

L'HARMONIE CLASSIQUE 1 OU L'EXPÉRIENCE COMMUNE DE LA MESURE.

La corporalité vitruvienne revisitée. Proportionnalité des parties par assemblage de corps géométriques simples.

Dans son ouvrage certainement le plus lu, *Le Langage classique de l'architecture*, l'historien anglais John Summerson affirmait que « les réalisations de l'architecture classique... et leur concordance sur une longue période nous permettent de dire que son but a toujours été de réaliser une harmonie démontrable des parties »¹.

Illustrations données parmi d'autres : la maison Carrée de Nîmes [fig. 1.1], un temple romain du II^e siècle, le palais Chiericati à Vicence (Palladio, 1554), l'église romaine du Gesù (Vignole, 1545) [fig. 8.11] la colonnade du Louvre (Perrault, 1670) [fig. 8.4] ou le British Museum (Smirke, 1844). Tous témoignaient d'une invariance doctrinale que proclame le titre de Summerson, sans doute encore d'actualité pour qu'en 1960 le Lincoln Center newyorkais, une reprise en piliers de béton du Capitole romain (1538), se distingue en fin de livre [fig. 1.2]. Toutefois, d'un chapitre à l'autre, dans son désir d'établir la persistance actuelle d'un *langage classique de l'architecture*, Summerson concédait qu'au fil des siècles l'influence de la syntaxe originelle, d'abord une *grammaire* exigeante, s'était effilochée en une vague *inspiration*. Pour preuve, ses intitulés successifs de chapitres : *La grammaire de l'antiquité*, *La linguistique du XVI^e siècle*, *La rhétorique baroque*, *L'inspiration classique du moderne*.



fig. 1.1 La maison Carrée (Nîmes, I^{er} siècle)



fig. 1.2 Lincoln Center. New-York. 1960

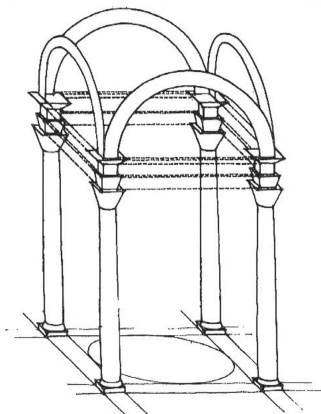


fig. 1.3 Travée d'arcade d'une « grille » modulaire

Proportionnalité et expérience de la mesure

Mais, que signifie *harmonie démontrable des parties* ? Sans même s'appesantir sur son utilité, qu'un bâtiment se compose de « parties » est une évidence ; qu'il forme un « tout » reconnaissable comme un corps, l'est aussi. En vérité, lorsque nous nous y promenons, toutes les villes fourmillent de bâtiments « harmonieux » à divers titres. Cependant, *démontrer l'harmonie* est une ambition architecturale pour le moins inattendue. On peine à trouver un exemple, car la *démonstration* est une opération mentale, peu destinée aux yeux ou au corps. Un bâtiment nous séduit, qu'il soit régulier ou tarabiscoté, en verre ou en pierre, grandiose ou modeste parce qu'on le sent « lumineux », « beau », « confortable », « solide », « audacieux » et, pourquoi pas, « harmonieux » si l'on a eu l'occasion de s'extasier devant un temple antique ou une nef gothique. Sa silhouette, ses matériaux, sa décoration peuvent nous plaire ou nous irriter mais pas *démontrer*. On peut démontrer les propriétés géométriques du carré, du cercle ou du triangle équilatéral, démontrer les conditions de leurs inscriptions réciproques. À chaque fois, ce seront des raisonnements discursifs qui impliquent des dimensions exactes et sollicitent peu l'empathie du regard ou les déplacements corporels, et, en général, s'accomplissent sur du papier.

Malgré tout, Summerson pensait que les architectes de la Renaissance, particulièrement ceux de *La grammaire de l'antiquité* s'efforcèrent, au xv^e siècle, d'obtenir une *harmonie démontrable des parties* en concevant des assemblages de figures géométriques élémentaires, dont ils supposaient la *proportionnalité* intuitivement mesurable comme sur du papier. Summerson n'était pas seul. L'historien Giulio Carlo Argan qui la nommait « relation proportionnelle » partageait son point de vue : « Les formes classiques prennent dans l'architecture de la Renaissance une valeur de pleine représentation spatiale. La relation proportionnelle qui détermine leur composition, c'est-à-dire le raccordement de l'élément singulier à l'ensemble, est donc aussi le processus de construction de l'espace »². Cet « Ensemble » pouvait n'être qu'une *pièce* entre quatre murs, un *salon* carré par exemple, aussi bien qu'une *galerie* de statues, une *arcade* sur une place, une *halle* de marché, une église, un palais ou, très élémentairement, quatre piliers sous une voûte [fig. 1.3].

1 John Summerson, *Le Langage classique de l'architecture*, Paris, Thames & Hudson, 1991, p. 8.

2 Giulio Carlo Argan, « Module-mesure, Module-objet », in *Projet et destin. Art, architecture, urbanisme*, Paris, Les Éditions de la Passion, 1993, p. 83.

Géométrie de volumes simples

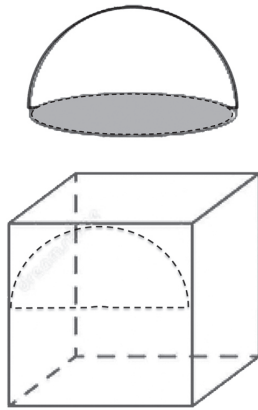


fig. 1.4 Cube et demi-sphère

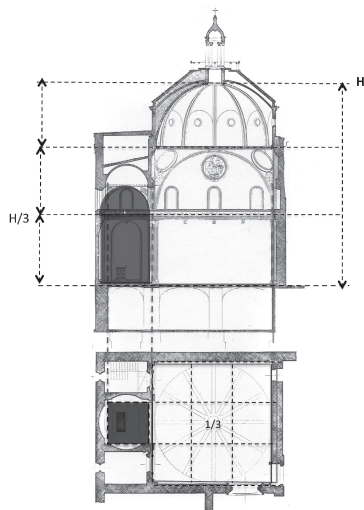


fig. 1.5 Filippo Brunelleschi. La Vieille Sacristie. Modules. Proportionnalité issue d'une division par tiers

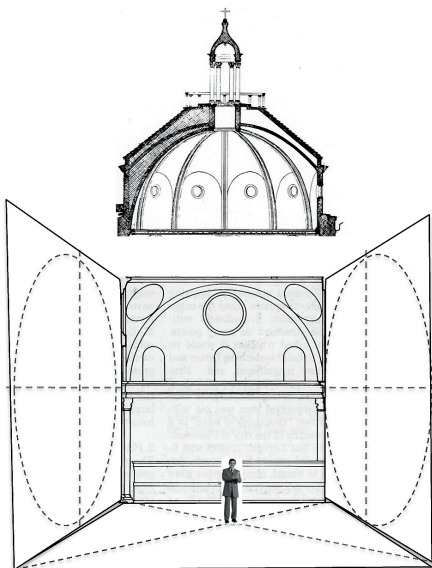


fig. 1.6 L'expérience du « cube »

Considérons un prototype de ces « régulations » harmoniques qu'évoque Summerson, l'intérieur d'une pièce la plus simple qui soit : en l'occurrence un cube surmonté d'un dôme (presque) hémisphérique [fig. 1.4]. Supposons-là d'environ 12 mètres de côté comme la Vieille Sacristie de Filippo Brunelleschi (1428) [fig. 1.5] qui est une grande chapelle funéraire. En ce cas, on se tiendra dans une pièce cubique (nef), haute de 12 mètres, couverte d'une coupole sur pendentifs, haute de 6, c'est-à-dire à l'intérieur d'une nef de 18 mètres de haut dont la partie basse est deux fois plus grande que la haute. Lorsque nous sommes sous la coupole, entre ces quatre murs semblables, une information visuelle s'impose et qui n'existerait pas autrement : l'évidence d'un rapport du simple au double entre le haut et le bas, entre la coupole hémisphérique et le cube en dessous. Bien qu'on ne la formule pas, c'est une information dimensionnelle qui nous parvient d'un assemblage volumétrique explicite. Au-dessus de nous il y a la coupole et ses demi-cercles puis, à l'étage des pendentifs en dessous, il y a ce demi-cercle inscrit dans un rectangle qui est lui-même identique à celui du bas.

Où que l'on se tourne, les divisions par tiers s'écrivent aux murs par la superposition de ces trois rectangles similaires et, au sol par un dallage à 9 cases [fig. 1.5 et fig. 1.6]. Simultanément, nous tenant au centre, à 6 mètres des quatre murs, nous éprouvons à la fois leur proximité et l'ampleur du vide qui nous surplombe jusqu'au plafond hémisphérique, 18 mètres plus haut [fig. 1.6]. Proportionnalité et verticalité de la nef ont d'emblée sollicité nos sens.

L'expérience de l'espace centré

Grâce à leurs renseignements dimensionnels, le cube et sa coupole en ont qualifié la spatialité. La nef est un espace *centré*. Nous connaissons ses proportionnalités même si ses dimensions exactes restent imprécises. Nous percevons l'intensité de ses contrastes axiaux, verticalité et centralité, qui bien sûr, ici, ont une portée liturgique. Cette *démonstration* intuitive n'a été possible que parce que les murs du cube sont des figures géométriques simples et familières, le carré, le rectangle, l'arc en demi-cercle [fig. 1.7]. Remarquons au passage que, pour ces raisons, de tous les arcs possibles – en plein cintre, surbaissés ou ogivaux – l'arc en plein cintre fut un outil constructif apprécié de la Renaissance. Il n'est ni plus beau, ni plus laid que ses rivaux, mais, dans



fig. 1.7 La Vieille Sacristie. Surfaces et lignes

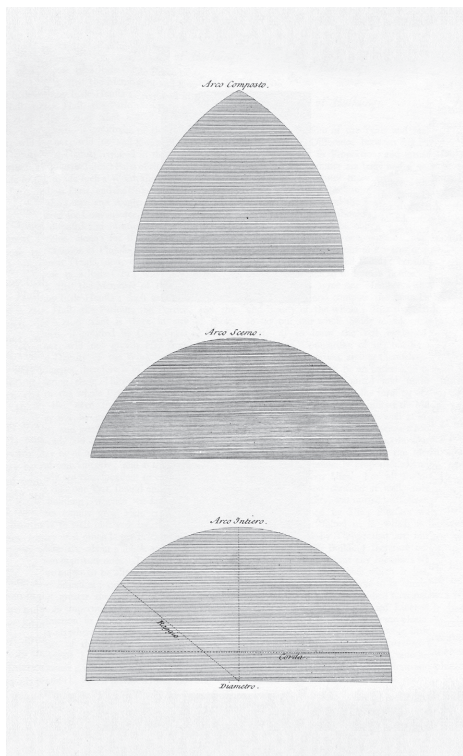


fig. 1.8 Arcs : ogival, surbaissé, plein cintre

ce contexte, beaucoup plus informatif [fig. 1.8]. Peter Murray affirmait même que la simplicité expérimentale de la Vieille Sacristie lui valut l'honneur d'être « le premier édifice à plan central de l'histoire de la Renaissance »³.

Fermée, comme ici, de quatre murs ou bordée de quatre piliers [fig. 1.3], les architectes de la Renaissance tinrent cette « pièce » carrée pour une matrice expérimentale et ils en utilisèrent les propriétés perceptives élémentaires dans bien de leurs édifices, y compris ceux composés de plusieurs volumes. Par exemple, si, à notre volume [fig. 1.4], on accolait maintenant sur ses côtés quatre demies chapelles, chacune réduite de moitié de la grande, alors leurs homothéties suffiraient à ce que parties et ensemble *concordent* sous nos yeux. « Démontrer » l'harmonie voulait donc dire nous permettre de « comparer » des volumes et, pour comparer sans instrument, il aura fallu que le grand cube se fractionne de tous côtés à partir d'un seul rapport : du simple au double par exemple (1/2) [fig. 1.4].

À la Renaissance cet outillage ne se limitait pas aux églises, car il dérive d'une expérience très banale. Il suffit de s'introduire dans une pièce carrée pour remarquer qu'on s'y positionne assez précisément en son centre [fig. 1.9]. De là on visualise intuitivement la divisibilité par moitié du sol : on devine ses quadrants. Si maintenant cette pièce est cubique alors nos sens, qui nous informent de face, expertisent l'arrière par reconnaissance du carré, en sorte que, du centre, nous évaluons correctement les mesures de tous les côtés. Le cube nous renseigne fiablement [fig. 1.6]. Mais on peut en dire autant du cylindre ou de l'octogone. Entrer dans une rotonde, église, baptistère ou halle, nous plongera immédiatement dans l'expérience intuitive des équivalences dimensionnelles de l'espace « centré ». L'équidistance omnidirectionnelle propre au cylindre nous invitera spontanément à quantifier son autre régulation, la hauteur de l'axe vertical. Qu'on songe encore aux incomparables égalités dimensionnelles du Panthéon de Rome et à sa demi-sphère posée suffisamment bas sur son cylindre pour que, pris dans son orbe, nous allions machinalement au centre [fig. 1.10].

Ces propriétés spatiales des volumes élémentaires ont fondé l'architecture de la Renaissance qui eut, parmi toutes [fig. 1.11], deux préférences : « Les formes les plus belles et les plus régulières et dont toutes les autres tirent leurs mesures, sont la ronde et la carrée » écrit Léon Battista Alberti dans le *De Re ædificatoria*, (Livre IV,

3 Peter Murray, *L'architecture de la Renaissance italienne*, Paris, Thames & Hudson, 1990, p. 39.

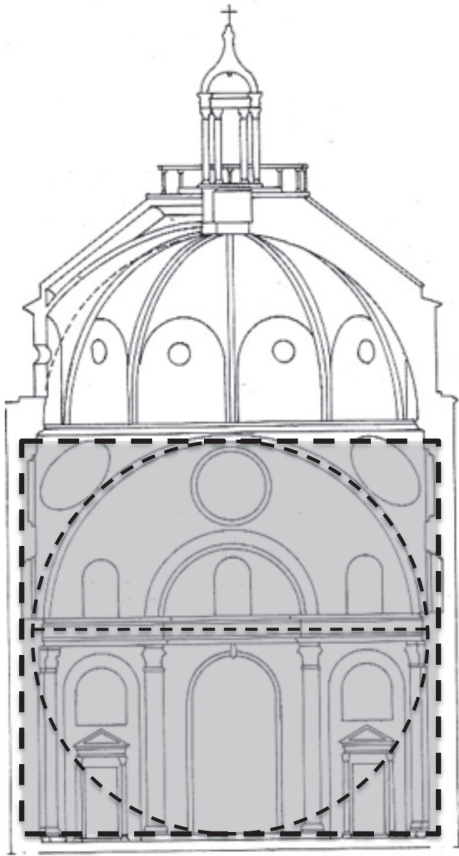


fig. 1.9 Division du carré

1450) un traité d'architecture au retentissement considérable. Cependant de telles précautions ne suffirent pas à garantir une expérience de la mesure incontestable. Puisqu'elle n'était pas une saisie de la mesure exacte, mais seulement une évaluation intuitive de la réalité dimensionnelle, on tenta de la sécuriser. Les contours des volumes, les arêtes de leurs murs, le périmètre de leurs surfaces, les arcs, les entablements, les corniches, les pilastres, devinrent tous des repères visuels actifs. Une question de lignes sur des murs plats, surfaciques. Réfléchissons-y! [fig. 1.7].

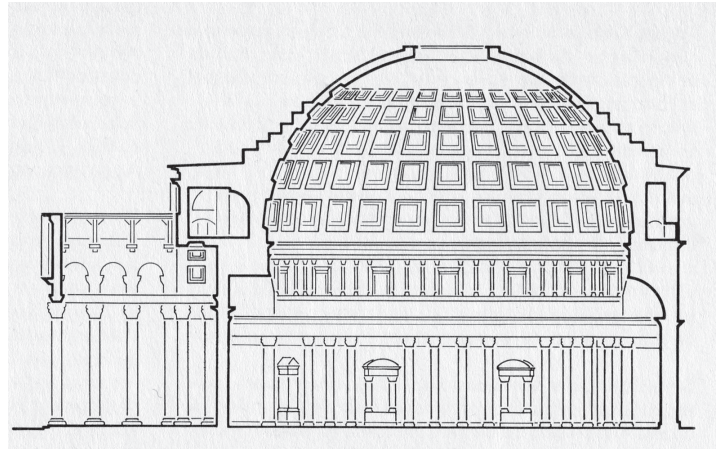


fig. 1.10 Le Panthéon, Rome. Coupe. Cylindre haut d'une demi-sphère

Décomposition du volume en surfaces et lignes

À l'état de dessin, un rectangle, qu'il soit sol, mur ou plafond, est un périmètre. Tant qu'on ne lui ajoute pas de matérialité, dallage de sol, appareil mural, ou quoique ce soit, il demeurera un périmètre, non une surface matérielle. Dans cet état schématique, ce rectangle n'expose que le rapport de ses deux côtés, autrement dit une proportion. « Bien que le moyen le plus simple d'exprimer un rapport en dehors du nombre soit la division d'une ligne, le deuxième moyen d'expression le plus simple est une surface, longueur par largeur. C'est par cette manifestation surfacique que le rapport existe en architecture » a écrit Robin Evans.⁴

Cependant, une fois construite, cette *manifestation surfacique* ne transmettra pas automatiquement l'information arithmétique du dessin. Bâti, un mur rectangulaire, même parfaitement fidèle au rapport longueur/largeur initialement dessiné, exposera plus sa matérialité, son grain, sa couleur et sa luminosité que sa proportion. Matérialité et luminosité nous détourneront de la saisie du périmètre. Il suffit de

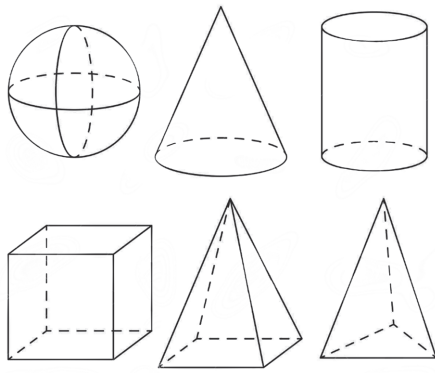


fig. 1.11 Corps géométriques élémentaires

songer à la modénature d'un mur de moellons, à des revêtements de marbre ou à un plafond caissonné, pour que la « manifestation surfacique » du rectangle construit s'efface et dégrade l'information mathématique que contenait strictement le périmètre de papier. La texture, le grain, les reliefs s'y opposeront toujours.

Toutefois, poursuivait Evans, si l'on opte délibérément pour construire un aplat de papier alors, « par le miracle de la surface plane les lignes sont immédiatement transférées du papier à la pierre et le mur devient une sorte de dessin pétrifié [...] Ainsi exprimés les rapports remplissent une feuille de papier [...] et il faut que ce soit une feuille de papier sans froissure ni pli, et elle doit être vue frontalement pour ne pas altérer les proportions [...] Plus le point de vue est oblique, plus la forme sera altérée. Néanmoins tant que la surface du bâtiment conserve une identité suffisante avec la feuille de papier, les rapports de proportion y sont transférés avec peu de perte »⁵. En son temps Heinrich Wölfflin avait déjà noté que la matière d'une surface pouvait en brouiller la « perception optique », qu'« un étage en pierres appareillées de même hauteur qu'un étage pourvu d'une façade lisse placé au-dessus de lui ne se présente pas avec ce dernier dans le rapport 1/1 : la perception optique des surfaces n'est plus décisive lorsque la matière en est différente »⁶.

Assurément la Renaissance opta pour « le miracle de la surface plane [...] », c'est-à-dire pour un mur sans relief, censé rendre la *démonstration* construite aussi convaincante que celle de papier. Sur un mur plan, blanc ou clair, les lignes sombres qui entourent sa surface font dessin [fig. 1.7]. Evans expliquait que la mise au point de la projection orthogonale au ^{xiv}^e siècle, a encouragé la recherche de telles similitudes entre le bâtiment réalisé et son dessin, dont ni le changement d'échelle du chantier, ni la matérialité du construit n'endommageraient les propriétés *démonstratives* recherchées.

On comprend mieux alors en quoi la poursuite entêtée de *l'harmonie démontrable des parties* s'est distinguée, au ^{xv}^e siècle, par un espoir de reproductibilité du dessiné dans le construit. Bien que les conditions de réussite d'un tel transfert apparaissent expérimentales et très contraignantes – surfaces claires, détournement

4 Robin Evans, *Translation from drawing to building and other essays*, London, Architectural Association, 1997, p. 182-183.

5 Evans, *op. cit.*, p. 169 et 182.

6 Heinrich Wölfflin, *Prolégomènes à une psychologie de l'architecture*, Paris, Éditions de la Villette, p. 40-41.



fig. 1.12 Les Ordres selon Vignole. Les trois vitruviens plus le toscan et le composite

sombre, planéité murale et point de vue frontal – elles n’ont pas empêché, un siècle durant, l’épanouissement de l’architecture de la Renaissance, ni interdit à son meilleur théoricien, Alberti d’en donner la formulation suivante : « J’ai remarqué qu’un édifice est une sorte de corps qui, comme les autres corps consiste en linéaments et en matière [...] puis, ayant constaté que la cohérence et la proportion des lignes, dont dépend principalement la réalisation de la beauté étaient à leur égard de la plus haute importance, j’entrepris de chercher plus avant ce que sont la beauté et son caractère » (Alberti, *De Re ædificatoria*, Prologue). Nous pouvons traduire « corps », « matière », « linéaments », par « volume », « surface », « ligne » et retrouver, chez Alberti, ces similitudes du mur construit avec celui de « la feuille de papier » dont parle Evans.

Lignes : « Ordres », colonne, entablement, module

Il faut maintenant préciser de quoi étaient faites ces lignes. Qu’il s’agisse d’horizontales ou de verticales, qu’il s’agisse de franchir ou de porter, elles étaient structurelles. Colonnes, pilastres, piliers, architraves, entablements du xv^e siècle empruntèrent leurs ornements aux colonnades antiques. Celles des ruines romaines comme celles que Vitruve décrivait dans son traité, *De Architectura* (1^{er} siècle avant J.-C.). Pour Vitruve, chaque élément constitutif d’une colonnade (base, fût, chapiteau, architrave, frise, corniche) était une pièce de construction dépendante d’un ensemble ornemental cohérent fait de lignes porteuses. Selon la hauteur des colonnes et la distance entre elles, Vitruve distinguait trois *Ordres* de colonnades, dorique, ionique ou corinthien, chacun orné d’attributs décoratifs distincts initialement pris aux temples des premières peuplades grecques, doriques [fig. 1.12].

Mais, lisant Vitruve, les architectes de la Renaissance se reconnurent également dans cette ambition : « L’ordonnance d’un édifice (temple) consiste dans la proportion qui doit être soigneusement observée par les architectes... et, par rapport, il faut entendre la subordination des mesures au module, dans tout l’ensemble de l’ouvrage, ce par quoi toutes les proportions sont réglées »⁷. Suivait la définition du *module* : « Le module c’est-à-dire la mesure qui déterminera la grosseur des colonnes » (L. III, Ch. 2) autrement dit leur diamètre. Pour chaque *Ordre* [fig. 1.12], à partir du diamètre de la colonne, on obtenait sa hauteur, la distance entre deux colonnes (entrecolonnement), la dimension d’une travée, et

ainsi de suite jusqu'à « l'ensemble de l'ouvrage ». Quand Summerson assurait que « la fonction des ordres... est de démontrer l'harmonie d'une composition »⁸ il fallait que ces proportionnalités s'appliquent à des volumes simples, dont les murs étaient des surfaces planes afin que la démonstration visuelle convainque de simples citoyens du xv^e siècle et non les dieux païens de Vitruve.

Que ces conditions fussent ou non intégralement respectées, résuma Rudolf Wittkower, « tout fut tenté pour transformer cette perception des rapports harmoniques en une expérience vivante, pleinement ressentie »⁹. Partout, églises, palais, places, bâtiments publics, la nouvelle architecture prétendait communiquer aux citoyens cette « expérience vivante » de la mesure et solliciter en eux, comme on vient de le voir, une sorte de sens commun métrique qu'ailleurs Wittkower qualifia d'un néologisme difficilement traduisible *commensurability* et peut-être inspiré du *commensus* (littéralement, sens commun) latin qu'utilise Vitruve pour « symétrie » : « il n'est sans doute pas exagéré de considérer la commensurabilité de la mesure comme le point nodal de l'art de la Renaissance »¹⁰ qui est comme une redite de cette formule : « la conviction que chaque partie d'un édifice – à l'intérieur comme à l'extérieur – doit correspondre à un système unique de rapports mathématiques, constitue sans doute l'axiome fondamental des architectes de la Renaissance »¹¹

Michael Baxandall qui, dans un ouvrage étudia la réceptivité du public florentin, conclut que « cette perception immédiate et intuitive de l'intervalle », fut chose courante du fait que, dans ces villes du *quattrocento* peuplées d'artisans, de commerçants, de négociants, banquiers et boutiquiers, tous étaient familiers de mesures, de pesées, de paiements, d'intérêts composés et donc de solides rudiments d'arithmétique. Particulièrement de la règle de trois, si bien que « parce qu'ils étaient entraînés à manipuler des fractions et à analyser le volume ou la superficie de corps composés,

7 Vitruve, *Les Dix Livres d'Architecture*, [trad. Claude Perrault, 1673 et 1684], Paris, Errance, 1986, L. III, Ch. 1, p. 79.

8 Summerson, *op. cit.*, p. 112.

9 Rudolf Wittkower, « Brunelleschi et la "proportion dans la perspective" », in Giulio Carlo Argan, Rudolf Wittkower, *Perspective et Histoire au Quattrocento*, Saint-Maurice, Les Éditions de la passion, 1990, p. 73.

10 Rudolf Wittkower, *Les principes de l'architecture à la Renaissance*, Paris, Les Éditions de la Passion, 1996, p. 191.

11 *Ibid.*, p. 126.

ils étaient sensibles aux tableaux portant la trace de processus analogues¹². S'ils se montraient attentifs aux tableaux, ils reportaient bien évidemment leur analyse aux bâtiments. En tout cas, quand Andrea Palladio affirmait que « toutes les parties des constructions doivent correspondre entre elles, et avoir des proportions telles que toutes doivent permettre de mesurer l'ensemble de l'édifice, de même que toutes les autres parties »¹³, il ne doutait pas un instant que le public soit en état de « mesurer » et que cette « mesure d'ensemble » ne nécessite aucun instrument « de sorte que l'édifice apparaisse comme un corps entier et bien fini ».

Foi humaniste

Au xv^e siècle, c'est une foi religieuse qui commandait de pratiquer aussi ascétiquement l'architecture. Une foi humaniste envoyée à Florence par la « Providence », par le « Don de Dieu » ou simplement par « Miracle », mots qu'emploie Giorgio Vasari (1511-1574), le grand chroniqueur de la Renaissance, pour dire l'élection providentielle de sa ville d'adoption où l'on révérait un Dieu mathématicien et géomètre et croyait en un univers physique euclidien, déchiffrable, selon ses disciplines – Astronomie, Musique, Optique, Anatomie – grâce à la géométrie.

Expression la plus savante de la foi, la géométrie et son département de perspective, avaient permis qu'à Florence on peigne des scènes bibliques « réalistes », des corps « réalistes », des paysages « réalistes », des vues urbaines « réalistes ». Grâce à eux, les visions mentales devenaient « réelles », et on naviguait aisément entre utopie et réalité. Et, puisque la pyramide ou le cône visuels expliquaient notre vision, cela confirmait que l'ordre naturel de la Création fut géométrique. Même si, dans ce passage, Alberti n'invoque pas le nom du Créateur, il lui suppose un goût vif pour la discipline : « La Nature aime tout particulièrement les objets ronds, comme il ressort avec évidence de ce qui existe, naît ou se produit sous cette forme. Ai-je besoin de mentionner l'orbe du monde, les astres, les arbres, les animaux et leurs nids, etc. que la nature a tous voulus ronds ? Mais nous voyons que la Nature aime également les objets hexagonaux. En effet les abeilles les frelons et autres insectes de ce genre ne savent construire les loges de leurs théâtres qu'hexagonales »¹⁴.

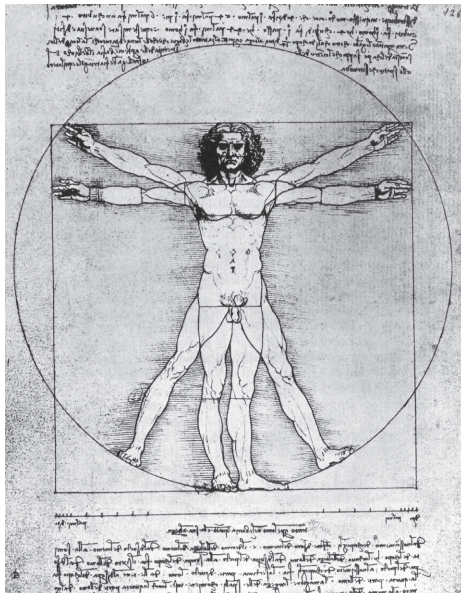


fig. 1.13 Vinci, Homme Vitruvien (1490)

Représentation de l'Homme vitruvien : du cercle à la « grille »

Il se trouva qu'au début du Quattrocento la foi géométrique du lettré florentin rencontra la science antique d'un traité, oublié plus que perdu depuis longtemps, mais dont l'intérêt renaissait. Dès 1418, les architectes florentins purent étudier une copie du *De Architectura* de Vitruve (1^{er} siècle avant J.-C.) un texte déjà plein de leurs convictions. Gianfrancesco Pogge (1380-1459), un florentin, secrétaire apostolique et en charge des ruines romaines, organisa sa diffusion publique, probablement pour armer les conservateurs d'un corps de doctrine. Un passage nous en est familier aujourd'hui grâce au dessin fameux de Léonard de Vinci (1490) illustrant la description vitruvienne d'un corps humain, bras et jambes écartés, inscrit dans un cercle et un carré [fig. 1.13]. Il semble debout, mais Vitruve l'a couché pour sa démonstration. Quelques lignes auparavant, il affirmait « qu'un édifice doit avoir la plus grande analogie avec un corps humain bien formé » (L. III. Ch. 1), dont il énumérait ensuite les dimensions, jambes, torse, tête, etc. pour, à la fin de son calcul, établir que « le centre du corps est naturellement au nombril ». La preuve suivait, celle que dessina Vinci : un compas montre qu'un homme « couché sur le dos » s'inscrit dans un cercle et un carré. Le carré prouve que la taille d'un homme équivaut à l'écartement de ses bras, le cercle que ses quatre extrémités, bras et jambes déployés, s'inscrivent dans un disque ayant le nombril pour centre. Propriétés imperceptibles sans eux. À part des mensurations soi-disant parfaites on ignore tout de l'homme couché de Vitruve. Celui de Léonard est un adulte athlétique, nu et debout, prenant deux poses démonstratives de sa perfection anatomique.

Le dessin de Vinci représenta la foi humaniste. On l'imita dès les premiers traités d'architecture illustrés du xv^e et xvi^e siècles : celui de Francesco di Giorgio Martini (1490), celui de Fra Giocondo (1511). Puis le dessin de l'Homme vitruvien évolua quand on préféra illustrer cet autre passage où Vitruve exposait la proportionnalité des parties du corps, autrement dit sa modularité à partir d'une unité de compte : « la nature a tellement composé le corps de l'homme, que chaque membre

12 Michael Baxandall, *L'Œil du Quattrocento, L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1972, p. 127 et 139.

13 Cité dans Wittkower, *Les principes*, op. cit., p.132.

14 Leon Battista Alberti, *L'art d'édifier [De Re ædificatoria]*, L. VII, Ch. 4, p. 327.

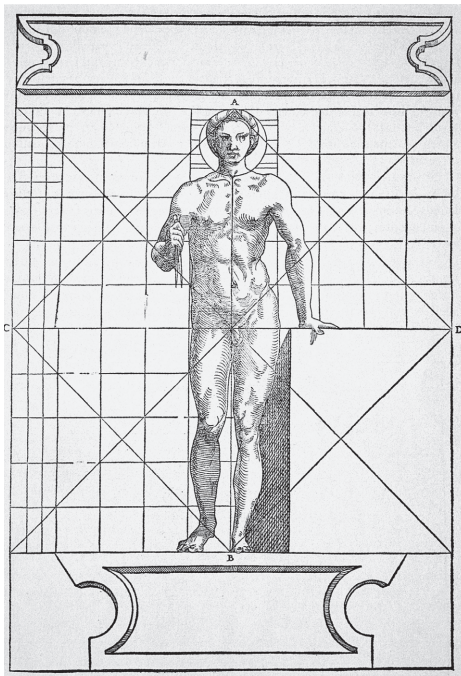


fig. 1.14 Dans la traduction de Jean Martin (1547)

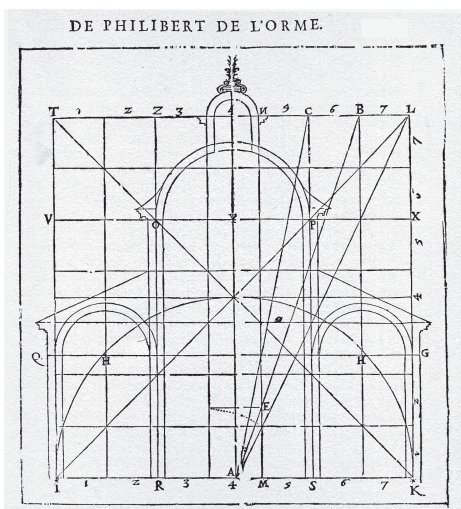


fig. 1.15 Philibert de l'Orme. *L'Architecture* (1567)

a une proportion avec le tout [...] Le pied à la sixième partie de la hauteur de tout le corps, le coude la quatrième, et la poitrine est de la même dimension » (L. III, Ch. 1). Et pour compléter, au-delà du pied, sa conception modulaire de l'anatomie il ajoutait qu'aussi loin qu'on se retourne dans l'Histoire de la construction on mesurait et bâtissait à l'aide d'unités de mesure corporelles: « La division et même la nomenclature de toutes les mesures pour les différents ouvrages, ont été prises sur les parties du corps humain; c'est ainsi que l'on a eu, le doigt, la palme, le pied, la coudée » (L. III, Ch. 1). Passage auquel Alberti faisait écho dans son traité *De Pictura* (1439) « car la taille d'un corps d'homme ordinaire est de trois bras, comme il résulte à l'évidence du principe de l'équilibre numérique des corps »¹⁵. On considéra désormais que l'anatomie modulaire du corps humain apparaîtrait plus démonstrativement dans un quadrillage que dans un cercle ou un carré. La traduction du *De architectura* par Jean Martin en 1547 s'illustre d'un homme inscrit dans une grille en damier [fig. 1.14], de même que celle de Cesare Cesariano en 1521. Ce fut aussi l'outil qu'utilisa cette coupe d'église dans *L'architecture* de Philibert de l'Orme (1567) [fig. 1.15], ou ce plan anthropomorphe et explicitement modulaire d'une église associant une nef et une rotonde, probablement inspiré de la Santa Annunziata florentine (Francesco Di Giorgio, 1490) [fig. 1.16]

L'Homme Vitruvien de Vincenzo Scamozzi, paru dans *L'idea dell'architettura universale* (1615), plus tardif et probablement le plus synthétique de tous, encadrait l'athlète de deux rangées de cubes, sphères, pyramides et cylindres [fig. 1.17]. Deux règles graduées, l'une horizontale et l'autre verticale où il glissait respectivement ses *pieds* et ses *paumes* , le toisaient. Il suffisait d'entrecroiser leurs intervalles pour quadriller son corps. Vitruve, Cesariano, Scamozzi pensaient sincèrement que les parties du corps humain étaient des multiples d'une unité anatomique: *la palme* ou *le pied* , par ailleurs unités de mesure sur le chantier. Dans l'analogie qu'entretient la planche de Scamozzi on croirait lire cette affirmation de Michel-Ange: « *il est indubitable que les membres architecturaux reflètent les membres humains* »¹⁶.

Non seulement au xv^e siècle on défendait que la proportionnalité du corps humain appartenait à une vaste Harmonie de la Création, mais, comme on l'a vu, on désirait très pieusement, qu'à leur suite, les corps architecturaux en manifestent l'omniprésence au public. En somme, communiquer l'expérience de la mesure était un acte de foi exigeant, précis.

Forme et Fonction

Dans ces conditions la foi n'affectait pas uniquement l'architecture religieuse. Au fil de ces pages, on rencontrera différentes formes et tailles de l'espace *centré* : de la travée sur plan carré [fig. 1.3] aux chapelles cubiques, aux églises en croix grecques ou aux rotondes issues du cylindre, mais aussi différentes formes de l'espace *allongé* que sont une galerie publique, une cour vaticane, un corps de ferme, une salle de lecture, enfin différentes combinaisons de l'espace *allongé* et de l'espace *centré* que sont une église en croix latine, une bibliothèque ou une villa. Cette capacité qu'eurent ces trois souches élémentaires (centré, allongé, combiné) à accueillir toute la variété des programmes est une caractéristique de l'architecture de la Renaissance. Pour répondre à la demande sociale elle s'en remettait à des « types ». En somme, paraphrasant une maxime célèbre, la « forme » y primait sur la « fonction », sans que ce fut au préjudice de celle-ci.

Aujourd'hui, l'inscriptibilité du corps humain dans un cercle, comme ses prétendues divisions harmoniques, appartiennent aux croyances. Cependant, bien qu'entachées de convictions religieuses, admettons pour la suite que les proportionnalités du corps humain et de leur analogue bâti, se révèlent une fois inscrites dans le carré, le cercle ou un damier.

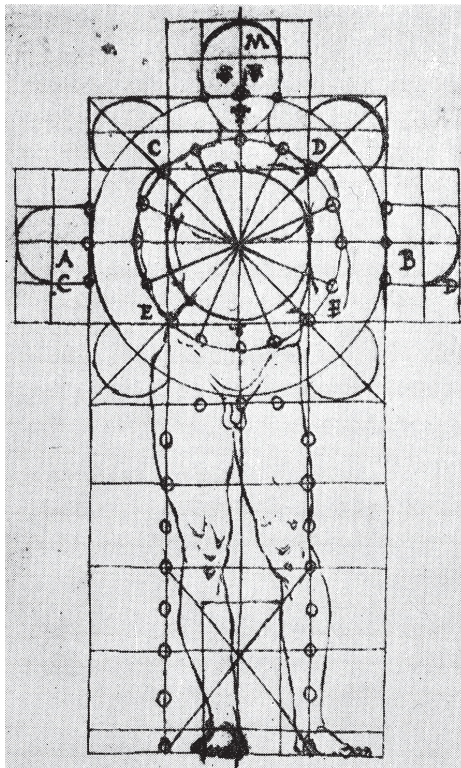


fig. 1.16 Francesco di Giorgio. Traité d'architecture civile (1490)

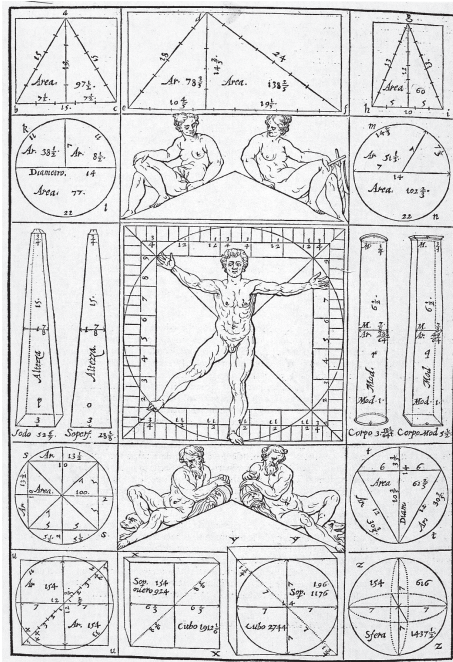


fig. 1.17 Vincenzo Scamozzi. *Idea dell' Architettura Universale* (1615)

15 Leon Battista Alberti, *De Pictura*, Paris, Allia, 2007, p. 30.

16 Cité dans Wittkower, *Les principes*, op. cit., p. 127.