

L'ÉGLISE DE SAINT-SÉBASTIEN 4 ET CELLE DE SAINT-ANDRÉ À MANTOUE.

Léon-Battista Alberti. Orner et
construire : muralité harmonique
dans le traité *De Re ædificatoria*.
Continuité du mur et de la colonne.

Pratiquement né avec l'imprimerie, le traité d'Alberti, *De Re ædificatoria* (1452) fut diffusé rapidement et inaugura une suite pluriséculaire d'autres traités d'architecture. L'ouvrage est bien la seule gloire qu'un siècle plus tard Vasari concédait à Alberti. Curieusement, il ne lui venait même pas à l'idée que les grandes réalisations mantouanes d'Alberti, aient pu contribuer au prestige du Traité.

Pourtant, la composition volumétrique de Saint-Sébastien de Mantoue (1460) inaugura une lignée d'églises compactes et élancées comme elle. Par la suite, la plupart des architectes de la Renaissance l'adoptèrent, à commencer par Giuliano da San Gallo à Santa Maria delle Carceri (1485) [fig. 4.1], Antonio Da Sangallo à San Biaggio de Montepulciano (1518) ou l'atelier de Donato Bramante à la Consolazione de Todi [fig. 9.18]. Et pourtant encore, Saint-André de Mantoue (1471), église au plan en croix latine, dont nef et chœur sont bordés de hauts murs et non d'arcades de bas-côtés, gagna sa postérité en inspirant, à Rome, le Gesù (1548-1584), prototype d'église de la Contre-Réforme que les Jésuites diffusèrent partout dans le monde. Chichement Vasari accorda que « sur la route qui mène de Mantoue à Padoue on peut y voir quelques églises de la même manière ».

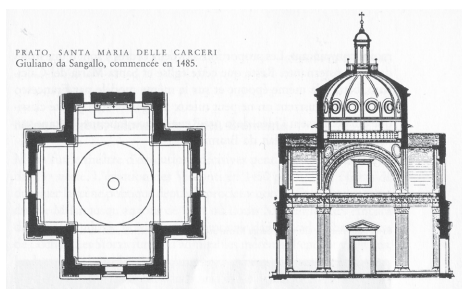


fig. 4.1 Giuliano Da Sangallo. Santa Maria Delle Carceri Prato. 1485

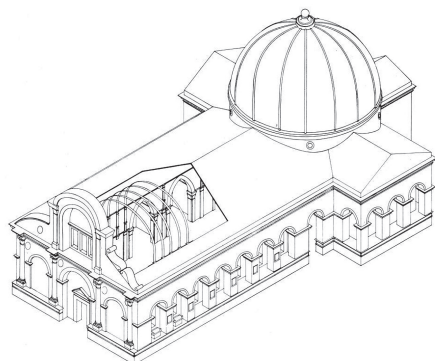


fig. 4.2 Alberti. Reconstitution du Temple Malatestiana. Rimini

Le Traité

Toutefois la question demeurait : que doit la théorie aux réalisations et que doivent-elles à la théorie ? Prévisiblement, les réalisations postérieures au traité s'y conforment. Mais en amont qu'en a-t-il été ? La restauration de la façade de Santa Maria Novella à Florence, de 1442, entièrement inscrite dans un grand carré et ses subdivisions, associe la divisibilité du carré aux incrustations de marbre « Gothique-Toscan » de l'ancienne façade. Au palais Rucelai à Florence, de 1446, « les critères du traité d'Alberti lui sont appliqués » a écrit Franco Borsi¹. Quant au Templo Malatestiano de Rimini (1447) [fig. 4.2], qui est une restauration d'église gothique en « Temple », il est posé sur socle surélevé, flanqué d'arcades à piliers qui deviennent, à l'entrée, un arc de triomphe dans le respect de la dignité des temples et de la théorie murale à venir. On le voit, il n'y a pas, à proprement parler, d'avant et d'après le traité. Élaboration théorique et pratique professionnelle se sont entremêlées. Particulièrement quand, de 1445 à 1453 sous le pontificat de Nicolas V, Alberti exerça à Rome des fonctions qui seraient aujourd'hui celles du surintendant conservateur. L'étude archéologique, l'entretien et la restauration des ruines et des monuments purent même l'inciter à recenser les compétences indispensables aux officiers municipaux sous sa responsabilité. Vasari le laisse entendre : « Léon Battista arriva à Rome à l'époque de Nicolas V qui, avec sa manie de construire, avait mis toute la ville sens dessus dessous [...] le pape consulta toujours Battista à partir de ce moment-là »². En tout cas pour le programme de constructions et d'embellissements de Nicolas V qui englobait la réfection des murs de la ville, des aqueducs et des ponts, la restauration de 40 églises dites *stationales*, un nouveau Vatican fortifié, le palais papal et l'agrandissement de Saint-Pierre il fallait être en mesure de mobiliser un corps de fonctionnaires dont la compétence outrepassait celle des maçons, des charpentiers et des tailleurs de pierre. Les instruire fut peut-être la vocation de la première édition du traité, d'ailleurs dédiée à Nicolas V (1450).

1 Franco Borsi, *Alberti*, Milano, Electa, 1994, p. 319.

2 Giorgio Vasari, *Vies des peintres, sculpteurs et architectes*, Paris, J. Tessier, 1841, t. 2, p. 329.

L'architecture et la ville dans le traité

L'historien Argan a remarqué que « le traité d'Alberti sur l'architecture est d'abord un traité d'urbanisme [...] »³ ce que n'est jamais celui de Vitruve, pourtant encombré de longs passages sur les rites divinatoires de fondation d'une cité et la géographie des vents. Bien que sous l'influence de son ancêtre, le traité d'Alberti s'en démarque dès la dédicace. Afin de lui conseiller la bonne architecture, Vitruve déclarait à César que « ce livre contient tous les préceptes nécessaires pour atteindre à la perfection de l'architecture » (Préface) tandis que, s'adressant à Laurent de Médicis pour la seconde édition, Alberti préfaçait « j'estime qu'il me faut expliquer, qui donc je voudrais reconnaître comme architecte ». Question de doctrine pour Vitruve, de métier pour Alberti.

Pourtant, comme son titre l'indique, la *Re ædificatoria* d'Alberti est plus vaste que l'*Architectura* de Vitruve. Les « choses à bâtir » incluent les édifices, les fortifications, les routes, les ponts, les places, ceux de Vitruve comme ceux de Nicolas V, mais aussi la Ville qui est un projet cohérent et non une juxtaposition des uns et des autres. À ce titre, le Traité entendait harmoniser les interactions entre ouvrages publics et constructions privées. À priori cela aurait dû concerner tout le tissu urbain, mais, au fil des chapitres, on découvre que seuls les bâtiments privés de l'aristocratie et de l'oligarchie des Cités-États y figurent. Si bien que les trois quarts du massif urbain, les petits ateliers, l'artisanat, les boutiques et l'habitation ordinaire en sont quasiment absents (L. V, Ch. 18).

L'embellissement urbain dont rêvait Alberti servait une Cité oligarchique, son réseau de fortifications, ses voiries réglées, ses places publiques et ses monuments publics et privés.

Rome lui fut un modèle car Nicolas V commanda un plan d'intervention pour lequel Alberti inventa une méthode de triangulation. Un livre, *Descriptio urbis Romae* (1445), raconte le dispositif orthographique, installé sur les hauteurs du Capitole, d'où surplomber la cité pour la cartographier. Rome y ressemble à une dispersion de monuments, à l'intérieur d'une enceinte fortifiée, qui ne demandent qu'à être reliés par des voies rectilignes [fig. 2.13]. Les habitations et leurs rues sont absentes. La Rome idéale qu'on imprimait alors (1474) était un réseau potentiel de monuments et le traité qui se mettait au service de tels embellissements urbains fixa les compétences requises : l'architecte sera « celui qui saura par une méthode précise et des voies admirables aussi bien concevoir mentalement que réaliser tout ce qui, par le déplacement des masses, par la liaison et par l'assemblage des corps se prêtera le

mieux aux plus nobles usages des hommes» (prologue du traité). «Assembler les corps», «déplacer les masses»! Ces mots que l'on sent à même de parler de charpente, d'anatomie, mais aussi d'urbanisme, désignent les compétences du métier d'architecte, celles de la *composition* et de la *construction*: la planche à dessin et le chantier.

Dans le traité les principes de la composition (Livre I : *Linéaments*) précèdent ceux de la construction (Livre II : *Matériaux*, Livre III : *Construction*). Les «linéaments» d'abord, car ils caractérisent la physionomie d'un objet bâti, salon, place, palais, église, bibliothèque qui se concrétisent ensuite en d'innombrables matérialités selon les procédés de construction employés.

Les compétences de l'architecte : composer et construire

La *composition* consiste donc, avant de les entourer de murs, à agréger les activités d'un programme en «choses publiques et privées» et selon leur importance en grandes et petites parties. Alberti s'en justifie lors d'un court apologue des débuts du traité (L. I, Ch. 2). On l'a, plus tard, appelé le «récit des origines» ou «de la cabane primitive». À la suite de Vitruve il imagine une brève légende des commencements de l'humanité où l'on assiste aux étapes de l'édification des premiers abris bâtis en société. Vitruve y a vu ses ancêtres en constructeurs, en techniciens, Alberti les voit en administrateurs du partage foncier, en politiques.

Écoutons-les. Vitruve tout d'abord : «Ils commencèrent donc, les uns à se faire des huttes avec des feuilles, les autres à se creuser des loges dans les montagnes; d'autres, imitant l'industrie des hirondelles, pratiquaient, avec de petites branches d'arbres et de la terre grasse, des lieux où ils pouvaient se mettre à couvert, et chacun, considérant l'ouvrage de son voisin, perfectionnait ses propres inventions par les remarques qu'il faisait sur celles d'autrui; il se faisait donc chaque jour de grands progrès dans la manière de bâtir les cabanes» (Livre II, Ch. 1).

Puis le récit d'Alberti : «Au commencement les hommes se mirent en quête de lieux propices au repos dans quelque région sûre; et, ayant découvert un site commode et agréable pour leurs besoins, ils s'y arrêtaient et en prirent possession, avec la volonté que les choses publiques et privées ne se déroulent pas dans

3 Giulio Carlo Argan, «Le traité *De Re aedificatoria*», in *L'histoire de l'art et la ville*, Paris, Éditions de la Passion, 1995, p. 83.

le même lieu mais qu'il y ait des endroits différents pour dormir, pour faire le feu et pour les autres occupations » (*De Re ædificatoria* Livre I, Ch. 2).

« Activités publiques et privées » qui ne se déroulent pas dans le même lieu, « le private et le publicche cose », dit, traduite du latin, l'édition italienne de Cosimo Bartoli, (1550). L'édition française de 1553 redit qu'ayant « trouvé certaines places pour y habiter en repos », les hommes qui s'y arrêtaient « pour faire résidence [...] ne voulaient confondre tout en un même endroit les parties communes et particulières ». Fidèle à Bartoli, la traduction de Jean Martin nous restitue certainement les inclinations lexicales de l'époque. D'ailleurs durables, à en croire les termes que reprendra l'édition anglaise de Leoni (1726) « *private and public matters might not be confounded together in the same place* ». Par cette distinction Alberti soumettait le bâtiment à la rue ou à la place, mais aussi la petite partie à la grande, les pièces subalternes aux principales, engageant initialement la sujétion de l'édifice à la ville avant qu'il ne le soit à l'usage, la statique ou la construction. Dans tout le traité l'interaction de la ville et de l'architecture dépend d'une homothétie liant l'échelle urbaine et celle du bâtiment qu'illustre cette formule fameuse des premières pages : « Si, selon la maxime des philosophes, la cité est une très grande maison, et si inversement la maison elle-même est une toute petite cité, pourquoi ses membres ne seraient-ils pas à leur tour considérés comme de petits logis » (L. I, Ch. 9).

La Cité, proportionnalité du bâti et du non-bâti. Analogie de la Pièce et de la Place

Toutes les interactions entre Cité et Architecture sont dans cette analogie. Que les membres de la cité soient « comme de petits logis » signifie qu'une *place* publique est comme une *pièce* d'habitation et qu'une *pièce* importante de l'habitation peut être comme une *place* publique. À toutes les échelles l'aire urbaine est une succession ininterrompue de lieux publics et privés dont les interdépendances peuvent être étroitement dimensionnelles comme dans ce passage où *forum* veut dire *place* et évoque la « place de la Santa Annunziata » à Florence, aux neuf modules de large et trois de haut : « Pour ma part je recommanderai aussi le forum dont l'aire occupe deux carrés. Il sera avantageux que les portiques et les constructions qui les environnent soient précisément proportionnés aux dimensions de l'aire découverte, de façon que des édifices trop bas ne la fassent apparaître exagérément vaste, ni que des édifices trop hauts ne la

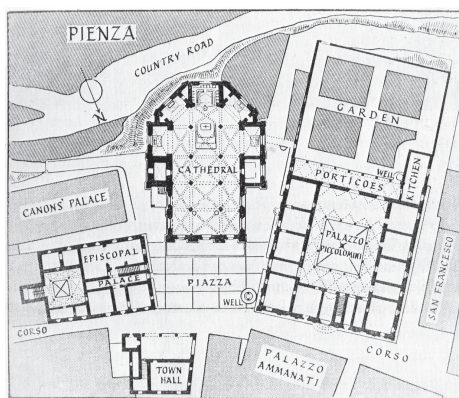


fig. 4.3 Pienza. Piazza del Duomo

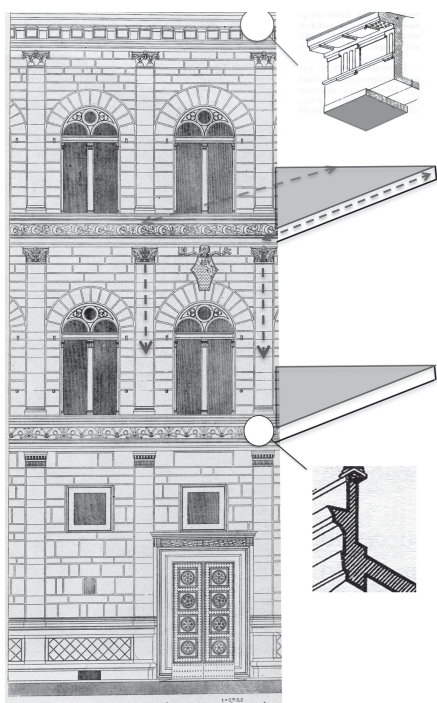


fig. 4.4 Alberti. Palais Rucellai. Pilastres, renforts de soutien des planchers. Corniches de protection pluviale

fassent apparaître trop étroite. La hauteur des bâtiments sera parfaitement appropriée si elle a le tiers de la largeur du forum [...]» (*De Re ædificatoria*, L. VIII, Ch. 6.).

À Pienza un pape, Pie II, fit embellir le centre de sa ville natale, par un collaborateur d'Alberti, Bernardo Rossellino (1409-1464). Dans l'esprit du *Traité*, on construisit autour d'une place en trapèze, deux palais, un hôtel de ville, le Duomo. Leur cubisme les apparenta d'abord puis le quadrillage de leurs façades les coupla au damier du pavement [fig. 4.3]. Ce fut probablement la première place à programme de la Renaissance italienne. « La forme trapézoïdale du nouvel espace urbain, résuma Manfredo Tafuri, définit avec exactitude le caractère de fragment unitaire de la composition. Ce caractère unitaire est accentué par le dessin géométrique du pavement dont le réseau orthogonal se lie en hauteur à la scansion des pilastres et des colonnes des palais et de l'Église »⁴. En son temps ce *fragment unitaire*, manifeste construit d'une oligarchie humaniste au milieu d'un bourg médiéval, dût stupéfier. Mais, aujourd'hui, ayant perdu de son exemplarité nous peinons à saisir la portée utopique du centre. C'est à peine si, une fois dans l'église, nous remarquons que son damier au sol correspond au pavement de la place. Et pourtant, avec ses murs ornés et son pavement géométrique analogue sa place idéale fit la notoriété de Pienza.

La construction du mur harmonique

À Pienza les façades reproduisaient partiellement celles d'un palais qu'Alberti venait de construire à Florence pour les Rucellai [fig. 4.4, fig. 4.5]. Une grande part du charme de l'endroit leur est dû. Avec leurs façades coordonnées, le palais, le Duomo, l'hôtel de ville faisaient de la place une sorte de grand salon d'extérieur, comme une pièce entre quatre murs. Sans eux la place existerait sans doute, mais pas cette hospitalité de palais ouvert à tous, entouré de façades richement ornées et coordonnées si bien qu'elles nous semblent les murs de la pièce tandis qu'elles sont aussi celles qui abritent les salons des palais : privées d'un côté, publiques de l'autre, un mur biface.

Structure et ornement du mur

Au Livre III qu'il consacre à la *Construction*, notamment à celle du mur qui court sur six chapitres (Ch. 5 à 10), Alberti raisonne à partir de là. Le mur comprend « le rem-

⁴ Manfredo Tafuri, *Architecture et Humanisme de la Renaissance aux réformes*, Paris, Dunod, 1981, p. 26.



fig. 4.5 Alberti, Palais Rucellai (d'après Henry de Geymüller)

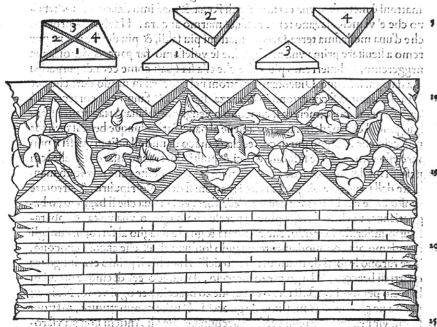


fig. 4.7 Appareil de briques

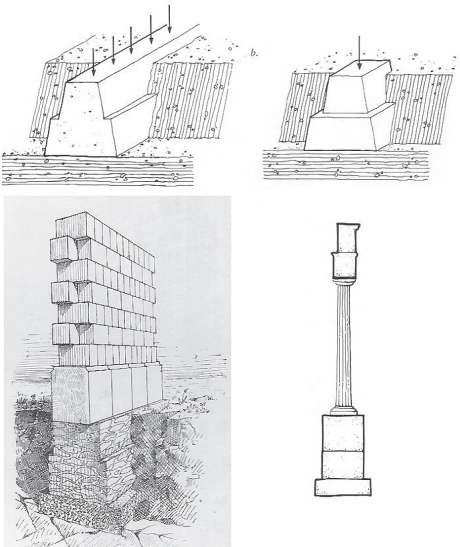


fig. 4.8 Soubassement

plissage intérieur du mur, ainsi que de part et d'autre de celui-ci, les deux faces jumelles qu'on appelle peau ou écorce, dont l'une reçoit à l'extérieur les vents et le soleil, tandis que l'autre protège l'ombre intérieure de l'aire » (L. III., Ch. 6). C'est également l'accroche de Vitruve mais il ne consacre au mur qu'un chapitre du Livre II (Ch. 8). Alberti croit que tous les murs (*Paries*), qu'ils soient de refends, de clôture, de façade, de défense, qu'ils soient pleins tout du long ou squelettiquement réduits à une arcade ou une colonnade, obéissent aux mêmes règles. Voici lesquelles.

La maçonnerie de briques et de mortier d'un mur à la romaine consiste en un parement extérieur de briques, d'un garni en « béton » au centre, et d'un parement intérieur de briques [fig. 4.6].

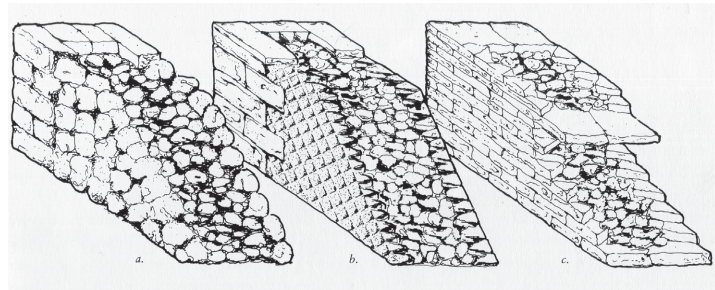


fig. 4.6 Mur : parements et garni

Ces trois parties sont liées entre elles par des rangs de briques allongées ou triangulaires qui pénètrent régulièrement du parement au garni [fig. 4.7]. Voilà pour la section du mur. Ensuite, de bas en haut, ce mur possède une *base*, une fondation qui l'élargit, un *corps*, et un *couronnement* contre le ruissellement des pluies. Voilà pour tout le mur [fig. 4.6, fig. 4.8]. Mais pour faire une pièce ou un volume il faut quatre murs et pour faire un bâtiment, il faut des étages, des planchers et un toit, alors pour les soutenir les murs se *lient* les uns aux autres.

Quand un mur se lie à un autre, il y a là un point d'encastrement, une interpénétration de leurs rangs de briques ou de moellons respectifs. Si un mur de refends croise un mur de façade, de leur rencontre naîtra une surépaisseur de pierres ou de briques, apparente, ayant la forme, par exemple, d'un pilastre ou d'une demi-colonne. Quand deux murs se joignent à un angle de bâtiment leurs rangs de briques entrecroisés font de même [fig. 4.9]. Similairement quand des poutres de planchers ou de toiture parviennent au mur, pilastres, colonnes engagées, parastates sont des renforts verticaux de l'appui. Là où un pilastre fait saillie il y a probablement dessus la poutre d'un plancher ou l'appui d'un arc.

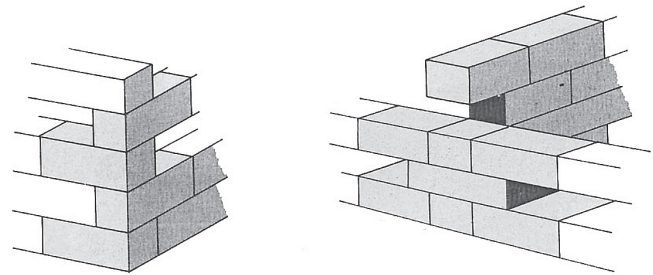
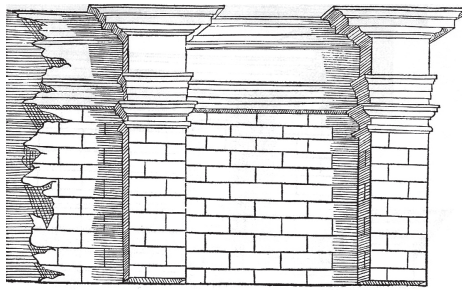


fig. 4.9 Angles « en besace »

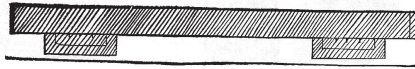


fig. 4.10 Membres en pilastres dans l'édition Bartoli du Traité

De la même façon, tous les renforts horizontaux sont des *chaînages*, en relief apparent. Par exemple, au niveau des fondations, il faut élargir la base du mur, l'orner de moulures (*socle, embase, stylobate*) [fig. 4.8]. À hauteur d'un plancher, l'emboîtement de ses chevrons dans la maçonnerie du mur occasionnera bien souvent en façade la surépaisseur horizontale d'une *corniche* protégeant le bois des ruissellements de pluie. Pareillement il faudra emboîter la charpente du toit dans le sommet du mur que soulignera un *entablement* très débordant et décoré comprenant *architrave, frise, corniche* [fig. 4.4]. Il faut encore renforcer les ouvertures qui sont un point faible du mur : linteaux (*architraves*), arcs (*archivoltes*), appuis de fenêtres, le font. En somme, le mur albertien est fait de renforts, d'« os » selon ses mots et de « parties de complément », nous dirions de « remplissage » [fig. 4.10]. Tous ces reliefs horizontaux et verticaux s'entrecroisent en façade, comme sur la place de Pienza. Construire et orner le mur vont donc ensemble (L. VI, Ch. 12).

Le mur et ses renforts : une surface plane, des lignes en relief

Destinées à l'exposition de proportionnalités, à quoi ressemblaient ces lignes murales ?

Tout d'abord, porteuses, elles épaississaient ponctuellement le mur. Elles saillaient devant sa surface, mais peu. L'avancée d'un pilastre sur la façade du palais Rucellai n'était que d'une bonne dizaine de centimètres [fig. 4.5]. Quant aux motifs décoratifs Alberti respecta ceux du *De Architectura*, ceux qui ornaient la colonne et son entablement car Vitruve n'indiqua pas si l'ornement du mur serait le même. Une question qu'on devine centrale pour Alberti. En fait Vitruve ne tranchait pas. Les péristyles de ses temples s'appuyaient sur des murs de *cella* lisses (L. III, Ch. 3), tandis que les murs de ses basiliques s'ornaient de pilastres portant, avec les colonnes de nef, un étage de tribunes (L. V, Ch. 1).

Pourquoi deux solutions ? Parce que la *démonstration harmonique* n'était pas un point de doctrine pour



fig. 4.11 Temple de la fortune virile. Rome

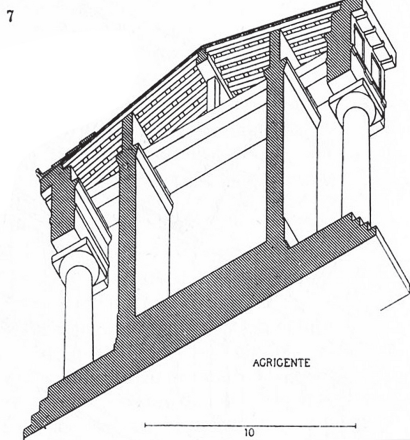


fig. 4.12 Auguste Choisy. Travée d'un temple dorique

Vitruve qui en négligeait les obligations, indispensables aux yeux d'Alberti : que devient une colonne enchâssée dans un mur : un ornement et un appui, ou bien un simple ornement ? Dans le premier cas le mur n'est-il qu'une « cloison » entre deux points porteurs et la colonne un renfort ponctuel du mur ? Peut-on concevoir un mur sans renfort apparent ?

À la recherche d'une expression des proportions communes aux murs et aux colonnades, Alberti associa *trabéation* et *muralité*. Sans doute son long séjour auprès des ruines romaines l'encouragea, y ayant constaté les discordances avec le traité vitruvien. Comme l'exemple de ce *Temple de la Fortune virile* aux colonnes du *pronaos* qui s'intègrent au mur de la *cella* (IV^e siècle avant J.-C. [fig. 4.11]. Un temple *prostyle* de la nomenclature vitruvienne). D'autres vestiges suscitaient le doute. Postérieurs au traité, les grands programmes de l'Empire que furent le Colisée, les Thermes ou les Basiliques, essentiellement muraux et voûtés, échappaient aussi au dualisme du temple vitruvien [fig. 4.12]. Alberti entreprit donc d'en combler les manques.

En somme, contrairement à Vitruve qui s'en désintéresse, le mur plein, avec ses os et ses *parties de complément* qui lui donnent une apparence ossaturée, domine la doctrine d'Alberti. L'historien Peter Collins a même pu dire que « pour l'architecte classique, l'expression naturelle du mur était celle d'une ossature encadrant un remplissage non porteur »⁵. Il est vrai que cette partie squelettique du mur Alberti la revendiquait, et en termes peu vitruviens : « une rangée de colonnes n'est rien d'autre qu'un mur percé et ouvert en de nombreux endroits » (*De Re ædificatoria*, L. I, Ch. 10). Autrement dit la trabéation du mur induit celle de la colonnade ou de l'arcade.

Saint-Sébastien (1460). Modèle de la croix grecque « Renaissance »

Dédiée au martyr comme le souhaitait Louis II de Gonzague, prince de Mantoue, Saint-Sébastien est une église paroissiale, isolée sur une place et posée sur un socle, conformément à l'idéal du traité [fig. 4.13]. En raison de son patronage, Alberti la conçut probablement à partir de la tradition des *martyrium* paléochrétiens à la gloire des premiers suppliciés. C'étaient des sanctuaires funéraires, à plan centré, en rotonde ou croix grecque, bâtis sur une crypte conservant les reliques du supplicié. On s'y recueillait sous une voûte ou une coupole suggérant l'ascension glorieuse de l'âme du défunt.



fig. 4.13 San Sebastiano. Circa 1950

Rome en possédait qu'on imagine connus d'Alberti, mais il y en avait aussi, non loin de Mantoue, à Ravenne, si bien que diverses sources archéologiques de l'ère chrétienne de l'Empire instruisirent probablement le projet d'Alberti. C'est, en tout cas, le sens de la proposition de Borsi: « L'église San Sebastiano est l'un des premiers exemples de la typologie renaissance du temple à plan central⁶. Ce qui « renaît » à cette date apparaîtra en comparant Saint-Sébastien à ses prédécesseurs « à plan central » particulièrement ceux en croix grecque, notamment le mausolée de Galla Placidia (v^e siècle) à Ravenne [fig. 4.14] ou cet autre subsistant dans la banlieue romaine, illustrant à la fois « la voûte à branches d'ogives » dans la traduction française de 1553 du *De Re ædificatoria* devenu « temple antique hors les murs » dans le *Traité* que Serlio publia en 1537 [fig. 4.15].

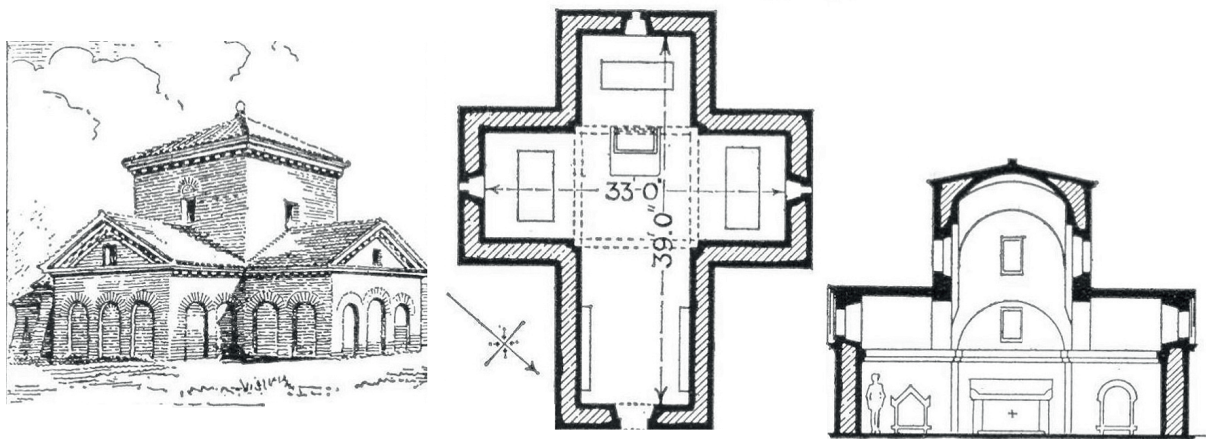


fig. 4.14 Mausolée de Galla Placidia (d'après Banister Fletcher)

5 Peter Collins, *Splendeur du béton: les prédécesseurs et l'œuvre d'Auguste Perret*, Paris, Éditions Hazan, 1995, p. 284.

6 Borsi, *op. cit.*, p. 330.

Archéologie du plan en croix grecque

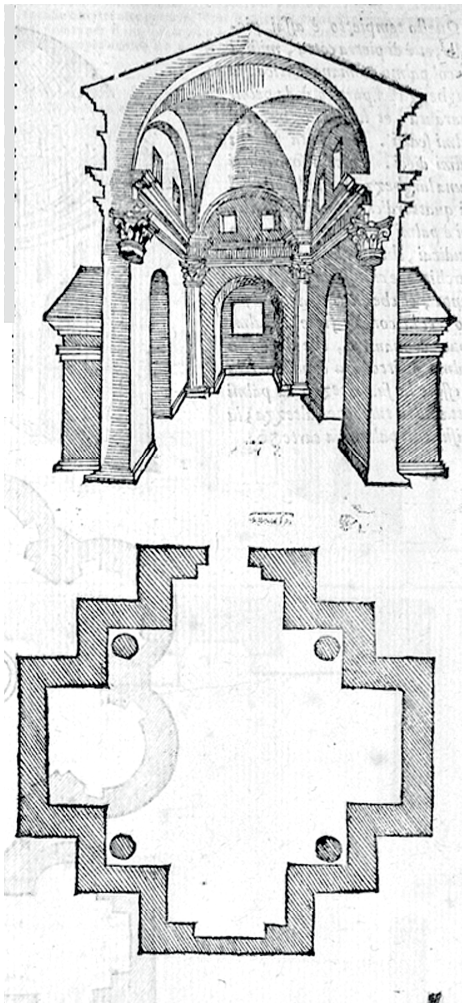


fig. 4.15 « Temple antique hors les murs »
(Sebastiano Serlio)

Vue de l'extérieur, la silhouette basse, allongée par ses chapelles, de Galla Placidia se distingue de la verticalité compacte de Saint-Sébastien. C'est aussi un mausolée, son intérieur est couvert de mosaïques. On s'en émerveille tout en observant que la profondeur des chapelles concurrence l'axe vertical. Et ce d'autant que la coupole n'est pas plus lumineuse que le fond des chapelles [fig. 4.14]. L'incertitude axiale qui en résulte, le défaut de subordination de l'édifice à la verticalité, n'expriment pas au xv^e siècle un ordre réglé des parties et de l'ensemble, une *composition*. Vasari accabla Galla Placidia dans la préface des *Vite*: « loin d'être une architecture bien entendue... une architecture grossière » ! Quant au petit sanctuaire à plan centré des abords romains, cubique, compact, dont la nef s'entoure de hautes chapelles, sa silhouette élancée, couronnée d'une voûte d'arête, se rapprochait sensiblement de celle de Saint-Sébastien, et put fournir un exemple antique appréciable.

Alberti n'y fait aucune allusion. Serlio se contentait de le décrire, sans le dater, ni le situer. Toutefois quelques lignes du traité d'Alberti décrivaient une source archéologique s'en approchant, la salle d'un temple à plan (presque) carrée et grandes chapelles: « Certains temples doivent avoir de chaque côté, en guise de flanc, selon l'antique usage des Étrusques, non pas des chapelles, mais de petites *cellae* [...] » (L. VII, Ch. 4). L'édition illustrée de Cosimo Bartoli du traité reproduisait en effet une nef entourée sur trois côtés de grandes chapelles [fig. 4.16]. Leur appellation de petites *cellae* suggérait évidemment une proximité dimensionnelle avec la grande salle close du temple qu'on nommait *Cella*.

Les recherches érudites de Richard Krautheimer ont montré que ce « temple étrusque » était la basilique de Constantin au forum de Rome (iv^e siècle) [fig. 4.17]. Parfaite illustration de ce principe du Traité: « De même que dans un être vivant les membres répondent aux membres, de même dans un édifice il convient que les parties répondent aux parties. D'où le dicton: aux grands édifices il faut de grands membres » (L. I, Ch. 9).

Les vestiges de la basilique constantinienne sont suffisamment bien conservés pour qu'Alberti ait pu reconstituer le bâtiment intact. De part et d'autre d'une nef longue de 90 mètres s'élèvent 2 rangées de 3 absides voûtées en berceau. Elles atteignent les 2/3 de la hauteur du bâtiment, c'est-à-dire 14 mètres non loin des 20 de la nef. Certes elle est écroulée, mais on devine aisément ses voûtes d'arête et l'ampleur des absides latérales qui, parvenant aux 2/3 de la hauteur

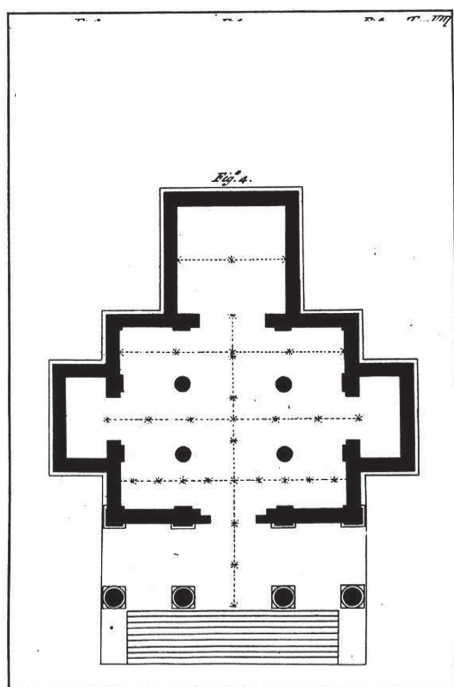


fig. 4.16 « Temple étrusque » dans l'édition Bartoli du traité

contribuaient décisivement à l'immensité d'une pièce dont le plan n'était pas cruciforme mais basilical [fig. 4.17].

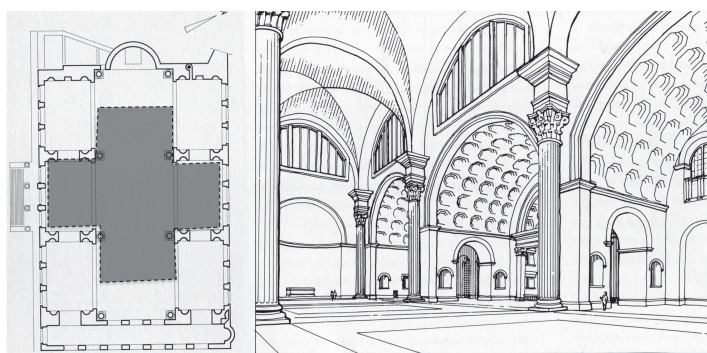


fig. 4.17 Tentative de reconstitution de la basilique de Constantin (d'après Henri Stierlin). En grisé, la croix grecque inspirée à Alberti par ce prétendu « Temple étrusque »

Du cube au plan cruciforme

Alors, imaginons maintenant qu'on isole une travée carrée de la grande nef, couverte d'une voûte d'arête, à laquelle on ajoute mentalement sur les côtés, 3 absides, c'est-à-dire 3 *cellae* et un porche au quatrième, voûtées elles en berceau. Comme le grisé sur le plan le montre, on obtient un « temple étrusque » « en croix grecque », chapeauté d'une immense voûte d'arête 20 mètres plus haut [fig. 4.17, gauche]. C'est la première leçon de la basilique constantinienne: la possibilité d'une église à plan centré, voûtée et flanquée de quatre hautes chapelles identiques.

« Le volume de San Sebastiano est essentiellement un cube » a écrit Borsi⁷. Sur le papier certes, mais l'expérience qu'on en fait dépend beaucoup de la voûte d'arête qui s'élève à mi-hauteur du cube et le dénature. Quant aux grandes chapelles qui ouvrent ses côtés, elles ont une largeur et hauteur suffisantes (respectivement 3/5 et 4/5 d'un côté), pour qu'au lieu d'un cube on perçoive une grande pièce cruciforme et d'un seul tenant. Sa coupe est éloquente: montant des quatre côtés, un crescendo, petites chapelles, chapelles principales, nef, constitue la perception pyramidale de cette pièce à laquelle certes, le cube contribue [fig. 4.18]. Ici nous sommes dans une salle cruciforme haute de 16 mètres, (19 mètres pour la Vieille Sacristie), où, de quelque côté qu'on se tourne on se tient à 12 mètres du fond de chapelle et 16 du plafond. L'axe de la Parole y est quasiment équivalent à celui de la Lumière. C'est un choix architectural, distinct de celui de la Vieille Sacristie, qui confie l'indispensable verticalité du sanctuaire (martyrium), à un effet ascensionnel singulier qu'il faut décrire [fig. 4.19].

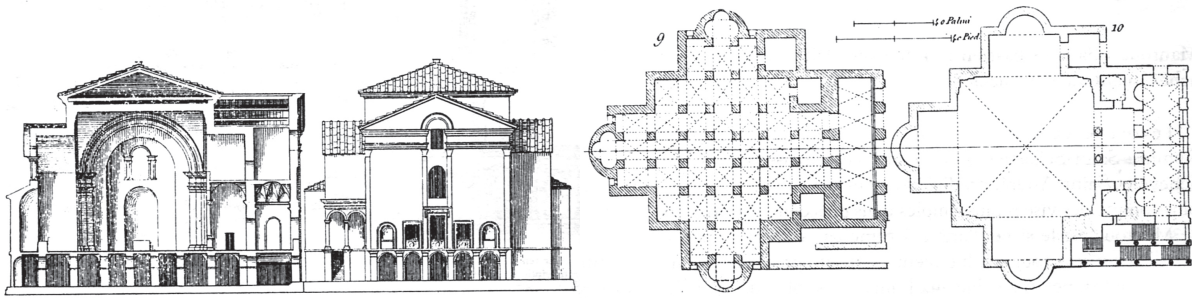


fig. 4.18 Le « cubisme » de San Sebastiano en plan, coupe, élévation

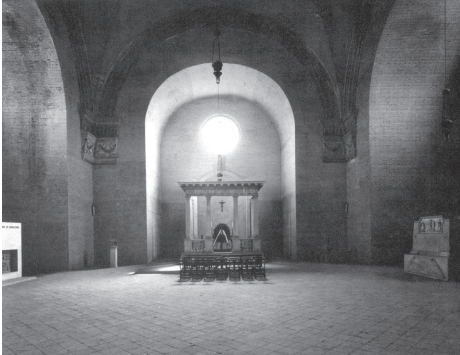


fig. 4.19 Nef et chapelles, une pièce cruciforme

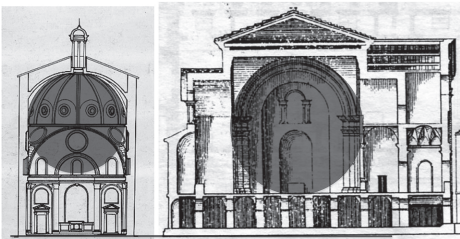


fig. 4.20 « Dans » ou « sous » la sphéricité : la Vieille Sacristie et San Sebastiano

Quand on entre dans la nef l'effet pyramidal s'impose d'emblée. Pas besoin de lever les yeux. Mais si la verticalité nous enveloppe pleinement, c'est en raison de la voûte, de son assise à mi-hauteur du cube une particularité observable au Panthéon de Rome. Une fois entré dans la Rotonde romaine, on fixe machinalement le mur courbe du fond et son grand tabernacle qui sert d'autel. Simultanément on perçoit qu'au-dessus naît l'arrondi de la coupole. Inhabituellement elle part à mi-hauteur, de si bas que jamais on ne perd de vue sa montée. Vite on se sent évoluer à l'intérieur d'une sphère imaginaire et non sous la sphère [fig. 4.20]. On sent que son orbe nous enveloppe, nous étreint.

Partie de mi-hauteur comme la coupole du Panthéon, l'ascension de la voûte occupe notre champ visuel. Dans ces conditions, ce ne sont pas tant les 16 mètres de hauteur qui impressionnent, que l'ascension des arcs diagonaux de la voûte commençant à 8 mètres aux quatre coins [fig. 4.21]. En somme, au lieu qu'une coupole coiffe un cube comme à la Vieille Sacristie, une voûte s'élance sous nos yeux dans un cube [fig. 4.20 et fig. 4.22].

En ce cas, à l'instar du Panthéon la source de lumière aurait dû être au sommet. Elle y manque. Il n'y a que trois oculi en fond de chapelles pour éclairer le sanctuaire, surtout l'autel. Si ce sanctuaire « étrusque » n'a pas, au tympan de l'arc de fond de chapelle, les amples baies thermales de son modèle c'est sans doute parce qu'Alberti voulait un éclairage réduit, méditatif, pour les sanctuaires. L'Axe de la Parole, y finissait tout de même derrière l'autel par un éblouissant contre-jour, et bien en pleine lumière [fig. 4.19]. On peut également supposer, comme l'ont envisagé certains historiens, qu'Alberti ait projeté une solution à dôme sur pendentifs sans être réalisée. Un dôme, alors sans doute semblable à celui de Santa Maria delle Carceri [fig. 4.1] aurait haussé la nef, annulant l'effet « Panthéon ». Un autre projet en somme.

Grille (structure) et proportionnalités

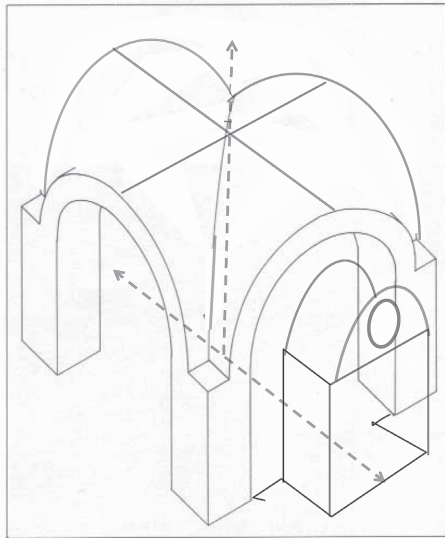


fig. 4.21 4 piliers une voûte d'arête

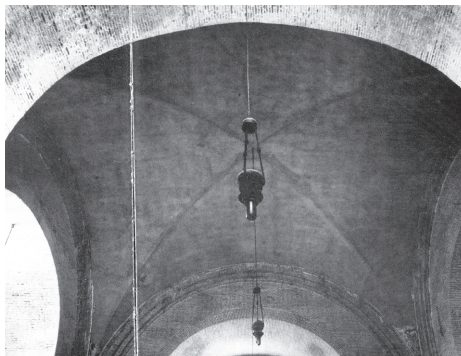


fig. 4.22 San Sebastiano. La voûte d'arête

Quant à la saisie des mesures, Alberti, après Brunelleschi, s'en remettait à la divisibilité intuitive du cube. La source constructive du projet se trouve dans le franchissement des arcs de la voûte et leurs appuis eux-mêmes déterminés par un module issu du damier que forment, en-dessous, les 25 travées de la crypte voûtée (5×5) [fig. 4.18]. Le plan est ainsi quadrillé en cinquièmes de côté. La portée des quatre grands arcs, soutiens de la voûte indique les $5/5$ de référence [fig. 4.21]. L'arc qui encadre la chapelle en occupe $3/5$ en largeur et $4/5$ en hauteur. La niche absidiale en fond de chapelle occupe $1/5$ de la largeur, et $2/5$ de la hauteur. Grâce aux arcs en relief sur les murs, leurs emboîtements homothétiques, leur superposition pyramidale [fig. 4.19] apparaissent clairement. Au bout du compte, malgré l'inachèvement des ornements et des enduits, on imagine les grandes surfaces murales blanches de la nef et des chapelles parcourues des lignes sombres des arcs et de l'entablement où se dessine « l'harmonie démontrable des parties » conformément aux instructions du traité (L. VII, Ch. 10).

La volumétrie externe restitue la verticalité d'une grande salle cruciforme et transcrit en masses la forme intérieure [fig. 4.18]. Par devant ce volume svelte se dresse un porche à fronton, qui n'est pas un *pronaos* « Étrusque », mais un *narthex* chrétien, un bloc parallélépipédique à étage accueillant les sépultures de notabilités paroissiales [fig. 4.18]. Son bloc s'inscrit aussi dans le cube de la nef. Avec ses hautes chapelles, son cubisme, son plan cruciforme compact et sa coupe pyramidale, San Sebastiano a bien défini la silhouette future des églises à plan centré de la Renaissance. Cependant elles furent toutes couvertes d'un dôme et non d'une voûte d'arête. À commencer par Santa Maria delle Carceri de Giuliano da Sangallo (1485) [fig. 4.1] ou San Biaggio de Montepulciano d'Antonio Da Sangallo (1518), suivies par tant d'autres. On admet alors l'affirmation de Borsi selon laquelle « L'église San Sebastiano est l'un des premiers exemples de la typologie renaissante du temple à plan central ». Saint-Sébastien aurait-elle été différente couverte d'un dôme sans tambour, comme on l'a suggéré ? Certainement. Mais ces conjectures n'altèrent en rien ce qui vient d'être dit.

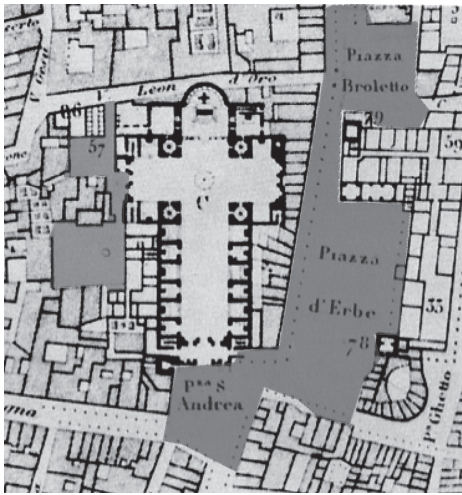


fig. 4.23 Le centre de Mantoue en 1831

Saint-André de Mantoue (1471). Croix latine « Renaissance »

Au xv^e siècle l'événement religieux mantouan le plus populaire fut certainement *La Procession du Sang du Christ*. On dit qu'une fois l'an des foules considérables processionnaient à travers la ville derrière de possibles reliques de la Crucifixion. Sans doute soucieux de se montrer prodigue et bienveillant envers sa population Ludovic Gonzague, Prince de Mantoue, envisagea, à l'occasion d'un futur Concile, de lui bâtir un magnifique sanctuaire à la place de l'ancien monastère où les reliques reposaient dans deux vases depuis le ix^e siècle.

À la différence de Saint-Sébastien qui est une église paroissiale de faubourg, Saint-André fut l'église d'une capitale, enclavée dans le centre médiéval de Mantoue. Aujourd'hui encore, quel que soit le côté par lequel on y accède l'église apparaît creusée dans un îlot, encerclée d'immeubles. Un plan de 1831 restitue sa situation au bout d'une enfilade de place : piazza Broletto, Piazza d'Erbe, Piazza San Andrea, Piazza Alberti qui, depuis celle du palais ducal, s'enchaînent continument en traversant finalement l'église elle-même. Au vu de ce plan on peut dire de Saint-André qu'elle est un chaînon d'un système de places qui forme le centre de Mantoue. Sa situation, sa dimension l'apparentent à un espace urbain [fig. 4.23]. Son programme aussi et, finalement, sa perspective d'avenue majestueuse, entre l'entrée et l'abside. Pour toutes ces raisons Saint-André de Mantoue fut, après Santo Spirito, une autre sécularisation de la *Cité de Dieu*.

Une incertitude historique en gêne cependant l'analyse car il n'est pas certain que le plan en croix latine actuel fût le choix d'Alberti, qui put lui préférer un plan basilical antique. Le traité, après de longues allusions au plan centré, vante ainsi les mérites du plan basilical : « Nos ancêtres, quant à eux, ont partout adopté les basiliques pour le sacrifice. Il en fut ainsi non seulement parce qu'à l'origine ils avaient l'habitude d'être convoqués et de se rassembler dans des basiliques destinées aux affaires privées, mais aussi parce qu'on pouvait très dignement y disposer, à la place de la tribune, un autel entouré d'un chœur du plus bel effet. Le reste de la basilique, c'est à dire la nef et le portique, était ouvert à la foule qui assistait au sacrifice ou qui déambulait » (*De Re ædificatoria* L. VII, Ch. 3). Le Traité n'évoque d'aucune façon la croix latine. Même si l'on est sûr que le dôme avec tambour d'aujourd'hui fut un ajout du xviii^e siècle, il n'est donc pas exclu qu'une autre croisée ait existé avant celle-ci, couverte d'un autre dôme, sans tambour. Le débat historiographique persiste, bien qu'il



fig. 4.24 Vestiges de la basilique de Constantin.
Rome

semble établi dernièrement que les quatre piliers de la croisée aient été érigés à la fin du xv^e siècle⁸, accréditant l'hypothèse d'un dôme originel.

Archéologie basilicale : un forum couvert

On rasa le monastère et ne conserva que l'ancien campanile et la crypte sous la nouvelle basilique. D'avance prodigieuse en raison de son trésor, Saint-André fut conçue pour la traversée de milliers de pèlerins et il faut s'en représenter la foule, les bousculades, les rites, les processions afin d'en comprendre le projet. Il est probable que les vendredis Saints, après la procession en ville, cinq à huit mille fidèles se recueillaient dans la nef progressant lentement vers les reliques extraites de la crypte et exposées devant le chœur tandis qu'on y chantait avec ferveur.

Parcours urbain et spirituel, le pèlerinage s'achevait, place après place, au bout d'une avenue magnifique, aux dimensions extraordinaires, devant les vases sacrés. Borsi cite une lettre d'Alberti expliquant à son commanditaire que l'église « où une foule pourrait voir le Sang du Christ » aurait l'ampleur du Templum Etruscum romain. Celui du traité (L. VII, Ch. 4), qu'on sait mal attribué, puisqu'il s'agissait de la basilique de Constantin au forum (iv^e siècle). Ses gigantesques vestiges [fig. 4.24, fig. 4.25]

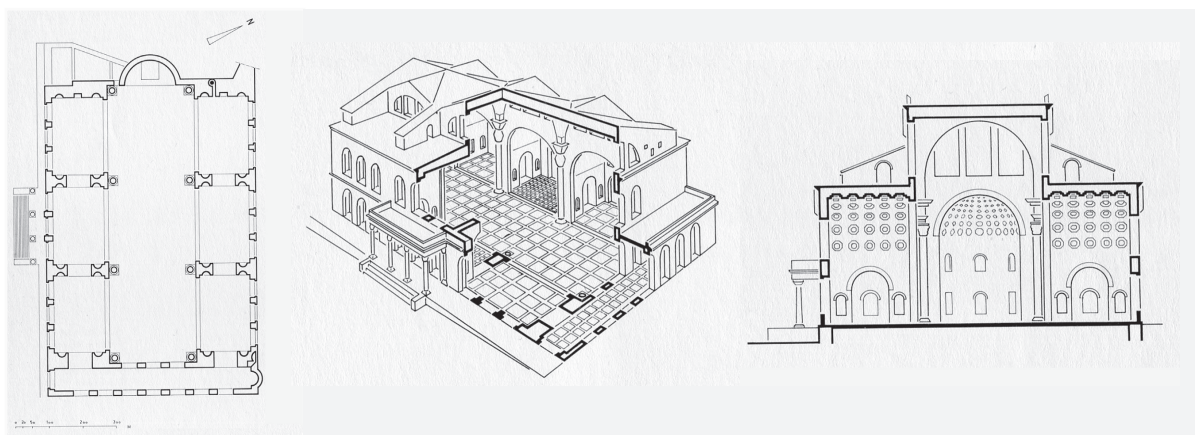


fig. 4.25 Reconstitution de la basilique de Constantin (d'après Henri Stierlin)

démontraient la constructibilité d'une nef de grande capacité, couverte de voûtes d'arête, bordée de hautes chapelles murales et non de bas-côtés. Toutefois, bien qu'immense, la nef romaine s'avérait peu adaptée à la liturgie chrétienne car magistrats et public y occupaient

8 Howard Burns, « Leon Battista Alberti », in Francesco Paolo Fiore (dir.), *Il quattrocento*, Milano, Electa, 1998, p. 143.

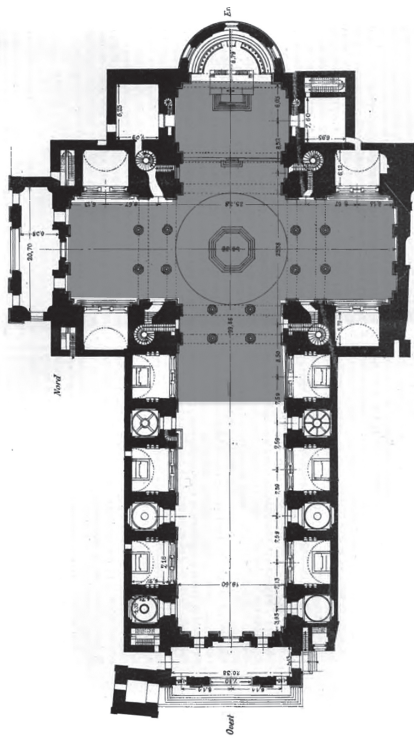


fig. 4.26 Plan de Saint-André de Mantoue

transversalement 6 tribunaux et les travées correspondantes de la nef. L'usage transversal de la basilique ne la disposait ni aux messes, ni aux processions. Alberti corrigea l'axialité en voûtant la nef d'un berceau. « Je voudrais que pour sa noblesse, mais surtout pour sa durée, le toit du temple soit voûté » (L. VII, Ch.11) écrivit-il, ainsi le grand berceau à l'antique et ses deux murs porteurs furent certainement le cœur constructif du projet.

Aujourd'hui, après avoir traversé la piazza Sant'Andrea, gravi quelques marches, puis franchi le porche semblable à un arc de triomphe, on est stupéfait : il n'y a qu'une salle, longue, haute, immense. L'absence de bas-côtés, les hauts murs de la nef qui l'enferment jusqu'au fond du vaisseau, l'immense voûte en berceau réunissent l'abside, le chœur et la nef en une pièce qu'on perçoit d'un tenant. Elle est haute de 25 mètres, large de plus de 16 et longue de 92. La rupture des deux transepts, est visuellement si peu présente que l'église en croix latine traditionnelle est méconnaissable [fig. 4.26, fig. 4.27]. Seules ces processions monstres justifient de tels bouleversements du plan, particulièrement l'absence, inédite, du bas-côté et la nef suffisamment large pour drainer le flot des pèlerins vers un transept de sortie tout aussi large. Wittkower prétendit que cette suppression du bas-côté fut « une disposition révolutionnaire »⁹.



fig. 4.27 Saint-André de Mantoue. Nef, chœur, abside une grande « pièce » qui banalise le domaine des clercs

En l'état des conjectures on peut raisonnablement penser qu'il y eut, à la croisée, une autre coupole, sans tambour, comme ses contemporaines, moins haute, moins lumineuse, moins présente que l'actuelle. Peut-être similaire à celle du temple Malatesta qu'Alberti projeta à Rimini en 1448 [fig. 4.2]. Si donc, comme à Rimini, le plan en croix latine fut le projet d'Alberti, le résultat saisissant d'aujourd'hui témoigne qu'il n'eut de cesse

d'en simplifier la perception des parties pour retrouver, malgré la croix, l'espace basilical antique : se défaire du bas-côté, dissimuler les transepts, atténuer la rupture de la croisée par un voûtement continu de la nef au chœur et par la puissance perspective du berceau. Celui-ci est probablement un emprunt aux thermes romains de Caracalla. Ensuite, la voûte, son poids, ses poussées, ont imposé la muralité du vaisseau [fig. 4.27].

Une nef murale, sans bas-côté : arcs de triomphe

Pour le mur Alberti emprunta un modèle antique : l'arc de triomphe, une muraille superlative. Celui de Saint-André, qui fait porche à l'église, fut probablement inspiré de l'arc de Septime-Sévère (203) porte d'entrée au forum romain [fig. 4.28]. Si à Santo Spirito les arcades communiquaient l'échelle urbaine de la nef, ici ce sont les arcs de triomphe. Leur grande arche, la voûtes des chapelles, les piliers latéraux, tous repris du porche d'entrée transportent à l'intérieur [fig. 4.29] l'échelle de la place et une solennité de forum de sorte que l'église nous semble une continuation des places de Mantoue. Wittkower prétendit qu'en recourant à l'arc de triomphe Alberti « voulait souligner la continuité entre l'intérieur et l'extérieur »¹⁰.



fig. 4.29 Saint-André de Mantoue. Coupe longitudinale

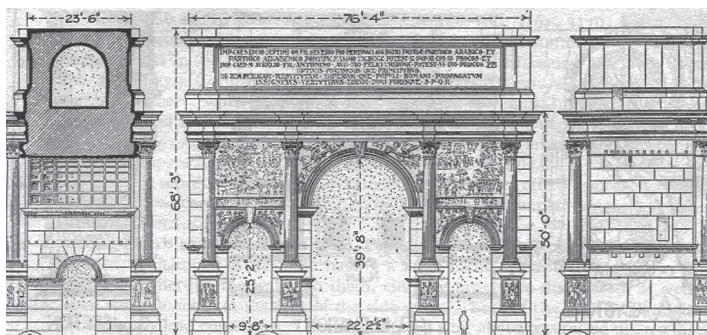


fig. 4.28 Arc de triomphe de Septime Sévère Rome

Il y réussit car, ajoutée à celle de la voûte cylindrique la continuité murale unifiait en une grande pièce nef, croisée, chœur, abside réduisant visuellement l'ensemble à deux parties : l'avenue, les chapelles. La solennité de l'avenue venait de la muralité de l'arc de triomphe à qui incombait également la démonstration de l'harmonie des parties. Contrairement à l'arcade répétant une même travée, l'arc de triomphe alterne une travée large et une travée

9 Wittkower, *Les principes de l'architecture à la Renaissance*, Paris, Les Éditions de la Passion, 1996, p. 66.

10 *Ibid.*

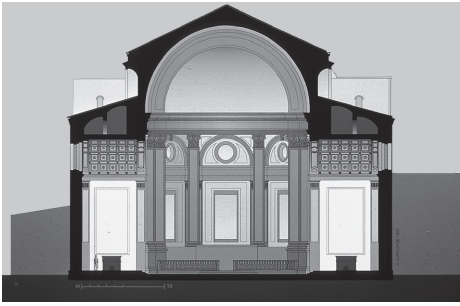


fig. 4.30 Saint-André de Mantoue, coupe transversale. Tentative de restitution: lignes grises, surfaces claires

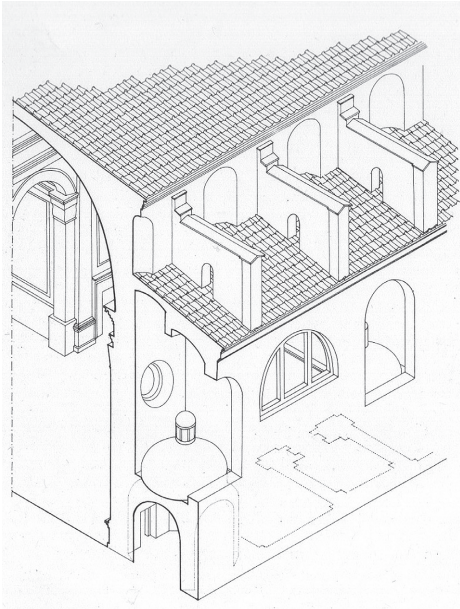


fig. 4.31 Les chapelles creusées des arcs de triomphe (d'après Franco Borsi)

étroite. Dans la nef, repris de l'arc de Septime Sévère, quatre pilastres délimitaient grandes et petites chapelles. Renforts muraux, à l'origine probablement détournés de pierre noire [fig. 4.30], ils s'élevaient jusqu'à l'assise de la voûte et indiquaient la hauteur « a » du mur, identique à la largeur de la nef. Par-dessus l'entablement qui coiffait d'un trait ce mur s'appuyait le demi-cylindre de la voûte, de sorte que, bien visibles, les proportionnalités de l'intérieur concordaient toutes : la coupe carrée « a » de la nef, la hauteur « a/2 » de sa voûte, la division mur-voûte de la chapelle en 2/3 et 1/3, que d'autres pilastres indiquaient [fig. 4.30]. En somme, entre grandes et petites parties, où que l'œil se pose, il enregistrerait ce rapport : « du simple au double ». Et si, aujourd'hui, mentalement, on blanchit les surfaces pesamment décorées ultérieurement, alors cette armature perspective en noir et blanc, apparaît nettement sur la géométrie parallélépipédique et demi-cylindrique de la grande pièce [fig. 4.32].



fig. 4.32 Surfaces murales et repères de la pyramide visuelle

Les arcs de triomphe, un mur creux : chapelles et boîtes à lumière

Même si elle n'est pas pleine, comme on va le voir, il fallait l'épaisseur d'un arc de triomphe pour porter la voûte en berceau. Elle est massive, en briques, « à l'antique ». Elle n'est pas, comme la plupart du temps, une coque maçonnée, mince qui couvre la nef tandis que, par-dessus, une charpente, des fermes et des tuiles protègent le bâtiment. C'est un monolithe de briques très épais. Statiquement semblable à une série d'arcs en plein cintre juxtaposés. Elle pèse et pousse continûment. L'énorme poids, les poussées latérales considérables à hauteur des reins de la voûte, sont contrebutés par l'inertie des arcs de triomphe latéraux [fig. 4.30]. Ils comprennent une

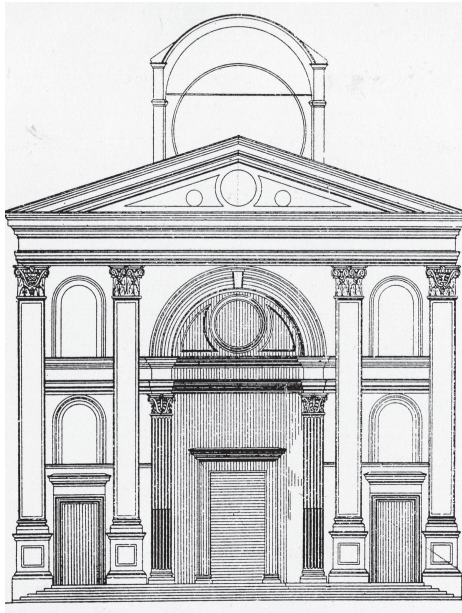


fig. 4.33 Sur la façade s'inscrivent les mesures de la place et celles du bâtiment, légèrement en retrait

grande chapelle centrale, voûtée perpendiculairement à la nef, et 2 piliers qui ont été évidés pour accueillir 2 petites chapelles. Corps creux et non massif, l'arc de triomphe fait une butée constituée en vérité de 2 murs parallèles, l'un longeant la nef et l'autre l'extérieur du bâtiment, reliés, jusqu'à hauteur des reins de la voûte, par des contreforts transversaux très apparents à l'extérieur [fig. 4.31]. L'arc de triomphe est un mur creux, habitable.

Percées d'oculi, toutes les chapelles éclairent d'un second jour le vaisseau. Ces cavités de la paroi forment une sorte de boîte à lumière neutralisant les contrastes cardinaux et équilibrant la lumière parvenant dans la nef. Cette lumière indirecte et de source invisible devait convier au recueillement, à la piété. À la différence de Brunelleschi, Alberti n'estimait pas seulement que l'ombre soit un fait naturel, mais la supposait dépositaire d'un « sentiment de vénération dans les âmes » qui le conduisait à assombrir l'église tout en recommandant que « la nef intérieure ne soit pas trop funèbre » et que les ouvertures soient « de dimensions modestes et placées en hauteur pour qu'on ne puisse voir que le ciel » (L. VII, Ch. 12).

La façade d'un bâtiment public. Une confrontation d'échelles

Si l'on songe aux festivités de la ville, le porche en arc de triomphe de Saint-André accomplissait sa mission d'entrée de forum. Mais son volume parallélépipédique échouait à résoudre un problème délicat : celui de la compatibilité d'une façade rectangulaire de temple antique avec la coupe, plutôt triangulaire, d'une basilique chrétienne, dont la nef domine toujours ses flancs. Plaqué devant l'église on ne voit que le bloc de l'arc de triomphe. Comme à Saint-Sébastien c'est un *narthex*, sorte de vestibule accueillant les fonts baptismaux. Son volume n'atteint pas la voûte qui demeure invisible de la place sauf à prendre du recul. Il n'y a sous un dais qu'un grand oculus percé dans le tympan du berceau.

Ce n'était évidemment pas satisfaisant [fig. 4.33]. En dépit de cette imperfection, le mur harmonique albertien n'est jamais plus démonstratif qu'en façade. Comme celle du palais Rucelai, la façade de Saint-André résume la théorie murale. À la rencontre de l'espace public et du domaine privé, elle affiche sa double existence, simultanément mur de la place et paroi du bâtiment. Deux échelles s'y côtoient.

Par exemple, vu de l'extérieur, un pilastre de premier plan soulignera toute la hauteur de l'église correspondant à la place qu'elle domine, tandis que de plus petits, en léger retrait, en indiqueront les étages intérieurs.

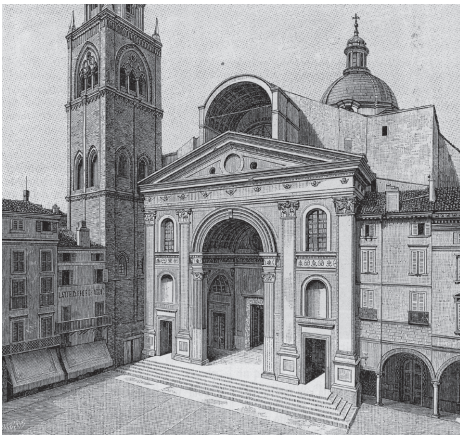


fig. 4.34 Le porche de Saint-André

L'épaisseur nécessaire à leur confrontation murale est celle du parement externe. Au porche de Saint-André on trouve d'abord l'arc principal et son entablement. En premier plan toujours, quatre hauts pilastres supportant le fronton signalent la hauteur de la place (la *piazza Sant' Andrea*, ici), tandis que derrière sont les mesures des divisions « privées », les trois niveaux des chapelles et leurs ouvertures qui servent de niches destinées à accueillir statues, fresques ou bas-reliefs dédicatoires [fig. 4.34]. Premier plan, arrière-plan, l'épaisseur du dialogue du bâtiment avec la ville ne dépasse pas 50 centimètres afin de préserver l'aspect surfacique du mur harmonique. Afin de préserver sa similitude avec une feuille de papier sur laquelle s'inscrivent des lignes droites et courbes plus foncées. Palladio et d'autres prolongeront la leçon d'Alberti.

De ses basiliques vénitiennes James Sloss Ackerman disait que « la façade appartient plus à la rue ou à la place qu'à l'église elle-même »¹¹. Peut-être parce qu'éloignées du continent sur des îles de la lagune, elles se grandissaient pour qu'on les voie de loin, depuis la place Saint-Marc. Du coup, le fronton de la nef, bien plus haut que celui des bas-côtés s'avancé par devant lui. En soutien, des colonnes engagées saillaient énormément, appuyées sur des piédestaux surdimensionnés. Niches et statues s'étiraient proportionnellement. En épousant cette fois la coupe de la basilique, la façade se dressait verticalement en front de nef et non en un bloc carré comme l'arc de triomphe de Mantoue. Tout en épaississant sa façade par de hautes membrures et en reculant son arrière-plan mural obstinément blanc, Palladio surmontait, un siècle plus tard, la difficulté croisée par Alberti avec sa façade mantouane : « Comment l'architecte pouvait-il donner l'impression qu'elle appartenait à l'église aussi bien qu'à la ville ? »¹².

11 James Sloss Ackerman, *Palladio*, Paris, Éditions Macula, 1981, p. 124.

12 *Ibid.*

