

Raphaël et Baldassar Castiglione

Mantoue, archives privées Castiglioni, Documenti Sciolti, a), n. 12

I. Mesurant à l'aune de leur jugement étroit les choses grandioses que l'on écrit concernant les faits d'armes des Romains ainsi que le savoir-faire admirable, la richesse, les ornements et la grandeur propre aux édifices de la ville de Rome, nombreux sont ceux, Très Saint Père, qui estiment que ce sont là des fables plutôt que la vérité. Mais, pour moi, il en va tout autrement car, observant d'après ce qui reste encore visible des ruines de Rome, le caractère divin de ces esprits anciens, il ne me semble pas déraisonnable de croire que bien des choses leur étaient très faciles, qui nous paraissent à nous impossibles¹. Ainsi, ayant étudié avec assez d'attention ces antiquités et déployé beaucoup de soin et de minutie à les rechercher et à les mesurer, après avoir lu les bons auteurs et confronté ces réalisations à leurs écrits, je pense avoir acquis quelque notion de l'architecture antique. Ce qui, d'un côté, me procure un immense plaisir par la connaissance d'une chose aussi excellente et, de l'autre, me cause une immense douleur quand je vois le cadavre² - ou presque - de cette noble patrie, qui fut la reine du monde, ainsi misérablement lacéré.

II. Dès lors, puisque tout un chacun est soumis à un devoir de piété à l'égard de ses parents et de sa patrie, je me sens obligé de rassembler toutes mes faibles forces pour que, dans la mesure du possible, demeure vivante une petite part de l'image, et comme l'ombre de cette ville qui est, en vérité, la patrie universelle de tous les chrétiens, et qui fut, un temps, si noble et si puissante que déjà les hommes commençaient à croire qu'elle seule, sous le ciel, était supérieure à la fortune³ et pouvait, contre le cours naturel des choses, être dispensée de la mort et durer éternellement. On dit que, pour cette raison, le temps⁴ – comme jaloux de la gloire des mortels - décida, ne se fiant pas entièrement à la valeur de ses propres forces, de s'allier avec la fortune et avec les barbares ignorants et scélérats. Ceux-ci ajoutèrent à la lime vorace et à la morsure vénéneuse du temps la fureur impie, le fer et le feu et tous les moyens nécessaires pour entraîner la destruction de la ville. Voici comment ces ouvrages fameux, dont la beauté continuerait de fleurir aujourd'hui, furent, par la rage scélérate et les assauts cruels de ces hommes malfaisants, ou plutôt de ces bêtes féroces, brûlés et détruits, mais pas au point que ne demeurât pour ainsi dire leur structure⁵ d'ensemble, privée toutefois de ses ornements et telle l'ossature d'un corps dépouillé de sa chair.

Pourquoi donc devrions-nous nous plaindre des Goths, des Vandales et de tous les autres ennemis perfides de ce genre si ceux qui, en leur qualité de pères et de tuteurs, auraient dû défendre ces pauvres vestiges de Rome se sont eux-mêmes longuement appliqués à les détruire ? Combien de pontifes, Très Saint Père, qui avaient la même charge que Votre Sainteté mais certes non le même savoir, ni la même valeur et la même hauteur d'esprit, ni davantage cette clémence qui vous rend semblable à Dieu, combien de pontifes, dis-je, se sont appliqués à ruiner temples antiques, statues, arcs [de triomphe] et autres glorieux édifices ! Combien ont accepté que, dans le simple but de prélever de la pouzzolane, on mette à nu les fondations d'édifices qui n'ont pas tardé ensuite à s'effondrer ! Quelle quantité de chaux n'a-t-on pas obtenue à partir de statues et autres ornements antiques ! C'est bien pourquoi j'oserai dire que toute cette Rome moderne que nous voyons aujourd'hui, si grande

¹ Raphaël s'appuie sur Pline l' Ancien (*Histoires naturelles*) et sur d'autres textes plus récents décrivant Rome.

² Le Pogge dans *Les ruines de Rome*, avait aussi utilisé le terme de « cadavre ».

³ Même idée chez Pogge.

⁴ Le temps qui détruit les œuvres est un thème repris d'Ovide (*Métamorphoses*) ou d'Alberti (*De re aedificatoria*)

⁵ Le mot utilisé est *machina*, alors utilisé en latin comme en italien terme utilisé par exemple par Vasari pour désigner la coupole de Brunelleschi à Florence.

soit-elle et si magnifiquement ornée de palais, d'églises et d'autres édifices, n'a été fabriquée qu'avec la chaux de marbres antiques.

IV. Je ne peux me rappeler sans grande tristesse que, depuis bientôt onze ans que je suis à Rome, quantité de belles choses, tels la *Meta*⁶, qui se trouvait via Alessandrina, l'arc *Malaventurato*⁷ et tant de colonnes et de temples, ont été détruits, surtout par messire Bartolomeo della Rovere⁸.

V. Il faut donc, Très Saint Père, qu'un des premiers soucis de Votre Sainteté soit de veiller à ce que le peu qui nous reste de cette antique mère⁹ de la gloire et de la grandeur italiennes - et qui témoigne de la valeur et de la vertu de ces esprits divins, dont encore aujourd'hui la mémoire exhorte les meilleurs d'entre nous à la vertu¹⁰ - ne soit pas arraché et mutilé par les pervers et les ignorants, car hélas on n'a cessé jusqu'à maintenant de faire injure à ces âmes dont le sang valut au monde tant de gloire. Mais que Votre Sainteté cherche plutôt à égaler et surpasser les Anciens en conservant leur exemple vivant, comme c'est le cas lorsqu'elle construit de grands édifices, fait croître et encourage les vertus, stimule les esprits, récompense les travaux vertueux, en diffusant parmi les princes chrétiens les germes très saints de la paix¹¹ puisque aussi bien, de même que la guerre engendre la destruction et la ruine de tous les savoirs et de tous les arts¹², de même la paix et la concorde engendrent la félicité des peuples et l'heureuse tranquillité qui leur permet d'entreprendre des travaux dans tous les domaines et d'atteindre au comble de l'excellence. Nous espérons tous que notre siècle y parviendra, conformément à la divine sagesse de Votre Sainteté. Voilà en effet la tâche véritable d'un très clément Pasteur ou plutôt de celui qui est le Père excellent du monde entier.

VI. Votre Sainteté m'ayant donc demandé de représenter, au moyen du dessin, la Rome antique autant qu'on peut la connaître d'après ce qu'on en voit encore aujourd'hui, avec les édifices qui en offrent des restes suffisants pour qu'on puisse, par une argumentation bien fondée, déduire sans conteste leur aspect initial, en reconstituant leurs membres ruinés qu'on ne distingue plus, de façon qu'ils s'accordent avec ceux qui demeurent debout et visibles, j'ai déployé toute la diligence en mon pouvoir afin de satisfaire sans faute le souhait de Votre Sainteté et de tous ceux qui jouiront de mon labeur; et si j'ai tiré d'un grand nombre d'auteurs latins ce que j'entends montrer, j'ai néanmoins suivi, de préférence aux autres, P. Vittori¹³ qui, étant l'un des plus tardifs, peut offrir une information plus précise sur les réalisations les plus récentes, sans pour autant négliger les plus anciennes.

VII. Et, puisqu'il peut paraître difficile à certains de distinguer les édifices anciens des modernes et les plus anciens des moins anciens, pour aucun doute dans l'esprit de ceux qui veulent acquérir cette connaissance, je dirai qu'elle peut être obtenue sans grand labeur, car il n'existe que trois catégories d'édifices à Rome : la première comprend tous les édifices anciens et très anciens qui ont été construits jusqu'à l'époque où Rome a été ruinée et

⁶ *Meta romuli* ou Pyramide de Cestius (monument funéraire) aujourd'hui disparue.

⁷ Arc de Gordien

⁸ Dans l'édition de Munich de cette lettre sont cités plusieurs monuments (thermes de Dioclétien, temple de César, ainsi que le saccage des frises et des colonnes du forum etc.

⁹ Expression employée par Virgile dans l'*Énéide*.

¹⁰ Le thème de l'émulation typique de la Renaissance est présent dans le *Courtisan* et dans *De oratore* de Cicéron.

¹¹ Allusion au contexte de rivalité entre François Ier et Charles Quint et aux guerres d'Italie depuis la fin du XVe siècle

¹² Raphaël ferait ici allusion à la Réforme dont il sent que le conflit risque d'être encore plus destructeur pour les arts.

¹³ Allusion à un catalogue des édifices de Rome « par régions » de cet auteur qui circulait à cette époque.

mutilée par les Goths et autres barbares; la deuxième catégorie comprend les édifices de la période où Rome fut sous la domination des Goths¹⁴ et des siècles suivants; la dernière enfin est formée par les édifices construits de la fin de cette époque jusqu'à nos jours.

VIII ¹⁵Ainsi, les édifices modernes et ceux d'aujourd'hui sont très faciles à reconnaître, non seulement parce qu'ils sont récents mais parce qu'ils ne présentent ni une manière¹⁶ aussi belle que ceux de l'époque impériale ni une manière aussi gauche que ceux de l'époque des Goths : si bien qu'en dépit de la distance qui les sépare dans le temps des édifices de l'Antiquité, ils en sont plus proches par la qualité et sont placés, pour ainsi dire, entre les édifices des deux autres époques¹⁷. Quant aux édifices de l'époque des Goths, bien que très proches de ceux des empereurs dans le temps, ils en diffèrent totalement par la qualité¹⁸, les uns et les autres se présentant respectivement comme deux extrêmes et laissant les édifices plus récents en position intermédiaire. Il n'est donc pas difficile de reconnaître ceux datant de l'époque des empereurs car ils sont les meilleurs, exécutés avec un très grand art et une belle manière d'architecture: ce sont les seuls que nous ayons l'intention de représenter; il ne faut en aucune façon que chez quiconque puisse naître le moindre doute laissant à penser que les édifices antiques les moins anciens soient moins beaux ou moins bien conçus, car ils obéissaient tous à la même règle.

IX. Même si, bien des fois, nombre d'édifices ont été remplacés par les Anciens eux-mêmes - on apprend ainsi que, là même où se trouvait la *Domus aurea* de Néron¹⁹, furent ensuite édifiés les thermes de Titus²⁰, sa demeure et l'Amphithéâtre²¹, toutes ces constructions n'en obéissaient pas moins à la même règle que les édifices datant d'une époque encore antérieure à celle de Néron et contemporains de la *Domus aurea*. Et bien que les lettres, la sculpture, la peinture et presque tous les autres arts eussent depuis longtemps entamé leur déclin et n'eussent cessé de **se** dégrader jusqu'à l'époque des derniers empereurs, on continuait à pratiquer l'architecture selon la bonne règle et à élever les édifices selon la même règle que les premiers : parmi tous les arts, l'architecture fut ainsi la dernière à se perdre. On peut s'en convaincre par de nombreux exemples, comme celui de l'arc de Constantin : dans sa composition tout ce qui relève de l'architecture est beau et bien exécuté, mais les sculptures dudit arc sont très gauches, dépourvues de tout art **et** de toute qualité. En revanche, celles que l'on y trouve et qui sont l'époque de Trajan et d'Antonin le Pieux sont excellentes et d'une manière parfaite²². De même, aux thermes de Dioclétien, on voit que les sculptures sont très grossières et les restes des peintures que l'on y distingue n'ont rien à voir avec celles du temps de Trajan et de Titus alors que l'architecture est noble et bien conçue.

¹⁴ Ici l'auteur fait allusion aux Goths de l'Antiquité (invasions germaniques) et non pas aux contemporains, les « Allemands » comme il dit plus loin .

¹⁵ Source de cette partie : *Vita di Filippo Brunelleschi* d'Antonio Manetti. (1423-1497)

¹⁶ Manière au sens *maniera* qui signifie style en italien.

¹⁷ Dans le manuscrit de Munich Raphaël évoque le réveil de l'architecture moderne avec Bramante même si les Anciens dépensaient plus pour les ornements.

¹⁸ Le manuscrit de Munich ajoute « privés de toute grâce et sans aucune manière ».

¹⁹ Construite entre 64 et 68 ap. JC (Pline l'Ancien...)

²⁰ Voir [ici](#).

²¹ Il s'agit du Colisée construit entre 70 et 80 ap. JC sur le terrain du lac artificiel de la *Domus aurea*.

²² L'arc de Constantin (312-316) contient des *spolia* de monuments de l'époque de Trajan, d'Hadrien et de Marc Aurèle mais pas d'Antonin.

X. Lorsque Rome eut été entièrement ruinée et consumée par les flammes, on aurait dit que cet incendie et cette lamentable destruction avaient consumé et détruit l'art d'édifier en même temps que les édifices. Ainsi, après que la fortune des Romains eut changé du tout au tout et que les calamités et malheurs de la servitude eurent succédé aux victoires et aux triomphes sans fin, comme s'il eût été indécent que subjugués par les barbares et devenus leurs esclaves, ils continuassent d'habiter de la même façon et avec la même magnificence que lorsqu'eux-mêmes avaient subjugué les barbares, brusquement leur façon d'édifier et d'habiter changea en même temps que leur fortune passant ainsi d'un extrême à l'autre, de pratiques aussi distantes l'une de l'autre que la liberté de la servitude, ils furent réduits à une *maniera* conforme à leur misère, dépourvue de toute espèce d'art, de mesure et de grâce. Il semblait que les hommes de cette époque-là eussent perdu, en même temps que la liberté, toutes leurs connaissances et leur art, et fussent devenus si grossiers qu'ils ne savaient même plus confectionner les briques cuites, sans parler d'autres sortes d'ornements à telle enseigne qu'ils mettaient à nu les murs anciens pour en arracher les briques et qu'en outre ils broyaient les marbres pour en faire une mixture avec laquelle ils maçonnaient les murs de brique, comme on le voit aujourd'hui dans la tour dite «des Milices»²³. C'est ainsi que pendant longtemps, ils persistèrent dans l'ignorance qui caractérisait toutes les réalisations de cette époque – là²⁴. Il semble que ce cruel et **atroce déferlement de guerres et de** destructions ne s'abattit pas seulement sur l'Italie mais se répandit également sur la Grèce, pays originel des inventeurs et maîtres parfaits de tous les arts. Si bien que là aussi naquit une manière de peinture, de sculpture et d'architecture très mauvaise et sans aucune valeur.

XI. Il semble qu'ensuite les Allemands aient commencé à réveiller un peu cet art de l'architecture, mais en ce qui concerne leurs ornements, ils demeurèrent grossiers et très éloignés de la belle manière des Romains qui, en dehors de la structure générale de l'édifice, avaient élaboré de très belles corniches, de belles frises, des architraves, des colonnes magnifiquement ornées de chapiteaux et de bases et fondées sur les proportions de l'homme et de la femme. Les Allemands (dont la manière dure encore dans de nombreux endroits) se bornaient souvent à poser en guise d'ornement quelque figure rabougrie²⁵ et mal faite servant de console pour soutenir une poutre, ou encore des animaux étranges, des figures et des feuillages grossiers, étrangers à toute règle naturelle. Cependant, il faut reconnaître que leur architecture tire son origine des arbres non taillés, dont les branches pliées et entrelacées forment des arcs brisés²⁶. Et bien que cette origine ne soit pas entièrement à mépriser²⁷, elle manque néanmoins de solidité: en effet, les cabanes, confectionnées avec des poutres arrimées entre elles et posées pour servir de colonnes, avec leurs faîtes et leurs couvertures telles que les décrit Vitruve à propos de l'origine du genre dorique²⁸, ces cabanes sont beaucoup plus solides que les arcs brisés, qui ont deux centres. Au reste, la raison mathématique nous convainc de la beaucoup plus grande solidité offerte par l'arc semi-circulaire, dont toutes les lignes convergent en un seul centre; et, outre sa faiblesse, l'arc brisé ne présente pas de grâce à notre œil, que délecte la perfection du cercle: on voit que la nature ne recherche pratiquement pas d'autre forme²⁹.

²³ Tour édiflée par les Conti au XIIIe siècle et transformée en forteresse par Boniface VIII.

²⁴ Le thème du déclin des Lettres et des arts est déjà présent chez Filarète (*Traité*). Castiglione le reprendra dans le *Courtisan* et Vasari dans la préface des *Vies* en le faisant commencer avec Constantin.

²⁵ Cf. Dante, *Purgatoire*, X, 130-134.

²⁶ Le texte parle de *tercii acuti*, c'est à dire d'une sorte d'arc brisé surbaissé mais il emploie le terme pour désigner l'arc brisé; Vasari reprendra ces critiques du style gothique dans son Introduction dans les trois arts du dessin.

²⁷ Dans la mesure où elle entretient un rapport avec les arbres comme l'affirme Vitruve sur l'origine de la première cabane.

²⁸ Lorsque Vitruve évoque l'origine des temples doriques il n'évoque pas des cabanes mais des temples.

²⁹ Léon Battista Alberti, *De re aedificatoria*.

XII. Mais il n'est pas nécessaire de parler de l'architecture romaine pour la comparer à la barbare, car leur différence est tout à fait évidente. Il ne sert pas davantage de décrire l'ordre³⁰ de l'architecture romaine, tâche déjà excellemment accomplie par Vitruve. Il suffit donc de savoir que les édifices romains, jusqu'à l'époque des derniers empereurs, furent toujours construits selon la bonne règle d'architecture et se trouvaient ainsi en accord avec les plus anciennes constructions : c'est pourquoi on n'éprouve aucune difficulté à les distinguer, soit de ceux qui furent élevés à l'époque des Goths et encore bien des années plus tard, puisqu'il s'agit là de deux traditions radicalement opposées, soit de nos édifices modernes, à cause de leurs nombreuses particularités mais surtout par leur apparence neuve qui saute aux yeux.

XIII. Ayant suffisamment expliqué quels sont les anciens édifices de Rome que nous voulons représenter, et combien il est facile de les distinguer des autres, il reste à indiquer comment nous nous y sommes pris pour les mesurer et les dessiner, afin que ceux qui veulent s'occuper d'architecture sachent mener ces deux opérations sans erreur, et soient convaincus que, dans la description de cette démarche, nous n'avons pas procédé au hasard et par la seule pratique, mais en suivant une véritable méthode. Et n'ayant personnellement pas lu ou entendu que quiconque parmi les Anciens ait jamais parlé de la manière de mesurer avec la boussole aimantée dont nous nous servons pour notre part, j'estime qu'il s'agit là d'une invention des modernes ; c'est pourquoi il me semble bon de renseigner avec diligence à ceux qui l'ignorent.

XIV. On fabriquera donc un instrument rond et plat, comme un astrolabe, et dont le diamètre aura plus ou moins de deux paumes, au gré de celui qui veut l'utiliser; nous diviserons la circonférence de cet instrument en huit parties égales, et nous donnerons respectivement à chacune d'elles le nom d'un des huit vents ; puis nous la diviserons en trente-deux autres parties plus petites que nous appellerons des «degrés». Ainsi, partant du premier degré de Tramontane, nous tirerons une ligne droite qui traversera le centre du cercle pour rejoindre la circonférence, et cette ligne, à l'opposé du premier degré de Tramontane, formera le premier degré d'Auster. De la même manière, nous tirerons aussi, depuis la circonférence, une autre ligne qui, passant par le centre, coupera perpendiculairement la ligne de Tramontane et d'Auster et déterminera au centre quatre angles droits ; d'un côté de la circonférence, cette ligne marquera le premier degré du Levant et, de l'autre côté, le premier degré du Ponant. Ainsi, entre les lignes que déterminent ces quatre vents principaux, il restera la place des quatre vents secondaires, qui sont le Grec, le Libyen, le Maître et le Sirocco, et ceux-ci seront inscrits avec les mêmes degrés et selon la même méthode que les autres.

XV. Ceci fait, au point central où s'entrecoupent les différentes lignes, nous planterons un ombilic de fer, une sorte de petit clou, parfaitement droit et pointu, sur lequel nous poserons l'aimant en équilibre, comme c'est le cas dans les horloges solaires que nous voyons tous les jours ; puis, nous recouvrirons l'endroit où est posé l'aimant d'une vitre, ou plutôt d'un cône transparent très fin, mais qui ne doit ni toucher l'aimant, dont il ne doit pas gêner le mouvement, ni laisser passer le vent. Ensuite, nous fixerons, au milieu de cet instrument, un index de la longueur du diamètre, qui fera toujours connaître non seulement les vents opposés mais encore les degrés, comme le font les armilles de l'astrolabe. On appellera cet index l'alidade, et il sera fixé de manière à pouvoir tourner sans faire bouger le reste de l'instrument. À l'aide de ce dernier, nous mesurerons donc tous les genres d'édifices, quelle qu'en soit la forme, ronde, carrée, ou dotée d'angles et d'appendices aussi inhabituels soient-ils.

³⁰ Au sens d'organisation architecturale et non pas des ordres architecturaux classiques.

XVI. Pour utiliser l'instrument, il faut le placer dans l'endroit à mesurer, bien à plat, afin que l'aiguille de l'aimant demeure mobile; on rapprochera de la paroi à mesurer autant que le permettra la circonférence de l'instrument ; et on fera tourner celui-ci jusqu'à ce que l'aimant se trouve précisément face au vent de Tramontane. Une fois l'aimant bien arrêté sur cette position, on dirigera l'alidade, au moyen d'une règle de bois ou de cuivre, exactement au fil de la paroi, de la voie, ou de tout autre élément qu'on veut mesurer, en maintenant l'instrument immobile de manière que l'aimant demeure toujours orienté vers la Tramontane.

Ensuite, il faut noter en direction de quel vent et de combien de degrés se trouve orientée, en ligne droite, ladite paroi, que tu mesureras en perches, en coudées, en paumes jusqu'à l'extrémité que l'alidade te désigne en ligne droite, et tu noteras le résultat, en nombre de coudées et de degrés d'Auster, de Sirocco ou de tout autre vent. Dès lors que l'alidade ne peut plus être utilisée en ligne droite, il faut la déplacer, en commençant par la nouvelle ligne à mesurer, là où s'est achevée la première; en changeant ainsi la direction de l'alidade, on notera de la même façon le degré des vents et les mesures correspondantes, jusqu'à la complète circonscription de l'édifice. En voici assez, à notre avis, sur ces mesures, car il faut aussi s'occuper des hauteurs et des édifices à plan rond, qu'on mesure de la façon suivante³¹.

XVII. Après avoir pris et noté toutes les mesures et les orientations selon cette méthode, c'est-à-dire en nombre de perches ou de paumes et de degrés correspondant à tel ou tel vent, il convient, pour bien dessiner le tout, d'avoir une feuille de papier dont la forme et la dimension correspondent à celles de la boussole aimantée et qui présente précisément les mêmes divisions, avec les mêmes degrés des vents ; je vais t'indiquer comment t'en servir. Tu prendras donc la feuille sur laquelle tu veux dessiner l'édifice et tu commenceras par tirer une ligne droite qui te serve en quelque sorte de référence pour fixer la Tramontane. Ensuite, place sur cette feuille celle où tu as dessiné la boussole, de manière que la ligne de Tramontane corresponde à celle que tu as tirée sur la feuille qui doit te servir à dessiner l'édifice. Puis, regarde le nombre de pieds³² que tu avais obtenu par tes mesures, ainsi que les degrés du vent en direction duquel se trouve la façade ou la voie que tu veux dessiner ; tu trouves alors le même degré de ce vent sur la boussole dessinée, en faisant bien coïncider la ligne de Tramontane avec celle qui a été tracée sur la feuille. Tire, depuis ce degré, une ligne droite qui passe bien par le centre de la boussole dessinée, et trace-la sur la feuille où tu veux dessiner; tu regardes ensuite combien de pieds tu as mesurés à ce degré, et tu indiques l'équivalent en petits pieds³³ sur la ligne de ce degré. Et si, par exemple, tu as mesuré un mur de trente pieds au sixième degré du Levant, tu mesures trente petits pieds et tu les marques. Et tu continues ainsi, progressivement, si bien qu'avec de la pratique, tu acquerras beaucoup de facilité, et obtiendras quasiment un dessin du plan, qui te servira d'aide-mémoire pour dessiner tout le reste.

XVIII. Et comme, à mon avis, beaucoup se trompent en dessinant des édifices, qu'au lieu de représenter en architectes ils représentent en peintres, j'expliquerai maintenant la manière dont je pense qu'il faut procéder pour comprendre correctement toutes les mesures et savoir retrouver sans erreur tous les membres de l'édifice. Le dessin des édifices se divise donc en trois parties: la première est le plan, ou plutôt le dessin plan, la deuxième l'élévation extérieure avec ses ornements, et la troisième l'élévation intérieure avec ses ornements. Le plan est ce qui divise tout l'espace plan du lieu destiné à l'édifice, c'est-à-dire le dessin des fondations de l'ensemble de l'édifice quand il a atteint le niveau du sol. Cet espace, même

³¹ Dans le manuscrit de Munich, Raphaël explique ici comment mesurer à l'aide de la Géométrie d'Euclide les édifices ronds.

³² A partir de ce point le terme de pieds remplace paume, coudée, perche.

³³ « Petits pieds » : mise à l'échelle de la feuille des « pieds » mesurables sur le terrain.

s'il est en pente, doit être rendu plan de façon que la base de la pente ait sa ligne parallèle à celle des divers niveaux de l'édifice. Et à cette fin, il faut prendre comme repère la ligne horizontale menée au droit de la pente et non la ligne de la pente, afin que tous les murs soient perpendiculaires à la première ; on appelle ce dessin le plan³⁴, comme si - à la manière de l'espace qu'occupe la plante du pied, et qui est le fondement du corps tout entier - ce plan devait être le fondement de l'édifice tout entier.

XIX. Après avoir ainsi dessiné le plan, qu'il soit rond, carré ou de toute autre forme, et après en avoir distingué les membres avec leurs dimensions, il faut-en utilisant toujours la petite mesure³⁵ - tirer une ligne de la largeur de la base de l'édifice entier. Depuis le point médian de cette ligne, on tirera une autre ligne droite, perpendiculaire à la précédente, et qui sera la ligne de rentrée de l'édifice. Partant des deux extrémités de la ligne figurant la largeur, on tirera, au-dessus et perpendiculairement à la ligne de la base, deux lignes parallèles qui doivent être aussi hautes que doit l'être l'édifice, et qui figureront donc la hauteur de l'édifice. Puis, entre les deux lignes opposées qui figurent la hauteur, on prend la mesure des colonnes, des piliers, des fenêtres et des autres ornements dessinés dans la moitié du plan représentant la façade antérieure de l'édifice³⁶, et depuis chacun des points figurant la limite des colonnes, ou des piliers et des vides, ou plutôt des ornements des fenêtres, pour chacun d'entre eux, tu tireras de même des lignes parallèles aux deux lignes extrêmes. Ensuite, transversalement, tu indiqueras la hauteur des bases des colonnes, des chapiteaux, des architraves, des fenêtres, des frises, des corniches, etc., en te servant toujours de lignes parallèles à celle de la ligne de plan de l'édifice.

XX. Si l'édifice est rond, ou si l'on veut montrer deux faces d'un édifice carré, il ne faut pas, comme certains, diminuer la profondeur de leurs dimensions, en réduisant la taille de ce qui s'éloigne de l'œil ; la diminution des éléments dessinés a pour conséquence de couper les rayons pyramidaux de l'œil, ce qui relève de la perspective et appartient au peintre mais non à l'architecte; en effet, ce dernier ne peut en tirer aucune mesure exacte, ce qui est nécessaire à un praticien à qui il incombe d'obtenir les mesures parfaites de la réalité, et non celles qui apparaissent à la vue et ne sont pas réelles. C'est pourquoi les mesures du dessin d'architecte ont pour caractéristique d'être toujours, pour tous les côtés, obtenues à partir de lignes parallèles. Et si les mesures relevées alors sur un édifice à plan rond, ou bien à plan rectiligne, mais de forme triangulaire ou autre, s'éloignent³⁷, ou plutôt diminuent, on les retrouve aussitôt dans le dessin du plan, et de même pour ce qui diminue en plan, tels voûtes, arcs, triangles : leurs dessins en élévation en donnent un rendu parfait. Pour cette raison, il est toujours nécessaire de disposer des mesures exactes, en paumes, pieds, doigts et grains, jusque dans leurs plus petites parties.

XXI. La troisième partie du dessin d'architecte est celle que nous avons appelée l'élévation intérieure, avec ses ornements. Elle n'est pas moins nécessaire que les autres, et elle est exécutée de la même manière que l'élévation extérieure, à partir du plan et en suivant des lignes parallèles ; elle montre la moitié intérieure de l'édifice comme s'il était coupé en deux par le milieu, c'est-à-dire la cour, la correspondance entre la hauteur respective des corniches extérieure et intérieure, la hauteur des fenêtres, des portes, les arcs des voûtes à

³⁴ Jeu de mots sur *pianta* (à la fois plante du pied et plan de l'édifice)

³⁵ « petite mesure » : toujours en rapport avec l'échelle de la feuille

³⁶ Éléments de la façade projetés sur le plan en creux ou en relief

³⁷ C'est à dire se raccourcissent.

caissons ou d'arête ou de toute autre forme. En somme, avec ces trois modes de dessin, on peut appréhender avec minutie toutes les parties de chaque édifice, à l'intérieur comme à l'extérieur et, pour notre part, c'est cette voie que nous avons suivie, comme on le verra tout au long de notre entreprise. Et pour nous faire comprendre plus clairement encore, nous avons placé ici un édifice unique représenté selon les trois modes du dessin d'architecte³⁸.

Troisième fragment ajouté au manuscrit de Mantoue³⁹.

VI bis. [Votre Sainteté m'ayant demandé] de représenter au moyen de dessin la Rome antique autant qu'on peut la connaître d'après ce qu'on voit encore aujourd'hui, je m'efforcerai de montrer l'état où se trouve le peu d'édifices qui demeurent, ainsi que ceux dont les restes sont suffisants pour qu'on puisse en déduire, par une argumentation bien fondée, l'aspect initial, en faisant correspondre ceux de leurs membres qui ont disparu à ceux qui demeurent visibles. J'ai retrouvé ces vestiges au prix de beaucoup de zèle et de labeur, en fouillant de multiples lieux remplis de ronces et devenus quasiment inaccessible ;

Divisant la ville en quatorze régions, comme la décrivent les bons auteurs, j'ai déployé toute ma diligence pour mesurer et dessiner 1 ville, autrement dit ce que l'on en voit et ce qu'on n'en voit pas mais qu'on peut déduire de ce que l'on observe grâce à la correspondance d'un membre à l'autre.

XIII ter, XIV bis-XVII bis. J'ai donc observé l'ordre suivant : j'ai mesuré l'ensemble, et placé chaque chose selon son orientation ; j'ai ensuite dessiné le plan, puis l'extérieur des édifices, puis l'intérieur. J'ai d'abord fait un plan général de la Rome tout entière, puis j'ai divisé celui-ci en régions, puis j'ai représenté séparément les édifices les plus nobles. Et pour me faire mieux comprendre, j'ai cru bon d'expliquer à quelles méthodes et règles j'ai eu recours pour mesurer, puis pour dessiner.

J'ai donc, pour commencer ***, partagé la ville en 14 régions, selon la description de *** ; ayant tiré ses limites des collines, puis mesuré les plans en orientant leurs parties au moyen de l'aimant de la manière suivante :

En dessinant ensuite la ville, j'ai observé la règle suivante :

Paragraphes XXII à XXV du manuscrit de Munich⁴⁰.

XXII. Et afin de satisfaire encore plus complètement le désir de ceux qui aiment voir et bien comprendre toutes les choses qui seront dessinées, outre les trois modes de dessin d'architecture proposés et exposés plus haut, nous avons également représenté en perspective quelques édifices qui nous semblaient en valoir la peine, afin que les yeux puissent voir et juger la grâce de la copie qui se présente à eux en vertu de leur belle proportion et de leur symétrie, ce qui n'apparaît pas dans le dessin de ceux qui sont mesurés

³⁸ Les dessins manquent mais ils devaient très certainement accompagner la lettre.

³⁹ Ce fragment contient des paragraphes qui ont été ajoutés à la fin du manuscrit et qui n'étaient pas partie intégrante de la *Lettre*.

⁴⁰ Ces passages ne sont présents que dans le manuscrit de Munich. Il n'est pas certain que Raphaël ait participé à leur rédaction car le mot « ordre » n'apparaît pas dans les écrits sur l'architecture avant 1528 (neuf gravure des ordres d'Agostino Veneziano d'après les dessins de Sebastiano Serlio)

du point de vue de l'architecte. En effet, on ne peut pas montrer l'épaisseur des corps sur une surface plane si la dimension des parties qui doivent être vues de plus loin ne diminue pas en proportion de ce que l'œil voit naturellement ; car celui-ci dirige ses rayons selon une pyramide, dont la base repose sur l'objet et conserve en lui l'angle du sommet depuis lequel il voit. Dès lors, plus l'angle est petit, plus l'objet paraît petit à la vue, et, de même, il paraît plus haut ou plus bas, situé plus à droite ou à gauche en fonction de cet angle.

XXIII. Et, pour faire voir en profondeur, sur une surface plane, un plan où les choses lointaines apparaissent plus petites selon la proportion requise, il faut faire couper les rayons pyramidaux de nos yeux par une ligne qui leur soit équidistante, car c'est ainsi que l'on voit naturellement ; et, à partir des points où cette ligne coupe ces rayons, on obtient la mesure exacte de la diminution, selon la proportion et l'intervalle qui font paraître les objets plus ou moins lointains, en fonction de la distance que le peintre, ou plutôt le perspectiviste, veut représenter.

Nous avons donc observé cette règle, et les autres règles exigées par la perspective, dans les dessins qui le réclamaient - confiant les mesures architecturales aux trois premiers modes de dessins. Avec les dessins en perspective, il serait impossible, ou du moins très difficile, de restituer aux choses une forme qui permette d'en prendre les mesures, même si, en réalité, les mesures répondent à une règle. Et, bien que cette manière de dessiner en perspective appartienne en propre au peintre, elle convient néanmoins aussi à l'architecte. Car, de même que le peintre a besoin d'avoir des notions d'architecture pour pouvoir représenter correctement les ornements avec leur proportion, de même, il convient que l'architecte connaisse la perspective car sa pratique lui permettra de mieux imaginer l'édifice entier pourvu de ses ornements.

XXIV. À propos de ces derniers, il n'y a pas lieu de dire grand-chose sinon qu'ils dérivent tous des cinq ordres [*ordini*]⁴¹ qu'utilisaient les Anciens, c'est-à-dire le dorique, l'ionique, le corinthien, le toscan et l'attique. De tous, le dorique est le plus ancien. Il fut inventé d'abord par Doros, roi d'Achaïe, alors qu'il édifiait à Argos un temple dédié à Junon, puis [il fut perfectionné] en Ionie, alors qu'on construisait le temple d'Apollon⁴², en donnant aux colonnes doriques les proportions de l'homme, d'où furent tirées symétrie, fermeté et belle mesure, sans aucun autre ornement. Mais au temple de Diane, on changea les formes, ordonnant les colonnes sur les mesures et proportions de la femme ; et on composa le temple à l'imitation du corps féminin avec de nombreux ornements dans les chapiteaux, dans les bases et dans tout le tronc, ou plutôt le fût. Cet ordre [*questo*] fut appelé ionique⁴³ ; mais les colonnes que l'on appelle corinthiennes sont plus fines, plus délicates et faites pour imiter la grâce et la finesse virginales ; leur inventeur fut Callimaque, à Corinthe, d'où leur nom de corinthiennes⁴⁴. Vitruve parle longuement de l'origine et de la forme de toutes ces colonnes ; et nous lui renvoyons ceux qui désireraient plus d'informations à ce sujet.

Quant à nous, au gré des cas qui se présentent, nous parlerons de tous les ordres [*ordini*] de colonnes, supposant connu ce qu'en dit Vitruve.

XXV. Outre les trois genres⁴⁵ d'ornements précédents, il en existe encore deux, l'attique⁴⁶ et le toscan, qui ne furent guère utilisés par les Anciens. Le genre attique présente des

⁴¹ Occurrence unique de cette acception. Dans les paragraphes suivants l'auteur utilise

⁴² Vitruve, *De architectura*.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Le rédacteur utilise le terme *opera*

⁴⁶ Plin l'Ancien, *Naturalis Historia*.

colonnes à quatre faces. Le toscan ressemble beaucoup au dorique, comme on le verra dans la suite de ce que nous entendons faire et montrer. Et l'on trouvera encore des édifices composés de plusieurs manières, associant par exemple l'ionique et le corinthien, le dorique et le corinthien, le toscan et le dorique, selon ce que le praticien jugeait correspondre le mieux à son intention, tout particulièrement dans le cas des temples.