. L'ornement est concerné au premier chef. Choay assimile l'ornement au vocabulaire antique promu par Alberti, et ce vocabulaire, elle le désigne comme « l'esthétique dogmatique » d'Alberti.

Pour Choay, Alberti hésite constamment entre deux volontés antagonistes. D'une part construire une théorie intégrative de la projection, où l'édifice représente sa propre unité, la solidarité de ses membres. D'autre part, importer des motifs architecturaux indépendants de cette construction théorique.

Cette analyse est globalement vraie, si l'on s'en tient à ses postulats de départ. Comme Choay se refuse à tenir compte de l'environnement culturel d'Alberti, pour ne considérer que la structuration du texte, elle ne peut manquer de relever ces contradictions, mais sans en rechercher une explication extérieure.

Nous pensons que cette attitude réservée à l'égard de l'ornement ne peut simplement s'expliquer par des problèmes de cohérences interne des règles architecturales d'Alberti. S'il n'est pas discutable qu'Alberti a en tête le catalogue antique lorsqu'il prescrit l'usage d'ornements, le concept même d'ornement, tel qu'il travaille le texte, excède le cadre des références purement architecturales d'Alberti, qu'il s'agisse de ses connaissances archéologiques ou du traité de Vitruve. Nous tenterons

dans la deuxième partie de cette étude de resituer la conception de l'ornement d'Alberti dans son cadre culturel élargi.

Pour l'instant, et pour clore ce chapitre sur la dignité et la grâce, notons simplement que pour Alberti, l'ornement des édifices opère comme un marqueur social qui signale l'importance relative des personnes et des institutions. Le temple doit être plus orné que la basilique, la basilique doit être plus ornée que la construction privée etc. Cette fonction de l'ornement n'est pas discutée par Alberti, son attention se porte en réalité sur autre chose : d'une part, il promeut un mode d'organisation de la société inspiré de l'égalité supposée de la civilisation romaine, d'autre part il engage chacun à faire preuve de dignité, c'est-à-dire d'une certaine retenue dans l'ornementation de sa demeure. Il note ainsi :

« Les plus prudents et les plus modestes de nos ancêtres préféraient de beaucoup la frugalité et la parcimonie dans la construction comme dans toutes choses, publiques ou privées, jugeant que l'on devrait se prévenir de toutes extravagances de la part des concitoyens ». (Livre IX, Chapitre 1)

Là encore Alberti mentionne Platon, citant un décret qui prévoit que nul ne doit fabriquer d'image qui soit plus splendide que celle du temple. Nous aurons l'occasion de discuter de manière plus précise de l'influence de Platon sur Alberti ultérieurement, mais notons dès maintenant qu'Alberti, tout en louant son idéal de frugalité, reste à distance de tout iconoclasme radical :

« Le besoin de transmettre à la postérité sa sagesse et son pouvoir est quelque chose d'universellement accepté ; de même nous décorons notre bien tout autant pour distinguer notre famille et notre pays que pour notre image propre (qui pourrait dénier que cela est de la responsabilité de tout bons citoyens ?).

Alberti fait preuve en réalité d'un certain pragmatisme. Comme humaniste, comme promoteur du bien public, il engage chacun à faire preuve de retenue afin de ne pas afficher les différences de richesse des citoyens. Mais il semble dans le même temps tout à fait prêt à composer avec la vanité des puissants.

Au fil des jugements de l'auteur, sur tel ou tel aspect de l'ornement, se dessine une prérogative qui deviendra l'essentiel du nouveau métier d'architecte : la protection de la convenance. Chez Alberti, cette tendance trouve son origine dans la pensée politique qui est la sienne. Alberti préfère la république à la tyrannie, et encourage le développement de l'égalité entre les citoyens. C'est ainsi que les règles qu'il énonce sur l'ornement sont d'emblée teintées d'une volonté réformatrice, il s'agit d'aller dans le bon sens. Mais cette impulsion se perdra avec la fin de l'humanisme, alors que le discours sur la convenance n'aura de cesse de se développer.

Voici par exemple ce qu'il conclut après avoir débattu de l'ornementation des sépultures :

« Je pense néanmoins que si l'on prend en considération la dignité de l'individu, on doit conserver un certain sens de la mesure, et même les rois pourraient être critiqués pour avoir fait trop de dépenses ».

4. Le livre IX : Les lois de la beauté et de l'ornement.

Suivant toujours l'ordre de présentation d'Alberti, nous allons maintenant étudier le célèbre passage du livre IX dans lequel l'auteur présente les règles de la *concinmitas*. C'est en quelque sorte la formule pleine là où les premières définitions de la beauté et de l'ornement procédaient surtout de la négative.

Au risque d'ennuyer le lecteur, nous ne résistons pas au plaisir de retranscrire le passage dans presque toute son intégralité. Nous verrons que le propos introductif permet de mieux comprendre la fameuse formule de la beauté albertienne, et qu'en outre, il s'en dégage une grande émotion :

« J'arrive maintenant à ce sujet dont j'avais promis de parler : tous les genres de beautés et d'ornements en procèdent, mieux encore, il découle de toutes les lois de la beauté. C'est une enquête bien difficile ; parce que quelle que soit cette entité ; qu'elle soit extraite ou dessinée du nombre et de la nature de toutes les parties, ou qu'elle soit impartie à chacune par une méthode sûre et certaine, ou qu'elle soit traitée de manière à assembler et lier plusieurs éléments dans un seul ensemble ou corps, selon de véritables et constant accord et sympathie – et quelque chose de la sorte est exactement ce que nous recherchons- alors sûrement cette entité doit partager quelque partie de cette force et de cette sève avec tous les éléments dont elle est composée, sans quoi leur désaccord et leurs différences causeraient des conflits et de la désunion.

Ce travail de recherche et de sélection n'est simple ou évident en aucun domaine, mais il est plus particulièrement ambigu et compliqué dans le sujet dont nous allons discuter, parce que l'art de construire est composé de bien des parties, chacune, comme vous l'avez vue, requerrant d'être anobli par de nombreux ornements.

Ainsi nous allons nous consacrer à ce problème du mieux que nous le pourrons, comme nous l'avons entrepris. Nous n'examinerons pas comment les nombreuses parties peuvent fournir une bonne compréhension du tout, mais, nous restreignant à ce qui est pertinent, nous commencerons par observer ce qui constitue la nature même de la beauté.

Les grands experts de l'antiquité, comme nous l'avons mentionné plus tôt, nous ont enseigné qu'un édifice est comme un animal, et que la nature doit être imitée quand nous le dessinons. Essayons donc alors de comprendre pourquoi certains corps que la nature produit peuvent être qualifiés de beau, alors que d'autres sont moins beaux ou même laids. Évidemment, parmi ceux que nous comptons comme beaux, tous ne sont pas semblables, en fait, c'est précisément lorsqu'ils diffèrent le plus que nous les voyons empreints ou parcourus de cette qualité qui nous les rend tous, malgré leurs différences, pareillement gracieux. Voici un exemple : un homme peut préférer la tendresse d'une fille mince ; ou encore un personnage de comédie peut préférer une fille à toutes autres parce qu'elle est corpulente et bien en chair, vous, peut-être ne préférez vous ni une femme trop mince de visage qui paraisse malade, ni une femme trop épaisse des membres qui ressemble à un tyran villageois, de telle sorte que vous pourriez tout autant ajouter à l'une que vous pourriez soustraire à l'autre sans diminuer leur dignité.

Ainsi, quelle que soit votre préférée, vous ne jugerez pas l'autre déplaisante et sans valeur. Mais je n'étudierais pas ce qui nous pousse à en préférer une à toutes autres.

Quand tu fais un jugement de beauté, tu ne suis pas une opinion, mais le résultat d'une faculté de raisonnement, innée de l'esprit. Cela ressort clairement du fait que nul ne peut regarder quelque chose de honteux, difforme ou dégoûtant sans éprouver immédiatement du dégoût ou de l'aversion [...]

De même, dans la forme et la figure d'un édifice, il réside une excellence naturelle et une perfection qui excitent l'esprit et sont immédiatement reconnues de lui. Je crois pour ma part que la forme, la dignité, la grâce et d'autres qualités semblables dépendent de cela, et dès lors que quoi que ce soit est enlevé ou altéré, ces qualités sont elle-même affaiblies et gâtées. [...]

Sans approfondir ces questions plus longtemps, nous pouvons conclure de tout cela que les trois principaux composants de toute cette théorie sont le nombre, la délimitation (*finitio*) et la position (*collocatio*). Mais de la composition et de l'assemblage de ces trois qualités résulte une autre qualité par laquelle la beauté brille de tout son éclat : notre terme pour celle-ci est la *concinntas* [...]. La tâche et le but de la *concinntas* est de composer des parties, tout à fait séparées l'une de l'autre par nature, selon des lois précises, de sorte qu'elles se correspondent en apparence. [...]

Tout ce que la nature produit est réglé par la loi de la *concinntas*, et quoi qu'elle fasse, son souci est que cela soit absolument parfait. Sans la *concinntas*, elle ne le pourrait pas, parce que l'accord délicat des parties serait perdu. Voilà pour cela.

Si nous acceptons cela, concluons ainsi : la beauté est une forme de sympathie et de consonance des parties dans un corps, selon un nombre défini, la délimitation et la position, dicté par la *concinntas*, la loi absolue et fondamentale de la Nature. C'est l'objet principal de l'art de l'édification, la source de sa dignité, de son charme, de son autorité, et de sa valeur »

Tout ce qu'ils savent, nos ancêtres l'ont appris de l'observation de la Nature elle-même ; ils ne doutaient pas que s'ils négligeaient ces choses, ils auraient été incapables d'atteindre ce par quoi le travail mérite louanges et honneurs ; ce n'est pas sans raisons qu'ils déclaraient que la Nature, en tant que parfaite génératrice de formes, devrait être leur modèle. Aussi, avec la plus grande application, ils cherchèrent les lois qu'elle employait, et ils les transcrivirent dans leurs méthodes de construction. En étudiant la conformation aussi bien des corps entiers que de leurs parties dans la nature, ils comprirent que dans leur forme primordiale les corps ne sont pas semblables, certains sont minces, d'autres sont gros, d'autres sont entre les deux ; et en observant la grande différence dans la finalité et la destination entre un édifice et un autre, comme nous l'avons observé dans les livres précédents, ils conclurent que de la même manière, chacun devrait être traité différemment.

Suivant l'exemple de la Nature, ils inventèrent aussi trois différentes formes d'ornementation, le nom de chacune étant celui de la nation qui la favorisa, ou même la créa, ainsi qu'il est dit. Un genre était fort, plus simple et durable : ils l'appelèrent le Dorique. Un autre était fin et charmant : ils l'appelèrent Corinthien. Celui qui était intermédiaire, composé des deux, ils l'appelèrent le Ionique. Ils conçurent tout cela du corps comme un tout.

Il y a beaucoup à dire de ce passage. Nous parlions d'émotion. Il s'agit de l'émotion que ne peut manquer d'éprouver le lecteur moderne devant l'ouverture d'une nouvelle scène conceptuelle, d'un nouvel horizon de réflexion qui encore aujourd'hui occupe bien des esprits : il s'agit de l'esthétique.

Alberti entend définir la beauté, tout simplement. Comment procède-t-il ? De quel matériel dispose-t-il pour avancer dans ce domaine « *ambigu et compliqué* » ? Et quel rôle joue l'ornement ? Il n'est pas facile de démêler l'écheveau de références qui parcourent la pensée d'Alberti. Il n'y a pas de consensus dans ce domaine chez les historiens de l'art, mais une pluralité d'interprétations qui se recoupent plus ou moins.

Plutôt que d'interroger isolément la conception albertienne de la beauté, nous voulons comprendre comment celle-ci coexiste avec l'ornement. L'existence de contradictions, d'ambiguïtés dans le *De re Aedificatoria* entre l'ornement et la beauté peut être une clef pour comprendre la pensée esthétique d'Alberti.

Nous reviendrons sur la définition de la beauté comme *concinntas*, mais pour l'instant attardons nous plus particulièrement sur l'ornement. Un changement de taille est intervenu entre ce passage et la première définition de l'ornement et de la beauté. L'ornement n'est plus une chose ajoutée pour masquer les imperfections de la nature, que ce soient les imperfections du corps ou celle de l'édifice, mais il devient exemplaire de la diversité de la nature. Les ordres Dorique, Corinthien et Ionique,

introduits pour la première fois dans le texte, illustrent la diversité des édifices, à l'image de la diversité des corps. Le propos introductif sur la diversité des corps et finalement des goûts est à mettre en parallèle avec le passage de la première définition où Alberti, constatant avec Cicéron l'imperfection des corps humains concluait que « *si l'ornement avait été rajouté en teintant et masquant ce quelque chose de laid ou en pensant et polissant le côté attrayant, cela aurait eu l'effet de rendre le déplaisant moins offensant et le plaisant plus attrayant* ».

Le changement intervient ainsi sur deux plans : d'une part, l'ornement n'est plus simplement un artifice humain, mais se trouve réintégré aux processus naturels, d'autre part, sur le plan de la légitimation littéraire, Alberti s'éloigne de la référence mythique à Zeuxis, du choix électif, de l'idéal et du canon, pour célébrer la variété de la nature – un thème au demeurant tout aussi récurrent dans la littérature antique –.

On ne retient généralement de ce passage que la définition de la *concinnitas*, sans considérer ce qui précède et ce qui suit. Il y a pourtant beaucoup à dire.

Premier motif d'étonnement, la définition de la beauté est littéralement cernée par des considérations sur l'ornement. Surtout, si l'on cherche à retrouver l'articulation de la pensée d'Alberti, on ne peut manquer de repérer un tiraillement révélateur.

D'un côté, Alberti se doit de trouver une place pour ce que Françoise Choay appelle son « esthétique dogmatique », celle qu'il emprunte à Vitruve et à l'antique, c'est-à-dire les ordres.

D'un autre côté, il semble sincèrement engagé dans une recherche sur la nature de la beauté. Nous savons aujourd'hui, quelle difficulté a représenté cette question. Pourquoi, comment, un objet est-il éprouvé comme beau ? Sans entrer dans les détails, signalons simplement que la réponse a longtemps été disjonctive : soit l'objet est beau à cause de propriétés qui lui sont propres, soit l'objet est beau parce que je le perçois comme tel, et dans ce cas, la beauté n'est plus universelle, mais dépend de l'expérience du spectateur. Il faut attendre trois siècles et Emmanuel Kant pour que la problématique soit entièrement reformulée. Kant délaisse la beauté objective et se tourne vers la conscience esthétique, il cherche dès lors la beauté dans les facultés *a priori* du jugement humain.

À la lumière de ces conceptions ultérieures, cette sentence d'Alberti prend une tonalité prémonitoire :

Quand tu fais un jugement de beauté, tu ne suis pas une opinion, mais le résultat d'une faculté de raisonnement, innée de l'esprit.

Nous sommes certes très loin du raffinement de Kant, mais il n'en demeure pas moins qu'Alberti, hésitant entre la beauté propre de l'objet et la faculté humaine à la percevoir pose le problème du beau de manière moderne¹⁴.

Avant de continuer plus avant, revenons de manière synthétique sur l'ensemble des contradictions repérées dans le texte, concernant l'ornement :

- -L'ornement ou le corps étranger.

La fiction centrale de la théorie albertienne est l'édifice considéré comme un corps naturel. Tous les livres du *De Re Aedificatoria* tendent à renforcer cette fiction, toutes les notions mises en avant par Alberti, la beauté y compris, sont pensées à travers elle. Toutes sauf une : l'ornement. Où plutôt, l'ornement, comme parure du corps architectural, tend à faire migrer cette fiction vers un horizon plus humain, à retirer de la généralité au propos naturaliste. D'un côté l'ornement renforce l'idée de l'architecture comprise comme un corps, et dans le même temps l'ornement est exclu de cette totalité. Voilà pour le premier paradoxe.

- -Instabilité du statut de l'ornement.

Considérons, pour simplifier, que les livres sur l'ornement sont structurés en trois temps. Le premier temps, celui de la définition de la beauté et de l'ornement, sépare clairement ces deux notions comme nous l'avons montré. Le deuxième temps, celui où Alberti envisage empiriquement toutes les applications de l'ornement, brouille considérablement cette démarcation. Alberti, cherchant pour chaque chose ce qui constitue son « principal ornement » glisse de l'idée de principal motif d'embellissement à celle de constituant essentiel. Le troisième temps, celui de la formule de la beauté, réintègre l'ornement dans le giron de la nature et par conséquent fait quasiment fusionner la beauté et l'ornement.

Ces deux constats, d'une part la place paradoxale de l'ornement dans la théorie, d'autre part l'instabilité même de ce concept au sein du texte, forment le cœur de la contradiction que la seconde partie va tenter d'expliquer.

Pour achever cette reprise synthétique des ambiguïtés liées à l'ornement, il faut encore signaler des problèmes seconds, conséquents, de ces contradictions initiales.

-L'alternance des considérations éthiques ou de convenance et des considérations purement esthétiques pour qualifier l'ornement fait par exemple partie de cette seconde classe de contradictions,

¹⁴ Cette conception « pré-kantienne » de la beauté a été vue par Panofsky. Il écrit ainsi à propos du *De Re Aedificatoria* : « ...le plus significatif, c'est qu'en renonçant à une interprétation métaphysique de la beauté, pour la première fois on distendait les liens, qui, depuis l'antiquité, n'avaient jamais été relâchés, entre le « beau » et le « bien », et ce en les passant sous silence plus qu'en les rejetant ouvertement ; c'était en fait, sinon déjà en droit, conférer à la sphère esthétique une autonomie qui ne devait recevoir de fondement théoriques que plus de trois siècles après... » *Idea*, p.72

encore qu'il faille nuancer une telle dichotomie, qui était pour l'essentiel étrangère à l'univers mental d'Alberti.

-D'autres contradictions ont été remarquées par Wittkower, qui a mis en parallèle l'ornementation des projets d'Alberti et ce qu'il en dit dans ses écrits. Il s'agit notamment du problème de la colonne et du mur. Dans les livres sur l'ornement, Alberti définit la colonne comme « *le principal ornement* » de toute architecture, sans donner d'importance à son caractère structurel. À l'inverse, dans le premier livre, Alberti présente la colonne comme « *une partie renforcée du mur, érigée perpendiculairement des fondations jusqu'au sommet* » où la rangée de colonne n'est finalement rien d'autre « *qu'un mur ouvert et discontinu par endroits* ». Cette première incertitude, la colonne comme ornement ou comme élément structurel, est encore obscurcie par le manque de compatibilité du mur et de la colonne.

La colonne ronde suggère un type de structure par assemblage tout à fait différent de la logique du mur, à la différence de l'arche, ouverture « naturelle » du mur. Ces hésitations sur le statut de la colonne, Wittkower les retrouve dans l'architecture d'Alberti, où ce dernier expérimente différentes solutions syntaxiques afin d'harmoniser murs, colonnes et arches, le plus souvent par le truchement du pilastre¹⁵.

L'hésitation initiale soulignée par Wittkower, la colonne comme un ornement (accessoire) ou comme un organe (essentiel) de l'édifice, n'est qu'une déclinaison de l'hésitation d'ordre théorique qui parcourt tout le texte d'Alberti concernant l'ornement. Alberti présente à un moment une distinction entre les os et la chair du mur. En même temps qu'une vision tectonique de l'architecture, cette métaphore corporelle sert d'élément constitutif à la conception unitaire et organiciste d'Alberti. Dès le départ, l'ornement est exclu de cet ensemble. Aussi la colonne a-t-elle en quelque sorte deux manières d'être justifiée théoriquement, soit en participant au corps de l'architecture, en étant un de ses organes, soit en étant un « ornement principal ».

¹⁵ Sur l'hésitation à propos de l'expression tectonique de la colonne, et sur la manière dont Alberti architecte acclimate des références romaines à la tradition constructive chrétienne, voir : Rudolf Wittkower, *Les principes de l'architecture à la renaissance* (1949) Trad de l'anglais C. Fargeot, Paris, Les Editions de la Passion, 1996, voir également Manfredo Tafuri, *Architecture et Humanisme*, p.15-19.

PARENTHÈSE

METHODOLOGIQUE

La première étape de cette enquête est maintenant terminée. Nous pensons avoir montré quelle était la place singulière de l'ornement dans la construction théorique d'Alberti.

Cette place singulière, plusieurs commentateurs l'expliquent par le fait qu'Alberti était dans la situation de devoir légitimer *a posteriori* l'usage des systèmes ornementaux antiques. Nous souscrivons à cette interprétation. Alberti vient après Brunelleschi. Il n'a pas été le premier à réactualiser le vocabulaire antique. Il n'a pas non plus inventé le concept d'ornement. Le mot même, *ornamentum*, était en usage dans la Rome antique, et sa signification ou plutôt ses multiples significations, se sont transmises jusqu'à la période moderne sans notables altérations.

Simplement, Alberti voulait opérer une synthèse théorique pour le métier à venir d'architecte, et c'est dans cette perspective que le concept très imprécis d'ornement aurait dû constituer une difficulté.

Or Alberti, esprit pourtant très exigeant et méthodique, ne semble pas avoir été embarrassé par son exposé contradictoire sur la place et la fonction de l'ornement. Il y a là un motif d'étonnement, qui nous incite à rechercher ailleurs, au-delà du *De Re Aedificatoria*, des raisons à l'existence de ces contradictions

Si l'importation du vocabulaire antique dans la pratique architecturale éclaire en effet le caractère un peu rapporté de l'ornement dans le traité albertien, ce fait ne fournit qu'une explication partielle. Il reste en effet à comprendre pourquoi les contradictions sur l'ornement ne sont pas pour Alberti une préoccupation.

Face à ces contradictions, à ces ruptures dans la rationalité discursive d'Alberti, nous disposons d'un motif, d'une cause plausible qui est extérieure au raisonnement de l'auteur. Mais il est difficile, à ce stade, de savoir si cette configuration n'est qu'une mauvaise construction théorique ou si ces considérations changeantes sur l'ornement prennent place dans un système de valeurs dont le texte du *De Re Aedificatoria* ne livre pas toutes les clefs.

En réalité, ces deux explications peuvent se cumuler :

On peut supposer en effet qu'Alberti est impatient d'intégrer à sa théorie le répertoire antique que Brunelleschi a déjà réactualisé. Mais par ailleurs, les contradictions théoriques que cela implique ne lui

apparaissent pas, parce qu'elles participent d'un système de valeurs diffus appartenant à l'arrière-plan culturel de l'époque.

La seconde partie de cette étude va donc s'atteler à explorer les « habitus » intellectuels d'Alberti, afin de mieux cerner ce que cette génération d'humanistes pouvait entendre par « ornement ».

Pierre Bourdieu définit l'*habitus* comme « un principe générateur de pratiques objectivement classables et [comme] un système de classement¹⁶ ». Il s'agit du principe par lequel une personne opérant un jugement quelconque sur le monde social se réfère à un système de valeurs qui peut à son tour faire l'objet d'un jugement situant cette personne dans le monde social.

Au cœur de ce constat, réside l'idée que tout un chacun est victime des conditionnements inhérents à sa position sociale, et que seul le sociologue peut objectiver le « monde social représenté ».

« La connaissance première [par l'expérience du monde social] est méconnaissance, reconnaissance d'un ordre qui est établi dans les cerveaux¹⁷ »

Le concept d'*habitus* a pris une place importante dans la pensée de Bourdieu, nous resterons pour notre part au seuil d'une telle approche sociologique. Il semble que ce soit au contact de l'approche iconologique de Panofsky que Pierre Bourdieu ait développé son propre concept. Dans son essai « *Gothic architecture and Scholasticism* », traduit en français par Bourdieu, Panofsky parle d'*habitus* ou « d'habitudes mentales ». Il s'agit pour lui d'asseoir le parallèle entre l'architecture gothique et la pensée scolastique sur une étude structurale de la culture d'une époque.

Bourdieu relève dans la postface l'importance et la valeur polémique d'une telle approche qui s'oppose au mythe du génie individuel :

« Opposer l'individualité et la collectivité pour mieux sauvegarder les droits de l'individualité créatrice et les mystères de la création singulière, c'est se priver de découvrir la collectivité au cœur même de l'individualité sous la forme de la culture – au sens subjectif de cultivation ou de Bildung - ou, pour parler le langage qu'emploie M. Erwin Panofsky, de l'*habitus* par lequel le créateur participe de sa collectivité et de son époque et qui oriente et dirige, à son insu, ses actes de création les plus uniques en apparence.¹⁸ »

Pour notre enquête, l'*habitus* intellectuel est utile, il permet de mieux orienter notre recherche : parmi les différentes raisons que l'on pourra trouver à la place ambiguë de l'ornement dans le traité d'Alberti,

¹⁶ Pierre Bourdieu, *La distinction, critique sociale du jugement*, Les éditions de Minuit, Paris, 1979, p.190.

¹⁷ *Ibid.*, p.192.

¹⁸ Erwin Panofsky, *Architecture Gothique et pensée scolastique* (1951), Trad. P. Bourdieu, Les éditions de Minuit, Paris, 1975. Postface p.142.

certaines pourront appartenir à la catégorie des *habitus*, d'autres seront le fait de choix conscients d'Alberti.

Cette distinction suggère l'idée heuristique simple que circonscrire le point aveugle d'un système de jugement peut nous aider à appréhender la nature de ce système dans son entier.

Si l'ornement constitue dans la pensée d'Alberti un point aveugle, il y a des chances que sa clarification puisse éclairer en retour toute sa conception théorique de l'architecture.

« Ce fut un rêve, parce que l'on entrevit le tracé de la cité idéale, mais que pierres et outils manquèrent pour l'édifier. La famille d'esprits la plus illustre de l'humanisme, la plus riche en idées (et non en simples recettes), a toujours défendu l'idée que l'on devait chercher le fondement de toute la culture dans les arts du langage, profondément assimilés grâce à la fréquentation, au commentaire et à l'imitation des grands auteurs de Rome et de la Grèce ; que les langues et les littératures classiques, modèles de clarté et de beauté, devaient être la porte d'entrée de n'importe quelle doctrine ou travail digne d'estime, et que la correction et l'élégance du style, selon le bon usage des vieux maîtres de la latinité constituaient une condition sine qua non pour toute entreprise intellectuelle ; et enfin que les studia humanitas ainsi conçus, en faisant renaitre l'Antiquité, devaient finir par produire une civilisation. Ce fut un rêve parce que les moyens ne suffisaient pas pour atteindre la fin : le projet ne valait que sur le papier¹⁹. »

Francisco Rico

II. L'ORNEMENT DANS LA CULTURE HUMANISTE

Le *De Re Aedificatoria* réserve une place paradoxale à l'ornement. L'ornement est à la fois *mis en avant* et *mis à part*.

Trois livres entiers lui sont consacrés. Il est défini. En même temps, l'ornement est dissocié de la beauté, et dévalorisé comparativement. Il est exclu puis inclus dans la fiction « naturelle » de l'architecture.

À ces mouvements contradictoires, de valorisation et de dévalorisation de l'ornement, répondent des raisons de nature différente.

-Nous sonderons donc d'abord l'histoire de l'humanisme. Elle fournit des motifs d'ordre général, à la mise en avant de l'ornement, en même temps qu'elle permet d'appréhender l'importance de la rhétorique à cette époque.

-Ensuite, nous explorerons plus précisément la « tradition rhétorique », source de nombre de concepts esthétiques d'Alberti, où se reflète le sinueux discours albertien de l'ornement.

Mais avant tout cela, il nous faut d'abord réfuter, ou du moins nuancer, une thèse très répandue selon laquelle la beauté albertienne, comme imitation de la nature, est avant tout d'inspiration platonicienne. Cette thèse laisse dans l'ombre l'ornement, son intrication complexe avec la beauté, et néglige de ce fait d'autres pistes explicatives.

¹⁹ Francisco Rico, *Le rêve de l'humanisme, de Pétrarque à Erasme*, (Madrid, Alianza Editorial, 1993) Trad. française de J. Tellez, Paris, Les belles lettres, l'âne d'or, 2002.

1. Alberti, la beauté et le platonisme

La présentation d'Alberti comme un théoricien néo-platonicien est un raccourci que l'on trouve fréquemment dans les ouvrages généraux sur l'histoire de l'architecture²⁰.

Joan Kelly Gadol a pour sa part écrit un livre spécifiquement sur Alberti²¹, dans lequel elle reprend cette idée : « *L.B. Alberti, homme universel des débuts de la renaissance* ». Nous nous appuyerons sur cet ouvrage pour examiner cette thèse.

Gadol considère qu'il existe une filiation directe entre la conception naturaliste de l'art renaissant et proto-renaissant et la conception néo-platonicienne de l'art comme imitation sensible des Idées suprasensibles.

Avant d'examiner cette thèse au regard du contexte renaissant, rappelons à grands traits les conceptions du néo-platonisme et du platonisme sur le caractère imitatif de l'art.

Pour Platon, les hommes sont séparés de la Vérité, qui réside dans le monde des Idées. Les Idées sont des essences qui ne s'incarnent qu'imparfaitement dans le monde physique. Le Beau est une de ces essences. Dans le *Banquet*, Socrate rapporte les propos d'une certaine Diotime. Ce passage, connu comme la dialectique ascendante de l'amour, décrit le mouvement de l'amour d'un beau corps à l'amour de la Beauté des corps, puis à l'amour des âmes pour enfin parvenir à la contemplation du Beau en soi, qui n'est que l'éclat du Bien²².

Selon la conception platonicienne, l'art imitatif est doublement éloigné de la vérité. La Vérité, l'être des choses est une essence, encore appelée Forme ou Idée. Les objets physiques ne sont eux-mêmes que des copies d'idées. L'art qui à son tour les copie ne produit qu'un simulacre, une copie de copie.

Cette condamnation est détaillée essentiellement dans deux textes : la *République* et le *Sophiste*. Dans la *République*, Platon évoque l'exemple du lit (X, 595a). L'artisan qui fabrique le lit se réfère à l'Idée du lit. Il est un bon imitateur. En revanche, celui qui promène un miroir ne produit rien de ce qui l'entoure, même s'il en restitue l'apparence. Le peintre ne procède pas différemment.

Lorsque Platon évoque ces arts de la *mimesis*, il ne se réfère pas directement à l'art au sens moderne et général, mais à une certaine classe de pratique dans le champ de la *technè*. Cela dit, ce champ recouvre effectivement tous les arts plastiques ainsi que la poésie.

²⁰ Voir par exemple M. Tafuri, à propos des écrits d'Alberti : « *la culture néo-platonicienne, la tendance vers l'abstraction, l'authentification littéraire et érudite du nouvel univers de valeurs ne peuvent plus cacher la crise sociale et politique évidente qui s'ouvre dans la seconde moitié du XVe siècle.* » Manfredo Tafuri, *Architecture et Humanisme*, p.17.

²¹ Joan Kelly Gadol, *Leon Battista Alberti Homme universel des débuts de la Renaissance* (1969), Trad. De l'anglais J.P Ricard, Les Editions de la Passion, 1995.

²² Platon, *Le Banquet*, 210-211c.

La pensée de Platon n'est pas centrée sur la théorie des arts et nous voyons que le peu qui y est consacré n'est pas encourageant pour les artistes. Tout cela change avec une série de penseurs ultérieurs qui, à des époques différentes, vont se réclamer du platonisme mais considérablement infléchir le versant esthétique de cette pensée.

Plotin (205-270 après JC) est le philosophe qui lève la condamnation de la *mimesis*, tout en conservant la perspective idéaliste de Platon :

« À qui méprise les arts, sous prétexte qu'ils imitent dans leurs productions la nature, il faut d'abord dire que les êtres naturels eux-mêmes sont les imitations d'autres êtres. Ensuite, il faut lui faire comprendre que les arts ne sont pas de simples imitations du monde visible, mais qu'ils marquent au contraire un élan vers les principes rationnels, dont procède précisément la nature²³. »

D'un point de vue ontologique, les œuvres d'art ne sont pas différentes des objets physiques, mais comme le dit Gadol, elles « reflètent les *logoi* ou « raisons » qui constituent la réalité fondamentale de la nature ».

Panofsky, auquel Gadol se réfère, apporte à ce récit une nuance de taille. Entre Platon et Plotin s'est opéré une double évolution.

D'une part, les arts ne sont plus considérés comme purement imitatifs, ils corrigent aussi les imperfections de la nature. Ce faisant, ces pratiques acquièrent une nouvelle dimension d'idéalité.

Dans le même temps, la philosophie opère un mouvement symétrique. Alors que Platon situait les Idées dans un ailleurs transcendantal dont les hommes étaient séparés, d'Aristote à Plotin en passant par Cicéron, la notion d'Idée connaît de nouvelles formes qui tendent à la rapprocher du sujet réfléchissant. Là où le sujet platonicien ne pouvait en quelque sorte que contempler les idées comme une lumière indirecte, l'artiste dépeint par Plotin participe de la raison, elle-même présente dans la Nature.

Au moyen âge, les penseurs du christianisme ont acclimaté certaines de ces notions, les Idées platoniciennes ou encore la Raison, étant remplacée par Dieu.

Gadol, qui retrace dans son ouvrage sur Alberti cette évolution du platonisme, évoque le développement de la pensée anagogique dans l'art religieux du moyen âge, en s'appuyant une fois de plus sur Panofsky²⁴. Passons sur ces sujets qui nous éloignent de notre propos pour ne retenir que la thèse de l'auteur : Alberti aurait opéré une synthèse originale entre deux tendances ayant existées à des époques antérieures :

²³ Cité par Panofsky, *Idea*, p.39 puis par Joan Kelly Gadol p.97. Plotin, *Ennéades*, I, 5, 8.

²⁴ Erwin Panofsky, *Abbot Suger on the abbey church of St Denis and its art treasures* (1946); *Gothic architecture and Scholasticism* (1951), Trad. P. Bourdieu, Les éditions de Minuit, Paris, 1975.

« Il réintroduisit l'idée d'imitation symbolique dans l'art, sans pour autant abandonner l'idée de vérité empirique, qui venait d'être redécouverte. La conception mathématique de la forme artistique lui permit de jeter un pont entre la conception platonicienne de l'art comme copie sensible des phénomènes et la conception néo-platonicienne de l'art comme symboles de réalités transcendantes²⁵. »

Cette explication mérite d'être interrogée de plusieurs manières. Premièrement, peut-on parler d'une « *conception platonicienne de l'art comme copie sensible des phénomènes* » ? Étant donné que Platon n'évoque les arts imitatifs que pour en critiquer le caractère de simulacre, il nous semblerait plus pertinent de parler de la pratique naturaliste de l'art antique et de la conception iconoclaste de Platon qui est une réaction à cette pratique, au nom de la supériorité de la philosophie dans la recherche de la Vérité.

Ce que redécouvrent les artistes italiens du X^{IV}e et du X^Ve siècle, ce n'est pas en premier lieu la conception esthétique de Platon, mais bien le naturalisme artistique de l'Antiquité.

Il nous semble que Gadol veut à ce point situer Alberti à la confluence de deux grandes traditions intellectuelles qu'elle se trouve contrainte d'en faire dévier les cours :

« Ignorant le point de vue de Platon, pour qui l'art est doublement éloigné des Idées abstraites dont la réalité physique est une première copie, le Trecento ressuscita et adopta la conception platonicienne de l'art comme copie sensible de la réalité physique »

Là où Panofsky fait preuve d'une grande rigueur, Gadol opère des raccourcis historiques saisissants, sans que l'on sache ce qu'elle entend expliquer précisément.

Nous parlions précédemment de la distinction entre les *habitus* intellectuels et les conceptions conscientes d'Alberti. Si l'on soumet les explications de Gadol à ces catégories, nous voyons apparaître leurs faiblesses.

En effet, Alberti peut bien appartenir à la longue lignée des penseurs néo-platoniciens, dont une branche s'est développée à l'ombre de la scolastique, ses racines s'enfonçant dans l'Antiquité ; en même temps, Alberti est lui-même un lecteur qui a eu un accès direct aux textes de Platon, et qui ne se prive pas de les commenter lorsqu'il y voit un à-propos.

Or Alberti ne commente jamais les passages de la *République* et du *Sophiste* qui ont façonné le topo platonicien sur les arts imitatifs, alors qu'il cite d'autres passages de ces mêmes textes.

Lorsqu'il cite Platon, c'est le plus souvent des passages des *Lois*. Alberti présente Platon comme un exemple du goût antique de la frugalité. Platon condamne l'usage immodéré des ornements dans les temples, mais ces récriminations demeurent pour Alberti de l'ordre de la convenance, au mieux d'une attitude éthique. Alberti se distance de l'anti-ornementalisme de Platon, et ne s'associe jamais à la dévaluation ontologique que fait peser Platon sur les images imitatives.

²⁵ Joan Kelly Gadol, *Leon Battista Alberti Homme universel des débuts de la Renaissance*, p. 100.

Si l'on s'en tient au texte, Platon occupe une place moins grande que Cicéron et pas plus privilégiée qu'Aristote.

En réalité, l'argument décisif pour faire d'Alberti un disciple du platonisme, est le rôle qu'il assigne aux nombres et à la proportion.

Dans le *Timée*, le dernier ouvrage de Platon, il est décrit une cosmogonie dans laquelle les suites de nombres joue un rôle important. Platon est fidèle en cela à Pythagore qui voit dans les nombres les seuls choses fixes et certaines dans le changement perpétuel de toute chose.

Le versant mathématique de la théorie albertienne s'incarne dans deux des trois notions qui explicitent la *concininitas* : Le nombre (*numerus*) et la « détermination des limites » (*finitio*). Ainsi que le note Gadol, le nombre n'inspire pas à Alberti une théorie systématique, mais plutôt une compilation de connaissances :

« les architectes ont fait le plus grand usage de ces nombres 5,7,9,4,6,8, mais dans leurs ouvertures ils n'ont jamais dépassé 10 dans l'ordre des pairs, ou 9 dans l'ordre des impairs ».

Plus que la valeur de chaque nombre, c'est les rapports des mesures, les proportions qui importent. Les rapports musicaux harmoniques, la quinte, la quarte, l'octave et le ton servent à former des accords composés. Alberti préconise effectivement d'utiliser ce type de rapports, conforme aux lois harmoniques de la nature. Alberti ne cite pas Platon directement, il se réfère en revanche à Pythagore à ce sujet.

Nous n'entrerons pas dans le détail de ces considérations qui sont exposées avec beaucoup de clarté chez Wittkower. Notons simplement qu'il n'y a pas chez les historiens de consensus sur la portée philosophique à donner à cette conception mathématique de l'architecture. Certains, comme Joan Kelly Gadol, mettent l'accent sur le parallélisme entre les accords harmoniques prônés par Alberti et la conception mathématique du cosmos développée dans le *Timée*, d'autres insistent sur le caractère très pragmatique de l'usage que fait Alberti des nombres, à l'image de la conception modulaire des ordres.

Panofsky s'est insurgé contre l'idée qu'Alberti et la première renaissance aient eu une conception néoplatonicienne de la beauté :

« L'harmonie des proportions ainsi que celle des couleurs et des qualités sensibles, voilà ce à quoi Alberti et avec lui tous les autres théoriciens de l'art à la renaissance reconnaissent l'essence même de la beauté. Or, cette définition de la beauté, que Plotin combattait avec le plus de vigueur [...] c'est elle qu'Alberti a contribué à faire triompher pour longtemps : « l'harmonie des parties entre elles et avec le tout, lié à l'agrément de la couleur. » Mais le plus significatif, c'est qu'en renonçant à une interprétation métaphysique de la beauté, pour la première fois, on distendait les liens, qui, depuis l'antiquité, n'avait jamais été relâchés entre le « beau » et le « bien » [...] On peut donc soutenir, à

juste titre, que la théorie de l'art de la Prérenaissance n'a guère subi, dans l'ensemble, l'influence du réveil néoplatonicien²⁶ ».

Pourquoi cette thèse est-elle alors si répandue²⁷ ? La raison est qu'il eut bien un « réveil néoplatonicien » à Florence, dans la deuxième moitié du XVe siècle, sous l'égide de Marcile Ficin. Mais Alberti avait fini de rédiger son traité lorsque Ficin commença ses conférences.

Pour clore cette discussion, revenons synthétiquement sur la thèse de Gadol.

Gadol veut trouver l'origine intellectuelle de la théorie albertienne de l'art comme imitation de la Nature. Elle croit discerner chez Alberti la marque du topo platonicien des arts imitatifs, à cela près que deux des traits les plus fondamentaux de cette théorie ont disparu. Il s'agit d'une part du caractère dépréciatif de cette critique, d'autre part de la référence transcendantale à l'Idée.

D'un côté Platon condamne l'imitation des objets sensibles comme doublement éloignée de l'Idée, de l'autre, Alberti promeut l'imitation non de l'Idée mais de la Nature. Au final, pour que la pensée des deux auteurs converge, il faut retrancher à la théorie des Idées de Platon les Idées, et retrancher à celle d'Alberti la référence centrale à la Nature.

Il ne fait pas de doute qu'Alberti ait promu l'architecture comme un art mathématique. L'objet de ce développement n'est pas de faire mentir le texte. Simplement, cette interprétation courante qui résume Alberti au néo-platonisme jette un éclairage trop cru, laissant dans l'ombre bien des aspérités, et finalement, masque plus qu'elle ne dévoile la complexité de cette pensée. Parmi ces aspérités, il y a bien sûr l'ornement. Les intitulés des trois livres les plus importants du *De Re Aedificatoria* font mention de l'ornement, pas de la beauté. Faire l'impasse complète sur l'ornement pour rendre compte de la pensée esthétique d'Alberti n'est pas sérieux.

Alberti parle toujours de la beauté par comparaison avec l'ornement ou inversement. Le caractère instable du couple beauté/ornement n'est pas non plus relevé. Bref, cette explication peut être vraie, mais à elle seule, elle ne revêt pas le caractère de clef explicative générique.

Cela dit, nous verrons à la fin de cette étude qu'il est un autre biais par lequel la pensée de Platon a pu conformer les théories albertiennes de la beauté et de l'ornement.

²⁶ Erwin Panofsky, *Idea* (1924). Trad. Française (de l'Allemand) Henry Joly, Paris, Gallimard, 1983 p.72.

²⁷ Françoise Choay conteste également la pertinence de la piste platonicienne : « *C'est cette esthétique mathématique qui a pu faire interpréter non seulement la troisième partie, mais le traité entier comme une œuvre d'inspiration néoplatonicienne. La plupart des historiens de l'architecture, et Wittkover en particulier, négligeant la concinnitas naturaliste héritée du « physiologisme » aristotélicien, se sont focalisés sur la concinnitas mathématique et le dogmatisme qu'elle sous-tend. Ils ont trop vite fait d'Alberti le promoteur d'une théorie exclusivement mathématique et néoplatonicienne de l'architecture.* » Françoise Choay, *La règle et le modèle. Sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme*. Paris, Seuil, 1980, p.144.

2. La rhétorique en général et à la renaissance

Plusieurs auteurs ont montré l'influence de la rhétorique sur la pensée esthétique d'Alberti, nous voulons vérifier si quelques correspondances pourraient être établies entre cette "tradition" et les conceptions d'Alberti sur l'architecture et singulièrement sur l'ornement.

Au préalable, nous voulons attirer l'attention du lecteur sur les difficultés d'une telle enquête.

Ces difficultés sont de deux ordres. Premièrement, il y a la distance qui nous sépare à présent de cette somme de connaissances. La rhétorique classique a régné sur les discours en occident durant une période extrêmement longue. Ce n'est qu'au XIXe siècle que cette discipline antique a cessé d'être systématiquement enseignée et s'est progressivement marginalisée. Alors que l'apprentissage de la rhétorique a longtemps servi de propédeutique aux nombreux métiers du discours, c'est à présent un savoir qu'il faut reconstruire.

Deuxièmement, la nature même de ce savoir pose problème. La rhétorique n'est pas comme le topo platonicien, dont nous discutons précédemment, un concept ou un thème clairement identifiable, qu'un auteur emprunte à un autre en toute connaissance de cause, et qui circule de la sorte. La rhétorique véhicule certains topos particuliers, nous le verrons, mais surtout, elle donne forme au discours. Cette influence n'est pas immédiatement manifeste, elle n'en demeure pas moins fondamentale.

On pourrait trouver oiseux de rechercher l'influence d'un corpus de connaissances aussi vaste et nébuleux sur une œuvre singulière. Mais il se trouve que la rhétorique a fait un retour en force au siècle d'Alberti qu'il serait léger de négliger.

Avant d'évoquer les empreintes de la rhétorique sur la pensée esthétique d'Alberti, empreintes aussi bien thématiques que structurales, il nous faut donner quelques informations générales sur cette tradition, ainsi que sur la manière dont elle s'est réactualisée au Quattrocento.

o Généralités.

La rhétorique est une technique, un art de construire les discours afin d'emporter la conviction de son auditoire. «*La rhétorique est la faculté de découvrir spéculativement ce qui, dans chaque cas, peut être propre à persuader* » ainsi que l'énonce Aristote²⁸. Ce sont les Grecs qui les premiers ont formalisé cette discipline. Platon l'évoque à de nombreuses reprises dans différents dialogues. Un temps assimilé à l'art du sophiste, elle a souvent par la suite été opposée à la philosophie.

²⁸ *Rhétorique*, I, 2; 1355b

Aristote a écrit le premier grand traité de rhétorique. De cet ouvrage, ressortent les trois notions qui selon Manuel Maria Carrilho²⁹ structurent depuis cette discipline. Il s'agit du *logos*, de l'*ethos* et du *pathos*. Le *logos* concerne le langage lui-même, son organisation, le choix des figures etc. L'*ethos* concerne la personnalité, la morale de l'orateur, étant donné que ce que le public sait de l'orateur a une grande influence sur sa réceptivité. Enfin le *pathos* concerne le public lui-même, auquel l'orateur doit s'adapter, qu'il doit savoir toucher, et émouvoir.

Ces trois éléments sont toujours présents, mais la prédominance de l'un ou de l'autre caractérise les trois genres traditionnels de la rhétorique.

Au *logos* correspond le genre épideictique, qui est celui des oraisons, des célébrations de toutes sortes. Les "sujets" traités par ce genre ont le plus souvent trait au beau, à l'agréable. À l'*ethos* correspond le genre judiciaire, où l'orateur défend ou accuse, en se plaçant résolument dans le champ de l'éthique. Enfin, le *pathos* caractérise plus particulièrement le genre politique. Il s'agit d'emporter la conviction d'une assemblée.

Michel Meyer apporte d'utiles précisions sur la différence entre la philosophie et la rhétorique. Ces deux disciplines ne s'opposent pas intégralement, puisqu'elles partagent certaines méthodes comme la dialectique. Mais là où la philosophie part d'un argument premier tenu pour vrai, la rhétorique se satisfait d'un argument vraisemblable. Objet principal de la discipline, la figure de style a pour but d'hypnotiser en quelque sorte l'auditoire. L'enjeu, selon Meyer, est de "*gommer la problématique sous-jacente du discours*"³⁰.

- Avant la rhétorique.

Pour nous représenter le rôle qu'a eu la rhétorique dans l'émergence de la figure de l'humaniste ainsi que pour la théorie de l'art renaissant, nous nous reportons à l'ouvrage de Quentin Skinner³¹. L'objet de ce livre, explicité par son titre, *les fondements de la pensée politique moderne*, peut paraître bien éloigné de nos propres préoccupations. Reste que cette enquête remarquable offre un tableau convaincant de ce qu'a pu être la généalogie intellectuelle de ces humanistes du Quattrocento pour qui la rhétorique était devenue en une génération "*un article de foi autant qu'une caractéristique identitaire*".

Tout commence en Italie, dans la période troublée de la fin du moyen âge. Entre l'empire romain germanique, la papauté et les différentes cités-états italiennes, les guerres sont incessantes. Les villes connaissent des périodes d'indépendance et oscillent entre différents régimes politiques. Dans ce contexte, les diplomaties sont très actives et un métier prend une importance grandissante, il s'agit de

²⁹M. M. Carrilho, « les racines de la rhétorique, l'antiquité grecque et romaine » p. 47 in, *Histoire de la rhétorique des grecs à nos jours*. Sous la direction de Michel Meyer, Paris, Le livre de Poche, 1999.

³⁰ *Ibid.* p.8

³¹ Quentin Skinner, *Les fondements de la pensée politique moderne*. Trad J. Grossman J. Y Pouilloux. Paris, Albin Michel, 2001.

celui de rédacteur de lettres (*dictatores*). Les enseignants de cet art, l'*ars dictaminis*, rédigent de nombreux traités, qui comprennent toujours des collections de lettres-types. Skimmer scrute l'évolution de ces lettres, y décelant le progressif raffinement des concepts de liberté et d'indépendance. Passons. Skimmer dépeint concurremment une autre évolution, il s'agit du développement du goût pour les textes antiques.

L'ambition des premiers traités d'*ars dictaminis*, au XIIe siècle, est très pragmatique, il s'agit d'enseigner les rudiments nécessaires à la rédaction de lettres diplomatiques.

- o Une nouvelle classe d'érudits.

À la fin du XIIIe siècle, une nouvelle manière s'impose dans les universités italiennes, venue de France, de Paris et d'Orléans. Cette nouvelle manière s'inspire de certains textes connus de Cicéron. Elle rompt avec l'utilitarisme des premiers *dictatores* pour verser dans l'érudition antiquisante. C'est ainsi qu'au XIVe siècle, les auteurs classiques ne sont plus considérés comme "un réservoir de figures" mais sont étudiés pour eux-mêmes, par cette nouvelle classe d'érudits laïques, dont les *dictatores* sont les précurseurs. On écrit des pièces sur le modèle antique pour célébrer l'indépendance des cités.

Selon Skimmer, les humanistes du *quattrocento* sont les héritiers directs des *dictatores* médiévaux. Ils exercent d'ailleurs souvent le même genre de métiers, ont étudié dans les mêmes universités qui un siècle auparavant accueillaient les "découvreurs" de Cicéron.

Certaines thématiques traversent d'ailleurs les écrits de tous ces auteurs sur plusieurs siècles.

Il en est une notamment dont Skimmer fait mention et qui intéresse plus particulièrement notre étude : il s'agit du débat autour de la richesse individuelle. Souvent, chez les *dictatores* des XIIIe et XIVe siècles, la richesse excessive d'un citoyen, qu'il s'agisse d'un commerçant ou d'un aristocrate, est perçue comme une menace sur la cité. Elle fait peser le risque du factionnisme. Un autre versant de ce débat concerne la relation de la noblesse et de l'argent. Dante oppose par exemple à l'idée reçue selon laquelle la noblesse est la conséquence d'une richesse ancienne l'idée que "là où est la vertu, là est la noblesse"³². Au XVe siècle, les humanistes ne considèrent plus la richesse individuelle comme une réelle menace, mais les traces de ce débat sont encore présentes.

Les réticences d'Alberti face à l'ornementation excessive des édifices privés doivent être mis en rapports avec ces débats anciens.

- o Renaissance de la rhétorique.

Nous voyons ainsi comment le goût pour la culture antique est sorti du cadre clos des monastères et s'est propagé en Italie sous l'impulsion d'une classe restreinte de doctes laïcs dont l'ambition pratique, -rédiger des lettres convaincantes- a rencontré la culture classique de l'art oratoire. Mais la

³² *Ibid.* p. 83

redécouverte de la rhétorique, au-delà de cette première impulsion, a ensuite profondément conformé l'esprit humaniste au travers de nombreuses redécouvertes.

À partir du Trecento la recherche de manuscrits dans les archives, dans les bibliothèques des monastères, devient systématique. Plusieurs des textes majeurs de la tradition oratoire antique sont ainsi redécouverts. En 1416, Poggio Bracciolini (Le Pogge), humaniste qu'Alberti côtoiera dans le service de la Curie pontificale de l'évêque Biagio Molin à partir de 1432 (Gadol p.15), découvre dans l'abbaye de Saint Gall (Lac de Constance), un manuscrit intégral des Institutions Oratoires de Quintilien (Meyer p ;100). Le Pogge en fait une grande publicité dans les cercles lettrés.

En 1421, l'évêque Gerardo Landriana découvre dans la cathédrale de Lodi, en Lombardie, les manuscrits des trois plus importants écrits rhétoriques de Cicéron : le *Brutus*, l'*Orator*, et le *De oratore*. Il les transmet à l'humaniste Gasparino Barzizza. Cette année-là, Alberti termine ses études au gymnasium de Padoue, animé par ce même Barzizza (Gadol p. 14).

Il faut faire un effort pour se représenter l'effervescence qui a dû entourer ces découvertes. Pour cette génération d'humanistes, qui scrutent avec attention les textes antiques, qui en imitent le style, qui en reprennent les thèmes, ces traités comblent une attente immense. Avant, les érudits disposaient du traité d'Aristote et de l'ouvrage hellénistique *rhetorica ad hereniumm*, mais surtout, ils prenaient exemple des textes connus. Alberti faisait partie de ces premiers cercles, de ces premiers auditoires.

De ce récit, se dessine une dynamique qui permet de mieux comprendre les circonstances de la renaissance des arts plastiques. Le premier moteur de cette renaissance fut bien un changement dans les mœurs politiques des lettrés italiens. L'instabilité chronique des différentes cités-états italiennes, tantôt républicaines, tantôt tyranniques, indépendantes ou sous le joug d'un pouvoir extérieur, a créé un flottement, un espace pour la discussion.

Une idée remarquable ressort notamment de l'exposé de Skimmer : l'activité rhétorique, et avec elle un certain nombre de concepts politiques, ont précédé en Italie la redécouverte des traités antiques. Autrement dit, on n'a pas redécouvert ces manuscrits par hasard, mais parce qu'on les cherchait, qu'ils répondaient à un besoin de l'époque.

o La Renaissance des textes.

Au côté de ce nouveau goût pour la rhétorique, il faut aussi mentionner le rôle important de l'activité philologique. Tous ces textes que l'on redécouvre sont des copies de copies médiévales. Il faut en rétablir le sens, et pour cela, en rétablir la lettre. Le culte du latin authentique, contre les altérations des « Gaulois » du moyen âge, se répand dans les écoles. Pour Francisco Rico, spécialiste de l'humanisme, « l'expérience qu'a représentée pour les humanistes l'affrontement matériel avec les manuscrits des maîtres de l'antiquité³³ » est considérable. Quel a été l'enseignement prodigué dans ces

³³Francisco Rico, *Le rêve de l'humanisme, de Pétrarque à Erasme*, (Madrid, Alianza Editorial, 1993) trad. française de J. Tellez, Paris, Les belles lettres, l'âne d'or, 2002, p.41.

fameuses écoles de l'humanisme, pour que de ces cénacles jaillissent tous les arts de la Renaissance ? La réponse qu'apporte Rico est savoureuse : pour l'essentiel, on y apprenait les déclinaisons et la grammaire latine.

Cela peut sembler un peu court, mais précisément, ce labeur fastidieux ouvre la voie au déchiffrement des manuscrits anciens, activité qui à son tour entraîne une série de nouvelles attitudes :

« Guérir un passage défiguré par la tradition médiévale c'est, en dernière instance, voir se dessiner, bien que sur une échelle minuscule, un processus analogue à la trajectoire entière de l'humanisme ³⁴ »

Pour corriger un texte, c'est-à-dire pour démêler le texte original des ajouts ultérieurs, une nouvelle perception de l'histoire est requise. Il faut se représenter la mentalité du copieur médiéval et celle de l'auteur antique, il faut reconnaître le style de l'un et de l'autre :

« ...une simple opération de critique textuelle amène à prendre conscience du flux de l'histoire. [...] Cette vision de la réalité et de la temporalité implique qu'il est possible de changer la vie, que la restauration de la culture antique ouvre de nouvelles perspectives, qu'on peut corriger le monde comme on corrige un texte ou un style... ³⁵ »

Rico suggère que c'est au sein de cette culture d'atelier de l'établissement des textes que sont nés bons nombres des concepts esthétiques des humanistes. Nous y reviendrons.

Tout cela nous permet de mieux appréhender l'état d'esprit d'Alberti qui est certes le premier grand lecteur de Vitruve, mais également un des premiers lecteurs de Quintilien et des textes rhétoriques de Cicéron. Au vu de sa formation, son centre de gravité intellectuel se situe sans doute davantage du côté de ces deux derniers auteurs que du premier.

Il ne faut pas oublier les conditions de la rédaction du *De Re Aedificatoria*. Si Alberti a écrit cet ouvrage, sa première charge était de rétablir le texte du *De Architectura* de Vitruve, d'après un manuscrit que lui avait confié Leonello d'Este. La philologie était une discipline toute proche, très familière d'Alberti.

- o La conscience historique d'Alberti.

Nous sommes à présent mieux à même de qualifier le rapport d'Alberti à l'antiquité.

-Pour Alberti, l'architecture antique est pensée à travers le prisme de la littérature antique. Ce n'est pas une connaissance purement empirique, acquise uniquement par la fréquentation des ruines. Le

³⁴ *ibid.* p.46

³⁵ *ibid.* p.46

goût partagé pour l'architecture à la manière antique a été largement conditionné par la redécouverte au *trecento* de textes littéraires et philosophiques grecs et romains.

-Le rapport d'Alberti à l'antiquité, loin d'être une récupération en bloc, inaugure une nouvelle perception de la contemporanéité et de l'histoire, fait à la fois de distance et de proximité. Distance : avec la connaissance toujours plus grande de la tradition gréco-romaine, les érudits sont forcés d'admettre que leur époque n'a pas grand-chose à voir avec cette période révolue. Ainsi que l'explique Panofsky, « *l'antiquité classique se voyait pour la première fois, comme une totalité coupée du présent* ». Proximité : après Pétrarque, qui au *trecento* redécouvre Cicéron, les humanistes vont intérioriser fortement ses préceptes, qu'il s'agisse de la synthèse qu'il opère entre rhétorique et philosophie ou du goût de la vertu. En outre, entre la fragilité de la république romaine à l'époque de Cicéron, et celle des quelques cités italiennes qui avaient adopté ce système à la renaissance, un parallèle a pu être établi.

-Un dernier trait mérite d'être souligné. Il s'agit de la fraîcheur de la démarche d'Alberti. Il a connu Brunelleschi, qui le premier renoua en architecture avec l'antique, il fait lui-même partie de cette petite communauté que le monde antique fascine, et qui, conscient de la nouveauté de son état d'esprit, brusque le changement dans les arts, et met en scène son appartenance à une période historique renaissante.

- Que nous apportent toutes ces conclusions ?

La conscience d'Alberti et de ses contemporains d'appartenir à un monde différent de celui de l'antiquité, cette conscience qui autorise paradoxalement une étude plus approfondie de cette période, parce qu'objectivée, n'est sans doute pas sans rapport avec le fait qu'Alberti, à la différence de Vitruve, isole les ornements du reste du corpus théorique de l'architecture. Si Alberti reprend la formule tripartite de Vitruve, *soliditas, utilitas, venustas*, il lui donne une ampleur et un caractère systématique qui n'existent pas chez Vitruve. Il se peut que cet isolement des questions ornementales, là où elles étaient chez Vitruve fortement imbriquées au reste du propos, réponde à un souci de clarification, mais cela trahit surtout le fait que pour Alberti, la pratique de l'ornement requière un savoir spécifique, différent du reste de la discipline.

Nous allons maintenant examiner les différents apports théoriques de la rhétorique au discours albertien de l'architecture.

3. De la rhétorique à l'architecture

- -Mimesis et concinnitas.

Caroline Van Eck, dans son ouvrage *Organicism in nineteenth-century architecture*, soutient la thèse d'un apport central de la rhétorique au *De Re Aedificatoria* d'Alberti.

Sa démonstration s'appuie sur plusieurs points. Pour l'essentiel, Van Eck discerne l'existence de deux grandes influences imbriquées dans le discours esthétique d'Alberti.

La première c'est la rhétorique, cette tradition qui comprend de nombreux auteurs, dont bien sur Cicéron. Nous y reviendrons.

La seconde, c'est Aristote. Aristote est l'auteur du premier livre connu traitant de rhétorique, mais ce n'est pas cette influence qui intéresse en premier lieu cette historienne. Van Eck voit dans la *concinnitas*, cette unité dans la diversité préconisée par Alberti, une filiation aristotélicienne.

La rhétorique présente l'originalité d'être un enseignement qui de l'antiquité grecque jusqu'à la renaissance n'a jamais totalement disparu, mais dont la finalité a varié au gré des circonstances historiques. Pour dire les choses simplement, sa vocation a oscillé entre l'art de convaincre et l'art de bien parler. Aux époques où la liberté publique était grande, des démocraties grecques ou de la république romaine, son rôle était avant tout pratique, il s'agissait pour l'orateur de faire triompher son point de vue. À partir de la période impériale, le domaine d'influence de la rhétorique s'est contracté. Ce faisant, elle s'est rapprochée de la poésie ou du langage courtois, elle est devenue avant tout un art du langage.

Cette évolution s'est pérennisée au moyen âge et la rhétorique est devenue l'un des trois arts libéraux enseignés dans les universités aux côtés des arts mécaniques.

Lorsque Alberti commença à reconsidérer cette hiérarchie et à rehausser la valeur de la peinture, de la statuaire et de l'architecture, il utilisa les formes de la rhétorique, cela n'est pas étonnant : celle-ci connaissait concurremment une véritable renaissance, ainsi que nous l'avons évoqué.

Alberti marchait là dans les pas de Vitruve, qui lui aussi empruntait certaines notions à la rhétorique pour qualifier l'architecture. Cependant, contrairement à Vitruve, Alberti ne recommandait pas au futur architecte l'étude de la rhétorique, mais mettait davantage l'accent sur l'étude de la géométrie.

C'est que l'influence de la rhétorique se jouait à un autre niveau. Si nous suivons la thèse de Caroline Van Eck, l'influence centrale de la tradition rhétorique sur l'ouvrage d'Alberti réside dans le concept de *mimésis*. Alberti préconise en peinture, en sculpture et en architecture l'imitation de la nature. Comme nous l'avons déjà vu, ce précepte trouve un sens évident dans les deux premières disciplines, sens qui oscille entre le naturalisme pur et simple et la recherche d'une récréation améliorée, choisie, des œuvres de la nature. Mais il ne peut en être de même en architecture. C'est à cet endroit que la thèse de Van Eck se sépare radicalement de celle de Gadol, qui associe à l'imitation de la nature préconisées par Alberti une filiation platonicienne.

Pour Van Eck, ce précepte dérive non pas d'une quelconque tradition philosophique, mais bien de la pensée rhétorique.

Avant de considérer les implications que peut avoir une telle assertion, examinons ce sur quoi elle s'appuie. L'argumentation de Van Eck repose pour l'essentiel sur l'identification d'emprunts de vocabulaire. Le plus attendu concerne évidemment la *concinnitas*. Ce terme, qui reflète pour beaucoup le cœur même de la pensée albertienne de l'architecture, aurait été emprunté à Cicéron. Cicéron

emploie ce mot dans le *Brutus* et dans l'*Orator*. Dans ce contexte, il se rapporte aux mots dans une phrase et signifie "habilement ou élégamment réunis". Van Eck ajoute:

« Pour un lecteur d'éducation classique ou humaniste, [ce terme] avait une signification très concrète, bien plus en rapport avec le travail quotidien de l'écriture, qu'avec des spéculations apprises sur la structure mathématique de l'univers³⁶ »

Van Eck voit une évolution dans l'usage que fait Alberti de ce terme. Chez Cicéron, la *concinnitas* fait partie de la catégorie de l'éloquence (*elocutio*), c'est-à-dire la sélection par l'orateur des ornements appropriés pour le discours. Son premier usage chez Alberti, dans le *De pictura*, est encore assez proche de ce sens³⁷. Il qualifie alors une composition (picturale) « élégante et habile ». Il appartient toujours en quelque sorte à la sphère de l'ornement. Dans le *De Re Aedificatoria*, la *concinnitas* sert désormais à qualifier les procédures à l'œuvre dans la nature.

Ce renversement est décisif, car il complique la démarcation entre nature et artificiel.

Nous sommes à présent mieux à même de comprendre certaines des contradictions relevées dans la première partie.

Pourquoi, comment, la beauté architecturale et l'ornement qu'Alberti dissocie fermement dans un premier temps, finissent-ils par se chevaucher complètement au terme du *De Re Aedificatoria* ?

À partir d'une ligne de partage stricte entre ces deux notions, chacune appartenant à une sphère distincte, d'un côté la Nature et sa règle, la *concinnitas*, de l'autre le monde artificialisé de l'homme, s'opèrent deux glissements symétriques.

Tout d'abord, nous l'avons vu dans la première partie, les ornements, bien qu'artificiels, tendent à imiter la nature.

Considérons ensuite la *concinnitas*. Surprise : alors qu'Alberti présente ce terme comme la loi suprême de la Nature, il trouve son origine dans la pratique très humaine de la rhétorique, et qui plus est, pour qualifier dans ce domaine ... les ornements.

³⁶Caroline Van Eck. *Organicism in nineteenth-century architecture. An inquiry into its theoretical and philosophical background*. Amsterdam, A&NP, 1994, p.46, je traduis.

³⁷ Francisco Rico soutient également la thèse d'une origine rhétorique de la *concinnitas* : « La composition du *De pictura* n'est qu'une autre version d'un autre principe pareillement formulé dans les termes de la rhétorique : la *concinnitas* » Francisco Rico, *Le rêve de l'humanisme, de Pétrarque à Erasme*, (Madrid, Alianza Editorial, 1993) trad. française de J. Tellez, Paris, Les belles lettres, l'âne d'or, 2002, p. 68

La *concinntas* qui établit une correspondance entre les procédures de la nature et le dessin de l'architecte, répond, en dernier ressort à une conception artificialisée, ornementale, de la nature.

Si l'architecte imite la nature, c'est que la nature a d'abord imité l'homme, tel le dieu de la Genèse décorant le ciel ou tel l'Héphaïstos d'Homère forgeant pour Achille un bouclier orné. Mais Alberti ne se souciait guère de cet arrière-plan mythique.

Van Eck propose une autre interprétation. Pour elle, la *concinntas* est à rapprocher de la conception téléologique de la nature d'Aristote. Pour Aristote, ce qui caractérise les produits de la nature, c'est leur conformité à un plan prédéterminé contenu dans leur essence, qui ne procède pas simplement d'une antériorité temporelle mais d'un pré-requis logique. Cette interprétation présente l'avantage d'expliquer nombre de traits de la pensée d'Alberti, l'insistance avec laquelle il parle du plan comme d'un travail intellectuel préalable, la partition qu'il opère entre l'esprit et la matière... En outre l'aristotélisme scolastique était la pensée dominante de l'époque, ce qui rend son influence sur Alberti probable, même si les humanistes se sont détournés de la scolastique.

Cela dit, l'hypothèse de Van Eck comporte une difficulté. L'auteur s'appuie sur la *Poétique* pour dresser un pont entre ces conceptions d'Aristote sur la nature et son propos sur la *mimésis*. Dans ce texte, Aristote compare en effet le récit à un animal :

"Pour ce qui est de l'art d'imiter à travers un récit mis en vers, il est clair qu'il faut y agencer les histoires comme dans les tragédies, en forme de drame, autour d'une action une, formant un tout et menée jusqu'à son terme, ayant un commencement, un milieu et une fin, pour que pareille à un être vivant qui est un et forme un tout, elle procure le plaisir qui lui est propre"³⁸

Il serait tentant de suivre Van Eck et de rapporter cette comparaison au passage où Alberti compare le bâtiment à un cheval dont toutes les parties concourent à former un tout, s'il n'était une impossibilité chronologique. En effet, Alberti n'a pas pu lire la *Poétique* au moment de la rédaction du *De Re Aedificatoria*³⁹. Du reste, cela n'invalide pas pour autant la piste aristotélicienne pour expliquer la *concinntas*.

Beauté et ornement ne sont pas complémentaires, chacune des deux notions tend à emprunter à l'autre certains caractères. Il y a perméabilité, contamination de l'une vers l'autre.

³⁸ Aristote, *Poétique*, 1459,a,20.

³⁹ Le texte original de la poétique réapparaît en 1453 à Venise, amené par des Byzantins fuyant l'avancée turque. Il s'agit alors de manuscrits en grecs. La première traduction latine date de 1483. À ce sujet voir l'introduction de Michel Magnien dans l'édition du livre de poche, Paris, 2000, p.45.

- Les Ornaments de la Rhétorique.

Nous abordons à présent le point qui constitue la thèse la plus originale et certainement la plus discutable de notre enquête. Elle pourrait être résumée comme suit : les discours sur l'ornement architectural proférés par Alberti sont pour une large part une transposition des conceptions rhétoriques de l'ornement verbal.

Cette hypothèse est difficile à vérifier parce qu'elle se joue sur plusieurs plans différents. La rhétorique, comme technique d'argumentation, s'appuie sur une certaine compréhension du langage, et donc, implicitement, sur une certaine mécanique de la signification. Ensuite, la rhétorique est une chambre d'échos qui recueille et amplifie certains lieux communs.

La particularité de l'ornement dans cette configuration est qu'il participe de ces deux dimensions. Il est à la fois un concept par lequel est pensée la signification dans le langage, et un lieu commun des cultures classique et biblique, devenant à ce titre un topo rhétorique.

- Les ornements, comme métonymie de la rhétorique.

Les ornements, dans le lexique rhétorique, désignent généralement le catalogue des figures de style dont le langage de l'orateur peut se parer. Ornement et figure ne sont pourtant pas synonymes pour les rhéteurs antiques. Mais il est délicat de les distinguer, car la définition qu'en a donné la tradition rhétorique est emprunte de confusion.

Si tous deux servent à qualifier l'ensemble des énoncés caractérisés par un sens second, distinct du sens littéral, eux-mêmes procèdent d'une métaphore qui en quelque sorte masque ce qui aurait pu constituer une différence. Quelle est cette métaphore ? Dans un cas comme dans l'autre, on invoque le corps de l'orateur pour signifier les procédés langagiers dont il use. Les figures, ce sont ses attitudes, ses gestes. Les ornements, ce sont les apprêts dont il se pare.

Au moyen âge et à la renaissance, l'ornement est une véritable métonymie de la rhétorique elle-même, notamment pour ses adversaires. Les scolastiques, par exemple, considèrent la rhétorique comme vaine précisément parce qu'elle n'enseigne que les ornements verbaux⁴⁰.

- Mauvaise conscience ornementale.

Tzvetan Todorov, dans son ouvrage *théories du symbole*, dépeint un trait de la rhétorique qui intéresse grandement notre enquête. Il s'agit de la mauvaise conscience des rhéteurs à user d'ornements.

À quoi cela tient-il ? Todorov reprend l'histoire de la tradition rhétorique pour souligner un tournant qui a eu lieu à l'époque de Cicéron. À cette époque de l'histoire romaine, la république cède le pas à

⁴⁰ Voir à ce sujet Quentin Skinner, *Les fondements de la pensée politique moderne*. Trad J. Grossman J. Y Pouilloux. Paris, Albin Michel, 2001, p.102 : « Les scolastiques tiennent manifestement [...] que les arts de la rhétorique n'ont qu'une portée marginale dans la vie politique, car ils ne proposent guère plus qu'une formation aux techniques de « l'ornement verbal » ».

une direction autoritaire. Dès lors qu'il n'y a plus de délibération collective, la rhétorique perd de qui était son objet principal, la persuasion. Pour autant la rhétorique ne cesse pas d'exister, mais son objet devient le beau discours plutôt que le discours efficace :

« La nouvelle éloquence se distingue de l'ancienne en ce que son idéal est la qualité intrinsèque du discours et non plus son aptitude à servir un but externe ⁴¹ »

Todorov souligne que la rhétorique ancienne pouvait supporter une telle évolution car elle disposait déjà de certaines notions décrivant spécifiquement la forme du discours. Il note une évolution dans le sens même du terme *ornatio*, *ornare*. Il cite un commentateur moderne de Cicéron, Albert Yon à ce propos :

« Le sens premier d'*ornare* est celui de munir et d'équiper. Mais celui d'*ornare* n'est pas loin, et c'est dans cette acception que l'*ornatio* est le propre de l'éloquence »

Todorov ajoute : « On trouve des exemples des deux sens du mot chez Cicéron, figure véritablement de la transition ; or, ces deux sens du mot chez Cicéron correspondent en même temps aux deux conceptions de la rhétorique, l'ancienne et la nouvelle, l'instrumentale et l'ornementale ».

Il n'est pas encore question de cette « mauvaise conscience » mais simplement comme le dit encore Todorov de la substitution du couple « moyens/fin » par le couple « fond/forme ».

La rhétorique, dont la raison d'être première était de fourbir les armes de la persuasion est devenue une pratique désintéressée, décorative, mais elle a conservé une esthétique de l'efficacité. L'ornement devient le symbole de cette contradiction.

- Le fond et la forme, le corps et sa parure.

C'est avec Quintilien, qu'apparaît explicitement la mauvaise conscience. Quintilien structure la rhétorique autour du couple *res* et *verba*. D'un côté la chose ou l'idée, de l'autre le mot. Todorov détail comment ce couple se retrouve à tous les niveaux de la nouvelle nomenclature de la rhétorique. Systématiquement, Quintilien valorise le terme *res* au détriment de *verba*. *Verba*, c'est le domaine du sens transposé, de la métaphore, alors que la *res* désigne la chose en soi, sans afféterie. Sans trop s'attarder, nous pouvons dire que Quintilien préfère le sens propre au sens figuré, l'expression simple et vraie à celle contournée et ornée.

En somme, alors que l'activité de la rhétorique est de plus en plus tournée vers la recherche d'un langage beau et savant, d'un art du langage pour le langage, la théorie valorise l'expression simple et

⁴¹ , Tzvetan Todorov, *Théorie du Symbole*, Paris, Seuil, 1977, p.64.

claire qui cherche le vrai et la vérité de son expression. Voici quelques sentences des *Institutions Oratoires* qui illustrent ce système de valeurs :

« Dans un discours où l'on admire les mots, c'est que la pensée est insuffisante (VIII, AP, 31). Pour moi, la première qualité, c'est la clarté, la propriété des termes (VIII, 22). Il faut... croire que parler attiquement, c'est parler parfaitement (X, 10,26)

Le couple fond/forme qui règle la mécanique de la rhétorique, et plus singulièrement de la métaphore, est pensé lui-même au travers d'une métaphore. Cette métaphore nous est familière, c'est celle du corps et de sa parure, que Todorov appelle le couple dedans/dehors⁴² :

« La pensée ou les choses sont l'intérieur qui n'est que recouvert par un emballage rhétorique. Et comme le langage est sans cesse comparé au corps humain, avec ses gestes et ses attitudes, les ornements rhétoriques seront la parure de ce corps. »

La comparaison entre le corps et le langage est depuis lors un lieu commun cent fois répété, voici un passage de l'orateur de Cicéron tout à fait exemplaire :

« Comme on dit de certaines femmes qu'elles sont sans apprêt, à qui cela va bien, ainsi ce style précis plaît même sans ornement : on fait quelque chose dans les deux cas pour avoir du charme, mais sans le faire voir. Alors on écartera toute parure voyante, comme seraient des perles ; on évitera même le fer à friser. Quant aux fards du blanc et du rouge artificiels, on les bannira complètement : il ne restera que la distinction et la netteté.⁴³ »

o Les connotations de l'ornement.

La métaphore de l'ornement comme parure du langage a de nombreuses conséquences. Pour poursuivre dans les lieux communs, ajoutons que c'est autour de l'idée de l'ornement comme parure que se cristallisent plusieurs idées qui connaîtront ultérieurement une fortune considérable. Il y a tout d'abord l'idée que l'ornement est essentiellement féminin. Pire, l'ornement ayant trait à la séduction, pourrait être une affaire de femme facile...

Cette connotation de l'ornement va poser un problème récurrent aux rhéteurs, comme aux architectes. Comment s'intéresser à la chose sans risquer – infamie suprême – l'efféminement ?

Todorov note que Quintilien fait même planer le risque du « vice de l'inversion ».

⁴² Ibid. p. 72

⁴³ *L'Orateur*, XXIII, 78-79, cité par Todorov, ibid. p. 73.

Un autre lieu commun qui trouve quelques échos en architecture, c'est l'opposition entre l'atticisme et l'asianisme, entre le style pur athénien, et le style corrompu et orné des habitants de l'autre rive de la Grèce antique. Quintilien explique ainsi le phénomène :

« Lorsque l'usage de la langue grecque se répandit peu à peu dans les cités d'Asie les plus voisines, des habitants qui, sans posséder encore suffisamment cette langue, voulaient passer pour de beau parleur, se mirent à employer des périphrases à la place du mot propre, et persévérèrent dans cette habitude ⁴⁴ »

C'est ainsi que l'ornement est non seulement féminin, voir efféminant, mais également étranger.

o L'ornement comme épithète.

À ce stade de notre étude, nous voulons enrichir le propos des analyses d'un autre auteur contemporain, Danièle Cohn. Dans son essai « *l'ornement, un outil théorique ?* ⁴⁵ », elle adopte un point de vue qui, sans être contradictoire avec celui de Todorov, constitue une approche inversée.

Là où Todorov raconte comment la rhétorique a été marquée par la conscience de sa nature ornementale, Cohn prend le problème dans l'autre sens et narre l'histoire de l'ornement – dans toute la généralité de l'acception du mot – sous l'emprise de sa définition rhétorique.

Comme Caroline Van Eck, Cohn note que « l'art poétique comme l'art oratoire se règlent selon un naturel de la langue qui occupe le poste d'un idéal artistique ».

Derrière la métaphore du corps, c'est la Nature, l'ultime référence, qui doit être imitée.

Comme Todorov, Cohn remarque que l'ornement, bien qu'omniprésent dans la rhétorique, est systématiquement déprécié. Mais son analyse diffère sur les raisons. Pour Cohn, la place accessoire que la rhétorique assigne à l'ornement dérive de la langue grecque :

« L'insuffisance ontologique dont [l'ornement] est affligé semble tenir du caractère superfétatoire que son rôle linguistique lui impose, dans une analyse où la grammaire de la langue imprime ses catégorisations ».

Ce rôle linguistique, c'est celui de l'épithète. L'épithète demeure étranger à la chose qu'il qualifie. Cohn repère chez Aristote cette conception de l'ornement. Dans la *Poétique*, Aristote procède à cette énumération :

⁴⁴ Quintilien, *les Institutions Oratoires*, XII, 10, 16. cité par Todorov, *ibid.* p. 71.

⁴⁵ Danièle Cohn, « L'ornement, un outil théorique ? La ceinture d'Aphrodite », in *Histoires d'ornement*. Actes du colloque de l'académie de France à Rome, Villa Médicis, 27-28 juin 1996, Paris, Rome, Klincksieck, Académie de France à Rome, 2000.

« Tout nom est, soit courant, soit un emprunt, soit une métaphore, soit un ornement, soit un nom forgé, allongé, écourté ou altéré⁴⁶ »

L'ornement peut au mieux « augmenter » le nom, mais il ne participe pas de son essence. L'ornement appartient à un registre plutôt technique, celui de l'expression, et il ne prend de valeur que s'il parvient à amplifier le sens du nom auquel il se rapporte. Surtout, Cohn note que l'ornement est utile à la séduction :

« Ainsi, il appert que la conception décorative de l'ornement dans la syntaxe comme dans la sémantique se forme par un emprunt à la grammaire de la langue à la séduction du langage, que l'on envisage cette séduction comme un avantage ou une tare. Or cette séduction est tributaire d'un critère de convenance qui module la convenance première, celle de la qualité d'expression. Aussi l'intérêt de l'ajout ornemental sera-t-il jugé à l'aune de ce critère, et ce dans les limites que lui assigne sa position de complément. »

C'est parce que l'ornement a pour fin de séduire, de plaire, qu'il doit être modulé par la convenance.

- o L'ornement comme attribut.

Il faut nuancer cette compréhension « épithétique » de l'ornement. L'étude de Michel Costantini⁴⁷ sur l'acception du mot *kosmos* (ornement) dans l'antiquité grecque nous y aide grandement. Costantini observe en effet que très souvent, l'ornement, dans la littérature grecque, assume le rôle d'attribut, ce qui est très différent de l'épithète. L'attribut contribue en effet à l'identification d'un personnage, à son identité comme la foudre pour Zeus ou la peau de léopard pour Héraclès. Nous retrouvons là la polysémie qu'Albert Yon signalait à propos de *l'ornatio* romain, qui pouvait également signifier « équiper » ou « munir ». C'est que bien souvent, les attributs sont des armes.

Ce balancement entre fonction d'épithète et fonction d'attribut de l'ornement est bien à l'image de l'ambivalence qui traverse tout le texte albertien à l'égard de l'ornement, qui n'est tantôt que la « lumière auxiliaire » de l'architecture, tantôt son principal atout.

L'étude de Michel Costantini nous renseigne sur un autre aspect de l'ornement. Le premier ornement est très ancien. On le trouve chez Homère dans *l'Iliade*. Costantini, par une approche statistique, montre que l'emploi du terme a un lien très fort avec le champ sémantique du vêtement. Ainsi dans *l'Iliade*, lorsque Héra s'apprête pour séduire Zeus son mari, Homère écrit : « *Ayant ainsi orné son corps de toute sa parure (kosmon), elle quitta sa chambre...* ». Costantini ajoute :

⁴⁶ *Poétique*, chapitre 21, 57 b.

⁴⁷ Michel Costantini a procédé, à l'aide d'une base de donnée informatique regroupant l'ensemble de la littérature grecque, à une étude sur la signification du terme « *kosmos* » et au contexte de son emploi, qui est très instructive. « *ὄμ* au « siècle » de Périclès », in *Histoires d'ornement*. Actes du colloque de l'académie de France à Rome, Villa Médicis, 27-28 juin 1996, Paris, Rome, Klincksieck, Académie de France à Rome, 2000.

« ...dans la Grèce classique au moins, la structure de base est binaire : il y a du « naturel », et un ajout « culturel » -et c'est cet ajout qui se nomme kosmos.[...] Bien entendu « naturel » et « culturel » sont des termes métasémiotiques qui ne recoupent pas nécessairement ce que nous distinguons spontanément comme tel. Dans le cas qui nous occupe, le naturel est souvent la peau, sur laquelle vient s'apposer du culturel, qui est une tunique par exemple, mais peut-être plus souvent encore le « naturel » est un élément fabriqué, comme un vêtement, auquel vient s'ajouter du culturel, qui est quelque chose de plus travaillé, comme une couronne.⁴⁸»

o L'ornement comme partiteur de la nature et de la culture.

L'ornement, dans son usage littéraire, a un fonctionnement disjonctif, il sépare deux domaines d'appartenance, la nature et la culture, mais sans que cette dissociation soit l'objet principal de l'énoncé. La vocation première du recours à ce terme est de mettre en avant un accessoire du nom, ou dans ce contexte littéraire, du personnage, qu'il s'agisse d'un attribut ou d'une notation moins essentielle. Il faut qu'il y ait un fond sur lequel se détache un trait remarquable. Il se trouve que la pensée grecque a associé à cette opération courante la métaphore du corps et de sa parure, imprimant un pli décisif à la pensée littéraire qui a été par la suite pétrifié dans la tradition rhétorique et est devenu un topo canonique.

Revenons aux textes de Platon, dont certains comme le *Gorgias*, sont de véritables coups de boutoir contre la rhétorique. Ce sont entre autres ces attaques qui vont contraindre les rhétoriciens ultérieurs, comme Cicéron, à déprécier le langage orné au profit du langage vrai, et engendrer cette « mauvaise conscience ornementale » dont nous parlions.

Dans le passage suivant de la République, où Glaucon donne la réplique à Socrate, il a été question de l'art du poète, et singulièrement d'Homère :

« Nous dirons de même, je pense, que le poète applique à chaque art des couleurs convenables, avec ses mots et ses phrases, de telle sorte que, sans s'entendre lui-même à rien d'autre qu'à imiter, auprès de ceux qui, comme lui, ne voient les choses que d'après les mots, il passe -quand il parle, en observant la mesure, le rythme et l'harmonie, soit de cordonnerie, soit d'art militaire, soit de tout autre objet- il passe dis-je, pour parler fort bien, tant naturellement et par eux-mêmes ces ornements ont de charme! Car, dépouillées de leurs coloris artistiques, et citées pour le sens qu'elles enferment, tu sais, je pense, quelle figure font les œuvres des poètes, puisque aussi tu en as eu le spectacle ?

-Oui dit-il.

Ne ressemblent-elles pas aux visages de ces gens qui n'ont d'autres beautés que la fleur de la jeunesse, lorsque cette fleur est passée ?

-C'est tout à fait exact⁴⁹."

⁴⁸ *Ibid*, p. 41.

⁴⁹ *La République*, X, 601c.

Chose remarquable, cette pensée, pourtant ennemie des ornements de langage, n'a d'autres choix que de se couler dans la métaphore du corps et de sa parure, pour dénoncer le caractère trompeur et mensonger de l'art oratoire.

Dans le *Gorgias*, du nom du rhéteur avec lequel le philosophe ferraille, Socrate rapproche l'art de la rhétorique et le maquillage sous le signe de la flatterie :

« J'appelle flatterie le genre auquel cette profession [la rhétorique] se rapporte. [...] Je compte aussi parmi les parties de la flatterie [outre la cuisine] la rhétorique, ainsi que la toilette et la sophistique, et j'attribue à ces quatre parties quatre objets différents. ⁵⁰ »

Et le maquillage n'est qu'une « pratique coupable, trompeuse, indigne d'une âme libre et généreuse, qui pour séduire, emploie les formes, les couleurs, le poli de la peau, les vêtements, de manière à nous attirer vers une beauté d'emprunt et à nous faire négliger la beauté naturelle que donne la gymnastique. ⁵¹ »

- o L'ornement, point aveugle de la rhétorique.

L'emprise de la métaphore du corps orné est à l'origine du statut ambigu de l'ornement.

La référence au corps vient en contrepoint, pour signifier par la négative le domaine d'appartenance de l'ornement : l'artificialité. Le corps, et par extension la Nature, c'est l'envers de l'ornement.

Mais la puissance imageante de cette métaphore masque une difficulté conceptuelle. En effet, si le corps orné ne laisse aucun malentendu sur ce qui lui est propre et sur ce qui lui est ajouté, et si la beauté respective du corps et de ses ornements se laisse clairement dissocier, il n'en est pas de même du langage orné (ou de l'architecture). Qu'est-ce qu'un langage sans ornements? Nous touchons là le point aveugle de la théorie rhétorique du langage, qui pense la métaphore en général par cette métaphore singulière. Todorov dans l'essai intitulé « synecdoques », écrit :

« Depuis Cicéron, on définit les figures par rapport à autre choses qui n'est pas elles, par rapport à une autre expression qui aurait pu se trouver à leur place. Ce sont les théories substitutives, qui reposent sur la possibilité de mettre en équivalence (sémantique) deux signifiants, l'un propre, l'autre figuré. Et le terme non-marqué (le propre) sera aussitôt assimilé à une norme, même si on ne s'accorde pas facilement sur sa nature. ⁵² »

L'auteur note que cette définition des figures comme écart par rapport à une norme, pour problématique qu'elle soit, reste encore partiellement d'usage aujourd'hui. La principale difficulté, c'est bien sûr la définition de cette « norme ».

⁵⁰ *Gorgias*, II, XVIII.

⁵¹ *Gorgias*, II, XX.

« le rêve des rhéteurs moderne a été d'identifier cette norme avec le code de la langue. [...] Mais [cela] ne correspond qu'à une partie seulement des figures ; pour les autres on doit chercher la norme, non dans la langue, mais dans un type de discours. »

Dans la rhétorique classique, c'est la Nature qui assume la fonction régulatrice de la norme. Le langage naturel, c'est celui du sens propre, celui qui n'a pas encore fait l'objet de déplacements de sens. Une telle construction a un caractère fictionnel, mais nous n'éluciderons pas ici cette question. Tout au plus pouvons-nous renvoyer à la lecture de l'essai mentionné de Todorov pour une histoire de cette problématique.

Pour conclure sur ce sujet, il faut insister sur le caractère insuffisant de cette non-définition des ornements de langage, véritable point aveugle de la pensée rhétorique. Cette pensée, forgée à une époque où la parole était puissante, a surtout voulu maîtriser et répertorier de manière pragmatique ces armes d'éloquence qu'étaient au départ les figures. La rhétorique n'avait pas vocation à être une pensée auto-reflexive ou analytique du langage.

De plus, si la Nature est sans cesse convoquée pour légitimer le bien parler, cette autorité lointaine tout autant que consensuelle masque le véritable régulateur de la pratique oratoire. Ce régulateur, c'est évidemment l'auditoire, ses goûts, sa versatilité. Dans ce contexte, peu importe que les ornements de langage manquent de fondements théoriques, le seul critère à partir duquel les juger, c'est leur capacité à rendre le discours persuasif, à séduire.

Nous avons jusqu'à présent exploré la notion d'ornement dans la tradition rhétorique. Nous pensons avoir montré qu'en dépit du registre technique -non essentiel- qui était le sien, cette notion recelait bien des ambiguïtés, due notamment à cette manière disjonctive de partitionner arbitrairement nature et culture.

- Ornements naturels et ornements humains.

L'ornement n'appartient pas qu'au registre technique de la rhétorique. L'ornement, compris comme un supplément décoratif du corps, du langage, de l'architecture ou de tout autre objet, est un mot qui traverse les époques depuis l'antiquité. Que peut-on dire de cette acception générale et courante ?

Malgré l'imprécision de « l'épithète », se dessinent deux types d'ornements différents. D'un côté des ornements naturels, de l'autre des ornements humains. Mais ne venons-nous pas d'écrire que l'ornement était toujours artificiel ? Certes, mais si nous changeons de point de vue, et nous tournons du côté de la Nature, telle qu'elle est pensée à l'aube de la Renaissance, ces distinctions s'obscurcissent.

La Nature est un ensemble bien nébuleux de notions. Comme opposée de la culture, -dans nos catégories modernes- elle devrait être exempt d'ornements, or il n'en est rien.

⁵² Tzvetan Todorov, "Synecdoques", *Communications*, 16, *Recherches rhétoriques*, Seuil, Paris, 1994, p.38.

Le meilleur exemple d'ornements naturels se trouve dans la Bible. Dans sa traduction latine, au chapitre de la Genèse, les astres du firmament sont décrits comme "*ornatus elementorum*"⁵³. Robert Lenoble dans son *Histoire de l'idée de nature*, note que cette mention a profondément imprégné la pensée médiévale pré-scientifique⁵⁴.

Si nous revenons à l'acception ancienne du terme "ornement", force est de constater que ce retournement de l'ornement, de l'artifice vers la nature n'est finalement pas si surprenant : les significations du terme grec "*kosmos*" se sont transmises au terme latin "*ornamentum*"⁵⁵, à cela près que l'on ne retrouve plus dans ce dernier l'autre acception du terme, le monde, le cosmos⁵⁶. Mais cette proximité sémantique ne s'est pourtant pas totalement effacée.

Dans un cas comme dans l'autre, qu'il s'agisse du cosmos antique, ou du monde orné de la pensée médiévale, nous sommes face à une conception archaïque, artificialiste, de la nature comme produit de la geste divine. Le dieu, tel l'artisan humain, façonne et décore la Nature.

Cet arrière plan est pour le lecteur moderne certainement le versant le plus obtus de cette pensée, parce qu'en dernière analyse, il appartient à un monde propre à "l'homme religieux" chère à Mircea Eliade. C'est la fonction centrale assignée à la nature, à la fois régulatrice du monde physique et du monde social, mais également détentrice des clefs de la beauté, qui ne laisse pas d'étonner le lecteur moderne.

Avant que les humanistes ne modifient cet ordre, il y a en somme deux types d'ornements : aux côtés des ornements divins dont Dieu a paré la nature, il y a les ornements humains, globalement dépréciés comme marque de vanité. Les ornements humains, les parures, sont la conséquence de la chute initiale de l'homme. C'est ainsi que jusqu'à Pétrarque, les ornements des ruines antiques ne sont vu qu'à

⁵³ Genèse, 2,1 "*le ciel et la terre furent donc ainsi achevés avec tous leurs ornements*".

⁵⁴ Robert Lenoble, *Histoire de l'idée de nature*, Editions Albin Michel, Paris, 1969. P.263 et 284.

⁵⁵ Cette filiation est également soutenue par Kent Bloomer. cf. Kent Bloomer, *The nature of ornament, Rhythm and Metamorphosis in Architecture*, W.W. Norton & Co, New York, Londres, 2000. P.14.

⁵⁶ Sur la signification du terme grec Kosmos, où comment cohabitent les sèmes « équipage », « mise en ordre », « monde », « maquillage » et bien sûr « ornement », nous renvoyons à l'étude de Costantini. Le cosmos antique se distingue de l'univers moderne parce qu'il est un ensemble fini. Le cosmos est le résultat d'une cosmogonie, de la création du monde par un ou des dieux. De là, ce terme prend le sens de mise en ordre et simultanément d'ornementation. Étroitement associée à cette signification, est l'idée de maquillage, de parement, dont on trouve trace dans le terme "cosmétique". Alberti définissant l'ornement a en tête cet arrière-plan "cosmétique". Ainsi, parlant de ces jeunes d'Athènes à la beauté défaillante, ajoute-t-il que "*si l'ornement avait été rajouté en teignant et masquant ce quelque chose de laid ou en pensant et polissant le côté attrayant, cela aurait eu l'effet de rendre le déplaisant moins offensant et le plaisant plus attrayant*".

travers un prisme moral : leur ruine est le signe manifeste de la déchéance de la Rome paganiste qui a payé là le prix de sa vanité⁵⁷.

- Reprise : ornement verbal et ornement architectural.

Voici pour clore ce chapitre une reprise synthétique des points de convergence entre le discours rhétorique et le discours albertien de l'ornement. Ces quatre points ne constituent évidemment pas des « preuves ».

-Considérons d'abord la dépréciation de l'ornement par la rhétorique sous son angle le plus léger : son caractère féminin (la parure, le maquillage) et étranger (l'asianisme). Alberti ne se fait pas l'écho de l'ornement comme quelque chose d'étranger au sens exotique du terme. En revanche, le caractère féminin de l'ornement se retrouve dans le « charme » dont l'ornement doit faire preuve dans certaines circonstances, comme nous le rapportons dans le chapitre I. 3.

- L'hésitation entre les fonctions « épithétique » ou « attributive » de l'ornement se retrouve à l'évidence chez Alberti. La définition qu'il donne de l'ornement comme « *une lumière auxiliaire, un complément de beauté* » qui a le caractère « *de quelque chose d'attaché ou d'additionnel* » le fait balancer clairement du côté de l'épithétique, alors que dans le corps du texte, il n'est pas rare qu'il glisse vers une fonction attributive, lorsque par exemple il mentionne la colonne comme « *principal ornement* » d'un édifice ou d'une place.

- L'hésitation entre le naturel et le culturel traverse également le *De Re Aedificatoria*. Nous avons montré que l'ornement dans la tradition rhétorique a une manière propre de travailler le discours dans lequel il s'insère. Il est toujours l'indice de la limite entre naturel et culturel. Cette partition est rarement l'objet même du discours mais bien plutôt une sorte d'incidence collatérale, ce qui peut impliquer des contradictions. Le traité albertien est précisément un exemple de ce genre d'hésitations. L'ornement, au chapitre VI, est d'abord défini comme étant étranger au corps et par extension à la nature. Mais lorsque au chapitre IX, Alberti entreprend de donner les lois de la beauté et de l'ornement, il n'a d'autre choix que de réintégrer les ornements dans le giron de la nature, (cf. supra p. 13-14) puisque des lois sérieuses ne peuvent dériver que de la nature.

-Mais l'empreinte la plus saillante que la pensée rhétorique ait laissé sur le traité d'Alberti est à rechercher du côté de la convenance. Nous nous souvenons que le « plaire » est devenu le principal enjeu de la rhétorique lorsque celle-ci a cessé d'être une technique de persuasion. Le « plaire », raison d'être des ornements, obéit certes à quelques règles de l'art oratoire, mais celles-ci sont circonscrites par les goûts du public, par ce qui est acceptable. C'est là que la convenance intervient. Cette question englobe en fait, au-delà du recours aux ornements, toute l'activité de l'architecte, qui recherche la louange de ses pairs et des concitoyens. En atteste cette sentence d'Alberti :

⁵⁷ Sabine Forero-Mendoza, *Le temps des ruines, le goût des ruines et les formes de la conscience historique à la renaissance*, Paris, Champ Vallon, 2002, p.17-38.

« la sécurité, la dignité, et l'honneur de la république dépendent grandement de l'architecte [...] Au vue des charmes et de la magnifique grâce de ces œuvres, de combien elles sont indispensables ; au vue des bienfaits et de la convenance de ces inventions, et de leurs contributions à la postérité, il faudrait sans hésitations lui accorder louanges et respect, et le compter parmi ceux des hommes méritant le plus d'honneur et de reconnaissance. »

L'architecte, membre éminent de la communauté des citoyens doit aussi en être le miroir fidèle. L'ornement, dans ce contexte, n'est qu'un des instruments à disposition pour graver dans la pierre les subtilités de l'organisation sociale. Ce nouveau rapport de l'architecte, et plus généralement de l'artiste, à la communauté sociale est clairement un legs de l'art rhétorique.

CONCLUSION

L'ornement est un mot tout simple, au sens évident. Mais il est l'arbre qui cache une forêt de discours où bruissent les premières pensées esthétiques.

Gottfried Semper a pu dire que la peinture et la sculpture étaient nées du métier à tisser assyrien. Nous dirions dans cette verve que l'architecture, comme théorie, est née sur l'écritoire des humanistes du XV^e siècle, des exercices philologiques et rhétoriques.

La mise en avant de l'ornement dans le traité d'Alberti répond évidemment à un programme idéologique -réactualiser les systèmes ornementaux antiques- et à un contexte historique. Les triglyphes, les métopes, les mutules et les gouttes ; les scoties, les volutes, l'échine et les oves ont tous en commun de ne pas appartenir à l'époque d'Alberti. Qu'il les réunisse sous le genre de l'ornement n'a après tout rien d'étonnant. Mais ce que dit Alberti de l'ornement ne s'arrête pas là.

L'hypothèse de la rhétorique comme *premium mobile* de l'humanisme, infusant à son tour l'architecture, permet de rendre compte des sinuosités du discours albertien de l'ornement.

Alberti, du lieu et de l'époque où il écrit, ne pouvait envisager l'architecture que par ce prisme. Cela ne veut pas dire qu'à ses yeux, l'architecture est une rhétorique.

La rhétorique, les arts du langage, offraient un matériel discursif sur la forme, et sur les rapports de la forme au fond, qui, moyennant quelques ajustements, était facilement appropriable. La *concininitas* procède de cette transposition. La correspondance des parties et du tout, que Vitruve prône également sous un autre vocable, Alberti y était réceptif parce le philologue l'avait éprouvé en lisant le latin parfait des grands auteurs romains.

Dans la rhétorique de Cicéron, comme dans l'architecture d'Alberti, règne un même idéal de clarté, identifié à un idéal naturel. Cette pensée qui s'attache à la forme était présente dans la rhétorique, parce que celle-ci avait repéré que pour une même idée, plusieurs énoncés étaient possibles. Le recours aux formes de la rhétorique, conscient ou pas, était inévitable : elles étaient le siège d'un genre de formations discursives particulières qu'on pourrait qualifier d'auto-réflexives. Dégagée de l'exigence philosophique de dire vrai, la rhétorique pouvait se concentrer sur le bien-dire, sur le beau-parlé.

Mais la rhétorique, avec sa vocation purement instrumentale, n'a pas su pousser sa compréhension du langage jusqu'à la conscience de sa propre autonomie par rapport à la nature. Ce ne sont pas les règles du langage que la rhétorique formule, mais des techniques du discours. Le langage n'est pas pensé en lui-même, mais dans sa relation à la nature. La nature est identifiée à une norme celle de l'énoncé simple, véhiculaire. Dès lors, l'ornement de langage, c'est-à-dire l'expression transposée, ne peut être

perçu que comme un ajout. La métaphore du corps et de sa parure, qui désigne ce discours orné, constitue le véritable point aveugle de la rhétorique. En même temps qu'il permet de penser la forme dans le langage, il empêche de penser le langage comme pure forme. Tel est bien le vice caché de la rhétorique.

Cette configuration initiale éclaire les débats ultérieurs de la discipline architecturale, qui ne se départira jamais de cette sorte de schizophrénie à l'endroit de l'ornement. La description des ornements, la « normalisation » des ordres, va devenir l'objet central des traités. La maîtrise de ces systèmes ornementaux, et par là, celle de la convenance, va constituer le socle de la légitimité sociale des architectes. En même temps, la dénégation de cette réalité, par les architectes eux-mêmes, va être de plus en plus virulente. De là, viennent les tentatives échevelées pour fonder naturellement les registres ornementaux de l'architecture, tentatives qui culminent au XVIII^e siècle avec l'Abbé Laugier.

Ornement verbal et ornement architectural furent tous deux des « équipages » avant d'être des ornements. Les ornements verbaux armaient le discours de l'orateur, pour l'aider à triompher de l'adversaire. Lorsqu'ils perdirent cette efficacité, ils devinrent des ornements. Les ornements de l'architecture, eux aussi, étaient auparavant nécessaires :

« ...les temples de Minerve, de Mars et d'Hercule seront d'ordre dorique, parce que le caractère de ces divinités a une gravité qui exclut la délicatesse des autres ordres, tandis que les temples de Vénus, de Flore, de Proserpine et des nymphes de fontaines doivent être d'ordre corinthien...⁵⁸ »

Vitruve n'appartient pas au monde grec qui pétrifia les ornements du temple, mais l'idée qu'il se fait de la convenance demeure encore empreint de ce caractère de nécessité. Il faut que les ordres soient respectés pour que le temple soit consacré. Les ornements sont comme des offrandes qui équipent le temple, le sacralisent.

Pour que les ornements soient pensés de manière générique comme des ornements, il faut que leurs usages originels soient perdus, et avec lui, leurs significations.

Mais la nature (humaine) a horreur du vide. Les ornements verbaux ou architecturaux ne sont pas insignifiants. Simplement, leur signification est conditionnée par leur réception, par le public. L'ornement procède de l'hétéronomie. L'hétéronomie, comme opposée à l'autonomie, qualifie l'agent qui règle son fonctionnement sur des lois qui existent hors de lui-même, dans le jeu social par exemple.

À lire Alberti, on s'aperçoit que les ornements ne signifient presque jamais par eux-mêmes. Ils sont des signes creux qui fonctionnent comme des marqueurs sociaux, qui diront –à qui sait les déchiffrer– si l'on a affaire à la demeure d'un bon prince ou d'un tyran, d'un édifice public ou privé etc... Le fait que l'ordre soit dorique, ionique ou corinthien n'a d'importance que dans la mesure où ces systèmes renvoient à des conventions qui parlent bien d'avantage de la structuration de la société que de

⁵⁸ Vitruve, *De architectura*, Livre I, chapitre 3, traduction de C. Perrault, (1673), Paris, Balland, 1979, p.31.

l'origine naturelle de l'architecture. D'ailleurs, comme le remarque Françoise Choay, Alberti expédie bien vite les « mythes de fondation » relatifs à l'origine naturelle des ordres. Ce n'est pas son problème premier. Alberti n'ignore pas les considérations de Vitruve sur la pétrification en pierre d'assemblages de charpente, mais en quoi cela concerne les clients, la société ? Le problème principal est de poser une taxinomie de significations qui reflète la diversité de la société, la différence au sein de la société. Ces significations se structureront en échelles, infiniment combinables, du rustique (rural, militaire, masculin) au raffiné (urbain, civil, féminin), du simple au compliqué, du profane au religieux etc...

Riccardo Pacciani souligne que les diverses qualifications de la colonne, du mur, de la peinture considérées sous l'angle de l'ornement (Livre IX) trouvent leur unité sémantique dans le registre de l'éthique, de la morale⁵⁹. Ces valeurs lorsqu'elles sont représentées basculent nécessairement du côté de la séduction.

La séduction ornementale de l'architecture n'est pas de l'ordre de la séduction amoureuse, à deux termes, mais plutôt de la séduction mondaine. La mise en avant de l'ornement répond à une certaine sécularisation de la société, qui devient réceptive à ce jeu de différenciation. L'architecture doit représenter ses commanditaires, les situer dans la société. Gilles Deleuze, analysant les signes de la mondanité chez Proust, écrit ceci :

« Le signe mondain apparaît comme ayant remplacé une action ou une pensée. Il tient lieu d'action et de pensée. C'est donc un signe qui ne renvoie pas à quelque chose d'autre, signification transcendante ou contenu idéal, mais qui a usurpé la valeur supposée de son sens...⁶⁰ »

Le propre du signe mondain, c'est son extensibilité infinie. Tout peut être jugé à l'aune du critère mondain, une seule chose est exclue, le neutre. L'ornement marque l'ouverture de l'architecture à ce nouveau monde séculier, où s'est fait jour un certain désir d'urbanité.

⁵⁹ Riccardo Pacciani, "Indications for an Ornamental Glossary: Florence in the 15th Century", *Rassegna*, Vol. 12, N°41, p.11-13, Mars 1990.

⁶⁰ Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, PUF, Perspectives critiques, 1964

BIBLIOGRAPHIE

o Ouvrages

ALBERTI, Leon Battista.

-*De Re Aedificataria* (1487). trad. Italienne de G. Orlandi, Milan, il Polifilio, 1966.

-*De Re Aedificataria* (1487). trad. anglaise J. Rykwert, N. Leach, R. Tavernor: *On the Art of Building in ten books*, Cambridge, MIT, 1988.

-*Della Pictura*. Trad française de

ARISTOTE

Rhétorique.

ARISTOTE

Poétique

BORSI, Franco

Leon Battista Alberti : Opera completa, Milan, Electa, 1975.

BLUNT , Antony

La théorie des arts en Italie 1450-1600 (1940). Trad de Jacques Debouzy, Paris, 1956.

CHOAY, Françoise.

La règle et le modèle. Sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme. Paris, Seuil, 1980.

DONATI Gérard

Leon Battista Alberti, Vie et théorie. Bruxelles, Pierre Mardaga Ed. 1989.

FORERO-MENDOZA

Le temps des ruines, le goût des ruines et les formes de la conscience historique à la renaissance, Paris, Champ Vallon, 2002

GADOL, Joan Kelly

Leon Battista Alberti, homme universel de la renaissance (1969). Trad de l'anglais J.P. Ricard, Paris, Les éditions de la passion, 1995.

GERMAN, Georg.

Vitruve et le vitruvianisme, introduction à l'histoire de la théorie architecturale. Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 1987.

GEFEN, Alexandre

La mimesis. (textes choisies) Paris, Flammarion GF Corpus, 2002.

GUIHEUX, Alain &

Si on peut dire en architecture, Lille, Ecole d'architecture de Lille, 1985.

Dominique ROUILLARD.

HERSEY, George L.

The lost meaning of classical architecture: speculations on ornament from Vitruvius to Venturi, Cambridge, MIT, 1988.

JARZOMBK, Mark

On Leon Battista Alberti : his literary and aesthetics theories, Cambridge, Mass; London; MIT Press, 1989

MEYER, Michel

Histoire de la rhétorique des grecs à nos jours. Paris, Le livre de Poche, 1999.

PANOFSKY, Erwin

La renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'occident (1960). Trad française (de l'anglais) Laure Meyer. Paris, Flammarion, 1976

PANOFSKY, Erwin

Idea (1924). Trad. Française (de l'Allemand) Henry Joly, Paris, Gallimard, 1983.

- PAOLI, Michel. *L'idée de Nature Chez L. B. Alberti*. Paris, H. Champion, 1999.
- RICO, Francisco *Le rêve de l'humanisme, de Pétrarque à Erasme*, (Madrid, Alianza Editorial, 1993) Trad. française de J. Tellez, Paris, Les belles lettres, l'âne d'or, 2002.
- RYKWERT, Joseph. *On Adam's house in Paradise. The idea of the primitive hut in architectural theory*. Cambridge, MIT, 1972. trad. L. Lotringer, Paris, coll. Espacements, ed. du Seuil, 1976.
- SKIMMER, Quentin *Les fondements de la pensée politique moderne*. Trad J. Grossman J. Y Pouilloux. Paris, Albin Michel, 2001.
- SMITH, Christine *Architecture in the culture of early humanism : ethics, aesthetic and eloquence 1400-1470*, New York, Oxford ; Oxford university press, 1992. (isbn: 01 95 06 12 84)
- TODOROV , Tzvetan *Théorie du Symbole*, Paris, Seuil, 1977.
- VAN ECK, Caroline. *Organicism in nineteenth-century architecture. An inquiry into its theoretical and philosophical background*. Amsterdam, A&NP, 1994
- VITRUVÉ *Les dix livres d'architecture*, trad. du latin de C. Perrault (1673), Paris, Balland, 1979
- WITTKOWER, Rudolf *Les principes de l'architecture à la renaissance* (1949) Trad de l'anglais C. Fargeot Paris, Les Editions de la Passion, 1996.

o Articles

- CARPO, Mario « A propos d'Alberti, Les vicissitudes de la reconstitution » in *les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine*, N°4, avril 2000, p. 140-144.
- COHN, Danièle « L'ornement, un outil théorique ? La ceinture d'Aphrodite, » in *Histoires d'ornement*, cf. généralités
- COSTANTINI, Michel « Κόσμος au « siècle » de Périclès », in *Histoires d'ornement*, cf. généralités.
- GRAYSON, C. "Leon Battista Alberti architecte" in *Architectural Design*, vol. 49, n°5-6, 1979, p.8
- GRAYSON, C. "The composition of L.B Alberti's decem libri de re aedificatoria, in *München Jahrbuch der bildenden Kunst*, III, XI, 1960, p. 155.
- PACCIANI, Riccardo "Indications for an Ornamental Glossary: Florence in the 15th Century", *Rassegna*, Vol. 12, N°41, 1990, Mar
- RYKWERT, Joseph "Theory as rhetoric: Leon Battista Alberti in theory and in practice" in *Paper Palace, the rise of the renaissance architectural treatise*. Vaughan Hart, Peter Hicks, New Haven & London, Yale University Press, 1998.

VAN ECK, Caroline. "The structure of de re aedificatoria reconsidered", *JSAH*, Vol. 57, N°3, sept. 1998, p.280

o Divers sur l'ornement

- BENJAMIN, Walter. -*Charles Baudelaire, un poète à l'apogée du capitalisme*. Trad. J. Lacoste, Payot, 1982.
-*L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1936) in *Sur l'art et la photographie*. Ed. arts et esthétique
-*Sur le haschisch et autres écrits sur la drogue*. Trad J.F Poirier, ed. Christian Bourgois, Paris, 1993.
-*Ecrits français*. Folio essai, Paris, 2003
- BESANÇON, Alain. *L'image interdite, une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, Paris, L'esprit de la cité Fayard, 1994.
- BLANC, Charles *Grammaire des arts et du dessin*, Paris, 1867
- BLOOMER, Kent. *The nature of ornament. Rhythm and Metamorphosis in Architecture*. New York, W.W. Norton & Co, 2000.
- BROLIN, Brent. *Flight of fancy: the banishment and return of ornament*. London Academy, 1985.
- COLLECTIF *Histoires d'ornement*. Actes du colloque de l'académie de France à Rome, Villa Médicis, 27-28 juin 1996, Paris, Rome, Klincksieck, Académie de France à Rome, 2000.
- HELLMANN M.C *L'architecture grecque*, Paris, Le livre de poche, 1998.
- LE CORBUSIER. -*Vers une architecture* (1923) Paris, Vincent Fréal, Collection de l'esprit nouveau, 1958.
-*L'art décoratif aujourd'hui*, (1925), Paris, Vincent Fréal, Collection de l'esprit nouveau, 1959.
- LOOS, Adolf. *Paroles dans le vide*, Paris, Champ Libre 1979.
- PEVSNER, Nikolaus. *Les sources de l'architecture moderne et du design* (1968) trad. E. Bille-de Mot Londres, Thames and Hudson, 1993
- HAMBURGER Bernard & Thiebaut Alain. *Ornement architecture et industrie*, Liège, Pierre Mardaga, 1983.
- COLLOMB, Michel & RAULET Gérard. *Critique de l'ornement de Vienne à la postmodernité*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1992.
- SIMONNET, Cyrille *L'architecture ou la fiction constructive*, Les Editions de la Passion, Paris, 2001

SCHAFTER Debra *The order of ornament, the structure of style*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003

THOMPSON, D'arcy W. *On Growth and Form* (1917), trad. française: *forme et croissance*, Seuil, 1994.

o Divers articles

BLOC, André "La question de l'ornement", *Architecture d'aujourd'hui*, III, 1932, n°1, p4

COLLECTIF "Pour ou contre l'ornement", *Beaux-Art LXXII*, 1933, n°12, n° 13, n°14, n°15, n°16, n°17, n°19. p2 et LXXII, 1933, n°20, p2

COLLECTIF "Decorum", *Dessin chantier*, école d'architecture de Grenoble mars 1983 n°2

Inclus: Wright, F.L. "L'ornement intégral"; MORRIS, W. "L'art sous la ploutocratie"; Simonnet, C. "L'ornement: crime ou jouissance".

COLLECTIF "Minimalisme et ornement", *Arch+*, Dec 1995, n°129/130

COLLECTIF "Architecture et construction", *Faces*, n°22, 1991, p.18-25

COLLECTIF "L'ornement", *Architecture d'aujourd'hui*, 2001, n°333, p40-116

COLLECTIF "Special issue. The Senses of Ornament", *Rassegna*, Vol. 12, N°41, 1990, Mars

KRAUSS, Rosalind "Léger, Le Corbusier and Purism", *Art Forum*, avril 1972, p. 52-53

LOOS, Adolf "Ornement et crime"; "Architecture", *Les cahiers d'aujourd'hui*, juin 1913, décembre 1913. Trad. George Besson.

PERRET, Auguste "L'architecture", *La Revue d'Art et d'Esthétique*, I, 1935, n°1-2 p47