

PALAIS DU TÉ ET VILLA EMO. 7

Giulio Romano, Andrea Palladio.
Architectures de la *Villegiatura*.
Palais suburbain et Villa.
Muralités « Rustiques ».

Non loin de l'église Saint-Sebastien, à cette sortie de Mantoue, où ne subsistent que deux guérites d'une ancienne porte des fortifications, on marche pendant 150 à 200 mètres sur ce qui dut être une allée cavalière, avant d'atteindre le palais du Té, la villégiature des princes de Mantoue. Le jardin public ombragé qu'on traverse ne donne qu'une vague idée des vastes prairies qui ceinturaient autrefois le « palais », tout autant que le voisinage suburbain de petits immeubles et de maisons. On ne s'imagine pas y voir paître des chevaux, pas plus que franchir le fossé d'un canal, aujourd'hui comblé, qui faisait du Té une île. Au ^{xvi}^e siècle, « hors les murs », c'est-à-dire aux portes des remparts, commençait la campagne.

La Villegiatura et la Villa

L'édification, si proche, d'une villégiature se pratiquait couramment. Nul besoin, pour le dépaysement recherché, d'aller très loin. Vasari rapportait ainsi la commande faite à Jules Romain : « Ils allèrent tous deux hors la ville, à un trait d'arbalète de la Porta di San Bastiano, dans un endroit appelé le T, situé au milieu d'une prairie, où Son Excellence avait des écuries pour ses haras. Quand ils y furent arrivés, le marquis lui dit qu'il désirait que, sans détruire les anciens bâtiments, Jules les arrangeât de manière qu'il pût y aller quelquefois et y souper comme passe-temps »¹.

Comme les riches marchands vénitiens les Gonzague, appréciaient que leur séjour campagnard soit un temps d'immersion dans la mythologie antique. Un dépaysement qu'annonçait la curieuse façade de leur palais suburbain, au milieu de prairies et de chevaux [fig. 7.1]. Derrière ces fenêtres aux encadrements cyclopéens, peints, les murs des pièces racontaient chacun un épisode d'une vie rustique légendaire, souvent licencieuse ou orgiaque, empruntée à la littérature latine. Il y avait l'appartement des *Métamorphoses*, la *Chambre d'Ovide*, la *Chambre du Soleil*, la *Loge des Muses*, la *Salle de Psyché*, la *Loge de David*, la *Salle des Géants*.

Tout ceci nous paraît capricieux, inexplicable raisonnablement, au point qu'au palais du Té on croit visiter l'extravagance d'un prince richissime. Mais non, en réalité au *xvi^e* siècle l'engouement pour la vie à la campagne au milieu de légendes antiques peintes séduisait massivement les citadins de condition fortunée. Palladio, dont de nombreuses villas plutôt cubiques et dépouillées s'ornaient aussi, à l'intérieur, de scènes mythologiques, en vantait les bienfaits, « à l'exemple de ces sages de l'antiquité qui, pour goûter la vie tranquille qu'ils appelaient bienheureuse, s'(y) retiraient »². La Villegiatura, croyait-on, guérissait des tracas.

Villegiatura = Otium + Vita Rustica

Inquiets des incertitudes du siècle les citadins nantis du *xvi^e* et *xvii^e* siècles n'appréciaient guère une vie urbaine qu'ils estimaient corruptrice, comme dans ce témoignage : « Les joies et le plaisant spectacle de la ville sont procurés par les vols, les cambriolages, les assassinats, le

1 Giorgio Vasari, *Vie des artistes*, Paris, Grasset, 2007, p. 328-329.

2 Palladio, *Les Quatre Livres de l'Architecture*, Paris, Flammarion, 1997, p.162.

favoritisme, les conspirations, les outrages, les trahisons, les faux-témoignages, les falsifications des notaires, les mensonges des hommes de loi, la corruption des juges, l'ambition des conseillers, l'emprisonnement d'honnêtes gens, la condamnation de l'innocent et l'oppression du pauvre, des veuves et des enfants»³. C'est peut-être caricatural, mais en tout cas nombre de riches bourgeois s'adonnèrent à la *Villegiatura*. Ackerman prétendit même qu'elle fut une « idéologie », c'est-à-dire un ensemble de croyances opposant ville et campagne, fondée sur celle qu'« acquérir une modeste ferme sur un petit domaine rural et de le cultiver personnellement [...] était perçu comme purifiant l'homme de la contamination de la ville »⁴.

Toutefois pour « goûter la vie tranquille » et se décontaminer il fallait embrasser les croyances et l'existence qu'adoptèrent les auteurs latins dans leurs résidences suburbaines. Ou, tout au moins, dans les représentations qu'on s'en faisait d'après les textes, car l'archéologie de la villa manquait. Pompéi, principale source archéologique à venir ne fut découverte que plus tard. Alors, en l'absence de vestiges exemplaires, la villa romaine qui inspira Jules Romain et Palladio fut une reconstitution littéraire, empruntée à Vitruve, à la *Lettre à Gallus* de Pline ou aux textes de Virgile. Moyennant quoi l'Antiquité païenne pénétra plus librement que jamais les constructions des chrétiens.

La *Villegiatura* consistait à s'adonner au séjour méditatif de l'*Otium* conjointement à des pratiques agricoles, la *Vita Rustica*. Toute une littérature romaine contemporaine des guerres civiles recommandait les bienfaits d'une existence sobre à la campagne : le *Res rusticae* de Varron, les *Géorgiques* de Virgile (1^{er} siècle avant J.-C.), les *Métamorphoses* d'Ovide (1^{er} siècle) et surtout les textes de Pline, au début de l'Empire. Tous vantaient la retraite aux champs régénératrice des meilleures vertus civiques de la Rome républicaine. Rome, à peine sortie d'une de ses guerres civiles, croyait au remède. Le préjugé était déjà si bien installé chez ses citoyens que Cicéron put plaider l'innocence d'un client, un résident patricien de la campagne accusé à tort de parricide, en raison de sa « ruralité ». Elle contribua à le disculper et le cas *Sextus Roscius* (1^{er} siècle) pouvait, quinze siècles plus tard, accréditer une croyance que commençait de partager toute une société. Devient-on meilleur à la campagne ?

Dans ses *Quatre Livres d'Architecture* (1570) Palladio n'en doutait pas : « Outre l'exercice et les promenades que l'on y fait ordinairement pour conserver la santé et pour se mettre l'esprit en repos après les tracasseries et la confusion des villes, et se donner par même moyen le

plaisir ou de l'étude ou de quelque autre vertueuse application, à l'exemple de ces sages de l'antiquité qui, pour goûter la vie tranquille qu'ils appelaient bienheureuse, se retiraient bien souvent en des lieux semblables ornés de jardins, de fontaines, de belles maisons et d'autres choses divertissantes, mais surtout de leur vertu »⁵. La vertu de ces lieux ? Guérir par la pratique de l'*Otium* et de la *Vita Rustica*. Pour ce double programme, palladienne ou autre, la villa, fut à la fois ferme et palais et ce, par des plans inédits mais aussi des muralités nouvelles, rustiques, qui enrichirent le classicisme albertien.

Le Palais du Té. Giulio Romano, Mantoue (1526-1530). Une villa antique restaurée

Depuis des générations les Gonzague élevaient là des chevaux. Ils leur devaient fortune et pouvoir. Occupant toute l'île du Té leurs prairies, les anciennes écuries et leurs haras approvisionnaient les cavaleries européennes.

Aujourd'hui, passé la porte de Mantoue, on longe le grand quadrilatère, bâti de (fausses, car en briques) pierres cyclopéennes mal dégrossies entre lesquelles s'encastrent d'élégants pilastres et leur entablement. D'énormes moellons bruts, des claveaux colossaux encadrent des fenêtres qu'on sent d'imagination mais réellement ouvertes sur les prés [fig. 7.1]. Ensuite on franchit un vestibule à trois nefs, dont le centre est un élégant berceau caissonné que portent six colonnes ventrues aux fûts mal dégrossis de pierre brute, si bien qu'on entre dans ce « palais » en questionnant ses vestiges et ses anachronismes tout en se disant que le chemin du Té ramenait les Gonzague à la ferme de leurs aïeux.



fig. 7.1 Giulio Romano. Palais du Té. Mantoue. Façade ouest. Entrée

3 Bartolomeo Taegio, *La Villa*, Melano, Francesco Moscheni, 1559. Cité dans James Sloss Ackerman, *La Villa. De la Rome antique à le Corbusier*, Paris, Hazan, 1997, p. 138.

4 *Ibid.*, p. 16.

5 Palladio, *Les Quatre Livres*, *op. cit.*, p. 162

Archéologie de la villa

Car le plan du palais est typique de celui d'une ferme lombarde ou de la plaine du Pô : un quadrilatère bâti autour d'une cour de manœuvre. Cependant, avec ses deux cours, ses parterres, ses granges, ses écuries et ses bassins, il respecte également l'organisation résidentielle et fermière de la villa vitruvienne. Ainsi, isolé au milieu des prairies des haras, le palais pouvait immerger ses occupants dans un environnement pastoral d'élevage et de vestiges antiques.

D'après Vasari la commande exigea de bâtir la résidence « sans détruire les anciens bâtiments ». La conservation des écuries familiales fut donc un point de départ très sentimental du projet. Jules Romain transforma probablement ces écuries autour d'une cour carrée à partir de la description vitruvienne de la maison suburbaine à atrium et péristyle. Le texte manque de précision, toutefois un dessin de Palladio [fig. 7.2] nous aide à le suivre suivant le goût de l'époque. Une cour à péristyle est au centre d'un corps de bâtiments quadrangulaire de deux étages, partie résidentielle de la villa. Les bâtiments agricoles, desservis par une colonnade en « U » eux, longent un côté du quadrilatère, formant, dans le bas du plan, une vaste cour ouverte donnant accès à l'ensemble. La colonnade dessert les étables, ateliers et pressoirs qui bordent cette cour principale (côté sud). Les réserves, celliers et greniers sont à l'opposé (côté nord). Un *tablinum* carré filtre le passage des bâtiments agricoles à l'habitation [fig. 7.2]. Cette source vitruvienne du projet se reconnaît aux deux cours du Té [fig. 7.3]. Parti de ces données fragiles, Jules Romain conçut pour ses clients une sorte d'immersion dans le monde Antique, en aménageant le quadrilatère des anciennes écuries comme si l'on restaurait les vestiges d'une villa antique. À ce quadrilatère résidentiel s'adosseraient les deux bras des orangeries et des granges toujours en service à l'époque. De cette façon, le passé antique et la vie fermière actuelle cohabiteraient peut-être fidèlement à la description vitruvienne.

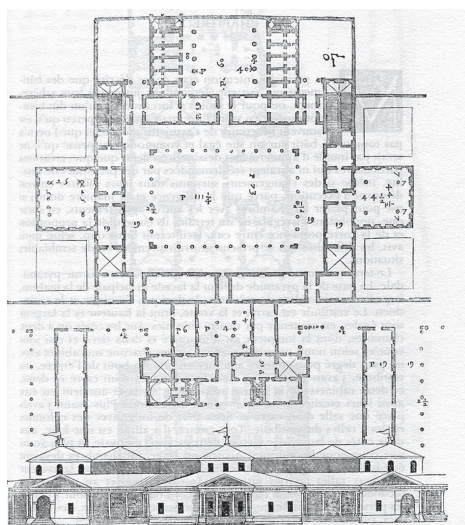


fig. 7.2 La Villa vitruvienne dans *Les Quatre livres* d'Andrea Palladio. Cour à péristyle en haut et cour ouverte en bas et sa façade

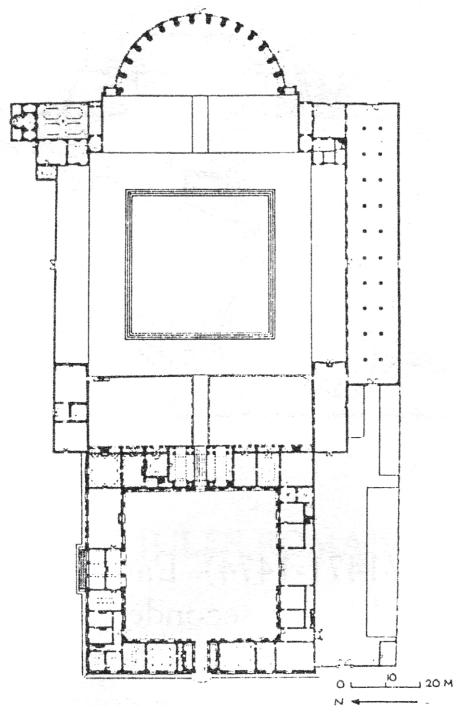


fig. 7.3 Palais du Té. Plan. Les deux cours de la villa romaine et l'entrée par la « ferme »

Vita Rustica

La grande cour en « U », est une vaste esplanade, allongée et non carrée. L'allée cavalière qui la traverse axialement divise tout le bâtiment. La cour a deux flancs construits de bâtiments agricoles, tandis qu'elle s'ouvre à son extrémité sur les prairies des haras à travers une exèdre en arcades (construite postérieurement). Probablement destinée au dressage et aux exhibitions équestres cette

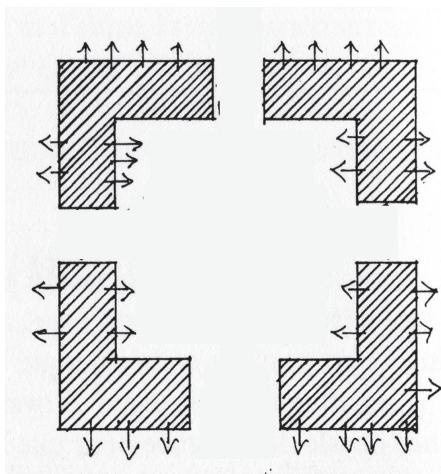


fig. 7.4 Entre cour et prairies, les ouvertures des 4 appartements d'angle



fig. 7.5 Palais du Tè. Façade est, des loges théâtrales sur l'esplanade et le péristyle d'entrée de la Villa

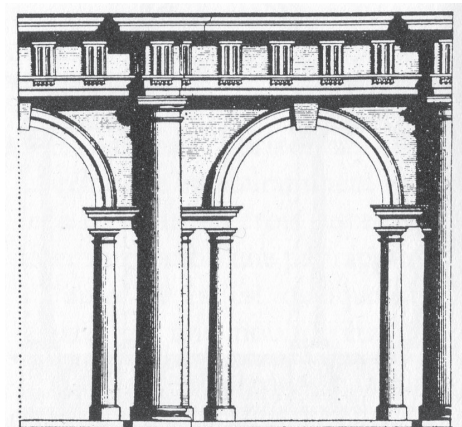


fig. 7.6 Serlienne ou « motif palladien »

cour concentre, à l'inverse de l'autre, tous les attributs de la partie fermière des villas : terre-plein de manœuvre, granges, écuries, orangerie, bassins piscicoles [fig. 7.3].

Deux appartements d'angle, ceux des Gonzague, ouvrent simultanément sur elle et la cour carrée [fig. 7.4], en sorte qu'ils dépendent du *palais* comme de la *ferme*. On y accède par la grande loggia dite « de David » souvenir du *tablinum* des villas romaines, sorte de porche monumental au bout de l'allée cavalière provenant des haras.

Il faut alors envisager que, contrairement à l'usage actuel, cette loggia, qui dessert aussi les appartements, fut l'entrée principale du palais. Celle qu'empruntait le maître des lieux après une visite aux haras ou une promenade équestre. C'aurait été un accès conforme à celui de la villa vitruvienne de Palladio et qu'Alberti décrit identiquement avant lui : « Devant les portes de la villa, on réservera de très vastes espaces aux courses de chars et aux combats équestres [...] de même des allées de promenades pour les piétons [...] des bassins ainsi que des aires plantées ou non, sans oublier les portiques et les hémicycles » (L. V, Ch. 17).

Seule à ne pas être « restaurée » en gros moellons et pilastres, la façade Est [fig. 7.5], opposée à celle de l'entrée actuelle [fig. 7.1] abrite une galerie étroite, longeant, côté ferme, le devant des appartements. Elle est sans doute l'équivalent de la colonnade à l'entrée de la villa vitruvienne [fig. 7.2]. Ici c'est une enfilade de *serliennes*, qui combinent arcade et colonnettes et ouvrent comme des loges sur ce théâtre équestre [fig. 7.5 et fig. 7.6]. En dépit d'entablements de longueurs variables à chaque serlienne qui nuisent à l'unité d'ensemble, cette façade du dernier cri architectural est autant la façade arrière du *palais*, côté cultures, que la façade principale de la *ferme* avec son porche-*tablinum* « vitruvien », dont toute la magnificence projetée n'a pas été construite. Voilà pour la ferme.

Otium

La pratique de l'*Otium* qui est un état méditatif diffus n'a évidemment pas de localisation précise dans le bâtiment. Néanmoins toute une disposition autour de la cour carrée au péristyle écroulé semble y pourvoir. Elle rassemble les vestiges redressés les plus spectaculaires de la ruine, les quatre appartements d'angles aux décors mythologiques et la proximité des prairies [fig. 7.7 et fig. 7.5].

Un contact si étroit du passé et du présent nourrissait l'environnement méditatif de l'*Otium* et on ne peut en comprendre pleinement la séduction qu'à ces appartements larges de 8 mètres et ouverts de deux

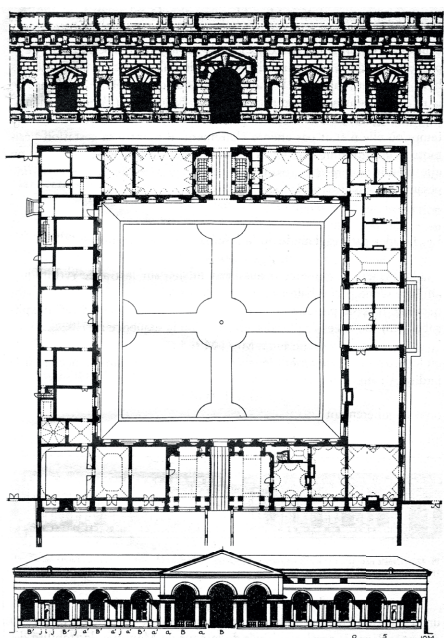


fig. 7.7 Palais du Té. 4 appartements d'angle desservis par quatre loggias. En haut le vestibule à trois neufs. En bas Loge de David



fig. 7.8 Palais du Té. Entre cour et prairie la Salle des Chevaux

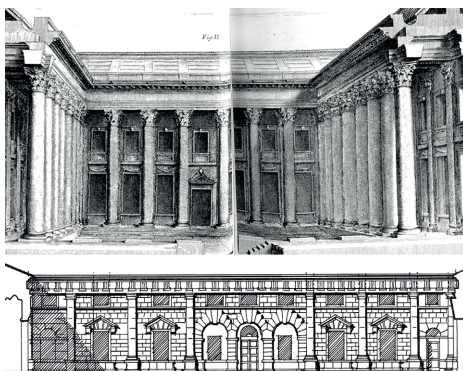


fig. 7.9 Vestiges muraux d'une colonnade écroulée

côtés par de grandes fenêtres. « Traversants », ces salons qui étaient un luxe en soi pour des citadins habitués aux murs de forteresse, connectaient ces deux mondes. Les 8 mètres des anciennes écuries l'imposèrent, si bien qu'au moins dans les ailes sud et nord du palais, percées des deux côtés [fig. 7.4] la vue du réel complétait celle du légendaire peint aux murs comme on le voit dans la Salle des Chevaux [fig. 7.8].

On y trouve du faux marbre, des travées régulières de faux pilastres et les chevaux peints aux murs furent de fameux étalons des haras dont on voyait la descendance paître dehors. Vitruve voulait qu'on peigne les murs des villas comme « les anciens ». Peindre les veinures du marbre, peindre des colonnades, des ports, des rivages, des bocages et des animaux, en somme « de manière que le paysage entre toujours dans leurs desseins » (L. VII, Ch. 5). Ce qu'attendaient les romains de ces paysages d'intérieur, Vitruve ne nous l'explique pas. Par contre, il approuve toujours leur réalisme si bien qu'on les imagine comparables à ceux du dehors, par exemple une vue d'un printemps éternel déjouant le cycle des saisons. Un motif de méditation. Au Té, pour communiquer l'obsédante usure du Temps, il y a des colonnes peintes, des veinures de marbre et des animaux réels et chimériques. Entre cour antique restaurée, fresques murales et prairies, la Villegiatura y fut une immersion incessante dans un passé antique.

Par exemple, la cour restaurée est une *cour à portiques* vitruvienne, dont subsistent les vestiges muraux d'une colonnade – et non d'une arcade – probablement conforme aux descriptions de Vitruve et d'Alberti [fig. 7.9 et fig. 7.10]. Endommagée par les siècles, il a fallu en murer les ouvertures et les entrecolonnements afin de consolider les vestiges, tandis que de son péristyle de colonnes entièrement détruit n'en subsiste qu'un trottoir de briques autour de la cour et, dans le mur, les pilastres vestiges des travées de la colonnade. D'où la question : comment s'écroule une colonnade et qu'en reste-t-il après consolidation ?



fig. 7.10 La cour. Vestiges d'une villa antique restaurée

Pathologie des ruines et mur « rustique »

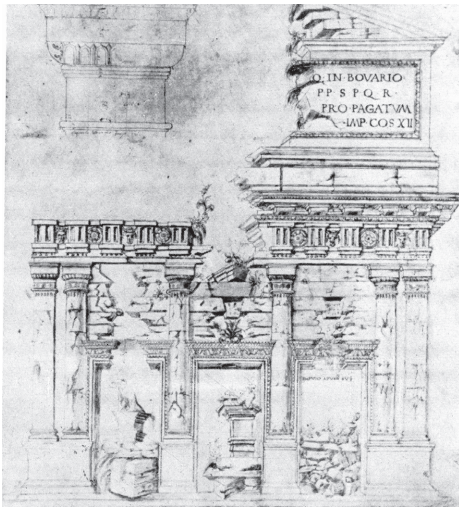


fig. 7.11 Pathologie des ruines. *Codex Barberini* (d'après Peter Murray)

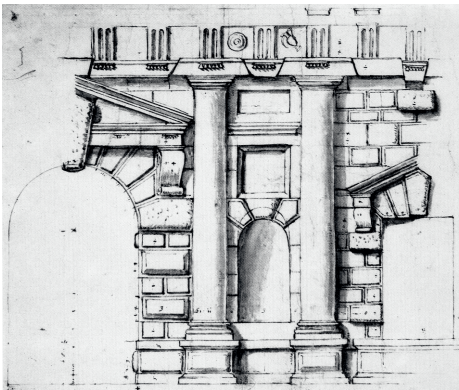


fig. 7.12 Giulio Romano. Esquisse pour le Palais du Té

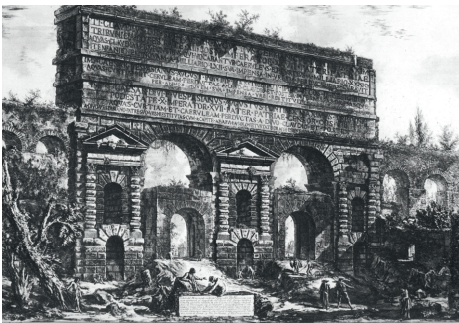


fig. 7.13 Piranèse, vestiges de la Porta Maggiore. Rome

La vraisemblance des « vestiges » conditionnait l'immersion méditative dans l'antiquité au cœur du projet. Jules Romain alla donc consulter la pathologie des ruines romaines et leurs procédés de consolidation. C'est probablement à partir d'un recueil de relevés, comme ceux dus à Giuliano Da Sangallo (le *Codex Barberini*, selon Peter Murray), qu'a été documentée la muralité « rustique » du Té [fig. 7.11]. Sa rusticité entrelace les ornements abimés d'un portique dorique et de son entablement, à de gros moellons mal équarris, comme extraits, bruts, de la carrière et destinés, comme dans tout désordre mural, à la consolidation. Vestiges classiques et (fausses) pierres à bossages rustiques cohabitent ainsi. Des détails comme ces triglyphes tombants qu'on voit sur les dessins de Sangallo signalent, en haut des murs, la pathologie des entablements instables, cependant que le trait le plus insistant de ces réparations sont les innombrables fenêtres murées sur la cour et ces arcs que d'énormes voussoirs rafistolent tant bien que mal [fig. 7.12].

Pour autant la rusticité des gros moellons muraux n'est pas une invention mantouane. Les romains l'utilisaient pour leurs fortifications [fig. 7.13], et au ^{xvi}^e siècle, on construisait des palais aux socles rustiques impressionnants surmontés, ou non, d'étages « classiques » (le palais Pitti de Brunelleschi, la « Maison de Raphaël » de Donato Bramante par exemple).

Le rustique mantouan n'est pas celui des palais urbains. Au Té pas de socle fortifié au rez-de-chaussée d'une belle façade, c'est de bas en haut que le mur est rustiqué. Les matériaux bruts interviennent là où il faut stabiliser le mur et ses ornements classiques en péril. Le moellon grossier se mêle aux « ordres » pour sauver la ruine de l'écroulement. Plus encore que les façades du palais du Té, un projet de Jules Romain pour une porte à Mantoue l'illustre. Le brut et l'ouvragé s'y côtoient de bas en haut dans l'épaisseur du mur, chacun y tenant sa place, devant ou en retrait, en une sorte de récit de son sauvetage [fig. 7.14].

Une muralité narrative

Et si l'on observe encore que cet arc de triomphe est comme souvent composé suivant une grille harmonique de neuf cases – un fronton central flanqué de deux portes latérales sur trois étages – alors c'est l'harmonie visible de cette porte, et pas seulement ses ornements que le temps menace, faisant de sa sauvegarde fictive une allégorie du déclin que transmet une muralité narrative.

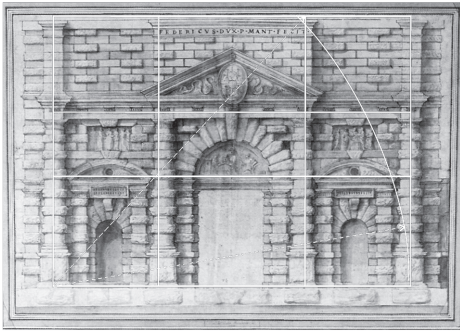


fig. 7.14 Giulio Romano. Projet pour une porte à Mantoue (1530-1536)

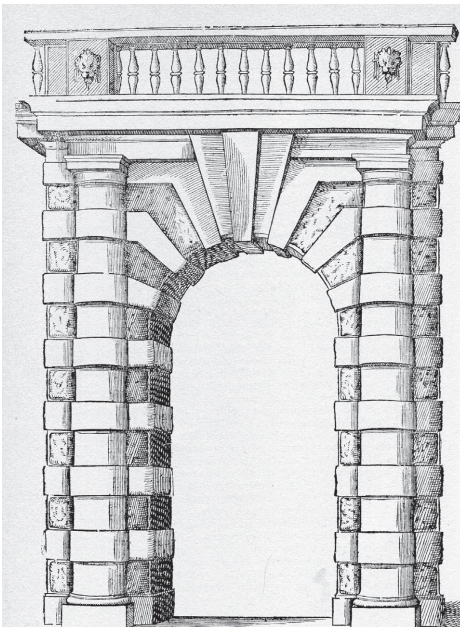


fig. 7.15 Philibert de l'Orme. «Porte à la Giulio Romano» (1561)

La porte raconte son histoire. Serlio, grand admirateur des trouvailles de Jules Romain décrit aussi une porte dans son *Quarto Libro* de 1537 : « L'ordre dorique se prête à faire plusieurs sortes de portails... Les colonnes, la frise et les autres membrures sont ici revêtues d'un effet rustique qui brise la continuité des lignes. Cependant, les règles de la forme et des proportions sont respectées »⁶. Il est établi maintenant qu'un « *effet rustique* » s'obtiendra d'un « portail » lorsque des matériaux grossiers briseront la continuité des lignes classiques. On trouve encore des « portes à la Giulio Romano » dans les *Nouvelles inventions pour bien bâtir* de Philibert Delorme (1561) [fig. 7.15]. Cependant, plus qu'un catalogue de rusticités, c'est cette allégorie du déclin et la nostalgie qu'elle peut inspirer, qu'a apporté la muralité rustique et narrative mantouane qui connut un retentissement ultérieur durable. Summerson l'a évoquée en ces termes : « on ne peut se promener dans les quartiers de négoce du XIX^e ou du XX^e siècle sans voir des banques et des bureaux d'assurances surchargés de bossages dont beaucoup ont leur origine à Mantoue. »⁷

Andrea Palladio. Villa Emo. Fanzolo (1555)

À une vingtaine de kilomètres de Venise, dans ces terres marécageuses qu'on appelait la *Terra Ferma* et que la République venait d'assécher en vue de garantir ses approvisionnements en céréales, la villa Emo fut la villégiature d'un riche vénitien. De la route de Trévise on aperçoit un bloc cubique blanc, lumineux, surélevé, creusé au centre d'une grande loggia derrière une colonnade. Pour l'atteindre, on franchit la barrière d'entrée faite d'une grille centrale et de deux latérales plus étroites. Puis on emprunte une large allée pavée, que deux autres, plus étroites, engravillonnées, longent de part et d'autre, chacune exactement aux dimensions du portail. Plus avant, seule l'allée centrale, qui conduit à la villa devient une rampe, un pas de mule, toujours aussi large que son portail et autant que la grande loggia d'entrée qu'il dessert, incluant sa colonnade [fig. 7.16]. Si bien qu'une fois parvenu sous la loggia et qu'on se retourne sur ses pas, on réalise qu'un portail, trois allées, une rampe, quatre colonnes ont répété les divisions du bloc cubique blanc, évidé au centre, sous lequel on est arrivé. À l'évidence allées, parterres du jardin et rampe nous ont préparé aux mesures de la villa, à leur omniprésence. Et on nous l'a signalé avec une insistance rare.

Le jardin d'entrée longe le bâtiment très allongé. Au centre domine le bloc blanc, lisse, cubique, de part et d'autre duquel s'élance, un peu en retrait de son

avancée, deux longues ailes à arcades, basses, que terminent deux pigeonniers. À la différence du Té, la villa et ses bâtiments agricoles, que les vénitiens appellent *barchese*, ne s'organise plus autour de deux cours, mais se dispose en ligne. L'ensemble sépare un jardin de devant des premiers rangs de cultures à l'arrière [fig. 7.16]. *Villa* et *Barchese* font littéralement écran entre jardin et cultures. Leur long corps isole les deux « paysages ». Si bien qu'une fois qu'on a quitté le jardin et traversé la villa par la loggia puis le grand salon, on surplombe de l'autre côté d'immenses étendues cultivées. Pour peu que les portes du vestibule soient restées ouvertes, l'impression est saisissante, la vue traverse la maison. Deux horizons s'opposent, celui du jardin, proche, clos, celui des cultures, ouvert, lointain. Et comme on domine l'ensemble de la hauteur d'un étage, la vue porte spectaculairement. Rien à voir avec les fermes sur cour de Vénétie ou de Lombardie, rien à voir avec les villas-châteaux enfermées dans leurs murailles, et aucune réminiscence de la villa vitruvienne et de ses patios à colonnade.



fig. 7.16 Andrea Palladio. Villa Emo : ferme et palais. La maison de maître domine les bâtiments agricoles

Ferme et palais, la villa palladienne : une « invention »

Cette disposition en ligne des bâtiments instaurait une cohabitation inédite de la ferme et du palais. Ouvriers et maître communiquaient à couvert par des arcades filant le long du rez-de-chaussée et traversant le socle de la villa. Elles desservaient la totalité des services domestiques et fermiers du « cube » comme des *barchese*

6 Cité dans Georg Germann, *Vitruve et le vitruvianisme*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2016, p. 128.

7 John Summerson, *Le Langage classique de l'architecture*, Paris, Thames & Hudson, 1991, p. 46.

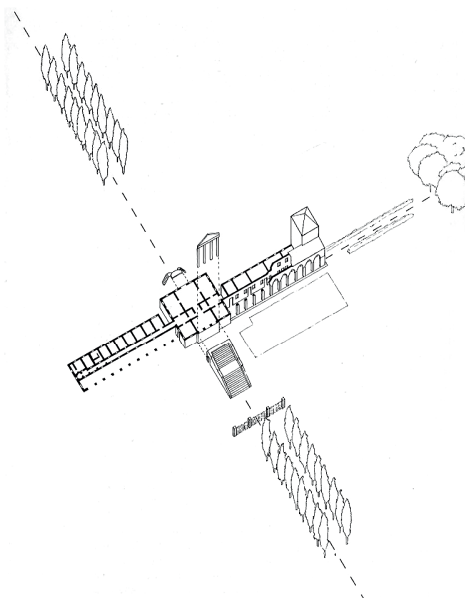


fig. 7.17 Villa Emo. Entre cultures et jardin. Plan centré et plan allongé

[fig. 7.17]. Ces commodités et leurs détails de mise en œuvre ont fait la fierté de Palladio qui là s'enorgueillissait d'une *invention*.

Posée sur son podium en surplomb des cultures et du jardin, la maison du maître est un *belvédère* d'où contempler le spectacle d'un *paysage virgilien*. Sa composition en coupe et plan s'y soumet : il y a, au centre du podium, une suite traversante de pièces hautes de plafond – loggia, vestibule, salon – et sur ses flancs des appartements d'angle sur deux niveaux [fig. 7.17 et fig. 7.18].

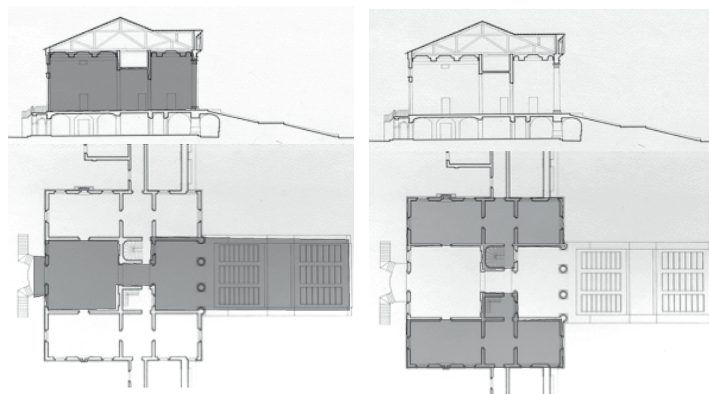


fig. 7.18 L'enfilade des parties « publiques » de la villa et les deux appartements d'angle

Le sol du podium est intégralement revêtu de *terrazzo*, un mortier de chaux, d'éclats de terre cuite et de marbre, poli ensuite comme un miroir. Ce glacis répandu sur les 360 m² du podium, nous rappelle sans cesse que nous sommes sur une plate-forme entre jardin et cultures [fig. 7.18]. On découvre de pièce en pièce l'uniformité du *terrazzo*. D'abord sous la loggia, premier contact que l'on a avec la maison. Puis lors de la traversée centrale qui en est certainement la séquence la plus démonstrative. Commencé à la loggia d'entrée, le glacis s'étend uniformément jusqu'au perron du grand salon, côté cultures, comme pour unir les deux parties du domaine, *otium* et *Vita rustica*. Dans les appartements le *terrazzo* de tonalité brun foncé accompagne le compartimentage des murs. Les pièces des deux appartements sont les mêmes. Il y en a de carrées et rectangulaires pour différents usages. Sans affectation préalable on les occupe selon les besoins et les saisons. Aucune pièce du podium n'ayant un revêtement de sol particulier, son uniformité souligne leur appartenance à un socle commun.

Villegiatura

Sur le belvédère on vivait donc entre deux paysages idéalisés. La vie « sobre » du maître, un entrepreneur agricole et sa famille, s'y déroulait à l'intérieur d'un cube blanc sans ornements, mais aux pièces peintes de scènes mythologiques. C'est certainement dans l'enfilade loggia, vestibule, salon, ces pièces de réception plus hautes de plafond que Palladio appelle *publiques*, que l'immersion dans la Villegiatura, simultanément à l'expérience de la mesure, s'éprouvaient le mieux [fig. 7.18]. Que ce soit l'accueil de Cérès, déesse des moissons, sous la loggia, que ce soient des scènes des Travaux d'Hercule, une allégorie de la sagesse, la protection d'Apollon sur l'ensoleillement des champs, « Prudence » et « Abondance » au-dessus de l'entrée du salon, quelques divinités marines protectrices du commerce de Léonardo Emo, ou ces grappes opulentes suspendues un peu partout au-dessus des fenêtres et des portes, toutes ces peintures promettaient la prospérité des champs situés en contrebas du bâtiment, comme si ces divinités antiques s'en portaient, encore aujourd'hui, garantes. « Il serait impensable, a écrit un historien, de ne voir que le hasard dans le fait que la villa Emo, au programme iconographique si riche, fut édifée pour le compte de Léonardo Emo introducteur du maïs en Vénétie »⁸. En somme on peignait aux parois de la villa une sorte de biographie du propriétaire. « Prospérité » et « Vertu » en costumes antiques célébraient ses mérites. Mais aux mêmes murs on voyait aussi une colonnade corinthienne cannelée, dont les entrecolonnements de 9 pieds vicentins reproduisaient ceux de la véritable colonnade d'entrée. En prolongeant celle de l'entrée cette colonnade peinte traversait donc tout le centre du bâtiment et, entre deux fresques, exposait à l'intérieur ces proportionnalités déjà si vivement ressenties aux grilles de la villa [fig. 7.19].

Proportionnalités et rectangle d'or

Ainsi, qu'elle fut peinte ou bâtie, la divisibilité du cube et du carré parvenait à démontrer dehors comme dedans les proportionnalités de la villa. Dans *Les Quatre Livres d'Architecture* (1570), Palladio cotait le plan de ses villas, de chacune de leurs pièces. On apprend par exemple qu'à la villa Emo le carré du grand salon a 27 pieds vicentins

8 Laurent Bolard, « Peinture, économie, société en Italie au XVI^e siècle : l'exemple des fresques vénitiennes », *Revue d'Histoire Moderne et contemporaine*, 1997, p. 5-18.



fig. 7.19 Le grand salon et la colonnade peinte qui traverse le centre du bâtiment: atrium, cella ?

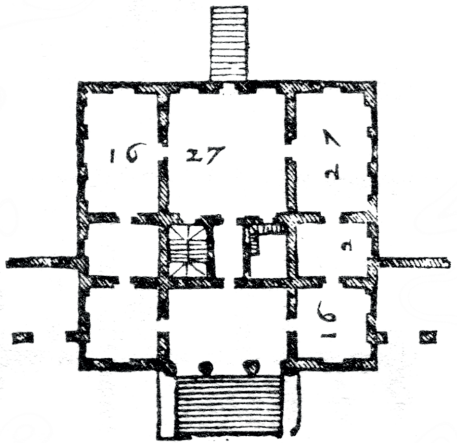


fig. 7.20 Carré et rectangles d'Or dans *Les Quatre Livres d'Architecture*

de côté. Un salon d'appartement qui le jouxte, a 27 pieds de long aussi, tandis qu'il n'en a que 16 de largeur.

Ce sont aussi les mesures du rectangle de la loggia. Or, de la division de 27 par 16 résulte approximativement le nombre d'or. Les pièces de la villa sont donc soit des carrés, soit des « rectangles d'or » et l'ensemble du plan de la maison de maître, lui-même presque carré, s'en divise entièrement [fig. 7.20].

Palladio utilisa les propriétés de ce rectangle dont on sait que s'il fractionne un carré, le ou les rectangles inscrits restants sont aussi des rectangles d'or. Avec cet outil, la proportionnalité des parties, grandes et petites, se composait aisément en plan et s'inscrivait démonstrativement sur le carré d'une façade de cube pour peu qu'il soit sobrement construit. D'ailleurs, si l'on consulte les pages des *Quatre Livres d'Architecture* dédiées aux « maisons de campagne », on verra qu'associés à leur cubisme blanc, le carré et le rectangle d'or fournissaient une constante de fractionnement d'une excellente fiabilité visuelle.

Le mur « rustique » palladien

Quatre façades et quatre refends portent charpente et planchers. Selon qu'il y a des étages à soutenir (appartements « privés ») ou simplement la charpente (pièces « publiques ») [fig. 7.18] le sens de portée change selon que la pièce est carrée ou rectangulaire, mais toujours les murs porteurs demeurent une surface lisse afin qu'ils puissent être peints à l'intérieur ou stuqué uniformément à l'extérieur.

Dans son ouvrage consacré à la *Villa*, Ackerman a suggéré que la villa palladienne cubique eut pour source une villégiature des Médicis à Fiesole, près de Florence (Michelozzo, 1455) qu'il décrit ainsi: « un bloc cubique recouvert d'un enduit de stuc blanc cassé avec une loggia de quatre arches sur les deux côtés »⁹. En volume comme en plan, la ressemblance est réelle. Mais le bloc lisse et cubique de Fiesole, fidèle à celui des palais urbains était un séjour de loisir, un belvédère et son jardin au flanc d'une pente, non le centre d'une exploitation agricole. Tandis que si l'on écoute André Chastel la sobriété « rustique », lisse, blanche, sans décor des villas palladiennes, proviendrait des fermes, piémontaises ou vénitiennes en l'occurrence. Des villas, Chastel prétendait que « dans ces compositions destinées à la campagne Palladio s'est conformé à la loi du genre qui est de simplifier les volumes, de développer les communs et les parties de service agricole et de s'en tenir à un décor sobre et calme »¹⁰. En somme, la ferme aurait imposé sa sobre muralité au palais qu'on bâtit à la campagne.



fig. 7.21 Le bloc cubique : arêtes vives et « nu » du mur



fig. 7.22 Un bloc mural évidé. Composition soustractive

Enduit clair, mur nu, solide élémentaire creusé ont été les marques du *rustique* palladien. Là où d'autres ornaient l'angle du volume de chaînages de pierre, Palladio préférait la ligne blanche ou ombrée d'une arête [fig. 7.21]. Là où une fenêtre s'entourait d'un tabernacle, Palladio ne laissait qu'un trou dans un mur parfaitement lisse. Parlant des villas palladiennes André Chastel nota le systématisme des ouvertures « à cru » solidaire du « nu » du mur. Si bien qu'en l'absence de tout ornement à ses angles, vue de front comme de biais, la maison de maître est un bloc blanc homogène, un solide auquel on a soustrait de la matière afin que les proportionnalités intérieures, *pièces publiques/appartements*, apparaissent dehors en « plein » et « vide », lumière et ombre.

Il faut alors se représenter la façade en plein soleil. C'est un rectangle d'or, haut de 42 pieds, large de 67. La loggia fait une trouée sombre dans ce bloc monolithique [fig. 7.22]. Vues de l'extérieur ses mesures incluent l'épaisseur des murs, soit 32 pieds sur 20 de hauteur, autre rectangle d'or. De part et d'autre les ouvertures « à cru » des appartements percent un pan mural vertical de 16 pieds sur 20 de hauteur. Évidemment, pour qu'on perçoive ces équivalences dimensionnelles il faut des murs plans, uniformes, lisses. Construits en briques ils sont stuqués. Le *marmorino* palladien, qui est un mélange de chaux et de poussière de marbre accentue la minéralité du bloc central. Et comme la même blancheur recouvre les *barchese* et leurs corps longilignes on les compare spontanément au cube. André Chastel l'a dit : « Toutes ces solutions : mur nu, arêtes vives, fenêtres taillées à vif, sont un trait de modestie et de pauvreté »¹¹. Cependant la composition de l'espace centré et de l'espace allongé qui semble avoir hanté l'architecture de la Renaissance, passe ici par la domination d'un corps cubique sur deux parallélépipèdes [fig. 7.23].

Colonnade et arcade

La domination du cube est aussi une domination sociale. Palais blanc, ferme blanche certes, mais on y entre à l'abri d'une colonnade ou d'une arcade selon que l'on est maître ou fermier. Traditionnellement réservée aux temples la colonnade est inédite dans l'architecture domestique. Pour l'y introduire et flatter ses éminents clients Palladio prétendit restaurer une tradition antique oubliée et, selon laquelle le pronaos des temples proviendrait des

9 Ackerman, *La Villa*, op. cit., p. 93.

10 André Chastel, *Palladiana*, Paris, Gallimard, 1995, p. 84.

porches des maisons primitives où l'on servait le culte. Cautionnée par Vitruve, cette légende archaïque que Palladio résuma dans l'Avant-Propos des *Quatre Livres d'Architecture* validait archéologiquement ses projets. Son pronaos de villa, Palladio l'appelait *Loge*. Sa filiation commençait donc avec l'ère des *maisons* cultuelles que suivait celle des *villages* finissant sur celle des *bâtiments publics* de la ville et des temples qui imitèrent les maisons. Au chapitre « Maisons de campagne » des *Quatre Livres d'Architecture*, Palladio ornait logiquement la villa suburbana vitruvienne d'une façade à pronaos et colonnade formant une sorte d'avant-corps noble entre les grands bras de la ferme (L. II, Ch. 16) [fig. 7.2]. Au maître la colonnade, à la ferme l'arcade !

Quant aux aménagements de la ferme, ils provenaient des *Barchese* régionales, de leurs longs parallélépipèdes à arcades où s'alignaient traditionnellement sous un unique toit de largeur et hauteur constante écuries, étables, fenil, remise, logis des ouvriers, pigeonniers. Avec sa maison-temple au centre, la Villa palladienne avait anobli l'architecture fermière pour l'agrément des grands bourgeois vénitiens. Son succès, l'invention le dut autant à l'organisation dont s'enorgueillissait Palladio qu'au mariage de l'eurythmie cubique et du vernaculaire paysan, lisse et enduit [fig. 7.23 et fig. 7.21].

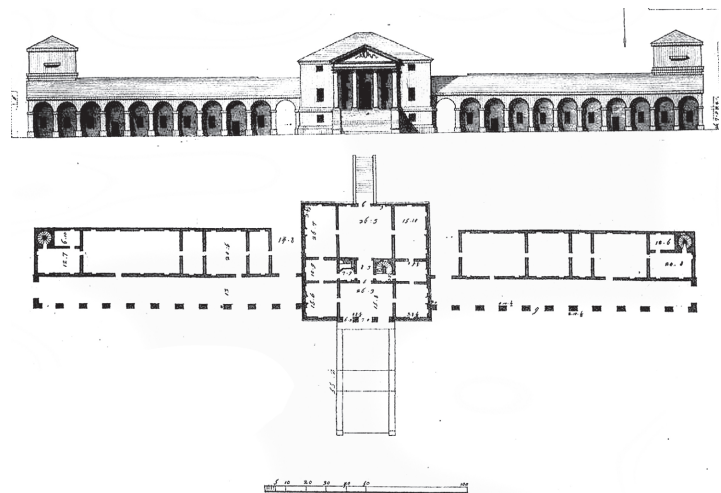


fig. 7.23 La villa Emo (d'après Vincenzo Scamozzi). Un bloc « cubique » isolé, flanqué de deux parallélépipèdes : une composition

Le cycle des villas

C'est à l'occasion de la colonisation agraire de la *Terra Ferma* – l'arrière-pays de la capitale vénitienne – destinée à en sécuriser l'approvisionnement, qu'on créa d'innombrables grands domaines agricoles dirigés par de riches marchands ou patriciens. C'est pour eux, pour

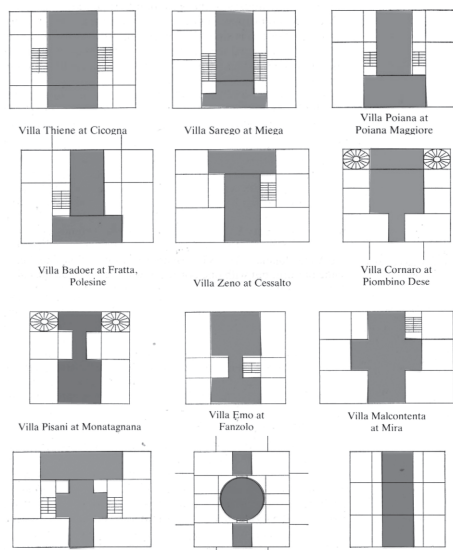


fig. 7.24 Diagramme des villas palladiennes (d'après Rudolf Wittkower)

une clientèle-type, que Palladio *inventa* ses villas si bien qu'elles obéissent à ces règles invariantes, fonctionnelles et esthétiques qui lui assurèrent son immense succès. Entre réalisations et projets il y eut une quarantaine de bâtiments. Aussi, ce qui vient d'être dit de la villa Emo peut l'être des villas palladiennes en général. Elles furent des variations sur un type, que Wittkower a, dans ses *Principes de l'architecture à la Renaissance*, appelé le *cycle des villas*. « Cycle » car, d'une villa à l'autre, revenait systématiquement un schéma de plan en neuf cases « harmoniques », dont une traversée centrale de trois [fig. 7.24]. Wittkower affirmait que ce canevas permettait d'étendre commodément « à l'ensemble de la structure les relations proportionnelles que d'autres architectes avaient limitées aux deux dimensions d'une façade ou aux trois dimensions d'une pièce donnée »¹² et, ajoutons, au mur rustique de transmettre l'expérience de ces mesures.

11 *Ibid.*, p. 90.

12 Wittkower, *Les principes de l'Architecture*, op. cit., p. 150.