

Marie Forestier
Cécile Mattoug

LEON BATTISTA ALBERTI

Introduction :

Alberti : un italien, né à Gènes **1404**. Mort à Rome **1472**

Un artiste mais, par dessus tout, un intellectuel, théoricien de son époque qui inscrit son œuvre dans les premières décennies de la Renaissance.

Le contexte : L'humanisme. Avant 1420, l'Italie s'est émancipé lentement des codes du Moyen Age et on entre dans la Renaissance. La génération dont il fait partie est nouvelle, laïque et n'obéit donc pas à des besoins théologiques. L'art pour l'art. Des érudits qui étudient par plaisir et par vocation. Une interrogation :

Architecte et humaniste. Comment ces deux éléments sont-ils rejoints en une personne et en ont fait un tel génie universel ?

Images de présentation :

La couverture de son œuvre *De re aedificatoria*, traduction en toscan vers la seconde moitié du XVe siècle. Assez typique pour l'époque. Une image **pittoresque**.

Sa statue dans la Piazzale degli Uffizi à Florence avec les grands hommes de Toscane.

Une anecdote pittoresque : « Nous sommes en présence d'un homme qui n'entre dans aucune catégorie. Leon Battista Alberti.... Il était très beau et fort ; excellait dans tous les exercices physiques ; pouvait, avec les pieds attachés, sauter au dessus d'un homme debout [...] s'amusait à apprivoiser des chevaux sauvages et à gravir des montagnes. Il était bon chanteur, éminent organiste, avait une charmante conversation, était un orateur éloquent, un homme d'une intelligence alerte mais sobre, un gentilhomme de raffinement et de courtoisie... comme Léonard un demi-siècle plus tard, Alberti était un maître, ou au moins un praticien compétent, dans une douzaine de domaines... »

The Renaissance, Will Durant.

Introduction du sujet :

Ouverture : Il fait admettre que la peinture, l'architecture et la sculpture sont des arts qui mériteraient d'être considérés comme des arts libéraux. Il place les arts picturaux, sculpture, archi au même rang que la philosophie et les lettres. Ce qui sous-entend une autre vision de l'artiste : l'homme de main-d'œuvre est un artisan, l'artisan est un intellectuel, un chercheur, un savant. Le peintre est « lettré, instruit et courtois ».

De pictura, (en Italien ; Della pittura)

Une œuvre majeure au XVe car elle théorise enfin une découverte de la Renaissance qui n'avait jamais été écrite : la perspective.

Un livre qui traite de la peinture en général, où Alberti, en bon humaniste traite de l'importance de s'inspirer des modèles antiques, qui sont les statues que l'on croise sans cesse dans les rues de Rome ou encore les ruines qui inspirent une harmonie dont il est un devoir au peintre de rendre sur la toile.

Il admet quatre couleurs élémentaires, qui sont les couleurs de la nature : une mise à l'honneur d'une mimésis. Il fait un culte exclusif de l'Antiquité et suppose donc que toute peinture se doit de faire la représentation de dieux, déesses ou mythes antiques. Il doit y avoir une cohérence d'ensemble, car une Vénus ne peut avoir de savon à la main, tout comme Iphigénie ne peut avoir les mains calleuses.

La fenêtre albertienne :

Il s'agit de voir à travers « la fenêtre albertienne » en suivant la pyramide ou le cône visuels dont la pointe se situe dans l'œil. On voit alors la base dans l'objet observé et cette vision permet de prendre en compte un plan imaginaire, coupé par la forme de l'objet et qui dessine les éléments comme surface.

La perspective monofocale : Avec cette manière de voir, grâce à un seul œil, le champ de vision permet de déterminer des règles simples mais parfaites et indémontables.

- Voir le monde dans un espace rationnel.
- Faire d'une œuvre d'art une plus précise représentation du réel.

La perspective monofocale : méthode d'Alberti

Toutes les lignes parallèles se rejoignent en un même point : le **point de fuite**. La ligne d'horizon est orthogonale au plan du tableau (vocabulaire artistique pour parler de perspective). Les points de distance quant à eux sont le lieu de croisement entre les droites à 45 degrés du plan du tableau. Ils permettent d'instaurer un « carrelage » et se situent sur la ligne d'horizon.

Une règle essentielle : tous les objets diminuent proportionnellement dans la perspective dite cavalière (les carreaux du carrelage).

Un espace où l'on peut rendre compte de tout, de chaque détail et où l'artiste peut prendre tous les éléments en considération, avec le plus de réalisme et de précision.

Ce qui fait de cette trouvaille une extraordinaire découverte, c'est qu'elle permet d'avoir une conception tridimensionnelle des objets. Et on dépasse ainsi les pratiques de l'Antiquité.

Il s'agit d'une toute autre manière de voir le monde, ce qui bien sûr est une renaissance des techniques artistiques ; On a donc la porte ouverte à une œuvre parfaite, où règnent symétrie, centralité et proportions exactes.

Elle permet de faire du tableau une fenêtre ouverte : soit sur un cadre limité, soit dans un monde sans limites, car maîtriser des droites, c'est maîtriser des éléments qui n'ont pas de fin.

Finalement, une œuvre parfaite apparaît à Alberti comme un tableau où le centre de l'image serait le centre de la perspective.

Modèle de composition parfaite

Plus tard on a dit que cette œuvre correspondait parfaitement à la vision qu'il développe dans *De pictura*. Elle obéit parfaitement aux codes d'un humaniste tel que lui :

Une maîtrise parfaite de la perspective

La Calomnie d'Apelles de Botticelli :

Apelles est un célèbre peintre de l'Antiquité ; qu'il est accusé d'avoir participé à une révolte contre le roi Ptolémée IV dont il était par ailleurs l'un des protégés. Apelles est retenu prisonnier jusqu'à ce que l'un des vrais meneurs, pris de repentir, avoue au roi qu'Apelles avait été injustement calomnié par un autre peintre, son rival à la Cour, Antiphilos. Botticelli a choisi de peindre Apelles dénudé, symbole de l'innocence et de sincérité - contrairement aux voiles, plis et replis des figures qui l'accusent et tissent son discrédit. Au centre du tableau, la **Calomnie** (dont le regard posé sur le jeune homme est empreint d'insensibilité et de froideur) est entourée par des servantes. Des allégories de la **Fourberie** et de la **Fraude** : ces deux figures tissent dans la chevelure de leur maîtresse un ruban et la parent de bouquets de roses. La calomnie sait se parer des prestiges de la vertu morale. Dans la partie droite du tableau, le roi, assis sur son trône, est assailli par deux autres figures qui soufflent des ragots. Le roi tend la main comme s'il tranchait une question de justice : sa parole va faire autorité, mais son geste rencontre un autre bras tendu, celui d'un homme au visage dur qui empoigne de la main droite la torche de l'inimitié, ce flambeau de haine qui éclaire tout d'une lumière de scandale et incendie si promptement les réputations les plus pures. A l'autre extrémité du tableau, faisant écho à la nudité du jeune peintre, la **Vérité** dans sa beauté idéale dresse l'index vers le ciel comme pour en appeler au jugement du Très Haut. A la droite de la Vérité, une vieille femme à la face grimaçante montre des poignets croisés tel un prisonnier. Ce sont les douleurs et les crispations du **Repentir**. Le drame représenté se joue sous les yeux d'un peuple de statues, celles des bas-reliefs qui, en écho, semblent observer et commenter la scène qui se déroule à leurs pieds.

Transition entre peinture et architecture :

Alberti n'a pas été le premier à utiliser la perspective, bien au contraire, mais il a été le premier à théoriser et à rédiger dans une œuvre écrite les principes d'un élément de technique pictural qui était alors maintes fois employée, selon des traditions régionales et plus imprécises. Si Alberti dédie sa première grande œuvre théorique à Donatello, Piero della Francesca et Brunelleschi c'est qu'il a vécu dans le même milieu qu'eux et qu'entre artistes humanistes, ils ont appris à apprécier les œuvres des uns et des autres. Cependant, à l'opposé d'un artiste tel que Brunelleschi qui préfère mettre la main à la pâte et ancrer les principes antiques dans le marbre, **Alberti privilégie l'étude et la rédaction intellectuelle. Il dessine de nombreuses propositions de façades et conçoit le langage architectural d'une manière profondément moderne mais son œuvre reste avant tout théorique.** Ce qui est considéré comme son œuvre architecturale, ce sont des dessins et des recommandations qui ont été adressées aux vrais architectes qui géraient les manœuvres sur le chantier. Brunelleschi construit, Alberti théorise.

Particulièrement à Brunelleschi, Alberti doit aussi le tournant que prend sa carrière d'érudit dans les années 40, après un voyage à Rome il devient le conseiller du Pape Nicolas V, humaniste lui aussi qui désire entamer des travaux sur ses territoires pontificaux.

L'architecture albertienne :

L'architecture doit reposer sur deux principes essentiels : **la *firmitas* : la solidité et aussi l'*utilitas* : l'utilité auxquelles sera ajoutée la *venustas* (la beauté)**

La cité idéale :

Peu après l'invention de la perspective par **Filippo Brunelleschi**, Leon Battista Alberti et Piero della Francesca, ont poussé ses principes géométriques dans leurs retranchements. Ils en ont déduit le modèle de la "**cité idéale**" construit suivant des règles géométriques dites "**légitimes**".

Une recherche qui permet de construire une ville sur un plan rationnel, avec des édifices régulièrement disposés et des rues larges et rectilignes.

Un raisonnement appliqué à l'architecture :

On peut essayer de résumer sa recherche scientifique en matière d'architecture à trois mots simples qu'on va chercher à vous expliciter plus loin : **harmonie, symétrie et proportion**

Ici un schéma qui permet de résumer la vision mathématique, géométrique de l'édifice qu'avait Alberti. Pour lui, tout doit correspondre à des niveaux de proportions, ce qui permet de construire ce qui lui apparaît comme un édifice cohérent et de taille équilibré.

La symétrie comme une loi de la Nature mais proportions et symétrie sont éminemment liées.

Une technique mathématique qui lui considère chaque partie par rapport au tout selon un calcul très précis. Comme partie, j'entend des éléments de construction tels que les portes, les fenêtres, les escaliers, mais aussi les éléments de décoration en façade comme les colonnes, les motifs décoratifs des chapiteaux et la structure de la voûte.

Il dit dans son œuvre théorique : « **sans symétrie et sans proportions aucun temple ne peut avoir de plan régulier** ». A revoir : ce qui fait de cette vision proportionnelle celle d'un humaniste.

Ses œuvres :

Santa Maria Novella :

Il modernise la façade de l'Eglise existante par un parement mural de deux marbres (blanc et vert). Il réactualise ainsi l'art gothique toscan à l'aide de la tradition de la **marqueterie florentine** revue par les mathématiques et le module carré utilisé autour de la rosace de la façade.

Au rez-de-chaussée, la façade n'est qu'un immense panneau de marqueterie ouvert en sa partie centrale par un arc en plein cintre reposant sur des pilastres et qu'entourent symétriquement niches et panneaux. Cette **façade est rythmée verticalement par des colonnes, des pilastres nus et ceux, bicolores, engagés dans les piliers d'angles**. Horizontalement, ce premier niveau est animé par une base avec **frise armoriée, des alvéoles ou niches médiévales**, un **entablement à bandeaux et une frise à motifs**. Puis vient un très haut entablement décoré de panneaux carrés encadrés par deux piliers d'angles bicolores. Il fait le lien entre la partie basse de l'église et sa partie haute. **Cet entablement est surmonté d'un petit «temple à l'antique»** autour de la rosace, qu'un décor de marqueterie rythme avec quatre pilastres bicolores, puis un entablement à bandeaux et une inscription supportent un large fronton.

Un fronton également marqueté couronne cet ensemble. Ainsi, cette façade n'est qu'équilibre et harmonie dans ses proportions. Le rigoureux **jeu mathématique des lignes verticales et horizontales**, qu'appuie fortement la marqueterie blanche et verte, est adouci par les «ailerons ou volutes» qui donnent à l'ensemble son harmonie. **Ce type d'élévation devient le modèle traditionnel des façades des églises de la Renaissance**.

Le Tempio Malatestiano : 1450

C'est une commande du tyran Sigismond Pandolfo Malatesta. Alberti entreprend la reconstruction d'un mémorial familial sur une église franciscaine dont la structure est gothique. **Il conçoit cette nouvelle église comme un temple à l'antique**, dont l'architecture doit masquer le caractère gothique et affirmer la culture humaniste de Malatesta. Pour réaliser ce parti pris, il ceint chacune des façades par un parement à l'antique, un **parement de marbre blanc**. Malgré le fait que la façade soit inachevée, elle est semblable à un monument antique. **L'inspiration provient de l'arc d'Auguste de Rimini et de l'arc de Constantin de Rome**. Elle est articulée en trois travées dont seule la centrale sert d'entrée à l'édifice. L'église repose sur un haut stylobate décoré d'une frise servant de base aux deux travées encadrant l'entrée. Chacune d'elles est mise en valeur par deux colonnes engagées à bases décoratives et chapiteaux composites. Ces colonnes encadrent un arc aveugle en plein cintre. Les rampants sont décorés d'occuli. Un entablement surmonte le tout et sert d'appui à un arc supérieur inachevé, arc que devaient soutenir deux piliers massifs flanqués de pilastres dentelés et disposés au droit des colonnes des rez-de-chaussée. Les élévations latérales sont conçues comme une succession de sept arcades où reposent les urnes funéraires des membres de la famille Malatesta. Elles prennent appui sur le haut stylobate et sont couvertes par l'entablement. L'ensemble de ces élévations témoigne d'un souci d'une grande rigueur archéologique. **Il manque cependant une grande coupole hémisphérique ayant pour modèle celle du Panthéon de Rome. Elle était prévue pour la croisée du transept.**

San Sebastiano : 1460

Alberti entreprend de concevoir une église comme un temple classique. Il la conçoit élevée sur un haut socle et l'accès s'effectue par deux volées d'escaliers placées aux angles de l'édifice. C'est un bâtiment de plan carré avec trois absides, et des chapelles latérales disposées symétriquement le long de la nef. Il reprend avec cette disposition planimétrique le thème du plan centré cher à l'Antiquité.

La décoration extérieure est très pauvre, divisée par des pilastres immenses qui supportent une large corniche surmontée d'un fronton triangulaire.

Une analogie avec un temple romain qu'Alberti avait pu observer sous toutes les coutures : *Le temple de la Fortune Virile*.

La différence entre les deux : les plans. Un plan centré en croix grecque et un plan longitudinal, en croix latine.

Sant'Andrea : 1470

Elle est construite par l'architecte Luca Fancelli après la mort d'Alberti, mais en respectant ses plans. Cet édifice est le couronnement de la carrière architecturale d'Alberti. **C'est le premier exemple d'église en croix latine avec une nef unique et chapelles latérales.**

Elle se veut **une réflexion sur le plan basilical**. Cela se traduit par une dilatation de l'espace, ce qu'accroît le côté monumental des proportions et qu'amplifie la voûte en berceau à caissons. **Une grande coupole était prévue à la croisée du transept et ne fut réalisée qu'au XVIII^e siècle.** La façade, qui reprend le module idéal du carré, est elle aussi divisée par des pilastres monumentaux, mais elle est beaucoup plus articulée et complexe que celle de San Sebastiano. Elle est couronnée d'un grand arc au-dessus du fronton triangulaire. Le schéma planimétrique et l'articulation des volumes, l'alternance des vides et des pleins, concourent à créer **une façade conçue non pas comme une surface mais comme un organisme plastique autonome**. Toutes ses réflexions seront reprises au XVI^e siècle

Palazzo Rucellai : 1447-1460

Ce palais édifié pour le banquier et patricien Giovanni Rucellai devient le modèle de la demeure seigneuriale florentine. Conçue par Alberti, qui n'est pas homme de chantier, elle est réalisée par l'architecte Rossellino Bernardo. La façade est traitée comme une rigoureuse structure géométrique, rythmée par une disposition stricte de chacun de ses niveaux (étages) grâce à une **succession de pilastres d'ordres classiques (dorique au rez-de-chaussée, ionique à l'étage noble et puis corinthien au second étage)** qui en définissent la structure perspective. Cette élévation est ainsi verticalement articulée et mise en valeur par les pilastres qui sont nus et s'opposent ainsi au dessin des assises à refends. Le soubassement, les frises d'ornements séparant chaque niveau et les puissants entablements rythment horizontalement la façade. Seules les baies géminées de chacune des travées des étages supérieurs et inscrites dans un arc en plein cintre animent et aèrent cette élévation au parement imposant. Elles sont séparées par une mince colonnette soutenant une architrave. Le premier niveau est quant à lui ouvert par deux grandes entrées «carrées» et symétriques, mais non centrales, le nombre impair de travées ne permettant pas de centrer cet édifice. En fait, la disparition de l'entrée centrale est un choix volontaire, l'axe de symétrie de l'édifice étant désormais un pilastre. Une petite baie carrée perce chaque travée. Le parement souligne le caractère massif de l'édifice et contribue à asseoir le jeu des perspectives. En effet, le rez-de-chaussée présente un banc et une haute base ou stylobate en «opus reticulatum» surmontée d'un appareil à refends. Cependant, la particularité de chaque niveau est de posséder un appareillage dont les assises présentent une épaisseur qui décroît au fur et à mesure que la façade s'élève ajoutant ainsi à l'illusion perspective. **Le palais Rucellai symbolise le retour aux sources d'inspirations antiques, tant pour structurer les façades, que dans l'utilisation d'un vocabulaire décoratif ; la régularité et la clarté des élévations, les superpositions des ordres antiques, la symétrie et la géométrie, et enfin l'absence de centralité**

Une architecture humaniste, l'homme à la mesure de toute chose

L'architecture est comme un langage dont chaque ordre formerait la grammaire et la syntaxe : d'où l'analogie à la musique qu'on a faite précédemment.

La syntaxe est fondée sur les principes de hiérarchisation et de variété des décorations murales.

La réécriture de l'arc de triomphe en est un parfait exemple. Après cela, l'arc de triomphe devient un élément indispensable de l'architecture classique.

Pour revenir à **son système de proportions**, il correspond à une vision humaniste sur deux plans :

Avant tout il faut songer à l'homme avant de songer au bâtiment. On construit un bâtiment pour un certain type de personne. Son idéal de représentation est extrêmement individualisé selon chaque situation. Il s'attache beaucoup aux éléments sociaux d'une construction. Il dit d'ailleurs qu'il existe 6

principes dans une conception architecturale : la région, l'aire, la partition ou le plan, la couverture, le mur et les ouvertures. Il appelle cela les paradigmes de la ville. **Finalement : veiller à ce que l'édifice corresponde entièrement à l'homme qui va y vivre.**

D'autre part, d'une manière bien plus idéale : « *l'homme à la mesure de toute chose* » peut être pris au sens propre : pour revenir aux proportions il parle des mêmes proportions que celles, je cite : « *d'un corps humain bien constitué, car la Nature a conçu le corps humain de telle façon que le visage (...) sont le dixième de la hauteur totale* » Il ajoute d'ailleurs que les autres membres du corps ont également leur proportion les uns par rapport aux autres. Ainsi fonctionne une œuvre architecturale, à l'image de l'homme.

« *C'est ainsi que les peintres se sont attirés de grands et d'infinis éloges. De même les parties des temples doivent avoir leurs dimensions, un rapport étroit avec la totalité de l'ensemble.* »