**Zeitschrift:** Scholion : Bulletin

**Herausgeber:** Stiftung Bibliothek Werner Oechslin

**Band:** 6 (2010)

**Artikel:** La lettre à Léon X comme 'discours de la méthode' ou la restauration de l'architecture antique au moyen du dessin

**Autor:** Paoli, Michel

**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-719986

**Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

**Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

**Terms of use**

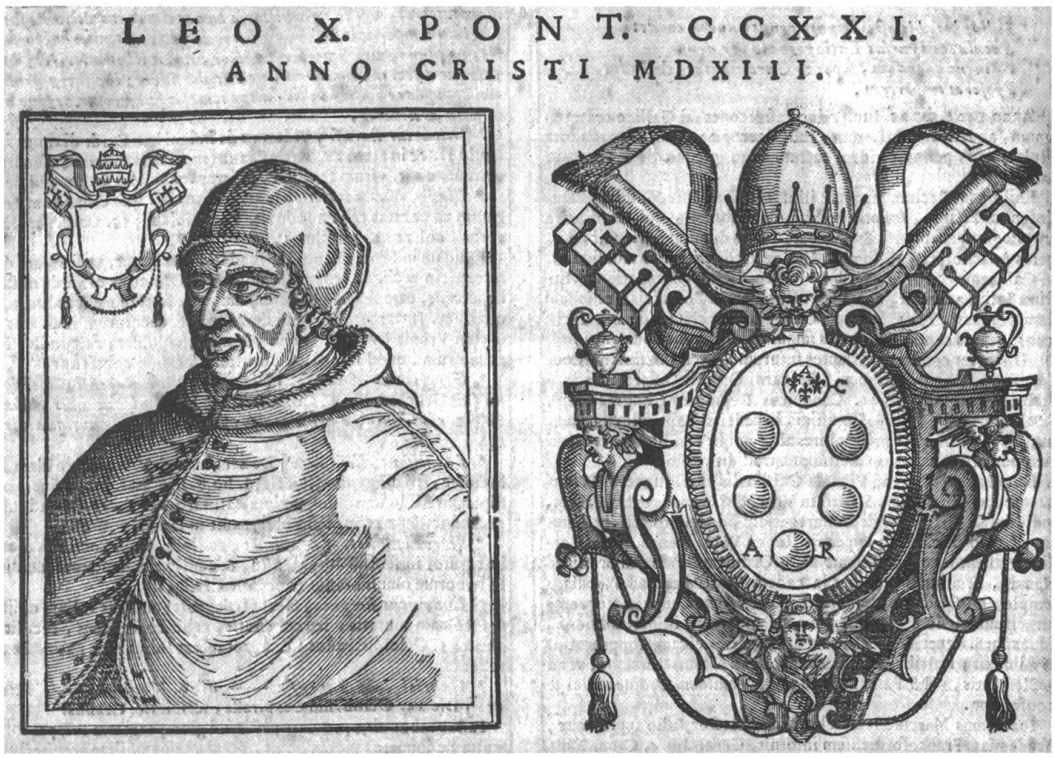
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

**Download PDF:** 24.08.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch**

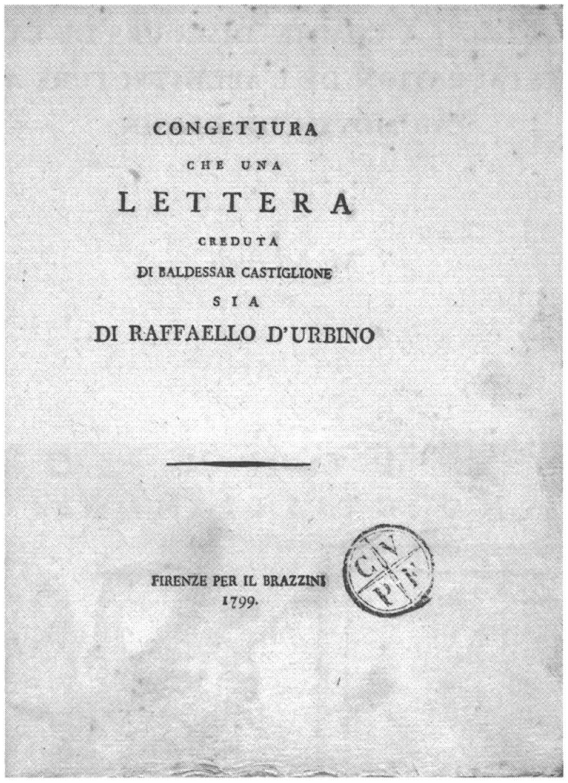
# La *Lettre à Léon X* comme 'discours de la méthode' ou la restauration de l'architecture antique au moyen du dessin

*Michel Paoli*




"LEO X. PONT. CCXXI. ANNO CRISTI MDXIII.", in: M. Alphonso Ciaconio, Vitae et Res Gestae Pontificum Romanorum et S.R.E. Cardinalium Ab initio nascentis Ecclesiae ..., Bd. 2, Romae: Typis Vaticanis 1630, A.1513, o.S.

Par sa nature même de texte artistique, celui qu'on appelle traditionnellement la *Lettre à Léon X* procède d'une nature double, en l'occurrence à la fois littéraire et technique, qui ne peut qu'embarrasser le critique. Ce point est d'ailleurs encore renforcé par le fait que l'on est face à l'œuvre non pas d'un artiste qui écrit ou d'un écrivain qui parle d'art, ni d'une personnalité géniale à la fois totalement écrivain et totalement artiste (comme peut l'être, par exemple, un Leon Battista Alberti), mais d'un auteur bicéphale: l'écrivain


CONGETTURA
CHE UNA
LETTERA
CREDUTA
DI BALDESSAR CASTIGLIONE
SIA
DI RAFFAELLO D'URBINO

FIRENZE PER IL BRAZZINI
1799.

Daniele Francesconi, Congettura che una Lettera creduta di Baldessar Castiglione sia di Raffaello d'Urbino, Florenz: Il Brazzini 1799, Titel

Castiglione et l'artiste Raphaël, l'un prêtant à l'autre une plume non neutre. Cette double nature a toutefois aussi pour corollaire de pouvoir faire concourir dans l'approche du texte deux modes de lecture différents. Or, les résultats les plus remarquables, dans l'étude de la *Lettre*, ayant été obtenus, à mon sens, par un architecte qui connaissait des modes d'approche du texte d'origine littéraire (la philologie, remarquablement mise à contribution par Francesco P. Di Teodoro[1]), on n'en voudra pas à un chercheur du domaine littéraire qui fréquente à l'occasion les problématiques architecturales d'apporter à la lecture de l'opuscule sa modeste contribution, fondée sur son propre bagage méthodologique et culturel.

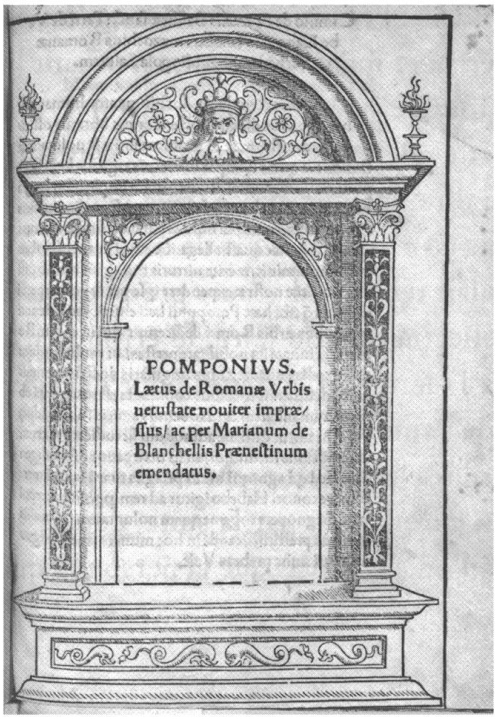
Mais après tout, la *Lettre*, étant un texte, entre de plein droit dans le territoire de compétence d'un 'littéraire'. Faut-il en effet rappeler qu'en l'état actuel des connaissances, la totalité des informations directes (on abordera plus loin la question des 'témoignages' humanistes et les problèmes qu'ils posent) sur le projet raphaélesque résumé sous l'appellation de "Pianta di Roma antica" nous sont fournis par la *Lettre* elle-même, et que ce ne sont donc pas des informations extérieures qui peuvent nous permettre de comprendre le

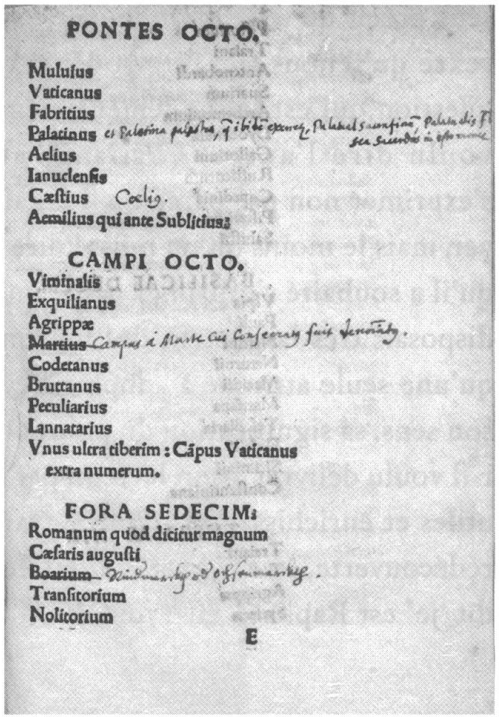
sens précis de telle ou telle idée exprimée dans l'opuscule. Dès lors, c'est ce texte qu'il nous faut interroger et ré-interroger inlassablement, en posant la question qui est le fondement même de toute étude critique, à savoir Qu'a voulu dire l'auteur? Partant du constat évident que l'auteur[2] a souhaité s'exprimer non pas parce qu'il fallait bien dire quelque chose (cela peut arriver, mais le moins qu'on puisse dire est que ce n'est pas le cas de cette *Lettre*), qu'il a souhaité s'exprimer parce qu'il voulait tenir un discours précis et qu'il disposait très largement des moyens intellectuels de le faire, le critique n'a qu'une seule attitude à adopter: revenir à la lettre de la *Lettre* pour dégager son sens, sa signification du point de vue de l'auteur. Quel message celui-ci a-t-il voulu délivrer à son lecteur, par delà toutes les incompréhensions (parfois utiles et enrichissantes) dont le texte a pu faire l'objet par la suite, depuis sa redécouverte, en 1733, et surtout depuis qu'on a compris que la personne qui dit 'je' est Raphaël, en 1799.

## La question du destinataire

Posons avant tout une question évidente, mais qui tend à être éclipsée par le titre que la tradition a donné à l'opuscule (pour des raisons, d'ailleurs, parfaitement justifiables): à qui s'adresse l'auteur? On répondra, bien sûr, au pape Léon X, mais la réponse est-elle valable pour la totalité du texte? De droit, oui, puisque le simple fait que le pape apparaisse pour la dernière fois au 6e paragraphe (sur les 21 que compte le découpage du manuscrit original, celui de Mantoue, proposé par Francesco P. Di Teodoro[3]) ne change rien au fait qu'il est bien le destinataire officiel; mais il n'en reste pas moins qu'à l'occasion de cette dernière citation, à côté du nom du pape, un second interlocuteur, anonyme et collectif cette fois-ci, fait son apparition: "ho usato ogni diligentia a me possibile accioché l'animo di Vostra Santità e de tutti gli altri che se dilettaranno di questa nostra faticha restino senza confussione ben satisfatti" (§VI). Si cette première référence à un autre destinataire peut paraître de pure circonstance (il va de soi que le travail de Raphaël peut intéresser d'autres personnes que le pape), on s'aperçoit ensuite, comme on l'a vu, que, dans la version originale, le pape disparaît entièrement au profit de ce second interlocuteur, qui réapparaît plus d'une fois, par exemple dans des expressions comme celles-ci: "chi vorrà havere questa cognitione" (§VII), "chi vorà attendere alla architettura" (§XIII)[4].

Plus loin, les idées se précisent encore, lorsque l'auteur s'adresse directement à ces personnes: "Pigliarai, adonque, la carta sopra la quale vòi




Pomponius Mela, Pomponius. Laetus de Romanae Urbis vetustate noviter impraessus ac per Marianum de Blanchellis Praenestinum emendatus, Rom: Jacobus Mazochius 1510, Titel

Pomponius Mela, Pomponius. Laetus de Romanae Urbis vetustate noviter impraessus ac per Marianum de Blanchellis Praenestinum emendatus, Rom: Jacobus Mazochius 1510, e1a

dessignare lo aedificio" (§XVII); "tirarai un'altra linea dritta" (§XIX)[5]. On peut bien sûr considérer ce tutoiement comme une manière vague et générale de désigner le 'lecteur', mais d'autres éléments font penser que l'auteur s'adresse avant tout à des personnes qui non seulement s'intéressent à l'architecture mais la pratiquent: "E perchè [...] molti se inganano circa el dissegnare li aedificii, che in loco di far quello che apertiene allo architetto, fanno quello che apertiene al pittore, dirò qual modo mi pare che s'habbia a tenere per intendere tutte le misure iustamente" (§XVIII); "[...] è raggion di prospettiva et apertinente al pittore, non allo architetto el quale dalla linea diminuta non po pigliare alchuna iusta misura" (§XX). On tient là une information déterminante pour la compréhension du texte: les dessins des monuments antiques doivent pouvoir donner lieu à des mesures exactes, et donc utilisables par des architectes. Les informations que l'auteur souhaite donner s'adressent donc à des hommes du métier, qui ont à effectuer un véritable travail, concret, en mobilisant des connaissances précises et en sachant recourir à des techniques qui leur sont propres.

Or, sur la question des mesures auxquelles doivent pouvoir donner lieu les dessins, il convient d'ajouter immédiatement une autre donnée incontournable, fermement soulignée dans le texte, comme par les fragments préparatoires: le monument ne doit pas être présenté tel qu'il est, c'est-à-dire très souvent à l'état de ruine; il doit être montré dans sa forme originelle, telle qu'on peut la reconstituer avec certitude: "gli edificii che di sé dimostrano tal reliquia, che per vero argumento si possono infallibilmente ridurre nel termine proprio come stavano" (§VI – même idée dans §VIbis). Dès lors, les 'mesures exactes' que doivent permettre d'obtenir les dessins de Raphaël et de son équipe ne peuvent en aucune manière servir à rendre compte de l'état de la ruine au moment où est fait le dessin. On reviendra plus tard sur cette question, mais on peut dire d'ores et déjà que la 'restitution' ne peut pas avoir pour objectif la 'conservation' du monument.

L'autre point essentiel que souligne cette citation du §VI, c'est l'importance, pour l'auteur, de la certitude: "per vero argumento", "infallibilmente". Or, ce point est généralisable; il est souvent question de fonder une connaissance qui ne laisse pas de place au doute, et, pour cela, de suivre une règle (le mot 'ragione' est un des plus présents dans la *Lettre*). Cela n'est d'ailleurs pas seulement le cas lorsqu'il est question du dessin en projection orthogonale (qui repose par nature sur une procédure rigoureuse), ni seulement lorsqu'il est question du 'relevé'[6]. En fait, un des points les plus intéressants à remarquer, et qui met à mal la représentation dichotomique du texte qui le divise en une 'partie littéraire' et une 'partie technique', réside dans le fait que l'idée de chasser le doute et de suivre une règle est présente bien avant que ne commence, au §XIII, la description de l'instrument destiné à relever un plan. Si l'on suit ainsi le texte (volontairement à rebours), voici ce qu'on peut lire:

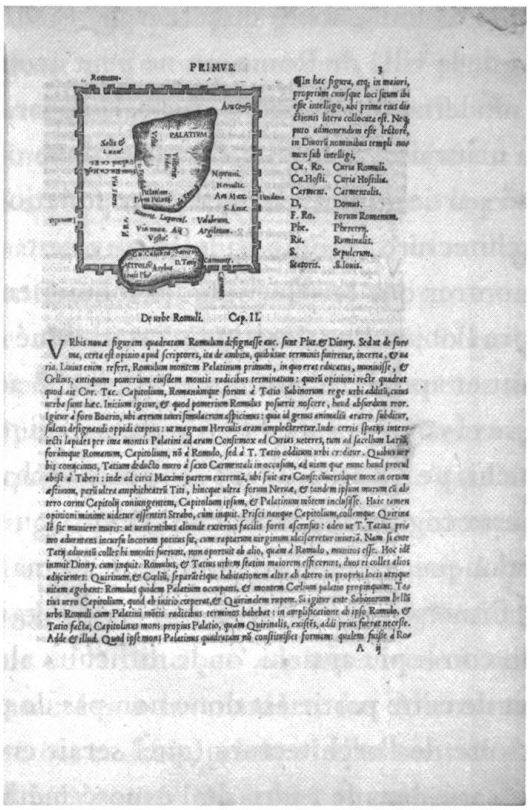
- §XVIII: "dirò qual modo mi pare che s'habbia a tenere per intendere tutte le misure iustamente e saper trovare tutti li membri delli aedificii senza errore";
- §XIII: "resta ad insegnare el modo che noi havemo tenuto in misurarli e dissegnarli, accioché chi vorà attendere alla architettura sappi oprar l'uno e l'altro senza errore e conoscha noi nella descriptione di questa opera non ne esser governati a caso e per sola praticha, ma con vera raggione", et XIIIter: "Et, accioché meglio se intenda, parmi de mostrare qual modo e regola habbia usato al misurare e quale a dissegnarla";

- §§VII–VIII: "E perché ad alchuno potrebbe parer che difficil fosse el conoscer li edificii antichi dalli moderni, o li più antichi dalli meno antichi, per non lassare dubbio alchuno nella mente de chi vorrà havere questa cognitione, dico che questo con pocha faticha far si po [...] né bisogna che in cor di alchuno naschi dubbio";
- §VI: "[...] gli edificii che di sé dimostrano tal reliquia, che per vero argumento si possono infallibilmente ridurre nel termine proprio come stavano".

Ce point est tellement frappant qu'on peut dire qu'il est le plus caractéristique du texte: l'ensemble de la *Lettre* ou presque (on pourrait discuter, et on le fera, du cas particulier des cinq premiers paragraphes) est marqué par cette volonté d'atteindre des certitudes et de chasser l'opinion ou le doute. Cela est d'ailleurs tellement manifeste qu'il ne serait pas exagéré de parler, pour la *Lettre à Léon* X, d'un véritable discours de la méthode: l'auteur veut porter à la connaissance du public intéressé, mais avant tout des spécialistes d'architecture, ce que peuvent nous apprendre les ruines romaines; il ouvre son travail en expliquant comment il s'y est pris, et ceci afin de démontrer que son œuvre n'a pas une vocation pittoresque, fondée sur la fantaisie et la subjectivité; tout ce qui est exposé est vérifiable et utilisable car basé sur une méthode rigoureuse de sélection, de relevé et de représentation, donc sur une véritable méthodologie.

## Digression sur l'histoire de l'architecture ou sélection des monuments?

L'élément du raisonnement qui peut nous poser le plus de problème est sans doute la question de la sélection: comment l'auteur peut-il affirmer qu'il est en mesure de savoir avec certitude si un monument est bien un monument antique et non un monument de l'époque barbare? Tout le but de l'auteur, dans cette partie souvent considérée comme une digression historique, est précisément de montrer que le doute ne peut pas exister car la sélection va de soi; et celle-ci va de soi parce qu'on a affaire à des coupures nettes, tranchantes, entre 'architecture du temps des empereurs' (c'est-à-dire architecture antique), 'architecture du temps des Goths' (c'est-à-dire architecture du moyen âge) et 'architecture moderne' (c'est-à-dire pour nous architecture de la Renaissance). L'élément sur lequel cette partie insiste, c'est qu'il n'y a pas d'évolution progressive ou de phase de transition ou de déclin; à Rome,


PRIMVS. 3

¶In hac figura, ero, in maiori, proprium cuiusque loci situm ibi esse intelligo, ubi prima eius dictionis litera collocata est. Nec quo admonendum esse lectore, in Diuersis nominibus templi nomen sub intelligi,

Co. Ro. Curia Romuli.
Co.Hosti. Curia Hostilia.
Cerment. Carmentalis.
D. Domus.
F. Ro. Forum Romanum.
Phe. Phreteria.
Ro. Rominalis.
S. Sepulcrum.
Rectoris. Rhinis.

De urbe Romuli. Cap. II.

Vrbis nouæ figuram quadratam Romulum designasse aiunt Plut. & Diony. Sed ut de forma, certa est opinio apud scriptores, ita de ambitu, quibusue terminis fuitque, incerta. & ut ait. Liuius enim refert, Romulum montem Palatinum primum, in quo erat educatus, munisse, & Cellius, antiquum pomerium eiusdem montis radicibus terminatum: quorũ opinioni recte quadrat quod ait Cic. Tac. Capitolium, Romanumque forum à Tatio Sabinorum rege urbi addita, eiusdem urbis fuisse. Initium igitur, & quod pomerium Romulus posuerit noscere, haud absurdum erit. Igitur à foro Boario, ubi aereum taurei simulacrum aspicimus: quia id genus animalis ærario subdicitur, sulcus designandi oppidi corpus: ut magnum Hercules eram amplectereter. Inde certis spatiis interiectis lapides per ima montis Palatini ad aram Consumax ad Curiis seterer, tum ad sacellum Larum, forumque Romanum, Capitolium, nõ à Romulo, sed à T. Tatio additum urbi creditur. Quibus ut his conuincimur, Tatium deducto muro à sacro Carmentali in occasum, ad uiam quæ nunc haud procul abest à Tiberi: inde ad circi Maximi partem extremã, ubi fuit ara Consuscuerisque mox in ornatum assumum, parti altera amphitheatri Titi, hinc que ultra forum Nerua, & tandem in ipsum murum ci altero corum Capitolij coniungentem, Capitolium ipsum, & Palatinum mõtem inclusisse. Hac tamen opinioni minime videtur assentiri Strabo, cum inquit. Prisci nempe Capitolium, collemque Quirinalem sic munierent muris: ut uenientibus aliunde externis facilis foret ascensus: adeo ut T. Tatius primo aduentans incursu locorum potitus sit, cum raptarum urbium alicui retetur uiuerã. Nam si cum Tatij aduentũ colles hi munici fuerunt, non oportuit ab alio, quam à Romulo, munitos esse. Hoc idem inquit Diony. cum inquit: Romulus, & Tatius urbem statim maiorem effecerunt, duos ei colles alios adiecientes: Quirinum, & Cœlij, separatêque habitationem alter ab altero in propriis locis atque uiam agebant: Romulus quidem Palatium occupauit, & montem Coelium palatio propinquum. Tatius uero Capitolium, quod ab initio carpsent, & Quirinalem rupem. Si igitur ante Sabinorum bellũ urbs Romuli cum Palatini mõtis radicibus terminos habebat: in amplificatione ab ipso Romulo, & Tatio facta, Capitolium mons propius Palatio, quam Quirinalis, existit, addi prius fuerat necesse. Adde & illud. Quod ipse mons Palatinus quadratum nõ constituisse formam: quidem fuisse à Ro-

A ij

"De urbe Romuli. Cap. II.", in: Urbis Romae Topographia B. Marliani ad Franciscum Regem Gallorum eiusdem Urbis liberatorem invictum ..., Rom: in aedibus Valerii, dorici, & Aloisii fratris 1544, Lib. Primus, S. 3

il n'y a pas d'architecture intermédiaire. Tout est présenté comme si, presque du jour au lendemain, l'architecture changeait du tout au tout. Dès lors – c'est ce point dont parle le §IX –, la phase antique doit être parfaitement homogène ("tutti erano d'una raggione" [§VIII]), dès le début (et l'auteur insiste bien sur ce point) et jusqu'à la toute fin (c'est la fonction de l'analyse de l'arc de Constantin). Par la suite, en perdant la liberté, les Romains perdent la maîtrise de l'art d'édifier, et c'est donc la seconde phase qui s'ouvre, une phase pendant laquelle on ne sait pas bâtir mais seulement démolir ce qui existe, pendant laquelle ce qu'on bâtit ne possède pas à proprement parler de dignité architecturale. Rien n'est dit enfin sur ce qui fait changer la situation à l'époque 'moderne' mais il est clair qu'on connaît et peut donc facilement reconnaître les édifices construits durant les dernières décennies. Les données étant aussi simples, la sélection ne peut poser aucun problème; l'auteur ne cesse de le répéter, avant et après l'identification des trois phases: "questo con pocha faticha far si po" (§VII); "né bisogna che in cor di alchuno naschi dub-

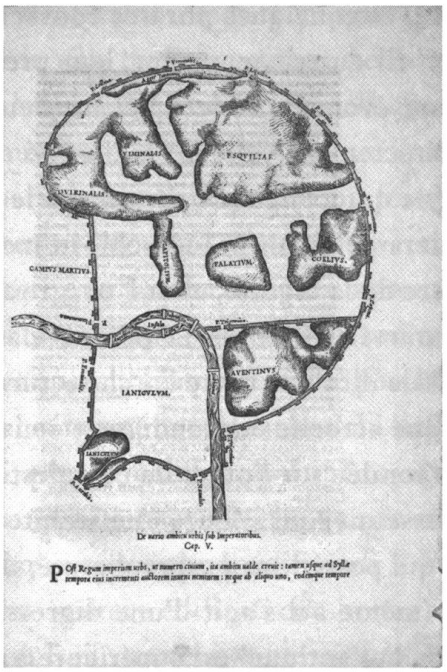
bio" (§VIII); "difficultà alchuna non è discernergli" (§XII). En somme, placé face à un monument de la ville de Rome, on ne peut avoir aucun doute: si ce n'est pas un édifice moderne (et si c'est le cas, cela apparaîtra avec évidence), sa qualité, bonne ou mauvaise, nous dira s'il est antique ou médiéval.

Le fait que cette partie (§§VII–XII) a pour fonction non pas de faire une histoire de l'architecture (même si elle revient en quelque sorte à cela[7]) mais de montrer que la sélection des monuments antiques (donc à représenter) peut faire l'objet d'une certitude est indiqué dans le texte même, une fois de plus avant et après l''historique': "E perché ad alchuno potrebbe parer che difficil fosse el conoscer li edificii antichi dalli moderni, o li più antichi dalli meno antichi, per non lassare dubbio alchuno nella mente de chi vorrà havere questa cognitione, dico che questo con pocha faticha far si po" (§VII); "Basti, adonque, saper che li edificii di Roma, insino al tempo de li ultimi imperatori, fòrno sempre edificati con bona raggione de architettura e però concordavano con li più antichi, onde difficultà alchuna non è discernegli" (§XII). L'objet de cette partie est donc non pas de prendre un prétexte pour parler de l'histoire de l'architecture (quel serait en effet la place et la fonction d'un tel passage dans le cadre de l'exposé méthodologique qui est incontestablement la marque première du texte?); il est de montrer que la sélection des monuments à représenter peut être objective et donc fiable.

Pourquoi, dans ce cas – et il s'agit de l'argument le plus fort à opposer au raisonnement qui vient d'être fait –, parler de l'architecture gothique, d'ailleurs exactement à la fin de l' 'architecture du temps des barbares' et avant l''architecture moderne', c'est-à-dire historiquement à sa place? Le premier point à souligner, et peut-être le plus fondamental, c'est que dans le cadre de la présentation méthodologique à laquelle se livre le texte, ce paragraphe – de même que les quelques lignes qui précèdent, sur la disparition des arts en Grèce – n'a pas stricto sensu sa place, et ceci pour deux raisons, aussi évidentes l'une que l'autre. D'une part, le style gothique possède des caractéristiques tellement spécifiques qu'il ne peut en aucune manière prêter à confusion; confronté à un édifice gothique, on ne peut le prendre pour un édifice antique; dès lors, tout risque de confusion est écarté (comme le dit l'auteur, "la differentia è notissima" [§XIII]). D'autre part, ce risque est d'autant plus écarté, dans le cas que traite l'auteur, qu'il n'existe quasiment aucun édifice gothique à Rome. On pourrait donc éliminer ce passage sur l'architecture gothique sans que le fonctionnement du texte en soit affecté, le raisonnement méthodologique pouvant continuer à se dérouler exactement selon les modalités mises en place.

Si, de toute évidence, ces quelques phrases consacrées au gothique ne se situent pas dans le droit fil du raisonnement, leur présence peut néanmoins être justifiée: la question évoquée ici (et quel meilleur endroit que celui-ci pour la traiter) est indirectement celle de la dignité du style antique, comparée à celle du seul style qui à l'époque continue à le concurrencer (comme le dit l'auteur, "la maniera de' quali [i Tedeschi] in molti lochi anchor dura" [§XI]). Or, ce qui confère de la dignité, c'est l'origine – une origine fondée, selon une approche caractéristique de la pensée classique, sur le binôme nature-raison. On vient de dire que toute l'architecture située entre l'époque des empereurs et l'époque actuelle était indigne ("senza arte, misura o gratia alchuna" [§X]) puisque fondée sur l'oubli de ce qu'est l'art d'édifier, mais en s'en tenant à cela, on passerait sous silence une architecture qui existe (certes en dehors de Rome) et qui possède sa propre dignité; il est donc logiquement nécessaire d'expliquer (même s'il s'agit d'une digression) que la dignité de l'architecture antique ou 'à l'antique' est supérieure à celle du gothique. Les quelques lignes consacrées à la 'manière des Allemands' ont précisément cette fonction, utile à cet endroit, même si elles sont en décalage par rapport au courant principal de la pensée et surtout au principe organisateur du texte.

Quel est donc le raisonnement tenu dans cette comparaison entre la dignité, ou la noblesse, des deux architectures présentes en Europe occidentale au début du XVI^e^ siècle? Ce qui fonde, on l'a vu, la qualité de noble ou non, c'est l'origine; et dans le cas présent, l'origine doit se trouver non dans l'histoire, mais dans cette zone de conjonction de la nature et de la raison qui, dans l'esprit classique, est l'un des fondements de la légitimité. L'auteur, de manière significative, ne prend pas en considération l'idée d'ancienneté, qui donnerait nécessairement l'avantage à la manière antique, car il cherche une sorte de fondement intellectuel et non une origine historique. Dans un tel cadre, le gothique a des lettres de noblesse à faire valoir; il possède, en effet, autant que le style 'de l'époque des empereurs', une origine dans la 'nature': "Pur hebbe la lor architectura questa origine che nacque da li arbori non anchor tagliati li quali, piegati li rami e religati insieme, fanno li lor tercii acuti." (§XI) Par ailleurs, ce qui est dit à peine allusivement, c'est qu'il serait difficile de prétendre que les architectes gothiques ne connaissent pas les techniques de construction; l'auteur est d'ailleurs obligé de l'accorder entre les lignes, lorsqu'il dit que les Romains maîtrisaient certes la structure de l'édifice mais pas uniquement puisque qu'ils maîtrisaient aussi les ornements – ce qui revient à admettre implicitement que le gothique maîtrise la structure. Dès lors, il faut reconnaître que ce style ne demeure pas au




"De vario ambitu urbis sub Imperatoribus. Cap. V.", in: Urbis Romae Topographia B. Marliani ad Franciscum Regem Gallorum eiusdem Urbis liberatorem invictum ..., Rom: in aedibus Valerii, dorici, & Aloisii fratris 1544, Lib. Primus, S. (7)

niveau de l'ignorance qui a caractérisé l'époque précédente: "Parve, dippoi, che li Tedeschi cominciassero a risvegliare un poco questa arte [...]" (§XI). Même si ce style n'est pas présent à Rome, on ne peut pas prétendre être passé directement d'un style qui avait tout oublié de l'art d'édifier à un retour au style antique.

Dans tout ce développement, l'auteur semble répondre aux objections des partisans du gothique, qui mettaient de toute évidence en avant les prouesses techniques dont se révélait capable la 'manière des Allemands' et qui, lorsqu'on leur objectait que le style antique trouvait sa raison d'être dans la nature (avec intervention complémentaire de la raison humaine), répondaient qu'il en était exactement de même pour le style gothique (le toit formé de branches attachées opposé à la cabane primitive vitruvienne). Penser que l'auteur de la *Lettre* est l'inventeur de cette idée paraît pour le moins suspect:[8] pourquoi aurait-il fait cet effort de légitimation d'une tradition qu'il condamne par ailleurs, alors que bien d'autres raisons concourent à donner plus de dignité au style antique, à commencer par la beauté intrinsèque de ses ornements, sa solidité, sa perfection (l'arc en ogive possède une infinité de formes alors que l'arc en plein-cintre n'en possède qu'une), etc.?

C'est grâce à cet ensemble d'arguments que l'auteur peut finalement redimensionner la dignité du gothique, avant tout au nom de la solidité: "E, benchè questa origine non sia in tutto da sprezzare, pure è debile perché molto più reggerebbero le capanne fatte de travi incatenati" (§XI). Ce qu'il importe finalement de retenir, c'est que pour l'auteur la buona maniera antica et son pendant moderne, la buona e antica maniera moderna, possèdent, du point de vue de la nature et de la raison, une dignité supérieure à celle de tous les styles de la période intermédiaire, qu'il s'agisse du 'roman' ou du 'gothique'. Cette parenthèse étant refermée par l'auteur, on en revient à la question de la sélection des monuments, fondée sur la netteté des séparations stylistiques entre les époques antique, médiévale et moderne, c'est-à-dire au premier objectif 'méthodologique' que s'assigne la *Lettre*.

Ce que nous venons de voir est essentiel: en restituant à la prétendue 'digression historique' sa véritable fonction de distinction des différentes époques architecturales et donc de sélection des monuments, on la soustrait à la soi-disant dimension littéraire pour la ramener vers la dimension technique, voire scientifique. Nous l'avons vu, du §VI jusqu'à la fin, le texte cherche à fonder la rigueur du travail qui sera exposé dans la suite de l'œuvre (celle dont nous ne disposons pas et qui était formée de dessins).

## Cohérence du texte

Il n'est donc pas opportun de partager le texte en deux moitiés, dont la première serait historico-littéraire et la seconde technico-architecturale, deux moitiés qui ne seraient pas seulement indépendantes mais presque séparables; lorsqu'on observe le texte comme un discours de la méthode, ayant comme objectif de fonder toute la rigueur de la démarche, on est obligé d'intégrer et d'associer étroitement trois grandes étapes: la sélection des monuments, le relevé et le dessin. Dès lors, il n'est plus possible de considérer la première moitié (§§I–XII) comme une simple introduction humaniste au véritable objet du texte que serait l'exposé de deux techniques utiles à l'architecte (le relevé du plan grâce à la boussole et le dessin en projection orthogonale), ou bien, symétriquement, de considérer la seconde moitié (§§XIII–XXI) comme un appendice technique superflu et dont on pourrait se dispenser après une première partie censée contenir l'essence du discours. Le texte forme un tout, fondé sur une seule démarche, qui imprime sa marque au minimum sur les §§VI à XXI: puisque le but est de représenter la Rome antique, il faut d'abord pouvoir distinguer ce qui est antique de ce qui ne l'est pas, il faut ensuite

VITA
INEDITA
DI
RAFFAELLO DA URBINO
ILLUSTRATA CON NOTE
DA
ANGELO COMOLLI.

ROMA
APPRESSO IL SALVIONI STAMPATOR VATICANO
M. DCC. XC.

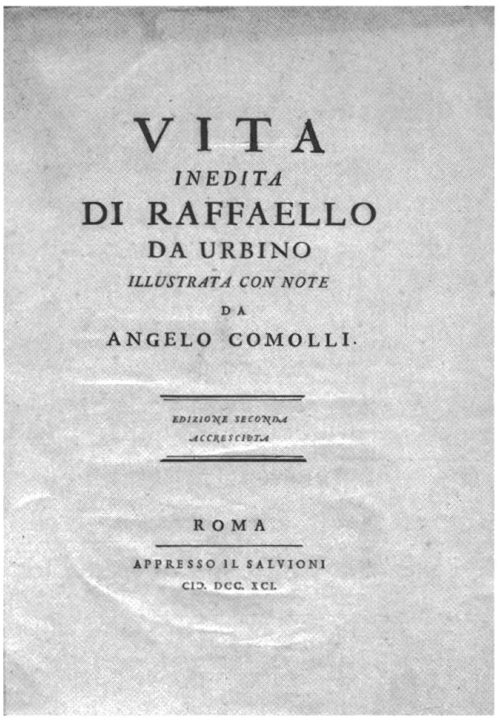
Vita inedita di Raffaello da Urbino. Illustrata con Note da Angelo Comolli, Rom: Appresso Il Salvioni Stampator Vaticano 1790, Titel der 1. Ausgabe

pouvoir prendre des mesures précises des monuments sélectionnés, et il faut enfin pouvoir les reproduire de manière à ce que ces représentations puissent être utiles aux hommes de l'art. Une étape n'est pas développée quoiqu'elle soit essentielle, c'est la reconstitution des parties manquantes, qui repose essentiellement sur ce que l'auteur appelle, dans l'un des fragments du manuscrit de Mantoue "la correspondentia de l'un membro all'altro" (§VIbis), c'est-à-dire l'idée de symétrie[9]: "gli edificii che di sé dimostrano tal reliquia, che per vero argumento si possono infallibilmente ridurre nel termine proprio come stavano, facendo quelli membri che sono in tutto ruinati, né si veggono punto, correspondenti a quelli che restano in piedi e se veggono" (§VI). Comme l'indique justement Bruno Queysanne: "Un fragment, comme un indice, permet de reconstituer le tout. Infailliblement, car il y a une logique dans l'art de bâtir qui a permis l'avènement de l'édifice."[10]

La cohérence du texte est donc d'ores et déjà assurée, dès qu'au §VI, l'auteur indique ce qu'il doit faire ("[porre] in dissegno Roma antica"). Le problème qui se pose est maintenant de savoir dans quelle mesure les cinq premiers paragraphes se rattachent à ce projet. Le début de la *Lettre* étant la

partie qui s'adresse le plus directement au pape, il convient de s'interroger sur la place de ce dernier. On sait, bien sûr, qu'il est explicitement question d'une demande papale: "Essendomi, adonque, stato comandato da Vostra Santitate ch'io pongha in dissegno Roma antica [...]" (§VI). Mais cette 'demande' entre assez curieusement en contradiction avec ce qui précède: ces cinq paragraphes dans lesquels l'auteur semble surtout chercher à convaincre le pape de l'intérêt – y compris politique – des ruines. En fin de comptes, le projet raphaélesque répond-il vraiment à un vœu papal, ou la demande de Léon X est-elle plus que tout en train de lui être suggérée? Rappelons, si cela est nécessaire, que l'un des deux intervenants (celui, qui plus est, qui tient la plume) est un grand diplomate et un grand courtisan. Le texte a été suffisamment audacieux quelques lignes plus haut, en recommandant au pape de prendre soin des ruines (et cela après avoir évoqué les lourdes responsabilités de ses prédécesseurs dans les dégradations passées); de toute évidence, il est maintenant plus prudent de présenter le projet de restitution graphique des monuments de la Rome antique comme une demande émanant du souverain pontife. Ce type de manipulation est d'ailleurs tellement courante et le mensonge est à ce point un ingrédient de base de ce type de littérature qu'on est tout à fait en droit de penser qu'il n'y a eu aucune demande papale explicite, à moins qu'on ne prenne pour telle une vague observation (suffisante pour prétendre ensuite qu'il y a eu demande). C'était probablement la seule manière d'obtenir que le projet soit regardé avec bienveillance. On notera d'ailleurs, si besoin est, qu'aucun document extérieur direct[11] ne vient confirmer l'idée d'une intervention papale en qualité de mécène. Dès lors, une phrase presque stéréotypée, rédigée par un diplomate, quasiment contredite par tout le contexte et qu'aucun document ne confirme, ne peut être prise au premier degré. Il importe de rappeler d'ailleurs que les rares corrections attribuables à l'auteur que l'on trouve dans le texte de l'édition de 1733 ne sont là que pour répandre, après le §VI, l'idée selon laquelle tout le projet trouve son origine dans une demande papale. De toute évidence, le texte est corrigé en vue de donner cette impression.

Malgré cela, ces pages s'adressent au pape pour lui tenir un discours, et la question demeure de savoir ce que ce discours veut dire. La réponse qui va de soi est, comme cela a été dit plus haut, que l'auteur cherche à lui faire saisir la valeur des ruines romaines – une valeur qui, pour le redoutable et subtil manœuvrier qu'est Giovanni de' Medici, ne peut être que politique. Rappelons que le projet n'est pas seulement de restituer graphiquement la Rome antique; il est très certainement aussi de publier ces dessins sous forme de


VITA
INEDITA
DI RAFFAELLO
DA URBINO
ILLUSTRATA CON NOTE
DA
ANGELO COMOLLI.

EDIZIONE SECONDA
ACCRESCIUTA

ROMA

APPRESSO IL SALVIONI
CIↃ. DCC. XCI.

Vita inedita di Raffaello da Urbino. Illustrata con Note da Angelo Comolli, Rom: Appresso Il Salvioni 1791, Titel der 2. Ausgabe

gravures, comme l'imprimerie le permet maintenant. Le fait qu'une telle publication, qui fait revivre toute la grandeur de l'héritage romain, soit placée sous le haut patronage du pape – lui qui comme maître de Rome a vocation à recueillir l'héritage des empereurs – ne peut être que d'un intérêt politique élevé, surtout à l'heure où l'autorité du souverain pontife est contestée par la Réforme. Le lien entre architecture et politique n'est pas une nouveauté, et plus encore le lien entre architecture classique et vocation politique universaliste (Rome, "patria universale de tutti e cristiani" dit l'auteur [§II]).

## Que faut-il conserver et comment?

La question qui se pose maintenant est celle de la forme que doit prendre l'intérêt pour les ruines. Dès lors qu'on a identifié que les monuments antiques présentent un grand intérêt – qu'il soit architectural ou politique –, peut-on se contenter d'en restituer graphiquement l'image exacte et exhaustive (c'est l'unique objectif explicitement assigné au projet raphaélesque de 'relevé') ou doit-on sauver les ruines elles-mêmes? Bien sûr, le texte, surtout dans ces premiers paragraphes adressés au pape, émet des plaintes contre les

destructions, mais plus que par leur caractère sincère, on est frappé par leur caractère déclamatoire et stéréotypé. Christof Thoenes évoque même un passage obligé par une "lamentation rituelle sur la destruction des monuments antiques", vite oubliée pour parler du véritable projet de la *Lettre*.[12] L'auteur parle ici comme tous ceux qui se sont exprimés (pour la plupart en latin) sur ce sujet, et pour tenir en substance le même discours qui enchaîne les lieux communs. Cela n'exclut pas que ces sentiments soient éprouvés, mais à elle seule, la présence de ces propos ne peut suffire à affirmer que la volonté de l'auteur est de sauver réellement, matériellement, les ruines.

Le croyait-il seulement possible? Probablement non, ou seulement pour quelques monuments emblématiques: la nécessité de moderniser une ville particulièrement vétuste (percer une rue rectiligne, à Rome, ne pouvait pas se faire sans causer de destructions), de construire le nouveau Saint-Pierre et d'autres édifices, l'impossibilité de faire respecter les interdictions (les terrains comme les édifices qui les occupent sont des propriétés privées), bien des éléments dont Raphaël ne pouvait qu'être conscient rendaient, à cette époque (et comme le prouve la suite de l'histoire) une protection véritable pratiquement impensable. Et le fait même que les interdictions papales soient régulièrement réitérées, avec toujours plus de solennité, démontre que les mentalités n'étaient pas prêtes pour une vraie conservation. Paradoxalement, comme le dit à juste titre Christof Thoenes, c'est le projet de "sauver graphiquement"[13] les ruines et de les restituer qui prouve que, pour l'auteur, celles-ci ne pouvaient pas être sauvegardées matériellement.

Et toutefois, le discours tenu sur l'intérêt des monuments antiques prouve qu'une prise de conscience commençait à se faire jour (même si le processus durera encore des siècles). On est probablement loin de l'idée de conservation concrète, mais, en revanche, l'idée semble acquise (et c'est déjà un pas en avant considérable) de sauvegarder l'image du bâtiment restitué dans sa forme originelle. Une restitution que l'imprimerie rendrait éternelle, voire universelle (comme le prouve l'influence des livres de Serlio, quelques années plus tard).

On a aussi suggéré que le relevé des monuments était la première étape de leur protection. Mais cette interprétation est fragilisée et rendue indéfendable par deux des caractéristiques essentielles de la représentation proposée par l'auteur: comme on l'a vu, l'édifice doit être présenté d'une part reconstitué et d'autre part en plan, élévation et coupe. On peut bien sûr imaginer que l'image reconstituée, qui montre le monument dans son intégrité, favorise indirectement sa protection dans la mesure où elle manifeste

sa valeur, mais on ne saurait concevoir comment une image reconstituée pourrait servir directement à la protection de la ruine. Une représentation fidèle des parties non détruites pourrait permettre de poser un jalon; elle marquerait une étape au-delà de laquelle une destruction serait remarquée, donc, dans la mesure du possible, sanctionnée; mais si le monument est reconstitué, cette protection n'existe pas. Et le problème est le même avec la représentation en plan, élévation et coupe: quand bien même le bâtiment ne serait pas reconstitué, le dessin selon les trois modes (sauf à multiplier les images) ne peut montrer l'édifice dans son ensemble; seul un monument de forme particulièrement simple et uniforme (un édifice à plan centré, par exemple) peut être représenté avec d'une part un plan et d'autre part la moitié de l'élévation et la moitié de la coupe. Dans le cas d'un monument plus complexe, des parties entières ne sont pas montrées. Si l'on peut être certain qu'une publication aussi prestigieuse que celle qu'envisageait Raphaël aurait eu pour conséquence une prise de conscience plus universelle de l'intérêt de sauver les ruines[14], on peut toutefois être certain que le projet raphaélesque n'est pas en soi un projet de recensement en vue de la préservation.

Ce que Raphaël veut conserver, c'est autre chose, quelque chose qui est exposé dès le début de la *Lettre* et qui assure la liaison logique entre la première partie (§§I–V) et la suite du texte. Reprenant là aussi un lieu commun largement développé dans toute la littérature sur les ruines romaines d'origine architecturale, il s'est présenté – le 'je' qui parle ne peut être que Raphaël – comme quelqu'un qui a recherché ces antiquités et qui les a mesurées avec soin (le détail significatif de l'exploration à travers les 'ronces', présent dans un fragment préparatoire, a finalement été retiré du texte). Or, il ne s'est pas contenté de cela; il a naturellement comparé ces ruines à ce que disent les auteurs latins, et il pense, grâce à cela, "haver conseguito qualche noticia de la architettura antica." (§I) Le projet final se trouve là, dans cette volonté de fournir aux hommes du métier et aux amateurs les moyens de comprendre l'architecture antique, sa nature et son fonctionnement – la véritable compréhension naissant de cette adéquation entre approche théorique (à la manière de Vitruve ou d'Alberti) et appréhension des réalisations. Les avantages de la représentation graphique par rapport à la confrontation réelle avec l'œuvre tiennent au fait que le dessin épargne l'étape de l'exploration (périlleuse, à travers les ronces) des ruines, qu'il permet de restituer le monument dans son intégrité originelle, d'en donner une image abstraite et techniquement utilisable (puisque qu'on peut en tirer des mesures) et de faire connaître universellement ces édifices grâce à l'impression des gravures[15].

Lorsque Raphaël dit qu'il se considère "obligato de esponere tutte le piccole force [sue] accioché, più che si po, resti in vita un poco de l'imagine e quasi l'umbra di questa che, in vero, è patria universale de tutti e cristiani" (§II), on a tendance à interpréter cela comme le désir de protéger les dernières ruines, mais on est tout à fait en droit, à la lumière de ce qu'est le projet réel, tel qu'il est exposé par la suite du texte, de penser qu'il s'agit de sauver l'image des ruines; or, force est de constater que c'est bien le mot 'image' qui est ici utilisé. Pour l'essentiel, les ruines ne peuvent pas être sauvées, mais leur image (et donc leur valeur didactique) peut être conservée et mise à contribution.

En somme, si l'on se demande quel est le plan du texte dans son ensemble, on peut obtenir le résultat suivant: en examinant les ruines, j'ai pu comprendre l'architecture antique et je veux transmettre cette connaissance fondée sur l'examen des monuments (§§I–V); je dois donc sauver les informations que nous apportent ces édifices, en en donnant une image reconstituée (§VI); comment sélectionner les monuments antiques (§§VII–XII); comment faire le relevé du plan et le reporter (§§XIII–XVII); comment représenter le monument de manière à pouvoir en tirer des mesures (§§XVIII–XXI).

## Un plan de la Rome antique?

Or, un projet aussi cohérent peut-il être résumé par l'appellation "Pianta di Roma antica"? Ce n'est pas certain. Comme on le sait bien, le mot 'pianta' n'est utilisé nulle part dans le texte de la *Lettre* (dans ses trois versions); on trouve en revanche la phrase suivante, présente dans un fragment préparatoire, mais qui n'est pas reportée dans le texte: "E fatto primamente uno universale di tutta Roma, dippoi divise le reggioni, appresso fatto li aedificii più nobili separatamente." (§XIIIter) Ce qui frappe, dans ce cas, c'est que le plan est posé comme une première étape sur le chemin de ce qui est la finalité véritable: dessiner les monuments. Il est tellement clair qu'il ne s'agit pas du but de tout le travail mais d'un simple moyen, mis en œuvre pour démarrer l'entreprise, que l'auteur ne prend même pas la peine de reparler de ce plan dans la rédaction du texte, et qu'a fortiori, il n'expose pas la méthode utilisée pour l'obtenir. Si le plan était l'objectif essentiel de tout le travail, au point qu'on trouve plus tard opportun de le résumer par ce mot, ne serait-il pas logique de consacrer quelques lignes à cette question, éventuellement pour dire que l'on a eu recours à la méthode exposée par Alberti dans les *Ex*

*ludis rerum mathematicarum?*[16] De toute évidence, le plan ne sert qu'à quadriller la ville afin de rendre le travail de recensement des ruines exhaustif; il n'est qu'un moyen et non la fin.[17]

Pourquoi alors avoir tiré le travail à vocation architecturale de Raphaël vers l'idée d'un plan de la ville antique? Sans doute parce que cela correspond à un fantasme, en grande partie littéraire, largement aux antipodes de la rigueur et du goût pour la méthode manifestés par la *Lettre*. Comme le disent des sources contemporaines, ce sont d'ailleurs les humanistes qui sont les plus consternés par la disparition du jeune artiste, car ils voyaient s'évanouir l'espoir d'une exhumation de la ville antique. On retrouve d'ailleurs, quelques années plus tard, une trace de cette aspiration (parmi bien d'autres) dans quelques vers de la "Satire VII" de l'Arioste (située au début de 1425):

"Dimmi che al Bembo, al Sadoletto, al dotto
Iovio, al Cavallo, al Blosio, al Molza, al Vida
potrò ogni giorno, e al Tibaldeo, far motto;
tòr di essi or uno e quando uno altro guida
pei sette Colli, che, col libro in mano,
Roma in ogni sua parte mi divida.
'Qui' dica 'il Circo, qui il Foro romano,
qui fu Suburra, e questo è il sacro clivo;
qui Vesta il tempio e qui il solea aver Iano.'"[18]

Comment l'Arioste perçoit-il donc le travail de Raphaël? Comme un moyen de visiter la Rome antique, à la limite du guide pour visiteur lettré. Peut-on prétendre, à la lumière de tout ce qui est dit par la *Lettre* et de toute l'attention qu'elle accorde à la méthodologie que son objectif est de dresser une carte de la ville antique propre à faciliter la visite des ruines? Il importe de répéter que le travail raphaélesque est un travail technique, qui s'adresse avant tout à des architectes ou à des amateurs d'architecture, et que seules ces personnes étaient en mesure d'en percevoir les finalités et d'en mesurer la portée. Les humanistes n'en voient que la dimension pittoresque, anecdotique, conforme (en plus abouti) à ce qu'ils connaissent déjà – à quoi s'ajoute chez certains toute la dimension fantasmatique du mythe de Rome –, alors qu'il s'agit en réalité d'un projet radicalement nouveau de transmission du patrimoine architectural romain par le moyen du dessin.

Comme le dit très justement Christof Thoenes, ce qu'on appelle le 'plan de Rome' est "un corpus di rilievi e di ricostruzioni grafiche di tutti gli

edifici della Roma antica"[19]; l'auteur affirme en effet plusieurs fois que tout a déjà été expliqué par Vitruve, comme par exemple au §XII: "Ma non è necessario parlare de la architettura romana [...] per descrivere l'ordine suo, essendone già stato excellentemente scritto per Vitruvio." De toute évidence, pour l'auteur, la théorie a déjà été énoncée; ce sont les exemples visibles qui manquent, ceux qui permettent de comprendre en profondeur cette théorie et sa portée. D'où l'idée de fournir les images à ceux qui s'intéressent à cela, et ce avant que tout ait disparu.

Restituer la Rome antique sera plus tard une des activités favorites des académies artistiques, mais au lieu de se limiter à voir dans la *Lettre* le premier énoncé intégralement rigoureux des principes de la 'restitution', avec tout ce que celle-ci pouvait apporter de vivifiant en ce début du XVI^e^ siècle, on peut aussi y voir autre chose, c'est-à-dire l'un des premiers jalons de la lente prise de conscience qui mènera à l'idée de 'patrimoine' et à la notion de 'monument historique'. Que l'idée soit virtuellement présente est défendable; mais on aura compris qu'il serait plus problématique de lui accorder trop de place et d'en faire le sujet exclusif et conscient de la *Lettre*; trop d'éléments montrent en effet que Raphaël veut certes sauver les monuments, mais par le moyen du dessin.

En revanche, il est indéniable que le texte a joué un rôle au moment où a réellement commencé l'histoire de la sauvegarde des monuments anciens (et pas seulement antiques). Mais c'est précisément le fait que la *Lettre* et sa redécouverte soient prises dans cette histoire, reconstituée par Francesco P. Di Teodoro, qui a peut-être conduit les lecteurs du début du XIX^e^ siècle a focaliser toute leur attention sur le prétendu message explicite de protection des monuments dont la *Lettre* serait porteuse, surtout dans les premières pages (celles qui sont les plus faciles à aborder par des non-techniciens). À cela s'ajoutait le malentendu quant à la mission exacte du 'préfet des marbres et des pierres' qu'était devenu Raphaël en 1515; parler de lui comme d'un 'surintendant aux antiquités' fait éclater l'étendue du contresens: comme on le sait bien, en matière de 'conservation', sa mission se limitait à la sauvegarde des inscriptions lapidaires – pour le reste, il devait fournir des marbres au chantier de Saint-Pierre.

À tous égards, l'approche des antiquités promue par la *Lettre* est radicalement différente de celle des humanistes, qui – outre un certain fétichisme d'antiquaires – voient dans le monument sa dimension essentiellement culturelle et historique, voire mythique; Raphaël y voit au contraire un objet à aborder rationnellement, dans lequel sont conservées les méthodes de

construction et les formes de l'architecture antique, et plus encore sa logique, son fonctionnement, l'"ordine suo" (§XII). On peut alors aisément imaginer l'incompréhension de certains de ses interlocuteurs, qui s'attendaient à découvrir une vue de la Rome antique – peut-être même en perspective –, et à qui il fournit la représentation la plus technique, la plus abstraite et la moins pittoresque qui soit: le plan, l'élévation et la coupe des monuments les mieux préservés. Car ce sont des enseignements que l'artiste urbinate, comme avant lui Alberti et d'autres, a recherché dans les ruines et qu'il veut conserver pour toujours, lorsqu'il aspire, avec les moyens qui sont les siens, à "vendicare dalla morte quel poco che resta, el quale, benché sii poco, basterà a far testimonio di quello che non si vede più, il che è da molti estimato fabuloso." (§§Ibis–IIIbis) Mais précisément, alors que les humanistes (qui abordent l'architecture sans disposer des outils pour la comprendre) voient dans les réalisations antiques aussi bien que dans le projet de Raphaël quelque chose de 'fabuleux' (qu'on ne saurait décrire qu'avec des hyperboles poétiques), l'artiste se propose de travailler concrètement à la compréhension du fonctionnement de l'architecture antique, afin d'entrer progressivement en compétition avec les Anciens (la description du procédé de relevé avec boussole porte indéniablement la marque de cette tournure d'esprit), voire de les dépasser: si l'on réussit à comprendre en profondeur comment construire selon la manière antique, on pourra bientôt construire des monuments aussi beaux que ceux des Anciens. En cela, la *Lettre* se situe dans la droite ligne de l'héritage d'Alberti.

1 Toutes les citations de la *Lettre* sont tirées du volume de Francesco P. Di Teodoro (*Raffaello, Baldassar Castiglione e la 'Lettera a Leone X'*, con l'aggiunta di due saggi raffaelleschi, presentazione di Christof Thoenes, presentazione alla prima edizione di Marisa Dalai Emiliani, Bologna 2003) et c'est toujours nous qui soulignons à l'intérieur des citations. Ce livre est, à tous les points de vue, très riche et l'éventail de documents qu'il présente est large et précieux, de sorte qu'on ne nous en voudra pas de l'utiliser très largement; précisons d'ailleurs que le présent article n'aurait jamais pu voir le jour sans l'existence de cette 'somme' sur la *Lettre* et sur sa fortune aussi bien au moment de sa rédaction et juste après la mort de Raphaël que dans les décennies et les siècles suivants. Pour une traduction française, cf. l'édition de 2005 (Raphaël/Baldassar Castiglione, *La Lettre à Léon X*, édition établie par Francesco P. Di Teodoro, avant-propos de Françoise Choay, traduit de l'italien par Françoise Choay et Michel Paoli, Paris 2005), avec quelques mises à jour, parmi lesquelles l'annonce, par Di Teodoro, de la découverte et prochaine publication d'un troisième manuscrit de la *Lettre*, inconnu jusqu'ici. Précisons qu'en 2003 aussi a été publié un volume posthume de John Shearman (John Shearman, *Raphael in Early Modern Sources (1483–1602)*, New Haven/London: Yale University Press 2003); on doit

hélas déplorer que l'édition et la datation de la *Lettre* que propose ce monument incontestable des études raphaélesques ne soient pas à la hauteur du reste de l'ouvrage: dès lors que l'intention de l'auteur, de son propre aveu, était de ne pas se soumettre aux procédures rigoureuses de la philologie (seule méthode qui puisse être mise à contribution pour éditer scientifiquement un texte), l'édition qu'il propose ne peut être considérée comme une alternative à celle de Di Teodoro, à laquelle nous nous sommes donc exclusivement référés.

2 Utiliser le mot 'auteur' au singulier a pour fonction de souligner que le texte est un tout, qui ne fait qu'un. Parler de deux auteurs a en effet indirectement pour conséquence une recherche des parties écrites par chacun, qui conduit à adopter comme préalables implicites que Raphaël est incapable d'avoir une idée nette de ce qu'il veut dire et que Castiglione n'a pas de sensibilité artistique ou technique. Parler d'un auteur bicéphale au singulier, même s'il s'agit d'une sorte de pirouette intellectuelle, permet de rétablir – y compris dans les mots – l'unité de l'œuvre.

3 Seule la version originale (c'est-à-dire le manuscrit de Mantoue) sera prise en considération ici, pour deux raisons essentielles: d'une part, parce que c'est la seule qui ait nécessairement été validé par au moins l'un des deux intervenants, en l'occurrence Castiglione, puisque le manuscrit est autographe, et d'autre part, parce que cette version originale, même si elle ne contient probablement pas le premier jet de la totalité du texte (les fragments du manuscrit, de même que d'autres éléments, tendent à prouver – comme le soutenait Shearman – que des morceaux avaient déjà été écrits auparavant), est très certainement la première finalisation de la *Lettre* et contient donc des informations qui seront gommées par les réécritures. Bien sûr, les réécritures elles-mêmes peuvent être très intéressantes, mais on ne peut être certain que celles du manuscrit de Munich ont entièrement été validées par Castiglione et/ou Raphaël. Seul le texte du manuscrit détenu par Scipione Maffei et publié en 1733 peut éventuellement être cité car il reste très proche de l'original et semble avoir été modifié dans un sens unique, logique et attribuable à l'auteur: renforcer l'idée selon laquelle la *Lettre* est là pour répondre à une demande du pape (voir les ajouts des §§VII, XIII et XXI).

4 Dans le texte édité en 1733, le pape réapparaît aux paragraphes VII et XIII, où il remplace de manière assez surprenante l'interlocuteur collectif de la version originale, ainsi que dans une dernière phrase ajoutée à la toute fin du texte (§XXI), pour permettre à l'auteur de prendre congé de son illustre destinataire.

5 Ici, de manière analogue, dans l'édition de 1733, le tutoiement original est remplacé par une forme impersonnelle: "Piglierassi [...]", "devesi tirare [...]", etc.

6 Il paraît néanmoins délicat de parler de 'relevé' lorsque l'objectif est non de 'photographier' l'état du monument à un temps *t* mais de le reconstituer, même s'il est clair que la *Lettre* peut être considérée comme une sorte de texte fondateur de cette technique.

7 À la lumière de ce que nous venons de voir, parler d'une "caractérisation des styles" paraît pour le moins exagéré. (Eugène Müntz, "Raphaël archéologue et historien d'art", dans: *La Gazette des Beaux-Arts* XXII (1880), ici cité de: *Alberti et Raphaël, Descriptio urbis Romae ou comment faire le portrait de Rome*, introduction et traduction de Bruno Queysanne, 2ème ed. Paris 2002, p. 72) L'auteur développe son propos plus que ses prédécesseurs, mais son approche est biaisée par son objectif réel (démontrer qu'on peut très facilement reconnaître les monuments antiques): dès lors, la phase antique est uniforme et parfaite, la phase médiévale mauvaise (les styles roman et byzantin sont réunis dans la même réprobation, avec une nuance dans la digression sur le gothique) et la phase moderne a pour caractéristique principale d'être reconnaissable grâce à sa nouveauté. Notons que Christof Thoenes partage notre avis sur le caractère non-historique du raisonnement lorsqu'il dit: "Per quanto riguarda i noti passi sull'Arco di Costantino e sulle Terme di Diocleziano va notato che [...] il loro vero intento è astorico: si tratta di confutare

l'opinione che le rovine antiche, essendo sorte in epoche diverse, fossero disuguali anche nel valore artistico." ("La 'Lettera' a Leone X", dans: *Raffaello a Roma. Il convegno del 1983*, Roma: Edizioni dell'Elefante 1986, pp. 373–381).

8 Comme le démontre le cas de la projection orthogonale, pratiquée sans doute depuis plusieurs décennies quand la *Lettre* en formule pour la première fois le principe, il n'est pas certain que les idées originales soient si nombreuses dans le texte; son immense originalité tient plutôt à leur formulation sous une forme cohérente et intégrée, celle d'un discours de la méthode. Dès lors que ce discours, dans son contenu comme dans ses visées, est éloigné des idées les plus couramment acceptées, il serait pour lui risqué de s'appuyer de surcroît sur des exemples ou des analyses de détail tout aussi originales. Si on prend ainsi l'exemple de l'arc de Constantin, on notera que la formulation, surtout quand il est question des spoglie de Trajan et d'Antonin le Pieux, fait penser à une chose connue (au moins des spécialistes auxquels s'adresse l'auteur) et qui n'a donc pas besoin d'être précisée. Müntz, d'ailleurs, qui insistait beaucoup sur l'originalité de cette analyse comparée à d'autres plus anciennes, cite Bartholomeo Marliano qui, en 1534, dans l'*Urbis Romae Topographia* la dit partagée par de nombreux savants (Müntz, Raphaël, op. cit. [note 7], p. 74); or, cela tend à souligner que l'idée était plutôt dans l'air et probablement depuis plus de quinze ans. En général, on l'a vu, pour qu'un discours original soit compréhensible, il faut que les exemples mobilisés soient parlants, donc qu'ils soient connus – et donc qu'ils ne rompent pas radicalement avec une culture ou des habitudes de pensée. Il est dès lors probable que le milieu artistique romain était familier de telles observations.

9 La conception que Raphaël a de l'architecture antique autant que du dessin architectural (selon les trois modes) fait de la symétrie une nécessité impérative. On ne peut en effet reconstituer un bâtiment partiellement détruit que s'il est symétrique, et on ne peut présenter l'ensemble sur un seul dessin comprenant l'élévation et la coupe qu'à la condition que les deux parties soient intégralement identiques.

10 Alberti/Raphaël, Descriptio urbis Romae, op. cit. (note 7), p. 44.

11 Je veux parler, par exemple, de traces de paiements, qui sont des documents incontestables, et non de témoignages littéraires éloignés, comme ceux de Paul Jove ou de Calcagnini dans sa lettre à Ziegler; Quatremère de Quincy parle d'ailleurs, à son sujet, de "termes emphatiques" et d'"hyperboles" – reproche qui peut d'ailleurs être adressé à la plupart des témoignages sur la "pianta antiquaria" d'origine humaniste, où l'on finit trop souvent par rêver d'une restauration de la Rome antique (Antoine Chrysostôme Quatremère de Quincy, *Histoire de la vie et des ouvrages de Raphaël*, 3ème éd. Paris 1835, ici cité de: Alberti/Raphaël, Descriptio urbis Romae, op. cit. (note 7), p. 80). En général, on doit considérer que l'entreprise raphaélesque était tellement nouvelle qu'elle était difficile à concevoir et donc à expliquer à un interlocuteur, surtout lorsqu'on n'est pas un homme du métier; user ensuite de termes emphatiques permet de contourner la difficulté – mais cela rend aussi ces 'témoignages' très peu utilisables par l'historien, qui doit les traiter avec la plus grande méfiance. Et ce problème est encore renforcé par le fait que plusieurs de ces textes, souvent des poèmes, sont rédigés juste après la mort de Raphaël.

12 Christof Thoenes, "Prefazione alla seconda edizione", dans: Di Teodoro, Raffaello, Baldassar Castiglione e la 'Lettera a Leone X', op. cit. (note 1), p. XI. Voir aussi Thoenes, La 'Lettera' a Leone X, op. cit. (note 7).

13 Ibid.

14 On peut néanmoins développer aussi un raisonnement inverse: plus l'on manifeste la valeur des monuments romains, plus l'on risque, d'une part, de générer un trafic plus ou moins officiel et généralisé d'antiquités, et, d'autre part, de faire grandir l'envie de construire selon le style antique – ce qui, à Rome, a pour conséquence de provoquer de nouvelles destructions (pour faire

place au nouveau bâtiment, pour y donner accès, pour trouver des blocs de pierre ou de marbre, pour produire de la chaux, etc.). Mais il ne s'agit que d'un paradoxe apparent, dans la mesure où la manifestation de la valeur développe nécessairement des comportements partiellement antithétiques.

15 On est donc aussi au-delà de la 'conservation virtuelle' dont on parle souvent de nos jours.

16 Plusieurs points importants ne font pas, dans la *Lettre*, l'objet d'un véritable développement, mais, dans ce cas, quelques mots sont dits, comme lorsqu'il est question de la mesure des hauteurs (fin du §XVI) ou quand l'auteur renvoie le lecteur à Vitruve (§XII, ou §XXIV du manuscrit de Munich). Pourquoi alors, si le plan de la ville antique était l'objet principal de l'entreprise raphaélesque, ne rien dire sur lui, sa fonction, la manière dont il est fait, etc.? Si Raphaël a fait un plan (ce qui paraît tout de même certain), y compris même avec indication de l'emplacement des voies antiques (ce qui ne pouvait avoir qu'un grand intérêt pour repérer la position des monuments), des murailles, du Tibre, etc., il ne peut s'agir que d'un plan à usage technique.
Pour faire un parallèle, on n'a pas de mal à imaginer le désappointement de ceux qui découvraient la 'description' de Rome par Alberti, faite d'une série de points parfois reliés entre eux; la chose était d'une nouveauté tellement radicale qu'elle devait laisser perplexe plus d'une personne, mais il faut se souvenir qu'Alberti dresse cette carte selon toute vraisemblance pour retrouver la position d'un aqueduc qui passait sous une colline de Rome; il avait donc besoin d'un outil utilisable techniquement et en aucune façon d'une vue pittoresque. De la même manière, il est probable que le plan que Raphaël a dû produire était de ce type (surtout s'il utilisait la même technique de relevé topographique qu'Alberti) et il ne pouvait donc en rien correspondre aux attentes des humanistes, qui voulaient 'voir' la Rome antique. L'idée me paraît d'ailleurs généralisable à l'ensemble du projet: un travail méthodique et rigoureux (celui qu'expose la *Lettre*) mis face à des attentes quasi-fantasmatiques: la résurrection de Rome dans toute sa splendeur. On notera surtout que la tournure mentale d'Alberti et de Raphaël semble être la même, celle de l'ingénieur qui circonscrit un problème et lui trouve une solution technique.
Il importe enfin de préciser que la technique de relevé topographique proposée par Alberti dans les *Ex ludis rerum mathematicarum* et la technique de relevé d'un plan proposée par la *Lettre* n'ont à peu près rien à voir: Alberti situe des points sur une surface grâce à la superposition de deux angles observés à partir de deux observatoires différents, alors que Raphaël recherche l'orientation des différents murs et mesure concrètement leur longueur, sur le terrain. Malgré cela, les deux instruments pour rechercher les angles ou les orientations présentent des analogies fortes.

17 En tout état de cause, à la lumière de ce qui a été dit plus haut, il ne peut être assimilé aux méthodologies modernes du relevé, qui font du plan une étape essentielle vers la conservation (cf. Marisa Dalai Emiliani, "Presentazione alla prima edizione", dans: Di Teodoro, Raffaello, Baldassar Castiglione e la 'Lettera a Leone X', op. cit. (note 1), p. XIV). Le fait que l'auteur identifie plusieurs étapes dans son travail de recensement puis de représentation ne nous autorise pas, à mon sens, à imaginer des objectifs divers: il n'y a pas d'une part un plan archéologique de la ville et d'autre part des dessins des bâtiments. Cette manière de voir les choses naît, selon moi, d'une interprétation partielle de la question du plan (§§XII–XVII): en accordant trop d'importance à la boussole (qui sert à noter l'orientation des différentes façades les unes par rapport aux autres), on finit par supposer que le relevé du plan (orienté) sert à dresser une carte archéologique de la ville. Cela peut être partiellement vrai, mais la présence, à la fin du §XVI, de deux lignes non développées sur le relevé des hauteurs prouve que le but du relevé du plan est de fournir les premiers mesures du dessin du monument (et non de la ville). Pourquoi sinon parler à cet endroit de la mesure des hauteurs (qui aurait sans doute été

fournie elle aussi grâce à une technique indiquée par Alberti dans les *Ex ludis rerum mathematicarum*)?

Le relevé du plan ne se rattache pas, selon moi, à la phase précédente (le plan de la ville), mais à la phase suivante (le dessin du monument selon les trois modes). Di Teodoro pense pouvoir relier le relevé du plan à la carte de la ville au nom du fait que par deux fois (§§XVI et XVII), l'auteur précise qu'on peut relever ou marquer l'orientation d'une paroi/d'un mur, ou bien d'une rue/d'une voie; mais il n'est pas question de cela au moment où l'auteur parlerait d'un instrument propre à dresser le plan d'une ville (pour la simple raison que cette description n'existe pas), il en est question lorsqu'est exposé le fonctionnement de l'instrument qui permet de relever un plan de détail, d'une taille telle qu'on puisse prendre des mesures sur le terrain, ce qui ne correspond pas à l'échelle d'une ville. Que l'instrument puisse servir à relever autre chose qu'un plan de monument antique est une chose certaine, mais qui ne prouve pas que la confection d'une carte de la ville, avec indication du plan de chaque édifice, était l'un des objectifs essentiels de Raphaël.

Plus globalement, l'insistance sur le plan ichnométrique tend à morceler le texte: d'abord une défense des ruines, puis une histoire de l'architecture, puis une méthode pour faire un plan de la ville, enfin les règles du dessin architectural – la cohérence de l'ensemble n'étant reconquise qu'au prix d'une insistance exagérée sur la conservation des monuments, qui serait la raison d'être de tout le travail. De mon point de vue, le but est la restauration des monuments par le dessin, et l'ensemble du texte (objectif, sélection, relevé, restitution) se construit autour de cette seule orientation.

Cela n'interdit d'ailleurs pas que l'ensemble ait fait l'objet d'une fabrication fondée pour une part sur des textes déjà écrits – j'ai déjà signalé que c'était là une des thèses de Shearman; Di Teodoro a lui aussi signalé, cette fois sur la base d'analyses philologiques du manuscrit, que la description de l'instrument à boussole était sans doute une partie déjà rédigée. Il en est de même, à mon sens, du final sur la projection orthogonale; en effet, on y trouve deux phrases surprenantes dans l'optique du relevé d'un monument; il est ainsi question du "loco da aedificare" (§XVIII) et de lignes qui doivent être hautes "quanto ha da essere lo edificio" (§XIX). Dans les deux cas, on a l'impression que l'auteur reprend une description qui parle de la conception d'un édifice à venir et non du relevé d'un édifice déjà construit.

18 "Dis-moi que tous les jours je pourrai discuter avec Bembo, Sadoleto, avec le docte Jove, Cavallo, Blosio, Molza, Vida et Tebaldeo; que je pourrai prendre tour à tour chacun de ces guides à travers les sept Collines, afin que, un livre à la main, il me parle de tous les coins de Rome; qu'il me dise: 'Ici était le Cirque, ici le Forum romain, c'est là que se situait le quartier de Subure et là, la colline sacrée; ici Vesta avait son temple et là Janus.'" (*Les Satires de l'Arioste*, édition et traduction par Michel Paoli, Grenoble 2003, p. 150 et seq.) Notons d'abord que trois au moins des huit personnes citées (Jove, Molza et Tebaldeo) ont parlé, d'une manière ou d'une autre, de la "Pianta di Roma antica", et que bien d'autres personnes qui ont fait allusion au projet ou à son début d'exécution sont des connaissances de l'Arioste, voire certains de ses amis, comme Castiglione, Costabili, Calcagini et d'autres (tous cités dans les volumes de Francesco P. Di Teodoro). En s'exprimant comme il le fait dans cette satire, l'auteur du *Roland furieux* fait donc nécessairement référence au projet de Raphaël (qu'il connaissait sans doute personnellement, de même qu'il connaissait Léon X).

19 Thoenes, Prefazione, op. cit. (note 12), p. VII.