

LA VIEILLE SACRISTIE. 3 LE PORTIQUE DE L'HÔPITAL DES SAINTS-INNOCENTS. LA BASILIQUE DE SANTO SPIRITO.

Filippo Brunelleschi à Florence.
Projet et damier perspectif.
Volume-Surface-Ligne.

L'architecture de Brunelleschi fut un résultat de la perspective géométrique qui la dessinait. Construire perspectivement pourrait en avoir été une règle. Pourtant ni la biographie d'Antonio Manetti (1423-1497), ni celle de Vasari dans les *Vite* (1550) n'identifient dans la pratique de Brunelleschi un corps de doctrine perspectif. C'est Alberti qui codifia les règles que Brunelleschi expérimenta. Dans son *Brunelleschi*, Argan rappelait que « c'est à Filippo Brunelleschi que Léon Battista Alberti dédie son *Traité de la Peinture* »¹. Un texte où la pratique de la perspective s'écrit par définitions et théorèmes géométriques probablement familiers de Brunelleschi. À l'exception de l'expérience des tableautins, jamais Vasari n'établit de rapprochement entre dessin et projet architectural, cependant il ne fait aucun doute que pour Brunelleschi la perspective ne fut pas que la règle du bien dessiner, mais aussi celle du bien construire.

La Vieille Sacristie de San Lorenzo 1428. Une chapelle funéraire

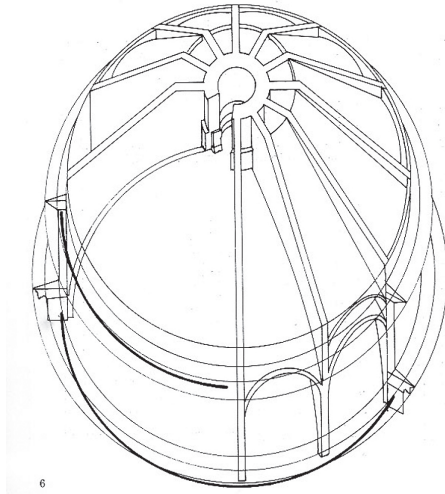


fig. 3.1 Vieille Sacristie: Structure de la coupole à pans

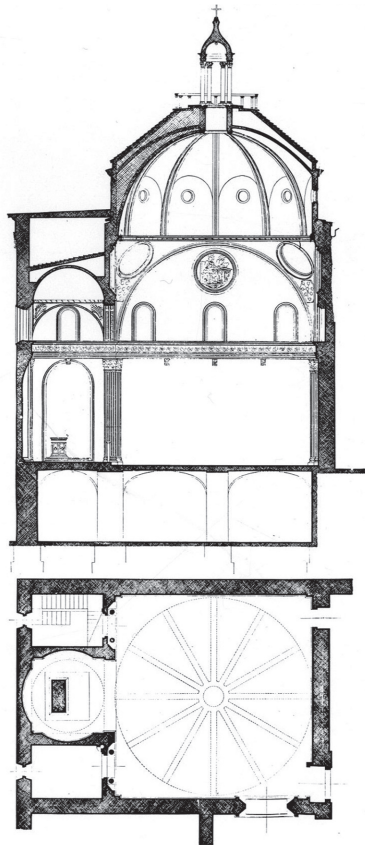


fig. 3.2 Filippo Brunelleschi. Vieille Sacristie.
L'espace centré élémentaire

Dans le monastère de San Lorenzo, cœur de la paroisse des Médicis, il y a de part et d'autre du chevet de l'église, deux chapelles funéraires. Celle de Brunelleschi, l'autre de Michel-Ange (la Nouvelle Sacristie), la seconde rendant expressément hommage à la première. On l'a expliqué lors de la première leçon, la Vieille Sacristie illustre le cubisme indispensable à une saisie intuitive des proportions. Toutefois elle est aussi un édifice sacré. Un sanctuaire où se dit la messe qui est un rituel réglé par une liturgie précise sollicitant du fidèle une écoute de la Parole de l'officiant puis, lors du sacrement de la communion, une réceptivité à la Lumière. À ce titre, Parole et Lumière furent deux polarités du rituel qui organisèrent le plan de l'église chrétienne, quel qu'il ait été.

On entre, on se tient entre quatre murs, au milieu d'une pièce cubique d'environ 12 mètres de côté, coiffée d'une coupole à 12 pans [fig. 3.1], d'aspect hémisphérique. Au sol un pavement en damier de 9 cases conduit, face à l'entrée, vers une petite chapelle qui est creusée dans le mur. Son plan est un carré du damier d'environ 4 mètres de côté, un autel s'y tient. Comme nous l'indique exactement le damier, la chapelle occupe, entre deux pilastres, un tiers de son côté. Du centre on en est à 6 mètres du mur tandis que le fond de chapelle et son crucifix qu'éclaire une coupolette, allongent l'axe de la Parole à 10 mètres de nous [fig. 3.2, fig. 3.3]. Cependant qu'une coupole, environ 18 mètres plus haut, nous chapeaute [fig. 3.3]. De là naît un contraste axial très vif, décrit à la première leçon, qui attire inévitablement l'œil sollicité par 12 oculi et la lanterne qui répandent une luminosité plus intense de sorte que « Parole » et « Lumière » se localisent très précisément dans la Vieille Sacristie [fig. 3.3, fig. 3.4].

La Vieille Sacristie et la pyramide visuelle

Il y a d'abord le crucifix au-dessus de l'autel qui matérialise un point de fuite vers quoi convergent les lignes du pavement en damier, le cadre des pilastres, et l'entablement de pierre grise qui s'enfonce dans la chapelle et en fait le tour avant de ressortir. Ces lignes sont l'armature de la pyramide visuelle qui rattache horizontalement la chapelle à la nef. Verticalement il y a la lanterne au

1 Giulio Carlo Argan, *Brunelleschi*, Paris, Macula, 1981, p. 15.



fig. 3.3 Vieille Sacristie: nef et chapelle

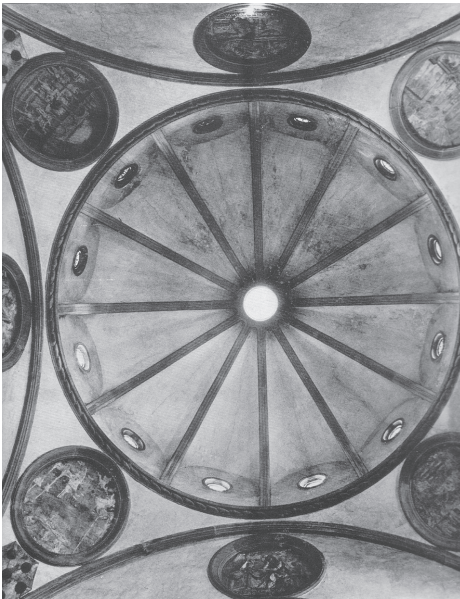


fig. 3.4 Vieille Sacristie. Coupole et pendentifs. Lignes constructives laissées apparentes

sommet de la coupole qui est le point de fuite de l'axe vertical. Trois étages bien distincts à l'œil, carré puis circulaires, chacun de même hauteur et de même diamètre décroissent régulièrement jusqu'au point lumineux de la lanterne. Au-dessus de l'entablement de la nef, 4 arcs et 4 pendentifs soutiennent le disque d'assise de la coupole. Les triangles courbes des pendentifs convergent visiblement. À leur tour, les 12 rayons de la coupole montent vers le cylindre de la lanterne [fig. 1] et s'ils convergent si démonstrativement, la coupole n'étant pas une coque lisse, c'est parce qu'elle est bâtie de 12 « arcs-boutants », courbes en dessous et rectilignes au-dessus en appui sur le disque d'assise et sur la couronne de la lanterne. Ils soutiennent à la fois les 12 pans voûtés de la coupole, et un toit conique couvert de tuiles [fig. 3.4]. Leurs cintres suggèrent une sphéricité bien qu'entre 2 arcs-boutants chaque voûtain, plus étroit au sommet qu'à sa base, fasse une onde à la façon des plis d'un parapluie ou d'une ombrelle.

Résumons, avec sa double axialité perspective la Vieille Sacristie illustre l'adéquation de l'espace centré cubique à la liturgie funéraire chrétienne. La proportionnalité de ses parties tient à la simplicité des deux pièces, la grande et la petite, explicitement divisées par tiers en plan et coupe. Tant que les exigences programmatiques limitent le nombre des parties leur concordance s'ordonne, comme ici, clairement. Mais, s'il arrive qu'elles se multiplient, comme dans une grande église, un palais, une villa patricienne, alors on redoute la confusion visuelle. On bute vite sur l'écueil de la « commensurabilité », car il est clair que notre pouvoir discriminant face à des subdivisions en cascade est limité. Alors, puisqu'il n'est pas en mesure de simplifier le programme, l'architecte ne peut que soustraire des parties en agrégeant des fonctions. On verra plus loin comment Brunelleschi obtenait « l'harmonie d'une composition » en s'assurant d'un nombre réduit de parties, perspectivement solidaires.

La place et le portique de l'hôpital des Saints-Innocents. 1423

Une église, la Santa Annunziata, deux institutions religieuses charitables, l'orphelinat des Saints-Innocents et l'oratoire de Saint-François le Pauvre bordaient, sur trois côtés, un carrefour existant. Un palais, *Griffoni*, fermait le quatrième. Situé sur le flanc droit de la place de la Santa Annunziata l'extension de l'orphelinat [fig. 3.5] poursuit une opération d'embellissement urbain entamée au siècle précédent par le percement rectiligne de

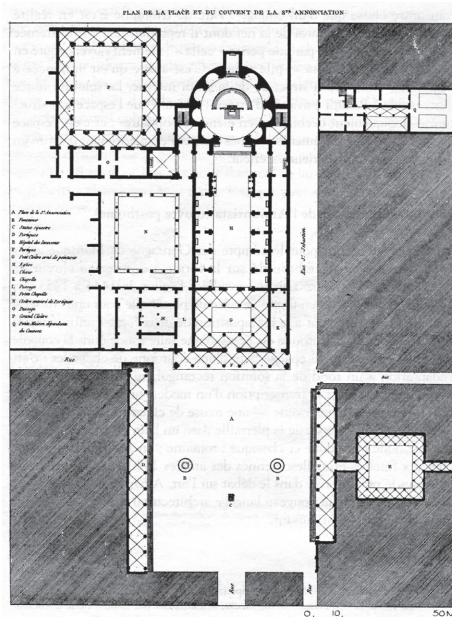


fig. 3.5 Place de la Santa Annunziata. Modularité (d'après Henry de Geymüller)

la *via dei Servi*, une rue reliant visuellement deux pôles religieux : Sainte-Marie des Fleurs à une extrémité et la Santa Annunziata à l'autre. La question se posait donc : comment transformer un ancien carrefour en place publique ?

Archéologie de la place publique

Elle imprègne le projet d'agrandissement de l'hôpital des Saints-Innocents qui inaugura, selon de nombreux auteurs, l'architecture de la Renaissance. La place à portiques, rectangulaire, achevée après plus d'un siècle de travaux, comprenait la façade de l'hôpital, la loggia de la Santa Annunziata au centre, enfin les portiques de l'Oratoire en face. S'il est douteux qu'elle ait eu un plan directeur, ses contributeurs successifs ont certainement respecté le modèle archéologique du forum vitruvien, tant elle en est dimensionnellement proche. Son plan, relevé par Stegmann et Henry de Geymüller en 1885, indique précisément 12 travées de long, 9 de large [fig. 3.5]. Bien que ni la biographie d'Antonio Manetti, ni la longue notice de Vasari dans ses *Vite* (1550), n'en apportent une confirmation directe, il est hautement probable que Brunelleschi connaissait cette description vitruvienne : « La place publique, chez les Grecs, est carrée, et a tout autour de doubles et amples portiques dont les colonnes sont serrées les unes contre les autres, et soutiennent des architraves de pierre ou de marbre avec des galeries par le haut. Mais cela ne se pratique pas ainsi dans les villes d'Italie, parce que l'ancienne coutume étant de faire voir au peuple les combats des gladiateurs dans ces places, il faut pour de tels spectacles qu'elles aient, tout autour, des entre-colonnements beaucoup plus larges, et que, sous les portiques, les boutiques des changeurs ainsi que les balcons aient l'espace nécessaire pour faire le trafic et la recette des deniers publics [...] Pour en établir la largeur, il faut diviser la longueur en trois parties, et en prendre deux ; par ce moyen la forme en sera longue, et cette disposition sera bien plus commode pour y donner des spectacles. » (*Dix Livres d'Architecture*. Livre V, Ch. 1).

Florence avait ses festivités brillantes, ses défilés de la Saint-Jean, ses joutes militaires, ses « chasses urbaines », les bals, d'innombrables processions religieuses. La foule se massait sous les portiques pour saluer les cortèges et la place de la Santa Annunziata se réservait, paraît-il, certaines fêtes processionnelles. Mais il ne faut pas négliger l'attractivité ordinaire de ces places, lieu de rendez-vous, de sociabilité, là où, les soirs fériés, se mélangeaient toutes les classes de la société.



fig. 3.6 Portiques de l'Hôpital des Saints-Innocents

La place publique était un salon luxueux que la Cité offrait à tous et « qui devait pouvoir rivaliser avec celui richement lambrissé du palais ducal »². On y venait voir et être vu.

À la Santa Annunziata l'extraordinaire réciprocité visuelle existant entre place et portiques, de même que les podiums hauts de 9 marches surplombant la scène, répondaient aux besoins festifs. Logiquement Brunelleschi opta pour les « entrecolonnements larges » de Vitruve. Ce qui signifiait en 1420 une arcade sur colonnes, de préférence à une colonnade aux entrecolonnements trop étroits. Quand la place fut achevée, on put constater que ce choix de larges arcades sur trois côtés avait suffisamment exposé le mur du fond pour qu'au débouché de la *via dei Servi* on se dise que la place y finissait. Les galeries se mêlaient si bien à elle qu'on les observait tantôt comme une partie basse du bâtiment (le porche), tantôt comme une partie latérale de la place (la tribune) [fig. 3.6].

Modularité de la place et de l'arcade

L'intervention de Brunelleschi s'en tint au corps de façade de l'hôpital qui est nettement plus haut que les autres bâtiments de l'institution. Sur la coupe [fig. 3.7], côté place, un bâtiment élevé abrite une haute arcade qui fait porche, tandis que derrière une autre arcade est à la mesure d'un cloître de service. À l'évidence, les dimensions de la place ont fixé celles de l'agrandissement. On l'a vu, la place mesure 12 travées de long, 9 de large, et, comme la hauteur de la façade correspond, on le verra, à 3 travées, le projet envisageait probablement cette régulation entre la largeur de la place et la hauteur de ses façades. Pour cela l'extension de l'orphelinat prit la forme d'un corps régulier, parallélépipédique [fig. 3.5, fig. 3.8]. Le « mur » de la place est donc un rectangle long comme elle et haut du tiers de sa largeur. Il a deux parties, l'une pleine, l'autre creuse. Comme à la Vieille Sacristie un entablement épais mais peu saillant, de la même pierre grise, sépare nettement le bas du haut. Si l'on ajoute les pilastres des extrémités et les horizontales des marches, tous aussi gris de la même *pietra serena*, leurs lignes détournent entièrement la partie creuse du bâtiment : une *composition* que l'on peut dire soustractive. Cependant, Manetti est formel, l'arcade que nous voyons n'est pas celle de Brunelleschi. Il conteste ces pans de mur, aux deux extrémités [fig. 3.8], qui contrebutent les dernières poussées latérales des arcs et objecte que « L'adjonction d'une portion de mur vers le midi qu'on voit de l'extérieur le long de la façade du

portique, [...] outre le fait même de l'adjonction, s'écarte des proportions de Filippo ». L'ajout fut sans doute le résultat d'un agrandissement de l'hôpital de 1427 pendant l'absence de Brunelleschi qui prévoyait simplement « de chaque côté un espace entouré de deux piliers de pierres de taille cannelés. Il leur donna un dessin précis, mesuré en petites brasses »³. Avant 1427 il n'y avait donc que 11 travées et non 13. Alors, reconstituée d'après Manetti, la galerie n'aurait eu que 9 travées sur podium terminées aux deux extrémités par des piliers épais « de pierre de taille cannelés » et non par un mur qui, maladroite impardonnable, finissait par « une architrave qui se coude vers le bas et va rejoindre le socle de l'édifice » [fig. 3.8]. Résultat probable : de la place on aurait vu une galerie squelettique porter de bout en bout un corps parallélépipédique blanc, harmoniquement divisé en plein et creux [fig. 3.9].



fig. 3.7 L'Hôpital des Saints-Innocents et la place : proportionnalités (d'après Henry de Geymüller)

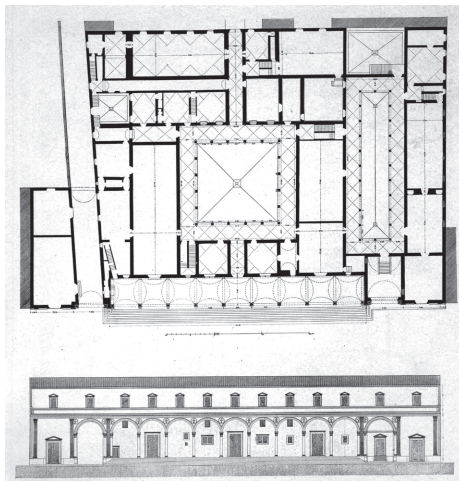


fig. 3.8 Filippo Brunelleschi. L'Hôpital des Saints Innocents (d'après Henry de Geymüller)

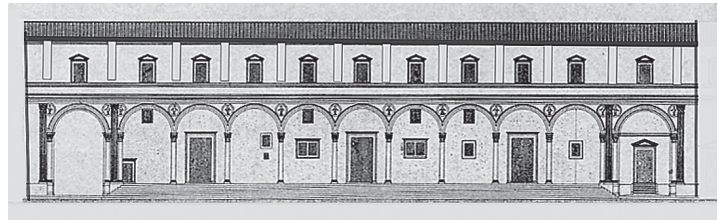


fig. 3.9 Tentative de restitution de l'agrandissement selon Manetti

2 Walter Benjamin, *Rastelli raconte*, Paris, Seuil, 1987, p. 112.

3 Antonio Manetti, Giorgio Vasari, *Filippo Brunelleschi, 1377-1446. La naissance de l'architecture moderne*, Paris, L'Équerre, 1978, p. 110.



fig. 3.10 Église des Santi Apostoli. IX^e siècle. Nef

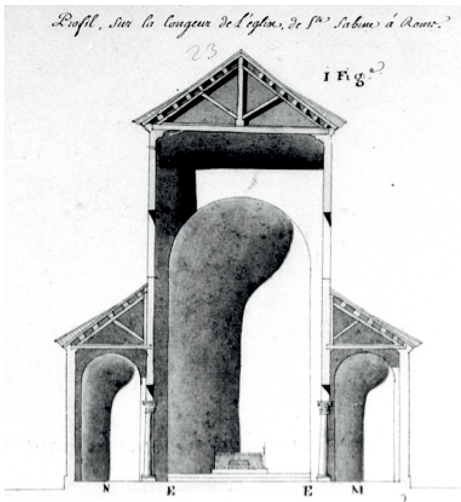


fig. 3.11 Coupe de Sainte-Sabine. Rome (d'après Antoine Desgodets)

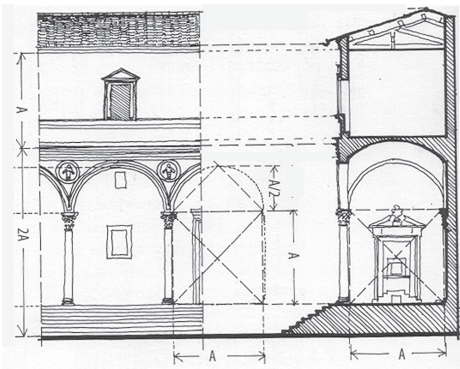


fig. 3.12 L'arcade de l'Hôpital des Saints-Innocents. Proportionnalités

Proportionnalité de l'ensemble et des parties

Quant aux arcades, leurs colonnes, leurs arcs, leurs chapiteaux corinthiens, si finement dessinés en traits gris sur fond blanc, n'étaient absolument pas vitruviens, mais chrétiens, romans, carolingiens peut-être. Vasari mentionne que l'église florentine des Santi Apostoli (IX^e siècle) [fig. 3.10] aurait inspiré les deux basiliques de Brunelleschi. Alors, pourquoi le dénier aux portiques de l'orphelinat, antérieurs, dont la ressemblance avec les arcades voûtées des Santi Apostoli est troublante ? Elles-mêmes ressemblent aux arches de basiliques romaines paléochrétiennes des V^e et VI^e siècles. Peut-être celles de Sainte-Sabine (V^e siècle) [fig. 3.11, fig. 9.4 et fig. 9.5].

Transposer sur une place publique ces arcades d'églises antiques qui furent en leur temps les premières « Cités de Dieu », était un acte humaniste. L'arcade de l'orphelinat empruntait à l'église ses voûtes sphériques, ses arcs, ses colonnes de pierre sombre et ses murs lisses autrefois destinés aux peintures de l'Histoire Sainte mais qui, sur la place, figuraient la surface blanche du papier et ses traits noirs.

L'entrecolonnement de 5,83 mètres (10 brasses florentines) qui ouvre amplement la tribune sur la place comme la finesse des colonnes dépendent du comportement structurel d'une arcade. D'abord par l'épaulement mutuel des arcs contigus qui annule leurs poussées latérales devenues poids, ensuite par ces fines colonnes faites de fûts monolithes de *pietra serena* et non de tambours empilés plus épais pour la même charge. La galerie est ainsi un corridor de 9 travées identiques dont les lignes de *pietra serena* construisent littéralement la pyramide visuelle. Chaque travée dessine une intersection décroissant jusqu'à la dernière dont les lignes se projettent au mur du fond : « horizon » construit [fig. 3.6] fait d'un carré et d'un demi-cercle en lignes sombres sur fond blanc. Chaque travée est un module centré, un cube couvert d'une demi-sphère qui nous informe d'un rapport « du simple au double » entre le bas et le haut. En bas, 10 brasses florentines (aisément divisibles par 5 et 2) font le côté (a) du cube [fig. 3.12]. La voûte, elle, haute de 5 brasses est sphérique, et non d'arête, car en ce cas, plus géométriquement démonstrative. 15 brasses de hauteur pour la galerie, 20 brasses pour la partie basse du bâtiment en y ajoutant son entablement et ses marches de *pietra serena*. 10 brasses pour l'étage, de l'entablement à la corniche de toiture. En façade comme sous la galerie un unique rapport :

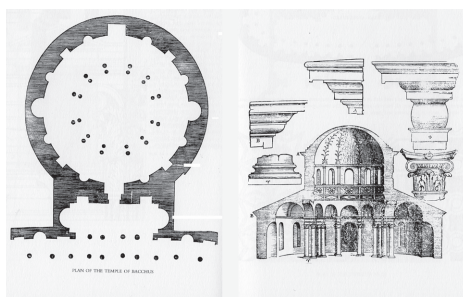


fig. 3.13 Sainte Constance, Rome (d'après Sebastiano Serlio)

« du simple au double ». Tous les ingrédients de l'architecture perspective de Brunelleschi sont là. Sur un pavement carré s'aligne neuf fois un module fait de deux volumes simples. Le cube, sa coupole sur leur dallage de sol sont une petite construction à plan centré dont les mesures se communiquent par répétition à la galerie et au bâtiment.

Qu'il s'agisse de travées de galerie ou de chapelle funéraire, Argan souligna la confiance de Brunelleschi en une « construction à plan central qui est le schéma classique par excellence, l'application la plus rigoureuse et la plus systématique de la théorie vitruvienne du module »⁴. Vers 1450, Antonio Manetti ajouta une loggia de 7 travées devant l'église et vers 1520, un siècle plus tard, c'est Antonio Da Sangallo qui dupliqua celles de l'orphelinat devant l'Oratoire achevant perspectivement les trois côtés de la place publique [fig. 3.5].

La basilique Santo Spirito 1432 « Cité de Dieu »

Pour peu qu'on leur rende visite le même jour, les arcades de l'église semblent celles de l'orphelinat. Elles ont ébloui Vasari : « On ne saurait faire de construction plus riche et plus majestueuse que celle-ci ». Un enthousiasme sans explications. C'est hors biographie qu'il admet l'influence romane déjà évoquée, d'ailleurs très discrètement, dans un coin de la préface des *Vite* : « Charlemagne construisit à Florence l'église de Sant' Apostolo [...] Les fûts des colonnes sont élégants et bien proportionnés : les chapiteaux et les arceaux des deux petites nefs montrent que la Toscane avait encore conservé ou produit quelques bons artistes. Enfin l'architecture de cet édifice est telle, que Filippo Brunelleschi ne dédaigna pas de l'imiter dans les églises de Santo Spirito et de San Lorenzo. »⁵.

Une fois franchi le porche de Santo Spirito, à l'angle de son monastère, on ne peut s'empêcher de penser aux portiques des Saints-Innocents [fig. 3.13]. Ses arcades de place publique sont là : mêmes coupolettes, mêmes arcs de pierre grise, mêmes chapiteaux

4 Giorgio Carlo Argan, « L'architecture de Brunelleschi et les origines de la théorie perspective au xv^e siècle », in Giulio Carlo Argan, Rudolf Wittkower, *Perspective et Histoire au Quattrocento*, Saint-Maurice, Les Éditions de la Passion, 1990, p. 34.

5 Giorgio Vasari, « Préface de l'auteur », in *Vies des peintres, sculpteurs et architectes*, Paris, Just Tessier, 1841, t. 1, p. 30.

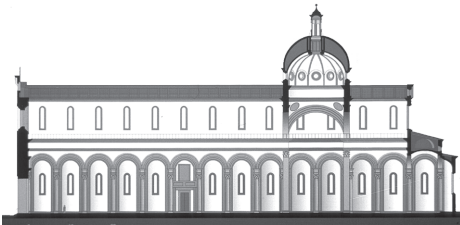
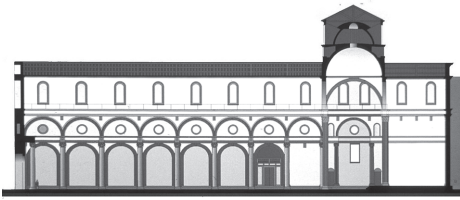


fig. 3.14 San Lorenzo et Santo Spirito. Coupes longitudinales comparées

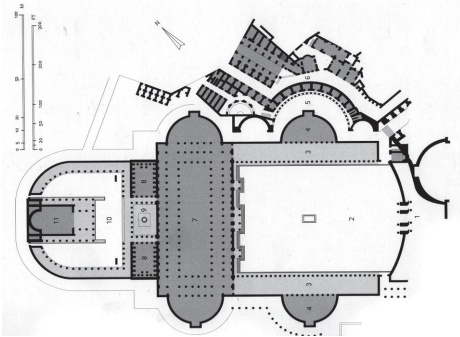


fig. 3.15 Forum et basilique de Trajan

corinthiens, mêmes colonnes du même gris, certes plus rapprochées les unes des autres, un peu plus hautes et épaisses aussi. Respectueuses de l'échelle d'une rue ordinaire, elles n'ont pas la prétention d'intimider, comme les arches immenses de Sainte-Marie des Fleurs ou comme les piles herculéennes de Santa Croce (1294). Rien à voir avec la *Jérusalem Céleste* des nefs gothiques et leurs bibles de vitraux. Tout, l'échelle familière, l'absence d'ornements, le cylindre nu des colonnes, les façades lisses du clair-étage et leur fenêtrage régulier qui dispense une lumière zénithale abondante, suggère un coin de ville moderne, une belle rue à arcades qui en croise une autre sur une « place », autrement dit un fragment de *Cité idéale* [fig. 3.14]. Ce qu'aux yeux de Brunelleschi Santo Apostolo était peut-être déjà, mais sur un plan basilical antique et non en croix latine.

Généalogie de la croix latine : plan basilical + plan en croix grecque

Inconnu de l'Antiquité, le plan en croix latine ne naquit que vers le XIII^e siècle, à l'ère des monastères fortifiés. Ce sont leurs congrégations qui, au Moyen Âge, modifièrent la *basilique* des premiers chrétiens en y ajoutant deux *transepts* et une *croisée* afin d'accueillir le dimanche la foule de la messe dans la nef, et, journalièrement la liturgie des moines dans les transepts. En quelque sorte deux églises en une.

Conçues pour l'instruction religieuse d'un public nombreux les premières églises chrétiennes (l'*Ecclesia*, l'Assemblée) des V^e et VI^e siècles romains, Saint-Laurent-hors-les-Murs, Sainte-Agnès, Sainte-Sabine [fig. 4.5], ressemblaient aux basiliques de la Rome païenne. Ces églises, dites paléochrétiennes, en adoptèrent le nom et l'architecture. Les romains y tenaient assemblées citoyennes, tribunal, bourse de change, marché couvert, il fallait que la foule puisse entendre des orateurs. Leur *basilique* consistait en une nef longue bordée de deux bas-côtés pour les échoppes. À une ou aux deux extrémités de son rectangle elle s'achevait par un hémicycle plus ou moins surélevé – *abside*, *tribune* ou *exèdre* – toujours couvert d'une voûte acoustique en cul-de-four. Répercutés par cette coque les propos des orateurs portaient loin dans la nef.

Or, toutes ces commodités équipaient déjà la grande place publique des romains, le *forum*. Leur basilique fut une réplique couverte de son modèle d'extérieur. Comparer la basilique de Trajan à son propre *forum* révèle jusqu'où pouvait aller la similitude [fig. 3.15]. Romaine plusieurs siècles durant, l'église chrétienne

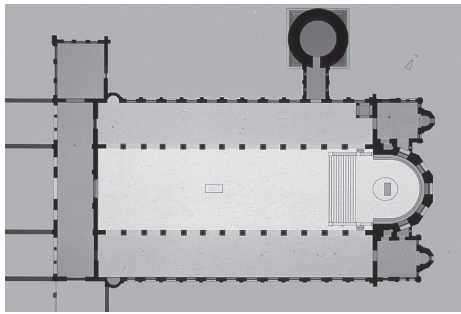


fig. 3.16 Saint-Appollinaire in Classe. Plan

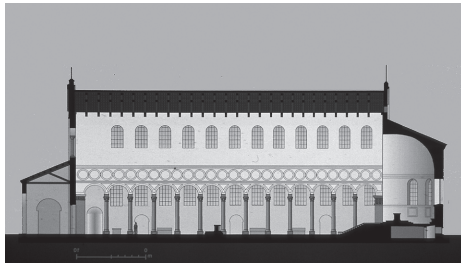


fig. 3.17 Saint-Appollinaire in Classe. Coupe

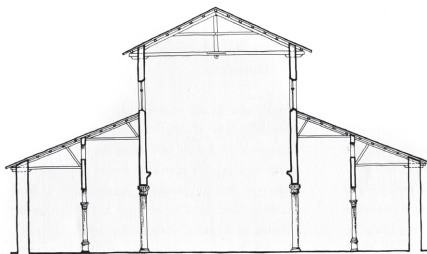


fig. 3.18 Charpente triangulée d'une basilique paléochrétienne (d'après Auguste Choisy)

paroissiale des origines hérita de ces dispositions si adaptées à la transmission de la Parole sacrée : une nef longue pour les fidèles deux bas-côtés pour leur circulation (le domaine des laïcs), et, en bout de nef, un chœur, une abside semi-circulaire un podium, une voûte propre à porter la parole des officiants (le domaine des clercs). Transepts, croisée, dôme, n'existaient pas dans cette sorte de forum couvert.

Unité de deux domaines architecturalement distincts l'auditorium basilical était liturgiquement irréprochable. À Ravenne la basilique de Saint-Appollinaire in Classe (VI^e siècle) [fig. 3.16 et fig. 3.17] en illustre l'assemblage. Il faut la regarder avec les yeux d'un architecte de la Renaissance pour comprendre toute l'exemplarité de cette *Cité de Dieu* antique. Sa nef était une pièce de grande capacité, longue d'environ 56 mètres large de 14 mètres et haute de 17 mètres susceptible d'accueillir plus de mille fidèles. Jusqu'à mi-hauteur elle était, de part et d'autre, bordée de 12 colonnes d'arcades et, au-dessus des arcs, de 2 pans de mur percés chacun de 12 fenêtres. Le plafond (probablement plat) ayant disparu on découvrait, comme aujourd'hui, les combles de la nef : 26 fermes serrées s'alignaient, posées sur les deux pans de mur latéraux, bien éclairés et lisses autrefois revêtus de mosaïques racontant l'Histoire Sainte. Murs lisses, éclaircissement et capacité du sanctuaire se présentaient ici avec des solutions constructives bien visibles. Pour assurer le franchissement important de la nef et la charge consécutive du toit on avait dédoublé les fermes, trop proches les unes des autres pour que chacune reposât sur une colonne trop serrée contre sa voisine. Une ferme sur deux s'appuyait donc entre deux colonnes au sommet de l'arc de décharge protégeant chaque fenêtre [fig. 3.17], invisible dedans, mais apparent à l'extérieur. Chaque colonne recevait ainsi le poids de deux fermes qui parvenait au chapiteau, via l'arc, par un contrefort lui aussi élevé à l'extérieur du mur de nef. Dans son chapitre consacré à l'architecture paléochrétienne, qu'il appelait « du bas-Empire », Auguste Choisy nota l'apport de ces fermes de charpente triangulées à la construction des premiers sanctuaires chrétiens de grande capacité [fig. 3.18] : « Sur les nefs latérales, le comble se réduit à un appentis : sur les grandes nefs c'est un comble à deux versants dont les fermes présentent cette particularité capitale, de posséder un entrant fonctionnant comme tirant »⁶. L'entrant annulant les poussées latérales des arbalétriers, ne restait qu'un

6 Auguste Choisy, *Histoire de l'architecture*, Paris, Inter-livres, 1991, (éd. or. 1899), p. 7.

poids, en sorte que le toit s'appuyait simplement sur un mur nu. Il s'y posait : ni butée apparente, ni corniche, ni entablement, une arête vive si l'on en croit cette description de Sainte-Sabine à Rome (v^e siècle) [fig. 3.11], autre basilique ayant conservé, elle, son plafond plat. Seul un pointillé de petits corbeaux de pierre, visibles sur la coupe, y signalait l'assise des fermes sur le mur. Dans son cours d'architecture à l'Académie (1728) Antoine Desgodets crût bon d'en décrire le détail « Le faite des combles des latéraux est au-dessous des fenêtres ou vitraux de la nef, le restant de la hauteur des murs de cette nef n'a rien qui l'arcboute et ses murs ne sont entretenus que par les tirants ou entrants du comble qui posent dessus les encorbellements en saillie par le dedans qui [...] sont chacun d'une pierre posée au haut des murs de brique. Il n'y a point de corniches sous le plafond par le dedans »⁷. Ainsi un architecte de la Renaissance pouvait, fort d'exemples antiques, envisager de construire une nef parallélépipédique, quasi semblable à son modèle géométrique de papier.

Toutefois, au terme de la Messe, la célébration rituelle de l'eucharistie invitait chaque fidèle à quitter sa place, s'approcher de l'autel et y communier. À cette occasion le rituel exigeait que d'un point élevé de l'église tombe, non loin de l'autel, une lumière plus intense. Celle de l'abside paléochrétienne avait l'inconvénient de venir d'arrière et non d'en haut, de fenêtres dans le mur circulaire derrière l'autel et souvent, à défaut d'une lumière haute, peinte ou suspendue à sa voûte c'est la colombe du Saint-Esprit qui attirait haut le regard du fidèle. L'ambition de matérialiser spatialement cet axe vertical reliant terre et ciel, au vu de tous, se concrétisa aux débuts de la chrétienté par l'église à *plan centré*. Octogonales, en croix grecques ou circulaires, comme *San Stefano Rotondo*, ou Sainte-Constance à Rome (v^e siècle) [fig. 3.13], ces églises concentraient sur un tambour en hauteur une luminosité beaucoup plus intense. Circulaire ou polygonale, au centre de la nef s'élevait une arcade ou une colonnade, porteuse d'un tambour à fenêtres et d'un dôme. Les fidèles se massaient dans la nef annulaire écoutant l'Officiant prêcher sous le dôme.

Parole et Lumière coïncidaient, là, idéalement. Cependant les fidèles assistaient à l'office derrière un rideau de colonnes et comme ils devaient faire face aux officiants et à l'autel ils n'occupaient qu'une moitié de nef. La capacité d'accueil de l'église en souffrait. Parfaite théologiquement parlant, l'église à plan centré défailait sur ce point. Aussi les architectes paléochrétiens s'efforcèrent d'imaginer une autre église idéale com-

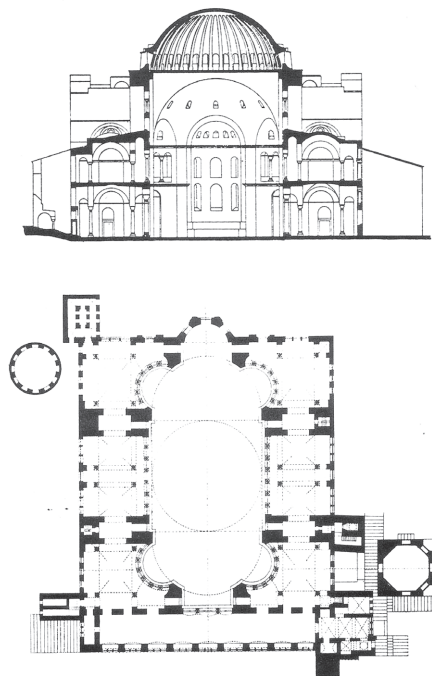


fig. 3.19 Sainte-Sophie. Constantinople

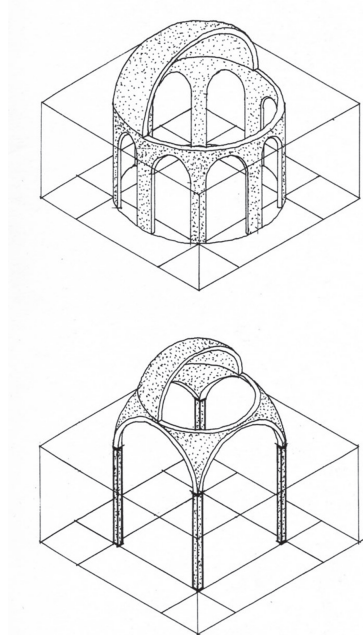


fig. 3.20 Dôme sur cylindre ou pendentifs

binant les avantages du plan *basilical* et ceux du plan *centré*. La solution vint de Constantinople (Byzance), de l'empire romain d'Orient. La mise au point du *dôme sur pendentifs* au VI^e siècle à Sainte-Sophie [fig. 3.19], église chrétienne à l'origine, permit de combiner une nef longue et un dôme central en supprimant l'arcade ou la colonnade circulaire porteuse du dôme qui masquaient l'autel et le service. À leur place quatre piliers d'angle portant quatre arcs et quatre pendentifs supportèrent le dôme [fig. 3.20]. Plus aucun obstacle ne s'opposait à ce qu'une nef plus allongée y passe dessous. En résultait un plan basilical, flanqué de bas-côtés et coiffé d'une coupole suffisamment haute pour que l'axe vertical de la Lumière puisse, désormais, concurrencer celui, horizontal, de la Parole. Adapté de Sainte-Sophie le dôme sur pendentifs et sa *croix grecque* essaima en Europe du VI^e au XI^e siècle. Date à partir de laquelle les congrégations médiévales enfermées dans leurs monastères mais soucieuses d'évangéliser les campagnes, en adaptèrent le plan pour accueillir la foule des offices dominicaux. En résulta le plan *en croix latine*, avec sa grande nef, sa croisée, son chœur juste derrière, ses deux transepts qui sont de petites nefs [fig. 3.21, fig. 3.22]. Chaque partie, et elles étaient nombreuses, y jouait un rôle précis. La *nef* pour la grand-messe dominicale, les *bas-côtés* pour l'évacuation de la foule, les *transepts* réservés aux petites messes monastiques, le *chœur* et l'*abside* pour la Parole et les chants, les *chapelles* d'absides pour les dévotions individuelles, la *croisée* sous le dôme, lieu de l'élévation et axe de la Lumière. Au bout du compte et pour revenir au plan de Santo Spirito, l'église en croix latine de monastère comportait six ou sept parties dévolues à des fonctions rituelles spécifiques. Quantité très embarrassante pour les architectes de la Renaissance préoccupés surtout de l'unité corporelle d'un bâtiment et des trois parties du corps vitruvien. La question se posait ainsi : afin d'en exposer la proportionnalité pouvait-on réduire le *nombre apparent* des parties de l'église sans en compromettre le bon fonctionnement ? Brunelleschi montra le chemin.

7 Antoine Desgodets, « Traité de la commodité de l'architecture concernant la distribution et la proportion des édifices », in Jean Pinard, *Œuvres de Desgodest. Tome II*, s. l., 1716-1728, n. p.

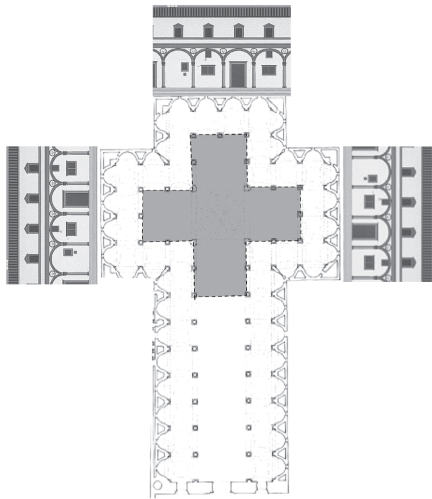


fig. 3.21 Filippo Brunelleschi. Santo Spirito, Cité idéale. La croix latine Renaissance: «rue» et «place» en croix grecque, à arcades urbaines

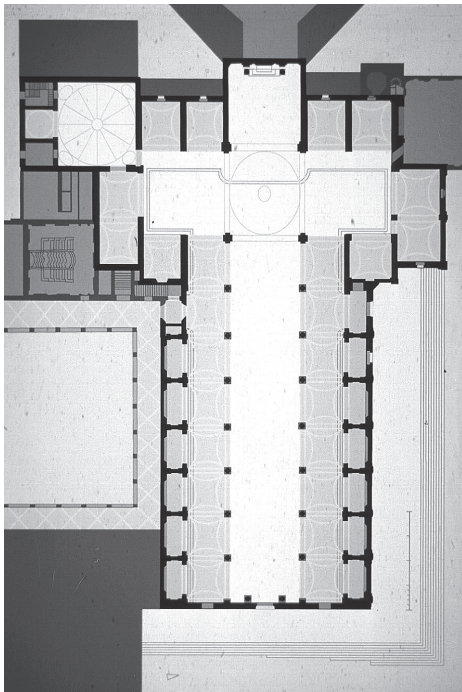


fig. 3.22 Brunelleschi. San Lorenzo (Florence)

Santo Spirito : un fragment de la Cité idéale

Vasari prétendit que Brunelleschi « imita l'architecture » de Santo Apostolo, église de plan basilical [fig. 3.10] alors que le plan de Santo Spirito est une croix latine [fig. 3.21]. Malgré tout Brunelleschi s'efforça d'y réaliser une halle publique à arcades, inspirée du *forum* antique. Obtenir un fragment de ville d'un plan en croix latine impliquait, comme on le voit [fig. 3.21], que la rue et ses arcades envahissent non seulement la nef mais tout le bâtiment, la croisée, les transepts et l'abside. En résultait une croix latine inédite aux branches identiques en tous points [fig. 3.21].

Or, construire dans une église une perspective d'arcades urbaines, Brunelleschi s'y était déjà essayé à *San Lorenzo*. Argan résuma ainsi cet essai inabouti daté de 1425: « l'Église de *San Lorenzo* [...] développe symétriquement le motif du portique des Innocents. Comme la nef centrale est beaucoup plus lumineuse que les nefs latérales elle produit par rapport à celles-ci le même effet qu'un espace extérieur »⁸. La tentative échoua en raison de chapelles existantes dans les transepts qu'il fallut préserver, si bien que parvenue à la croisée, l'arcade s'interrompait [fig. 3.14, fig. 3.22] et la perspective urbaine avec. De surcroît trop profondes les chapelles de nef élargissaient notablement le vaisseau et menaçaient de détourner l'attention de l'axe principal.

Une rue à arcades

Pour unir tout le vaisseau il fallait diminuer la présence des chapelles. Leur disparition pure et simple étant cependant inconcevable, Brunelleschi les logea astucieusement dans le fond d'une incurvation murale de la galerie, entre deux pilastres [fig. 3.23]. Ainsi dans la nef, comme devant l'orphelinat, on se trouvait en face d'un immeuble le long d'une rue [fig. 3.14].

Pour bâtir la perspective urbaine, nef, chœur, croisée, abside, transepts ont été dimensionnés à partir d'un pavement régulier de 6 mètres de côté. La « rue à arcades » dessine au sol un damier de travées régulières, soit 74 modules carrés incluant les transepts. Chaque travée est un carré de 6 mètres de côté. Sous l'arcade elle est haute de 12 mètres à l'arc. Aux angles deux colonnes et deux pilastres de 9 mètres soutiennent les quatre arcs d'une voûte sphérique dont l'arc diagonal culmine environ à 15 mètres. 38 travées d'arcades identiques ceinturent le vaisseau [fig. 3.24], et occupent toute la coupe longitudinale [fig. 3.14]. Dans l'axe cen-



fig. 3.23 Santo Spirito. Le bas-côté absorbe la chapelle



fig. 3.24 Santo Spirito le bas-côté

tral 14 travées séparent l'entrée du mur du fond où se retournent deux travées dévoilant les mesures de la nef, large de deux travées (12 mètres), haute du double (24 mètres).

L'église est une démonstration perspective. Au fond on repère ces deux travées d'arcade vers quoi tout converge. Le pavement quadrillé au sol, les caissons en damier du plafond, le tracé gris foncé des colonnes, des arcs et de l'entablement sur des parois claires font un entrecroisement squelettique de lignes horizontales et verticales correspondant exactement à l'armature de leur pyramide visuelle dessinée.

Ce qu'a dit Wittkower de la nef de San Lorenzo vaut, à fortiori, pour celle de Santo Spirito: « À San Lorenzo, le sol de la nef se divise en carrés correspondant à la dimension des travées; et le spectateur se déplaçant sur la ligne noire de l'axe central voit alors converger les murs de la nef vers les points de fuite. Ces carrés et les caissons du plafond s'identifient à des coordonnées spatiales dont la fonction de guides métriques est comparable à celle dévolue dans les peintures de la Renaissance au sol de marbre figuré en raccourci »⁹. Oui, l'enfilade des travées fait une prestation perspective complète, avec tableau, horizon, fuyantes. Au « simple au double » (12 mètres/24 mètres) de la nef répond le « tiers au deux tiers » de l'arcade (15 mètres à l'entablement, 10 mètres au tailloir). Détournée de lignes foncées chaque travée dans la nef comparait 14 fois sous nos yeux, comme 14 rappels de dimensions similaires de bout en bout.

L'axe de la Parole et l'axe de la Lumière

Pendant, la « rue à arcades » n'était pas qu'une démonstration perspective car elle réunissait deux parties traditionnellement séparées et physiquement distinctes: celle des fidèles (la nef) et celle des clercs (chœur et abside). Désacraliser chœur et abside était, en soi, une petite révolution liturgique de l'Humanisme. Encore aujourd'hui, si l'on veut bien oublier l'encombrant baldaquin ajouté au xvii^e siècle, vues de l'entrée les quatorze travées semblent à peine interrompues par la *croisée* qui n'en occupe que deux [fig. 3.25]. Toute cette convergence perspective concentrait l'attention du fidèle sur l'autel de la Parole. La coupole à pans et sa

8 Argan, *Brunelleschi*, op. cit., p. 73-74.

9 Rudolf Wittkower, « Le traité De Re ædificatoria », in Argan, Wittkower, *Perspective et Histoire*, op. cit., p. 73.

croisée n'y sont qu'une interruption discrète, seulement visible d'un tiers des fidèles. C'est peu, comme le vérifie la coupe en long [fig. 3.14]. Même la luminosité haute que déverse sa couronne d'ouvertures, se perd dans l'ambiance lumineuse ne trouvant aucun cylindre réfléchissant, aucun tambour pour l'amplifier. En somme, la contribution verticale de la coupole à l'ensemble est infime. Le surnaturel lumineux s'est effacé derrière la Parole vivante, signe probable de la piété humaniste en cours.



fig. 3.25 Santo Spirito. La rue « idéale » à arcades

Quant à l'éclairément de l'église, il mime l'ensoleillement d'une rue et l'ombrage des galeries, « un effet d'espace extérieur » disait Argan. Semblable à un vis-à-vis d'immeubles, la partie haute de l'église, murale et revêtue d'enduit clair, est percée de fenêtres. Leur face à face dispense dans tout le vaisseau une lumière réfléchie, égale malgré l'opposition cardinal défavorable de l'axe de la nef [fig. 3.25]. Cependant, l'ombre qu'on voit aujourd'hui sous la galerie n'est pas celle d'origine. Chaque chapelle possède un fenestron. Au fil des siècles, la plupart d'entre eux ont été occultés par des autels envahissants et l'arcade est certainement plus sombre qu'autrefois. Néanmoins, à en croire les rares encore partiellement dégagés, les fenestrons étroits et en hauteur éclairaient les voûtes sans annuler leur assombrissement « naturel ». Distinct du plein jour de la nef, le demi-jour du bas-côté laissait voir les lignes de *pietra serena* sur l'enduit clair de ses surfaces murales.

Santo Spirito a fixé le plan en croix latine du futur. Ce sera celui de Saint-André de Mantoue (Alberti, 1470), celui du sanctuaire idéal de Francesco Di Giorgio Martini dans son *Traité d'architecture civile et militaire* de 1482,

celui du Gesù à Rome (Vignole, 1584) [fig. 9.10] et de son abondante descendance. Mais, comme on a pu le constater, le mariage du plan basilical et de la croix grecque cache un dilemme liturgique et architectural : faut-il avantager la sacralité de la Parole ou celle de la Lumière ?