



**HAL**  
open science

# Les métiers de l'histoire de l'architecture. La description architecturale (I) : Alberti et Raphaël "Descriptio Urbis Romae"

Bruno Queysanne

## ► To cite this version:

Bruno Queysanne. Les métiers de l'histoire de l'architecture. La description architecturale (I) : Alberti et Raphaël "Descriptio Urbis Romae". [Rapport de recherche] 598/89, Ministère de l'équipement, du logement, de l'aménagement du territoire et des transports / Bureau de la recherche architecturale (BRA); Ministère de la recherche et de la technologie; Ecole nationale supérieure d'architecture de Grenoble / Les Métiers de l'Histoire de l'Architecture. 1989. hal-01906038

**HAL Id: hal-01906038**

**<https://hal.science/hal-01906038>**

Submitted on 26 Oct 2018

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

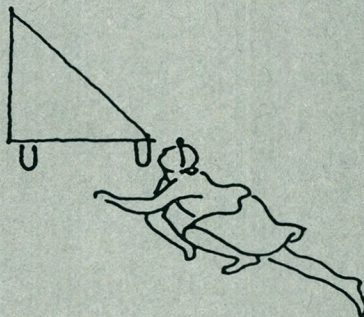
598

"Les Métiers de l'Histoire de l'Architecture"  
Bruno QUEYSANNE

La description architecturale (I) :

Alberti et Raphaël  
"Descriptio Urbis Romae"

*Introduction et traduction de Bruno QUEYSANNE*



ECOLE D'ARCHITECTURE DE GRENOBLE

JUIN 1989

Contrat BRA n° 8601317002237501

La description architecturale (I) :

**Alberti et Raphaël**  
**"Descriptio Urbis Romae"**

*Introduction et traduction de Bruno QUEYSANNE*

## REMERCIEMENTS

Ce travail n'a pu s'élaborer que dans la chaude ambiance du groupe de recherche et du post-diplôme de l'École d'Architecture de Grenoble "Les Métiers de l'Histoire de l'Architecture". La patience attentive de mes collègues Françoise Véry et Pierre Saddy ainsi que celle des étudiants du post-diplôme, tout particulièrement Michèle Prax et Guy Desgranchamp, m'ont été du plus grand secours. Et sans l'aide de Camille Marcoux et de Bruno Bellotto je serais demeuré complètement perdu dans l'étude et la traduction de ces textes de la Renaissance italienne.

Comme d'habitude Patrick Thépot a résolu avec art les problèmes de dessin que posait cette reconstitution du premier relevé "moderne" de la Ville de Rome.

Annick Isnard a fait part de sa dextérité coutumière dans le traitement maintes fois repris de ces textes un peu ingrats à trop fréquenter. Katherine Ganille, de son sourire efficace, a réalisé le document.

Le présent document constitue le rapport final d'une recherche remise au Bureau de la Recherche Architecturale en exécution du programme général de recherche mené par le Ministère de l'Équipement, du Logement, de l'Aménagement du Territoire et des Transports avec le Ministère de la Recherche et de la Technologie. Les jugements et opinions émis par les responsables de la recherche n'engagent que leurs auteurs.

## SOMMAIRE

Introduction.....	p. 1
Alberti : "Descriptio Urbis Romae".....	p. 11
Tables du Codex Chigi.....	p. 19
Patrick Thépot : Reconstitution de l'image de Rome.....	p. 29
Ludi Matematici.....	p. 30
"Moyen de mesurer le périmètre d'un terrain".....	p. 31
"Moyen de mesurer la hauteur d'une tour d'un lieu éloigné mais d'où elle se voit".....	p. 37
Le Rapport de Raphaël à Léon X.....	p. 39
Poèmes de Baldassar Castiglione.....	p. 63
Poèmes des "Antiquités de Rome" de Joachim Du Bellay.....	p. 69
"Raphaël archéologue et historien de l'art" d'Eugène Müntz.....	p. 73
Bibliographie.....	p. 85

INTRODUCTION

Page 2  
blanche

En ce temps-là c'étaient les architectes qui étaient les historiens de l'architecture. Brunelleschi, Alberti ou Raphaël ne peuvent proposer et réaliser la nouvelle architecture de la Renaissance qu'en retrouvant les principes de l'architecture antique au travers des fouilles et des campagnes de relevés des vestiges de la civilisation romaine. Pie II, dans ses Commentaires, parle d'Alberti comme d'un "chercheur très sagace de monuments antiques". Les comprendre c'est d'abord les trouver. Car nos premiers "historiens" de l'architecture ne peuvent guère se reposer sur les documents. En effet, ceux-ci sont quasi inexistants, à part le traité de Vitruve, un recensement administratif des régions de l'Empire romain (le "Notitia Dignitatum du Vème siècle après J.-C.) et un Virgile illustré (le "Virgile du Vatican"). Or le texte de Vitruve est parvenu sans ses illustrations et la "carte", plus topologique que géographique, de l'Empire romain, présente des images qui sont davantage des signes conventionnels ou des pictogrammes que des "portraits" d'édifices ou de lieux (1). Faute de documents par lesquels on pourrait se faire une idée de la forme de l'architecture antique on en est "réduit" à rechercher des traces réelles de ces formes que ne présentent plus de façon évidente que de très rares monuments comme le Colisée ou le Panthéon. La première histoire de l'architecture est contrainte à être davantage "monumentaire" que documentaire. D'où



l'importance des "descriptions" de villes ou de bâtiments qui, à la Renaissance, changent complètement de caractère : d'images symboliques qu'elles étaient auparavant, elles deviennent des "portraits" précis et mesurés au moyen des nouvelles techniques du relevé.

On va voir dans les textes que nous présentons ici combien Alberti et Raphaël sont fiers de communiquer à leurs contemporains des outils et des méthodes de la mesure des choses. La description, loin d'être le genre mineur qu'elle deviendra pour la "grande" pensée à partir de l'âge classique, est alors la voie royale de la connaissance architecturale (2). Relever les dimensions des vestiges de la manière la plus précise possible, c'est commencer d'entrer dans le système de l'architecture antique. La prise des mesures n'a d'intérêt qu'en rapport au postulat selon lequel même le fragment isolé possède une signification précise en tant qu'il a appartenu à un ensemble réglé. Il faut donc prêter attention au moindre détail, tout est significatif, tout mérite d'être mesuré. Quant à la ville, sa forme est difficilement saisissable dans une vue "à vol d'oiseau", qui n'a encore trouvé comme dispositif d'élévation que la montée sur d'éventuelles hauteurs environnantes. Il faut donc mettre au point les outils d'observation mesurante qui permettront de décrire la forme de la ville, comme on le fait d'un bâtiment singulier. Mais alors il faut pouvoir passer d'une

mesure directe de l'objet, prise sur l'objet même, à une mesure indirecte de choses que l'on peut voir mais que l'on ne peut "toucher" en même temps. D'où la mise au point d'une pensée de la similitude des formes et de la méthode de la triangulation dont Alberti et Raphaël nous donnent parmi les premiers exposés à la fois pratiques et rigoureux.

Que la description, l'histoire et le projet aient formé un ensemble caractéristique de l'architecture elle-même, c'est ce qui ressort clairement du rapport de Raphaël à Léon X (3). En effet, on trouve dans ce texte à la fois une technique du relevé, des principes critiques permettant de distinguer et d'identifier les différentes périodes de l'histoire de l'architecture (antique, gothique, moderne) et une méthode du projet avec la précision si clairvoyante de la différence entre le dessin d'architecte (plan, façade, coupe) et le dessin de peintre (perspective).

L'ambiance du texte de Raphaël permet en outre de faire la différence entre ce qui serait une histoire architecturale de Rome et une autre histoire qui utiliserait les outils de l'historien et non ceux de l'architecte. Raphaël s'était entouré des services d'humanistes "non artistes" capables de traduire le grec et le latin comme Andrea Fulvio ou Fabio Calvo à qui il avait commandé une traduction du traité de Vitruve. Si Raphaël avait la charge de faire la description architecturale de la Rome antique, dont la production graphique fut interrompue

par sa mort prématurée, Fulvio et Calvo eux, approchaient le même objet avec la "méthode de l'historien" ce qui permit à ce dernier de publier en 1527 un "Antiquae urbis Romae cum regionibus simulachrum". Cette sorte de carte des régions (ou "quartiers") de Rome, dont la seconde édition fut retrouvée par Eugène Müntz dans la bibliothèque de l'Ecole des Beaux-Arts de Paris, présente des "images" de Rome et de ses monuments qui n'ont que peu de ressemblance avec la réalité ou du moins avec ce que l'on pouvait en connaître par le relevé architectural de Raphaël. Mais précisément, ce "simulacre" ne prétend pas à la fidélité de type architectural, mais en fait, il cherche à ressembler aux deux seuls documents présentant des "images" de la Rome de la fin de l'Empire qui soit parvenu jusqu'aux hommes de la Renaissance. Or le "Notitia dignitatum" était davantage un document de recensement des richesses et des curiosités qu'une description des formes spatiales. D'où l'emploi de figures typiques représentant les bâtiments de telle ou telle région, figures dessinées selon l'image très schématisée d'un bâtiment choisi comme représentatif de chacune des régions. En historien et non en architecte, Calvo propose un simulacre qui ressemble au seul document antique dont il dispose et qui présente des "images" de Rome et non au "monument" qu'il a sous les yeux, soit directement comme ville contemporaine avec ses vestiges antiques, soit indirectement sous la forme des dessins

préparatoires au relevé de Raphaël.

Cette démarche spécifique d'historien est explicitement développée par Andrea Fulvio dans l'introduction à ses "Antiquitates urbis Romae" lorsqu'il écrit : "Quae non ut architectus, sed hitorico more describere curavi." Il y a bien là conscience de la différence entre la "manière de l'historien" et celle de l'architecte dans le traitement d'un même objet architectural ou urbain.

Aussi, les historiens "modernes" qui ont pris les planches du simulachrum de Calvo pour des ébauches maladroites du plan disparu de Raphaël n'ont pas compris la distinction qui existe entre histoire architecturale et histoire historienne de l'architecture. Pour être complémentaires, comme l'étaient Raphaël et Fabio Calvo, elles n'en sont pas moins différentes. Et si la reconstitution de Rome par Calvo a son intérêt d'érudition, celle de Raphaël, au témoignage de Calcagnini, premier secrétaire de Léon X, dans une lettre au mathématicien Jacob Ziegler, aurait eu bien d'autres mérites :

"Raphaël est à présent occupé à un travail merveilleux qui paraîtra incroyable à la postérité. Il esquisse une reproduction de la ville de Rome qui la présente reconstruite en grande partie selon sa forme antique, dans son premier périmètre et dans les proportions de ses régions particulières. A telle fin, il a fait entreprendre des fouilles au sein des collines et

des profondes "fondations" et il en a comparé les résultats avec les descriptions et les mesures des auteurs antiques. Ce travail a rempli le pape Léon et tous les Romains d'une telle admiration, qu'ils sont tous à considérer son auteur comme un être supérieur envoyé du ciel pour rétablir la ville éternelle en son ancienne majesté."

### Notes

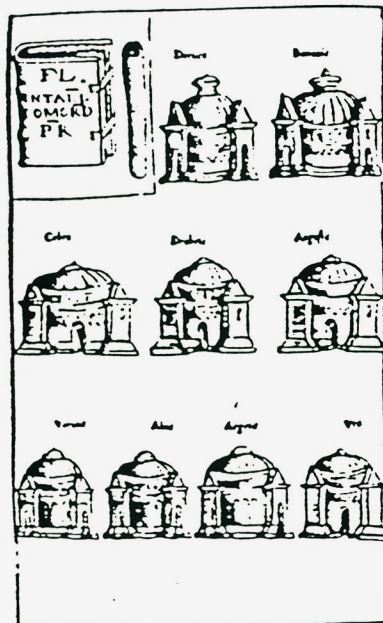
(1) C'est dans l'essai de P. N. Pagliara que nous avons trouvé ces références

(2) Sur la question de la valeur théorique attribuée à la description, voir l'excellent chapitre historique de l'ouvrage de Philippe Hamon sur le Descriptif.

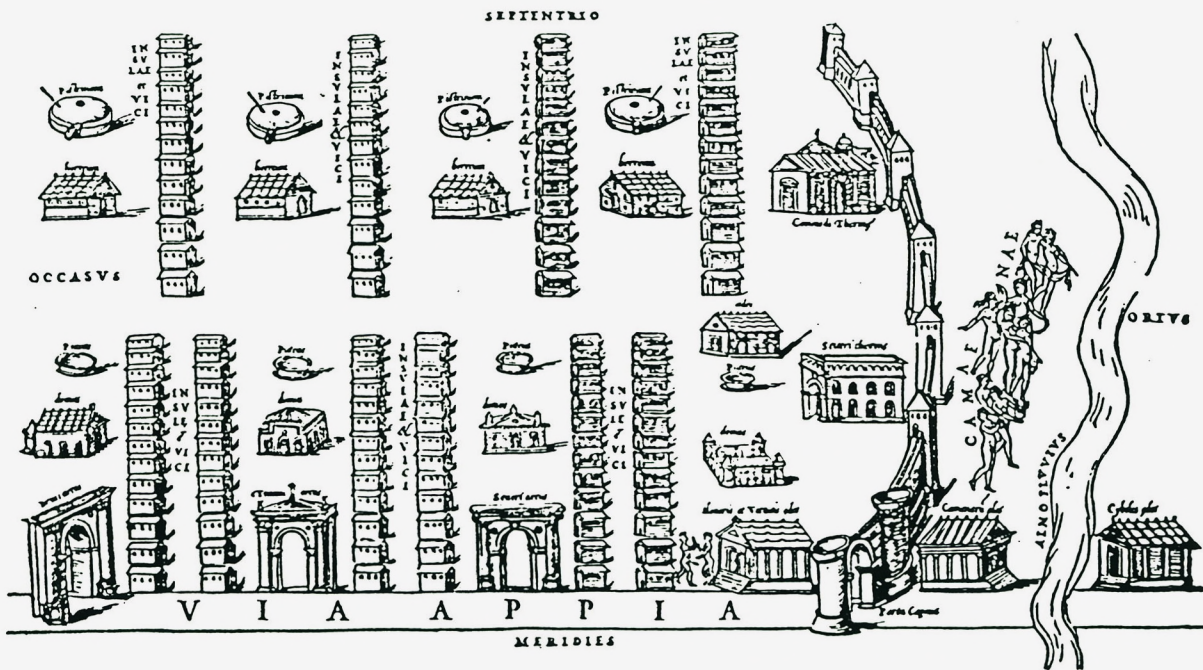
(3) Sur la question de l'attribution à Raphaël de ce texte, nous publions l'analyse d'Eugène Müntz, qui, bien qu'ancienne, nous paraît décisive et trop peu connue.



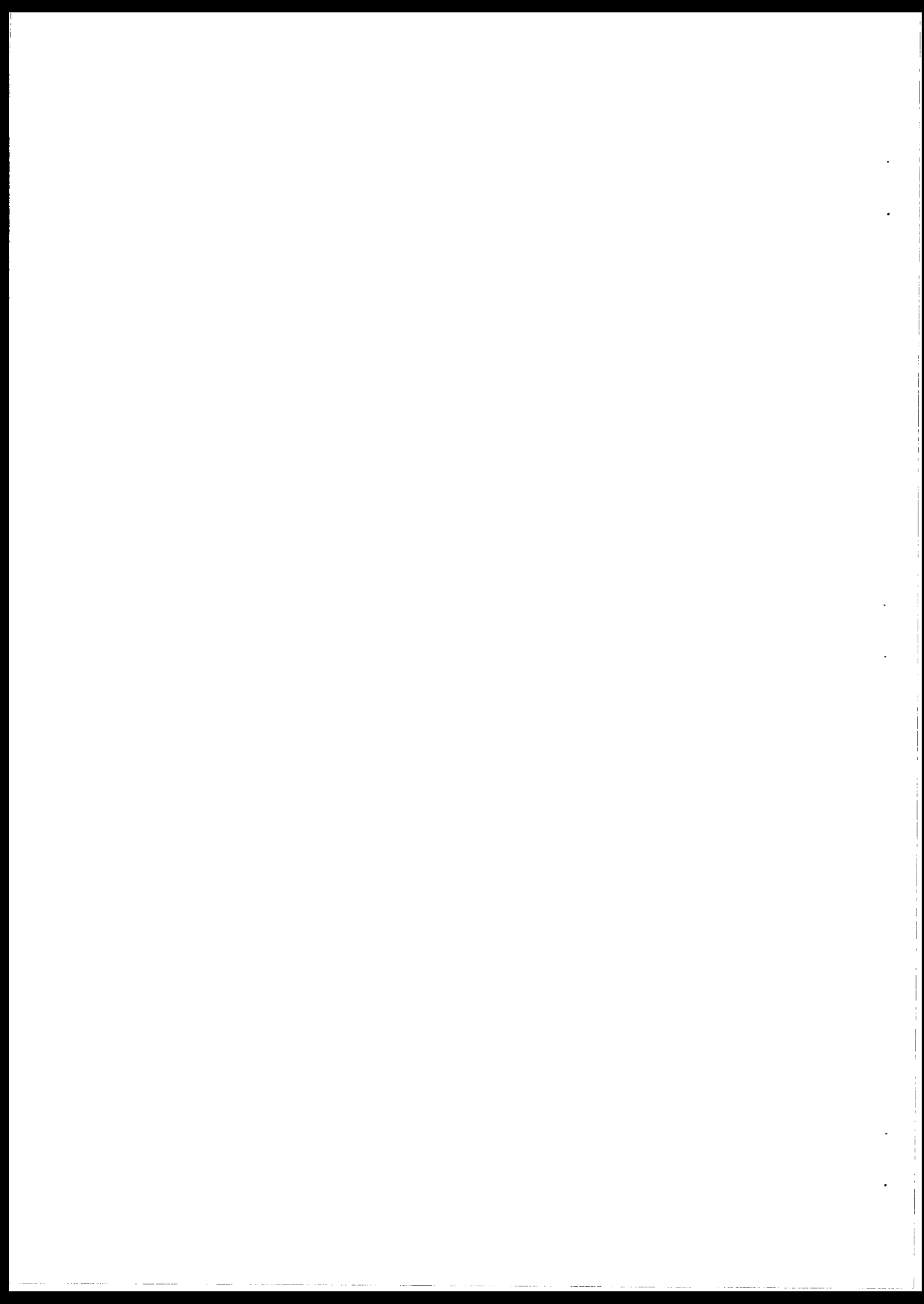
M. FABIO CALVO, Pantheon (IX Regio).



Le Panthéon du Simulachrum de Calvo ressemble plus à une image du "Notitia Dignitatum" qu'au bâtiment que l'on pouvait voir à Rome. Sinon pourquoi deux porches d'entrée au lieu d'un seul ? Le souci du "more historico" n'est pas le même que celui de l'architecte. Pour Calvo il ne s'agit pas de faire un relevé du Panthéon mais de produire une image qui soit fidèle à un "document" antique.



Exemple de "représentation" à la "manière" antique d'une région de Rome (la première) dans le Simulachrum de Calvo.

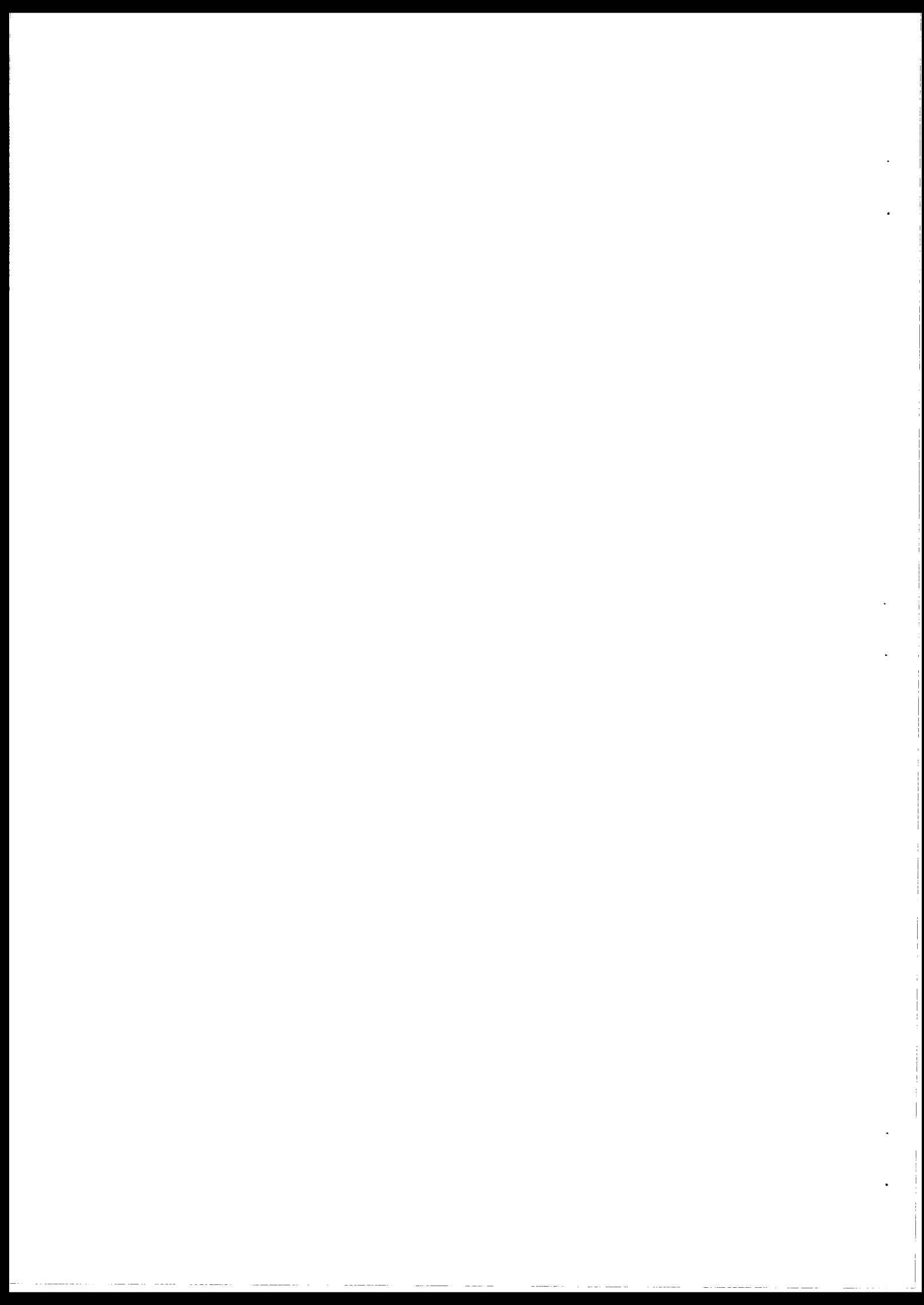


DESCRIPTIO URBIS ROMAE

d'ALBERTI

(circa 1450)





*Nous avons traduit le texte d'Alberti sur le relevé de Rome d'après la publication qu'en a donnée Luigi Vagnetti dans son essai édité par les "Quaderni dell'Istituto di Elementi di Architettura e Rilievo dei Monumenti" de la Faculté d'Architecture de Gênes. Dans le Cahier n° 1 d'octobre 1968, nous trouvons le texte latin et une traduction italienne. Le texte latin présente les diverses variantes (faibles) que l'on peut trouver entre les trois manuscrits sur lesquels Vagnetti a travaillé : Codex Vaticano Chigiano, Codex Marciano Zeniano et Codex Ambrosiano. Au texte de la Descriptio nous avons ajouté deux chapitres du recueil de Ludi Matematici adressé par Alberti à Meliaduso d'Este de Ferrare vers 1443-1448. Nous y trouvons les principes mathématiques de relevé dont Alberti s'est servi pour la Descriptio. Ce qui fait penser que la campagne de mesures de Rome s'est déroulée vers 1450.*

"J'ai tracé avec la plus grande précision, me servant d'outils mathématiques, le parcours et le dessin des murs, des fleuves et des rues, et en outre les lieux et la position des temples, des bâtiments publics, des portes, des monuments commémoratifs, la délimitation des parties élevées et aussi la surface occupée à titre d'habitation de la ville de Rome, comme on peut les connaître de nos jours. J'ai en outre, imaginé une méthode grâce à laquelle toute personne pourvue d'une intelligence normale sera en mesure de représenter graphiquement les choses susdites, de la manière la plus adaptée et convenable, sur une surface grande comme il lui plaira. J'ai été poussé à faire ceci par de doctes amis, au désir desquels j'ai pensé opportun de consentir.

De tout ceci, les données recueillies sont les suivantes : des murs antiques, les restes ne sont visibles en aucun lieu ; de même peu de rues sont restées intactes ; en outre, du centre de la ville, c'est-à-dire du Capitole, les portes ne sont jamais distantes de plus de six mille cent quarante coudées et le périmètre des murs construits ne dépasse pas soixante-quinze stades. Qu'il en soit ainsi, résultera de la mesure des diverses parties et du dessin lui-même.

Le dessin s'effectuera ainsi. Tout d'abord, on fixera

l'ampleur de la surface à utiliser, et on tracera l'horizon sur la base de cette grandeur. On appellera horizon un cercle qui renfermera le dessin de la ville que l'on s'apprête à exécuter. On divisera la circonférence de l'horizon en parties égales, au nombre de 48, qu'on appellera grades. A chacun de ces grades, en commençant par le début, on assignera un nombre selon cette succession : 1, 2, 3, 4, 5 jusqu'à 48 ; de telle manière que le premier grade de l'horizon susdit ait son début au nord, alors que le grade situé au midi aura le numéro 28, celui situé vers l'équinoxe orientale 12 et celui dirigé vers l'équinoxe occidentale 36. Chacun de ces grades sera de nouveau subdivisé en quatre parties, qui se dénommeront minutes. Représenté ici un modèle de ce que j'ai dit jusqu'ici, dans un but de concision et aussi de commodité.

Dessiné l'horizon, on fera le rayon. Le rayon est une fine baguette, de bois ou de cuivre, dont l'une des extrémités du fil coïncidera avec le centre de l'horizon et l'autre tournera le long de la circonférence numérotée de l'horizon lui-même. La longueur de ce rayon sera égale au demi-diamètre de l'horizon. On divisera le rayon en 50 parties égales, qu'on appellera aussi grades ; de la même manière on divisera chaque grade en 4 minutes ; et commençant par le grade qui coïncide avec le centre

de l'horizon, on assignera à chaque grade un numéro : 1, 2, 3, 4... Ainsi, en correspondance avec le dernier des grades susdits, qui touche l'horizon, on écrira le numéro 50. Chacun de ces grades du dessin correspondra en proportion à un certain nombre de pieds. Il m'est apparu opportun de joindre ici un modèle d'un rayon ainsi fait.

Ceci posé, prenons en considération, dans les tables données ci-dessous, les titres qui leur sont donnés. Comme on le voit, elles sont pourvues de titres ; considérons aussi les chiffres. Le titre de la première table est : "Angles des murs du Latium" (on appellera angles, une figure délimitée par des lignes droites, ou d'une droite et d'une courbe qui s'intersectent) ; le titre de la seconde table est : "Apexs des murs du Latium" (on appellera apex les sommets du parcours qu'une ligne courbe accomplit en s'écartant de la direction rectiligne) ; le titre de la troisième table est : "Angles des murs du Trastever". Sont annotés ainsi de suite les titres des tables qui suivent.

On fera attention ensuite à ce que sous chaque table on trouvera deux colonnes de chiffres, désignées par leur titre. Le titre de la première colonne est : "Horizon" ; ce qui indique que ses chiffres sont à rechercher sur l'horizon du dessin que nous aurons tracé. Sous l'autre colonne, disposée à côté de la

précédente, est indiqué : "Rayon" ; ce qui signifie que les chiffres inscrits dans cette colonne sont à rechercher sur le rayon fait avec la baguette.

Ceci posé et établi, on commencera le dessin, en partant de n'importe quelle table : par exemple de la première intitulée "Angles des murs du Latium". Là, sous la première colonne, nommée "Horizon", on trouvera écrit comme premiers chiffres : 43 grades, 2 minutes. On recherchera donc cette valeur numérique sur l'horizon tracé, et là on placera l'extrémité mobile du rayon ; ceci fait, on observera dans la table, la ligne correspondante de la seconde colonne de chiffres intitulée "Rayon". On y trouvera 31 grades, 1/2 minute : on recherchera ce chiffre du rayon mobile sur le dessin et on l'indiquera en traçant un point sur la surface du dessin lui-même. On passera ensuite au second couple de chiffres de la table, avec le même critère utilisé pour le premier. Ces chiffres sont, sous le titre "Horizon", 44 grades et 1 minute : en correspondance à ceux-ci on déplacera l'extrémité du rayon sur l'horizon dessiné, et sur le même rayon, et d'après la table, on marquera le chiffre contenu dans la ligne correspondant dans la seconde colonne. Et ce qui a été fait pour les premiers chiffres, sera continué avec tous les autres jusqu'à épuiser le contenu de la table commencée.

Une fois placé les points sur la surface du graphique, on conduira, de l'un quelconque à un autre contigu, une ligne droite. Font exception, les points des tables dont le titre est "Apexs" ; de ces points, il faut en fait s'approcher et s'éloigner selon une ligne courbe et non droite de manière que, traçant des lignes en suivant de telles indications de courbure, il en résulte un arc.

Nous avertissons encore que, quand il se trouve quelquefois dans les tables :  $1/3$ ,  $1/4$  et semblables chiffres, cela a été fait pour raison de concision.

## TABLES DU CODEX CHIGI

## 1. Angles des murs du Latium

Horizon		Rayon	
43	2	31	1/2
44	1	32	3
47	0	30	3
47	1/2	21	2
48	2	25	1/2
1	2	25	3
2	1/2	28	0
2	2	28	1 1/2
2	2 1/2	28	3
4	3	32	2
5	1	32	0
5	2	37	0
6	3 1/3	35	3
6	3	32	0
7	3	31	1/2
9	0	32	0
10	1	33	3
10	2	35	0
11	0	36	2
11	1	36	0
12	1/3	39	3
12	3	42	3
13	0	40	2
13	1 1/2	38	2
13	2	36	2
14	0	33	1
14	2	31	0
15	2	28	0
16	2 1/2	27	0
17	1	36	0
18	2	26	3
19	1	34	0
20	1	30	0
20	3	26	3
23	2	29	0
26	0	37	2
grade minute		grade minute	



## 2. Apexs des murs du Latium

<u>Horizon</u>		<u>Rayon</u>	
46	3	25	2
48	0	24	0
3	3	31	1
8	1	32	0
9	3	33	2
10	2	34	3
13	1 1/2	39	3
13	3	35	1
14	1 1/2	32	1
15	3	28	0
16	3	32	0
17	3	37	1
19	2	33	0
21	1	29	0

## 3. Angles des murs du Trastevere

<u>Horizon</u>		<u>Rayon</u>	
27	1 1/3	26	2
27	3	26	3
28	2	26	0
31	0	27	0
32	0	31	1
33	0	30	1
35	1/2	18	3

## 4. Apexs des murs du Trastevere

<u>Horizon</u>		<u>Rayon</u>	
30	0	24	3
32	2	31	1
33	2	23	0

## 5. Angles des murs de la Cité Léonine (Vatican)

<u>Horizon</u>		<u>Rayon</u>	
36	3	28	1
37	2 1/2	31	1
32	2/3	34	2
37	1	36	2
37	1/2	43	3
28	2/3	46	0
38	2	46	0
39	0	43	3
38	3	41	0
28	2 1/2	40	0
38	3	37	0
39	1	31	1
39	3 2/3	26	1

## 6. Apex des murs de la Cité Léonine

<u>Horizon</u>		<u>Rayon</u>	
37	1 1/2	32	2
38	3	45	2
39	0	36	1
39	2	30	0

## 7. Nom des portes du Latium

	<u>Horizon</u>		<u>Rayon</u>	
(A) Populi	45	1 2/3	32	0
(B) Pincia	0	2	25	1
(C) Salaria	3	2	30	2
(D) La Donna (Nomentana)	4	1 2/3	32	0
(E) Laurentii	6	1/3	32	1
(F) Maior	11	0	36	2
(G) Laterani (Asinaria)	14	2 1/3	30	0
(H) Latina	17	2/3	36	0
(I) Appia (San Sebastiano)	18	1 2/3	37	0
(J) Pauli	23	3 1/4	29	0

## 8. Nom des portes du Trastevere

	<u>Horizon</u>		<u>Rayon</u>	
(K) Portuensis	27	3	26	2
(L) Pancratii	32	3	29	2
(M) Sub Iano	34	0	20	2

## 9. Nom des portes de la Cité Léonine

	<u>Horizon</u>		<u>Rayon</u>	
(N) San Spirito	37	3	29	2
(O) Postica ad Convallem	37	1/3	27	2
(P) In colle	37	2	44	2
(Q) Sub Palatio	38	3 1/3	38	3
(R) Ad Castellum	40	0	27	2

## 10. Axes du tibre (largeur du fleuve : 171 ou 181 coudées)

	<u>Horizon</u>		<u>Rayon</u>	
43	0	40	0	
43	1 1/2	31	0	
43	1 2/3	26	0	
43	1	22	3	
42	3	21	1	
42	1	20	2	
41	2	20	2	
41	1	21	1	
40	2	22	2	
39	3	25	3	
39	0	27	1	
38	2	27	3	
37	3	27	3	
37	1	26	3	
36	2	25	1	
36	0	23	1	
35	2	19	3	
35	0	17	0	
34	3	15	0	

A ce point le fleuve s'élargit, se divisant en deux branches ; donc nous décrirons d'abord l'île qui y est enfermée puis nous donnerons la position des digues du fleuves jusqu'au point où elles se réunissent.

### 11. Extrémités de l'île

<u>Horizon</u>		<u>Rayon</u>	
31	1	12	1
29	2 1/3	6	3

### 12. Apexs de l'île

<u>Horizon</u>		<u>Rayon</u>	
32	2	10	0
33	2	8	2

### 13. Dignes du fleuve

<u>Horizon</u>		<u>Rayon</u>	
34	2	15	1
33	3	13	0
32	2	11	0
29	3	7	3
28	2	8	0
27	2	7	0
34	3	11	2
34	3 1/2	14	2

## 14. Apex des digues du fleuve

<u>Horizon</u>		<u>Rayon</u>	
33	3	13	3
32	1/2	10	2
29	1	7	3
32	3	6	2
35	0	13	0

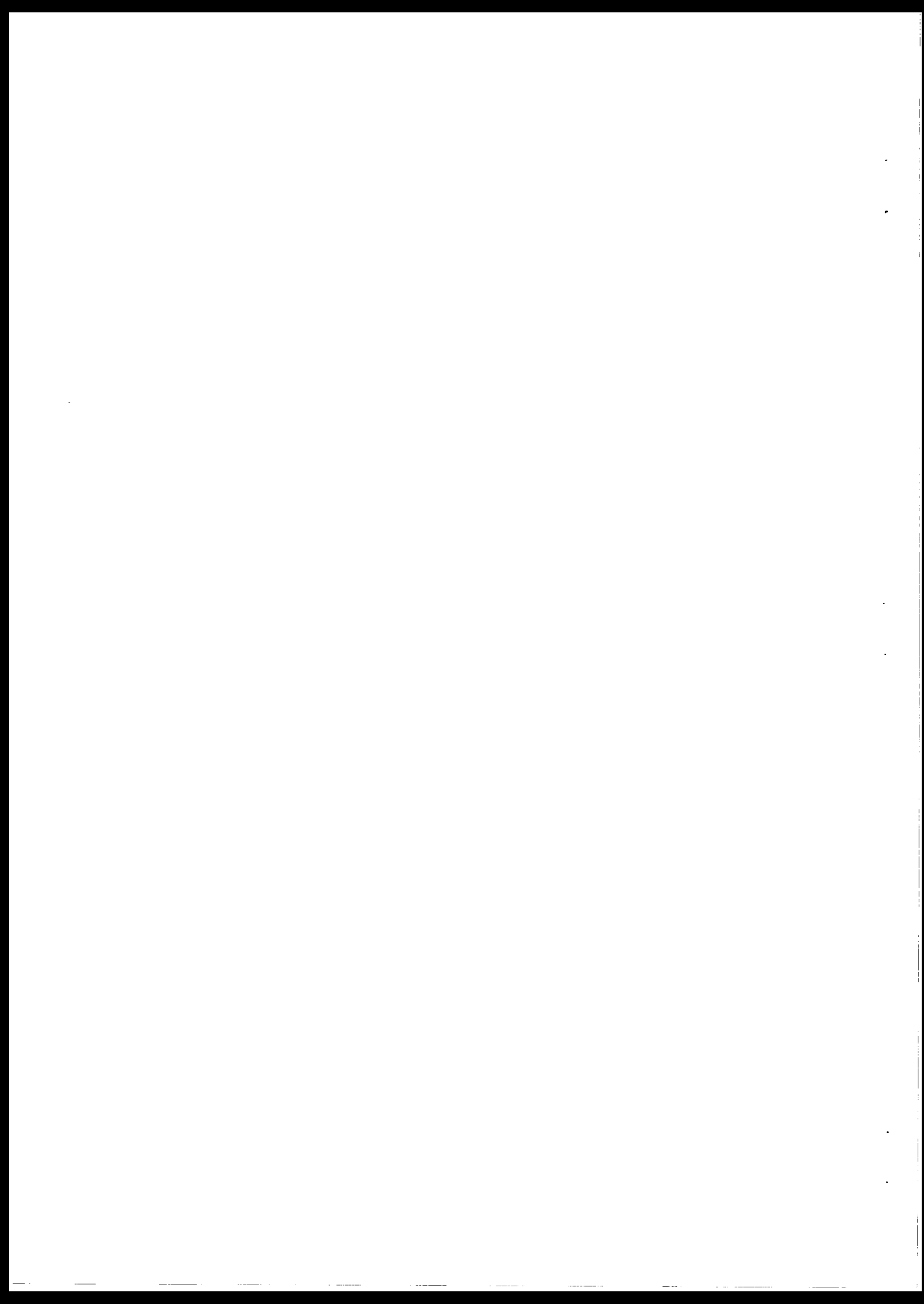
## 15. A nouveau l'axe du fleuve en aval du point

<u>Horizon</u>		<u>Rayon</u>	
27	1	9	0
27	0	11	0
27	2	14	0
28	0	16	2
28	1	20	0
27	3 1/3	22	2
27	2	25	0
26	2	30	0
26	1	35	0
26	1/2	38	0

## 16. Temples et bâtiments publics

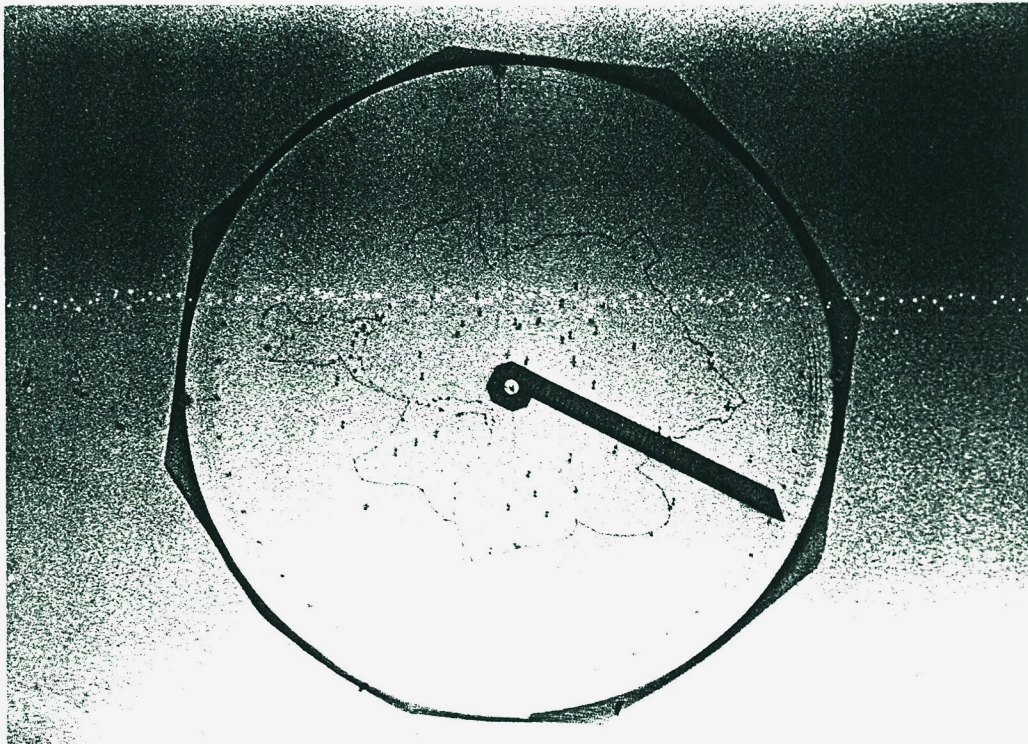
	<u>Horizon</u>		<u>Rayon</u>	
(1) Maxima Petri basilica	38	0	39	0
(2) Meta	38	3	29	1/2
(3) Castellum	40	3	26	0
(4) Spiritus	38	1	29	2
(5) Parioni turris	38	3	17	1
(6) Horologium in Campo Florae	37	0	16	2
(7) Retunda Pantheon	43	1	14	0
(8) Casa Neronis	14	2	45	2/3
(9) Columna Antoniana	45	2	17	1/2
(10) Caritanium turris	13	2	47	1/3
(11) Fastigium Constantini	48	3	11	1/2
(12) Militiae	5	0	4	2

	<u>Horizon</u>		<u>Rayon</u>	
(13) Sabae	24	2	22	1/2
(14) Balbinae	22	2	20	0
(15) Ioannis ad Latinam	17	0	36	0
(16) Ioannis apostoli	14	2	28	2
(17) Sanctae Crucis	11	2	36	0
(18) Stephani Rotundi	16	2	22	0
(19) Ioannis et Pauli	17	0	17	0
(20) Mariae maioris	8	0	22	0
(21) Capocce	10	0	23	2
(22) Thermae Dioclitiani	4	3	21	2
(23) Palispernae	6	3 2/3	14	-
(24) Petri in Ponte	32	1	24	1
(25) Honofrii in monte	36	1 1/2	31	2
(26) Pancratii	34	2	31	0
(27) Priscae	22	3	16	2
(28) Mariae trans Tyberim	32	1/2	20	0
(29) Ghrisogoni	31	3 1/2	16	2
(30) Vitalis	4	2	17	-
(31) Meta Pauli	25	1	30	2
(32) Petri ad Vincula	12	1	15	0
(33) Capitolium	0	0	0	0
(34) Ara Coeli	0	0	0	0

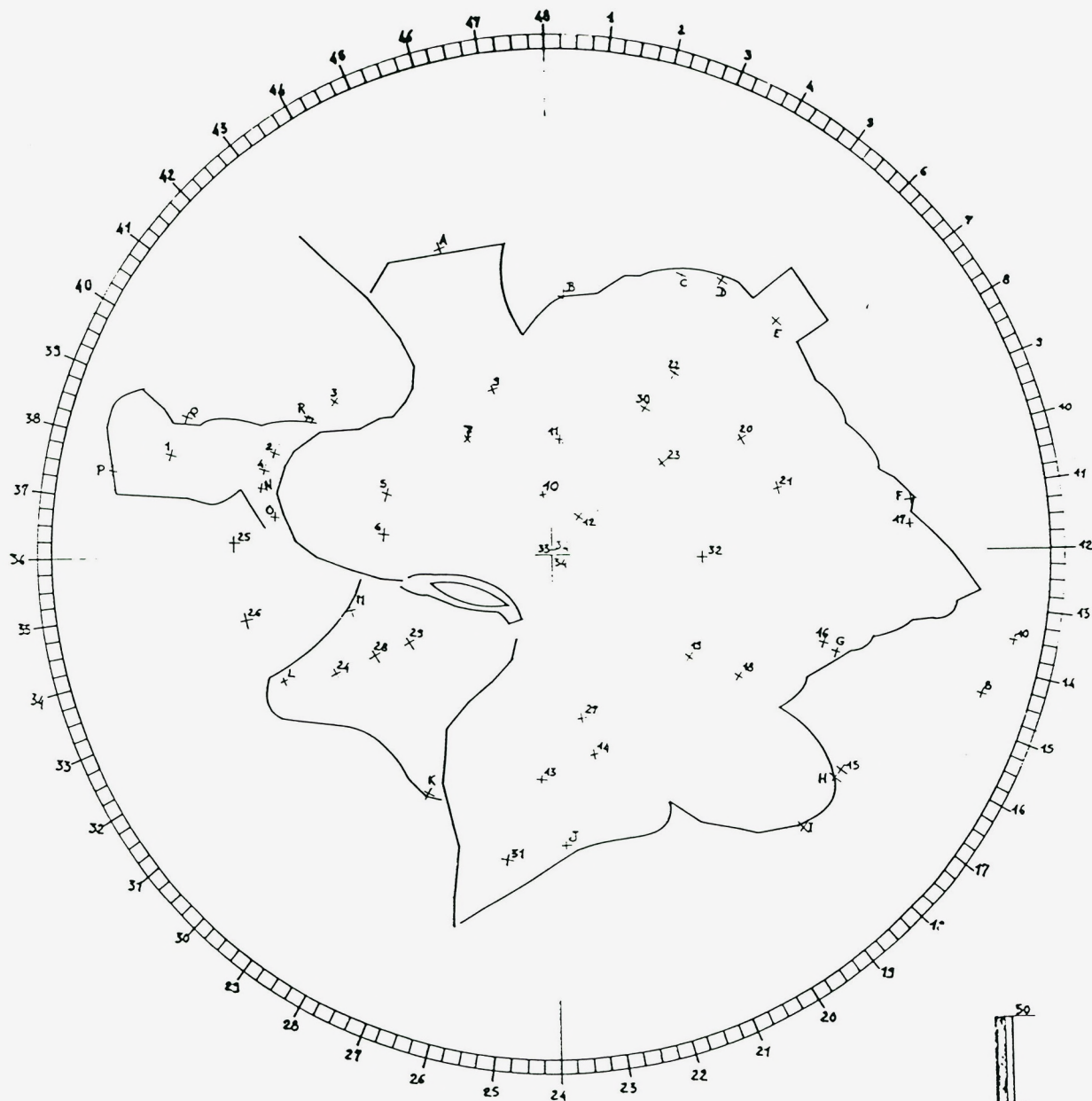


*A notre connaissance, seules deux personnes ont entrepris de dessiner l'image de Rome telle qu'elle apparaît au travers du relevé d'Alberti transcrit dans le Codex Chigi : Alessandro Capannari en 1884 et Luigi Vagnetti en 1968. Le premier en a donné une image assez infidèle, il a mis le Nord en bas du dessin et au lieu d'indiquer la situation des monuments par un point, il en a donné une vue perspective! Quant à Vagnetti, il en a entrepris une reconstitution très rigoureuse, tout en corrigeant les mesures qui lui paraissaient incohérentes, sans toutefois se servir du dispositif décrit par Alberti. En revanche, avec Patrick Thépot nous avons voulu suivre au plus près les données et le procédé d'Alberti. Nous avons donc gradué un cercle d'horizon sur une planche et en son centre, nous avons planté un rayon gradué et mobile. Nous avons produit plusieurs images dont nous ne donnons ici que la plus petite. Dans une prochaine publication nous donnerons le plan d'Alberti en surimposition transparente sur un plan moderne de Rome. Mais avec le document que nous présentons on peut déjà se rendre compte, avec grande émotion, de la fidélité de la Descriptio d'Alberti à la Forma Urbis! Nous espérons qu'ils seront nombreux à la suite des étudiants de notre post-diplôme "Les Métiers de l'Histoire de l'Architecture", à refaire pour leur compte ce travail de révélation de la forme de Rome enfouie dans les colonnes de chiffres d'un manuscrit de la Renaissance...*





Patrick Thépot : le dispositif de transcription du relevé  
selon le texte d'Alberti



Patrick Thépot : L'image de Rome selon le relevé d'Alberti



**Ludi Matematici (1443-1448)**

*Cette oeuvre d'Alberti est un recueil de jeux mathématiques où sont proposées des solutions à des problèmes de mesure dans des situations variées où la mesure directe n'est pas possible. Alberti est tout fier de montrer à un prince curieux, de la famille d'Este de Ferrare, les possibilités de la nouvelle science. Par la variété des sujets traités on ne peut manquer d'évoquer la correspondance de Descartes dans laquelle sont proposées des solutions à des problèmes, ou plutôt à des "divertissements" qui lui sont soumis par ses "nobles" interlocuteurs.*

*Ces "amusements mathématiques" ont été rassemblés par A. Bonnucci à Florence de 1843 à 1849 dans les trois volumes de l'édition qu'il a donnée des "Opere volgari" d'Alberti. Parmi tous ces divertissements, moyen de faire un jet d'eau siffleur, moyen de connaître l'heure la nuit, moyen de mesurer la profondeur d'un puits rempli d'eau, etc., nous avons traduit ceux qui explicitent la méthode suivie par Alberti pour son relevé de Rome.*

Moyen de mesurer le périmètre d'un terrain

"Vous mesurez le site et le périmètre d'un terrain et ses chemins de cette façon. Faites un cercle sur un panneau large d'au moins un bras, et marquez tout autour sur ce cercle des parties égales autant que vous le voudrez ; et plus il y aura de parties, le mieux cela sera, pourvu qu'elles soient bien distinctes et non confuses. Je choisis de le diviser en douze parties égales par lesquelles je tire des diamètres ; puis, le bord du cercle vers l'intérieur, je le divise en quarante-huit parties, et j'appelle ces quarante-huit parties, grades. En plus, je divise chacun de ces grades en quatre parties, et je les appelle minutes, et sur chacun de ces grades j'écris son chiffre semblable à celui qui est ici dessiné.

Quand vous voudrez faire votre peinture, vous poserez cet instrument en un lieu plat et élevé d'où vous puissiez voir nombre des endroits du terrain que vous voulez représenter, comme sont les clochers, tours et autres choses semblables. Munissez-vous d'un fil à plomb, éloignez-vous de cet instrument de deux bras et visez une à une les choses que vous voulez noter, de telle manière que votre regard passe par le fil à plomb, le milieu du centre du cercle et se dirige vers la tour que vous visez. Et le chiffre que vous verrez là où l'extrémité du cercle est coupée vers là où vous visez vous vous en

souviendrez en l'inscrivant sur quelque papier.

Par exemple, feignez d'être dans la Tour du Château avec votre instrument et visez la porte là-haut et vous verrez que le regard passe par vingt grades là où est la division en minutes : écrivez sur votre papier, porte de là-haut vingt grades et deux minutes, et ne bougez pas l'instrument mais déplacez vous vous-même et visez les angles : peut-être que votre visée tombera là où sont écrits sur l'instrument trente-deux grades et aucune minute. Puis écrivez angle trente-deux. Et ainsi de suite pour tous les autres points sans bouger l'instrument. Ceci fait vous irez dans un autre lieu de même type et vu de ce premier lieu, et vous poserez votre instrument, et vous l'installerez en sorte que soit en haut la ligne du chiffre par laquelle vous avez fait votre première visée, comme si de la première tour à celle-ci un bateau avait à naviguer, et vous verrez par ce même vent inscrit vingt grades et deux minutes, ou trente-deux grades et ainsi de suite. Et vous ferez ici comme vous avez fait au Château vous noterez tout autour, et vous ferez de tout mémoire sur un autre papier. De même, vous irez ensuite dans un troisième lieu, et vous ferez la même chose et vous noterez et ferez mémoire de tout. Je mets le dessin de ce mode de faire qui sera démonstratif de ce qui est dit.

Maintenant vous ferez comme ça. Sur le panneau sur lequel vous voulez faire votre peinture, vous tracerez un point qui vous semble apte à la figure de toute la peinture, et ce point sera le site d'un de ces lieux d'où vous avez noté les choses. Par exemple le Château. Ecrivez sur le point "Le Château". Et sur ce point posez un petit instrument de papier large d'une demi-palme, divisé et fait de façon semblable au grand où vous avez noté les choses, et ajustez-le de manière que son centre soit sur ce point. Et de là, dirigez toutes vos lignes selon ce que vous trouvez écrit sur votre mémoire. De la même façon, faites un second point où il vous semble que la ligne que vous avez notée précédemment sur la Table, laquelle ligne vous indique un des deux autres lieux d'où vous avez visé les choses, et sur ce second point posez aussi un semblable instrument de papier, et ajustez-le pour que corresponde à la ligne le chiffre qui désigne sur votre mémoire "Château", c'est-à-dire que l'un et l'autre instrument correspondent ensemble à une ligne, l'un et l'autre étant nommés, et dirigez alors d'ici toutes les lignes selon les chiffres notés par vous sur votre papier. Et là où la ligne du premier instrument qui vous désigne, par exemple San Domenico, se recoupe avec la ligne du second instrument qui, aussi, indique San Domenico, là faites un point et sur lui

écrivez, San Domenico ; et faites de même avec toutes les autres choses. S'il arrive que ces deux lignes ne se recoupent pas bien de telle manière que leur angle ne soit pas très clair, posez un autre instrument sur le troisième point d'où vous avez noté les choses, et celui-ci disposez-le par rapport aux deux autres auxquels correspondent les lignes, et tout ceci vous apparaîtra complètement. Ces choses dites en mots, ne sont pas faciles, mais la chose en soi n'est pas difficile et elle est très plaisante, et grâce à elle vous ferez tout ce que vous voudrez.

Avec ceci j'ai donné le moyen de retrouver certains aqueducs antiques desquels n'apparaissent plus que quelques morceaux du conduit et dont le cours est barré par une montagne ; par ce moyen vous comprendrez que l'on peut noter tout parcours et développement de n'importe quel labyrinthe ou désert sans développer aucune erreur.

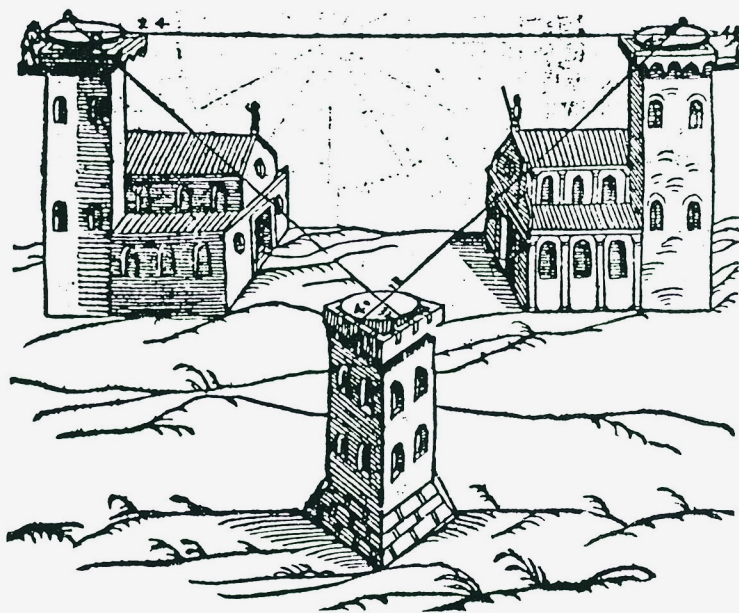
Et par ce moyen vous pouvez mesurer les distances très éloignées. Et si vous voulez mesurer combien il y a au droit de la Tour de l'Uccellino jusqu'au Château, procédez de la manière suivante. Placez votre instrument de la même façon que nous avons dit plus haut selon le chiffre qui permet de voir la tour et notez-le ; puis visez un autre lieu très éloigné de celui où vous êtes et par exemple —vous êtes à l'une des extrémités du

couloir du château, placez un signe à l'autre extrémité, et visez-le et notez ses degrés et minutes— puis placez le-dit instrument à cette autre extrémité du couloir que vous avez mesuré et réglez-le comme nous l'avions dit de manière que son axe corresponde tout à fait à celui du couloir, et de là visez alors la Tour et notez au moyen de l'instrument les chiffres. Cela fait, ayez soin d'avoir près de vous une feuille, un panneau, comme il le faudrait pour faire une peinture, sur celui-ci marquez vos points et tirez les lignes avec l'instrument approprié dont je vous ai parlé ci-dessus, et à leur intersection tracez selon la forme qui est dessinée ci-dessous.

Je dis qu'il y a autant de fois la distance qui se trouve entre ces deux points et le point où les lignes qui en partent vont se rejoindre, qu'il y a de distance entre les deux extrémités du couloir et la Tour de l'Uccelino. Regardez la figure chiffrée ci-dessus et disons par exemple que d'un point à l'autre il y a trente-cinq pouces ; et que du point où les lignes se rejoignent jusqu'à l'un de ces deux points il y a trois cent quatre-ving-cinq pouces et parce que trente-cinq entre onze fois dans trois cent quatre-vingt-cinq vous direz que dans la distance du couloir à la Tour de l'Uccelino entre onze fois la distance que vous avez mesurée entre les deux extrémités du couloir. Maintenant



mesurez en brasses cette distance et vous trouverez d'aventure qu'il y a trente-cinq brasses. Sur la feuille de papier nous avons trente-cinq pouces qui entre onze fois dans trois cents quatre-vingt cinq. Et si vous trouvez que le couloir a quarante brasses, du couloir à la Tour il y aura quatre cent quarante brasses pour la raison dite ci-dessus. Et ce mode de mesurer vous servira pour de petites distances, mais pour les distances plus grandes il vous faudra un instrument plus grand."



Moyen de mesurer la hauteur d'une tour d'un lieu éloigné  
mais d'où elle se voit

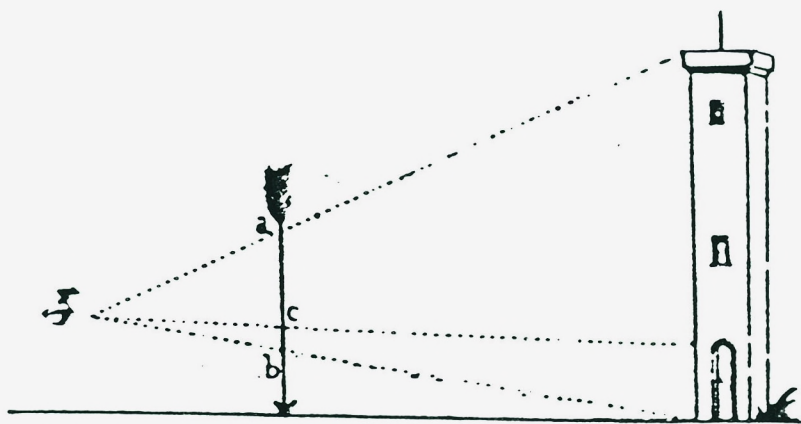
"Plantez en terre une lance et immobilisez-la de façon qu'elle soit bien à plomb ; puis éloignez-vous de cette lance autant qu'il vous semble bon, six ou huit pieds ; et de là visez le sommet de la tour dirigeant votre regard au droit de la lance ; et là où votre regard passe sur la lance faites poser un peu de cire pour faire un signe et appelez cette cire A. En plus, vous tenant ferme sur vos pieds et le visage immobile comme vous visiez la cime, visez vers le bas le pied de la même tour. Et là, de même où votre regard passe sur la lance, faites poser une autre cire et appelez cette seconde cire B. Enfin, visez quelque endroit de la tour, apte à être mesuré par votre lance quand vous vous approcherez de la tour, ce sera peut-être l'arc de la porte ou de quelque ouverture située en bas. Et comme vous avez fait visant le sommet de la tour et son pied, faites de même et posez une troisième cire sur votre lance là où votre regard la rencontre, —cette chose est connue— et appelez cette troisième cire C, comme vous voyez sur le dessin.

Je dis qu'autant de fois la partie de la lance entre la cire B et la cire C entrera dans la partie de la lance entre les points A et B,

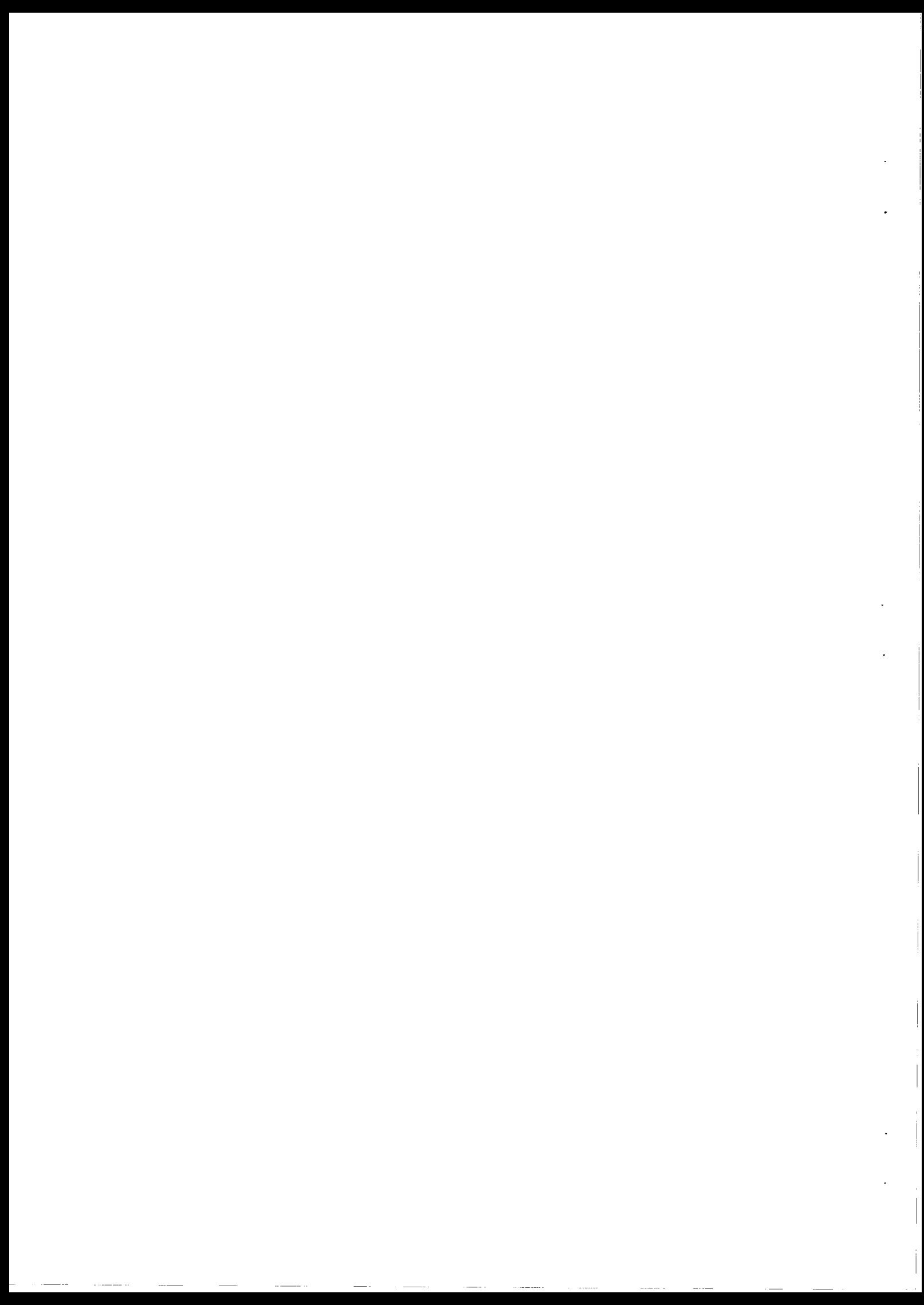
autant de fois la partie basse de la tour connue de vous, entrera dans la partie du dessus qui vous était inconnue. Et pour plus de clarté et de pratique de cette doctrine soit cet exemple chiffré.

Que la tour soit haute de cent pieds, et dans la tour l'arc de la porte haut de dix pieds, vous trouverez sur la lance la même raison, c'est-à-dire —que comme la partie dix de la tour entre dans la partie supérieure neuf fois, elle est en soi une dixième partie de la tour toute entière— que la partie de la lance AC divisée en neuf parties sera telle qu'elle recevra neuf fois BC, qui sera le dixième du tout AB. Et ainsi, vous ne vous tromperez jamais, pourvu qu'en plaçant les points vous vous trouviez toujours avec l'oeil dans sa première position.

Vous pouvez faire de même en faisant pendre un simple fil à plomb devant vous, et en marquant vos visées A, B, C avec trois points comme je vous l'ai montré par ailleurs."



**LE RAPPORT DE RAPHAEL A LEON X**  
(circa 1519)



*Bien que le rapport de Raphaël à Léon X sur le relevé de Rome soit considéré comme l'un des textes fondamentaux de l'histoire de l'architecture, il n'a jamais été traduit intégralement en français (1). Notre traduction, d'après le manuscrit de Munich publié par Piero Buscaroli, chez l'éditeur Fogola, n'est pas d'une lecture aisée. Mais nous n'avons pas voulu effacer le caractère rugueux de l'italien d'un texte qui, pour la première fois, expose des problèmes théoriques non pas en latin mais dans la langue "vulgaire". Ce choix de l'italien est un argument de plus en faveur de l'attribution de ce texte à Raphaël car tout autre humaniste aurait adopté le latin, que précisément Raphaël ne connaissait pas, comme en témoigne la commande à son "collaborateur" Fabio Calvo, d'une traduction à son propre usage du traité de Vitruve.*

(1) Voir Bruno Queysanne "En histoire de l'architecture le document c'est le bâtiment", in "La Recherche Architecturale. Un bilan international", Parenthèses, Marseille, 1986.

"Ils sont nombreux, très Saint Père, ceux qui, mesurant de leur faible esprit les très grandes choses, ont vite fait de considérer plus fabuleux que vrai tout ce qui s'écrit des faits, d'armes des Romains et de l'art admirable, des richesses, des ornements et de la grandeur des édifices de Rome. Mais à moi, il en paraît tout autrement. Car, considérant, d'après les vestiges qui se voient encore par les ruines de Rome, le caractère divin de ces âmes antiques, il ne me paraît pas déraisonnable de croire que bien des choses qui nous semblent impossibles, leur étaient très faciles. Ayant donc moi-même bien étudié ces antiquités, et n'ayant pas mis peu de soins à les rechercher minutieusement et à les mesurer avec diligence, lisant avec assiduité les bons auteurs et comparant les oeuvres avec ce qu'ils en ont écrit, je pense avoir acquis quelque connaissance de l'architecture antique. Ce qui me donne d'une part, le très grand plaisir de connaître tant d'excellentes choses et, d'autre part, la très grande douleur de voir comme le cadavre de cette grande et noble ville qui fut la reine du monde, ainsi misérablement lacéré. Donc, si chacun doit piété à ses parents et à sa patrie, je me tiens obligé de consacrer toutes mes faibles forces, afin que reste vivante le plus possible un peu de cette image, déjà presque'une ombre, de ce qui fut la patrie universelle de tous les chrétiens, un temps si noble et si puissante que déjà les hommes commençaient à croire que seule, sous le ciel, elle était au-dessus du destin, et,

contre le cours de la nature, exemptée de la mort et faite pour durer éternellement.

Il semblait alors que le temps, comme envieux de la gloire des mortels, et n'ayant pas pleinement confiance en ses propres forces, s'alliat au destin et aux Barbares profanes et scélérats qui, à la morsure vénéneuse du ciseau vorace, ajoutèrent la fureur impie du fer et du feu. Ainsi, ces oeuvres fameuses qui seraient aujourd'hui plus florissantes et plus belles que jamais, furent brûlées et détruites par la rage scélérate et la cruelle violence d'hommes mauvais, plutôt des bêtes sauvages, mais pas au point cependant qu'il ne reste comme le squelette du tout, mais sans les ornements, et pour ainsi dire, les os du corps sans la chair:

Mais pourquoi nous plaindrions-nous des Goths, des Vandales et d'autres perfides ennemis du nom Latin, si ceux-là mêmes qui, comme pères et tuteurs devaient défendre ces pauvres reliques de Rome, si ceux-là mêmes se sont longuement appliqués, et avec grand soin, à les détruire et à les étouffer. Combien de Pontifes, Saint Père, qui avaient le même office que Vôtre Sainteté, mais non le même savoir, ni la même valeur et grandeur d'âme, combien, dis-je, de Pontifes ont-ils permis la ruine et l'écroulement des temples antiques, des statues, des arcs et d'autres édifices, gloire de leurs fondateurs. Combien ont toléré que, pour seulement se procurer de la terre



pouzzolane, soient fouillées les fondations : si bien qu'en peu de temps, les édifices tombèrent à terre! Combien de chaux n'a-t-on pas fabriquée à partir de statues et d'autres ornements antiques ! Il faut oser dire que cette nouvelle Rome qui se voit aujourd'hui, si grande, si belle, si ornée soit-elle de palais, d'églises et d'autres édifices, a été construite de chaux faite de marbres antiques, et je ne peux me rappeler sans grande compassion que depuis bientôt douze ans que je suis à Rome, tant de belles choses ont été ruinées, comme la Meta qui était dans la rue Alexandrine, l'arc qui était à l'entrée des thermes de Dioclétien, et le temple de Cérès qui était sur la voie sacrée, une partie du Forum Transitoire qui, il y a peu, fut brûlée et détruite, et dont on fit de la chaux avec ses marbres, ruinée la majeure partie de la basilique du Forum, et de plus, tant de colonnes rompues et fendues par le milieu, tant d'architraves, tant de belles frises brisées que cela fut une infamie pour cette époque que d'avoir permis pareilles choses, et que l'on peut véritablement dire que ni Hannibal ni les autres ne feraient pire. Donc, Saint Père, que ce ne soit pas la dernière des pensées de Votre Sainteté que d'avoir soin que le peu qui reste de cette antique mère de la gloire et du nom italien —en témoignage de ces Ames divines qui, même aujourd'hui, de leur souvenir, excitent et éveillent à la vertu l'esprit de nos contemporains— ne soit pas complètement extirpé et endommagé par ces êtres

mauvais et ignorants qui, malheureusement, jusqu'à nos jours, ont fait injure à ces âmes qui, de leur sang, ont apporté tant de gloire au monde, à cette patrie, à nous-mêmes ; mais qu'au plus vite, Votre Sainteté, gardant vive l'émulation avec les anciens, les égale et les surpasse, comme elle le fait bien par la construction de grands édifices, par l'encouragement des vertueux, le soutien des talents, la récompense des oeuvres vertueuses, répandant la très sainte semence de la paix entre les Princes Chrétiens. Car, comme de la calamité de la guerre naissent la destruction et la ruine de toutes les disciplines et des arts, de la paix et de la concorde naissent le bonheur des peuples et cette louable tranquillité d'esprit par laquelle on peut s'adonner à l'oeuvre et atteindre au comble de l'excellence. Grâce au conseil divin et à l'autorité de Votre Sainteté, nous espérons tous y parvenir en ce siècle, et c'est là véritablement être le Pasteur très Clément et le Père très bon du monde entier.

Mais pour en revenir à ce dont je parlais, Votre Sainteté m'a commandé de mettre en dessin la Rome antique, autant qu'on peut en connaître par ce qui s'en voit aujourd'hui, avec les édifices qui présentent d'eux-mêmes des vestiges et que l'on peut par une véritable déduction ramener infailliblement à leur état propre, comme ils étaient, faisant correspondre les membres qui sont tout en ruine et qui ne se voient plus, avec ceux qui sont restés sur pied et qui se voient. A cette fin j'ai

utilisé toute l'application dont j'étais capable afin que l'esprit de Votre Sainteté et de tous ceux qui prendront intérêt à ma peine, soit assurément bien satisfait. Et, bien que j'aie extrait de nombreux auteurs latins ce que j'entends démontrer, parmi eux néanmoins j'ai principalement suivi le Père Victor qui, pour avoir été l'un des derniers, peut donner plus d'informations particulières sur les choses les plus récentes sans pour autant omettre les plus antiques, et l'on voit dans ses écrits la concordance entre les régions et certains marbres antiques qu'il y décrit avec ressemblance.

Et parce qu'il pourrait paraître difficile à certains, de reconnaître les édifices antiques des modernes, ou les plus antiques d'avec les moins antiques, pour ne laisser aucun doute dans l'esprit de celui qui voudra avoir cette connaissance, je dis que cela peut se faire avec peu de peine. Car il n'y a seulement que trois manières d'édifices à Rome, desquelles la première est celle des bons antiques qui dura des premiers Empereurs jusqu'au moment où Rome fut ruinée et abimée par les Goths et autres Barbares, l'autre dura tant que Rome fut dominée par les Goths et encore cent années de plus, l'autre depuis ces temps jusqu'aux nôtres. Les édifices modernes sont donc très facilement reconnus, pour être neufs, et n'avoir pas encore atteint en tout à l'excellence et à cette immense dépense qui se voient et s'admirent dans les édifices antiques. Que de nos jours

l'architecture soit bien réveillée et approche de très près la manière des antiques, comme on peut le voir au travers des très belles oeuvres de Bramante, néanmoins, les ornements ne sont pas d'une matière si précieuse que chez les anciens qui, d'une infinie dépense, semblaient réaliser ce qu'ils imaginaient, et qui, de leur seule volonté, brisaient toutes les difficultés. D'autre part, les édifices du temps des Goths sont tellement privés de toute grâce et sans manière aucune, qu'ils sont très différents et des antiques et des modernes. Il n'est donc pas difficile de reconnaître ceux du temps des Empereurs qui sont les plus excellents et faits de plus belle manière, de plus grande dépense et de plus grand art que tous les autres. Et de ceux-ci seulement nous entendons parler ; et il ne faut pas que dans l'esprit de quiconque naisse le doute, que parmi les édifices antiques, les moins antiques soient les moins beaux ou les moins bien conçus ou d'une autre manière. Car ils découlaient d'une même raison. Et bien que de nombreuses fois, nombre d'édifices aient été restaurés par les anciens eux-mêmes, comme on peut lire qu'au lieu même où s'élevait la Maison Dorée de Néron furent par la suite édifiés les Thermes de Titus, sa maison et l'Amphithéâtre ; néanmoins, ils furent bâtis selon la même manière et raison que les autres édifices encore plus antiques que le temps de Néron et contemporains de la Maison Dorée.

Et, bien que les lettres, la sculpture, la peinture et tous les

autres arts s'acheminèrent longuement vers le déclin et empirèrent jusqu'au temps des derniers Empereurs, l'architecture cependant observait et maintenait la bonne raison et s'édifiait avec la même manière qu'auparavant ; et elle fut la dernière parmi les autres arts à se perdre, et l'on peut connaître cela par de nombreuses choses et entre autres par l'arc de Constantin dont la composition est belle et bien faite pour tout ce qui appartient à l'architecture. Mais les sculptures de ce même arc sont très bêtes et sans art ni aucun bon dessin. Celles qui demeurent des dépouilles de Trajan et d'Antonin le Pieux sont excellentes et de manière parfaite. Il se passe la même chose dans les Thermes de Dioclétien où les sculptures de son époque sont de très mauvaise manière et mal faites et les restes de peinture qui s'y voient, n'ont rien à faire avec celles du temps de Trajan et celui de Titus, et pourtant l'architecture est noble et bien conçue.

Mais, après que Rome toute entière fut ruinée, brûlée et détruite par les Barbares, il sembla que cet incendie et cette misérable ruine aient brûlé et détruit, en même temps que les édifices, l'art de bâtir. Ainsi, la fortune des Romains ayant tellement changé, et succédant aux victoires et aux triomphes infinis, la calamité et la misère de la servitude, comme si ne convenaient plus, à ceux qui se retrouvaient subjugués et asservis, le mode d'habiter et la grandeur qui étaient les leurs

lorsqu'ils avaient dominé les Barbares ; aussitôt, avec la fortune, changea le mode d'édifier et d'habiter et en apparut un autre, aussi éloigné de celui qu'ils avaient connu que la servitude l'est de la liberté, réduit à une manière conforme à sa misère, sans art, mesure ni grâce aucune. Et il semblait que les hommes de cette époque, en même temps que l'Empire, avaient perdu tout le génie et l'art et étaient devenus si ignorants qu'ils ne savaient même plus faire les briques cuites, ni les autres sortes d'ornements. Et ils dépouillaient les murs antiques pour en prendre les pierres cuites, et, réduisant les marbres en petits cubes, ils en faisaient les murs, divisant avec cette mixture les parois, comme on le voit encore à la tour qui s'appelle des Milices. Et ainsi, pendant un bon bout de temps, ils persévèrent dans leur ignorance qui se voit dans les choses de leur époque. Et il semble que ce n'est pas seulement en Italie que s'abattit cet atroce et cruel orage de guerres et de destructions, mais qu'il s'étendit aussi à la Grèce qui avait fourni les inventeurs et les maîtres parfaits de tous les arts, et où là aussi naquit une très mauvaise manière de peinture, de sculpture et d'architecture, d'aucune valeur.

Commença alors presque partout, à surgir la manière de l'architecture tudesque, qui, comme on le voit aussi dans les ornements, est très éloignée de la belle manière antique des Romains, qui, outre la structure de l'ensemble de l'édifice

faisaient très belles les corniches, les frises et les architraves, les colonnes et les chapiteaux et les bases et en somme tous les autres ornements de parfaite et très belle manière. Et les Germains, dont la manière se perpétue en de nombreux endroits, mettent souvent comme ornement n'importe quelle figure rabougrie, mal faite, et pire encore, ils conçoivent comme console pour soutenir une poutre quelques étranges animaux, figures et feuillages hors de toute raison. Pourtant cette architecture eut quelque raison, car elle nacquit des arbres non taillés, dont les branches pliées et nouées ensemble forment leur arc aigu, et bien que cette raison ne soit pas totalement à mépriser, elle est pourtant faible, car les cabanes faites de poutres liées et disposées en colonnes avec leur faîte et leur couverture, telles que les décrit Vitruve dans l'origine de l'oeuvre Dorique, supporteraient beaucoup plus que les arcs aigus qui ont deux centres : et parce qu'un arc en plein cintre, selon la raison mathématique, soutient encore plus, lui dont chacune de ses lignes tend vers un seul centre. Et outre sa faiblesse, l'arc aigu n'a pas cette grâce pour notre oeil auquel plaît la perfection du cercle et l'on voit que la nature ne cherche quasiment pas d'autre forme. Mais il n'est pas nécessaire de parler de l'architecture romaine pour en faire la comparaison avec la Barbare, car la différence en est très connue, ni pour en décrire l'ordre qui a déjà été excellemment décrit par Vitruve. Il

suffit donc de savoir que les édifices de Rome jusqu'au temps des derniers Empereurs furent toujours édifiées avec bonne raison d'architecture, et donc s'accordaient avec les plus antiques ; il n'y a donc aucune difficulté à les discerner d'avec ceux du temps des Goths et de bien des années après, car ils furent comme deux extrêmes directement opposés, ni d'avec ceux de nos temps modernes, ne serait-ce que par la nouveauté qui les rend très reconnaissables.

Ayant donc suffisamment déclaré quels sont les édifices antiques de Rome que nous voulons considérer et combien il est facile de les reconnaître des autres, il reste à indiquer le moyen que nous avons utilisé pour les mesurer et les dessiner afin que celui qui voudra s'occuper d'architecture sache pratiquer l'une et l'autre de ces activités sans erreur, et qu'il sache que dans la description de cette oeuvre, nous n'avons pas été guidé par le hasard et par la seule pratique, mais par une véritable raison. Et n'ayant, jusqu'à nous, vu décrit, ni conçu par aucun ancien, le moyen de mesurer avec la boussole à aimant, moyen dont nous nous servons, j'estime qu'il est une invention des modernes. Il me semble donc bon d'enseigner avec diligence comment s'en servir, à celui qui ne le saurait pas. On fera donc un instrument rond et plat comme un Astrolabe, dont le diamètre sera de deux palmes ou plus ou moins, comme il plaira à celui qui veut l'utiliser. Et nous diviserons la



circonférence de cet instrument en huit parties égales et à chacune de ces parties, nous donnerons le nom de l'un des huit vents, les divisant en trente-deux petites parties qui s'appelleront degrés, ainsi du premier degré, celui de tramontane, nous tirerons une ligne droite par le centre de l'instrument, jusqu'à la circonférence, et cette ligne à l'opposé du premier degré de tramontane, sera le premier degré d'auster. De la même manière, nous tirerons toujours de la circonférence une ligne, laquelle passant par le centre, coupera la ligne d'auster et de tramontane, et cela fera autour du centre quatre angles droits et au bout de la ligne sur la circonférence, on marquera le premier degré de levant et de l'autre côté, le premier de couchant. Ainsi, entre ces quatre lignes qui représentent les quatre vents principaux, restera l'espace des quatre autres vents collatéraux, qui sont le Grec, le Lybien, le Maître et le Sirocco. Et on les désignera avec les mêmes degrés et de la même manière qu'on l'a fait pour les autres. Ainsi fait, au point du centre où se croisent les lignes, nous enfoncerons un ombilic de fer, comme un petit clou, très droit et pointu et sur lui on mettra l'aimant en équilibre comme on le fait d'ordinaire pour les horloges solaires. Ensuite, nous enfermerons ce lieu de l'aimant dans un verre ou dans une corne très fine et transparente, mais de manière que l'aimant ne soit pas touché afin de ne pas empêcher le mouvement de cette

aiguille, ni qu'il soit forcé par le vent. Ensuite, par le milieu de l'instrument, comme un diamètre, nous ferons passer un index qui sera toujours démonstratif, non seulement des vents opposés, mais encore des degrés comme les larmilles de l'astrolabe. Et ceci s'appellera alidade et sera fait de telle manière qu'il pourra tourner alors que le reste de l'instrument restera fixe. Donc, avec cela nous mesurerons toute sorte d'édifices de quelque forme qu'ils soient, ou rond ou carré ou d'angles étranges et du développement que l'on veut. Le mode d'emploi est le suivant : dans le lieu que l'on veut mesurer on pose l'instrument, bien à plat, afin que l'aimant aille tout droit, et on se rapproche de la paroi que l'on veut mesurer autant que le permet la circonférence de l'instrument, et on le tourne jusqu'à ce que l'aimant soit juste dans la direction du vent indiqué par tramontane. Et quand il est bien stabilisé dans cette direction, on dirige l'alidade avec sa règle de bois ou de laiton juste au fil de la paroi ou de la rue, ou de ce que l'on veut mesurer, laissant l'instrument fixe jusqu'à ce que l'aimant prenne sa direction vers tramontane, puis on regarde à quel vent et à combien de degrés se trouve dirigée en ligne droite, la paroi, laquelle se mesurera en perche, en coudées, ou en palmes, jusqu'à ce que l'alidade indique la ligne droite : et on note ce chiffre, c'est-à-dire tant de cubes à tant de degrés d'auster ou de sirocco ou de quelque vent que ce soit. Ensuite l'alidade ne servant

plus, par ligne droite on doit alors le détourner commençant une autre ligne que l'on a à mesurer à partir de là où se termine la mesurée : et le dirigeant ainsi, on note les degrés du vent et le nombre de mesures jusqu'à ce qu'on ait fait le tour de tout l'édifice. Et quant à la mesure nous pensons qu'il en suffit avec ceci, bien qu'il faille prendre les hauteurs, lesquelles se mesurent facilement avec le quadrant, et pour ce qui est des édifices ronds, on en retrouve le centre à partir de toute partie la plus infime de son cercle comme l'enseigne Euclide dans son troisième livre.

Ayant mesuré la manière qu'on a dite et noté les mesures et les prospects, c'est-à-dire tant de cubes ou de palmes à tant de degrés, de tel vent ; pour bien dessiner ensuite le tout, il est opportun d'avoir une feuille de papier de la forme et de la dimension de la boussole à aimant et divisée précisément de la même manière que les degrés et les vents, dont un homme peut se servir comme je le montrerai. On prend donc la feuille sur laquelle on veut dessiner l'édifice mesuré. Et premièrement, on tire sur elle une ligne qui sert de maîtresse au droit de tramontane ; puis on superpose la feuille où est dessiné le modèle de la boussole avec laquelle on mesure ; et on la dirige de manière que la ligne de tramontane du modèle dessiné se conjugue avec la ligne qui est tracée sur la feuille où l'on veut dessiner l'édifice. Ensuite, l'on regarde sur la chose

mesurée le nombre de pieds notés en la mesurant, et les degrés du vent vers lequel est dirigé le mur ou la rue que l'on veut dessiner, et ainsi on trouve le même degré de tel vent que sur le modèle de la boussole dessinée, tenant fixe la ligne de tramontane, sur l'autre ligne décrite sur la feuille : et l'on tire la ligne de ce degré, droite qui passe par le centre du modèle dessiné et on l'a décrit sur la feuille où l'on veut dessiner. Ensuite, on regarde combien de pieds furent mesurés à l'alidade au droit de ce degré et combien sont indiquées de mesures de petits pieds sur la ligne de ce degré. Et si, par exemple, l'on vise à l'alidade un mur de trente pieds à six degrés de levant on mesure trente pieds et on l'inscrit, et ainsi de suite de manière qu'avec la pratique ça se fera avec une très grande facilité : et ce sera comme un dessin du plan et un mémoire pour dessiner tout le reste.

Et parce que le mode de dessiner qui appartient le plus à l'architecte est différent de celui du peintre, je dirai ce qui me paraît convenir pour comprendre toutes les mesures et trouver tous les membres de l'édifice sans erreur. Le dessin des édifices, qui est donc pertinent pour l'architecte, se divise en trois parties, desquelles la première est le plan, ou si l'on veut le dessin plat, la seconde est la paroi de dehors avec ses ornements, la troisième est la paroi de dedans, également avec ses ornements. Le plan est ce qui comporte tout l'espace plat du lieu

à édifier ou si l'on veut, le dessin de la fondation de tout l'édifice quand elle est déjà rasante au plan du terrain. Et cet espace, lorsqu'il se trouve en montagne, il faut le réduire à un plan et faire que la ligne plane de la base de la montagne soit parallèle à tous les plans de l'édifice. Et pour cela, on doit prendre la ligne droite de la base et non la ligne courbe du sommet de la montagne, de manière que sur celle-là tombent à plomb et perpendiculaires tous les murs de l'édifice. Et l'on appelle ce dessin, comme il a été dit, plan, de même que ce plan (pianta) occupe l'espace de la fondation de tout l'édifice, de même que la plante (pianta) du pied occupe cet espace qui est le fondement de tout le corps. Le plan doit être dessiné, et partagé avec ses membres, avec leurs largeurs, ou en rond ou en carré ou en quelque autre forme que ce soit. On doit tracer, mesurant toujours le tout avec la petite mesure, une ligne de la largeur de toute la base de l'édifice. Et du point du milieu de celle-ci on doit tirer une autre ligne droite, laquelle fasse d'un côté comme de l'autre deux angles droits, sur celle-ci se trouve la ligne médiane de l'édifice. Des deux extrémités de la ligne de largeur on tire deux lignes parallèles perpendiculaires sur la ligne de la base, et ces deux lignes seront hautes autant que l'édifice doit l'être et formeront ainsi la hauteur de l'édifice. Ensuite, entre ces deux lignes extrêmes qui font la hauteur, on prend la mesure des colonnes, des pilastres, des fenêtres et des autres

ornements, dessinés sur la moitié de devant du plan ; et en faisant tout cela toujours en tirant de chaque point des extrémités des colonnes, des pilastres, des baies ou de tout ce qui s'y trouve, des lignes parallèles aux deux lignes extrêmes. Et ensuite, par le travers, on pose la hauteur des bases, des colonnes, des chapiteaux, des architraves, des fenêtres, frises, corniches et choses semblables. Et tout ceci se fait avec des lignes parallèles à la ligne du plan de l'édifice. Et en de tels dessins, on ne fait pas de diminution aux extrémités, que l'édifice soit rond ou carré, pour en montrer deux faces, car l'architecte ne peut pas prendre d'une ligne diminuée des mesures justes ; ce qui est nécessaire à ce procédé, qui ne recherche que des mesures parfaites en réalité et tirées au moyen de lignes parallèles et non avec celles qui semblent l'être et ne le sont pas ; et si quelquefois, les mesures faites sur un plan de forme ronde s'écartent ou diminuent, aussitôt elles se retrouvent sur le dessin du plan, et celles qui s'écartent dans le plan comme les voûtes, les arcs, les triangles, sont ensuite parfaites dans leur dessin droit. C'est pourquoi il est nécessaire d'avoir toujours prêtes et préparées les mesures justes de palmes, pieds, doigts et grains jusqu'à leur plus petite partie.

La troisième partie de ce dessin d'architecte est celle que nous avons dite et appelée paroi de dedans avec ses ornements. Et cette dernière n'est pas moins nécessaire que les deux autres

et semblablement faite à partir du plan avec les lignes parallèles, comme la paroi de dehors ; et elle montre la moitié de l'édifice à l'intérieur comme s'il était divisé par le milieu, elle montre la cour, la correspondance de la hauteur des corniches de dehors avec les choses de dedans, la hauteur des fenêtres, des portes, des arcs, des voûtes en berceau ou d'arêtes ou de quelque autre forme que ce soit. En somme, avec ces trois ordres ou modes de dessin on peut considérer minutieusement toutes les parties d'un édifice de l'intérieur comme de l'extérieur.

C'est cette voie que nous avons suivie et maintenue, comme on le verra dans la suite de toute cette oeuvre. Et afin qu'on la comprenne plus clairement encore, nous avons ci-dessous mis en dessin un seul édifice, dessiné selon ces trois modes.

Et pour satisfaire encore plus complètement au désir de ceux qui aiment voir et bien comprendre toutes les choses qui seront dessinées, nous avons —outre les trois modes d'architecture proposés et exposés ci-dessus— en plus, dessiné en perspective quelques édifices dont il nous a paru qu'ainsi les yeux puissent voir et juger de la grâce de cette ressemblance qui se présente par la belle proportion et symétrie des édifices, ce qui n'apparaît pas dans le dessin où elles sont dessinées architecturalement. Car la grosseur des corps ne peut se montrer sur un plan, si les parties que l'on a à voir de loin ne diminuent

pas avec proportion selon ce que l'oeil voit naturellement, lequel envoie des rayons en forme de pyramide, dont il applique la base sur l'objet et retient en lui l'angle du sommet selon lequel il voit ; aussi, plus l'angle est petit, plus l'objet vu paraît petit, et ainsi plus haut ou plus bas, plus à droite ou plus à gauche, selon l'angle.

Et pour mettre sur une paroi dressée un plan sur lequel les choses plus lointaines se voient plus petites, avec la proportion qui convient, il faut couper les rayons pyramidaux de nos yeux par une ligne équidistante de chaque oeil, car c'est comme cela que l'on voit naturellement, et des points où cette ligne coupe les rayons se prend la mesure juste de (...) avec la proportion et l'intervalle qui fait paraître les objets qui se voient plus ou moins lointains, selon la distance que le peintre, ou le perspectiviste, veut montrer. C'est ainsi que nous avons observé cette raison et les autres nécessaires à la perspective dans les dessins qui le demandaient, renvoyant les mesures architecturales aux trois autres premiers types de dessin, avec lesquels il serait impossible, ou, au moins, très difficile de réduire les choses à leur propre forme, que l'on pourrait mesurer, bien qu'en effet on voit pourtant la raison des mesures. Et bien que ce mode de dessin en perspective soit propre au peintre, il convient pourtant à l'architecte aussi.

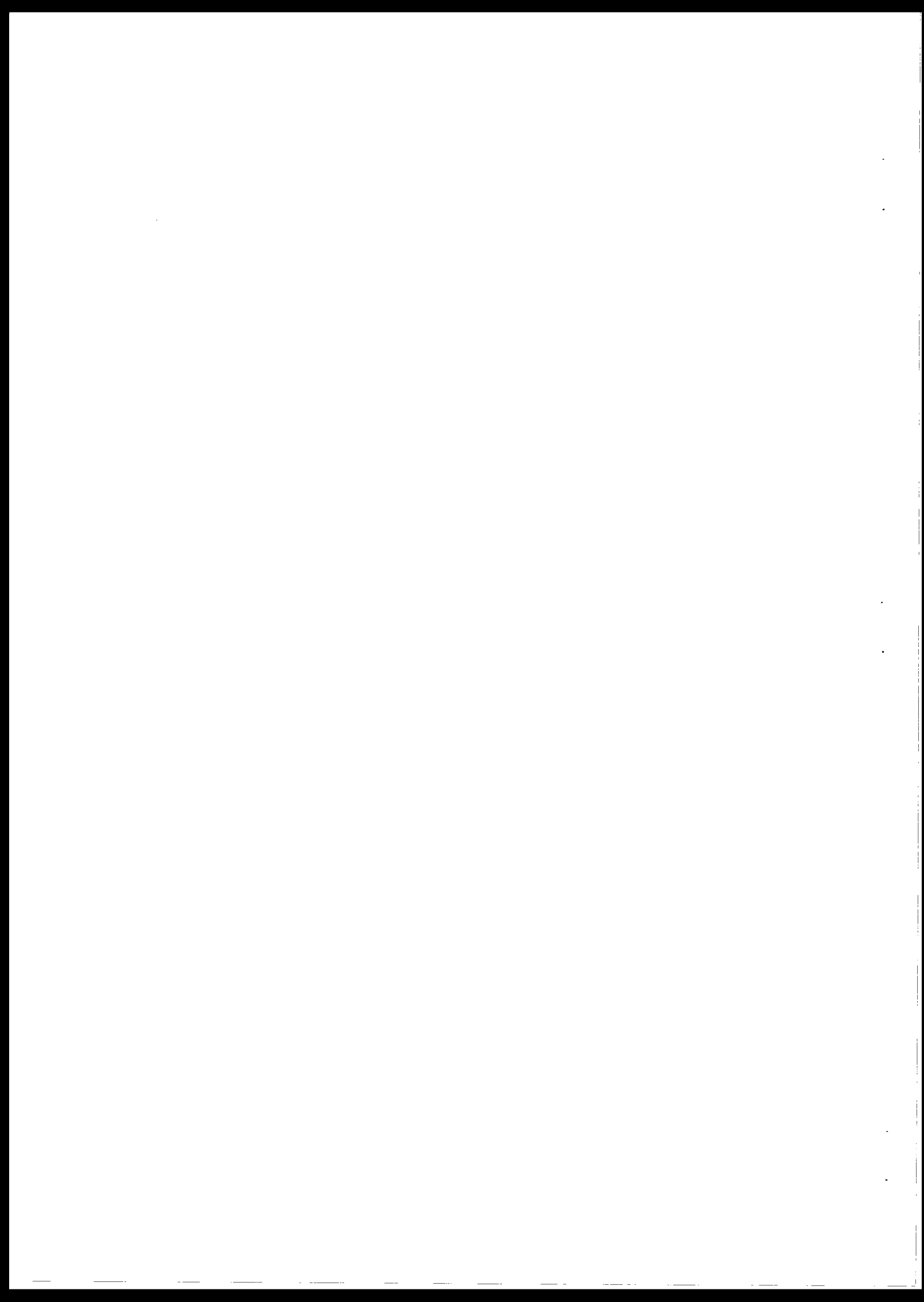
Donc, comme il convient au peintre de connaître



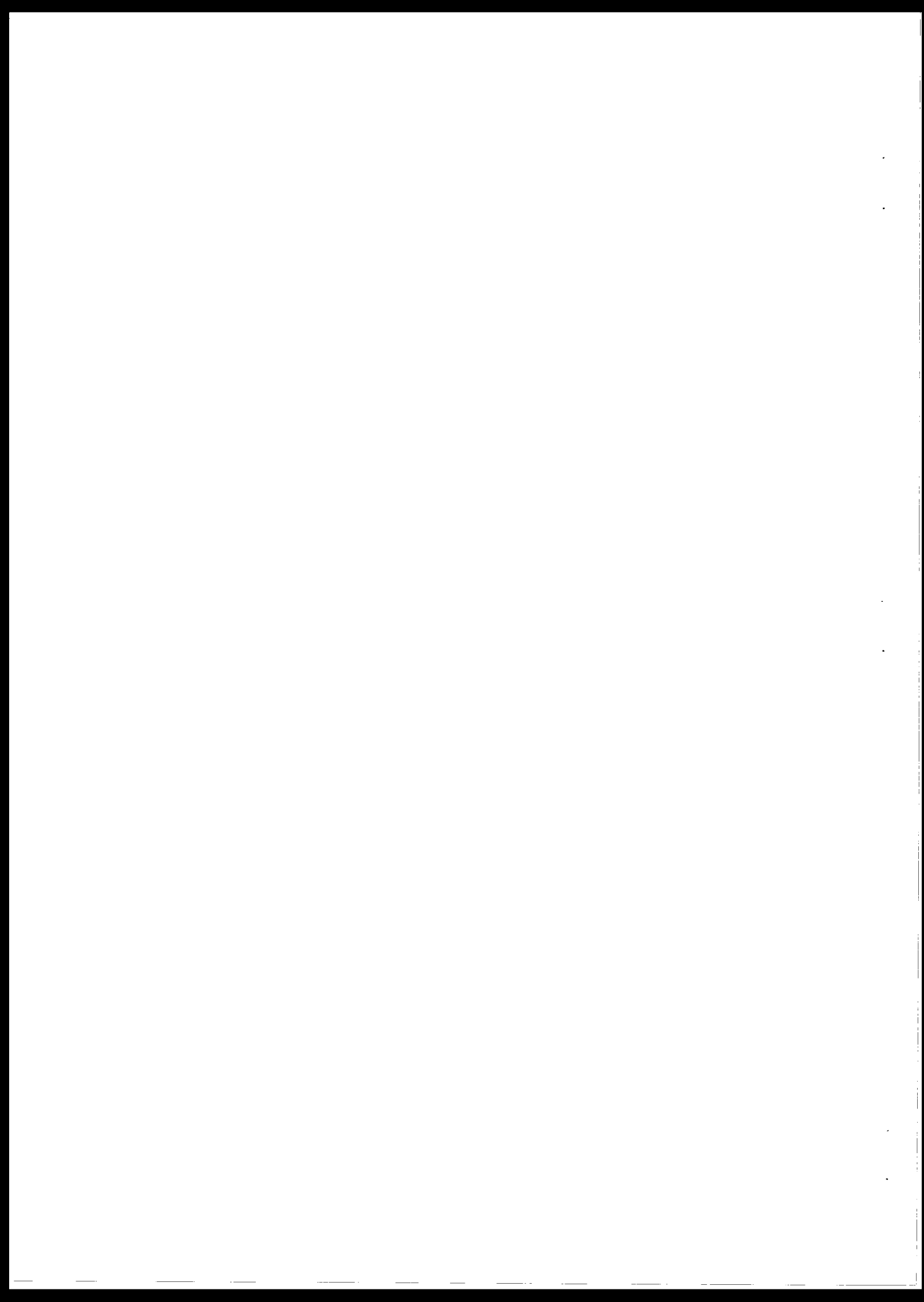
l'architecture pour savoir faire les ornements bien mesurés et avec leurs proportions, l'architecte cherche à savoir la perspective dont l'exercice lui permet de mieux imaginer l'édifice muni de tous ses ornements.

Desquels il n'est pas besoin de dire autre chose qu'ils dérivent tous des cinq ordres dont se servaient les anciens : à savoir le dorique, l'ionique, le corinthien, le toscan et l'attique ; et de tous, le dorique est le plus antique qui fut trouvé par Doro, roi d'Achaïe, édifiant à Argos le temple de Junon ; ensuite, en Ionie, faisant le temple d'Apollon et mesurant les colonnes doriques avec les proportions de l'homme dont il conserva la symétrie, la fermeté et la belle mesure, sans autres ornements. Mais pour le temple de Diane, on changea de formes, ordonnant les colonnes avec la mesure et la proportion de la femme, et on les composa avec beaucoup d'ornements sur les chapiteaux, les bases et sur tout le tronc avec le but d'imiter la stature féminine, et on les appela "ionique" ; mais celles qui s'appellent "corinthiennes" sont plus sveltes et plus délicates, faites à l'imitation de la grâce et de la finesse virginales, inventées par Callimaque de Corinthe, d'où elles s'appellent "corinthiennes". De l'origine et de la forme desquelles Vitruve a amplement écrit, et nous y renvoyons qui voudra avoir davantage d'informations. Nous, selon ce qu'il faudra, nous nous reporterons aux choses énoncées par Vitruve.

Il y a encore deux ordres, outre les trois décrits : à savoir l'attique et le toscan, lesquels ne furent cependant pas beaucoup utilisés par les anciens. L'attique a les colonnes faites avec quatre faces : le toscan est assez semblable au dorique, comme on le verra par la suite de ce que nous entendons faire et montrer. Et on trouvera encore de nombreux édifices composés de plusieurs manières, comme de ionique et de corinthien, de dorique et de corinthien, de toscan et de dorique, selon ce qui paraît meilleur à l'homme de l'art en vue d'accorder les édifices appropriés à leur destination, principalement dans le cas des temples."



**POEMES de BALDASSAR CASTIGLIONE  
et JOACHIM DU BELLAY**



*Nous présentons ici quelques poèmes de la première moitié du XVIème siècle qui traduisent l'intérêt général porté à la question du relevé de Rome. Avec Castiglione, nous avons un témoignage direct, à la mort de Raphaël en 1519, de l'engagement du peintre-architecte dans l'entreprise de description de la Rome antique. On voit combien, pour les humanistes "relever" la Ville était véritablement la redresser, la "reconstruire".*

*Avec les poèmes de Du Bellay, rédigés lors de son séjour à Rome de 1553 à 1557, nous avons l'écho prolongé du projet de Raphaël jusque dans des cercles assez éloignés du milieu professionnel des architectes. Nous avons été surpris de voir que les spécialistes n'avaient pas remarqué à notre connaissance, que le septième poème des "Antiquités de Rome" était une traduction du fameux poème de Castiglione "Superbi colli e voi sacre ruine", qui est en parfaite harmonie de ton et de souci avec le rapport de Raphaël. Quant au vingt-sixième sonnet, il mériterait de figurer au fronton de tout atelier de relevé archéologique!*

**De Morte**  
**Raphaelis Pictoris**

Quod lacerum corpus medica sanaverit arte,  
Hippolytum Stygiis et revocarit aquis,  
Ad Stygas ipse est raptus Epidaurius undas :  
Sic pretium vitae mors fuit artifici.  
Tu quoque dum toto laniatam corpore Romam  
Componis miro, Raphael, ingenio.  
Atque Urbis lacerum ferro, igni, annisque cadaver  
Ad vitam, antiquum jam revocasque decus,  
Movisti Superum invidiam ; indignataque mors est,  
Te dudum extinctis reddere posse animam.  
Et quod longa dies paullatim aboleverat, hoc te  
Mortali spreta lege parare iterum.  
Sic miser heu prima cadis intercepte juventa ;  
Deberi et morti, nostraque, nosque mones.

Baldassar Castiglione  
Cité par Vasari à la fin de sa "Vie" de Raphaël

Sur la mort du peintre Raphaël

Pour avoir guéri, avec l'art du médecin, le corps lacéré  
d'Hyppolyte et l'avoir rappelé des eaux du Styx,

Dans les ondes du Styx l'Épidaurien (Esculape) fut lui-même  
entraîné : ainsi le prix de la vie fut la mort de l'artiste.

Toi de même, ô Raphaël, tu as recomposé de ton merveilleux  
génie, le corps de Rome en lambeaux

Et en rappelant à la vie le cadavre de la Ville, lacéré par le fer, le  
feu et les ans, désormais rendu à son antique éclat, tu as suscité  
la jalousie des Dieux ; et la mort s'est indignée que tu puisses  
rendre la vie aux corps depuis longtemps éteints et que, ce  
qu'une longue durée avait peu à peu anéanti, tu puisses, au  
mépris de la loi de la mort, le remettre en marche.

Ainsi, hélas, malheureux, tu tombes prématurément dans ta  
première jeunesse ; et tu nous rappelles que nous-mêmes et nos  
biens, sommes débiteurs de la mort.

Traduction de Camille Marcoux



### Superbi Colli

Superbi colli, e voi sacre ruine,  
Che'l nome sol di Roma ancor tenete,  
Ahi che reliquie miserande avete  
Di tant'anime eccelse e pellegrine!

Colossi, archi, teatri, opre divine,  
Trionfal pompe gloriose e liete,  
In poco cener pur converse siete,  
Et fatte al vulgo vil favola al fine.

Cosi, se ben un tempo al tempo guerra  
Fanno l'opre famose, a passo lento  
E l'opre e i nomi il tempo invido atterra.

Vivro dunque tra' miei martir contento ;  
Che se'l tempo dà fine a cio ch'è in terra,  
Darà forse ancor fine al mio tormento.

Baldassar Castiglione

Sacrés coteaux, et vous saintes ruines,  
Qui le seul nom de Rome retenez,  
Vieux monuments, qui encor soutenez  
L'honneur poudreux de tant d'âmes divines :

Arcs triomphaux, pointes du ciel voisines,  
Qui de vous voir le ciel même étonnez,  
Las, peu à peu cendre vous devenez,  
Fable du peuple et publiques rapines !

Et bien qu'au temps pour un temps fassent guerre  
Les bâtiments, si est-ce que le temps  
Oeuvres et noms finablement atterre.

Tristes désirs, vivez doncques contents :  
Car si le temps finit chose si dure,  
Il finira la peine que j'endure.

Joachim Du Bellay  
*Les Antiquités de Rome, n° 7*

Nouveau venu, qui cherches Rome en Rome  
Et rien de Rome en Rome n'aperçois,  
Ces vieux palais, ces vieux arcs que tu vois,  
Et ces vieux murs, c'est ce que Rome on nomme.

Vois quel orgueil, quelle ruine : et comme  
Celle qui mit le monde sous ses lois,  
Pour dompter tout, se dompta quelquefois,  
Et devint proie au temps, qui tout consomme.

Rome de Rome est le seul moment,  
Et Rome Rome a vaincu seulement.  
Le Tibre seul, qui vers la mer s'enfuit,

Reste de Rome. O mondaine inconstance !  
Ce qui est ferme, est par le temps détruit,  
Et ce qui fuit, au temps fait résistance.

Joachim Du Bellay  
*Les Antiquités de Rome, n°3*

Qui voudrait figurer la romaine grandeur  
En ses dimensions, il ne lui faudrait querre  
A la ligne et au plomb, au compas, à l'équerre,  
Sa longueur et largeur, hauteur et profondeur :

Il lui faudrait cerner d'une égale rondeur  
Tout ce que l'océan de ses longs bras enserre,  
Soit où l'astre annuel échauffe plus la terre,  
Soit où souffle Aquilon sa plus grande froideur.

Rome fut tout le monde, et tout le monde est Rome.  
Et si par mêmes noms mêmes choses on nomme,  
Comme du nom de Rome on se pourrait passer,

La nommant par le nom de la terre et de l'onde :  
Ainsi le monde on peut sur Rome compasser,  
Puisque le plan de Rome est la carte du monde.

Joachim Du Bellay  
*Les Antiquités de Rome, n° 26*

Toi qui de Rome émerveillé contemples  
L'antique orgueil, qui menaçait les cieux,  
Ces vieux palais, ces monts audacieux,  
Ces murs, ces arcs, ces thermes et ces temples,

Juge, en voyant ces ruines si amples,  
Ce qu'a rongé le temps injurieux,  
Puisqu'aux ouvriers les plus industrieux  
Ces vieux fragments encor servent d'exemples.

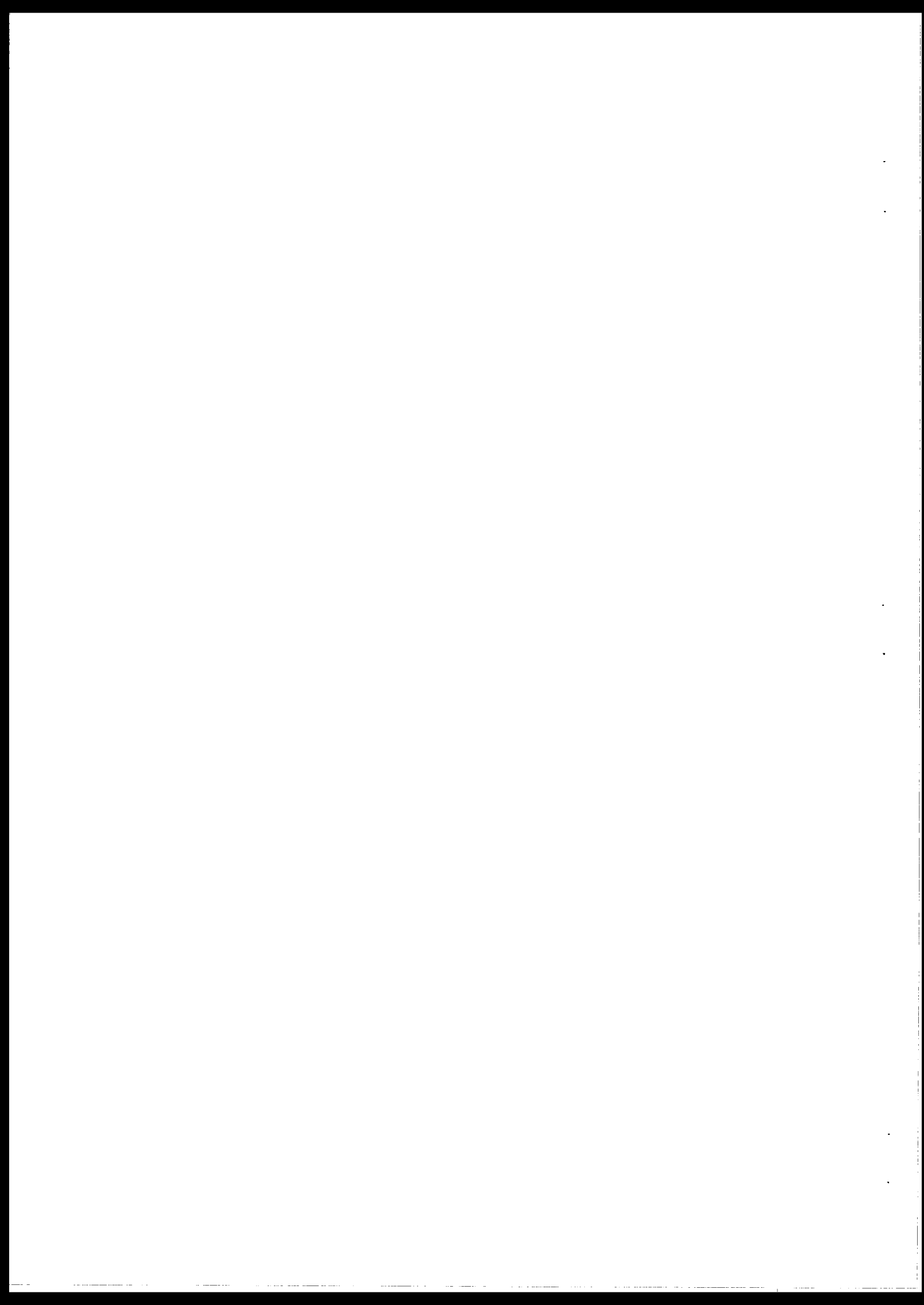
Regarde après, comme de jour en jour  
Rome, fouillant son antique séjour,  
Se rebâtit de tant d'oeuvres divines :

Tu jugeras que le démon romain  
S'efforce encor d'une fatale main  
Ressusciter ces poudreuses ruines.

Joachim Du Bellay  
*Les Antiquités de Rome, n° 27*

**"RAPHAEL ARCHEOLOGUE  
ET HISTORIEN DE L'ART" (1880)**

par EUGENE MUNTZ



*Eugène Muntz qui fut conservateur de l'Ecole des Beaux-Arts à la fin du XIXème siècle est un des plus grands historiens français de l'art et de l'architecture. Son "Histoire de l'Art pendant la Renaissance en Italie" de 1889 et son édition des archives du Vatican dans "Les Arts à la Cour des Papes" (1878-1882), sont d'une richesse incroyable. C'est à juste titre qu'il est un des très rares historiens français à toujours être cité dans la bibliographie internationale de l'histoire de l'art et de l'architecture.*

*Les extraits de son article sur Raphaël archéologue que nous donnons ici sont une démonstration non dépassée de la validité de l'attribution du rapport à Léon X à Raphaël.*

*La figure et l'oeuvre d'Eugène Müntz mériteraient un travail qui redonnerait à ce grand historien une place aux côtés des Burckhardt, Wölfflin, Riegl et autres fondateurs de l'histoire moderne de l'architecture.*



"Le peintre archéologue ne tarde pas à organiser un véritable institut de correspondance archéologique. On sait qu'il envoya des dessinateurs dans toutes les parties de l'Italie et jusqu'en Grèce, pour y relever les monuments antiques. Une gravure du soubassement de la colonne de Théodose, à Constantinople, porte une mention constatant que le dessin original avait été envoyé à Raphaël d'Urbin (1). L'examen du dessin de la *Bataille de Constantin* a permis à M. Reiset de faire une autre observation tout aussi intéressante. "Plusieurs des têtes de chevaux de profil qui se voient à la gauche de la composition, dit ce savant, sont copiées de la frise de Phidias. La ressemblance est telle qu'elle ne peut être fortuite. On ne la retrouve ni dans la fresque peinte après la mort de Raphaël par Jules Romain, ni dans aucun autre ouvrage que nous connaissions du maître ou de ses élèves (2)."

En 1518 ou en 1519, Raphaël entreprit de condenser les résultats de ses études dans un rapport qu'il adressa au pape et dont nous possédons deux rédactions différentes : l'une publiée en 1733 par les Volpi, dans leur édition des oeuvres de Castiglione, l'autre dans l'ouvrage de Passavant. Avant d'analyser ce document précieux, nous devons passer en revue les opinions auxquelles il a donné naissance.

Le premier, qui parle du rapport sur les Antiquités de Rome, est A. Beffa Negrini, qui l'attribue à Castiglione et dit

qu'il figure en tête du registre des lettres du comte (3). Cette attribution prévalut jusqu'en 1799, époque à laquelle l'abbé Francesconi, dans une dissertation vraiment magistrale, démontra que l'auteur du rapport ne pouvait être que Raphaël lui-même (4). Les arguments produits par Francesconi étaient du plus grand poids et sa thèse fut universellement adoptée. Le savant auteur florentin admettait d'ailleurs que Castiglione avait revu et retouché le travail de son ami et y avait introduit diverses modifications, surtout en ce qui concerne le style. La découverte, faite à Munich, d'un autre exemplaire de la lettre, d'une rédaction un peu différente, confirma dans ses points essentiels la thèse de Francesconi.

Constatons tout d'abord, comme faits irrévocablement acquis à notre cause, que la lettre est adressée à Léon X, que l'un des exemplaires a été trouvé dans les papiers de Castiglione, et l'autre en compagnie de la traduction de Vitruve, exécutée pour Raphaël par Marco Fabio de Ravenne ; enfin, que tous les traits qu'elle contient peuvent, sans exception aucune, s'appliquer à Raphaël. C'est ainsi que l'illustre peintre-architecte était occupé, dans ses dernières années, à mesurer et à relever les édifices antiques de Rome, nous le savons par le témoignage de ses contemporains, tout comme l'auteur de la lettre ; comme ce dernier, il se servait de la boussole pour ses déterminations ; comme lui, il s'était vu confier cette tâche par le pape. Que de

présomptions en faveur de notre maître!

Tant de preuves, une unanimité si touchante, n'ont cependant pu convaincre un savant allemand bien connu, M. H. Grimm. Dans son travail intitulé : *De incerti auctoris litteris quae Raphaelis Urbinatis ad Leonem decimum feruntur* (5), M. Grimm a entrepris de démontrer que le rapport ne pouvait pas être de Raphaël. Cette impossibilité ressort, d'après lui, des termes mêmes du document. Dans la première rédaction, l'auteur s'exprime en effet comme suit : "Je ne puis me rappeler sans grande tristesse que, depuis que je suis à Rome, et il n'y a pas encore onze ans, tant de belles choses, telles que la pyramide qui était dans la rue Alexandrine, le malheureux arc, tant de colonnes et de temples ont été ruinés, principalement par messire Bartolommeo della Rovere." La seconde rédaction, plus explicite, aggrave encore les soupçons de M. Grimm : "Je ne puis me rappeler sans grande tristesse que, depuis que je suis à Rome, —et il n'y a pas encore douze ans,— on a ruiné beaucoup de belles choses, telles que la pyramide qui était dans la rue Alexandrine, l'arc qui était à l'entrée des thermes de Dioclétien, le temple de Cérès sur la voie Sacrée, une partie du Forum transitorium, qui a été incendié et détruit il y a peu de jours et dont les marbres ont été employés à faire de la chaux." Or, Raphaël n'est arrivé à Rome qu'en 1508 ; d'autre part, la destruction de la pyramide de la via Alessandrina a eu lieu en

1499 déjà, et celle de l'arc (que M. Grimm identifie à l'arc de Gordien) beaucoup plus tôt encore, peut-être sous Sixte IV déjà. Par conséquent, Raphaël n'a pu assister à ces actes de vandalisme, par conséquent il ne saurait être l'auteur du rapport. Ce document, d'après M. Grimm, aurait été rédigé dans les premières années du règne de Jules II, et serait l'oeuvre d'un antiquaire, que nous savons avoir été en relations avec le peintre : Andrea Fulvio.

L'argumentation de M. Grimm est assurément fort ingénieuse, et l'on comprend que des esprits sagaces, comme M. Springer, aient adopté la thèse nouvelle. Cependant, nous croyons qu'un examen approfondi du problème doit conduire à des conclusions différentes. Occupons-nous d'abord de la pyramide. Il est certain qu'Alexandre VI a ordonné la démolition de ce monument, vulgairement appelé "Meta Romuli" ou "Sepulchrum Scipionum". Nous savons même le jour où les travaux ont commencé : 2... décembre 1499. Mais il est tout aussi certain que des restes assez considérables de la "Meta" subsistaient du temps de Raphaël encore. Un auteur qui écrivait en 1509, ainsi une année après l'arrivée du peintre urbinat à Rome, François Albertini, nous le dit formellement : "Metha... vestigia cujus adhuc extant apud ecclesiam S. Mariae Transpontinae (6)". Ces vestiges ont dû disparaître peu de temps après, car un bref, encore inédit, de Jules II, nous apprend

qu'en 1512 plusieurs personnes se disputaient la possession du terrain sur lequel s'élevait la pyramide, terrain dont une partie seulement avait été occupée par la nouvelle rue établie sous Alexandre VI. En thèse générale, il était rare à cette époque que l'on détruisît un édifice au ras du sol (la "Meta" avait subi bien des mutilations avant Alexandre VI déjà) ; Raphaël a donc parfaitement pu rappeler la démolition d'un monument dont les ruines n'ont définitivement disparu que vers 1510. Ayant assisté au dernier acte, il était en droit de se compter parmi les spectateurs de cette tragédie. Il ne fut d'ailleurs pas le seul à se souvenir de la pyramide : en 1515, lors de l'entrée de Léon X à Florence, Giuliano del Tasso construisit, sur la place du Mercato Nuovo, une colonne imitée de la colonne Trajane, et, sur la place de la Trinité, un simulacre de la "Meta di Romolo (7)".

En ce qui concerne l'arc placé à l'entrée des thermes de Dioclétien, il n'est point absolument prouvé que l'auteur du rapport parle de l'arc de Gordien. Beaucoup de monuments analogues furent détruits à la fin du XV<sup>ème</sup> et au commencement du XVI<sup>ème</sup> siècle ; nous le savons par Albertini. Fulvio lui-même, dont le livre paraissait une quinzaine d'années plus tard, se vit forcé, en 1527, d'enregistrer plusieurs de ces démolitions sacrilèges. Mais rangeons-nous à l'avis de M. Grimm et admettons qu'il s'agisse de l'arc de Gordien. Ici encore Albertini viendra à notre secours : "Arcus

marmoreus Gordiani... vestigia cujus dispoliata visuntur." Ainsi, en 1509, on voyait encore les restes de ce monument, restes qui n'auront pas tardé à disparaître à leur tour, mais qui, autorisaient Raphaël à dire : "Depuis mon arrivée à Rome j'ai vu détruire bien des monuments superbes..."

On manque de renseignements sur l'époque de la destruction du temple de Cérès, situé près du grand cirque, comme aussi sur celle du Forum transitorium ou Forum de Nerva. Il est, par conséquent, impossible de tenir compte, dans le débat, de ces deux édifices. Mais la mention du nom de Bartolommeo della Rovere tend à prouver que le rapport, alors même qu'il ne porterait pas en tête les mots *a Papa Léon X*, ne saurait être adressé à son prédécesseur. Ce personnage, omis dans le vaste recueil généalogique de Pompeo Litta, était neveu de Jules II ; ce fut lui qui fut chargé de conduire César Borgia à Ostie, le 18-19 novembre 1503. La famille des Rovere étant en disgrâce pendant le pontificat d'Alexandre VI, il est à peu près certain que les exploits de messire Bartolommeo en matière de vandalisme ne peuvent dater que de l'avènement de son oncle, et qu'ils sont par conséquent postérieurs à 1503. Or comment admettre que, dans un rapport adressé à un pape par un artiste attaché à la cour pontificale, celui-ci ait eu le courage d'attaquer si ouvertement, et sans nécessité aucune, un de ses plus proches parents, son propre neveu ? Ne sommes-nous pas forcés, ici

encore, d'admettre que le destinataire était Léon X, non Jules II. N'est-ce pas à ce dernier seul, aussi, et non à son belliqueux prédécesseur, que peut s'appliquer la phrase où l'auteur le loue, de chercher à pacifier l'Europe, "spargendo el santissimo seme della pace tra li principi christiani."

Pour réfuter de point en point la théorie de M. Grimm, il nous reste à démontrer que le rapport ne peut pas être l'oeuvre d'Andrea Fulvio. —Que le lecteur nous pardonne cette longue discussion ; elle est indispensable pour dissiper des doutes qui ne se sont déjà que trop accrédités, et pour restituer à Raphaël la paternité d'un document du plus haut intérêt.— Fulvio, né dans les environs de Rome, à Palestrine, vint de fort bonne heure dans la Ville Eternelle, où il publia, dès 1487, son *Arts metrica*(8). Par conséquent, à supposer qu'il ait adressé son rapport à Jules II l'année même de son avènement, en 1503, il y aurait eu seize années et non pas douze, qu'il habitait Rome. En outre, cet auteur, qui était un antiquaire, non un artiste, aurait écrit son rapport en latin, non en italien. Enfin, et ce point me paraît décisif, on ne rencontre dans les ouvrages de Fulvius, les *Antiquaria urbis Romae*, dédiés en 1513 à Léon X, les *Antiquitates urbis Romae*, dédiées à Clément VII, aucune des idées exprimées dans le rapport. L'esprit qui règne dans ces travaux, d'ailleurs fort médiocres, est celui des auteurs du XVème siècle, s'occupant des recherches historiques ou

topographiques, et nullement d'esthétique. Fulvius, dans sa préface, dit même, en rappelant les travaux de Raphaël, que son but est de décrire Rome en historien, non en architecte, "quae non ut architectus, sed historico more describere curavi." Est-il besoin d'autres preuves pour faire définitivement écarter son nom ?

Les mêmes raisons s'opposent à la prise en considération de l'hypothèse de M. Springer, qui a mis en avant le nom de Fra Giocondo. Lui aussi aurait écrit en latin, lui aussi aurait fait passer dans la préface de son édition de Vitruve, dédiée à Jules II en 1511, quelques-unes des idées du rapport. Pour lui, d'ailleurs, il serait bien difficile de concilier ce que nous savons de ses voyages avec le fameux passage où l'auteur du rapport dit qu'il est à Rome depuis douze ans. J'avoue que le nom de Giuliano da San Gallo, si tout ne plaidait pas en faveur de Raphaël, m'aurait paru devoir rallier plus de suffrages que celui du vieux moine véronais, dont la vie se partagea entre la France, Rome, Venise, etc. Mais ici encore nous nous heurtons à une impossibilité matérielle : Giuliano, en effet, se trouvait à Rome dès 1465."

Eug. Müntz

(extrait de la *Gazette des beaux-Arts*,  
octobre et novembre 1880).



### Notes

(1) Passavant, *Raphaël*, t. 1er, p. 274.

(2) *Notice des dessins*, p. 257. Ce dessin n'est, d'ailleurs, pas un original. M. Reiset le considère comme une copie exécutée, sous les yeux de Raphaël, par Polydore de Caravage.

(3) *Elogi istorici d'alcuni personaggi della famiglia Castiglione*. Mantoue, 1606, p. 429.

(4) *Congettura che una lettera creduta di Baldassar Castiglione sia di Raffaello d'Urbino*. Florence, 1799, in-8°.

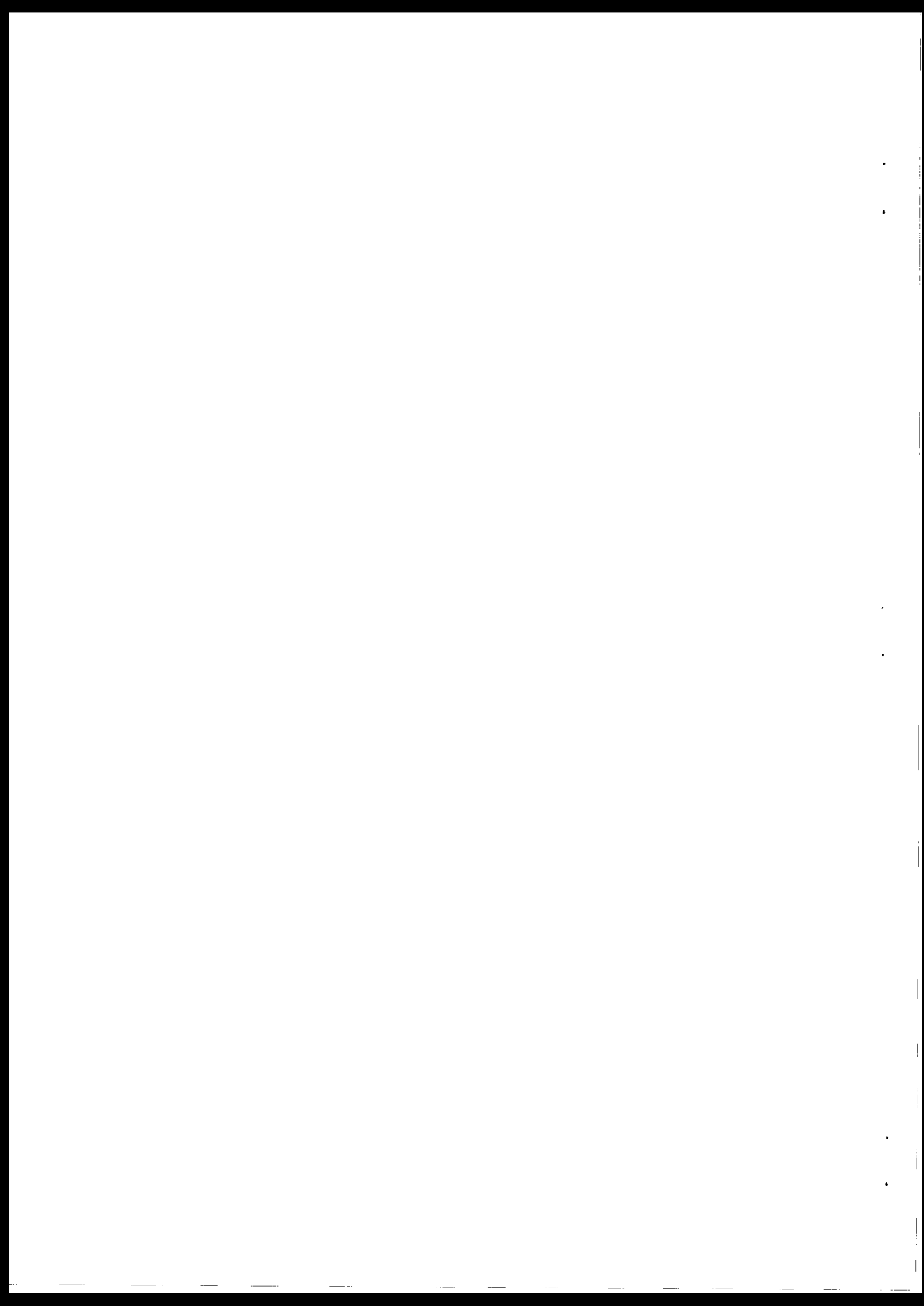
(5) *Jahrbücher für Kunstwissenschaft*, de A. de Zahn : 1871, p. 67 et suiv.

(6) *opusculum*, p. 68.

(7) Vasari, t. VIII, p. 267.

(8) Voir Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana*, t. VII, et Gregorovius, *Storia della città di Roma*, t. VIII, p. 381.

**BIBLIOGRAPHIE**



ALBERTI, Leon Battista, "Descriptio Urbis Romae" (circa 1450).  
 Codex Vaticano Chigiano M VII 149  
 Codex Marciano Ital. XI 67 (7351)  
 Codex Ambrosiano 0 80 Sup.  
 Codex Barberiniano lat. 6525.

Reproduit dans l'essai de L. Vagnetti.

ALBERTI, Leon Battista, "Ludi Matematici" (1443-1448), édité par  
 A. Bonucci "Leon Battista Alberti. Opere volgare", Florence  
 1843-49.

Reproduit partiellement dans l'essai de L. Vagnetti.

Auteurs variés, "Cartes et figures de la terre", catalogue de  
 l'exposition du CCI, Centre G. Pompidou, Paris, 1980.

BRIZIO, A.M., "Il rilievo dei monumenti antichi, Raffaello e il  
 nascere dell'archeologia", in "L'Arte", juin-septembre, 1966.

CAPANNARI, Alessandro, "Pianta di Roma secondo le misure  
 di L. B. Alberti", Biblioteca Nazionale (P.N. 6<sup>B</sup>), 1884, Rome.

CALVO, Fabio, "Antiquae Urbis Romae cum regionibus  
 simulachrum" 1527 (réédition 1532, Bibliothèque de l'Ecole  
 Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris).

DU BELLAY, Joachim, "Les Regrets. Les Antiquités de Rome",  
 Gallimard, Paris, 1967.

FRUTAZ, A.P., "Le piante di Roma", Roma, 1962.

FULVIO, Andrea, "Antiquiria urbis Romae", 1513.  
 "Antiquitates Urbis Romae", 1527.

GADOL, Joan, "Leon Battista Alberti. Universal Man of Early  
 Renaissance", The University of Chicago Press, Chicago, 1969.

GNOLLI, D., "Di alcune piante topografiche di Roma ignote o poco note", in "Bollettino della Commissione archeologica comunale di Roma", 13, 1885.

HAMON, Philippe, "Introduction à l'analyse du descriptif", Hachette, Paris, 1981.

MUNTZ, Eugène, "Raphaël archéologue et historien de l'art", in "Gazette des Beaux-Arts", II, XXII, 1880.

MUNTZ, Eugène, "Histoire de l'Art pendant la Renaissance. Italie", Hachette, Paris, 1889.

MUNTZ, Eugène, "Les Arts à la Cour des Papes", 1878-1882, reprint chez Georg Olms Verlag, Hildesheim, 1983.

PAGLIARA, Pier Nicola, "La Roma Antica di Fabio Calvo : tipi e stereotipi", in "Psicon", n°8-9, décembre 1977, Firenze.

QUATREMERE DE QUINCY, "Histoire de la vie et des ouvrages de Raphaël", 1824.

RAFFAELLO, "Il pianto di Roma", Fogola, Torino, 1984 (édition du rapport à Léon X, Codex Ital. 37 b de la Bibliothèque de Munich).

RAY, Stefano, "Raffaello architetto", edizioni Laterza, Bari, 1974 (reproduit le Codex de Munich).

von SCHLOSSER, Julius, "La littérature artistique", Flammarion, Paris, 1984. (Ni dans l'édition de Vienne en 1924, ni dans la traduction française dirigée par André Chastel, avec une bibliographie mise à jour, il n'est fait mention de l'étude si décisive de Müntz).

VAGNETTI, Luigi, "La Descriptio Urbis Romae, uno scritto poco noto di L. B. Alberti ; contributo alla storia del rilevamento architettonico e topografico", in "Quaderno dell'Istituto di Elementi di Architettura e Rilievo di Monumenti", n° 1, ottobre 1968, Genova.

VALTIERI, Simonetta, "Sanzio Sovrintendente", in "L'Architettura", n°193, novembre 1971.