

PALAIS MÉDICIS. PALAIS FARNÈSE.

8

Palais de Florence et de Rome. Évolution d'un Type architectural. Michelozzo. Antonio Da Sangallo. Michel-Ange.

On l'a dit, la vie des citadins des xv^e et xvi^e siècles n'était pas si tranquille. Hérité du Moyen Âge, le conflit entre les *Guelfes*, partisans du pape, et les *Gibelins*, partisans du Saint-Empire s'éternisait et divisait l'aristocratie des villes, pouvant même occasionner des guerres entre cités. Querelles dynastiques pour le pouvoir, mais aussi émeutes de protestations populaires menaçaient périodiquement les familles patriciennes, aussi cherchaient-elles à vivre en sécurité derrière de hauts murs. À Florence, depuis plusieurs siècles, elles habitaient des sortes de donjons à cour intérieure [fig. 8.1]. La Renaissance en fit des cubes, y perça des fenêtres, proportionna cours et bâtiments, mais l'insécurité durant, laissa le rez-de-chaussée aussi fortifié qu'auparavant. En deux siècles, de Florence à Rome, bon nombre de palais urbains (édifices privés) adoptèrent cet art de vivre presque emmuré autour d'une belle cour, le cortile. Partant du palais florentin des Médicis (Michelozzo, 1444-1464) on lui comparera le palais Farnèse (1535-1589) conçu par Antonio da Sangallo le Jeune (1483-1546), modifié par Michel-Ange (1475-1564), et enfin achevé par Vignole (1507-1575) soudain revêtu de bas en haut d'un beau fenêtrage régulier ornant des façades lisses dépourvues de la moindre trace de fortifications [fig. 8.2] et cependant resté fidèle au cubisme et à l'organisation interne, autour d'une belle cour, de son prédécesseur. Avec le pre-

mier palais Médicis, le Farnèse partage énormément de ressemblances. Ils semblent même dépendre tous deux, d'un schéma inusable, d'un Type architectural [fig. 8.2]. « Version magnifique du modèle florentin » a écrit Ackerman¹ parlant du Farnèse. Avec son *modèle florentin* il partage un jardin, une silhouette « cubique », une cour à portiques carrée, des appartements d'angle, trois étages, une parenté évidente avec le cubisme de la *Cité idéale* [fig. 8.3]. Mais le palais Farnèse a de grandes fenêtres aux trois étages, ce que n'ont ni le palais Médicis, ni ceux de la *Cité idéale* fortifiés par des rez-de-chaussée aveugles et des fenêtres qu'on découvrira trop haut perchées pour la vue [fig. 2.10].

Huit ans après le sac de Rome en 1527 qui divisa tragiquement la famille, la silhouette avenante du palais des Farnèse annonçait peut-être l'ère des paix dynastiques dans la capitale. « Plus qu'une résidence ce fut un instrument de propagande monumental » soutint Ackerman². En tout cas, comparé à des constructions récentes comme le palais Caprini de Donato Bramante (1520) [fig. 8.2 en haut à droite] ou le palais Caffarelli de Raphaël (1515), le palais s'était entièrement débarrassé du socle défensif et de la hiérarchie apparente des étages n'en conservant que le cubisme idéal autour d'un cortile. Après un siècle d'évolution le bâtiment pouvait envoyer ce message rassurant aux romains : voici au fond de sa place un palais sans murailles hostiles et orné de 150 belles fenêtres à peu près semblables.

1 James Sloss Ackerman, *L'architecture de Michel-Ange*, Paris, Macula, 1991, p. 155.

2 *Ibid.*, p. 151.

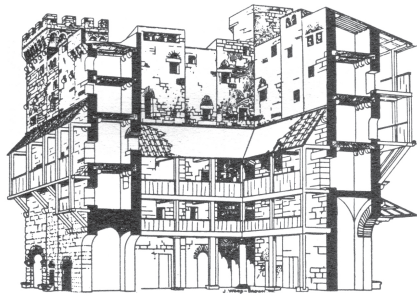


fig. 8.1 Un palais-tour médiéval florentin (d'après Leonardo Benevolo)

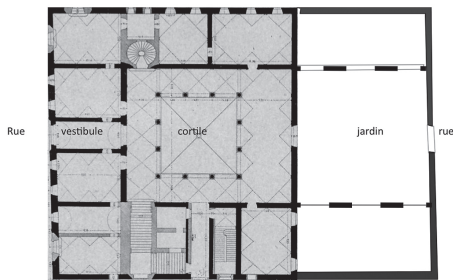


fig. 8.3 Michelozzo. Premier Palais Médicis (Florence)



fig. 8.4 Alberti. Palais Rucellai (Florence). Façade surfacique et lignes structurelles, (d'après Henry de Geymüller)

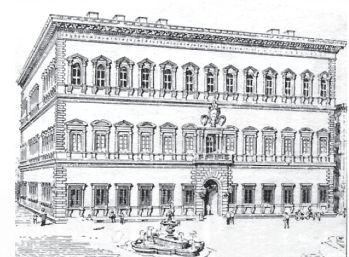
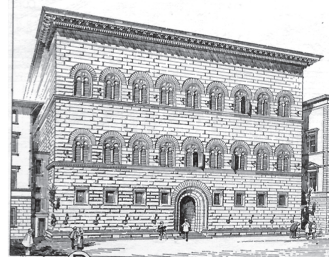
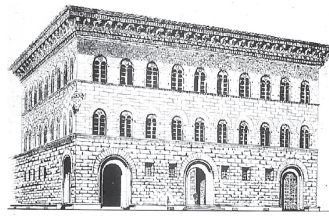


fig. 8.2 « Cubisme » des palais patriciens. Palais Médicis et Strozzi, (Florence) Caprini et Farnèse (Rome)

Le palais Médicis. Michelozzo. Florence (1444-1464)

Le « cubisme » des premiers palais Renaissance dérivait du vieux donjon habité, du palais-tour aristocratique médiéval sur cortile central. Dans son *Histoire de la Ville* (Parenthèse, 1983) Leonardo Benevolo en dénombreait près de deux cents à Florence en 1427, où, depuis longtemps la vie de famille cohabitait avec les affaires et la vie publique [fig. 8.1]. Ce sont des donjons que les architectes de la Renaissance modifièrent à l'aide de sources archéologiques vitruviennes, littéraires donc, notamment la *Domus* romaines et la *villa suburbana*.

Archéologie du palais. De l'atrium romain à la cour florentine

Alberti en expliqua la genèse dans son traité. Il ignore le terme de palais, « les maisons urbaines chercheront à acquérir l'agrément et le charme de la villa » (L. V, Ch. 18) écrit-il en préambule. La villa suburbaine lui est l'habitation idéale. À la « *maison de ville des riches* », il faudra donc comme à celle-là, un jardin. Alberti pointe ensuite la nécessité de l'*atrium* c'est-à-dire d'une cour à portiques à rez-de-chaussée pour le stockage, la manutention des marchandises et la desserte de plusieurs étages d'habitation, arasés afin d'éviter demi-niveaux et escaliers superflus. La densité bâtie des villes médiévales impose que l'*atrium* et le vaste péristyle de la *domus* romaine, deviennent une cour bordée d'habitations à étages. Puis Alberti précise que « la plus importante de toutes les parties de la maison est celle que tu peux bien nommer « cour intérieure » ou atrium et que j'appellerai pour ma

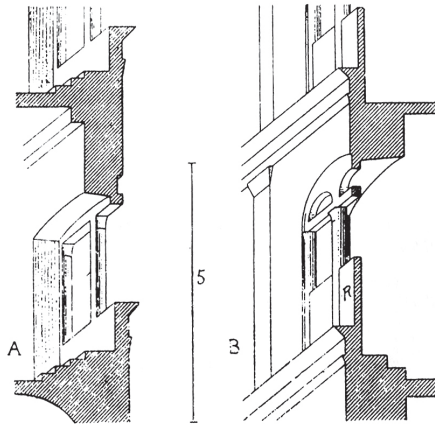


fig. 8.5 La fenêtre défensive (d'après Auguste Choisy)

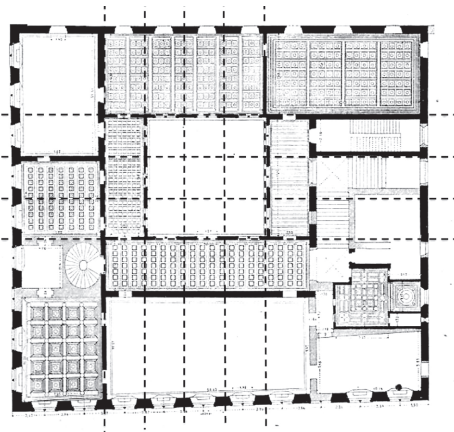


fig. 8.6 Palais Médicis, les travées du cortile font un module générateur de toutes les pièces et ouvertures

part son Cœur» (L. V, Ch. 17). Cette « cour intérieure » précise-t-il encore consiste en « un portique, un promenoir, une cour où recevoir les véhicules » (L. V, Ch. 18). Ensuite on ne sait pas si Alberti suit Vitruve pour qui les mesures de la *domus* découlent de celles de son *atrium* rectangulaire à colonnade (*cava aedium*), qui transmet ses proportions au *tablinum*, puis au *péristyle* et par là aux salles qu'ils distribuent (L. VI, Ch. 2). C'est probable, mais Alberti se contente de citer les proportionnalités de l'*atrium* vitruvien (Ch. 3 du Livre IX). Cependant Palladio illustre sans doute le texte d'Alberti quand il dessinait la modularité d'ensemble de la *domus* vitruvienne au Livre II, planche 54 des *Quatre Livres d'Architecture*, Claude Perrault la dessina semblablement à la planche 53 de sa traduction de Vitruve (1673).

Enfin, songeant à l'insécurité, Alberti invitait le propriétaire à se protéger : « aussi munira-t-il sa maison de murs suffisamment solides pour résister aux affronts des hommes et du temps » (L. V, Ch. 18). Si l'on en juge par le rez-de-chaussée aveugle du palais Rucellai qu'il construisit à Florence (1451) [fig. 8.4], ses murs se dressaient essentiellement contre les affronts des humains. Aux émeutes plébéiennes et aux règlements de comptes dynastiques on opposait murailles et fenêtres défensives [fig. 8.5].

Cœur distributif et appartements : modularité

Derrière ces murailles logeait un programme copieux. En bas on y pratiquait le négoce, l'entrepôt de marchandises souvent précieuses, leurs manœuvres, il y avait des écuries, des remises. À l'étage, côté rue, on signait solennellement des contrats dans des salons de réception et d'apparat destinés à cette diplomatie commerciale avec l'Europe du Nord ou l'Orient. Côté jardin se tenaient des appartements familiaux, au sens élargi, incluant l'hébergement d'une importante domesticité. La vie publique, protocolaire et diplomatique, la vie professionnelle, les affaires et la vie familiale, la vie privée donc, s'entrecroisaient forcément dans la cour, dans les galeries ou les escaliers, bien entendu dédoublés pour le service. En partie incertaine l'affectation des pièces du palais, ne pouvait se comprendre qu'à partir d'habitudes d'occupation changeantes, suivant les besoins et les saisons, grâce aux *meubles* (« mobiles ») qu'on y déplaçait. Malgré tout il fallait qu'« affaires » et habitation se côtoient dans un « cube » réglé de bas en haut par une grille dimensionnelle issue des portiques du cortile [fig. 8.6]. En résumé, Alberti résorbait tout le programme

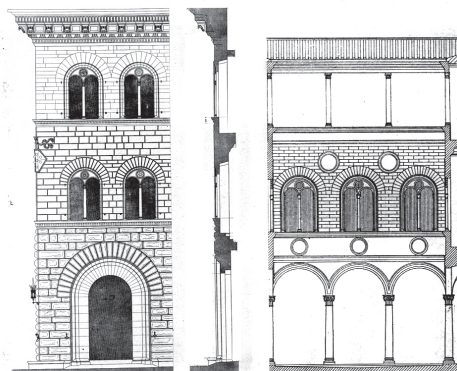


fig. 8.7 Palais Médicis : enceinte murale, cour « squelettique »

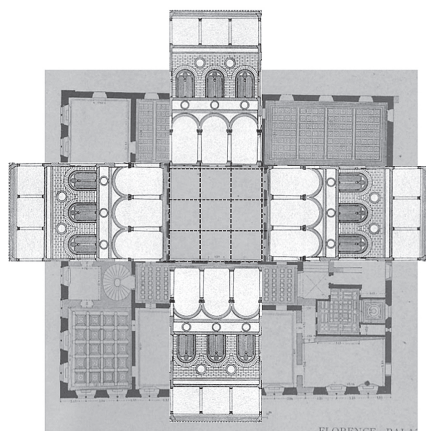


fig. 8.8 Le cœur, modularité : « un portique, un promenoir, une cour » (Alberti). La cour, 9 travées



fig. 8.9 La cour du Palais Médicis

en une division binaire, une *partition* simple : un cœur protocolaire au centre d'une enceinte d'appartements [fig. 8.7]. Il écrivait, « le cœur sera donc la partie principale, clé de la maison vers laquelle toutes les autres parties, moins importantes, convergent comme vers une place publique » (*De Re ædificatoria*, L. V, Ch. 14). Au palais Médicis ce cœur distributif qui consistait exactement en « un portique, un promenoir, une cour » [fig. 8.8] pouvait réellement sembler être une place publique avec ses arcades, ses galeries d'étage et ses ornements. Ses arcades, visiblement empruntées au portique des Saint-Innocents de Brunelleschi [fig. 8.9], signifiaient aux visiteurs que la demeure de leur hôte rivalisait avec les plus splendides embellissements urbains du moment. Cette binarité s'observe encore mieux sur la coupe du palais Strozzi (Benedetto da Maiano, 1489-1536) [fig. 8.10]. Deux parties s'emboîtent l'une dans l'autre : le cœur, la *partie principale*, est inscrite à l'intérieur d'une enceinte plus haute (« cubique » aussi), celle des *appartements*. Abaissé d'environ un demi-étage, le cœur est donc enclavé. En résulte un profil en cuvette caractéristique du palais florentin et destiné à améliorer la pénétration de la lumière au centre du bâtiment [fig. 8.10].

Ainsi que le recommandait Vitruve l'ensemble du cortile et des galeries, *partie principale*, est à l'origine des mesures internes du bâtiment. Répétée trois fois sur chaque côté, la travée voûtée des portiques étalonne les dimensions du cortile, mais aussi celles de toutes les pièces voûtées au rez-de-chaussée du palais, multiples de ce module. Le cortile est ainsi l'origine d'une grille de points d'appuis de voûtes qui quadrille tout le rez-de-chaussée et parvient aux étages. Là, qu'ils soient voûtés ou charpentés, galeries, salons, escaliers s'y conforment, jusqu'aux intervalles des fenêtres en façade [fig. 8.6] qu'on voit se répéter de l'extérieur sans expliquer leur régularité issue des portiques du cortile. Le palais florentin est ainsi composé d'un centre distributif et d'une périphérie habitée, d'un cortile « public » et d'une périphérie « privée », d'un cœur tourné vers le cortile et d'appartements à priori tournés vers la ville, deux domaines adossés l'un à l'autre et ne communiquant que par quelques portes et règles dimensionnelles communes [fig. 8.8 et fig. 8.10].

Un « cube » défensif

On imaginerait volontiers que les nombreuses fenêtres du palais Médicis ou du palais Strozzi promettaient, plus qu'avant, de belles vues sur la ville. Mais ce n'était pas le cas, tant l'allège des fenêtres de façade y était haute

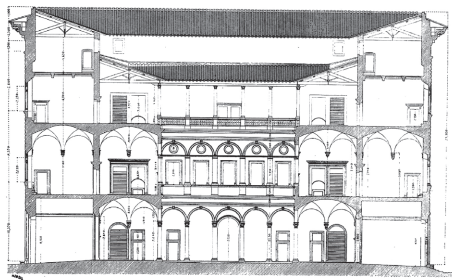


fig. 8.10 Benedetto Da Maïanao. Palais Strozzi (Florence) Largeur du palais : 13 travées du portique

(environ 1,80 mètre). La fenêtre surplombait plutôt les occupants d'une pièce. D'un salon on ne découvrait qu'une vue fuyante, vers le ciel. La fenêtre prenait le jour et ne cadrerait aucune vue. Il fallait même gravir quatre ou cinq marches d'une alcôve pour l'atteindre. Ces protections contre des tirs malveillants résultaient de l'insécurité et des rivalités belliqueuses entre grandes familles à la conquête du pouvoir. Sur cour, à l'inverse, l'appui des fenêtres s'abaissait à la hauteur conventionnelle [fig. 8.11]. Ainsi, bien que plus généreusement percé aux étages que les donjons habités, le palais Médicis vivait retranché derrière de hautes fenêtres et un rez-de-chaussée de forteresse, sans ouvertures. Toutefois, de telles défenses n'empêchaient pas les riches florentins de concevoir leurs palais avec la régularité et le cubisme des immeubles de la *Cité idéale* [fig. 2.12] tolérant en même temps que des murailles cyclopéennes puissent en dénaturer la perfection. En somme, le palais Médicis n'était encore qu'une silhouette cubique : un bloc géométrique posé sur un socle fortifié [fig. 8.12].

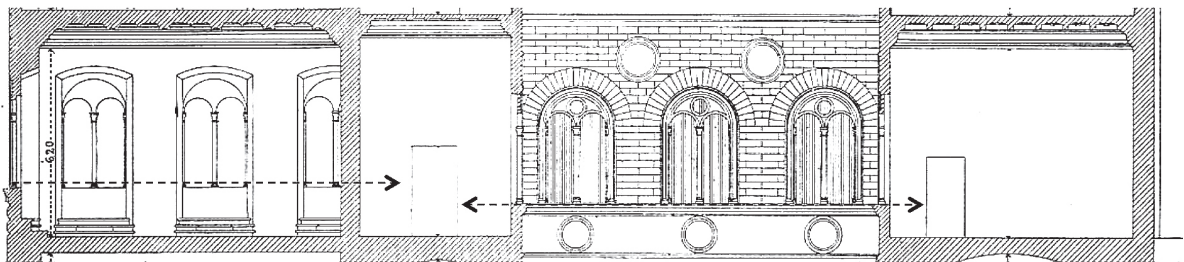


fig. 8.11 Coupe sur l'étage noble du palais Médicis (d'après Henry de Geymüller)

Il faut observer la coupe du palais Médicis [fig. 8.12] pour réaliser que son rez-de-chaussée et son jardin sont derrière un rempart de moellons cyclopéens littéralement glissé, comme un socle, sous les étages d'habitation [fig. 8.12].

C'est à leur hauteur que le cubisme s'affirme nettement par une façade plane de pierres d'appareil et de joints réguliers. Pour signifier l'intégrité du volume la surface se replie intégralement aux angles du bâtiment. La discrète distinction des étages due à la minceur des corniches séparatives à hauteur de l'appui de fenêtre s'y ajoute. Enfin, les fenêtres elles-mêmes se confondent avec la surface murale. Malgré leurs embrasures profondes, elles affleurent le nu extérieur du mur [fig. 8.5]. Leur encadrement est l'appareil mural lui-même qui ne rompt pas la planéité de la façade. Au bout du compte et en dépit du cubisme des étages, le socle aveugle de grosses pierres compromet l'unité du bloc, le scinde.

À l'inverse, la façade du palais Rucelai (1450) [fig. 8.4] qu'Alberti construisit à Florence est une surface



fig. 8.12 Palais Médicis. Deux étages d'habitation posés sur un socle fortifié (d'après Henry de Geymüller)

plane de pierres de parement, appareillées à joints creux, devant laquelle des pilastres et des corniches ornés et très légèrement saillants entrecroisent les lignes structurales de la construction [fig. 8.4], y compris celles du rez-de-chaussée défensif. Uniformément plane, non « rustiquée », sa façade ne le défendait probablement pas plus mal que celle du Médicis, mais affichait explicitement son unité volumétrique. On retrouve cette régularité en façade du palais Piccolimini de Bernardo Rossellino à Pienza (1458), un collaborateur d'Alberti. Pour harmoniser sa belle place, Pienza écarta tout souvenir du donjon fortifié en lui préférant des volumes cubiques aux façades quadrillées. Les florentins appréciaient-ils ces palais impressionnants aux murailles intimidantes ? Comment le savoir ? Peter Murray prétend que celles du Palais Pitti, famille rivale des Médicis venaient d'un « vieillard stupide et vaniteux qui rêvait d'un palais dont la majesté serait humiliante pour son ennemi »³. Ackerman, cite une ruse par laquelle Filippo Strozzi, autre rival des Médicis, feignit de se soumettre à leur autorité en leur empruntant, pour son palais, les bossages extérieurs, protestant hypocritement « que pour rien au monde il n'aurait laissé faire des bossages qui n'étaient pas une chose civile »⁴. Dans la biographie de Simone Cronaca, Vasari qualifiait la façade du palais Strozzi « d'ordre rustique » précisant que l'architecte « avait employé le genre de bossages alors en usage »⁵. En tout cas ces pierres cyclopéennes, détournées de leur emploi militaire dans les fortifications [fig. 7.13], manifestaient en ville une agressivité qui en disait long sur les rivalités des dynasties et la compétition politique de leurs habitations. D'ailleurs, Alberti, pour qui l'apparence de la demeure devait coïncider avec le « rang » de son propriétaire, dénonçait ces vanités : « une faute que d'avoir appliqué à des édifices privés des ornements réservés aux édifices publics » disait-il (L. IX, Ch. 8). Il ajoutait « qu'il faut éviter que le soubassement du bâtiment soit beaucoup plus imposant que ne l'exige sa liaison avec l'édifice voisin » (L. IX, Ch. 2) afin de ne pas rompre l'alignement des façades et préserver le cubisme idéal de l'îlot bâti.

Le palais Farnèse (1535-1589)

Un siècle plus tard, les Farnèse, une famille d'anciens condottiere fidèles à la papauté et devenue une riche dynastie de cardinaux, commandaient à Antonio da San Gallo le Jeune un palais fastueux inspiré du palais Médicis. Leur projet naquit dix ans avant le sac de Rome, quand Alexandre Farnèse (1468-1549) acquit et remembra plusieurs parcelles d'un quartier en

rénovation afin d'y bâtir une résidence pour ses deux fils. Malheureusement ce premier projet fut suspendu en 1527 lors du sac de Rome au cours duquel, Pier Luigi, le fils aîné d'Alexandre Farnèse, qui avait renoué avec la tradition familiale des *condottiere* vendit ses services à Charles Quint et se mêla aux forfaits de la soldatesque dans les rues de Rome. Le ralliement mercenaire du fils aîné au Saint-Empire, contre la papauté, brisa en deux la famille Farnèse et abîma sa réputation. Une rupture qui ne s'effaça qu'avec la disparition du fils en 1529, à peine levée l'excommunication qui le frappait.

Une opération urbaine

En 1534, élu pape, Alexandre Farnèse renouvela ses ambitions immobilières : « (il) estima qu'il ne devait plus construire un palais de cardinal, mais bien celui d'un pontife » nota Vasari. Ackerman qui le cite expliquait qu'un tel projet ambitionnait d'être « un instrument de propagande monumental ». S'agissant de la résidence familiale et non de celle du pape, Ackerman évoquait « la puissance temporelle » des Farnèse, leur mécénat exemplaire qui offrait aux romains un palais parfaitement cubique avec sa cour somptueuse, son fenêtrage généreux de résidence suburbaine et, surtout, une nouvelle place publique.

L'opération commença par d'importantes acquisitions foncières familiales autour du bâtiment. Elles établirent un périmètre protecteur comprenant le percement d'une rue, l'ouverture d'une place, l'érection du palais à l'écart de toute mitoyenneté et son prolongement vers un jardin jusqu'au bord du Tibre. Pièce centrale de l'embellissement prévu, le Palais cubique, traversable par le milieu, ordonnait axialement une séquence urbaine, rue, place, palais, fontaine, jardin, pont, reliant le Campo dei Fiori au fleuve [fig. 8.13]. Cet enchaînement axial projeté avait enthousiasmé Vasari : « En entrant par la porte principale qui donne sur le Campo dei Fiore, on aurait donc vu d'enfilade la cour, la fontaine, la Strada Julia et le pont, l'autre jardin dans toute sa beauté et sa profondeur [...] projet unique et bien digne du pape, ainsi que du génie de Michel-Ange »⁶.

3 Peter Murray, *L'architecture de la Renaissance italienne*, Paris, Thames & Hudson, 1990, p. 76.

4 Ackerman, *L'architecture de Michel-Ange*, *op. cit.*, p. 153.

5 Giorgio Vasari, *Vies des peintres, sculpteurs et architectes*, Paris, J. Tessier, 1841, p. 328.

6 Giorgio Vasari, *Vie des artistes*, Paris, Grasset, 2007, p. 407.

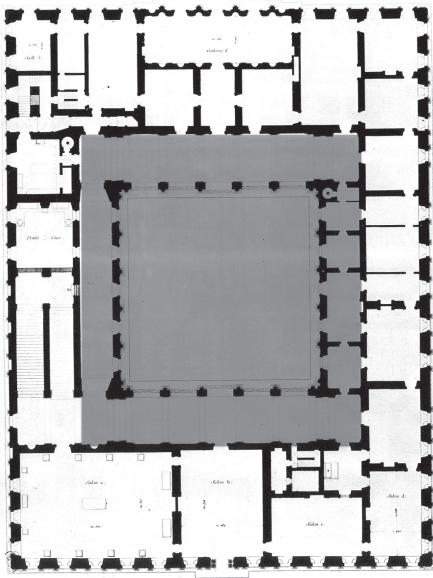


fig. 8.14 Palais Farnèse. Plan de l'étage.
Le cœur protocolaire s'étend

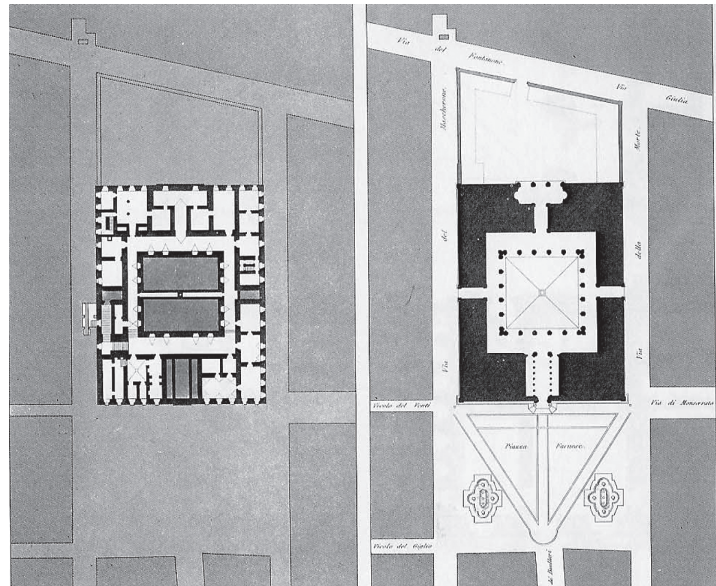


fig. 8.13 Palais Farnèse. L'axialité de l'ensemble urbain, rue, place, cour, jardin

De toutes ces interdépendances architecturales et urbaines envisagées, la plus spectaculaire aurait été la symétrie axiale de la rue, de la place et du palais, finissant au porche surmonté d'un énorme blason. Un pavement en damier sur la place, similaire au quadrillage des fenêtres sur toute la façade, devait communiquer les proportionnalités de l'ensemble.

Le cœur : vie diplomatique des Farnèse

Une étude comparative des palais Médicis, Strozzi et Farnèse révèle l'ampleur de la réorganisation interne de ce dernier. D'une part s'étendirent les surfaces protocolaires du cœur autour d'un cortile agrandi, d'autre part ses salons s'ouvrirent vers la ville grâce à des fenêtres qui n'étaient plus défensives. Ainsi le cœur du palais Farnèse, c'est-à-dire l'ensemble distributif cortile, portiques et galeries, a beaucoup gagné en superficie occupant maintenant 43% de la surface du rez-de-chaussée alors qu'il n'en occupait que 30% au palais Médicis et au palais Strozzi. Quant aux galeries d'étage, devenues moins larges, qui occupaient 70 % de la superficie du cœur proprement dit au palais Médicis, elles n'en occupent que 50 % au palais Farnèse [fig. 8.6 et fig. 8.14].

En somme ces chiffres indiquent que la cour a grandi, les galeries rétrécies et que le cœur s'est adapté à l'intense vie diplomatique et protocolaire des Farnèse qui s'offrait là une magnificence insurpassable. Désormais essentiellement destinées à l'apparat, les galeries font couloirs de desserte, antichambres, et surtout en permanence, galeries d'exposition où s'entassent

les énormes collections d'antiquités accumulées par les générations Farnèse précédentes. Aux visiteurs elles confirmaient le règne d'un mécénat éclairé et on en comprend mieux la nécessité diplomatique à ces lignes de Michaël Baxandall citant l'exemple de Giovanni Rucceai, riche marchand florentin qui escomptait de ses collections « le contentement le plus grand et le plus grand plaisir car elles servent la gloire de Dieu, l'honneur de la cité et ma propre mémoire »⁷.

Quant aux salons, eux, du fait de l'agrandissement des ouvertures et de la pénétration de la lumière, ils gagnèrent en profondeur. Dans sa notice Vasari admirait la richesse des plafonds charpentés. La coupe perspective de Sangallo, comme la coupe du projet de Michel-Ange l'attestent chacune à leur tour [fig. 8.15 et fig. 8.16]. Sangallo a fortement contrasté le monde des appartements d'un côté, le *cœur* de l'autre. Son dessin souligne l'étroitesse des galeries voûtées par rapport aux salons, l'opposition du *cœur* maçonné, et des grands plafonds de bois des salons. Sangallo envisageait de couvrir de voûtes d'arêtes les portiques du rez-de-chaussée comme les galeries aux étages [fig. 8.16]. Trois niveaux d'arcades sur piliers à l'antique, à la Bramante. Mais, après sa disparition en 1546, c'est Michel-Ange qui couvrira les galeries de voûtes en « cintre demi-ovale, forme tout à fait nouvelle »⁸ et certainement plus appropriée à l'exposition de richesses muséales que des travées de voûtes d'arête.

Ce choix augmenta l'épaisseur murale de la cour [fig. 8.17]. Les poussées latérales continues des berceaux aplatis réclamaient plus de renforts qu'aux seuls appuis ponctuels des voûtes d'arête de Sangallo. Michel-Ange renforça donc le mur et, logiquement, sa façade sur cour s'orna aux étages de colonnes et d'entablements plus épais, plus moulurés, plus proéminents : muraux et squelettiques donc [comparer fig. 8.15 et fig. 8.16]. Pareillement pour les ouvertures. Comme pour la « fenêtre agenouillée » il accentua la saillie du cadre, du fronton et de l'appui se détachant sur fond de panneaux muraux inertes, particulièrement à l'étage « corinthien », en colonnade. Vasari se délectait du luxe de cette cour, « la plus belle d'Europe ». On imagine quelle devait être la stupeur des invités une fois traversées les galeries d'antiquités et cette sorte de place intérieure, digne de celle du Capitole.

7 Michaël Baxandall, *L'œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1985, p. 11.

8 Vasari, *Vie des artistes*, p. 407.

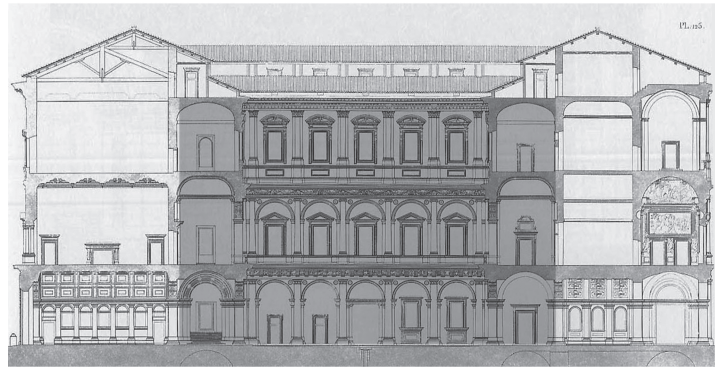


fig. 8.15 Palais Farnèse. Coupe du projet de Michel-Ange. Importance du cœur.

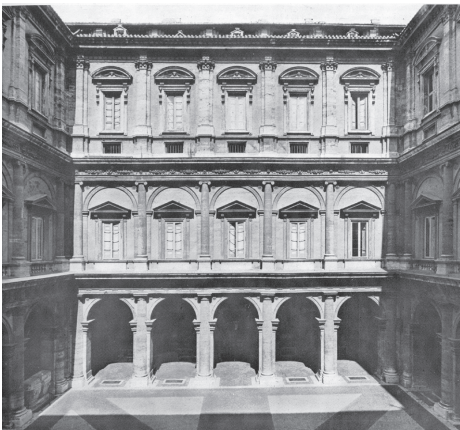


fig. 8.17 Palais Farnèse. Cour, murale et squelettique

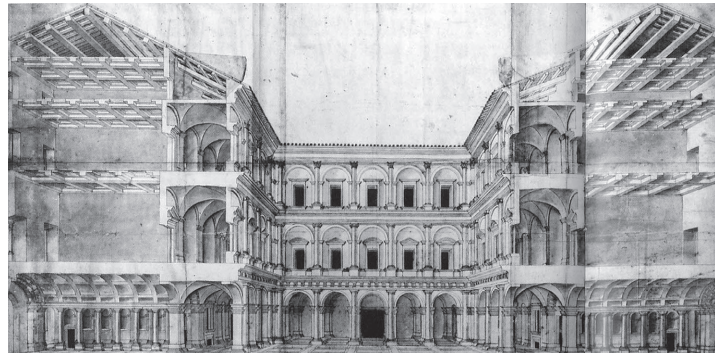


fig. 8.16 Antonio da Sangallo. Coupe perspective du palais Farnèse

Des appartements ouverts sur la ville

Au luxe ostentatoire du cœur répondirent des salons agrandis, profonds grâce à la lumière abondante des innombrables fenêtres. Quatre, cinq ou huit par salon là où, au palais Médicis, il n'y en avait que trois, exceptionnellement cinq et bien plus étroites de surcroît. Plus vastes, requérant de plus grandes portées les salons du palais Farnèse ne furent pas couverts de voûtes comme l'étaient ceux du palais Strozzi mais de plafonds charpentés à caissons pour les plus vastes d'entre eux. Comme au palais Médicis l'ensemble du cube, de la cour et des galeries fut tramé à partir du module carré des portiques (carré ou dérivé du carré) dont les quatre points d'appui quadrillèrent d'une grille invisible toute l'enceinte des appartements, de leurs plafonds charpentés jusqu'aux intervalles entre fenêtres de façade. Vue de la place, fenêtres, trumeaux, entablements, exposaient aux passants une façade, réglée depuis l'intérieur du bâtiment [fig. 8.18 et fig. 8.19] qui matérialisait une grille harmonique parfaitement repérable de bas en haut.

Dans *L'architecture de la Renaissance italienne*⁹ Murray a suggéré que le fenêtrage et la muralité lisse du palais Farnèse proviendraient du palais Pandolfini construit en 1520 par Raphaël. C'était un rendez-vous

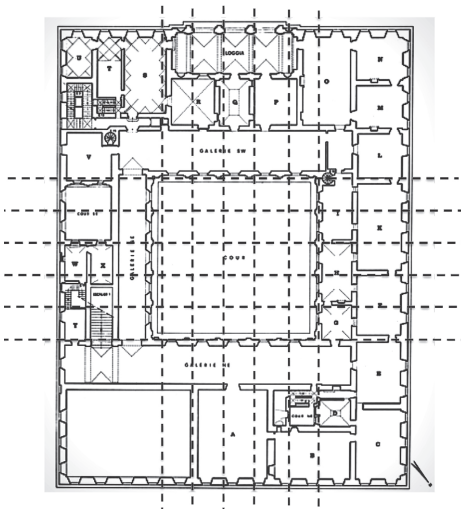


fig. 8.18 Les travées du cortile quadrillent le plan

de chasse non loin de Florence, un bâtiment cubique, à loggia centrale de villa, ouvrant comme ici, sur un jardin muré à l'arrière du palais. « Un caractère plus proche de la villa suburbaine que du palais urbain » jugea Paola Griffoni¹⁰. Bloc cubique, tabernacles, enduit lisse, appareils d'angle, corniche très surplombante, la ressemblance est effectivement troublante [fig. 8.20]. Faut-il en déduire que San Gallo projeta d'exprimer la puissance séculière des Farnèse par un palais impressionnant aux airs de villa suburbaine en plein Rome ? Ackerman n'est pas loin de le penser quand il décrit la façade arrière du palais : « il est vraisemblable que le palais devait s'étendre à droite et à gauche des loggias (dans le prolongement des ailes latérales) jusqu'à la ligne établie par le jardin de Sangallo. La façade ainsi obtenue à l'arrière avec son tracé en « U » et ses loggias ouvertes au rez-de-chaussée aurait fait revivre la forme privilégiée des villas suburbaines de la Renaissance romaine »¹¹.

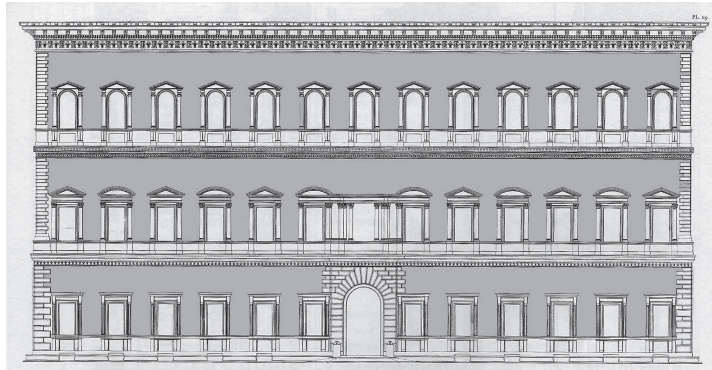


fig. 8.19 Élévation. Le rythme des ouvertures correspond au quadrillage du plan

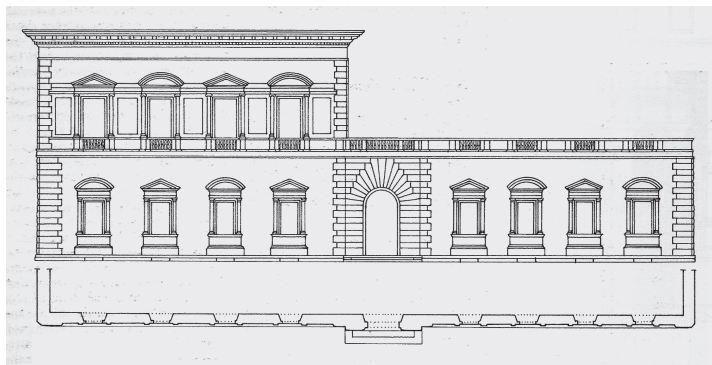


fig. 8.20 Raphaël. Palais Pandolfini. Florence

9 Murray, *L'architecture de la Renaissance italienne*, op. cit., 1990.

10 Angelo Calvani et al., *Raffaello e l'Architettura a Firenze. Nella prima metà del Cinquecento*, Firenze, Sansoni, 1984, p. 66.

11 Ackerman, *L'architecture de Michel-Ange*, op. cit., p. 169.



fig. 8.21 Fenêtre centrale du palais Farnèse

En tout cas, si l'on examine maintenant les baies du palais, elles n'ont plus rien de commun avec les ouvertures défensives des palais Médicis ou Strozzi. À l'exception de celles du rez-de-chaussée encore surhaussées, leur hauteur d'appui est conventionnelle. Elles ne sont pas un trou franc dans un mur, mais un édicule. Leur cadre de petit temple, dont l'origine est le tabernacle mural des temples romains, existe pour lui-même, par sa pierre blanche, bien en saillie devant le mur. Non seulement il se projette sur le devant de la façade, mais ressort pareillement à l'intérieur et, en fait, traversant toute l'épaisseur murale, semble canaliser par son conduit le flot du regard vers l'extérieur. Devenue un édicule à part entière dans l'embrasure, la fenêtre, littéralement, « cadre une vue » (*veduta*), un *tableau*. À la différence du palais florentin nul besoin de monter quatre ou cinq marches ici. Lorsque, à l'intérieur, on se tient devant la fenêtre principale du palais on la voit cadrer le pavement central de la place puis la rue axiale menant au Campo dei Fiori qui, au loin, ferme la perspective : une *veduta* urbaine [fig. 8.21].

Rien de neuf cependant car ces tabernacles appartenaient de plein droit au vocabulaire de la *Villeggiatura*, de la *villa*, au moins depuis une cinquantaine d'années. On l'a vu, ils ornaient déjà le palais Pandolfini, modèle possible du Farnèse et, bien avant, la villa des Médicis à Poggio a Caiano (1485) conçue par le grand-oncle d'Antonio, Giuliano Da Sangallo.

Un palais « suburbain » : proportionnalités et place publique

« Tectonique » et « Rustique » quoique distinctes ces deux façades dépendaient d'une même grille harmonique [fig. 8.22 et fig. 8.17]. Mieux, les Romains auraient dû voir cette régulation des 150 fenêtres monter du pavement de leur place. Curieusement Vasari n'en a rien dit. La cour Vasari l'a prétendue « la plus belle d'Europe ». Quant à la façade sur la place, hormis son admiration pour la corniche surhaussée de Michel-Ange, il ne dit rien. Seule la notice qu'il a consacrée à Sangallo nous apprend que « le pape voulant que l'édifice fut couronné du plus bel entablement qu'on n'eut jamais vu ordonna que les premiers architectes de Rome entrassent en lice avec Antonio »¹².

Le couronnement du palais serait donc la fierté commune des Farnèse et des romains. Michel-Ange remporta cette compétition tout en respectant les intentions de Sangallo. Un dessin perspectif qu'on lui attribue [fig. 8.23], daté de 1549 projetait bien sûr l'entablement surhaussé et majestueux construit, mais prévoyait aussi



fig. 8.22 Palais Farnèse. Façade murale

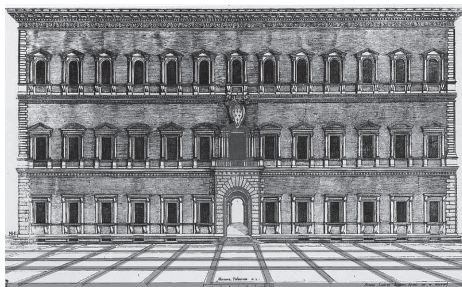


fig. 8.23 Projet de Michel-Ange (1549) incluant le pavé de la place, la corniche, la fenêtre centrale et son blason

de renforcer l'unité du palais et de ses abords par un quadrillage du pavé de la place correspondant exactement à celui de la façade, lui-même fidèle, comme on l'a vu, au pas des portiques de la cour. En aurait résulté une harmonie publique-privée digne des Cités Idéales peintes, et surpassant en étendue celle de Pienza. À quoi il faut ajouter le porche à claveaux rustiques semblable à celui du palais Pandolfini, surmonté de la fenêtre centrale que coiffe un blason géant, l'ensemble contribuant à accentuer la symétrie axiale du palais sur sa place.

À l'extérieur les modifications de Michel-Ange encadrèrent littéralement les choix « suburbains » de Sangallo : les rangs de fenêtres en pierre blanche très saillants, l'uniformité discrètement texturée du mur de briques en arrière-plan, sa géométrie rectangulaire de deux carrés dont le périmètre est matérialisé par une corniche très surplombante et des chaînes d'angle plus sombres.

Comme au palais Pandolfini, chaque tabernacle comprend un fronton, des colonnettes, une pièce d'appui reposant sur des piédestaux ou des consoles à leur tour en appui sur la corniche de plancher. À chaque étage ces 13 édicules de pierre claire, lisse, rattachés les uns aux autres par une *banquette* tout aussi filiforme, constituent comme une dentelle en relief par devant le fond mural, d'un grain uniforme de bas en haut, un peu rougi par la brique [fig. 8.17]. C'est cette texture murale qui unifie le « cube » sur toutes ses faces : « Sangallo traita la façade comme un plan bidimensionnel, neutre, en brique sur lequel les encadrements en pierre des fenêtres et des portes s'inscrivent à la façon d'un relief sculptural. » écrit Ackerman¹³.

Ses 150 fenêtres peuvent nous paraître celles d'une administration plus que d'une habitation, préfigurant celles du palais pontifical de Saint-Jean de Latran (1589) qui en est une. De fait, mi résidence, mi administration la silhouette du palais offrait, cette fois, une manifestation pacifiée, confiante, de la puissance dynastique à destination des invités du palais bien sûr, mais surtout de la population romaine qui, par cette opération d'embellissement privé, gagna une belle place publique et un palais aux façades fenêtrées... comme des « murs-rideaux, neutres et bi-dimensionnels » ajouta Ackerman¹⁴.

¹² Vasari, *Vies des peintres*, op. cit., (Tessier, 1841), p. 27.

¹³ Ackerman, *L'architecture de Michel-Ange*, op. cit., p. 155-156.

¹⁴ *Ibid*, p. 156.