Préface

Ce livre est composé de deux parties bien distinctes, rédigées à des époques différentes, mais que j'espère malgré tout complémentaires. La première, « L'architecte et son double », est la reprise à peu près textuelle d'un article publié dans *La Pensée* en 2019. La seconde reproduit, sous une forme largement modifiée, un mémoire de DEA soutenu en 2003 au CESR de Tours sous la direction de Frank Labrasca.

Trois raisons principales m'ont conduit, philosophe de formation, à étudier d'assez près ce roman du XIVe siècle :

- D'abord, l'intérêt pour la question philosophique de la forme, et singulièrement de la forme romanesque, dans la mesure où celle-ci n'est pas seulement un moyen d'expression extérieur à une pensée déjà constituée, mais un instrument d'investigation. Je soutiens qu'il n'existe pas de « roman pur », qu'un roman n'est jamais un exposé ni une plate illustration mais une recherche, et qu'à ce titre il confronte et associe des éléments disparates qu'il cherche à rassembler sans nécessairement parvenir à les unifier. Il est significatif que le *Momus*, superbement ignoré en

France au point de n'être traduit par Pierre Laurens qu'en 1993, ait été par contre retenu l'attention, avec les romans de l'antiquité latine tardive, de plusieurs théoriciens russes et soviétiques « bakhtiniens ». Le roman est le creuset où se désorganisent des normes et des valeurs, où elles se stylisent voire se caricaturent. Ce « genre bas » est aussi un genre critique, qui tend moins à informer qu'à former, et son lecteur, et son auteur tout en «déformant» l'image habituellement reçue de son objet ou de son thème.

- Ensuite, j'ai été frappé par le fait qu'Alberti, dans le contexte de son époque, développait de façon rigoureuse les conséquences d'un matérialisme intégral, sans toutefois théoriser celui-ci, et tirait tout le parti possible des outils conceptuels que lui fournissaient, notamment, la logique stoïcienne et le matérialisme de Démocrite. Cette pratique radicale de la désacralisation semble bien offrir une antithèse, voire une alternative, aux récits évangéliques et à la liturgie chrétienne. Que Momus ait été qualifié de «Christ noir» par plusieurs commentateurs est très significatif. De fait, les notions de passion, de péché, de rédemption, de martyre et même d'amour sont dans ce texte l'objet d'une laïcisation forcenée Tout cela va beaucoup plus loin que la satire des frasques pontificales et de la curie romaine et devrait conférer à Alberti une place éminente, et en tout cas originale, dans l'histoire de l'athéisme.

- Enfin, il m'est apparu que sous des masques mythologiques d'emprunt, il ne fallait pas seulement deviner la curie romaine, ni même seulement un christianisme médiéval en voie de désorganisation, mais une dénonciation métaphorique des rapports

sociaux de domination et d'exploitation, ainsi que des discours hypocrites sur l'harmonie sociale. Il est difficile de ne pas voir dans les diatribes qui émaillent notamment les livres II et III mais aussi dans les propos des dieux, oscillant entre le paternalisme et la haine ouverte, une mise en cause par Alberti de l'esclavage, jamais nommé mais toujours présent, et des pratiques de prédation.

N'aurait-elle que cet aspect critique, la pensée d'Alberti présenterait déjà un intérêt pour le philosophe. Mais elle possède en outre une systématicité réelle et donc une unité : aux valeurs traditionnelles de contemplation et d'interprétation des phénomènes, il est temps de substituer celles de l'utilité sociale et du développement humain.

La résolution de ce conflit de valeurs ou de normes impliquait à terme une sortie hors de la philosophie. De fait, Alberti, à l'origine juriste, *abbreviaitore* à la curie romaine et amateur de poésie, s'est orienté vers la pratique et la théorie des arts appliqués, notamment de l'architecture.

Si la réflexion philosophique n'a été qu'un moment dans son parcours, cela a été néanmoins un moment essentiel et singulièrement formateur, dans la mesure où il n'y a pas de formation sans travail de déformation et de « réformation ». Je me suis employé à mieux faire apparaître ce mouvement singulier.

La deuxième partie, intitulée « La Déformation », est un commentaire libre qui ne suit pas l'ordre de ce « proto-roman » qu'est le *Momus*.

Il va de soi que rien ne saurait prétendre se substituer à la lecture d'un tel texte. Et cela d'autant plus que le *Momus*, excellemment traduit par Pierre Laurens dans l'édition des Belles Lettres, est un texte particu-

lièrement dense, foisonnant à chaque page d'images, de réflexions originales, de trouvailles, de rapprochements inattendus. Ce foisonnement, qui rappelle celui d'un jardin anglais ou italien, se fait souvent aux dépens de la linéarité du récit. Mais sous ce désordre apparent, il n'est pas interdit de rechercher, sinon un ordre des matières ou même un ordre caché des raisons, du moins un ordre des déraisons, la dynamique d'une négativité endiablée et joyeuse qui crée non seulement des histoires, mais de l'historicité. Mon objectif essentiel a été de rendre lisible ce roman qui, une fois remis dans son contexte historique et culturel, se révèle particulièrement stimulant pour l'imagination comme pour la réflexion, avec des résonances très actuelles.

J'ai pris le parti de ne pas suivre paresseusement le cours capricieux du roman, mais d'en détacher une quarantaine de textes dont plusieurs se suivent, et dont chacun, au-delà de certaines explications nécessaires, m'a paru posséder une certaine consistance conceptuelle et valoir par lui-même. Il s'agit donc d'une espèce d'anthologie. J'ai bien conscience, ce faisant, d'avoir bousculé l'ordre du récit, mais l'idée de bousculer un ordre n'étant pas étrangère à l'auteur du *Momus*, je crois aussi lui avoir rendu hommage en faisant ainsi ressortir ce que sa sature peut avoir de vivant et même d'actuel.

Ce travail a bénéficié des encouragements et des remarques bienveillantes de Denis Kambouchner, Pierre-François Moreau ainsi que de François Dagognet dont je salue la mémoire.

Je remercie chaleureusement Jean-Paul Pittion, Frank Labrasca, Joël Biard, Jean-Michel Ollé,

Emmanuel Lesigne et toutes celles et ceux qui m'ont encouragé dans ce travail.

Je remercie aussi ma compagne Nicole pour sa présence constante et attentive à mes côtés.

Jean-Michel Galano
Saint-Cloud, janvier 2025

L'architecte et son double

« La différence entre un bon et un mauvais architecte consiste aujourd'hui en ceci, que ce dernier cède à toutes les tentations, tandis que l'architecte authentique leur résiste. » (Wittgenstein)

Leo-Battista Alberti (1404-1472) n'est connu du grand public que de nom, et encore… Ceux qui l'évoquent s'en tiennent souvent à des généralités : « Savant homme et habile architecte »[1], « le Vitruve de son temps », il serait « l'homme universel de la Renaissance », une sorte de Léonard de Vinci avant la lettre. Ces jugements à l'emporte-pièce méconnaissent gravement et l'homme et la Renaissance, l'unité d'une biographie et l'unité complexe d'un processus historique, la première ne pouvant se comprendre sans le second, qu'elle éclaire à son tour.

1 Cité par Pierre Jodogne, « "Savant homme et habile architecte", L. B. Alberti dans l'érudition française », *Albertiana,* volume II, Florence, 1999, Leo S. Olschki Editore, p. 37 (Société internationale Leon Battista Alberti).

La Renaissance, processus complexe

On ne saurait réduire la Renaissance à la mutation de la pensée et de la sensibilité qui s'y manifeste avec éclat. Cette époque agitée et féconde est aussi celle où, en Italie, sous l'impulsion d'une bourgeoisie éclairée et ambitieuse, les villes se développent, les pouvoirs publics et l'administration naissante prennent en charge, de façon de plus en plus centralisée, des fonctions jusqu'alors dévolues aux clercs : l'assistance, la vie culturelle, l'enseignement, la sécurité. D'où des asiles, des théâtres, des écoles et des prisons. D'où aussi l'apparition confuse de nouvelles normes de santé, physique et mentale,et une inquiétude naissante sur la folie. Il y a plus, cette bourgeoisie veut donner à voir sa présence et sa force : construction de demeures somptueuses, mais aussi de statues et de mausolées. Dans tous les domaines, des techniques nouvelles apparaissent, alors même que le développement des échanges accroît les possibilités de choix en ce qui concerne tant les matériaux que les formes et les méthodes de construction. Enfin, le progrès des mathématiques et surtout de leurs applications, allant de l'harmonie musicale au calcul des courbes, bouscule la hiérarchie des savoirs et des pratiques héritée du Moyen Âge : entre arts et métiers se tissent des relations inédites. Et cela au moment même où une meilleure connaissance de l'Antiquité (grecque, mais surtout romaine) propose aux créateurs et aux constructeurs, dans tous

les domaines, des modèles antérieurs et extérieurs au christianisme.

Période de réappropriation théorique et pratique d'un passé culturel désormais conçu comme passé historiquement constitué justifiable d'une approche critique, période où la tradition, désormais perçue comme telle[1], est de plus en plus soumise à évaluation, la Renaissance est trop souvent l'objet de spéculations, voire de fantasmes. Cette époque qui a retiré toute valeur de vérité aux mythologies s'est trouvée paradoxalement mythifiée à son tour. À l'instar du trop fameux « miracle grec », elle a été présentée comme un pur jaillissement, de sorte qu'elle serait à elle-même, en quelque sorte, sa propre origine.

Ce fut la vision qu'en eut Jules Michelet, véritable créateur du mot « Renaissance »[2]. Cette vision fut aussi celle de Burckhardt, qui écrit au début de la deuxième partie de son célèbre ouvrage *Civilisation de la Renaissance en Italie* [3] :

« Au Moyen Âge, les deux faces de la conscience, la face objective et la face subjective, étaient en quelque sorte voilées ; la vie intellectuelle ressem-

1 Sur le détail de cette réappropriation, voir Eugenio Garin, *L'Éducation de l'homme moderne – 1400-1600*, rééd. Hachette-Littérature-Fayard, 2003, p. 91, ainsi que la préface de Philippe Ariès (première édition française : 1968). Cf. Eugenio Garin, *L'educazione in Europa – 1400-1600*, Bari, 1957.

2 Jules Michelet, *Histoire de la France au xvie siècle. Renaissance*, Paris, Chamerot 1855.

3 Première édition en 1860 : Jacob Burckhardt, *Die Cultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*, Bâle, 1860. Nombreuses éditions en français de 1885 à 2017. Cité ici d'après Jacob Burckhardt, *Civilisation de la Renaissance en Italie*, traduction revue par Robert Klein, Le Livre de poche, 1966, tome I, p. 199-200.

blait à un demi-rêve. Le voile qui enveloppait les esprits était un tissu de foi et de préjugés, d'ignorance et d'illusions ; il faisait apparaître le monde et l'histoire sous des couleurs bizarres ; quant à l'homme, il ne se connaissait que comme race, peuple, parti, corporation, famille, ou sous toute forme générale et collective. C'est l'Italie qui, la première, déchire ce voile et qui donne le signal de l'étude objective de l'État et de toutes les choses de ce monde ; mais à côté de cette manière de considérer les objets se développe l'aspect subjectif ; l'homme devient individu, spirituel, et il a conscience de ce nouvel état. Tel on avait vu jadis le Grec s'élever en face du monde barbare, l'Arabe en face des autres races asiatiques. »

Cette thèse selon laquelle la Renaissance aurait été la découverte à la fois de l'homme et du monde imprègne encore largement les manuels, les guides touristiques et les représentations. Elle contient une part de vérité. Toutefois, il faut la replacer dans son contexte : Burckhardt, à l'origine historien médiéviste, avait vu dès son premier voyage en Italie qu'il y avait une différence qualitative entre l'art gothique et celui de ce qu'il appela après Michelet la « Renaissance » (terme encore rarement employé à son époque). Cette rupture, éclatante dans les arts, il en chercha non sans succès l'équivalent dans le domaine des institutions et de la vie sociale. Et son grand mérite est d'avoir mis en relation ce renouvellement multiforme avec le contexte social et historique : développement des échanges marchands, émergence dans ce qui n'était pas encore

l'Italie d'un capitalisme essentiellement commercial, concurrence acharnée entre les différents États, l'État pontifical y étant engagé au même titre que ceux de Milan, de Florence, de Naples ou de Venise, rôle croissant et souvent décisif des *condottiere* [1]. Il semble toutefois que, tributaire du scientisme et du positivisme de son temps, Burckhardt ait sous-estimé la permanence des modes de représentation hérités de l'époque médiévale, et qu'il ait de ce fait insuffisamment étudié la première Renaissance, où le neuf et l'ancien se juxtaposent sans s'exclure. Alberti, puisque c'est de lui qu'il est ici question, usuellement qualifié d'« homme universel de la première Renaissance », est l'exact contemporain de Jérôme Bosch, tout aussi usuellement considéré comme le témoin du Moyen Âge en crise, et partage avec lui la vision d'un monde désorganisé, « out of joint ». La différence entre eux, c'est qu'Alberti ne s'en tient pas à cette vision tragique du monde, mais qu'il voit dans cette décomposition des ferments de progrès et la possibilité d'une histoire. L'extraordinaire densité des productions artistiques et techniques, les traductions qui ouvrent à la fois aux savoirs de l'antiquité grecque mais aussi à ceux du monde arabo-musulman, et, plus encore, la venue au jour d'un nouveau type d'homme, l'humaniste différencié du clerc, aussi à l'aise dans la pratique que dans la théorie, a donné l'idée qu'une page nouvelle s'était définitivement ouverte. Mais elle s'est ouverte dans la

1 Chefs de guerre mercenaires, parfois aussi puissants que les princes qui les employaient sous contrat (*condotte*).

douleur. La douce sérénité et la lumière si typiques des peintures de l'époque, qui ont tant charmé les différents publics, ont un revers fait d'anxiété, de trouble et de violence.

La thèse de Burckhardt n'est qu'à moitié vraie. Que la Renaissance soit essentiellement une rupture est incontestable. Mais les ruptures elles-mêmes ont non seulement une histoire, en tant que produits de circonstances et de contextes, mais encore une temporalité : aux facteurs historiques s'ajoutent les acteurs humains, de sorte qu'elles sont elles-mêmes non pas des coupures instantanées, mais des périodes parfois fort longues et tourmentées.

S'il est d'usage de distinguer une première et une seconde Renaissance, cette dernière parfois qualifiée de « haute » voire de « vraie », marquée par les productions de Michel-Ange, de Raphaël et, dans un autre domaine de Galilée et de Vésale, la « première Renaissance » est beaucoup moins célébrée et de ce fait a été beaucoup moins étudiée. Surtout, ses principaux représentants, et en particulier Brunelleschi et Leo Battista Alberti, ont été souvent amalgamés sans plus de façon à leurs glorieux successeurs. C'est ainsi que Alberti est traditionnellement présenté comme un prototype dont Léonard de Vinci serait l'accomplissement.

Les choses sont beaucoup moins simples. Je défendrai ici l'idée que si la Renaissance constitue effectivement un tout, il y a lieu de considérer le Quattrocento comme une période beaucoup plus inquiète, placée sous le signe de l'aggravation, de

l'ironie et de la turbulence, et que la relative sérénité qui s'y exprime parfois est liée aux succès obtenus par l'application des mathématiques et de la toute jeune physique à des domaines nouveaux[1]. La consolidation d'une bourgeoisie progressiste, prenant ses distances par rapport aux valeurs médiévales d'honneur et d'obéissance, davantage soucieuse de paix, d'efficacité technique, de développement économique et d'émancipation individuelle en constitue l'horizon. La personnalité singulière de Leo-Battista Alberti est particulièrement représentative de cette époque charnière.

Alberti : une personnalité singulière dans son siècle

Leo-Battista Alberti (c'est lui-même qui a choisi de modifier son patronyme, ajoutant « Leo » devant son prénom de baptême) est traditionnellement présenté, on l'a dit, comme « l'homme universel de la Renaissance ». Il est en tout cas le premier à mériter d'être appelé ainsi : mathématicien, architecte, théoricien de la peinture et notamment de la perspective, pionnier en matière de réflexion sur la famille comme lieu éducatif et cadre de vie sociale

1 Je ne peux souscrire entièrement à l'appréciation d'Alexandre Koyré « L'Apport scientifique de la Renaissance » in *Études d'histoire de la pensée scientifique*, selon qui « la grande œuvre de la Renaissance a été la destruction » de la synthèse aristotélicienne », le reste n'étant que régression vers « une ontologie magique ». C'est là méconnaître, me semble-t-il, les progrès considérables des sciences appliquées, privées en effet d'un cadre théorique d'ensemble, d'où une vision à la fois poétique et tragique du monde, qui s'exprime notamment chez Alberti, dont l'œuvre ne semble pas avoir été connue de Koyré.

et économique différencié de l'État, philosophe en rupture avec la tradition scolastique, inventeur probable de la *camera obscura*, mais aussi de l'anémomètre ainsi que de nombreuses techniques dans le domaine de l'architecture et de l'urbanisme, cartographe, homme reconnu pour son exceptionnelle adresse dans les exercices physiques, écrivain maniant le paradoxe avec virtuosité, défenseur de l'usage de l'italien (le « *volgare* »), mais en même temps écrivain latinisant talentueux, c'est, pour dire le moins, un personnage aux multiples facettes. Mais, à trop insister sur la diversité de ses intérêts et de ses réalisations, on risque de donner l'idée d'une dispersion. « Celui qui n'attire pas Pan, c'est en vain qu'il s'approche de Protée », dira plus tard Pic de la Mirandole[1] : la diversité n'a de valeur que dans le cadre d'un tout qui donne unité et sens. Or il y a une unité profonde chez Alberti entre la biographie et les divers aspects de l'œuvre, unité qui s'est construite selon un parcours biographique singulier.

Enfant naturel, spolié de son héritage[2], il a dû passer par les études de droit canon et un emploi à la Curie romaine pour débuter sa carrière. Sa force de caractère s'exprime non seulement dans le fait de s'être rebaptisé, mais dans l'adoption d'un emblème, l'œil ailé (« *occhio alato* »)[3], assorti de la

1 Hymnes orphiques n° 24. Cité par Edgar Wand, *Pagan mysteries in the Renaissance*, Norton & Company, New York 1968, p. 195.

2 Le thème de la spoliation est récurrent chez lui. Dans le *Momus*, c'est l'humanité toute entière qui a été spoliée par les dieux.

3 À ce sujet, Alberto C. Cassani, « *Explicanda sunt mysteria, L'nigma albertiana dell'occhio alato* » in *Leon Battista Alberti 1*, éd. Furlan, Vrin 2001.

devise « *quid tum ?* » (« Et après ? »). On discute beaucoup de la signification de cet emblème et de cette devise. Une chose est sûre : elle s'accommode mal des valeurs traditionnelles d'obéissance, de prudence et d'humilité, et il est difficile de ne pas y percevoir la formulation de valeurs nouvelles : curiosité, lucidité, vitesse, ambition, énergie.

Il y a davantage encore : Alberti est aussi un témoin très informé des mœurs politiques de son temps. Bien que n'appartenant pas à la hiérarchie ecclésiale (il n'a reçu que les ordres mineurs), il occupe une position stratégique en sa qualité d'*abbreviatore*, c'est-à-dire de rédacteur, à la Curie. À ce titre, il accompagne le pape Eugène IV dans ses pérégrinations et assiste, témoin direct, aux démêlés fort peu édifiants de l'État pontifical avec les autres États, ainsi qu'aux luttes intestines et aux controverses interminables des juristes et des clercs sur des questions de droit canon ou de théologie. Surtout, il est présent au concile de Bâle (1441-1442), prolongé les trois années suivantes à Ferrare puis à Florence, au terme duquel est affirmée la prééminence des conciles sur le pape.

Les contradictions et les déchirements de son temps, il les vit dans son existence personnelle. D'un côté, il est acteur pleinement engagé dans une vie intellectuelle bouillonnante, avec la redécouverte du grec et des auteurs anciens, le développement des échanges économiques et culturels, les bouleversements de la pédagogie, le progrès des mathématiques et surtout de leurs applications, le respect nouveau conféré aux savoir-faire tech-

niques. Et il a sous les yeux, source d'inspiration et d'émulation, les formidables réalisations architecturales de Brunelleschi à Florence. D'un autre côté, il est le témoin désarmé d'un climat délétère de fin du monde, avec une Église morcelée, soucieuse de ses seuls intérêts temporels, corrodée en profondeur par les mœurs et les valeurs d'une société marchande – le commerce des indulgences en étant l'illustration la plus flagrante.

Telle est la situation de départ. Homme d'action et de décision, mais n'ayant pas la main sur les leviers politiques, Alberti a tiré tout le parti possible des instruments qu'il avait à sa disposition : la satire, la théorie et enfin une pratique renouvelée des arts appliqués. S'il a mené de front beaucoup d'activités, il y a néanmoins une progression dans l'ordre de ses priorités, avec, à l'opposé de tout repli individualiste, un investissement de plus en plus fort dans des réalisations destinées au public le plus large. Ces réalisations sont notamment architecturales, à la jonction des arts et de la politique.

Refonder le microcosme : organisation, harmonie, architecture

L'évolution d'Alberti a ceci de singulier qu'après une formation juridique et toute une période où il s'intéresse essentiellement à la musique et aux lettres[1], il s'oriente vers la théorie, puis de plus en

1 Il écrit en 1437 une comédie en vers latins, *Philodoxeux* ; il est considéré comme l'un des meilleurs organistes de son temps.

plus vers la pratique des arts plastiques[1], des arts appliqués[2] et enfin, surtout, de l'architecture[3]. Ce passage des activités essentiellement artistiques aux sciences et, qui plus est, aux sciences appliquées est rarissime dans les itinéraires intellectuels. Tout se passe comme si Alberti, confronté aux problèmes mais aussi aux potentialités de son temps, loin de chercher une quelconque évasion, avait fait le choix d'une action en prise directe sur ce qui conditionne notamment au plan matériel, la vie des humains.

Cette évolution n'est pas un parcours accidentel. Elle possède une unité profonde. D'abord, il convient de souligner qu'Alberti est avant tout un homme d'*organisation* : il organise en 1434 un concours de poésie en *volgare* et, dans ses écrits théoriques, il se montre avant tout soucieux de donner aux peintres, aux sculpteurs, aux architectes, mais aussi aux chefs de famille, des moyens pour parvenir à une fin qui est toujours, comme le remarque Michael Levey, d'ordre éthique et non d'ordre religieux. En effet, il s'agit d'assurer aux êtres humains de toutes conditions les moyens d'une vie « décente » et en définitive heureuse[4]. Même si elle n'est jamais explicitée, une certaine idée du bonheur est présente chez Alberti.

1 1435 : *De la peinture ;* 1450 : *De la Statue.*
2 On lui doit, on l'a vu, notamment l'invention de l'anémomètre (1450) et vraisemblablement celle de la *camera obscura*.
3 *L'Art d'édifier* (1449).
4 Michael Levey, *Early Renaissance*, Penguin Books, 1967, p. 116 sq.

D'autre part, il est établi que, dès ses années de formation, Alberti se montre sensible à une valeur esthétique et même éthique très forte : *l'harmonie*. On dit qu'il était ému jusqu'aux larmes par tout ce qui, dans la nature ou dans l'art, constituait un tout harmonieux : un vieillard aux membres bien proportionnés est beau sans l'attrait et la fraîcheur de la jeunesse, un bœuf lui aussi peut être beau dans sa lourdeur massive et placide. Un jardin bien agencé, une mélodie, un escalier bien construit, un bâtiment judicieusement agencé, toutes ces choses n'ont que l'harmonie en commun[1]. « Harmonie » est un mot grec qui désigne un tout articulé de parties dont les fonctions se complètent et se répondent. Si Alberti reste un médiéval dans la mesure où il célèbre l'unité possible, sinon toujours réelle, d'un microcosme humain et d'un cosmos naturel, il dépouille cette nature de toute référence à un Créateur, de toute transcendance, et quant à l'ordre, il est moins l'objet d'une contemplation qu'un idéal de bâtisseur. Il y a davantage: justement parce qu'il a une haute idée de l'harmonie et sait en apprécier les exemples, Alberti refusera d'accorder sa créance aux faux-semblants de l'harmonie entre des groupes sociaux antagonistes. Justement parce qu'il possède un critère de l'harmonie Alberti ne peut qu'ironiser sur les discours lénifiants des dieux et des puissants.

1 Toute *L'Analytique du beau* de Kant se trouve en germe chez Alberti. Cf. Kant, *Critique de la faculté de juger* (1790), traduction d'Alexis Philonenko, Vrin, 1968. Avec cette différence capitale qu'Alberti n'est pas resté dans la modalité du jugement.

La culture philosophique d'Alberti, limitée mais réelle, est essentiellement marquée par le stoïcisme, dans lequel il a manifestement trouvé une alternative à une scolastique de plus en plus considérée comme défaillante et sclérosée. Pour les Stoïciens, l'harmonie du monde, c'est d'abord un ordre régi par le Destin, ce Destin qui jouera un si grand rôle dans le *Momus*. Or les Stoïciens n'ont pas été unanimes dans leur appréciation de ce que devait être le comportement du sage par rapport aux sciences, et surtout aux sciences appliquées. Un débat avait opposé par exemple Sénèque à Posidonius. Dans la *Lettre* 89, Sénèque exclut de la philosophie proprement dite ce qu'il appelle les « auxiliaires », utiles voire même indispensables à la formation du philosophe, mais qui ne sont que des conséquences alors que la philosophie se définit comme la recherche des principes[1]. De même, selon Stobée (II 67) « les Stoïciens appelaient *occupations* plutôt que *sciences* les l'amour de la musique, des belles-lettres, de l'équitation, de la chasse » : occupations dont seul le sage est capable de faire un usage parfait (seul le sage est musicien, etc.) mais qui ne sont pour lui que des méthodes. De fait, dans la *Lettre* 90, Sénèque dit son désaccord avec Posidonius, selon qui c'est la philosophie qui aurait inventé les arts dont on se sert dans la vie quotidienne », c'est-à-dire les applications techniques des sciences : « Je ne peux l'accorder, pas plus que ne saurais accorder à la philosophie la gloire

1 C'est la dialectique ascendante orientée vers la recherche de l'anhypothétique, théorisée par Platon au livre VI de la *République*.

d'un métier manuel ». Il cite alors Posidonius : « La philosophie apprit à construire des maisons aux hommes, qui étaient dispersés ou s'abritaient dans des cabanes, ou dans des grottes, ou dans des troncs d'arbres creux. »

Il est permis de considérer qu'Alberti, qui à coup sûr connaissait au moins les *Lettres* de Sénèque, s'est donné les moyens de dépasser cette opposition : si ce n'est pas au philosophe en tant que tel de construire des maisons et de civiliser les hommes, alors le philosophe, sans renier sa formation ni ses principes, doit se faire technicien. Le regard critique et volontiers acerbe qu'Alberti porte sur les philosophes, notamment aux livres III et IV du *Momus*, c'est d'abord celui de quelqu'un qui a pris ses distances avec une communauté pittoresque mais repliée sur elle-même et perpétuant d'une manière de plus en plus stylisée ses querelles et ses postures.

L'étude de la nature et le regard nouveau qu'il porte sur elle ainsi que sur la vie ordinaire dans sa simplicité l'ont à coup sûr mis en possession de thèmes neufs, notamment dans le domaine de la littérature Ses *Intercenales*[1], qui font parfois penser aux « histoires naturelles » de Jules Renard, sont un jaillissement continu d'images poétiques et humoristiques mettant en scène fleurs, animaux et objets du quotidien. Au IVe livre du *Momus,* le nocher Charon est enthousiasmé par le spectacle de

1 Ce mot latin, traduit en général par « entremets », désigne des petits plats légers qu'on intercalait entre les grands plats plus consistants.

la nature et y voit de bien meilleurs enseignements que dans les leçons du pédant qui l'accompagne. Mais cette réhabilitation de la sensibilité, voire d'une certaine sensualité, l'attention exigeante portée à la beauté, y compris celle du corps humain, et à l'éventuelle signification métaphysique de cette beautés, caractéristique de la seconde Renaissance, n'est qu'en germe chez Alberti.

Or l'architecture se trouve à la charnière de la nature et de l'art. Le problème sera clairement posé en France au XVIIe siècle, notamment avec la controverse entre Boullée et Claude Perrault à l'occasion de la colonnade du Louvre. Mais Alberti, même s'il ne le pose pas explicitement, s'en approche : l'architecte doit composer avec la nature, s'informer de la résistance des matériaux, tenir compte de la configuration des sols, faire circuler l'eau. En cela, les réalisations des anciens doivent être connues, non pour servir de modèles, mais parce qu'elles étaient des solutions à des problèmes dont les données ne se sont pas toujours fondamentalement modifiées. La cartographie que fait Alberti de la ville de Rome répond entre autres à un réel souci de s'informer des réalisations architecturales et urbanistiques antérieures. La fondation de Rome, thème mythologique s'il en est, laisse chez lui la place à une approche objective.

Certes Alberti n'a pas réalisé une œuvre architecturale aussi ample et diverse que celle de son prédécesseur et maître Brunelleschi. Mais son originalité est tout aussi remarquable, avec une orientation différente: Brunelleschi est d'abord

un plasticien, orfèvre de formation, puis peintre et sculpteur avant d'être architecte. Alberti est un ingénieur, préoccupé d'efficacité sociale et de réalisations publiques. C'est sans doute l'architecte et théoricien soviétique Vassili Pavlovotch Zubov[1] qui a été le plus conscient de l'unité profonde de la pensée architecturale d'Alberti, et de la façon dont selon lui l'art doit imiter non pas les *formes achevées* de la nature mais les *processus* naturels, avec cette différence essentielle que la fin, interne aux processus naturels, est externe dans les processus artificiels et que donc sa réalisation requiert méthode, modélisation et calcul. Et de même que les monstres sont des ratés de la nature, l'artiste, et notamment l'architecte, doit se garder de produire des monstruosités[2]. Zubov cite *L'Art d'édifier* (IX 5) : « *Un édifice est comme un être vivant qu'il faut concevoir en imitant la nature* ». Et de commenter : « Cette idée constitue le fil conducteur de toute son œuvre. Elle se reflète dans sa terminologie : il nomme constamment "membres" (*membra*) les parties des édifices et il emploie les termes *facies* (visage), *cortex* (écorce, peau des arbres et des fruits), *ossa* (os, ossature), *manus* (mains), *nervi* (tendons, veines), etc. »[3] Certes, observe Zubov,

1 Vassili Pavlovitch Zubov (1900-1963), architecte et auteur d'une thèse de doctorat sur *La Théorie architecturale d'Alberti (Architekturnaâ teoriâ Alberti,* Moscou 1946), dont deux chapitres ont été traduits en français et publiés dans la revue *Albertiana*, volume III, Florence, 2000, Leo S. Olschki Editore (Société internationale Leon Battista Alberti).

2 « Ils ont peuplé la terre de monstres », fait s'écrier Momus à un homme parlant des dieux…

3 « Les analogies organiques dans l'œuvre d'Alberti » (*op. cit.,* p. 33).

il s'agit d'une analogie et non d'une identification. Mais quels que soient ses désaccords avec la tradition se réclamant d'Aristote, Alberti se réapproprie sur ce point l'enseignement du maître et le prolonge : la Nature est un art (ou encore une technique), un art susceptible en tout domaine d'être bien ou mal pratiqué, susceptible d'être appris et transmis.

Tout art porte sur un objet limité, à l'exception de l'art politique, qui porte sur l'objet le plus global, le moins maniable, le plus réfractaire à toute recette préétablie et qu'on ne saurait comparer, au mieux, qu'à celui de la navigation par gros temps[1]. Il n'est donc pas étonnant que ce soit dans l'ordre politique que surviennent les ratages les plus monstrueux et les plus lourds de conséquences. La modestie que le prince exige de ses sujets, il devrait d'abord l'exiger de lui-même, et se contenter de garantir la paix et la sécurité à son peuple, ce qui est déjà une tâche considérable. Il semble donc permis de conclure que chez Alberti, la pratique de l'architecture, avec ce qu'elle comporte de considérations harmoniques et de calcul des proportions, tienne lieu de politique. Et le *Momus* (dont la composition est exactement contemporaine de *l'Ars aedificandi*, du *De Statua* mais aussi de l'invention par lui du premier anémomètre) a toutes les caractéristiques d'une contre-épreuve.

L'harmonie dont Alberti se réclame, c'est encore pour lui, on l'a dit, celle d'un cosmos. La maison dans la ville, la ville dans l'État, il les pense

1 Ce thème est fortement développé au livre IV du *Momus.*

comme des microcosmes. Mais ce sont des microcosmes centrés sur l'homme. Alberti a connu Luca Pacioli, élève de Piero della Francesca et futur auteur de *De Divina proportionne*[1], qui déclarait qu'on pouvait découvrir dans le corps humain « tous les ratios et toutes les proportions par lesquels Dieu nous révèle les plus intimes secrets de la nature ». Il ne s'agit pas tant ici de contempler la beauté du corps humain que d'observer et d'inscrire celui-ci dans des figures géométriques, cercles et carrés, qui expriment sa vraie nature, ce qu'avait déjà bien vu Vitruve et sera repris par Léonard de Vinci.

Il n'est pas jusqu'aux stratifications sociales qu'Alberti n'imagine intégrables à un ordre universel : d'une part les bâtiments abritant les institutions politiques et civiles, d'autre part les «logements décents» des plus pauvres, et enfin les demeures luxueuses et prestigieuses destinées à la bourgeoisie commerçante et entreprenante[2]. Quel contraste entre cet idéal d'ordre au moins partiellement réalisable et le spectacle désolant offert par l'État !

Les réalisations architecturales accomplies dans la deuxième partie de sa vie, telle la façade de Santa Maria Novella, témoignent de cette volonté de construire des choses à la fois nouvelles et harmonieuses en s'appuyant sur la science des proportions et de la mesure. Remarquables d'élégance et

1 Ce livre, dont la deuxième partie est tout entière consacrée aux mathématiques dans l'architecture, sera publié un siècle plus tard et illustré par Léonard de Vinci.

2 Le rez-de-chaussée du Palazzo Rucellai n'est pas une pièce d'apparat, mais un immense entrepôt.

de simplicité, ces créations renvoient plutôt à une sorte de proto-classicisme qu'à une inquiétude baroque : ce qui y prédomine, c'est la clarté, la symétrie, le rythme et la mesure. On y perçoit la mise en pratique des moyens mathématiques dont il soulignait la fécondité dans *l'Ars aedificandi,* mais aussi dans le *De Re pictura*. Son approche de la beauté est d'abord celle d'un praticien, préoccupé non pas tant de la célébrer lyriquement que de la recréer plastiquement. Plus saisissant encore peut-être est le cas du *Templetto di santo sepulcro*, construit à partir de 1457, où il s'emploie à l'art funéraire. Les parois sont décorées de carreaux à l'intérieur desquels une figure abstraite est obtenue, huit fois sur neuf, par une symétrie faisant apparaître huit fois le même motif[1], disposé en étoile, dans un chromatisme de gris et de brun. L'économie de moyens et la recherche d'une harmonique autour du nombre 8 sont tout à fait significatives d'une esthétique de la sobriété, aux antipodes des angoisses et des folies exhibées dans l'œuvre littéraire.

Dans un tout autre ordre d'idées, quand Alberti traite du cheval et des soins qu'il faut lui donner, dans un écrit d'apparence secondaire[2], il adopte une démarche résolument pédagogique : ce qui fait la vie du « cheval vivant », c'est son passage du rang de symbole (de richesse, de statut social) à celui de moyen, moyen à ménager, à éduquer, à

1 Les nombres 7, 8 et 9 ont un statut spécial chez Alberti : ils sont en relation soit avec le nombre des planètes, soit avec le nombre des sphères célestes. C'est ainsi qu'une volée de marches ne doit pas excéder le nombre de sept, etc.

2 *Le Cheval vivant*, trad. Jean-Yves Boriaud, Les Belles Lettres, 1999.

soigner, ce qui est la seule façon de l'aimer véritablement. De façon plus centrale, son approche des mathématiques n'est pas celle d'un « pur » théoricien : on ne lui est redevable d'aucun théorème. Par contre, il y cherche des moyens pour sa théorie de la perspective, pour une véritable approche de la tridimensionnalité, mais aussi pour de très plaisantes « récréations ». Ce n'est pas le savoir pour le savoir qui intéresse Alberti, mais les potentialités créatrices et ludiques des savoirs en voie de constitution. C'est là que la question « *Quid tum* ? » prend son sens plein, qui est celui d'une impatience. La capacité de l'œil à saisir et à recueillir dans l'unité d'une vision à la fois les ressemblances et les différences, déjà célébrée par Aristote dans les premières lignes de la *Métaphysique,* est considérée par Alberti comme ce qui apparente l'homme à Dieu. Mais lui donner un caractère ailé y ajoute une dimension capitale : non plus la sérénité d'une contemplation, mais l'exigence d'une recherche qui par définition ne saurait se satisfaire de l'acquis. Ce qui est premier chez Alberti comme dans toute son époque, c'est la conscience aiguë d'une insatisfaction, celle d'un manque, le sentiment douloureux que les institutions civiles sont frappées d'obsolescence, coupées des réalités et incapables de satisfaire les aspirations nouvelles. La pratique de l'architecture a sans doute été pour lui une manière de résoudre, au moins partiellement, la contradiction. Comme l'observe dans un autre contexte François Dagognet[1], l'architecture est «la seule activité créatrice qui ne trompe pas » : elle aboutit à la fabrication d'objets massifs et sociaux qui partagent la matérialité des choses mais dépassent en même temps cette matérialité : une maison n'est pas un abri, une route n'est pas une piste, une place publique n'est pas un simple croisement.

1 *Pour une théorie générale des formes*, Vrin 1971 p.155

La place du **Momus** *dans le tout de l'œuvre*

Comment dès lors comprendre qu'Alberti, au moment même où il s'orientait vers l'application des mathématiques et des règles de l'harmonie à l'architecture, ait pu concevoir et écrire un roman débordant de verve satirique et laissant libre cours à l'imagination comme le *Momus* ? Faut-il y voir une autre facette de son talent, sa part d'ombre ? Une simple compensation ? Ou au contraire un élément à part entière de ce tout organique que constitue son œuvre ? C'est plutôt cette dernière thèse que je voudrais suggérer. On a beaucoup évoqué à propos de ce roman Swift ou encore Diderot : méfions-nous des illusions rétrospectives ! A l'inverse, les emprunts manifestes à Pétrone, Ovide, Apulée et surtout à Lucien risquent de masquer l'originalité de la démarche créatrice d'Alberti. Celui-ci est d'abord un homme de son époque, instruit autant qu'on pouvait l'être alors de l'héritage antique, lequel n'était pas seulement littéraire mais aussi philosophique. Mais avant tout, il est témoin privilégié, quoique impuissant, d'une crise politique et idéologique dont les destructions occasionnées par Momus ne sont à tout prendre que la transposition littéraire..

Une réalité qui dépasse la fiction

Le 4 juin 1434, le pape Eugène IV est contraint à s'enfuir de Rome dans des conditions ignominieuses. Quelques jours plus tôt avait éclaté une révolte populaire fortement encouragée par le duc de Milan Filippo Maria Visconti, ainsi que par plusieurs condottieri agissant pour son compte, qui l'avaient mise à profit pour occuper toute une partie de l'État pontifical. Pendant que la foule saccageait le Capitole et instaurait un gouvernement républicain, le pape, déguisé, s'était précipitamment enfui dans une barque sur le Tibre. Reconnu, il fut bombardé de pierres et de flèches par la foule qui s'était amassée sur le rivage, et obligé de se protéger avec un bouclier. Il parvint néanmoins à gagner Ostie, où un bateau de pirates l'amena à Pise, d'où il put rejoindre Florence et trouva asile dans l'église Santa Maria Novella.

De fait, la réalité est parfois plus grotesque que la plus grotesque des fictions. Enseignement parfaitement reçu par Alberti, qui s'en inspire dans plusieurs épisodes du *Momus* parmi les plus hilarants. On y voit la déesse Vertu contrainte à une fuite d'autant plus ridicule qu'elle avait fait une arrivée triomphale. Momus aussi se réfugie dans un bateau pirate pour échapper à son procès et se réfugier chez les humains. On y assiste à l'élection du roi des pirates (caricature du conclave), on y voit surtout, dans une scène particulièrement osée, les dieux contraints d'imiter leurs propres statues et de s'exposer ainsi, immobiles, aux outrages les plus humiliants. Autant dire que la fuite honteuse du pape, avec tout son contexte de basse politique et

de corruption, semble avoir joué dans l'expérience d'Alberti le rôle d'une scène originaire, révélation peut-être traumatique de l'interchangeabilité et donc de l'identité profonde du profane et du sacré, de l'ordre humain et de l'ordre prétendument divin, du Ciel et de la Terre. Quelles qu'aient pu être les convictions profondes d'Alberti, le lecteur du *Momus* se trouve placé devant un monde sans transcendance aucune, où les dieux, les prières et même les soupirs sont des corps[1]. Équivalence dont le caractère pessimiste et les potentialités optimistes s'entrechoquent : si les dieux ne sont en fait que des humains, les humains sont en droit des dieux.

« Le sel noir du *Momus* »

De fait, Alberti ne s'en tient pas à une simple satire de la papauté, et l'on aurait tort de considérer le *Momus* comme un roman à clé. Beaucoup de ses allusions sont obliques, et l'architecte qu'il est, rompu à l'art de la perspective, ne se contente pas de faire rire. Il parle, dans son préambule, de « rire décent » : « décent », le mot ne convient pas vraiment, eu égard à la virulence et souvent à l'obscénité des épisodes mentionnés et de nombreux autres. Pourtant, il n'est pas sans rapport avec l'esthétique et même l'éthique propres à notre auteur : Alberti veut faire rire pour

1 L'inspiration stoïcienne est évidente. Pour les stoïciens n'existent que des corps : Dieu lui-même est un corps. Le matérialisme d'Alberti est au moins autant celui des stoïciens que celui des épicuriens. Cf. Émile Bréhier, *La Théorie des incorporels dans l'ancien stoïcisme*, 1907, rééd. Vrin 1997.

faire penser. Les événements déplorables dont il a été le témoin, au-delà de leur impact réel, se sont chargés pour lui et sans doute aussi pour ses contemporains d'une dimension symbolique extrêmement forte, manifestant à la fois le caractère « humain, trop humain » de ceux qui se prennent ou qu'on prend pour des dieux et, corrélativement, le caractère potentiellement divin des êtres humains, et la légitimité de leur aspiration au bonheur.

Dans la mythologie classique, Momus est un dieu mineur, l'éternel mécontent, celui qui trouve toujours quelque chose à redire. Il est souvent présenté comme « le dieu de la critique », comme si dans l'Antiquité la critique apparaissait, pour s'y résorber, sous l'aspect d'un dieu marginal, tantôt farceur et tantôt franchement malfaisant, en tout cas, comme le perturbateur de l'harmonie universelle, ou du moins de ce qu'on se représente sous ce nom.

La trame du roman, l'un des tout premiers romans modernes, est relativement simple : Momus s'étant rendu, de petites méchancetés en blasphèmes, de plus en plus insupportable aux dieux, est exclu de l'Olympe (en fait, il devance son exclusion). Devenu homme, il prêche chez les hommes la haine des dieux, avec un succès croissant. Les dieux, sevrés d'offrandes et d'hommages, s'affolent et obtiennent de Jupiter la réintégration de Momus parmi eux. Redevenu dieu, Momus prêche à ses semblables la haine des hommes. Finalement, il est de nouveau destitué, châtré par une foule de déesses en colère (le *M* de son nom en *volgare*, Momo, perd ainsi son deuxième jambage) et devient « Homo », il est comme Prométhée enchaîné sur un rocher, d'où ses

soupirs deviennent des nuages noirs. Au fil de son expérience, il a néanmoins acquis un certain nombre d'idées sur la politique et le gouvernement, tant des dieux que des hommes, dont il fait cadeau à Jupiter sous forme de tablettes dont ce dernier ne prendra connaissance que trop tard.

Proto roman et entreprise de réformation

Voilà, résumé à l'extrême, le schéma du roman. Mais l'architecture de ce roman n'est pas du tout, à l'évidence, ce qu'on serait en droit d'attendre de la part de l'auteur d'un *Ars aedificandi*. Le fil conducteur se perd souvent sous des digressions et des récits annexes, le quatrième livre est en décalage presque complet par rapport aux trois précédents. On est devant une composition « archimoldesque »[1]. Certes, on l'a dit, il s'agit d'un des tout premiers, sinon du premier roman « moderne », et c'est le lieu de se rappeler les puissantes analyses de Bakhtine sur la filiation du roman à partir des « genres bas », et notamment de la satire où les formes antérieures se caricaturent elles-mêmes et se décomposent. Au reste, le terme même de « roman » est ignoré d'Alberti, comme il le sera plus tard de Rabelais. Les études de Bakhtine, qui ne semble pas avoir connu Alberti, mais prend pour objet notamment Apulée et Pétrone, dont Alberti s'est à l'évidence inspiré, soulignent notamment que dans toute parodie le discours parodié devient

1 Le mot est de Nanni Balestrini, dans son introduction à l'édition italienne de 1986, *Momo o del principe*, Gênes, Costa & Nolan.

le véritable héros du récit[1]. Les discours, souvent enchâssés et presque toujours contradictoires entre eux, qui constituent une partie de la substance du *Momus* et en alourdissent la trame, tout comme la description faussement complaisante de l'arrivée de Vertu au livre I, nous sont donnés comme les *disjecta membra* d'un corps social et idéologique en décomposition, ou encore comme les débris d'un navire en plein naufrage. Mais, de ce pot-pourri qui raconte la défiguration des dieux, émerge, à la fin et en quelque sorte corrélativement, une figure de l'humanité : le dieu mutilé et exilé, le « Prométhée noir »[2].

Esquissons une table des présences et une table des absences dans le *Momus*, en nous inspirant de la méthode baconienne[3]. De qui Alberti parle-t-il explicitement ? Des «mortels» et des philosophes. De Platon, de Diogène et de Démocrite. De qui ne

1 *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Tel, 1987, notamment p. 412.

2 C'est ici le lieu de signaler la saisissante analogie entre Momus et Loki, le personnage de la mythologie scandinave que Georges Dumézil, dans le livre éponyme (*Loki*, Flammarion, 1986) rapproche de Syrdon, personnage du folklore caucasien. Le caractère facétieux, la mutilation sexuelle ultime et surtout la destruction du monde sont des éléments communs, et tout se passe comme si, par l'intermédiaire de Lucien, un écho affaibli de certaines mythologies s'était prolongé jusqu'au roman d'Alberti. On peut y trouver en outre une indication sur l'organisation mentale d'Alberti lui-même, cherchant à concilier dialectiquement critique dissolvante et idéal bâtisseur. Voir notamment le ch. IV, « Comparaisons » et l'opposition entre « intelligence recueillie » et « intelligence impulsive » p. 214-215.

3 Un siècle et demi après Alberti, Francis Bacon (1561-1626) cherchera à poser les bases de « l'interprétation de la nature » et formulera les principes d'une lecture critique des phénomènes aisément transposable à celle des textes

parle-t-il jamais ? De Dieu, du Christ et du christianisme. Aucune référence à un seul nom de saint ou de sainte : le déguisement mythologique n'explique pas tout. Ni à la Bible, encore moins aux Évangiles. Ni à la Providence, remplacée par le Destin. Ni aux dogmes, ni surtout aux valeurs du christianisme. Ni de la très chrétienne *Divine comédie*, hormis, peut-être, quelques réminiscences qui ne sont même pas des allusions[1]. Et si, pour rester fidèle à la méthode baconienne, nous nous dotons d'une table des degrés, alors il devient clair que, parmi ceux dont il parle, seul le matérialiste Démocrite se trouve investi d'une valeur profondément positive. Or, s'il y a une fibre cynique chez Démocrite, celle-ci est torsadée avec d'autres fibres, et notamment celle qui exprime la volonté d'un savoir émancipé des superstitions.

Au livre IV, Momus passe à l'arrière-plan, ayant soufflé le nuage qui obscurcit le ciel et va entraîner la tempête finale, il disparaît complètement, livré aux bons soins des divinités des eaux, tandis que l'essentiel du récit est occupé d'une part par l'épisode des statues, prélude à la ruine de l'Olympe, d'autre part par un véritable dialogue entre le nocher Charon et Gelaste, philosophe aristotélicien.

1 De fait, s'il y a une relation entre Alberti et Dante, elle est d'antinomie. Le voyage de Charon avec Gelaste est le contrepoint tragi-comique de celui de Dante avec Virgile.Pour Dante, l'ordre du monde n'est nullement problématique ; « *La providenza, che governa il mondo / Con quel consiglio nel quale ogni aspetto / creato è vinto prima che vada al fondo* » (*Paradis*, XI 28-31) : non seulement pour Dante le monde est régi par la Providence, mais encore sa sagesse (consiglio) ne peut être pénétrée par aucun « regard créé » : l'œil ailé d'Alberti relève ce défi.

Celui-ci est tourné en ridicule comme son nom l'indique, temporairement ramené de chez les morts. Dialogue qui amorce la conclusion explicite du livre : les deux interlocuteurs se mettent d'accord pour critiquer l'exercice solitaire du pouvoir, non seulement parce qu'il conduit à « mesurer son devoir à l'aune de ses désirs »[1], mais aussi parce que le véritable pouvoir, celui que les humains peuvent avoir sur les choses, n'est pas tant politique que technique. Tel est le sens du dialogue rapporté entre le roi Mégalophos[2] et le héraut Péniplusiu[3]. Ce dernier parle au nom de tous ceux qui mettent en œuvre la politique et qui ont un pouvoir, partiel mais réel, en contraste avec le pouvoir total, voué à n'être que symbolique. « Tu proposais des lois, je les promulguais... Dans les expéditions tu exhortais les soldats, mais c'est moi qui donnais le signal... tu voulais toujours plus que tu ne pouvais, moi en toutes choses je ne désirais rien de plus que ce qui était... si tu avais perdu tous tes biens tu te serais pendu ; moi j'aurais ri »[4].

Ces dures remarques ne sont pas seulement l'amorce des conseils de retenue et de prudence formulés dans les tablettes de Momus, sur lesquels

1 . *Momus ou Le Prince*, première traduction en français par Claude Laurens, préface de Pierre Laurens, Paris, Les Belles Lettres, 1993, p. 281.

2 « Grande lumière ».

3 Oxymore qui veut littéralement dire « pauvre riche » et a peut-être le sens de « riche en sa pauvreté ». À noter que dans *Le Banquet* de Platon, le discours de Diotime représente éros comme le fils de Poros (la sagesse, mais aussi la médiation) et de Penia (la pauvreté) (*Banquet*, 203 b et c).

4 *Momus*, loc. cit., p. 285 *sq*.

le roman va se conclure, et qui par leur sobriété laconique font surtout ressortir l'état de désintégration morale et civique où en est rendue la papauté. Ils expriment aussi la prise de conscience, par toute une catégorie nouvelle d'ingénieurs, d'administrateurs et de techniciens, que le pouvoir effectif des humains sur le réel est de moins en moins le pouvoir personnel et de plus en plus quelque chose qui se partage, s'apprend et se contrôle[1].

De fait, si l'on relit le texte du *Momus* avec attention, on y constate, outre une interrogation permanente sur la nature et les limites du pouvoir politique, une préoccupation architecturale soutenue : si la « fureur bâtisseuse » de Junon est raillée, c'est parce qu'elle est déréglée. La construction des temples et des théâtres doit viser à satisfaire le bien public et non le prestige des rois : elle doit aussi obéir à des règles de mesure et d'harmonie.

Pour conclure...

Il est dès lors permis de considérer que le *Momus*, dont la composition est comme on l'a dit contemporaine de l'*Ars aedeficandi*, n'est pas une bizarrerie excentrique, un hapax où Alberti aurait satisfait une pulsion bouffonne. Par-delà sa verve satirique et son foisonnement poétique, le livre est le témoignage d'un immense désarroi intellectuel : le cosmos antique et médiéval est en

1 Il est à noter que le sous-titre « Le Prince » n'apparaît pas sur les exemplaires du *Momus* copiés du vivant d'Alberti, mais seulement dans les éditions qui en ont été faites bien après sa mort

train de s'effondrer, et avec lui toute une ontologie qui assignait à chaque chose et à chaque être sa place et son rang. Tout redevient possible : la magie, les genèses monstrueuses, la folie, les métamorphoses. L'espace physique, désormais déstructuré et en attente d'être conçu *more geometrico*, se contracte et se dilate de façon absurde.[1] Mais cette absurdité, c'est l'expression sans fard de la contradiction vécue par Alberti, entre une pratique de l'architecture, de la cartographie et de l'harmonie qui sait utiliser l'outil mathématique et la physique archimédienne, et l'inexistence d'une théorie physique globale de l'univers susceptible de construire une nouvelle image du monde sur les ruines de l'ontologie aristotélicienne.[2]

Ce désarroi intellectuel se redouble et se renforce d'un désarroi politique tout aussi profond, mais dont Alberti pressent qu'il n'est pas indépassable. Sa réflexion en ce domaine, si elle fait toute sa part au constat amer, suggère une issue réellement humaniste : que le pouvoir politique se

1 Alors qu'au Livre III, Le voyage de Mercure chez les mortels est long et épuisant, au livre IV il suffirait aux dieux de se pencher pour voir le spectacle que les mortels leur offrent, n'était le nuage noir soufflé par Momus.

2 Autre exemple très caractéristique, celui de la cartographie. Comme l'a montré Pierre Salvadori « *Le Nord à la Renaissance* », l'histoire des rapports entre les milieux intellectuels de la Renaissance et le Nord est « faite de cartes » (Garnier 2020)et la cartographie est partie prenante de l'élargissement de la vision du monde à partir du XVIe siècle. Or, cent ans auparavant, Alberti réalise une « cartographie de la ville de Rome » techniquement très remarquable et novatrice, mais ni lui ni ses contemporains n'ont l'idée d'un possible élargissement. Le monde d'Alberti, c'est encore un « cosmos » certes de plus en plus désordonné, mais qui reste pensé sur un modèle politique.

borne à assurer la paix et la tranquillité et laisse les ingénieurs et les techniciens travailler. On a parlé au sujet du *Momus*, non sans emphase, d'un « crépuscule des dieux » : Alberti, totalement étranger à toute idée de transcendance, envisage plutôt un crépuscule des mythologies, ne concédant à celles-ci, par-delà les parodies dont elles sont l'objet, qu'une valeur esthétique et éventuellement pédagogique.

Bibliographie

Outre les ouvrages mentionnés en note, on pourra consulter :

– Leon Battista Alberti, *Momus,* édition bilingue latin-anglais (éd. Virginia Brown et Sarah Knight, préface de Sarah Knight), Harvard University Press, 2003.
– Léon-Battista Alberti, *Momo o Del Principe*, édition bilingue latin-italien, présentation Nanni Balestrini, Costa & Nolan, Gênes, 1986.
– Léon Battista Alberti, *Fables sans morale* suivi de *Prophéties facétieuses de Leonard de Vinci,* traduction et préface de Pierre Laurens, Paris, Les Belles Lettres, 1997.
– Leon Battista Alberti, *Propos de table – Intercenales*, édition bilingue latin-français, traduction Claude Laurens, introduction et commentaire Roberto Cardini traduits par Frank La Brasca, Les Belles Lettres, 2018.
– Leon Battista Alberti, *Le Cheval vivant,* traduit du latin par Jean-Yves Boriaud, Les Belles-Lettres, 1999.
– *Albertiana,* revue publiée par la Société Leon Battista Alberti depuis 1998.

– Leon Battista Alberti, actes du congrès international de Paris 10-15 avril 1995, éd. Francisco Furlan, Pierre Laurens et Sylvain Matton, Vrin, 2000 (2 volumes).
– Joan Gadol, *Leon Battista Alberti : Universal Man of the Early Renaissance*, University of Chicago Press, 1969.
– Patricia Eichel-Lojkine « Le Sel noir du *Momus* d'Alberti » dans *Rire des dieux*, Presses universitaires Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand, 2000.

La déformation

Défiguration des dieux, formation de l'homme

essai sur le Momus *d'Alberti*

« Tout dieu est dieu du fictif »
(Auguste Comte)