

LA NOUVELLE SACRISTIE. 6 LA BIBLIOTHÈQUE LAURENTIENNE ET SON VESTIBULE (FLORENCE).

Michel-Ange. Sculpture & architecture. Charge et support: mur « Harmonique » vs. mur « Tectonique ».

Plus que tout autre, Vasari admirait Michel-Ange. Son œuvre lui semblait l'apogée de son vaste cycle historique des *Vite...* parvenu à son dépassement: « il ne voulut pas, écrivit-il, suivre la tradition laissée par Vitruve et les anciens, que l'on continuait à employer, et les artistes doivent lui avoir une grande obligation d'avoir quitté le chemin commun parcouru jusqu'alors »¹. Ce chemin vitruvien, « parcouru jusqu'alors » passait sans doute par Brunelleschi et Alberti. Quanta un nouveau chemin, qu'après Bramante, Michel-Ange explora, il survint dès 1517 quand, à l'occasion d'un concours florentin pour l'achèvement de la façade de l'église de San Lorenzo, Michel-Ange réalisa une maquette de bois où voisinaient déjà nouveautés et dette à la tradition [fig. 6.1].

Comme Alberti avant lui, confronté à l'incompatibilité d'une façade rectangulaire de temple et d'une coupe triangulaire de basilique, Michel-Ange plaqua un *narthex* devant l'église, c'est-à-dire un volume vestibulaire utile à deux étages et non un simple mur de façade. Plus que la symétrie d'une grande arche flanquée de deux petites d'un arc de triomphe, règne ici la superposition de deux étages inégaux. L'un pèse visiblement sur l'autre. L'étage supérieur, agrandi pour accueillir statues et bas-reliefs, pèse même tant que les colonnes du rez-de-chaussée sont comme sorties du mur. Tassé sous l'étage supérieur, le rez-de-chaussée semble à la peine, sous un fardeau.

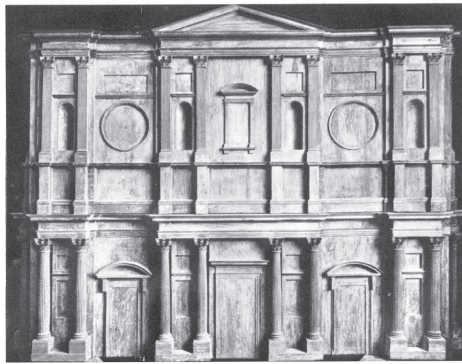


fig. 6.1 Michel-Ange. Projet pour la façade de San Lorenzo



fig. 6.2 Carlo Maderno. Façade de Saint-Pierre au Vatican

Le Maniérisme

On se demande si un bâtiment aussi trapu répondait encore à la corporalité vitruvienne de l'Homme debout, ou bien s'il n'était pas « difforme » ? Léon X, un pape Médicis qui commanda à Raphaël une étude sur la conformité des ruines romaines au texte vitruvien, l'apprécia. Signe que le goût avait changé. Quand Raphaël publia la *Lettre à Léon X*, on y lisait que parmi tous les édifices en ruine à Rome aucun « ne présentait une manière aussi belle que ceux de l'époque impériale »². Aux temples hellénisants ou aux basiliques paléochrétiennes on préférait désormais les ruines impériales. Elles offraient un vaste réservoir archéologique de formes désirables et, de ce goût nouveau, la maquette de San Lorenzo se ressent : un rez-de-chaussée tassé comme au théâtre de Marcellus [fig. 2.4], un étage qui pèse ostensiblement et, dessous, des membrures, ordinairement à peine saillantes, qui enflent comme au Colisée. La colonne sortie du mur et projetée devant invitait à penser l'effort, puis dédoublée à songer au poids, à la charge. Sur cette maquette l'effort s'exposait et, après Léon X, le siècle de Michel-Ange en apprécia la *Manière*.

Assez durablement, d'ailleurs pour qu'un siècle plus tard la plus outrancière de ces démonstrations de pesanteur survienne au Vatican, au siège du pouvoir Pontifical. Tardive, aux mesures de l'immense place qui la devance plus que de celles de l'église, la façade de Saint-Pierre de Rome par Carlo Maderno (1607-1626) attint la démesure [fig. 6.2]. Comme la façade de bois elle est un narthex devant une basilique, un bloc. Entre deux énormes piles d'extrémité, un étage supplémentaire d'attique coiffe le fronton central qui y disparaît presque. En dessous la surcharge a enflé les colonnes qui sont sorties du mur. Elles encombrant les surfaces murales, et leur entablement a grossi proportionnellement. S'ensuivent tous les détails de la charge excessive : surbaissé l'arc, auparavant, en plein cintre s'est aplati sous l'effort, la fenêtre carrée, elle, s'est comprimée latéralement et s'étire verticalement pincée dans l'étau des colonnes et des piliers qui ont envahi le mur [fig. 6.2].

Tout un vocabulaire de charge, de poids et de compressions d'ouvertures, dispute désormais sa place à « l'harmonie démontrable des parties » qui ne va plus de soi. Le mur a l'air, mais seulement l'air, ossaturé,

1 Giorgio Vasari, *Vie des artistes*, Paris, Grasset, 2007, p. 405-406.

2 Raphaël, Baldassare Castiglione, *Lettre à Léon X*, Besançon, Les Éditions de l'Imprimeur, 2005, p. 37.

charpenté, tectonique. Wölfflin en a très bien résumé la nouveauté : « Quant aux fonctions de levée et de portée, qu'on traitait auparavant sans peine ni précipitation, comme une chose qui va de soi, on les assure maintenant avec une certaine débauche de puissance, en un effort passionné »³.

Pesanteur murale, rusticité murale comme on le verra plus loin, incarnèrent le Maniérisme architectural. Intimidantes ou pas, ses inventions architecturales coïncidèrent avec une durable division de la chrétienté. Elle affecta l'architecture mais aussi la peinture et la sculpture. Les troubles commencèrent avec les longues guerres d'Italie (1494-1559), puis avec les prétentions impériales de Charles Quint à supplanter l'autorité papale qu'amplifia la proclamation du schisme protestant par Luther en 1517. Dans ce contexte belliciste, sommées de s'allier au Pape ou à « l'Empereur », les Cités-États italiennes, si fières de leurs indépendances, entrèrent en conflit. L'épisode le plus dramatique en fut le sac de Rome de 1527 par l'armée de Charles Quint. Il divisa. Florentin loyal, Vasari accusa une œuvre divine venue « *châtier Rome et abaisser l'orgueil de ses habitants* ». Ces désordres ouvrirent une ère de petits nationalismes, de rivalités politiques, de fourberies diplomatiques et de retournement d'alliances entre principautés. Pour l'instant désunie, la Chrétienté vivait un désarroi collectif dont on mesure les commotions personnelles lorsque Vasari raconte celles de Michel-Ange, l'exil à Venise, la disgrâce papale, le siège de Florence, les caches, la fuite à Ferrare, la clandestinité.

« C'est l'époque où l'autorité du dogme religieux se brouille, et où l'on discute pour savoir si l'humanité doit se sauver par la grâce (la théorie) ou par ses œuvres (la pratique) » a écrit G-C Argan⁴. Il est donc tout-à-fait possible que cette maquette de bois nous annonce désormais que le Salut soit une conquête fatigante, qu'il réclame une discipline quotidienne, que l'effort et l'humilité ramèneront la foi dans le corps du fidèle. Dans un passage célèbre Wölfflin prétendait que l'architecture « est l'expression d'une époque dans la mesure où, grand corps monumental, elle fait apparaître l'existence corporelle des hommes, leur port et leur allure, leur attitude légère et enjouée ou sérieuse et grave, leur nature fiévreuse ou paisible, où elle révèle, en un mot, le sentiment vital d'une époque »⁵.

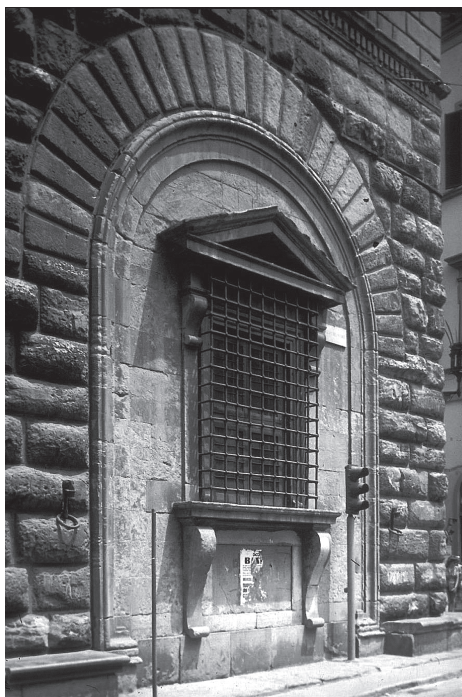


fig. 6.3 Michel-Ange. Fenêtre agenouillée.
Palais Médicis. Florence

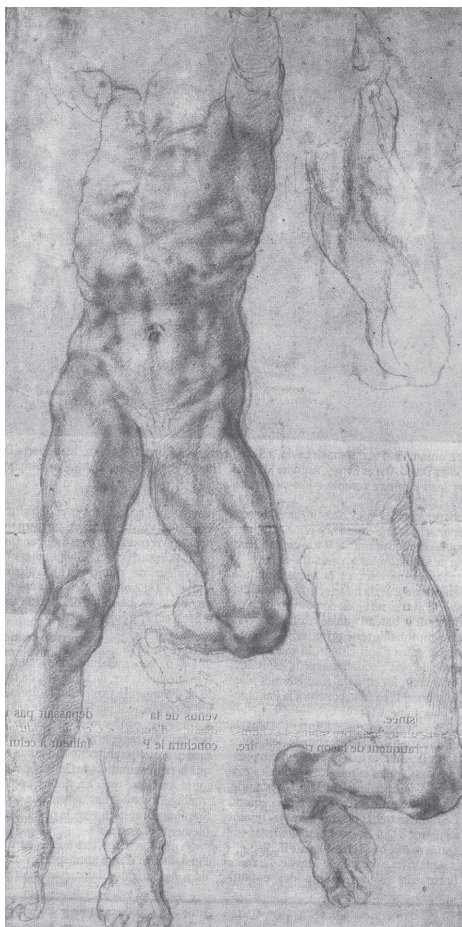


fig. 6.4 Michel-Ange. Étude à la sanguine

Exposer charge et support : de la sculpture à l'architecture

On sent qu'une existence corporelle *grave, fiévreuse* peut-être, structure la maquette de 1517. On y distingue, conformément à la division vitruvienne du corps, une partie basse, courte, puis un buste aux épaules larges nettement plus grand et une tête, le fronton, comme enfoncée dedans tant elle est réduite. Rien de l'athlète vitruvien, svelte, debout, jambes étirées, torse droit. Ce peut-être un homme, tête et jambes fléchies par le poids d'un fardeau qu'il transporte. Il a l'air trapu, il plie et nous compatissons peut-être. Cette analogie corporelle préfigure celle de la « fenêtre agenouillée » du palais Médicis (1517) [fig. 6.3]. C'est en Humaniste vitruvien que Michel-Ange affirmait qu'« il est certain que les membres de l'architecture obéissent aux mêmes lois que les membres de l'homme ». Mais il s'en distinguait en ajoutant que « celui qui n'a pas été et qui n'est pas bon maître sculpteur et surtout anatomiste ne peut pas s'y connaître »⁶, car c'est notre expérience corporelle de l'effort qui nous fait affliger cette façade de peine.

L'effort musculaire occupa la sculpture de Michel-Ange. Il domina également ses fameux dessins « anatomiques » au fusain ou à la sanguine. Ils sont une recension de sauts [fig. 6.4], de soutiens, de levées, de flexions, y compris de moments immobiles, comme cette station assise et supposée tranquille, qu'on voit à son Moïse (1513), un personnage du tombeau du pape Jules II, à Rome. L'air courroucé, jambes pliées mais muscles tendus, on se demande si Moïse, bien qu'assis, va se lever, ou bien s'il vient juste de s'asseoir. Les *positions* assises, mais aussi accroupies, allongées, en extension etc. sont aux yeux de Michel-Ange des attitudes aussi révélatrices d'autres proportionnalités du corps que celles de l'homme vitruvien représenté éternellement debout [fig. 6.5]. Mais cette fois-ci la division ternaire tête, buste, jambes, nous parle de poussées, d'efforts, de peine, de libération, d'apaisement.

Observons maintenant, au tombeau de Laurent de Médicis (1520-1534), la position allongée des deux

3 Heinrich Wölfflin, *Renaissance et Baroque*, Paris, Le Livre de poche, 1989 (éd. or. 1888), p. 134.

4 Giulio Carlo Argan, « L'architecture du maniérisme », in *Projet et destin. Art, architecture, urbanisme*, Paris, Les Éditions de la Passion, 1993, p. 101.

5 Wölfflin, *Renaissance et Baroque*, op. cit., p. 170.

6 Lettre au Cardinal Rodolfo Pio, dans Ackerman, *L'architecture de Michel-Ange*, Paris, Macula, p. 23 et suiv.



fig. 6.5 Michel-Ange. Moïse. Saint-Pierre aux liens. Rome

allégories sculptées [fig. 6.6, fig. 6.7]. Elle est tout aussi indécise que l'assise du Moïse. On se demande si l'*Aurore* et le *Crépuscule*, étendues sur leur cénotaphe, vont se lever ? Ou bien sont-elles sur le point de se coucher ? On ne sait. Comme nous, Vasari s'est interrogé : « Mais que dire de l'Aurore, représentée sous la figure d'une femme nue, capable de chasser la mélancolie de l'esprit [...] Dans son attitude, on reconnaît le désir qu'elle éprouve de se lever, encore tout accablée de sommeil, et il semble qu'en s'éveillant elle a trouvé fermés les yeux du Grand-Duc. Aussi se tord-elle avec amertume [...] »⁷. Cette fois la position « allongée », le redressement et la torsion du corps s'apparentent à l'incurvation de l'arc surbaissé qui couvre aussi le cénotaphe. Cet arc l'Antiquité y recourait déjà. Michel-Ange le recruta dans son lexique anthropomorphique parce que l'arc en plein cintre portait sans effort apparent, alors que le surbaissé, lui, suggérait le fléchissement d'un corps sous la charge.

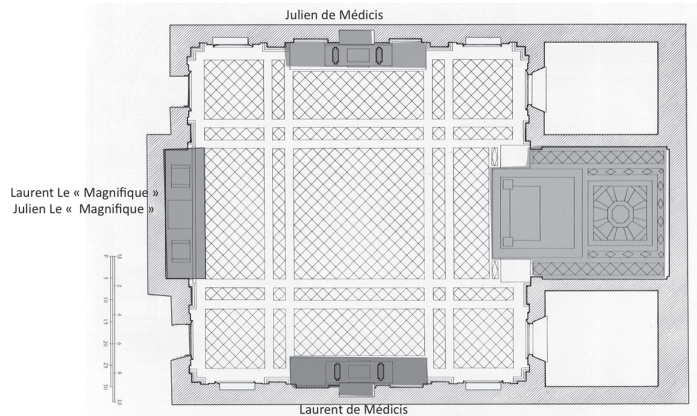


fig. 6.6 Michel-Ange. La Nouvelle Sacristie. Florence. Plan

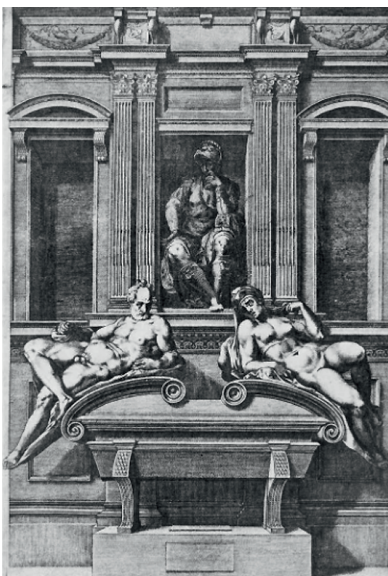


fig. 6.7 Michel-Ange. La Nouvelle Sacristie. Tombeaux de Laurent de Médicis, des Patriarches et de Julien de Médicis

Quant à la fenêtre dite « agenouillée » (1517) [fig. 6.3] qui remplaça les hauts portails d'échoppes au rez-de-chaussée du palais Médicis (1450), avec ses consoles en volutes, son cadre et son fronton, elle simulait un corps entier, jambes pliées, tête droite, buste en extension, parfaitement détaché du mur à la manière des tabernacles antiques. Contrairement aux fenêtres d'étages du palais toujours en place, elle n'était pas un simple trou dans un mur, mais un édicule en soi, un corps de pierre. Il faut dire que 70 ans après l'édification du palais bien des choses avaient changé : l'insécurité en ville réduite, on ne craignait plus d'ouvrir sur la rue les pièces du rez-de-chaussée. Autour de sa fenêtre, Michel-Ange a conservé l'arche et son appareil mural d'origine, son arc protecteur, ajoutant le panneau inerte et lisse indispensable à l'existence autonome du tabernacle de pierre : une esquisse de la décomposition par éléments du mur tectonique.

La Nouvelle Sacristie (1520-1534), exiguïté, hauteur, charge apparente

De la Nouvelle Sacristie, Vasari écrivit que « comme il voulut élever la sacristie sur le modèle de la Vieille Sacristie qui est due à Filippo Brunelleschi, mais avec un autre ordre d'ornementation, il y fit intérieurement un ornement composite des plus variés et des plus nouveaux »⁷. Certes, « l'ordre d'ornementation » différait de celui de la Vieille Sacristie, mais la nouvelle chapelle s'en distingua surtout en se peuplant de défunts. Il fallut l'approbation des Médicis pour installer dans 150 m² quatre sépultures monumentales. Leur Vieille Sacristie, de même plan et de même superficie, était un mémorial de famille où reposaient souterrainement, les aïeux de la Nouvelle. Cette fois, l'absence de crypte obligeait à regrouper les défunts dans une seule pièce. La surdimensionner aurait été indélicat si bien que le partage d'un local aussi exigu devint une composante du projet.

Si la raison d'être d'une chapelle funéraire chrétienne est de solliciter l'humilité des vivants en présence du trépas, Michel-Ange s'y tint : d'une niche murale en hauteur les vivants contemplent les défunts allongés dans la nef et leurs dialogues, paraissant échanger gestes et regards à l'étroit d'une sorte d'assemblée dynastique que la sculpture anime [fig. 6.7].

⁷ Vasari, *op. cit.*, p. 387.

⁸ *Ibid.*, p. 385.

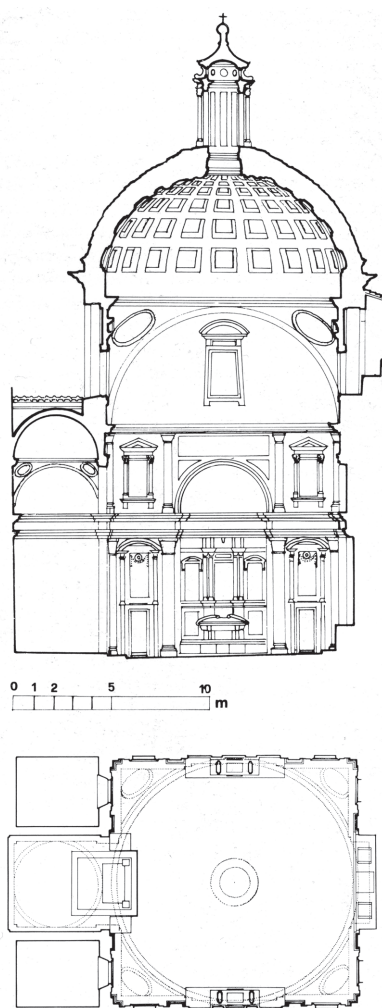


fig. 6.8 Les étages de la Nouvelle Sacristie

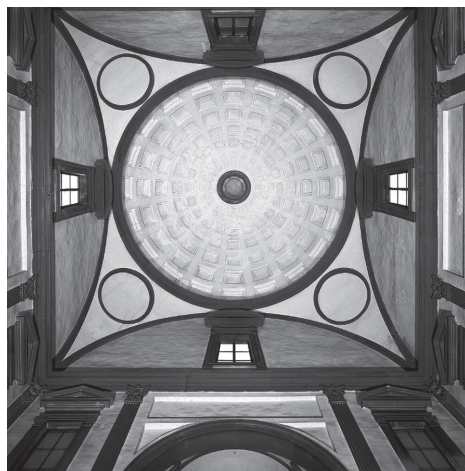


fig. 6.9 Nouvelle Sacristie. Pyramide visuelle. Lignes et surfaces convergent vers la lanterne

Les deux sacristies sont situées symétriquement, de part et d'autre du chevet de la basilique San Lorenzo. La Nouvelle Sacristie respecta le plan carré de 12 mètres de côté de la Vieille [fig. 6.6]. Michel-Ange y sculpta le marbre des sépultures, et bâtit l'édifice en maçonnerie « à la Brunelleschi ». Des quatre tombeaux prévus seuls ceux des « Ducs », Laurent II et Julien II, furent exécutés sur deux côtés de la chapelle, les deux autres, ceux des « Magnifiques » pères des précédents, face à l'autel et inachevés, laissèrent l'ensemble inabouti et cependant compréhensible. « La Nouvelle Sacristie, a écrit Giulio Carlo Argan, devait être [...] une chapelle sépulcrale pour accompagner, comme une musique visible, le passage idéalisé de ces puissants personnages du temps de la vie au temps de l'histoire et, de là, à l'Éternité »⁹. Ce « temps de la vie » désigne la vitalité des statues qui peuplent la Nouvelle Sacristie [fig. 6.7] et manquent à la Vieille Sacristie.

La nef funéraire : exigüité et verticalité

Il faut donc se préparer à entrer dans la Nouvelle. Bien sûr avec le souvenir de l'ancienne, mais aussi en imaginant, identique aux deux autres, ce troisième monument funéraire manquant entre les deux portes d'accès, face à l'autel. Celui des deux patriarches représentés par Saint-Cosme et Saint-Damien, protecteurs des Médicis. Sur les côtés auraient dû se tenir trois blocs funéraires muraux et quatre sarcophages dans la nef. Ainsi placés les corps auraient fait une sorte de colloque de défunts [fig. 6.6, fig. 6.7]. Dans sa *Vie de Michel-Ange* (1553) Ascanio Condivi assurait que les corps sur les tombeaux représentaient « tous ensemble le temps qui consume tout ». Cependant il ne disait rien des « assis » qui contemplant, pleins de vie, cette consommation. Ce sont pourtant les âges de la vie, assis et couchés qui se regardent ou s'interpellent d'un geste ou d'un regard, y compris vers l'autel. L'étroitesse du lieu et la proximité des visages nous imposent les regards des « vivants » et des « morts ». Pensif, en habit de centurion, Laurent penche vers l'autel pour écouter la Parole sacrée. Julien, en Capitaine, se tourne, lui, vers les saints/patriarches en toges de philosophes. Il fixe la Madonne. Aux pieds de Julien le « jour » observe, de l'autre côté, « le crépuscule ». Le message de ces « conversations » allégoriques entre couchés et assis était probablement la concorde des Médicis par-delà les générations [fig. 7].

Bien souvent, une sépulture d'église était une niche sépulcrale creusée dans la paroi. Ici trois sépultures occupent parois et sol. « Vivants » et « morts »,

les Princes ont délibérément été installés à l'étroit. Dramatiser l'exiguïté de leur assemblée fut un parti pris du projet. D'après Ackerman la place des défunts s'amenuisa au fil des études, en raison de la hauteur grandissante de la chapelle et de l'épaississement consécutif des membrures de soutien. En sorte que, hauteur et étroitesse se combinant, l'encombrement en bas se dénouerait au ciel, par l'ascension des âmes, libérées sous nos yeux après les écrasantes charges terrestres dont les œuvres, nous dit-on, se consomment.

L'insignifiance des « vivants » se mesure sur la coupe à la petitesse des sarcophages : quel contraste de leur étage contraint avec ce vaste espace au-dessus d'eux, vingt mètres plus haut ! [fig. 6.8]. À l'éloignement physique il faut ajouter l'axe perspectif des pendentifs, des quatre fenêtres trapézoïdales et des cercles concentriques de la coupole qui, chacun, nous attirent jusqu'à l'oculus, à la Lumière [fig. 6.9]. D'en bas nous partageons cette petitesse qui est celle des défunts.

Charges apparentes : un étage supplémentaire

Pour transmettre cette petitesse, la nef s'est élevée d'un étage [fig. 6.10]. « L'innovation la plus importante » selon Ackerman¹⁰. Ce niveau supplémentaire se place sous l'étage des pendentifs. Hausser jusqu'à 20 mètres le plafond d'une pièce de 150 m² en « dramatiser » la verticalité, mais, il est probable que « la religiosité humaniste et laïque de Michel-Ange »¹¹ ne poursuivait pas ce genre d'émotion. L'intention était autre.

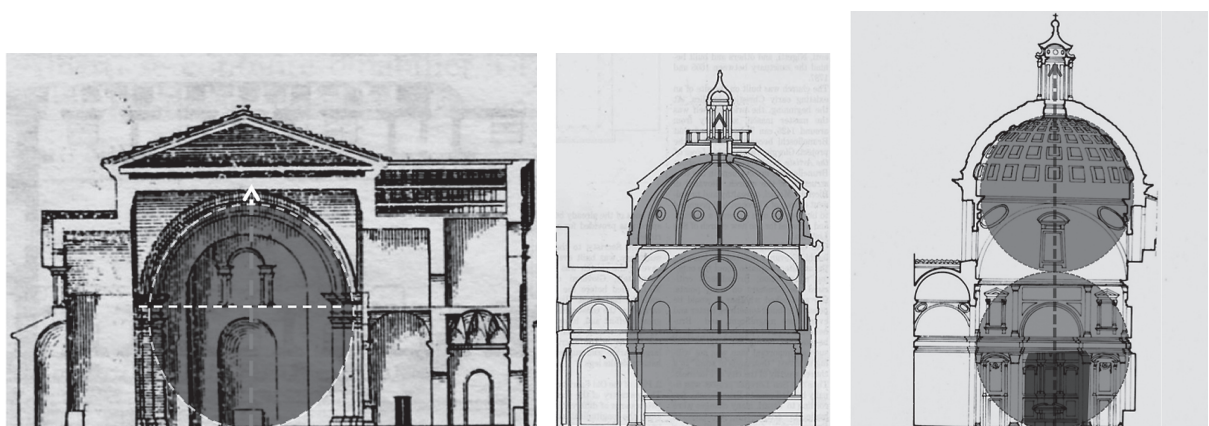


fig. 6.10 À la même échelle verticalités comparées : Saint Sébastien de Mantoue, Vieille et Nouvelle Sacristies

9 Giulio Carlo Argan, *Michel-Ange architecte*, Paris, Gallimard, Electa, 1991, p. 86.

10 Ackerman, *L'architecture de Michel-Ange*, op. cit., p. 58.

11 Argan, *Michel-Ange*, op. cit., p. 90.



fig. 6.11 Nouvelle Sacristie. Un mur en membrures, sans surfaces

Pour gagner en hauteur, deux solutions se présentaient : soit rajouter un étage sous les pendentifs, soit interposer entre eux et le dôme un tambour cylindrique. Autrement dit, soit hausser la partie « habitée » soit hausser le « ciel » de la chapelle. Comparés [fig. 6.8 et fig. 6.10] aux verticalités de Saint-Sébastien et de la Vieille Sacristie les étages de la Nouvelle indiquent sans doute l'intention directrice du projet : dénouer verticalement la promiscuité des sépultures qui se joue au sol comme sur les murs bas de la nef. L'étage « habité » aux fenêtres d'angle fut un choix humaniste. Bien entendu, son ajout augmentait le poids des superstructures qui épaississait les membrures murales et diminuait mécaniquement la place pour les sépultures si bien que les trois travées du monument funéraire paraissent à l'étroit entre deux grands pilastres. Le Prince assis déborde de sa niche, comme les deux allégories de leur cénotaphe. La place manque sur ce mur saturé de membrures. On le voit à ce détail d'angle des arcs surbaissés au-dessus de la porte qui empiètent sur les pilastres de pierre [fig. 6.11]. Ackermann a analysé l'*effet compressif* qui le cause. Selon lui, charge verticale et compression latérale interagissent : « Dans la chapelle Médicis, on distingue deux systèmes architecturaux : d'une part la maçonnerie de la sacristie elle-même, revêtue à l'intérieur d'un stuc blanc et articulée par des membres en *pietra serena* grise de Toscane. D'autre part les tombeaux des Médicis entièrement de marbre blanc veiné qui s'insèrent dans des renforcements bordés par les membres en *pietra serena*... la force de l'ensemble repose sur la vigueur des œuvres et de leur cadre architecturé ; elle est rehaussée par l'effet compressif qu'exerce la membrure en *pietra serena* »¹².

En bas, maçonnerie et marbre coexistent. Entre deux grands pilastres qui les protègent, il y a trois travées d'une paroi de marbre creusée de niches et ornée de pilastres qui se porte elle-même. Et pourtant, architecture et sculpture ne font apparemment qu'un « mur ». Membrures de marbre ou de maçonnerie toutes semblent soutenir les superstructures sans qu'on soupçonne les « deux systèmes architecturaux ». En réalité, il fallait protéger le marbre d'un poids considérable et donc reporter les charges ailleurs. On croit voir quatre murs porteurs, il n'en est rien : une coupole sur pendentifs s'appuie sur quatre arcs de décharge et quatre piliers d'angle. Ensuite, quatre pans de mur, sous le tympan des grands arcs, se portent eux-mêmes. Au centre de chaque pan un arc de décharge soulage un pan mural secondaire afin d'y dresser une paroi de marbre, inerte [fig. 6.11, fig. 6.9].

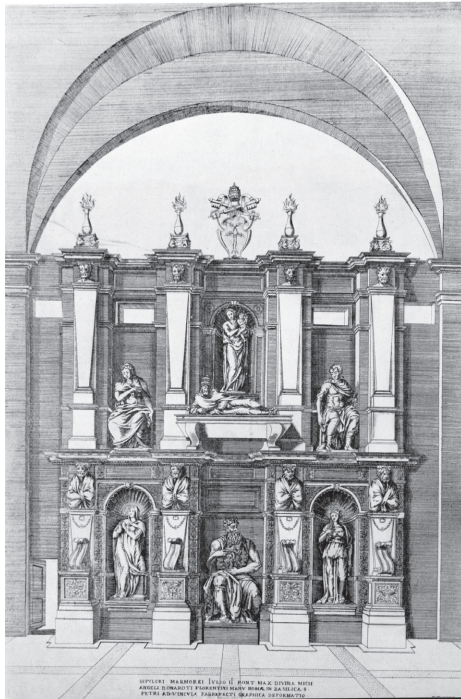


fig. 6.12 Michel-Ange. Tombeau de Jules II. Saint-Pierre aux Liens (Rome)

Sans doute satisfait de cette décomposition Michel-Ange l'adoptera une nouvelle fois pour le projet qui, d'après Vasari, lui tenait le plus à cœur, le tombeau du Pape Jules II, à Rome : une allégorie à huit pilastres, 6 niches et 7 personnages à l'étré sous un seul arc (1545) [fig. 6.12].

La bibliothèque Laurentienne (1524-1533), cloître de San Lorenzo

Si l'étréitesse de la Nouvelle Sacristie surprend, alors on est déconcerté par le vestibule de la bibliothèque. Certes, bibliothèque et vestibule ne font qu'un, mais en entrant le vestibule paraît capricieux, surchargé, emphatique. Au milieu, il y a cet escalier solennel, si encombrant, que, vu en plan [fig. 6.13], le vestibule semble n'en être que la trémie. Et puis, on remarque vite que les marches ne parviennent pas au dernier étage qui, simplement, éclaire le vestibule par en haut. Ce dispositif évoque alors l'escalier d'honneur d'un palais. Cependant ses quatre façades sont bien trop imposantes pour une trémie d'escalier, même de palais. Bien des bizarreries se dit-on, avant de remarquer que la première marche de l'escalier n'est pas même dans l'axe de l'entrée, et qu'elle bute presque contre un mur [fig. 6.13, fig. 6.14] !

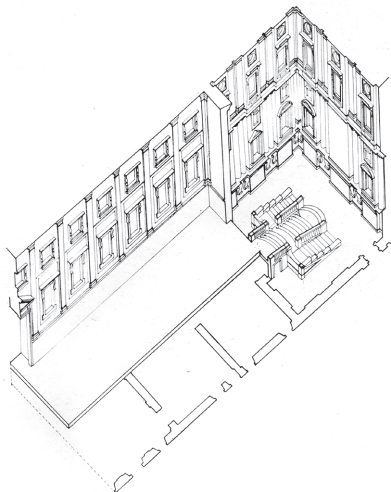


fig. 6.14 Les substructures de la bibliothèque Laurentienne

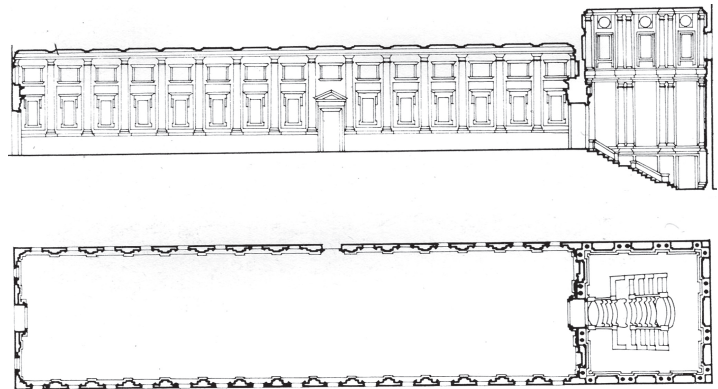


fig. 6.13 Bibliothèque Laurentienne. Plan centré et plan allongé. Mur harmonique, mur tectonique (d'après Ackerman)

De ces malaises qu'on devine intentionnels, Ackerman dit que : « la largeur restreinte et la hauteur développée du vestibule contribuèrent à en faire un espace intérieur d'une qualité étrange »¹³. « Largeur restreinte », pour le moins ! « Espace intérieur » : en est-on si sûr ? « Étrange » de prime abord. Cependant on se

12 Ackerman, *L'architecture de Michel-Ange*, op. cit., p. 56 et 62.

13 *Ibid.*, p. 92.



fig. 6.15 Bibliothèque Malatestiana. Cesena. 1435



fig. 6.16 La salle de lecture. Mur harmonique et pyramide visuelle. Les pupitres sont à hauteur d'œil

ravise en apprenant que la Laurentienne contenait des milliers de manuscrits (Codex) contemporains et antiques, bibliques, grecs et latins. En apprenant que l'ambition de Cosme de Médicis fut de rassembler toute la pensée humaine et particulièrement les sources de l'Humanisme en une bibliothèque publique (à San Marco tout d'abord). En apprenant encore qu'un autre Médicis, Jules, devenu pape sous le nom de Clément VII, paracheva le projet en transférant tous les dépôts des palais familiaux dans la bibliothèque de San Lorenzo. Et si cette solennité nous déroute encore c'est qu'on peine aujourd'hui à apprécier la largesse d'un tel mécénat, de même que la vénération que la bibliothèque dut, par ses collections susciter. On entraînait consulter ou copier des trésors inouïs. On accédait, pour ainsi dire, au sommet de la pyramide du Savoir, un Trésor Public unique qui accueillait les meilleurs savants et érudits de leur temps.

La bibliothèque : un Trésor scientifique inestimable

Dans ces conditions le vestibule s'avère être un chemin protocolaire vers des richesses exceptionnelles. Sans quoi on s'explique mal les louanges de Vasari : « il n'y a pas d'escalier plus commode » et « la merveilleuse entrée de ce local »¹⁴. À quoi bon trois volées de marches, sinon pour l'apparat et les haies d'honneur ! Et dans l'axe de la salle de lecture, non de la porte d'entrée ? Si l'on y réfléchit, cette réserve derrière une porte discrète à l'étage du cloître protégeait l'austérité du monastère (1547). On entraînait dans un palais du Savoir qui ne pouvait avoir ce cloître strict pour vestibule, fut-il conçu par Brunelleschi. Sur le plan d'ensemble le vestibule et la salle de lecture occupent 18 travées semblables. 3 pour le vestibule, 15 autres pour la salle de lecture en sorte que plan centré et plan allongé s'enchaînent avec les mêmes repères dimensionnels. On passe d'un vestibule *presque carré* (environ 11 mètres de côté) et vertical (16,5 mètres de hauteur), à la salle de lecture, 47 mètres de long, 11 mètres de large, 8,30 mètres de haut [fig. 6.13].

Au xv^e siècle, le plan d'une bibliothèque « publique » était un corridor, une galerie. De part et d'autre d'un couloir central s'installaient aux pupitres, lettrés et copistes qui, avant que l'imprimerie ne les remplace (1450-1470), transcrivaient manuellement des *codex*, des ouvrages manuscrits, reliés, qu'on remisait dans les rayons sous les pupitres. Se répétant, un pupitre, un banc, des rayons, une fenêtre, aboutissaient à ces enfilades étroites et longues, comme à la bibliothèque Malatestiana (1435) [fig. 6.15] ou celle de San Marco à Florence (Michelozzo,

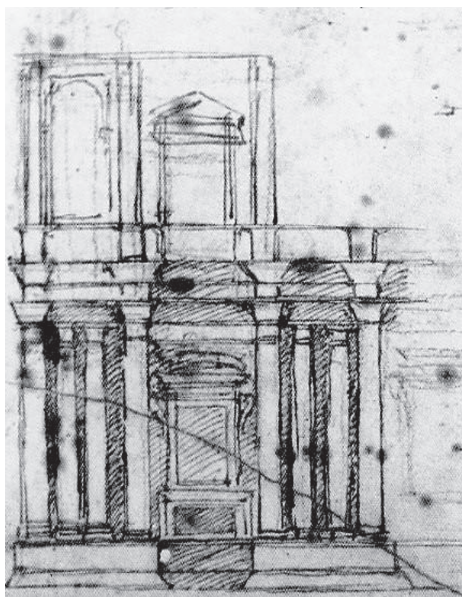


fig. 6.17 Michel-Ange. Esquisse pour la salle de lecture

1438). À la Laurentienne copie de codex et lecture d'imprimés durent coexister.

Pour ces raisons la salle de lecture de la Laurentienne fut aussi une longue galerie. Quand on y entre, la répétition des 15 travées structurelles et la longueur de la salle font une profondeur perspective saisissante. Et si on observe attentivement la salle de lecture [fig. 6.16], alors on est tenté d'y voir plus que l'enfilade de travées de la bibliothèque Malatestiana [fig. 6.15], une démonstration savante de perspective. C'est-à-dire la pyramide visuelle construite par un entrecroisement de lignes sombres, sur des parois quasiment planes et claires [fig. 6.16].

La salle de lecture : pyramide visuelle et proportionnalités

Il y a d'abord la travée structurelle, si présente par le cadre de deux pilastres sombres légèrement en relief qui occupe un intervalle mural d'environ 3,30 mètres. Son pas lui vient des voûtes d'arête des quartiers monastiques du premier étage, au-dessus desquels la bibliothèque fut construite. Il fallut renforcer les murs aux appuis des voûtes, pour soutenir les piliers nécessaires aux murs et à la toiture de la salle de lecture [fig. 6.14]. Ces 3,30 mètres d'intervalle structurel et les 11,50 mètres de largeur du bâtiment existant furent donc des mesures contraintes et, à priori, sans proportionnalités. Ensuite Michel-Ange fit en sorte que la coupe de la salle, autrement dit le tableau de la perspective, fut un rectangle dont le grand côté (11,50 mètres) soit la diagonale abattue d'un carré de 8,30 mètres. La hauteur de la salle se déduisait donc de sa largeur préexistante: 8,30 mètres de haut pour 11,50 mètres de large et 47 mètres de long.

Ainsi conçue la salle n'a finalement pas la solennité intimidante du vestibule. Elle y régna pourtant un moment. Sur des esquisses, tout au long de la salle, deux fenêtres en tabernacles superposées occupaient une embrasure profonde encadrée de pilastres. Entre deux embrasures un pan de mur creusé d'une niche hébergeait deux colonnes, à l'image de celles du vestibule [fig. 6.17]. Ç'aurait été un enchaînement déroutant: une bibliothèque toute en longueur et haute de 8,30 mètres s'entoure de parois similaires à celles d'un vestibule à plan centré, haut de 16 mètres. Ackerman en justifie aussi l'abandon par un remaniement du projet finalement confié à Michel-Ange: la conception des stalles en bois.

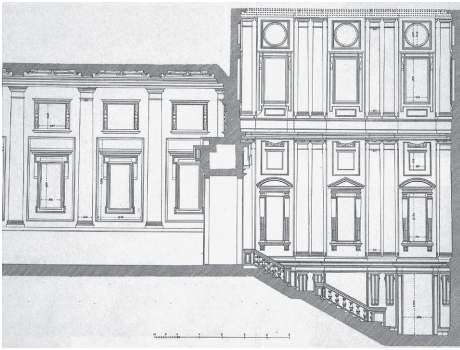


fig. 6.18 Plan « Allongé »/« Centré ». Mur « Harmonique »/« Tectonique » (d'après Henry de Geymüller)



fig. 6.19 L'angle rentrant du vestibule

Le choix perspectif s'y affirma. Dans ce but Michel-Ange intégra les stalles aux dimensions de la salle et à sa trabéation : trois stalles par travée, trois stalles tous les 3,30 mètres. La hauteur des stalles fut coordonnée avec celle de l'appui de fenêtre, soit 1,65 mètre de part et d'autre du couloir central ; banquettes et pupitre occupèrent 3,30 mètres de large. Leurs deux rangs couvraient donc 6,60 mètres de la largeur totale ne laissant au couloir central que les 4,90 mètres restants. De cette façon 1,65 mètre, puis 3,30 mètres furent des dimensions, à hauteur d'œil, rendues physiquement très présentes et dont toutes les autres s'avéraient des multiples. D'un mur à l'autre, un rang de stalles occupait donc $1/5$ de la hauteur totale et $4/5$ en largeur, $3/5$ pour le couloir, $7/5$ pour la salle. Par leur alignement à hauteur d'œil, bloc des stalles et appuis de fenêtres étalonnaient efficacement l'expérience perspective de ces multiples. D'un même bois foncé dossier des stalles et poutres du plafond, prirent en charge les fuyantes horizontales de la salle. Les verticales des pilastres paraissaient elles, en lignes sombres sur des parois de maçonnerie claire [fig. 6.16] : l'entrecroisement squelettique de la pyramide visuelle.

Toutes ces lignes aboutissent au fond de la salle, sur un point de fuite positionné à hauteur d'œil. Rarement la pyramide visuelle fut aussi littéralement construite et rarement le mur du fond n'illustra aussi fidèlement sa place théorique : une intersection de la pyramide. Le palais du Savoir se voulait un exemple savant d'architecture perspective.

L'aplanissement mural comme le positionnement des fenêtres proche de la surface interne du mur accrurent la présence de l'extérieur, le ciel essentiellement. D'édicule autonome dans les premières esquisses, la fenêtre redevenait la trouée anonyme d'un mur peu épais, plan, surfacique, tandis que la saillie du pilastre-pilier porteur, moindre à l'intérieur de la salle, ressortait à l'extérieur autant que possible. On peut même avancer que la perception de l'axialité horizontale de la salle de lecture et de l'axialité verticale du vestibule incluant leur intersection au centre de l'escalier décidèrent du projet final. Mur « harmonique » pour le travail, mur « tectonique » pour le protocole [fig. 6.18].

Le vestibule et son escalier : étroitesse, verticalité, charge, dédoublement des colonnes

Les murs du vestibule sont aussi déroutants que son énorme escalier. À l'entrée notre stupéfaction tient en partie au fait qu'on vient de quitter le cloître, de monter

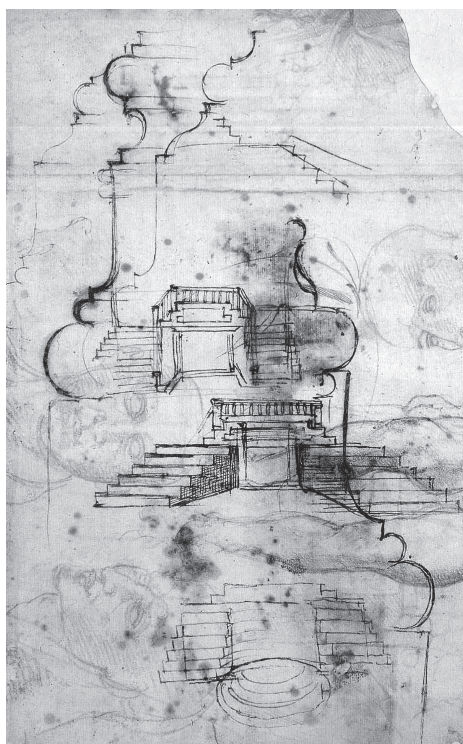


fig. 6.20 Esquisses pour l'escalier du vestibule



fig. 6.21 Le vestibule une cour de palais

un étage et d'ouvrir une modeste porte du monastère pour se sentir de nouveau à l'extérieur. On pressentait une pièce ordinaire et on pénètre dans une cour d'immeuble. Les façades ont trois étages. L'angle rentrant aux quatre coins du vestibule suggère qu'elles sont indépendantes [fig. 6.19]. L'escalier monte au perron devant une imposante porte d'entrée. Toute la lumière tombant d'en-haut sur un rez-de-chaussée aveugle accentue l'illusion d'extérieur. Socle-étage-attique, chaque côté est une façade d'immeuble. Dans cette cour de palais, rien de ce qu'on voit n'appartient à un vocabulaire d'intérieur [fig. 6.19, fig. 6.21].

Alors, peut-on expliquer ces fantaisies papales ? On en connaît les instructions concernant la sur-hauteur du vestibule, le dessin et la position de l'escalier ¹⁵. À cause d'un éclairage inadapté, Clément VII aurait refusé qu'un même plafond unisse le vestibule et la salle de lecture. Le vestibule y gagna sa hauteur supplémentaire, son clair-étage et ses fenêtres. Le pape aurait approuvé aussi les volées droites au milieu du vestibule, et non en quart-tournant adossées aux murs comme s'y essayaient plusieurs esquisses [fig. 6.20]. Il semble donc que verticalité et exigüité du vestibule aient été un vœu pontifical exaucé.

La composition perspective finale aligne la salle de lecture (axialité horizontale) et son escalier d'accès (axialité verticale). Ils s'assemblent là où leurs deux axes se croisent, parfaitement au centre du vestibule [fig. 6.18]. Une fois dans l'axe on constate le déversement presque liquide des marches de l'escalier jusqu'au sol. Tandis que, montant, ses rambardes s'encastrent jusque dans les moulures du cadre évasé du porche. L'accroche perspective de l'escalier à la salle est saisissante, apparemment donc le pape en apprécia aussi l'encombrement [fig. 6.21].

Actifs et inertes, les composants du mur tectonique

Qu'espérait-il de cet étage supplémentaire réservé au vestibule ? Probablement de l'ampleur, dégagement et lumière au-dessus d'un escalier de palais dont la trémie se veut une pièce en soi. Du coup la charge de l'étage supplémentaire et du toit justifiaient, à l'aplomb de la poutraison du plafond, des supports renforcés par la double colonnade et ses panneaux muraux. 24 colonnes et 24 consoles dans un local de 120 m², font une pesan-

¹⁵ Ackerman, *L'architecture de Michel-Ange*, op. cit., p. 281.

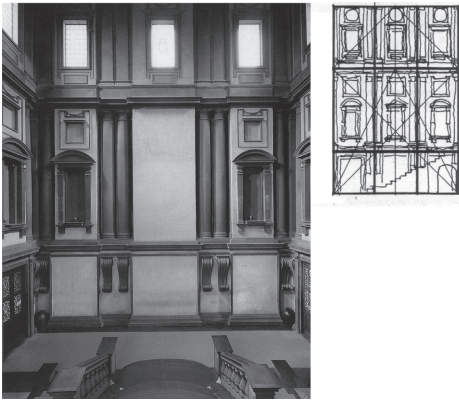


fig. 6.22 Charge et support. Décomposition murale

teur insistante, une emphase intimidante. Curieusement, pour le dire, Wölfflin parle d'«*apaisement*» plus que de pesanteur: «l'origine de ce motif vertical – apaisement d'une violente poussée vers le haut – remonte à Michel-Ange. Le vestibule de la Laurentienne le montre déjà à un stade d'élaboration très poussé»¹⁶. Est-ce justifié? Il n'y a qu'un endroit «*apaisé*» dans ce vestibule c'est son dernier étage, l'attique. «*Apaisé*» parce que sa façade est plane et n'enfle d'aucune façon sous le poids d'une autre.

Puisque Wölfflin voit l'apaisement résulter d'une «*Violente poussée vers le haut*», on doit envisager avec lui que si les consoles sont le point d'arrivée des charges, elles sont aussi le point de départ des poussées contraires et sont l'appui, non de la descente de charge, mais de l'effort libérateur. Comment cette inversion est-elle possible?

Il faut observer la façade opposée à l'escalier, visiblement anthropomorphique [fig. 6.22]. Un rez-de-chaussée surbaissé évoque des jambes en flexion, puis un étage très allongé, un buste raide déployé, enfin un attique, tête droite, bras en extension. Le rez-de-chaussée surbaissé et ses consoles laissent peu de doute sur l'intention. L'élan «*thoracique*» des panneaux blancs coincés entre 24 colonnes porteuses pas plus. Fraction d'un corps «*en extension*», chaque étage s'anime d'un effort spécifique. L'étage principal sollicite le squelette qu'on voit au doublement des colonnes dans leur niche comprimant les panneaux de remplissage, inertes qui, du coup à l'étroit, s'étirent comme leurs fenêtres en tabernacle. S'il fallait résumer le malaise que communique le vestibule, avant qu'il ne se résorbe dans la sérénité de la salle de lecture, ce serait celui de l'exiguïté du local et de la pesanteur murale.

Mur «*harmonique*» pour le travail, «*tectonique*» pour le protocole a-t-on suggéré. Sont-ils d'ailleurs si exclusifs l'un de l'autre? Si l'on observe un instant les trois travées verticales de la façade principale, puis qu'on les croise avec les divisions horizontales des étages apparaît alors une «*grille*» harmonique de neuf cases [fig. 6.18, 6.22], quadrillée par des échancrures et reliefs séparatifs très apparents, si bien qu'*harmonique* et *tectonique* coexistent dans cette nouvelle muralité.

«*Pour la première fois à la Renaissance [...] des piliers et des colonnes supportant la charpente du comble formaient le système principal que soutenait et renforçait simplement un mur peu épais. Ainsi l'attention se détournait-elle des surfaces murales, qui dissimulent la force et la direction des poussées, pour se porter sur l'armature qui divulgue les poussées comme la musculature du corps humain*» écrit Ackermann¹⁷. Et il

ajoutait : « [...] dramatise car les membres sculpturaux, considérés comme des os et des muscles créent un conflit imaginaire entre forces opposées. »¹⁶ On en a vu l'aggravation possible jusqu'à l'accablant envahissement des membrures en façade du Saint-Pierre, de Maderna, commenté au début.

16 Wölfflin, *Renaissance et Baroque*, *op. cit.*, p. 139.

17 Ackerman, *L'architecture de Michel-Ange*, *op. cit.*, p. 247.

18 *Ibid.*, p. 247.