

## 0. Projet



*Pur*<sup>1</sup>, d'après Raphaël, *École d'Athènes*, 1509-1512.

Pythagore<sup>2</sup> écrit dans un livre calé sur sa jambe gauche. Empédocle<sup>2</sup> se penche en avant pour le copier, tandis qu'Averroès préfère regarder par-dessus son épaule, à moins qu'il ne cherche à déchiffrer un autre livre que Parménide présente à la cantonade. Héraclite<sup>3</sup>, accoudé à une pierre qui trainait, regarde la pointe de sa botte. Diogène, franchement vautré sur les marches, lit un simple feuillet. Épicure, couronné de lauriers, choisit d'écrire sur le fût d'une colonne tronquée. Socrate compte sur ses doigts, ce qui intéresse vaguement Alcibiade<sup>4</sup> et Xénophon<sup>5</sup>, mais pas Eschine<sup>6</sup>, qui détourne les yeux là où devrait se trouver Platon. Celui-là aura décidé, ce jour-là, de sortir du cadre en compagnie d'Aristote. Le premier pointe le doigt vers le ciel, tandis que le second penche la paume vers la terre ; ils se surveillent l'un l'autre du coin de l'œil...

Absolument personne ne regarde l'architecture sublime de l'École d'Athènes.

<sup>1</sup> « Pur » pour Pascal Urbain, à chaque fois que les illustrations ont été transformées.

<sup>2</sup> Ce pourrait être également Boèce ou Anaximandre.

<sup>3</sup> Il a les traits de Michel-Ange.

<sup>4</sup> Ce pourrait être aussi Alexandre le Grand.

<sup>5</sup> Ce pourrait être aussi Antisthène.

<sup>6</sup> À moins qu'il ne s'agisse de Xénophon.

## Introduction

Les philosophes ne sont pas seuls à se désintéresser de l'architecture. Dans presque toute la peinture classique, les personnages ne la regardent pas. Après le XVII<sup>e</sup> siècle, ils peuvent, le cas échéant, admirer le paysage naturel où ils sont, mais jamais les pierres taillées, ou leurs représentations, y compris dans la *Galerie des vues de la Rome antique*, de Panini, où sont accrochés aux murs les chefs-d'œuvre de l'architecture : les personnes présentes ne regardent aucune de ces pièces maîtresses ; l'un d'entre eux dessine une sculpture ; trois autres ont les yeux tournés vers le seul tableau qui ne représente pas l'architecture. Le constat est encore plus accablant en ce qui concerne la *Galerie des vues de la Rome moderne* que l'auteur fit un an après. Regarder l'architecture elle-même, l'effleurer des yeux, ça ne se fait pas, ou ça ne se peint pas.

À quoi servent ces décors, qui furent faits avec tant de soin ? Les corps en disent plus long que les yeux ; très librement, ils s'assoient sur des marches, ils s'adosent à des colonnes, ils détournent de cent façons différentes les usages prescrits de l'architecture. Les dispositifs architecturaux ne sont pas seulement de somptueux fonds de scènes, ils structurent de très nombreuses situations, qui seraient incompréhensibles ou sans intérêt en l'absence de l'architecture : c'est parce qu'une pierre est là qu'Héraclite s'y accoude ; c'est parce que les marches sont hautes que Diogène s'y étend ; c'est parce qu'il existerait une École d'Athènes qu'un grand nombre de philosophes sans proximité peuvent s'y retrouver. Mais les personnages eux-mêmes affectent de n'en avoir aucune conscience ; ils vaquent à leurs occupations. Qui leur jetterait la première pierre ? Qui n'est jamais passé devant une architecture sans y prêter la moindre attention ? Dans la chambre de la signature où se trouve l'*École d'Athènes*, peu de gens s'intéressent à la porte qui entaille curieusement la fresque, par où Platon et Aristote pourraient sortir.

Comprendre l'architecture, ce serait expliquer ce paradoxe, fonder la discipline sur la volonté d'échapper au déterminisme de son environnement naturel, et justifier son importance par le déterminisme architectural des comportements humains. D'un côté, l'homme aurait voulu échapper à un environnement hostile, se protéger de la pluie et du soleil, du chaud et du froid, des ennemis et des voleurs, en sorte qu'il pourrait librement vaquer à ses occupations et choisir ses humeurs. De l'autre, l'architecture inviterait l'homme à faire ceci ou cela, provoquerait en lui tel ou tel sentiment, le déterminerait à être attentif ou grave, enjoué ou serein, enthousiaste ou pénétré. Aux origines, l'architecture viserait à l'ataraxie, à l'absence de trouble. Au final, elle serait source de comportements, d'émotions et de plaisirs qu'on feint d'ignorer.



Giovanni Paolo Panini, Galerie des vues de la Rome antique, 1758

À lire et à entendre les architectes, ils apparaissent souvent comme le docteur Knock de Jules Romains : les si biens nommés patients du médecin sont venus à lui dans l'espoir de ne plus souffrir ; ils s'en retournent esclaves d'un corps dont ils voulaient ne plus entendre les récriminations, attentifs à ses dires, soumis à ses moindres sollicitations ; les si bien nommés clients de l'architecte sont venus à leur patron dans l'espoir qu'il les protège de leur environnement ; ils en reviennent avec une attention renouvelée et des sens aiguisés, tels que le plus petit frémissement de l'environnement architectural conditionnerait leurs comportements ; ils seraient strictement déterminés mais parfaitement libres. Ce n'est pas une si forte aporie qu'elle ne puisse être résolue de plusieurs façons différentes. La distinction entre une nature, a priori hostile, et une architecture, a priori aimable, y suffit. La distinction entre une contrainte subie et une contrainte choisie convient également. La distinction entre une sujétion et une suggestion est également féconde. Mais aussi faible que soit la contradiction apparente, elle est si générale, si présente en tout ce qui se dit de l'architecture, qu'il peut être utile, pour en prendre la mesure, de ne pas se précipiter sur les réponses les plus faciles, de ne pas dissiper trop vite l'étonnement.



Frank Lloyd Wright en 1938

Comme Pythagore, le vieux monsieur qui tient un crayon entre deux doigts relâchés a les paupières baissées. Et les deux jeunes gens qui se penchent sur la table ont l'air aussi passionnés qu'Empédocle et Averroès. Comme eux, ils sont strictement indifférents au décor où ils sont, œuvre majeure de Frank Lloyd Wright, le vieux monsieur romantique et brutal. À l'instant où la photo a été prise, personne ne parle. Tous regardent un dessin que nous ne voyons pas, comme nous n'avons pas lu le livre de Pythagore. Mais nous savons que l'architecte n'a ni vu ni vécu ce qui est dessiné sur la planche ; le bâtiment qui est représenté n'existe pas autrement que comme une promesse. Ces architectes assemblés considèrent seulement une fiction, qu'ils cherchent à connaître, et dont on ne sait rien.

Probablement, c'est leur amour de l'architecture construite qui les détermine à voir, avec autant d'attention, le petit dessin qui va permettre de la faire ; et qui les détourne de la pièce où ils sont. Pour l'instant, et presque tout le temps dans la vie d'un architecte, l'architecture qu'ils aiment n'est qu'un reflet insaisissable.

Être architecte, c'est tout autre chose que d'aimer l'architecture construite. Il faut l'aimer d'abord ; il faut l'aimer naïvement, familièrement, comme Aristote dirait qu'il aime les hautes voûtes de l'École d'Athènes. Mais cet amour ne suffit pas. Pour être architecte, il faut aimer son ombre.

Ce n'est pas propre à l'architecture. Une trouble expectative distingue toujours un projet d'une finalité ordinaire. La plupart des finalités sont communes ; constamment, on désire quelque chose, on l'obtient sans procès, sinon sans effort ; on veut se lever ; on se lève ; on veut boire ; on boit ; on veut bâtir un mur de mille milles de long ; on empile les pierres une par une, l'esprit occupé à tout autre chose que l'harassante besogne. Ce qui nous fait dire qu'on a un projet, plutôt qu'une simple envie, c'est la béance qui se creuse entre le désir et son accomplissement ; on veut faire, mais on ne sait plus ni quoi ni pourquoi ni comment ; à tort ou à raison, on croit utile d'attendre et d'y penser. Comme ces petits projets de sens commun, les grands projets humains sont d'ignorance et d'expectative.

Ça n'est pas propre à l'architecture, mais c'est assez singulier, cette distance entre ce qu'on fait – *dessiner et écrire sur des bouts de papier ou sur des écrans d'ordinateurs* – et ce qu'on veut – *des tonnes de pierres, de béton, de verre et d'acier*. En règle générale, un écrivain peut lire son texte avant de le publier, un acteur peut le dire avant de le jouer ; un peintre peut voir sa toile ; un sculpteur son caillou ; un cinéaste, au moins, les rushs de son film. Parmi les musiciens, il n'y a guère que Beethoven qui, devenu sourd, ne se précipite pas sur un piano pour entendre la musique qu'il vient d'écrire... et les architectes, qui attendent des mois ou des années, pour voir les effets des décisions qu'ils ont prises – sur plans – il y a des mois ou des années.

Cette longue durée, cette extraordinaire distance entre l'intention et l'acte, cette densité du projet, qui n'est ni l'intention ni l'acte, ont des incidences sur les rapports de l'auteur à son ouvrage. Souvent l'architecte, quand il prétend travailler, ne fait rien ; il suspend son crayon, il observe son dessin, il le contemple – c'est le sens initial de la théorie<sup>1</sup> – comme si, de ce qu'il a déjà fait, il y avait quelque chose à comprendre, quelque chose à connaître, qui aurait échappé à la maille serrée de ses intentions antérieures. Bien sûr, à d'autres moments, l'architecte infléchira son dessin, comme il l'a déjà fait. Mais pour l'instant il ne fait rien.

Comprendre l'architecture, ce serait expliquer ce paradoxe, fonder la discipline sur la conception d'un projet radicalement séparée de la fabrication d'un ouvrage, et fonder son importance sur la prééminence de l'ouvrage. D'un côté, on serait libéré du faire, très loin de l'abrutissement de la vie des chantiers. De l'autre, dans la fiction du projet, on traiterai la réalité sensible de l'ouvrage.

---

<sup>1</sup> θεωρία : contempler, observer, examiner.

Aux origines, l'architecture viserait à l'abstraction, à l'absence d'une boue infâmante. Au final, elle serait source de la boue qu'on aura sur les pieds, pendant le chantier, et des plâtres qu'il faudra essuyer après. À observer les architectes, ils apparaissent souvent comme le docteur Freud : ils prétendent guérir des troubles réels ; mais ils s'abîment dans la fiction, dans l'écoute flottante des phantasmes et des rêves. Les analysants eux même s'en retournent affranchis – au sens argotique du terme – de ce qui les détermine, seulement libres de jouer à ce qu'ils sont forcément. Les architectes sont dans la fiction ; ils jurent par tous les saints qu'ils veulent revenir à la réalité. Encore une fois l'aporie peut être facilement surmontée : les architectes reculent dans le projet pour mieux sauteur sur l'ouvrage ; ils étudient le papier pour tout savoir de la pierre ; ils fréquentent de hautes sphères pour mieux prescrire de petits cubes. Mais encore une fois, la contradiction apparente est si présente dans les pratiques de l'architecture qu'il ne faut pas oublier trop vite sa bizarrerie.

Ces deux paradoxes, celui de la personne qui veut être libre, mais qui est menée par l'architecture, celui de l'architecte qui veut faire l'ouvrage, mais qui s'abîme dans la contemplation du projet, se dénouent autrement que prévu, par la subversion des attentes convenues, telles qu'elles sont énoncées par Louis Kahn et Le Corbusier :

- « Dans une petite pièce, on ne dit pas ce que l'on dirait dans une grande pièce »<sup>1</sup> ; et bien si ! le philosophe peut être où il veut dans le décor de son École ; où qu'il soit à la lumière, c'est le même texte ou le même débat qui le fait rire ou pleurer.
- « Faire un plan, c'est préciser, fixer des idées. C'est avoir eu des idées. C'est ordonner ces idées pour qu'elles deviennent intelligibles, exécutables et transmissibles »<sup>2</sup> ; et bien non ! l'architecte peut être tout à la contemplation des plans, sans souci pour les idées qu'il eut et pour l'ouvrage qu'il aura. Comprendre l'architecture, c'est raconter l'histoire des indifférences réciproques de l'architecte, de l'habitant, et de leur mutuelle indifférence à l'architecture construite.

Avant d'établir l'épistémologie de cette connaissance, elle sera montrée en acte, dans une affaire qui est généralement considérée, dans l'histoire moderne, comme le premier projet digne de ce nom, en ce qu'il distingue clairement la conception et la fabrication d'un ouvrage : la coupole de Sainte Marie de la Fleur à Florence. L'histoire sera racontée, autant que le permet la documentation, du point de vue de ceux qui étaient en charge d'évaluer le projet, les fabriciens, membres du conseil de la fabrique, et en de plus grandes occasions les consuls.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Louis Kahn, *Silence et lumière*, p.17.

<sup>2</sup> Le Corbusier, *Vers une architecture*, « l'illusion des plans », p.145.

<sup>3</sup> Les informations factuelles antérieures à la vie de Brunelleschi sont extraites de différents ouvrages, et en particulier *Filippo Brunelleschi, La naissance de l'architecture moderne*, p.87.

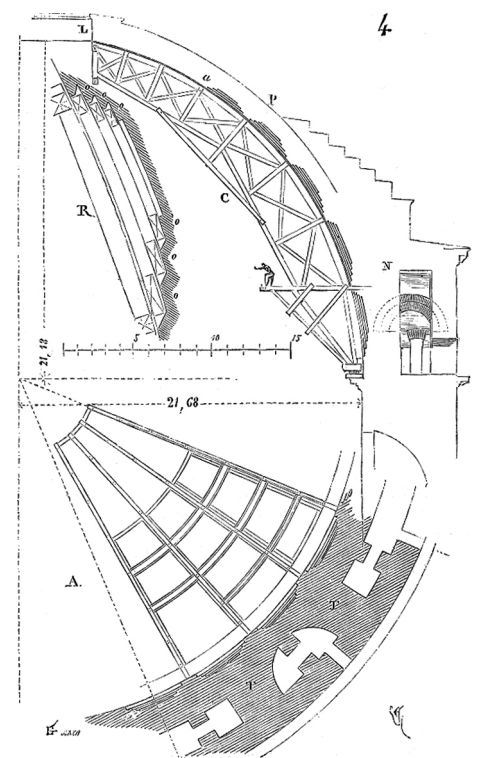
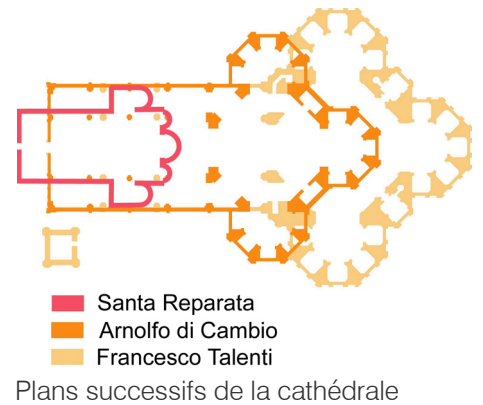
## Histoires

En 1417, l'affaire est importante. Le chantier de Sainte Marie de la Fleur a été ouvert en 1296, sur les anciennes fondations de l'église Santa Reparata. Le premier dessin, d'Arnolfo di Cambio, est régulièrement modifié pendant le chantier. En particulier, la nef est étendue par Francesco Talenti en 1357. La forme et les dimensions de la coupole sont arrêtées en 1367 ; elle est encore plus grande que dans le projet d'origine. Les travaux avancent cahin-caha. On décide de les accélérer en 1410. Sept ans après, on en est à faire les oculi du tambour de la cathédrale, le moment approche de vouter la coupole, et les fabriciens commencent à s'inquiéter sérieusement des mesures à prendre. Seulement maintenant ? Plus d'un siècle après le début des travaux, 50 ans après que les plans de la coupole ont été arrêtés ? Ce qui frappe d'abord, c'est qu'ils aient osé une coupole d'une telle ampleur, sans référence et sans garantie<sup>1</sup>. Tiendra-t-elle ? Ce sera à la Grâce de Dieu ! Ou plutôt, ça l'était. Du gothique, on a surtout en tête les églises qui sont restées debout. D'autres se sont effondrées. Dieu était inégalement bienveillant. On n'était pas fou ; on prenait quelques précautions ; mais on était assez confiant en Sa Grâce pour être audacieux. Peut-être, en 1417, les florentins le sont-ils un peu moins qu'en 1367.

Au demeurant, la stabilité de l'ouvrage n'est pas le seul problème, ni le principal. Ce qui effraie d'abord, c'est la construction des cintres en bois sur lesquels on allait poser la voûte. C'est ainsi qu'on voutait d'habitude ; on construisait un coffrage en bois, solidement étayés par des cintres ; on posait les pierres ou les briques par-dessus ; et l'ouvrage fini, verrouillé par ce qu'on appelle à tort la clef,<sup>2</sup> on « relâchait » le cintre, on retirait progressivement des coins de bois posés à l'avance, on donnait assez de jeu pour que les pierres se tassent librement les unes contre les autres, pour que les joints se resserrent.

<sup>1</sup> « Ce qui surprend en parcourant les chroniques des années qui précèdent la décision de confier à Filippo Brunelleschi la construction de la coupole, c'est l'absence de la moindre allusion à des préoccupations d'ordre statique concernant l'œuvre à exécuter. En particulier, « comment construire » une structure dont la forme avait été décidé auparavant, puisque ceux qui avaient édifié la masse puissante de maçonnerie octogonale qui en constitue la base, avaient en quelque sorte posé les prémisses à sa réalisation. Les fabriciens, comme les auteurs du projet, pouvaient-ils garantir sa stabilité à son achèvement ? Il est difficile d'établir d'où ils tenaient une telle certitude, étant donné l'absence de comparaison possible en ce qui concerne la forme et les dimensions, et l'inexistence de procédés de contrôles statiques du projet architectural. Ce problème sera au fur et à mesure posé et résolu par Filippo Brunelleschi par la mise au point d'un procédé technique qui assurait la garantie de la stabilité de l'œuvre, "sans cintre", pendant toutes les phases de l'exécution. » Salvatore di Pasquale, « Brunelleschi, la coupole, les machines », in *Filippo Brunelleschi, La naissance de l'architecture moderne*, p.24.

<sup>2</sup> Dans une voûte, n'importe quel élément est la clef de tous les autres ; dans une coupole, n'importe quel anneau est la clef de tous les autres.



On relâchait plusieurs fois de suite ; si l'ouvrage était fissuré, si les pierres s'écrasaient sur les coffrages à mesure qu'on les relâchait, on renforçait ou on recommençait depuis le début ; mais si plus rien ne bougeait, après un an passé, on enlevait tout le bois, en se remettant à Sa Grâce.<sup>1</sup> On aurait pu le faire encore, pour autant que les charpentiers puissent faire les cintres du coffrage. Mais ils en sont incapables. Leurs prédécesseurs savaient le faire, peut-être, au moment où Francesco Talenti arrêtait les dimensions du dôme, mais soixante ans plus tard, le déclin des savoir-faire traditionnels l'empêche absolument.<sup>2</sup> Ce n'est pas tant que la coupole serait tombée ou que les cintres seraient trop fragiles pour supporter l'ouvrage inachevé ; plus gravement, les cintres qu'on pourrait construire ne se supporteraient pas eux-mêmes. On sait la coupole qu'on veut, en briques et en pierres. On suppose, à juste titre, qu'elle va supporter son poids quand elle sera achevée. Mais on ne sait pas la faire.

Depuis quelques mois déjà, les fabriciens interrogent à ce propos les maîtres d'œuvres qui travaillent à la fabrique ; sans succès probant ; si ce n'est qu'on leur conseille d'en parler avec Filippo Brunelleschi qui, justement, revient de Rome<sup>3</sup>. L'idée n'est pas mauvaise ; l'homme est ingénieux ; mais tous ne l'aiment pas. Il est laid. Il est prétentieux. Il n'a pas tort de l'être. C'est un fils de bonne famille ; ça compte ! À 40 ans, il a un passé chargé. À 24 ans, déjà réputé comme orfèvre, il a été mis en compétition contre Lorenzo Ghiberti, pour sculpter les grandes portes de bronze du Baptistère ; chacun devait réaliser, en manière d'échantillon, un *Sacrifice d'Isaac*, témoin de son talent ; les experts en charge d'évaluer leurs travaux, incapables de les départager, ont proposé une commande conjointe aux deux artistes. Ghiberti put être d'accord. Filippo a refusé ; en claquant la porte, il est parti une première fois pour Rome, « regarder là où les sculptures sont bonnes »<sup>4</sup>. À 38 ans, il inventait le dessin perspectif et remportait un franc succès en présentant le premier d'entre eux aux pieds de la cathédrale. Entre-temps, ses fréquents voyages à Rome, où il fouillait les ruines, lui avaient donné le goût de l'architecture ; il y avait un peu d'autorité ; il avait peu construit, mais il était réputé comme le meilleur scrutateur de l'architecture des Anciens ; il avait déjà été conseil de la fabrique de la cathédrale à 27 ans.

---

<sup>1</sup> Conférer Leon Battista Alberti, *L'art d'édifier*, p.175, qui n'évoque pas sa Grâce en la circonstance.

<sup>2</sup> C'est du moins ce qu'en pense Giulio Carlo Argan, *Brunelleschi*, p.47.

<sup>3</sup> La vie de Brunelleschi est détaillée par Antonio Manetti (1423-1497), qui a pu le rencontrer sur le tard, *Vita di Filippo Brunelleschi*, vers 1480, et par Georgio Vasari, *même titre*, 1568 (seconde édition), l'un et l'autre traduits dans *Filippo Brunelleschi, La naissance de l'architecture moderne*. En cas de divergences, les informations de Manetti, de première main, sont préférées à celles de Vasari. Par ailleurs, le point de vue adopté, celui des fabriciens, impose des conjectures signalées dans le textes par « peut-être », « probablement », etc.

<sup>4</sup> Antonio Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi*, p.79.

Mais son plus grand chef d'œuvre à ce moment put être la méchante farce qu'il fit, quand il avait 32 ans, au menuisier Manetto Ammannatini, dit le Gros<sup>1</sup>. Les fabriciens et les maîtres d'œuvres qui auditionnent Filippo en 1417 ont tous en mémoire cette histoire qui a fait le tour de la ville, de la toscane, qui fera le tour du monde, après qu'Antonio Manetti l'aura écrite ; il n'est pas commun de persuader une personne saine d'esprit – c'est ce qu'on dit du Gros – qu'elle est quelqu'un d'autre<sup>2</sup> ; il est encore moins commun de mobiliser une vingtaine de complices pour l'en convaincre, disséminés partout dans la ville. Filippo l'avait fait.

Tous savent que c'est un manipulateur de premier ordre.<sup>3</sup> Ils s'en méfient. Au début de la réunion les fabriciens se taisent. Les maîtres d'œuvres mentionnent certaines « difficultés »<sup>4</sup> à faire le dôme. Filippo confirme ; il leur montre d'autres entraves. Il énerve les hommes de chantiers – ces gaillards florentins n'ont pas la naïveté du Gros – et l'un d'entre eux le met au défi, en s'adressant aux autres : « il ne lui est donc pas possible de la vouter ! »<sup>5</sup> Filippo ne nie pas ; il confirme « une impossibilité apparente ». Mais il espère : « il devrait bien y avoir quelqu'un au monde qui réussirait à la vouter »<sup>6</sup>. *Il parle de lui !* pensent les fabriciens, qui sont du même monde que lui. Quand il veut prendre congé, pour ses affaires, ils le retiennent, ils le forcent, plusieurs jours de suite, ils le paient pour faire bonne mesure. Il n'en dit pas plus. Il repart à Rome, espérant y trouver la solution dont tous sont désormais convaincus qu'il l'a déjà en tête<sup>7</sup>. Ils vont attendre deux ans.

---

<sup>1</sup> Manetto Ammannatini (1381-1450). Au vu de son travail, tel qu'il est évoqué, on dirait aujourd'hui « ébéniste ». « Menuisier » est maintenu par tradition.

<sup>2</sup> Antonio Manetti, *Novella del Grasso legnaiuolo*, p.181-214. À l'exception d'André Rochon, qui émet des réserves dans « Une date importante dans l'histoire de la *beffa* : la nouvelle du Grasso legnaiuolo », la plupart des auteurs tiennent l'histoire pour vraie (*Opus cité*, p.1296). Lauro Martinez insiste sur la multiplicité des sources : « Il existe au moins quatorze manuscrits différents, et cinq versions de « La nouvelle du Grasso » qui tous appartiennent au XV<sup>e</sup> siècle. Ajoutons que l'auteur de la version la plus importante, Manetti, affirme dans sa biographie de Brunelleschi que la supercherie inspirée par le célèbre artiste pour accabler le menuisier fut réellement mise en oeuvre. En bref, nous possédons plus de témoignages sur la véracité de l'histoire que sur bien d'autres événements historiques ! » Lauro Martines, « Une nouvelle du XV<sup>e</sup> siècle, document d'histoire sociale : il grasso legnaiuolo (« Histoire du gros, menuisier ») ».

<sup>3</sup> Dans ce qui suit, je tiens pour vrai les deux récits de Manetti, attestés par d'autres sources. J'émet l'hypothèse, très probable, que les florentins connaissent la farce, au moins dans ses grandes lignes, et qu'ils s'en souviennent en plusieurs occasions. Cette licence est à chaque fois signalée en notes par la mention NSQIS (nous savons qu'ils savent).

<sup>4</sup> Antonio Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi*, p.87.

<sup>5</sup> *Idem*.

<sup>6</sup> *Idem*.

<sup>7</sup> Antonio Manetti corrobore indirectement l'hypothèse d'un architecte encore ignorant ; après son nouveau départ pour Rome « il s'ingéniait à retrouver quelles solutions avaient adoptées les maîtres anciens pour les difficultés qu'il rencontrait ; et il en voyait une grande variété. On ne saurait dire la peine et le temps que cela lui pris ; sans compter les dépenses. »



En 1419, les oculi du tambour sont presque terminés. Filippo revient « pour ses affaires »<sup>1</sup> ; c'est toujours pour elles qu'il va et qu'il vient, au risque de lasser le public qui l'espère ; mais enfin il revient et les fabriciens le retrouvent. Il a bien une idée ; mais pas pour le dôme ; pour la manière. Il propose « une réunion, à une date choisie, d'architectes, maîtres maçons et ingénieurs, autant qu'on en trouverait dans la chrétienté »<sup>2</sup> qui seraient payés pour « discuter le problème en présence d'un grand nombre des hommes les plus remarquables de la ville, laquelle en regorgeait alors plus que jamais »<sup>3</sup>.

Ces hommes remarquables, ces florentins qui inventent la Renaissance, sont pétris de conventions. Voyez quelques amis de Filippo di Ser Brunelleschi, qui en 1409 se réunissaient certains soirs pour rire et souper : Tomaso Pecori, de grande famille, prieur à ce moment-là, comme quatre autres de ses frères l'ont été et le seront<sup>4</sup> ; Giovanni di Francesco Rucellai, qui avait été podestat de Sienne l'année précédente, qui le sera de Campi l'année suivante<sup>5</sup> ; Donato di Niccolò di Betto Bardi, *notre Donatello*, d'origine modeste, mais si beau et si grand sculpteur qu'on lui pardonne ; Manetto Ammannatini enfin, le Gros qui fut le dindon de la farce, de condition modeste aussi, un peu simple dit-on, rêveur plutôt<sup>6</sup>, mais assez excellent menuisier pour revenir plus tard de Hongrie, fortune faite. Une telle bande de drilles, associant librement des aristocrates, des marchands, des artistes, des artisans, on ne la trouvait « ni à Venise, ni à Milan, ni à Rome »<sup>7</sup>, ni dans aucune autre ville européenne du XV<sup>e</sup> siècle. C'est à Florence que s'inventait un nouvel élitisme, où le talent primait sur le sang. Mais un certain dimanche, le Gros n'était pas là. Qu'un tel invité ne vienne pas, que ce fut un des plus modestes, que ce fut le plus simple, les convives en sont fâchés ; parce qu'ils tiennent leurs rangs ; parce qu'en invitant le Gros, ils lui font une faveur ; parce que le Gros la dédaigne. « Aussi, considérant qu'il s'était moqué d'eux – ils étaient presque tous d'une condition supérieure à la sienne – ils se demandèrent comment se venger de cette injure. »<sup>8</sup> Séance tenante, Filippo a pris la direction des opérations. Tous ont été ses complices, pour rappeler le Gros à la révérence qu'il leur doit. Dans Florence étriquée, la ruse est une exigence intellectuelle, la méchanceté est un impératif catégorique.

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p.88.

<sup>2</sup> *Idem*.

<sup>3</sup> *Idem*.

<sup>4</sup> Les 8 prieurs, dont 6 représentants des quartiers, issus des Arts majeurs, et 2 représentants des Arts mineurs, assistent le gonfalonier de justice dans l'exercice du pouvoir exécutif, malgré la montée en puissance de l'oligarchie.

<sup>5</sup> Le podestat exerce pour un an le pouvoir dans une ville dominée.

<sup>6</sup> Lauro Martines met en doute la prétendue sottise du Gros.

<sup>7</sup> Lauro Martines montre à la fois la singularité du groupe dans la culture italienne, et l'ancrage de la farce dans les conventions.

<sup>8</sup> Antonio Manetti, *opus cité*, p.182

Ce qui se trame à Florence, et seulement là, rappelle ce qui se nouait deux milles ans avant, seulement à Athènes : de si brillantes intelligences dans de si petits mondes ; de si grandes familiarités dans de si strictes hiérarchies ; de si libres paroles sous des jugs si lourds ; de si belles pensées pour de si petits mobiles. Socrate dût boire la cigüe et le Gros la coupe, jusqu'à la lie. La tragédie Athénienne se répétait à Florence, « la deuxième fois comme une farce. »<sup>1</sup>

Que la Renaissance fut une farce, les fabriciens ne sont pas loin de le penser. Il se méfient de ces « hommes les plus remarquables » dont la ville regorge, autant que de Filippo, qui leur propose d'en faire venir d'autres, d'organiser on ne sait quel concile des architectes et des ingénieurs, au risque d'exposer les incapacités de Florence au vu et au su de toute la chrétienté.<sup>2</sup> Quelles cartes a-t-il en main, l'orfèvre, pour leur demander de miser autant ? Cette fois-là, ils sont soulagés de le voir repartir « pour ses affaires ». Mais un an après, le tambour est achevé, et les fabriciens ne voient toujours pas d'autre solution que d'organiser le raout proposé par Brunelleschi. Il a lieu en 1420 ; dans la fabrique de la cathédrale, les consuls, les fabriciens et les experts qu'ils ont choisis entendent un par un les architectes venus tout exprès faire leurs propositions. Presque toutes concernent, directement ou indirectement, le coffrage de la voûte : une colonne provisoire au centre, sur laquelle on pourrait appuyer les cintres jusqu'à l'achèvement de la coupole<sup>3</sup> ; de plus nombreux piliers supportant le coffrage<sup>4</sup> ; le tambour rempli de terre, sur laquelle on pourrait vouter, et qu'on retirerait par la suite<sup>5</sup> ; une voûte plus légère, qui soulagerait les efforts supportés par le coffrage<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Karl Marx, à un tout autre propos.

<sup>2</sup> L'honneur de Florence est toujours en jeu dans la réalisation de l'ouvrage. Il est seulement mentionné par Manetti après 1420 : « ce dont il fallait se préoccuper était le déshonneur si jusqu'à 14 brasses de hauteur elle n'était pas réussie ; les fabriciens, les consuls et tout l'Art de la Laine, ainsi que la ville même, seraient blâmés dans le monde entier, car un échec serait partout connu, s'agissant d'une œuvre dont on attendait tant », *opus cité*, p.96. À ce moment, la concurrence est des plus vives entre les villes du nord de l'Italie. L'indépendance de Florence est tout particulièrement menacée par Filippo Maria Visconti, duc de Milan. Les florentins lui feront la guerre à partir de 1423.

<sup>3</sup> Manetti : « l'autre parlait d'une tour au centre » *opus cité*, p.92. Les propos de Vasari sont encore moins clairs : « Beaucoup étaient d'accord pour élever un pilier au centre et bâtir la coupole en forme de pavillon, comme celle du baptistère San Giovanni. » *opus cité*, p.155. Comme il n'y a pas de pilier central au baptistère, on conjecture ici qu'il servait seulement au coffrage, et qu'il serait retiré après la fin des travaux.

<sup>4</sup> Vasari, *opus cité* : « L'un disait qu'il fallait construire des piliers partant de terre pour y poser les arcs et les poutres qui supporteraient le poids. »

<sup>5</sup> Vasari, *opus cité* : « Il y en eut même pour dire qu'il faudrait la remplir de terre et y mêler des pièces de monnaies : une fois la voûte terminée, on permettrait à tous de prendre de cette terre, et ainsi le peuple la ferait disparaître sans frais. »

<sup>6</sup> Vasari, *opus cité* : « Un autre qu'il serait bon de faire la voûte en pierre ponce afin de la rendre plus légère. »

L'assistance est fatiguée, probablement distraite ; elle veut entendre Filippo. C'est lui qui a provoqué ce concile ; faute de mieux, c'est pour l'entendre qu'on y a consenti. C'est à son tour de parler. Il surprend : il construira sans cintres et sans coffrage. Il déçoit : on n'a jamais vouté sans cintres ; on ne le fera jamais. Il accable : il montre trop bien l'impossibilité de faire les cintres ; il ne convainc personne de pouvoir faire sans eux ; à l'entendre, on ne peut rien faire ! Il fâche : par sa faute, l'Europe toute entière est le témoin de la déconvenue florentine ; on voulait voir ses cartes ; il n'avait rien dans la manche ; après plusieurs jours de débats, on le congédie ; il persiste ; on l'expulse de la salle d'audience. Et pendant quelques jours, il se cache, pour éviter les rires, ou les fers.<sup>1</sup>

Le Gros aurait dû avoir cette prudence, pour éviter les rires, après qu'il eut les fers. Brunelleschi avait mieux monté la farce que le concile. Plus simplement que de couvrir la cathédrale, il fallait faire croire au Gros qu'il était Matteo Mannini, une vague connaissance de certains convives. Le principe était élémentaire : que tous ceux que le Gros viendrait à rencontrer s'adressent à lui comme à Matteo. Les difficultés étaient de mobiliser assez de comparses qui tiendraient ce rôle et surtout, d'éviter tous contacts avec ceux qui pourraient reconnaître le Gros pour ce qu'il était ; tout devait se faire de nuit, quand les rues sont désertes, ou de jour, en des lieux où le Gros n'était pas connu.

Un soir, Filippo vient le voir dans son atelier ; un enfant les y rejoint, il annonce à Filippo que sa mère est au plus mal. Le Gros veut accompagner son ami. Filippo refuse, mais demande au Gros de rester dans l'atelier, pour le faire appeler s'il a besoin de lui. Le Gros fait les cent pas jusqu'à la nuit, avant de se résoudre à rentrer chez lui ; c'est l'obscurité des rues désertes qu'espérait Filippo, entre-temps caché dans la maison du Gros, dont il avait crochété la serrure. Le Gros veut ouvrir sa porte ; elle est fermée de l'intérieur. Il imagine que sa mère est rentrée de la campagne ; il l'appelle. De l'intérieur, Filippo imite la voix du Gros :

- *Qui est-ce ?*
- *C'est le Gros.*
- *Voyons Matteo, va-t'en, j'ai de graves soucis.*<sup>2</sup>

Sans ouvrir la porte, le fourbe prétend qu'il attend des nouvelles de Filippo, dont la mère est malade ; la sienne est arrivée de la campagne. Et assez fort pour que le Gros l'entende derrière la porte, il feint de s'adresser à elle : *préparez-moi à dîner !* L'instant d'après, Donatello passe dans la rue et s'adresse au Gros : *Bonsoir Matteo, tu cherches le Gros ?*

---

<sup>1</sup> À ce stade de l'histoire, les fers ne sont mentionnés ni par Mannetti, ni par Vasari. Mais comme Filippo ira plus tard en prison, on peut imaginer que l'idée était déjà en l'air.

<sup>2</sup> Les dialogues en italiques sont extraits de Manetti.

Sur la place San Giovanni, le Gros décontenancé croise un huissier, ses sbires, accompagnés d'un complice de Filippo, qui se prétend le créancier de Matteo : *C'est Matteo, mon débiteur, emmenez-le !* Le Gros tente en vain de faire reconnaître son identité. Qui le croirait ? Ni le comparse, ni les pandores ! On l'emmène ; on le jette dans la prison du tribunal de commerce, où il ne connaît personne. Au matin, quand par la petite fenêtre de la geôle, il voit passer Giovanni, il l'appelle. Giovanni ne le reconnaît pas plus que les autres. Le Gros est libéré dans la soirée, de la pire façon qui soit, par les propres frères de Matteo, qui le tiennent pour leur propre frère. Et tout le lendemain dans la maison Mannini, on l'appelle Matteo. Enfin il est drogué, mené chez-lui et recouché dans son lit. Il se réveille encore troublé, mais tout heureux d'être à nouveau lui-même. Jusque-là, l'affaire était si bien combinée qu'au dire d'Antonio Manetti, Manetto Ammannatini, devenu Matteo Mannini, n'aurait pas pu échapper à son triste sort, fut-il moins sot qu'on l'a dit.<sup>1</sup> Mais le Gros n'avait pas assez de malice, et au lieu de se terrer chez lui quelques jours – comme le fait Filippo Brunelleschi après son fiasco public – il en est sorti pour tirer l'affaire au clair. C'est là que ses ennuis ont vraiment commencé.

Les fabriciens en rient encore, mais ils ont toujours vaguement soupçonné Filippo de n'être pas aussi malin qu'il semblait, ni aussi méchant que son rang l'imposait.<sup>2</sup> Il venait de moins bas que Manetto ou Donatello, mais de moins haut que Giovanni ou Tomaso. Il restait l'obligé des seconds. Quand un autre que lui eut l'idée d'une farce, sa réputation lui imposait d'en déterminer le contenu et d'en prendre la direction ; il n'agissait pas forcément contre le Gros, mais pour ses autres amis. Les fabriciens n'en auront la preuve que plus tard. Pour l'heure, ils n'ont toujours rien compris à la farce de la coupole sans cintres, sauf qu'ils en sont les victimes. Déjà, les maîtres d'œuvre invités s'en retournent raconter partout que la cathédrale de Florence ne sera jamais couverte. Pas de cintres ? Pas de dôme ! Il faudra bien se passer des cintres, puisque n'on ne peut plus se passer de Filippo. On verra plus tard comment le punir. Il revient se montrer sur la pointe des pieds. Les fabriciens l'écoutent. Mais ils veulent des preuves. Filippo propose de couvrir sans cintres une petite chapelle que Schiatta Ridolfi devait faire à San Iacopo di Borgo oltr'Arno. À défaut d'être comprise, la prouesse serait vue ; la petite voûte est construite ; elle tient.<sup>3</sup> On demande à Filippo de nouvelles assurances, pour une grande voûte aussi bien que pour une petite ; il ne peut pas les fournir ; il produit seulement d'autres expériences sur de petites choses.

---

<sup>1</sup> Antonio Manetti le fait dire par un juge, dont il sera question plus tard : « Si on lui avait fait cette farce à lui, il l'eût trouvé fort malaisée à déjouer, tels avaient été les calculs et la prudence de Filippo. », *opus cité*, p.212. Par ailleurs, l'altération des noms propres fut-elle troublante, il n'y a pas d'anagramme.

<sup>2</sup> NSQIS.

<sup>3</sup> Détruite en 1709 pour la réfection de l'église.

Les raisons humaines de la victoire de Brunelleschi, on peut parfaitement les comprendre en son temps ; Manetti les dit bien ; un siècle plus tard, Machiavel les dirait mieux encore.<sup>1</sup> Mais on ignore les raisons techniques de Filippo ; Manetti, si prolixe par ailleurs, n'en dit rien ; ou bien il les a ignorées, ou bien il ne les a pas mieux comprises que les fabriciens. On devine leurs inquiétudes. On peut même les comprendre, si on oublie un peu de ce qu'on sait aujourd'hui des structures.<sup>2</sup>

Ce qu'en savent les fabriciens, c'est qu'une grande structure ne se comporte pas comme une petite ; tendanciellement, elle est plus fragile. Mais dans quelles proportions, ils l'ignorent.<sup>3</sup> Au XV<sup>e</sup> siècle, en l'absence de la moindre note de calcul statique, on ne sait pas comment va se comporter un ouvrage d'une dimension qui n'a pas été déjà expérimentée. C'est dire que les cintres ne servent pas que de support à la pose des pierres, mais aussi à la vérification expérimentale de la stabilité ; la Grâce de Dieu n'est qu'un dernier recours, sinon une pure figure rhétorique ; en l'attendant, on peut relâcher les cintres aussi lentement qu'on le veut, vérifier le comportement des pierres partiellement dégagées aussi souvent qu'on le veut, et si nécessaire, mais pas autant qu'on le voudrait, renforcer les ouvrages de pierres avant d'enlever tous les coffrages en bois. Sans coffrage, on est sans filet, pratiquement sans expérimentation pas à pas. L'ouvrage doit être entièrement prédéterminé, non seulement dans sa phase finale, mais à toutes les phases de sa construction.<sup>4</sup> Sans filet, les fabriciens espèrent de plus fermes assurances qu'en des circonstances habituelles. Pour entreprendre l'ouvrage, ils ne doivent pas seulement admettre le principe d'une voûte sans cintres, ils devraient aussi avoir l'assurance qu'un dispositif particulier, celui que propose Brunelleschi, est conforme à ce principe. Il serait trop long, à supposer qu'on le puisse, d'expliquer ici toutes les prescriptions et toutes les précautions qui sont prises. Même les difficultés du principe, celui d'une voûte sans cintres, sont difficiles à dire aujourd'hui, telles qu'elles pouvaient être appréhendées par les fabriciens.

---

<sup>1</sup> Machiavel n'écrit *Le Prince* qu'en 1513.

<sup>2</sup> En particulier, il faut oublier que n'importe quelle coupole de rotation autour d'un axe vertical est indéformable, au sens géométrique du terme, quelle que soit sa génératrice. Voir Salvatore di Pasquale, *opus cité*, p.25.

<sup>3</sup> Il faudrait au moins savoir que la résistance d'un ouvrage est en proportion de la surface de ses sections : à matériau constant, si un poteau de 1dm<sup>2</sup> supporte 1 tonne, un poteau de 4dm<sup>2</sup> en supporte 4. Comme les surfaces des ouvrages sont calculées au carré des dimensions linéaires, et comme les poids sont calculés au cube, un ouvrage 2 fois plus grand qu'un autre est 2<sup>2</sup>=4 fois plus résistant et 2<sup>3</sup>=8 fois plus lourd ; il est donc plus fragile, sans même tenir compte des nombreuses autres variables qui interviennent.

<sup>4</sup> Pierre Francastel : « Cela suppose [...] la capacité de prédéterminer le développement de l'œuvre en fonction abstraite de ses formes, parce que l'absence de cintre ne permettait aucun contrôle au cours de l'exécution. Tout ce qui était mis en œuvre devait être prédéterminé. » (*Peinture et Société, Naissance et destruction d'un espace plastique, de la Renaissance au Cubisme*, 1951). Plus exactement, la construction d'un dôme sans cintre n'exclut pas des vérifications successives, mais restreint considérablement les amendements éventuels.

On en donne seulement une vague idée, par deux expériences en pensées ; la première est seulement supposée ; la seconde, plus aboutie, est historiquement attestée cinquante ans après que le problème a été posé.

La première expérience en pensée ne fournit aucune explication ; mais c'est la plus facile. Il suffit d'accompagner Brunelleschi au Panthéon de Rome. La voûte y est, comme partout, percée d'un oculus en son sommet. Les oculi des coupoles antiques sont de dimensions variées, qui ne dépendent pas strictement de la dimension de la coupole. Alors, on peut imaginer différents oculi dans la couverture du Panthéon, de plus en plus grands, jusqu'à rejoindre le diamètre de la base, dont aucun ne s'effondrerait.



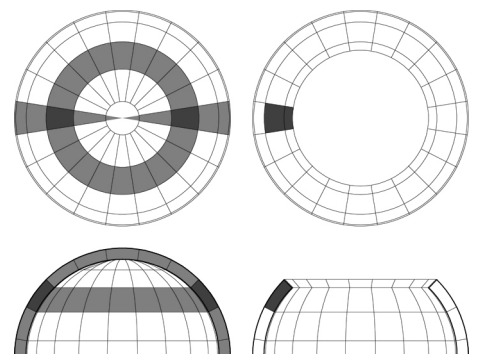
À rebours, il est possible d'imaginer la construction de la voûte anneau par anneau, en construisant d'abord le plus grand, et en finissant par le plus petit. La voûte est stable à l'achèvement de chaque anneau. Si on peut faire tenir chaque pierre jusqu'à l'achèvement d'un anneau complet, par un peu de mortier par exemple, il est possible de construire la coupole sans cintres. C'est ce que font les chasseurs thuléens et les paysans égyptiens. À défaut de connaître les uns ou les autres, les fabriciens peuvent comprendre qu'un petit ouvrage peut être réalisé de cette manière.



Mais rien ne leur indique que la stabilité est la même quelle que soit la taille de l'oculus. La stabilité pourrait croître ou décroître, dans un sens ou dans l'autre. Il pourrait y avoir, à certains stades d'avancement, des moments d'extrême fragilité ; et l'ouvrage s'effondrerait. En l'absence de présomption sur le comportement des phénomènes physiques, quand ils sont réglés sur une courbe continue, le raisonnement eskimo, si on peut l'appeler ainsi, est une simple analogie. Les hommes du XV<sup>e</sup> siècle adorent les analogies. Ils n'y risqueraient pas forcément leur fortune, leur honneur et leur vie.

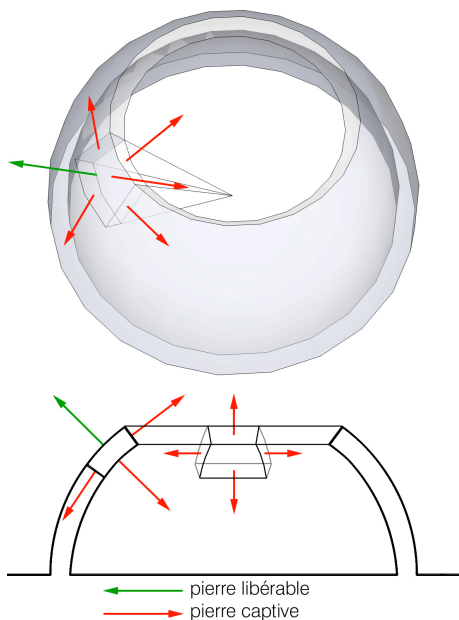


On peut imaginer plus précisément ce que disait Brunelleschi en 1420, par ce que Leon Battista Alberti écrivait en 1485 : « Parmi toutes les voûtes, il est une néanmoins, la voûte hémisphérique parfaite, qui n'exige pas de cintre, car elle se compose non seulement d'arcs, mais aussi d'anneaux. Qui pourrait préciser ou imaginer la quantité innombrable d'arcs et d'anneaux unis et liés les uns aux autres qui se recoupent mutuellement selon des angles égaux ou inégaux, de sorte que, partout où tu auras inséré une pierre dans une voûte de ce genre, tu constateras que tu as posé le coin d'un grand nombre d'arcs et d'anneaux ? Imagine que celui qui a superposé les anneaux sur les anneaux, et juxtaposé les arcs aux arcs, veuille détruire son ouvrage : par où commencera-t-il, étant donné que tous les coins sont orientés vers un centre unique avec des forces et des appuis identiques ? »<sup>1</sup>



Plans en haut, coupes en bas. À gauche, la voûte complète, la pierre dans son arc et son anneau. À droite, la même pierre dans la voûte

<sup>1</sup> Leon Battista Alberti, *L'art d'édifier*, p.174.



Alberti nous dit que dans une voûte hémisphérique, chaque pierre est le « coin » – la clef trapézoïdale – de toutes les autres, la clef d'un anneau horizontal et la clef d'un arc vertical. Par l'absurde, il nous invite à détruire l'ouvrage, c'est-à-dire à libérer une des pierres. C'est tout ce qu'il dit. Il faut soi-même imaginer la suite du raisonnement. Dans trois directions, chaque pierre est sensiblement trapézoïdale ; géométriquement, un trapèze enserré ne peut être dégagé de l'ensemble que par sa petite base, vers sa grande base, ou par ses cotés parallèles ; ce n'est pas possible sur les côtés, parce que la pierre est solidaire de son anneau ; ce n'est pas possible vers le bas, parce que la pierre est solidaire de son arc ; ce n'est pas possible vers le haut, même dans une coupole inachevée, parce que c'est un petit coté de trapèze ; ce n'est pas possible vers le centre de l'hémisphère, où se trouve aussi une petite base du trapèze ; ce n'est possible que vers l'extérieur, où se trouve une grande base ; mais ça n'arrivera pas non plus de ce côté là, parce que la pierre est retenue en place par son poids. En l'absence de pesanteur, au moindre mouvement, les pierres s'éparpilleraient librement dans le vide sidéral ; mais la pesanteur les tient toutes solidaires les unes des autres. Alberti établit, pour la coupole hémisphérique, achevée ou inachevée, l'impossibilité qu'une pierre puisse être dégagée sans effort ajouté à la pesanteur. Après l'achèvement de n'importe quel anneau complet, l'hémisphère partiellement décalotté serait stable.

Alberti ne l'établit que dans un monde bien étrange, aux yeux de ses contemporains. Quand il nous demande d'imaginer la destruction de l'ouvrage, on suppose d'abord que la fiction est insérée dans le monde réel. Mais dans ce monde-là, l'ouvrage peut être détruit, ou se détruire, de cent façons différentes ; les briques ne sont pas trapézoïdales et peuvent, si le mortier vient à s'effriter, se dégager par l'intérieur aussi bien que par l'extérieur ; les pierres, à supposer qu'elles soient toutes trapézoïdales, peuvent être trop minces pour tenir ; les joints peuvent être trop lâches pour entraver le déplacement des pierres trapézoïdales ; aussi bien, on peut taper sur l'ouvrage à coup de masse, dans un geste suicidaire. Aux yeux d'un lecteur du XXI<sup>e</sup> siècle, Alberti n'est pas dans le monde réel, où la coupole peut s'effondrer ! Alberti ne se place pas non plus dans le monde abstrait de la pure géométrie ; les corps solides y sont indéformables mais ils peuvent, comme dans le vide sidéral, être tous déplacés sans efforts ; il n'y a pas d'efforts en géométrie. Alberti n'est, à nos yeux, ni dans le monde réel, ni dans la pure géométrie, mais dans un entre-deux, où certaines constantes physiques, *mais pas toutes*, sont affectées à certaines figures géométriques, qui représentent des corps physiques ; en la circonstance, c'est la pesanteur ajoutée à la géométrie des solides euclidiens.

Un tel monde ne pose aucun problème aujourd'hui ; nous utilisons tous les jours des modèles mathématiques. Mais ces modèles sont récents. L'idée de lier la géométrie à la statique ne remonte qu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle.<sup>1</sup> Pour les hommes du XV<sup>e</sup> siècle, un tel modèle serait absurde ; même pour Alberti ; même pour Brunelleschi. Et quand même un tel modèle serait légitime, rien ne permettrait d'établir sa pertinence, pour prédire le comportement des objets réels.

C'est pourtant ce qu'ils font. Le chemin qu'ils se fraient en ce domaine n'est pas théorique ; avec une claire théorie fondée sur les moyens géométriques dont il disposait, Alberti aurait compris que *toutes* les coupoles de rotation sont constructibles sans cintres.<sup>2</sup> Ce n'est pas non plus un chemin empirique dans le monde physique ; Brunelleschi est convaincu de la pertinence du procédé *avant* la réalisation empirique de la petite chapelle. Le chemin trouvé est celui d'une succession d'expériences en pensée : imagine un oculus plus large, si large qu'il rejoindrait la base du tambour ; « Imagine que celui qui a superposé les anneaux... » Pour suivre Alberti, et vraisemblablement, pour suivre Brunelleschi, il faut imaginer le changement de telle ou telle dimension, le déplacement de telle ou telle pierre, dans telle ou telle direction, en identifier les entraves, se convaincre petit à petit de l'impossibilité de tous les déplacements, et en conséquence, de la possibilité d'une construction sans cintres, par anneaux successifs. Pour qu'au terme de ses longues réflexions, Brunelleschi soit convaincu que cette voûte là, de cette forme là, de ces dimensions là, soit constructible avec ces matériaux là, il faut supposer, ni une ni deux expériences en pensées, mais des milliers, puisées à de centaines de sources différentes, pendant ses voyages à Rome.

C'est une forme d'empirisme au sein d'une fiction réaliste. Il se nourrit de la forme elliptique que prend nécessairement une fiction. « Du réel on ne dit pas tout », en sorte que dans le théâtre d'ombres de la fiction, certains des aspects les plus encombrants de la réalité sont partiellement effacés, mais transpirent à la surface d'un palimpseste ; à un certain moment, la coupole n'est que pure géométrie ; à un autre la géométrie est seulement augmentée d'un poids ; à un autre elle reprend toute la vigueur du monde sublunaire. Sans jamais « penser » au concept d'un modèle mathématique de la réalité physique, on peut le « voir », en contemplant assez longtemps des objets partiellement déliés de la boue des chantiers, des fictions aux traits incertains, aux profils atténués ou accentués, des caricatures de la réalité.

---

<sup>1</sup> Karl Culmann (1821-1881) invente la statique graphique en 1864. Plus tard, elle est avantageusement remplacée par le calcul analytique.

<sup>2</sup> Alors que pour expliquer la tenue de la voûte d'arêtes de Brunelleschi, qu'il ne cite pas directement, Alberti suppose qu'il faut « y insérer une voûte hémisphérique régulière dans son épaisseur » (*Opus cité*, p.174) ; la voûte de Brunelleschi n'était pas du tout hémisphérique.



Sans pouvoir désigner ces caricatures comme étant des modèles théoriques, sans pouvoir établir la légitimité de ces reflets incertains, les voir, les étudier, les explorer, est une pratique solitaire, canaille, exaltante et terrifiante. Et maintenant, Filippo, ce que tu as vu, à qui tu vas le dire ?

Pendant de longs mois de délibérations, Brunelleschi ne peut pas apporter d'assurance aux fabriciens, sauf à les mener pas à pas là où il est déjà passé. Il le fait en partie, accompagnant les moins réticents sur les chemins tortueux du projet ; certains ont compris ceci ; d'autres ont compris cela ; personne n'a tout vu comme Filippo. Ils voulaient comprendre un projet ; c'est seulement un homme qu'ils apprennent à connaître. Ils ne pensent pas – Dieu garde ! – que *l'œuvre, c'est l'homme*, ou le contraire, ou toute niaiserie de ce genre. Plus simplement, à chaque fois qu'ils ont posé une question sur le projet, Filippo avait une réponse ; à chaque fois qu'ils se sont égarés dans l'étrange paysage de la fiction, Filippo les a ramenés sur une piste sûre ; ceux-là ont confiance en lui, tout autant qu'on peut avoir confiance en un guide qui a les apparences d'un sorcier.

Ils peuvent d'autant moins tout savoir du projet que Filippo l'enrichit chaque jour de détails nouveaux ; la géométrie qui servait à établir la stabilité des ouvrages, l'épure désincarnée, est chargée de briques, de pierres, de métal et de bois, de chaînes et de contreforts ; avant même que les travaux ne commencent, la fiction est progressivement dotée des attributs d'un ouvrage réel. Alberti ira, de la même manière, de l'abstraction la plus légère à la charge la plus lourde. Après avoir, à sa manière concise et brillante, *latine*, montré la voûte indéformable, bien plus longuement, il nous mettra en garde contre l'optimisme qui en découlerait ; point par point, il détaille ce qu'il faut, par ailleurs, pour que des matériaux plus réels, plus fragiles, puissent tenir ensemble : « Les Anciens se sont, pour la plupart, si exagérément fiés à la solidité de ce genre de voûte qu'ils se sont contentés de dresser sur quelques pieds de simples anneaux de terre cuite, pour réaliser le reste de la voûte avec un ouvrage désordonné en y déversant du blocage. Mais j'approuve d'avantage ceux qui, en menant leur ouvrage, ont pris soin de sceller en des points suffisamment nombreux, selon la technique que l'on utilise pour lier les pierres dans le mur, les anneaux inférieurs aux anneaux immédiatement supérieurs, puis à leur tour, les arcs aux arcs, en particulier lorsque le sable de carrière fait défaut ou lorsque l'ouvrage est exposé au vent de mer ou à l'Auster. »<sup>1</sup> Après l'ellipse féconde, ressort de l'abstraction, la réalité revient, comme une description harassante, sinon exhaustive, et comme une expérience différée.

---

<sup>1</sup> Alberti, *opus cité*, p.174.

La même ambivalence, entre l'ellipse, la description et l'expérience, préside au mémoire que Brunelleschi remet en 1420 à la demande des fabriciens : « On fera 24 contreforts, dont 8 dans les angles et 16 sur les pans ; chaque contrefort des angles sera épais de 7 brasses au départ... »<sup>1</sup>, et ainsi de suite, sur plusieurs pages. L'ellipse : « on construira les coupoles selon la manière indiquée, sans aucun cintre, jusqu'à 30 brasses »<sup>2</sup>. L'expérience différée : « et au dessus de 30 brasses selon ce qu'on aura alors décidé, car en matière de construction, la pratique enseigne ce qu'il faut faire. »<sup>3</sup>

Les fabriciens ont en main ce qui est, encore aujourd'hui, la forme générale d'un projet architectural : des descriptions explicites, vérifiables et opposables, tel que tout un chacun pourra constater qu'il y a (ou pas) 24 contreforts, pas un de plus et pas un de moins ; des ellipses, telles qu'on ne comprend pas pourquoi ça va marcher ; des expériences différées, telles qu'on verra bien par la suite, « au choix de l'architecte ». Le descriptif est demandé pour la forme, pour l'honneur des fabriciens, mais il n'apporte aucun indice probant, ni de la stabilité des ouvrages, ni de leur réalisation. Simplement on se résout à le croire, puisqu'on n'a pas le choix.

En aucun cas, les fabriciens ne peuvent démêler ce qui relève d'un principe constructif, ce qui relève des précautions d'exécution, et ce qui relève du caprice de l'architecte. Un exemple : en plus de la coupole intérieure, « on fera une autre coupole au-dessus de celle-ci pour la préserver de l'humidité et pour la rendre plus imposante et plus étoffée »<sup>4</sup> ; la double coque a une fonction technique, préserver de l'humidité, une fonction esthétique, être plus haute au dehors qu'au dedans<sup>5</sup>, et il n'est pas exclu que Brunelleschi lui prête aussi, comme Alberti le fera, des vertus structurelles.<sup>6</sup>

Au vu de ce document, et d'un Filippo toujours plus disert à l'oral qu'à l'écrit, les avis sont partagés ; ceux qui l'ont suivi sur les chemins du diable veulent lui confier la maîtrise d'œuvre ; d'autres voudraient qu'elle revînt à Lorenzo, ce Ghiberti qui fit seul les portes de bronze du baptistère, parce que Brunelleschi voulait la commande pour lui seul. Filippo ou Lorenzo ? Une fois de plus, c'est Lorenzo et Filippo ! Mais cette fois, Filippo accepte le partage.

---

<sup>1</sup> Reproduit par Antonio Manetti, *opus cité*, p.93. Le braccio a pani est égal à 58 cm. Le braccio a terra à 55 cm, mais de moindre usage sur les chantiers de bâtiment ; soit 4 mètres pour 7 brasses.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p.96. Soit 22 mètres pour 30 brasses.

<sup>3</sup> *Idem*.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p.93.

<sup>5</sup> De si peu que ça ne compte pas ; on ne le dit jamais assez.

<sup>6</sup> Tout autant que les deux coques sont correctement liaisonnées, elles ont bien une fonction structurelle ; elles travaillent presque aussi bien qu'une coupole qui aurait toute l'épaisseur comprise entre les deux parois, mais elles pèsent moins lourd.

Les fabriciens ne sont pas mécontents d'une méfiance réciproque, et d'une surveillance mutuelle. Petit salaire pour chacun ; Lorenzo a pour adjoint Giovanni di Gherardo da Prato, un des adversaires de Brunelleschi à ce moment-là. Vexé, Filippo prend les rênes ; il en dit le moins possible à Lorenzo qui, feignant d'être à son affaire, ne pose aucune question.

En 1423, Filippo en a plus qu'assez de son double. Il reste alité ; il simule une violente douleur au côté. On demande des instructions à Lorenzo, qui ne veut pas et ne sait pas ; il ne veut pas contribuer au triomphe de Filippo en donnant des ordres pertinents ; et qu'il donne un seul ordre de travers, Filippo pourrait lui attribuer l'échec ; il ne doit rien dire. On va chercher Filippo. Il se rend sur le chantier en gémissant ; il prétend que la maladie peut le reprendre ; il propose un partage des tâches. Lorenzo choisi de faire la chaîne de ceinture. Filippo se charge des échafaudages. La chaîne est mal faite. Filippo le fait remarquer. On le charge de la refaire. Et ainsi de suite. On augmente le salaire de Filippo. Mais Lorenzo demeure, trois fois moins payé que son rival. Filippo avance ; une ombre le suit.

On lui joue le tour qu'il avait prévu pour le Gros,<sup>1</sup> après qu'il fût redevenu lui-même en s'éveillant : il sort de chez-lui et se précipite à son atelier ; il y trouve tous ses outils montés à l'envers ; il ne soupçonne toujours pas que des comploteurs sont passés par là. Les deux frères de Matteo arrivent et le saluent sans le reconnaître ; une affaire délicate les amène ; *c'est difficile à croire, mais notre frère se prend pour vous*. Et les détails qu'ils en disent sont ceux que le Gros a vécus... Il reste évasif. Les frères prennent congé. Il sort de son atelier, il va et vient, il veut s'épancher dans la cathédrale ; il y croise Filippo et Donatello, en grande conversation. Filippo le salue et le rassure pour sa mère ; *elle va mieux ; voilà pourquoi je ne t'ai pas envoyé chercher ; mais as-tu entendu raconter l'histoire de Matteo Mannini ?* Devant l'embarras du Gros, Filippo lui explique : *Matteo s'est fait arrêter pour dette ; il a prétendu être toi ; tout le monde en rit encore...* Avant que le Gros ne reprenne son souffle, c'est Matteo qui arrive et raconte sa version : il avait des dettes qu'il ne pouvait pas honorer avant quelques jours ; il voulait échapper à la prison ; il s'était réfugié à la campagne entre-temps ; il y a dormi, deux nuits et deux jours d'affilée, en rêvant qu'il était le Gros, en dormant dans son lit, en travaillant dans son atelier, avec des outils qui lui semblaient de travers, et qu'il avait remis à l'endroit ; ce matin, à son retour, il apprend qu'il a passé une nuit en prison et que ses frères ont déjà payé sa dette ; *qu'en pense Filippo ?*

---

<sup>1</sup> NSQIS

Il ne pensait que du bien de l'histoire qu'il avait lui-même imaginée. Sa structure aboutie est toute simple : pendant deux nuits et deux jours, le Gros est à la place de Matteo, qui est à la place du Gros ; c'est ce que croit le Gros. Le récit brise la symétrie. Comme toujours, la complexité romanesque naît du point de vue de la victime, qui ne découvre la structure que par fragments successifs ; le plaisir de l'auteur est celui du bourreau qui, connaissant la structure aboutie, se régale de sa découverte fragmentée par la victime. Le point de vue du spectateur est sensiblement différent : il est du côté du bourreau, puisqu'il sait d'emblée la structure générale ; il est du côté de la victime, qu'il doit suivre pas à pas pour savoir le fin mot de l'histoire ; il ne l'atteint jamais. C'est le principe de la fiction.

À défaut d'être orfèvres en la matière, les fabriciens sont probablement ravis de répéter comme une farce la comédie des portes de bronze, de dédoubler Filippo en Lorenzo, comme il avait dédoublé Manetto en Matteo<sup>1</sup>. Ils sont désormais convaincus que Ghiberti ne sert plus à rien sur le chantier : ils le gardent ; ils se vengent à petits frais de la dévotion qu'ils doivent à Filippo ; ils sont déjà assez satisfaits du résultat pour prolonger son contrat et y inclure la lanterne qui couronne le dôme. Les nouveaux ennuis de l'architecte viennent d'ailleurs. Les maçons n'ont jamais cessé de se plaindre. Ils avaient peur de monter sur la voûte sans cintres ; ils avaient raison ; plusieurs sont tombés. Incapables de faire à leurs habitudes ils devaient constamment se mettre aux ordres de Filippo. Déqualifiés, ils doivent supporter un chef qui les disqualifie. Le nouveau contrat menace l'indépendance des corporations. Ils regimbent. Ils cessent le travail. Filippo brise la grève en requérant des ouvriers lombards. Le dernier mot des maçons vient plus tard. En 1434, ils font enfermer Filippo, qui n'aurait pas payé sa cotisation à la corporation. Mais en réaction, les fabriciens enferment un de leurs représentants : ils ne le relâchent qu'après la libération de l'architecte.<sup>2</sup> On y a gagné l'aristocratie du talent ; on y a perdu la république des métiers. Ce mouvement conduit au *Prince*, aux lettrés et aux artistes, ses courtisans. La même année, Cosme l'Ancien est nommé gonfalonier de Florence ; il inaugure la dynastie des Médicis.<sup>3</sup>

Le Gros eut la chance de se mettre au service d'un Grand. Après l'étrange récit de Matteo, il cherche sa mère et fini par se rendre dans la campagne où elle était ; il la trouve et apprend qu'elle n'est pas revenue à Florence ces derniers jours. Ce ne peut donc n'être qu'une farce ; il en a été le jouet. Il n'a pas le courage de retourner en ville affronter les rires de ses tourmenteurs.

---

<sup>1</sup> NSQIS

<sup>2</sup> Actes de la fabrique des 20, 26 et 31 août 1434, *opus cité*, p.60.

<sup>3</sup> Il maintient les institutions mais les vide progressivement de leur substance au profit de son clan.

Comme un ami lui avait proposé de se rendre avec lui en Hongrie, il fuit la Toscane pour rejoindre la cour de Sigismond, dont Filippo Scolari est ministre : protecteur des arts, il prend le Gros à son service, comme chef des ingénieurs ; il l'enrichit. À l'occasion, le Gros revient à Florence, il y rencontre Filippo, qui s'étonne de son départ précipité, qui en demande la raison. *Vous le savez mieux que quiconque, vous qui vous êtes tant moqué de moi à Sainte Marie de la Fleur.* Filippo est ravi de la nouvelle fortune du Gros, il prétend l'avoir prévue, mais lui assure que la farce lui vaudra encore plus de renommée que tout ce qu'il a fait pour Sigismond. Sans rancune, le Gros reste fidèle à son ami ; plusieurs fois il reviendra à Florence ; il répondra sans réserve aux questions de Filippo, qui veut savoir ses états d'âme pendant la farce, et qui ne se prive pas de les faire savoir à tous.

Cette dernière partie s'ajuste un peu trop bien aux exigences du narrateur : Antonio pourra décrire les idées du Gros seulement parce que Filippo les a racontées, seulement parce que Manetto les lui a dites ; le retour et la réconciliation sont strictement nécessaires à la cohérence du récit, en sorte qu'on pourra douter de la bonne foi de Manetti, qu'on peut déjà douter de celle de Brunelleschi... ou de celle du Gros.

C'est ce que pense un des fabriciens qui accompagne la dépouille de Filippo Brunelleschi en 1446,<sup>1</sup> portée du campanile à l'intérieur de Sainte Marie pour y être enterré, quand il aperçoit dans les travées le vieux Manetto, revenu de Polverosa, au côté du jeune et noble Antonio Manetti, qu'on vit souvent dans l'entourage de l'architecte ces dernières années, et à qui on promet un bel avenir.<sup>2</sup> Derrière le cercueil, on porte une pierre gravée qui sera enchâssée dans le sol : FILIPPUS FECIT<sup>3</sup>, ou alors Dieu, qui rappelle à lui celui qui fut la cause du désordre. Le fabricien lève les yeux au ciel ; le dôme est magnifique ; Grâce à Dieu qui rappelle Filippo ; par la Grâce de l'Un, on enterre les secrets de l'autre.

L'a-t-il vu, l'ours, l'homme qu'a vu l'homme ? Sans aucun doute ! Nous devons croire à la farce, si nous voulons croire à la vie, parce que certains détails de la *Vie* de l'architecte ne sont pas mieux attestés que ceux de la *Farce* du menuisier. Et comme la *Vie* commence par une référence explicite à la *Farce*<sup>4</sup>, tout ce qui viendrait ultérieurement confirmer la véracité de la *Vie*, et la rigueur de son auteur, serait de nature à conforter la crédibilité de la farce.

---

<sup>1</sup> NSQIS.

<sup>2</sup> Entre autres, Manetti sera gonfalonier en 1495. Le Gros Manetto mourra en 1450. Rien n'indique que l'un était au côté de l'autre ce jour là ; mais rien n'interdit qu'un très riche retraité put fréquenter un jeune noble.

<sup>3</sup> Filippo l'a fait. Mais c'est une autre inscription qui devait être portée sur sa tombe, FILLIPUS ARCHITECTOR. Actes de la fabrique du 18 février 1447, *opus cité*, p.60.

<sup>4</sup> « Tu désires, Girolamo, être informé sur le Filippo qui fit cette farce à Grasso, parce que tu l'admires tellement quand je te dis que c'est une histoire vraie », *opus cité*, p.58.

On peut difficilement douter que l'architecte qui allait couvrir Sainte Marie de la Fleur n'ait pas pu réaliser la farce, qu'il ne l'ait pas voulue, ou même, qu'il ne l'ait pas due, tout dévoué qu'il était à l'ordre florentin. La seule chose qui nous retiendrait de croire serait la difficulté à penser que le Gros pût y croire aussi. Ce qui frappe à la lecture du texte, ce qui le distingue de toutes les transformations de la littérature antérieure, c'est l'absence de la moindre métamorphose physique, réelle ou simulée. Non seulement le Gros ne change pas, mais il ne cherche qu'une seule fois à savoir s'il a changé, au moment où il redevient le Gros, où il se réveille seul dans son atelier : « de la main droite il se tâtait le bras gauche, puis l'inverse, puis la poitrine, concluant que sans aucun doute il était le Gros. Un instant après il changeait d'avis. »<sup>1</sup> Tout se passe comme si l'évidence – il est bien dans le corps du Gros – n'avait d'importance que par défaut du regard des autres. Lauro Martines note que « pour cet artisan, la société florentine est une sorte de miroir ; si son image s'y change, si les réactions des membres de cette société en révèlent la mutation, il lui faut alors changer lui aussi et se conformer à cette image, au risque, sinon, d'être pris pour un fou. »<sup>2</sup> C'est à la fois un trait factuel – *il serait vraiment pris pour un fou* – un trait sociologique – *qui vaut pour tous à Florence* – et un penchant personnel.

Comme « le plus drôle, c'étaient généralement les idées que le Gros avait eues en tête »<sup>1</sup> je ne veux pas gâcher le plaisir de ceux qui n'auraient pas encore lu la farce, et faire de la psychologie. Manetti s'en charge très bien ; il mentionne régulièrement la niaiserie du Gros, comme une clef qui expliquerait tout ; « sa simplicité n'allait cependant pas jusqu'à la sottise, et il fallait de la finesse pour la percevoir. »<sup>3</sup> Lauro Martines préfère parler de bizarrerie ou d'excentricité, d'une sorte de crédulité qui lui fait toujours préférer le dire au fait. Après l'incroyable récit de Matteo, bien après que nous serions tous déjà persuadés d'un mauvais tour, il continue à croire ce qui est dit, et ne conclura à la farce qu'au terme d'un nouveau dire, celui de sa mère, qui « n'était pas retournée à Florence » ; en l'absence de sa mère, le prétendu Gros qui occupait sa maison, Filippo contrefaisant sa voix, ne pouvait pas s'adresser à elle pour dire : *préparez-moi à dîner !* On voit que le Gros, qui par ailleurs ne manque pas de jugeote, s'avère incapable de ne pas croire ce qui est dit, sauf si c'est incohérent, auquel cas il croit plus volontiers les propos de sa mère, comme quelques-uns d'entre nous. Si on veut bien oublier le penchant ordinaire à considérer qu'un dé à jouer, qu'on peut voir et toucher, serait plus réel qu'un cube géométrique, que les faits seraient plus réels que les dires, on peut lire pratiquement toutes les délibérations du Gros comme étant, non seulement logiques, mais assez souvent brillantes.

---

<sup>1</sup> Manetti, *opus cité*, p.199.

<sup>2</sup> Lauro Martines, *opus cité*.

<sup>3</sup> Manetti, *opus cité*, p.182.

Le deuxième jour, dans l'environnement confiné de la maison des Matteo, les conclusions du Gros sont conformes à ce qu'il peut voir et entendre : il est Matteo. Au premier jour, la prison est, pour les comploteurs, le lieu de tous les dangers : le Gros pouvait y rencontrer quelqu'un qui le connaissait, ou qui pouvait le rappeler à la raison commune. C'est ce qui a failli arriver : il a exposé son problème à un juge, emprisonné pour dettes tout comme lui.

Ce grand personnage « dont il est bon de taire le nom »<sup>1</sup>, Manetti le décrit assez précisément pour qu'on pense à Giovanni Gherardo,<sup>2</sup> celui qui sera l'adjoint de Lorenzo Ghiberti sur le chantier de Sainte Marie, et qui nous laissera un dessin de la coupole.<sup>3</sup> En 1409, il est bien juge, écrivain, et criblé de dettes ; il n'est pas encore l'ennemi de Filippo. En écoutant le Gros, il pense vite, et juste : « de deux choses l'une : ou quelque excessive mélancolie, provoquée par sa situation présente ou par toute autre cause, le faisait divaguer, ou bien c'était une farce »<sup>4</sup> Comme il exclut la folie, il conclut à la farce, et comme il veut s'en divertir, il y contribue. Mais à aucun moment le juge n'examine sérieusement l'hypothèse d'une réelle substitution. Le Gros, c'est son problème, a plus d'imagination que le juge : il envisage la folie, bien sûr, et brièvement la farce<sup>5</sup>, mais aussi bien une vraie substitution. Sans doute, il n'est pas assez habile dialecticien pour en déduire toutes les conséquences ; si son corps est resté le même et s'il a les souvenirs du Gros, ou bien ces souvenirs sont sélectifs, excluant ceux qui concernent son corps, ou bien les souvenirs de tous les autres florentins ont été changés ; quand bien même il imaginerait ces hypothèses, il ne les exclurait pas nécessairement ; à défaut d'être vraisemblables, c'est-à-dire probables, elles restent possibles. Le Gros ne manque ni de sens pratique, ni de cohérence, ni d'habileté ; simplement, là où le premier venu se précipite sur l'explication la plus probable – une farce – il retient celle qui est intellectuellement la plus économe – une substitution.

D'un strict point de vue épistémologique, « de nombreux florentins se sont concertés pour me faire souffrir » est une théorie dispendieuse aux implications incertaines ; en revanche, « toute la ville me tient pour Matteo » est une théorie simple, élégante et conforme aux faits ; qui plus est, le premier jour, elle donne pratiquement les mêmes résultats que la vraie théorie, celle du complot. La vraie théorie aurait seulement permis au Gros de rentrer chez lui après être sorti de prison, ou le lendemain, de rester chez lui après s'y être éveillé. Il n'aurait jamais été ingénieur.

---

<sup>1</sup> *Idem*, p.188.

<sup>2</sup> Giovanni Gherardi da Prato (vers 1367-vers1444) est une hypothèse mentionnée en note de la traduction française de la nouvelle de Manetti, *opus cité*, p.1304.

<sup>3</sup> Howard Saalman, « Giovanni di Gherardo da Prato's Designs concerning the Cupola of Santa Maria del Fiore in Florence » in *The Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 18, No. 1 (Mar., 1959), pp. 11-20.

<sup>4</sup> Manetti, *opus cité*, p.189.

<sup>5</sup> « Ne serait-je pas Calendrino [...] ? » en référence à un personnage du *Decamerone* qui se fait régulièrement berner.

Il est difficile de tenir le Gros pour un disciple d'Ockham<sup>1</sup> ou pour un précurseur d'une épistémologie moderne.<sup>2</sup> Plus probablement, il a une certaine disposition personnelle à tenir la vraisemblance pour rien, quand les phénomènes excèdent l'expérience commune. L'indifférence à la vraisemblance, pour ce qu'on voit, semble assez inégalement répartie dans une population, sans lien évident avec d'autres capacités intellectuelles ou culturelles. On ne préjuge pas qu'elle soit innée ou acquise, fixe ou perfectible. Il suffit de la constater – « il fallait de la finesse pour la percevoir » – chez le Gros comme chez Filippo, qui n'en manqua jamais ; admettre sans réserve une substitution de personnalité ou un dôme sans cintres, c'est tout un ; c'est avoir *le sens du possible*, comme dira Musil dans *l'Homme sans qualités*. Alors, on peut imaginer – rien n'est certain – que l'orfèvre a reconnu le menuisier comme son double authentique, et l'a aimé plus sincèrement qu'il ne l'aurait dû ; double incomplet, qui n'a ni la duplicité, ni la hargne, ni le génie du grand architecte ; double malheureux, qui est la victime de lui-même ; double inqualifiable, pour qui n'a pas lu *l'Homme sans qualités* ; et comment l'auraient-ils pu l'un et l'autre ?

Si c'est bien Giovanni Gherardo qui a entendu le Gros en prison, son juge fut souvent celui des travaux de Filippo ; il a accablé son œuvre de vilains sonnets ; il a douté de ses talents plus longtemps que les fabriciens ; il est resté viscéralement attaché au vraisemblable ; il avait *le sens du réel* ; il a fini dans la misère ; il est mort à Prato dans des circonstances indéterminées.

---

<sup>1</sup> À qui on attribue, probablement à tort, le principe d'économie descriptive.

<sup>2</sup> Elle ne devient nécessaire qu'au XX<sup>e</sup> siècle, quand des expériences physiques heurtent radicalement le sens commun.



## Résumé

- 0     Projet    Au terme de l'histoire du Dôme et du Gros, il suffit d'en détailler les différentes étapes, qui sont les prolégomènes de la thèse :
- 1     Fiction    Un projet n'est raisonnablement descriptible que sous la forme d'une fiction ; Brunelleschi ne révèle le sien que par fragments ; Manetti ne le décrit que sous la forme d'une vie étrangement associée à une farce ; la fiction est réaliste.
- 2     Modèle     Une fiction réaliste, pour être réalisée, doit prendre la forme d'un modèle de l'ouvrage, tel que ce qui est vrai pour l'un est également vrai pour l'autre ; alors on peut délibérer de l'ouvrage en considérant son modèle ; une construction sans cintre impose un modèle assez exact pour qu'on puisse en prévoir la stabilité, pour qu'on n'ait plus, par la suite, à s'en remettre à l'empirisme... au moins jusqu'à 30 brasses de haut ; après on verra ; le modèle est imparfait.
- 3     Auteur     Un modèle imparfait est établi par un auteur, individuel ou collectif ; comme les charpentiers ne savaient plus construire les cintres, les fabriciens ont dû s'en remettre à Brunelleschi à partir de 1417 ; celui-là n'avait encore qu'une très vague idée de la solution, et sa maîtrise des événements ne sera jamais totale ; l'auteur est incompetent.
- 4     Culture     Un auteur incompetent assied son autorité sur une culture du projet que le commanditaire n'a pas ; c'est par de fréquents voyages à Rome que Brunelleschi affine la solution qu'il va proposer ; dans le récit de Manetti, ces voyages font office de césures, ou de coulisses ; l'auteur s'y retire ; il en revient sans rien dire de probant ; la culture est indicible.
- 5     Esthétique    Une culture indicible fonde une esthétique du projet, qui ne se confond pas avec l'esthétique de l'ouvrage ; en découvrant des territoires inexplorés, Brunelleschi va les aimer pour eux-mêmes, abstraction faite de son intérêt pour l'ouvrage ; la fonction tactique de ses voyages à Rome – faire mariner les fabriciens – n'explique pas seule la fréquence de ses retraites ; l'esthétique est perverse.
- 6     Ataraxie    Une esthétique perverse mécontente les commanditaires qui espèrent plus simplement l'ataraxie ; les fabriciens exigent des assurances, ils ne les obtiennent pas, ils ont la trouille jusqu'au dernier jour ; l'ataraxie est impossible.
- 7     Apathie     Une ataraxie impossible conduit à feindre l'apathie ; Brunelleschi est méprisé, ridiculisé, avant d'être accepté, par défaut de toute autre solution crédible ; sa prouesse technique reste incompréhensible aux yeux de ses contemporains, qui doivent s'en remettre à l'évidence de sa réussite ; l'apathie est insoutenable.
- 8     Acatésie    Une apathie insoutenable conduit à une dispersion de l'attention, à une agitation permanente qu'on peut qualifier d'acathésie ; tous s'affairent autour de Sainte Marie sans bien comprendre ce qui s'y trame ; l'acathésie est vaine.
- 9     Agnosie     Une vaine acathésie peut conduire à ne pas reconnaître, en tout ou partie, les objets de l'architecture ; Brunelleschi meurt très opportunément en emportant ses secrets ; et après lui l'architecture moderne.

